Österreich jenseits der Moderne

Österreichische Kunst, Kultur und Literatur
im 20. und 21. Jahrhundert

Book Series

Interdisciplinary Studies on Philology Vol. V
Habib Tekin & Irem Atasoy (Eds.)

Habib Tekin, Irem Atasoy, Irma Trattner (Eds.)

Österreich jenseits der Moderne

Österreichische Kunst, Kultur und Literatur im 20. und 21. Jahrhunderts

maurer.press
Frankfurt am Main

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.

© Veröffentlicht vom Verlag Hans Jürgen Maurer

unter der Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Urheberinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen und Verarbeitungen in elektronisches System.

Erschienen in Kooperation mit dem Österreichischen Kulturforum Istanbul.

Österreichisches Kulturforum Istanbul

avusturya kültür ofisi[ist]

maurer.press

is an imprint of
Verlag Hans-Jürgen Maurer
Im Trierischen Hof 14
60311 Frankfurt/Germany
www.maurer.press
GPSR-Kontakt: info@maurer.press

ISBN 978-3-949550-45-4
e-ISBN 978-3-949550-46-1

Danksagung

Im Rahmen des von uns geleiteten internationalen Forschungsprojekts „Österreichische Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts“ möchten wir dem Österreichischen Kulturforum – Istanbul unseren besonderen und aufrichtigen Dank aussprechen. Die ideelle wie institutionelle Unterstützung des Kulturforums hat wesentlich dazu beigetragen, dieses Projekt in seiner wissenschaftlichen Tiefe, thematischen Breite und internationalen Ausrichtung zu realisieren.

Unser Forschungsprojekt widmet sich einer umfassenden und interdisziplinären Untersuchung der österreichischen Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist die Beobachtung, dass Österreich in diesem Zeitraum nicht nur als geografischer Raum, sondern vor allem als kultureller Resonanzraum europäischer Entwicklungen zu verstehen ist. Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche – vom Ende der Habsburgermonarchie über die Zwischenkriegszeit, den Nationalsozialismus, die Phase der Zweiten Republik bis hin zu aktuellen globalen Transformationsprozessen – haben nachhaltige Spuren im künstlerischen und literarischen Schaffen hinterlassen.

Im Zentrum unseres Projekts stehen daher die Spannungsfelder zwischen Tradition und Moderne, zwischen Kontinuität und Bruch, zwischen nationaler Selbstverortung und transnationaler Verflechtung. Wir untersuchen, wie Künstler:innen und Autor:innen auf historische Zäsuren reagiert haben, wie sie kulturelle Identität reflektieren, konstruieren oder dekonstruieren und wie ästhetische Innovationen im Dialog mit gesellschaftlichen Veränderungen entstehen. Dabei berücksichtigen wir nicht nur literarische Texte, sondern beziehen auch bildende Kunst, Architektur, Musik, Film sowie kulturtheoretische und wissenschaftliche Diskurse ein.

Ein besonderes Augenmerk legen wir auf transnationale Dynamiken und Transferprozesse. Österreich ist historisch wie kulturell als Schnittstelle zwischen West- und Osteuropa, zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen imperialem Erbe und moderner Staatlichkeit zu begreifen. Diese Position als kultureller Knotenpunkt Europas hat vielfältige Austauschprozesse ermöglicht, die sich in ästhetischen Formen und intellektuellen Netzwerken widerspiegeln. Unser Projekt fragt daher, wie internationale Einflüsse aufgenommen, transformiert und in das österreichische kulturelle Erbe integriert wurden und welche Impulse umgekehrt von Österreich ausgegangen sind. Die Auseinandersetzung mit österreichischer Kunst und Literatur im internationalen Kontext trägt dazu bei, kulturelle Gemeinsamkeiten wie Unterschiede sichtbar zu machen und neue Forschungskooperationen nachhaltig zu fördern.

Darüber hinaus verstehen wir dieses Projekt ausdrücklich als Beitrag zum künstlerischen und wissenschaftlichen Dialog zwischen der Republik Österreich und

der Republik Türkei. In diesem Zusammenhang kommt dem Österreichischen Kulturforum Istanbul eine zentrale Rolle zu. Als institutionelle Brücke zwischen Österreich und der Türkei leistet das Kulturforum seit Jahren einen bedeutenden Beitrag zur Förderung kultureller Begegnungen und akademischer Zusammenarbeit. Seine Unterstützung unseres Projekts ist Ausdruck eines nachhaltigen Engagements für den interkulturellen Austausch und die Stärkung geistes- und kulturwissenschaftlicher Forschung. Wir wissen diese Unterstützung außerordentlich zu schätzen. Sie hat es uns ermöglicht, internationale Wissenschaftler:innen zusammenzubringen, einen thematisch breit gefächerten Sammelband zu konzipieren und einen wissenschaftlichen Diskurs zu initiieren, der über disziplinäre und nationale Grenzen hinausweist.

Ebenso gilt unser herzlicher Dank allen Autor:innen, die mit ihren fundierten und innovativen Beiträgen zum Gelingen dieses Sammelbandes beigetragen haben. Ihre wissenschaftliche Expertise, ihre thematische Vielfalt und ihre Bereitschaft zum interdisziplinären Dialog haben diesem Projekt seine inhaltliche Substanz und intellektuelle Dynamik verliehen. Unser besonderer Dank gilt zudem Herrn Peter Simon Altmann für die Verfassung des Vorworts, das dem Band einen reflektierten und programmatischen Rahmen verleiht. Darüber hinaus danken wir den Gutachter:innen und Fachkolleg:innen, die durch ihre sorgfältige und konstruktive Begutachtung maßgeblich zur wissenschaftlichen Qualität und Weiterentwicklung der einzelnen Beiträge beigetragen haben.

Ohne das Vertrauen, die Offenheit und die institutionelle Förderung des Österreichischen Kulturforums Istanbul wäre die Realisierung dieses ambitionierten Projekts in dieser Form nicht möglich gewesen. Für die konstruktive Zusammenarbeit, das entgegengebrachte Vertrauen und die kontinuierliche Begleitung unseres Vorhabens sprechen wir dem Österreichischen Kulturforum Istanbul unseren herzlichen Dank aus. Unser besonderer Dank gilt dabei auch der Direktorin des Kulturforums, Frau Silvia Neureiter, für ihre wertvolle Unterstützung, ihr Engagement und ihre persönliche Begleitung unseres Projekts. Wir verbinden damit die Hoffnung, dass dieses Projekt nicht nur einen wissenschaftlichen Beitrag zur Erforschung österreichischer Kunst, Kultur und Literatur leisten, sondern auch den kulturellen Dialog zwischen Österreich und der Türkei nachhaltig stärken wird.

Habib Tekin, Irem Atasoy & Irma Trattner

Istanbul und Salzburg, 2026

Acknowledgements

Within the framework of the international research project "Austrian Art, Culture and Literature of the 20th and 21st Centuries," which we have led as Principal Investigators, we would like to express our sincere and special gratitude to the Austrian Cultural Forum – Istanbul. The Forum's intellectual as well as institutional support has made a substantial contribution to the realization of this project in terms of its scholarly depth, thematic breadth, and international orientation.

Our research project is dedicated to a comprehensive and interdisciplinary examination of Austrian art, cultural, and literary history of the twentieth and twenty-first centuries. The starting point of our considerations is the observation that Austria during this period should be understood not merely as a geographical space, but above all as a cultural resonance space of European developments. The political and social upheavals—from the end of the Habsburg Monarchy through the interwar period, National Socialism, the era of the Second Republic, up to current global transformation processes—have left lasting traces in artistic and literary production.

Accordingly, the central focus of our project lies on the tensions between tradition and modernity, continuity and rupture, national self-positioning and transnational entanglement. We examine how artists and authors responded to historical ruptures, how they reflected upon, constructed, or deconstructed cultural identity, and how aesthetic innovations emerged in dialogue with societal change. In doing so, we consider not only literary texts but also the visual arts, architecture, music, film, as well as cultural-theoretical and scholarly discourses.

We place particular emphasis on transnational dynamics and processes of transfer. Historically and culturally, Austria can be understood as an interface between Western and Eastern Europe, between center and periphery, between imperial legacy and modern statehood. This position as a cultural nexus of Europe has enabled diverse processes of exchange that are reflected in aesthetic forms and intellectual networks. Our project therefore investigates how international influences were received, transformed, and integrated into Austria's cultural heritage, and which impulses, conversely, originated from Austria itself. Engaging with Austrian art and literature in an international context contributes to making visible both cultural similarities and differences and to sustainably fostering new research collaborations.

Furthermore, we explicitly understand this project as a contribution to the artistic and scholarly dialogue between the Republic of Austria and the Republic of Türkiye. In this context, the Austrian Cultural Forum Istanbul plays a central role. As an institutional bridge between Austria and Türkiye, the Forum has for many years made a significant contribution to the promotion of cultural encounters

and academic cooperation. Its support of our project reflects a sustained commitment to intercultural exchange and to strengthening research in the humanities and cultural studies. We deeply appreciate this support. It has enabled us to bring together international scholars, to conceptualize a thematically wide-ranging edited volume, and to initiate a scholarly discourse that extends beyond disciplinary and national boundaries.

We would also like to express our sincere gratitude to all authors who have contributed to the success of this volume with their well-founded and innovative essays. Their scholarly expertise, thematic diversity, and willingness to engage in interdisciplinary dialogue have endowed this project with its intellectual substance and dynamism. Our special thanks also go to Mr. Peter Simon Altmann for writing the foreword, which provides the volume with a reflective and programmatic framework. Furthermore, we thank the reviewers and academic colleagues whose careful and constructive evaluations have significantly contributed to the scholarly quality and further development of the individual contributions.

Without the trust, openness, and institutional support of the Austrian Cultural Forum Istanbul, the realization of this ambitious project in its present form would not have been possible. We extend our heartfelt thanks to the Austrian Cultural Forum Istanbul for the constructive cooperation, the trust placed in us, and the continuous support of our endeavor. Our particular gratitude also goes to the Director of the Forum, Ms. Silvia Neureiter, for her valuable support, commitment, and personal guidance of our project. We hope that this project will not only make a scholarly contribution to the study of Austrian art, culture, and literature, but will also sustainably strengthen the cultural dialogue between Austria and Türkiye.

Habib Tekin, Irem Atasoy & Irma Trattner

Istanbul and Salzburg, 2026

Vorwort von Peter Simon Altmann

Jeden Morgen von Neuem rettet uns beim Aufwachen der „Engel der Erinnerung“ vor der Auslöschung unseres Ichs. Durch das Kaleidoskop der Erinnerung blickend konstituiert sich unsere Existenz im Gefüge einer Nation. Liebgewordene Menschen oder Dinge verschwinden aus unserem Leben, aber nicht aus unserem Gedächtnis, werden dort vielleicht sogar noch lebendiger, werden zu Historie.

Seit dem Fin de Siècle scheint unsere Identität – die individuelle sowie die kollektive – bedroht wie selten in der Menschheitsgeschichte. Der Germanist Jaques Le Rider betrachtet in seinem Buch über die Wiener Moderne künstlerische Strömungen dieser Zeit unter dem Gesichtspunkt der Identitätskrise, die zum Beispiel Hugo von Hofmannsthal mit seiner Hinwendung zum Katholizismus oder Richard Beer-Hofmann mit seinem Bekenntnis zum Judentum zu bewältigen versucht haben. Simili modo dient Religion neben der Sprache oft auch als das Unverwechselbare einer Kultur. Manchmal sind es jedoch erfundene Traditionen, die den neugegründeten Nationen als Zusammenhalt dienen, wie Eric Hobsbawm erkannt beziehungsweise formuliert hat.

Der Strömung des aktiven Nihilismus folgend gab es im 20. Jahrhundert aber auch künstlerische wie politisch motivierte Tendenzen der Zerstörung des Ichs, der bewussten Dekonstruktion von Identität. Da die alten Werte zu zwei Weltkriegen geführt haben, wurde eine Umwertung im Sinne von Friedrich Nietzsche versucht. Eine wiederhergestellte Tabula rasa sollte, mit neuen Eindrücken graviert, den Beginn einer besseren Gesellschaftsordnung beziehungsweise Zivilisation ermöglichen.

Eine österreichische Identität wurde erst nach dem Zerfall der Donaumonarchie ein Thema. Obwohl wir als Kulturnation weltweit berühmt sind, leiden wir selbst heute noch – in der Spätmoderne – mitunter an einem Minderwertigkeitskomplex, der leicht in Größenwahn umschlagen kann. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wünscht niemand sich im Land den Kaiser zurück, aber der Zusammenbruch des Imperiums und die geringe Ausdehnung des heutigen Österreichs lastet bisweilen auf unseren Gemütern. Nichtsdestotrotz lieben wir dieses Österreich und sind oft auch froh darüber, dass wir uns als kleine Nation von vielen Konflikten in der Welt fernhalten können.

Den meisten Österreicherinnen und Österreichern ist die Abgrenzung zu Deutschland sehr wichtig, mit dem wir trotz der gemeinsamen Sprache nicht verwechselt werden wollen. Wir betonen gerne unsere Andersheit. Als Salzburger verbindet mich auf Grund der wechselnden Zugehörigkeit

aber viel mit Bayern. Daneben sehe ich es als eine große Bereicherung an, dass ich in meiner Kindheit und Jugend wegen der Nähe zur deutschen Grenze deutsches Fernsehen empfangen konnte, das in jener Zeit in Wien nicht zu sehen war.

Bei den Nationenbildungen im 19. und 20. Jahrhundert spielte noch die Literatur – vor allem Romane und Theaterstücke – eine wichtige identitätsstiftende Rolle. Die Auswahl, die Kanonisierung von Kunst folgte meist politischen Entscheidungen. Selbst die Fachleute kennen nur einen Bruchteil der künstlerischen Produktion eines Landes, eines Kulturraums. Es wird im Sinne einer „invented tradition“ ausgewählt. Gegenwärtig ist dieses Selektieren in den europäischen Demokratien wieder gut zu erkennen.

Nichtsdestotrotz denke ich, dass die österreichische Identität kein Ammenmärchen ist. Eine Annäherung an das typisch Österreichische mögen die in diesem Buch versammelten Beiträge bringen. Lassen wir uns von den Erkenntnissen der Autorinnen und Autoren überraschen.

Salzburg, 25.05.2025

Inhalt

Einführung in die österreichische Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Habib Tekin & Irma Trattner 15

Wiener Aktionismus

Irma Trattner 99

The Fashion Department of the Wiener Werkstätte

Julie Vanzele 123

Das Konkrete im Abstrakten am Beispiel des österreichischen Nachkriegskünstlers Wolfgang Hollegha

Markus Kager 139

Ernst Krenek and "off-brand" Musical Modernism

Alexander Carpenter 165

Figurative Kunst – Ausdruck des Sakralen

Peter Thuswaldner 185

Writing Secessionism in Turn-of-the-Century Vienna

Renata Schellenberg.....215

Signs of Habsburg Empire: Austro-Hungarian Imperial Propaganda in WWI Postcards

İrem Atasoy 229

Jakob Wassermanns Portrait: Ein deutsch-jüdischer Erzähler mit zwei Seelen

Ester Saletta 251

“At the Walls of the Monastery”: Antisemitism and Injustice in Jakob Wassermann’s *Der Moloch*

Habib Tekin 273

„und nur die wenigsten konnten sich überhaupt an ihn erinnern.“ Identitätskonstruktion und -entwicklung in Robert Seethalers *Das Café ohne Namen*

Lea Iser 301

Geschwisterliebe als wiederkehrendes Motiv bei Ingeborg Bachmann

Mersiha Škrgić 319

Die Antikenrezeption bei Richard Strauss: Ein wohlgelungenes Beispiel der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthals *Die Ägyptische Helena*

Danielle Buschinger 335

Ästhetische Dimension in Daniel Kehlmanns Romanen *Lichtspiel* und *Ruhm*

Ksenia Kuzminykh 351

Apocalyptic Poetry with Visionary Power Existentialist Ingeborg Bachmann in the Twenty-First Century

Albrecht Classen 371

Komik der Grausamkeit: Fliegendarstellungen bei Robert Musil, Elias Canetti und Manfred Deix

Anne D. Peiter 385

Wirklichkeitsobstruktion Traum- und Realitätsstrukturen in Leo Perutz‘ *Sankt Petri-Schnee* (1933)

Kathrin Neis 411

Austria & Japan as Cultural Nations Photography & Images in the Occupied Axis Powers, 1945–1955

Emily E. Cole & Eric B. Grube 437

Austrian Geopolitics in Literature and the Arts 1914–1938

Korbinian Lindel 463

Uncanny ubiquity: Reflections on Digitality in Contemporary German-Speaking Dystopias

Charlotte Sturm 489

Einführung in die österreichische Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Habib Tekin[1] & Irma Trattner[2]

1. Einleitung

Österreichs geistiges Leben im 20. und 21. Jahrhundert ist reich an künstlerischer Vielfalt, kultureller Eigenständigkeit und literarischer Ausdruckskraft. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen drei ineinandergreifende Bereiche: die Kunst, in der sich neue Formen und Bildsprachen entfalten; die Kultur, in der gesellschaftliche Entwicklungen reflektiert und gestaltet werden, und die Literatur, in der Sprache zum Ort dichterischer Weltbegegnung und intellektueller Erkundung wird. Gemeinsam zeichnen sie ein lebendiges Panorama österreichischer Gegenwarts- und Modernitätsgeschichte.

Was bedeutet Österreich?

Betrachten wir das Staatsgebiet des heutigen Österreich, so ist festzustellen, dass die aktuelle Republik aus verschiedenen Einheiten besteht. Als Kerngebiet der Landesbildung kann dabei das Donautal angesehen werden. Hier fand sich während der babenbergischen Herrschaft 996 nicht nur zum ersten Mal die namensgebende Bezeichnung „Ostarrichi", aus der später Österreich wurde, sondern hier entstand auch politisch gesehen ein expansives Zentrum, um das sich im Laufe der Jahrhunderte andere Gebiete gruppierten, das aber seine vorrangige Stellung nie verlor (Zöllner, 1990). Nicht zufällig liegt die Hauptstadt des babenbergischen, des habsburgischen und des republikanischen Staatsgebiets, die Stadt Wien, in diesem Bereich.

Österreich umfasst neun Bundesländer , die keineswegs eine Einheit bilden. Die Steiermark, die bis 1918 noch ein größeres, südlich liegendes, slowenischsprachiges Gebiet einschloss, war eine eigenständige Dynastie, die eine wesentliche Rolle mit der Stadt Graz als habsburgische Nebenresidenz spielte. Kärnten und Tirol stießen erst im 14. Jahrhundert – nach dem

[1] Assoc. Prof. Dr., Marmara Universität, Fakultät für Human und Sozialwissenschaften, Abteilung für deutsche Sprache und Literatur, Istanbul, Türkei
habib.tekin@marmara.edu.tr

[2] Prof. Dr. (i.R), University of Art and Industrial Design, Linz, Österreich,
trattner1111@gmail.com

Aussterben der Babenberger – zu dem Länderkomplex, der Österreich formen sollte (Vocelka, 2002, S. 11). Nach dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie im Ersten Weltkrieg wurde Tirol durch den Vertrag von Saint-Germain geteilt. Nord- und Osttirol verblieben bei der Republik Österreich, während Südtirol mit dem überwiegend deutschsprachigen Bevölkerungsteil und das Trentino an Italien abgetreten wurden. Diese Teilung war ein Trauma für die Bevölkerung. (Vocelka, 2002, S. 11). Vorarlberg kam nicht zu einem einzigen Zeitpunkt zu Österreich, sondern wurde über Jahrhunderte stückweise durch die Habsburger erworben: Die Eingliederung begann 1363 mit dem Erwerb von Feldkirch und setzte sich über Generationen fort, bis die Habsburger 1523 den Großteil des heutigen Landesgebiets kontrollierten. Nach dem Frieden von Pressburg (1805) musste Österreich das Gebiet an das Königreich Bayern abtreten. Erst 1814 kehrte Vorarlberg dauerhaft zu Österreich nach dem Zerfall der Monarchie zurück. Vorarlberg erklärte sich für unabhängig und wurde ein eigenständiges Bundesland der neu gegründeten Republik Österreich. Salzburg, unter der Herrschaft eines Kirchenfürsten, kam erst in den napoleonischen Wirren über Umwege nach Österreich. Das Innviertel war während der Franzosenzeit und im Vertrag von Schönbrunn (1809) kurzzeitig an Bayern abgetreten, kam aber im Münchener Vertrag von 1816 endgültig an das Kaisertum Österreich zurück. Mit dem Ende der Habsburgermonarchie im Jahr 1918 und der Ausrufung der Republik Deutschösterreich entstand aus dem vormaligen Kronland "Österreich ob der Enns" das Bundesland "Oberösterreich" in seinen heutigen Grenzen. Das letzte der neun Bundesländer, Niederösterreich, und die Stadt Wien wurden erst 1921 österreichisch.

Erste Versuche, eine „Gesamtstaatlichkeit“ dieses Gebietes der sogenannten „Erbländer“ zu konstituieren, fanden schon im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit statt, als man sich mit der Zusammenlegung der Landtage bemühte - eine ständische Gesamtvertretung mit einem gesamtstaatlichen Bewusstsein zu bilden. Doch scheiterten diese ersten zögernden Versuche an prinzipiellen Dingen. Ein dynastischer „Personenverbandstaat“, wie es die moderne Forschung nennt, mit einer uneinheitlichen Rechtsstruktur und dem ausgeprägten Selbstbewusstsein der „historischen Individualitäten“ war zunächst wohl nur in einen absolutistisch-zentralistischen Behördenstaat zu verwandeln (Vocelka, 2002. S. 12).

Exemplarisch ist das in der Person Friedrichs III. sichtbar, der im 15. Jahrhundert als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches amtierte und die territoriale Konsolidierung und symbolische Selbstverortung des Hauses Habsburg wesentlich zur politischen wie kulturellen Formation des heutigen Österreich beitrug. Trotz seiner langen Regierungszeit gilt Friedrich III. als

kriegsscheuer und politisch eher schwacher Kaiser. Mit Karl dem Kühnen handelte er die Heirat zwischen seinem Sohn Maximilian, dem späteren Kaiser Maximilian I., und Maria von Burgund aus. Durch diese Verbindung von 1477 wurden die Niederlande, einer der urbanisierten Modernisierungskerne Europas, zu einem Zentrum des habsburgischen Reiches. Das Haus Österreich stieg dadurch zur europäischen Großmacht auf. Der Territorienerwerb sollte das Reich auch gegen die stärker werdende Macht der französischen Krone stärken (Klecker, 1997, S. 30–44). Diese historische Struktur ergänzt die kritischen Gegenwartsdiagnosen um eine longue durée, die es erlaubt, die österreichische Kultur als Prozess historischer Schichtung und diskursiver Verschiebung zugleich zu denken, da die Habsburgermonarchie eine riesige Vielfalt an Völkern, Sprachen und Kulturen (Deutsche, Magyaren, Tschechen, Slowaken, Polen, Südslawen, Rumänen, Italiener) umfasste. Unweigerlich führten die unterschiedlichen Interessen und Forderungen der Nationalitäten zu politischen Spannungen und Konflikten, was auch in der Kultur immer wieder zum Ausdruck kam. Erst das Ende des I. Weltkrieges führte zu einem Zerfall dieser Konflikte und trug zur Entstehung der heutigen Nationalstaaten bei.

Wie eingangs schon erwähnt, ist Österreich heute ein demokratischer Nationalstaat. Zudem leben Menschen mit verschiedenen Herkünften, Sprachen und Religionen in Österreich, die eine Vielfalt in Kunst, Kultur und Literatur entstehen ließ, die ohne Hinterfragung des historischen Hintergrundes viele Fragen offen lässt. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Begriff „Vielvölkerstaat“ präzise die Habsburgermonarchie beschreibt, während das heutige Österreich zwar ein Nationalstaat ist, aber eine starke multikulturelle Komponente durch Minderheiten und Zuwanderung aufweist, die an seine Vielvölker-Vergangenheit anknüpft.

2. Österreichische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

2.1. Die Wiener Moderne

Schon 1897 begann durch Gustav Klimt, (1862–1918) in Wien ein revolutionärer Auftakt mit der Gründung der Wiener Secession, genauer, „Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession“, die eine Zusammenschließung bildender Künstler in Wien aus der Zeit des Fin de siècle war. Die Künstler rebellierten gegen den vorherrschenden, konservativen Historismus der Wiener Künstlergenossenschaft und der Akademie. Sie wollten einen Raum für progressive, zeitgenössische Kunst schaffen und die Trennung von Hochkultur und Alltagsdesign überwinden, indem sie das Ideal

des Gesamtkunstwerks verfolgten. Sie war die erste multinationale Künstlergruppe, auch wenn ihre Mitglieder Bürger eines Staates waren, die sich gemeinsam darum bemühten, die moderne Sprache der österreichischen Kunst zu formulieren. Die Bewegung war eng mit dem Jugendstil verbunden, auch „Secessionsstil" genannt. Wie bereits erwähnt gehörten zu den Gründungsmitgliedern und Hauptvertretern allen voran Gustav Klimt (erster Präsident), Josef Hoffmann, Otto Wagner und Egon Schiele. (Vgl. Beitrag Schellenberg)

Reformbewegungen wie die „Wiener Werkstätte", den „Deutschen und Österreichischen Werkbund" und das „Bauhaus" erfuhren zu Beginn der 20er Jahre grundlegende Impulse. Im Sinne der Leitidee des „Gesamtkunstwerks" war der Austausch zwischen Architektur, Malerei und angewandter Kunst in Wien sehr markant und bildete die Basis für eine neue Ästhetik. Schon um 1900 zeigt sich eine spezifisch österreichische Ausformung der bildenden Kunst in Wien, wo in Wirklichkeit Funktionalität und Traumhaftes insbesondere in der Malerei mit Gustav Klimt und Otto Wagner (Architektur) verschwimmen. Im Gegensatz zur Wiener Werkstätte, die primär auf exklusives Handwerk setzte, strebte der Österreichische Werkbund, gründet nach Deutschem Vorbild im Jahr 1912 die Veredelung der industriellen Massenproduktion durch die Zusammenarbeit von Künstlern, Handwerkern und Industriellen an. Ziel war es, qualitativ hochwertige, aber auch erschwingliche Produkte für breitere Schichten zu schaffen. Die Struktur des war eine Vereinigung und kein produzierendes Unternehmen wie die Wiener Werkstätte, engagierte sich in Debatten, Ausstellungen und Projekten, insbesondere im sozialen Wohnbau. Ein herausragendes Projekt war die Wiener Werkbundsiedlung von 1932, eine Bauausstellung für modernes, funktionales und erschwingliches Wohnen.

Viele Mitglieder der Wiener Werkstätte, wie Josef Hoffmann, waren auch im Werkbund aktiv. Weitere wichtige Persönlichkeiten waren Josef Frank, der die Werkbundsiedlung initiierte, Adolf Loos und die Architektin Margarete Schütte-Lihotzky. Mit der Gründung des Wiener Kinetismus, abgeleitet vom griechischen Wort „kinesis" für Bewegung, war schon 1910 eine weitere Kunstströmung im Gange. Diese Kunstrichtung entstand als Teil eines revolutionären pädagogischen Experiments unter der Leitung von Franz Čižek, der die Studierenden an der Kunstgewerbeschule, heute die Universität für Angewandte Kunst,

dazu ermutigte, sich mit avantgardistischen Strömungen, wie Kubismus und Futurismus, auseinanderzusetzen.

Mit Gustav Klimt, Richard Gerstl und Egon Schiele, haben sich neue Ausdrucksweisen entwickelt, deren Schaffen, leider durch die Pest und den damit verbundenen Tod, unerwartet zu Ende ging. Der einzige schon damalige Rebell, Oskar Kokoschka, österreichischer Maler und Grafiker des Expressionismus übte hingegen ein langes künstlerisches Leben aus. Wie sein wichtiger Zeitgenosse Egon Schiele, hatte er seine Ausbildung an der Kunstwerbeschule in Wien erhalten. Egon Schiele (1890–1918) schuf in seinem kurzen, von der Spanischen Grippe beendeten Leben ein Œuvre, das für seine Zeit zugleich symptomatisch wie wegweisend für den Expressionismus war und ihn zu einer der prägendsten und schillerndsten Figuren der Wiener Moderne machte. Sowohl Kokoschka als auch Egon Schiele lassen sich in die Reihe der aufsehenerregenden Künstlerpersönlichkeiten einreihen. Kokoschkas langes Leben (1886–1980) verläuft parallel zur Entwicklung des modernen Österreichs vom Ende der Habsburgerherrschaft bis zur Zweiten Republik. Da der Künstler 1980 im Alter von 94 Jahren verstarb, blieb er von der nur wenige Jahre später einsetzenden Selbstaufarbeitung des Landes verschont. Nach den Kunstschau-Skandalen 1908 und 1909 übertrieb er seine Akzeptanz und stellte seine Ablehnung zur Schau, indem er sich den Kopf rasierte – eine Strafe, die normalerweise Sträflingen auferlegt wurde. Sein neues Gesicht stellte er in einer Reihe von Selbstporträts und einem sorgfältig gestellten Foto zur Schau und stellte und verhöhnte seine Kritiker.

Prag war inzwischen zu einem Zufluchtsort für Exilanten aus Hitlerdeutschland geworden. Hier entwickelte sich Kokoschka zum politischen Künstler. Er schrieb pointierte Artikel gegen den Nazi-Terror, übernahm die Produktion und Verbreitung von Plakaten mit der Bitte um Hilfe für im Spanischen Bürgerkrieg gefangene Kinder und machte seine Teilnahme an der Ausstellung „Entartete Kunst“ zum Thema eines kämpferischen Selbstporträts. Im Herbst 1938 floh er nach England, nachdem er durch die Vermittlung Masaryks (dessen Porträt er gemalt hatte) die tschechische Staatsbürgerschaft erlangt hatte. Er wurde nicht nur zu einer zentralen Figur der dortigen antifaschistischen Aktivitäten, sondern erlangte auch den Ruf eines Philanthropen, als er begann, einen Teil seiner Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke für bedürftige Kinder zu spenden. (Strauss, 2024).

Kokoschka erwähnte nie den Antisemitismus oder den Holocaust. Als er 1971 seine Autobiografie veröffentlichte, erwähnte er nicht einmal seine wichtigen Unterstützer wie Hans Tietze oder Otto Kallir, lobte aber Carl Moll, der das Kriegsregime unterstützt hatte, und dem Regime nahestand. (Strauss, 2024, S. 136–137)

Die Bildende Kunst der Jahre zwischen den Weltkriegen wurde in Österreich in formaler Hinsicht vom Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und den zahlreichen Zwischenpositionen im Rahmen eines expressiven Realismus bestimmt. Nach dem Tod von Richard Gerstl und Egon Schiele übernahmen Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl die führenden Positionen des Expressionismus. Während Kokoschka sich in der Zwischenkriegszeit nur sporadisch in Österreich aufhielt, wurde Boeckl zum Aushängeschild des österreichischen Expressionismus der zweiten Generation (Bertsch, 2000, S. 33). 1931 gelangte er zu einem expressiven Realismus und seine Kunst wurde, nicht zuletzt durch eine Hinwendung zu religiösen Themen, zum fortschrittlichen Aushängschild des Ständestaates. So erhielt er 1934, im Jahr der Konstituierung des Austrofaschismus für sein Gemälde „ Hymnus an Maria“ den Großem Staatspreis (Bertsch, 2000, S. 33).

2.2. Bildende Künstlerinnen und Künstler

1938 lebten in Österreich nach Carry Hauser, einem österreichischen Künstler, etwa 1.200 bildende Künstler, davon 800 allein in Wien. Um zu zählen, muss man wissen, wer ein Künstler ist. Doch es gab Künstler ohne und mit Nebenberuf (als Lehrer etwa oder Restauratoren) und viele Abstufungen zwischen Profession und Dilettantismus, hoher Kunst und Massenproduktion, Tradition und Avantgarde. (Melichar, 2006, S. 246).

Vereinzelt reagierten Künstler rasch und nutzen neue kommerzielle Möglichkeiten, wie der heutzutage hochdotierte Alfons Walde (1891–1958), der die jeweils neue Wintersportmode malte und 1927 einen Postkartenverlag gegründet hatte. Seine „Landschaftsfabrik“ bot Standardmotive in drei verschiedenen Größen, Plakate und Postkarten an. Carry Hauser verband sein Währinger Atelier mit einem Gassenladen, in dem er kleinformatige Drucke und Holzschnitte um zwei Schilling pro Stück verkaufte. Sergius Pauser veranstaltete in seinem Atelier Verkaufsausstellungen etc.

Die erste große Ausstellung der für die Nachkriegskunst in Österreich so wichtigen Galerie St. Stephan in Wien wurde von Otto Mauer, der ein progressiver Geistlicher war und den Dialog zwischen katholischer Kirche und zeitgenössischer Kunst suchte. 1954 eröffnete er die Galerie nächst St. Stephan in Wien, die zu einem wichtigen Treffpunkt für die österreichische Avantgarde wurde. Er entdeckte und förderte Künstler wie Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Josef Mikl und Wolfgang Hollegha., die von Monsignore Otto Mauer (1907–1973) geleitet wurde. Zahlreiche emigrierte Künstler:innen kehrten nicht mehr nach Österreich zurück, andere erhielten erst Jahrzehnte später eine angemessene Würdigung ihres Schaffens (vgl. Bertsch, S. 40). Otto Mauer, der selbst die abstrakte Avantgarde in seiner Galerie nächst St. Stephan förderte, stand der gegenständlichen Malerei der Phantastischen Realisten eher kritisch gegenüber. Er setzte sich für eine andere Richtung der modernen Kunst ein, sodass die Phantastischen Realisten ihre Werke oft in anderen Galerien oder Ausstellungen präsentierten. Trotz der unterschiedlichen künstlerischen Ansätze prägten beide Strömungen die vielfältige österreichische Kunstszene der Nachkriegszeit.

Die Strömung des Phantastischen Realismus bezeichnet vorrangig in den 1950er und 1960er Jahren in Wien wirkende Künstler, die durch einen figurativen, surreal-manierierten Stil und die Ablehnung der Abstraktion verbunden sind. Er hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem Surrealismus und der Tradition der Alten Meister entwickelt. Die Bezeichnung der Maler als „Phantasmagoriker“, die der eigentliche Gründungsvater der Bewegung, der Schriftsteller und Maler Albert Paris Gütersloh (Albert Conrad Kiehtreiber), vorgeschlagen hat, trifft m.E. eher zu. Als Lehrer an der Akademie und Präsident der österreichischen Sektion des internationalen "Art-Club", welcher auch der einflussreiche Surrealist Edgar Jené angehörte, konnte er den jungen Künstlern, die entgegen der vorherrschenden abstrakten Kunst einen phantastisch-realistischen Stil pflegten, ein erstes Forum bieten. Zu ihnen gehörten: Ernst Fuchs, Arik Brauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden, die fast alle in der Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh an der Wiener Akademie der bildenden Künste studierten und ein Gegenkonzept zur internationalen Abstraktion formulierten.

2.3. Kunst nach 1945

Die Bewegung des Wiener Aktionismus steht paradigmatisch für eine ästhetische Infragestellung gesellschaftlicher Ordnungssysteme durch körperbasierte Performanz, rituelle Gewalt und die Dekonstruktion religiöser und politischer Symbolik. Künstler:innen wie Maria Lassnig, Kigi Kogelnik, Arnulf Rainer, Valie Export, Peter Weibel, Siegfried Anzinger oder Erwin Wurm erweiterten das Spektrum künstlerischer Verfahren um introspektive Körperbilder, feministische Medienkritik, die Dialektik von Zerstörung und Schöpfung sowie konzeptuelle Skulpturformen aufzuzeigen. Österreichische Nachkriegskunst lässt sich damit nicht lediglich als Anschluss an internationale Avantgarden interpretieren, sie ist eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Erbe autoritärer Strukturen und der Fragilität kultureller Identität.

Der Wiener Aktionismus gilt als eine der provokantesten Strömungen der österreichischen Nachkriegskunst. In den frühen 1960er-Jahren bildete sich um Künstler wie Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler eine Bewegung heraus, die sich radikal von den herrschenden Kunstkonventionen absetzte und den Körper zum zentralen Medium künstlerischen Ausdrucks erklärte. Die Aktion wurde zum performativen Ereignis, das sich außerhalb traditioneller Bildformate und Institutionen entfaltete – meist im privaten oder halb öffentlichen Raum, oft dokumentiert durch Fotografie oder Film. Dabei ging es um eine fundamentale Kritik an bürgerlichen Moralvorstellungen, religiöser Symbolik, politischer Repression und der Verdrängung kollektiver Traumata nach dem Zweiten Weltkrieg. Charakteristisch für den Wiener Aktionismus ist die Verschmelzung von rituellen, körperlich extremen Handlungen mit einer bewussten Überschreitung sozialer und ästhetischer Tabus. Diese bewussten Grenzüberschreitungen führten regelmäßig zu Skandalen, Strafverfolgung und Haftstrafen für die Künstler, was ihre Absicht, die Öffentlichkeit zu schockieren und zum Nachdenken anzuregen, unterstrich. (Siehe Beitrag Trattner)

Obwohl der Wiener Aktionismus später durch seine radikale Körperlichkeit und Performance-Kunst in den Vordergrund trat, stellte das Informel eine wichtige, frühere Phase der Abstraktion und der Befreiung der Malerei von traditionellen Konventionen dar.

Die informelle Kunst bzw. informelle Malerei war eine bedeutende Kunstströmung in Österreich, die sich parallel zu internationalen Entwicklungen

in den 1940er und 1950er Jahren (also vor dem Höhepunkt des Wiener Aktionismus, der in den 1960ern stattfand) etablierte. Die Kunstwerke entstanden oft in einem spontanen Malprozess, bei dem die Geste und der emotionale Ausdruck des Künstlers im Vordergrund standen und ist eng verwandt mit dem amerikanischen Action Painting. (Jackson Pollock). Der Begriff, geprägt vom französischen Kritiker Michel Tapié, bezieht sich auf das "Formlose" oder die Auflösung klassischer Formprinzipien. Es ging darum, die Kunst nach der "Stunde Null" des Zweiten Weltkriegs neu zu erfinden, ohne sich an vorherige Traditionen oder Ideologien zu binden. Wie Arnulf Rainers (1929–2025) Übermalungen, der einer der international renommiertesten zeitgenössischen Maler Österreichs war und als Mitbegründer des Informel gilt.

Ein zentrales Beispiel für die Verbindung von Innovation und subjektiver Körperlichkeit bietet das Werk von Maria Lassnig, die bereits ab den 1940er-Jahren sogenannte „Körperbewusstseinsbilder“ malte, in denen sie das innere Körpergefühl zum Ausgangspunkt des künstlerischen Ausdrucks macht. Ihre Selbstporträts – verzerrt, fragmentiert, entstellt – verweisen auf ein Misstrauen gegenüber traditionellen Schönheitsidealen und stellen zugleich eine Pionierleistung feministischer Körperpolitik dar. Lassnig notiert, dass sie nur „male […], was ich vom Körper spüre, ich male das Bewusstsein“ (zit. nach Hussslein-Arco, 2013, S. 78). Ihre Arbeiten markieren eine programmatische Abkehr von der äußerlichen Repräsentation zugunsten einer introspektiven Bildsprache. Auch Kiki Kogelnik ist eine Schlüsselfigur, die Österreichs Kunstwelt international verankerte und gleichzeitig tiefgreifende gesellschaftliche Fragen in ihren vielseitigen Werken verarbeitete. Sie gilt als eine wegweisende Künstlerin, die als einzige heimische Protagonistin der Pop Art internationale Anerkennung fand, und weit darüber hinausging, indem sie mit "Space Art", feministischen Themen und ungewöhnlichen Materialien wie Vinyl und Schaumstoff die Kunstlandschaft prägte und Themen wie Weltraumfahrt, Konsum und das Körperbild kritisch beleuchtete, wodurch sie eine Brücke zwischen Wiener Avantgarde und amerikanischer Pop-Art schlug.

In den späten 1960er, 1970er und 1980er Jahren entstanden die Konzeptkunst und Minimal Art, wobei die Minimal Art auf physische Reduktion (einfache Formen, industrielle Materialien) setzte, während die Konzeptkunst die Idee über das Objekt stellte, die Ausführung delegierte und den Fokus ganz auf das Konzept legte, oft durch Anweisungen, Texte

oder Alltagsobjekte, die den Betrachter zur Interpretation anregten. (Trattner, 1994). Diese Künstler kehrten zur figurativen, expressiven und oft großformatigen Malerei zurück. Sie verwendeten intensive Farben und eine subjektive Bildsprache. Weiters haben sich die Installationskunst und Medienkunst aufgrund des technologischen Fortschritts enorm bemerkbar gemacht. So gewannen diese neuen Darstellungen an Bedeutung, um neue Formen der Wahrnehmung und Interaktion zu erforschen. Österreich entwickelte keinen rein stilistischen Minimalismus im amerikanischen Sinne, sondern integrierte dessen Prinzipien in eigene, oft konzeptuelle oder medienbezogene Kunstformen, wobei Heimo Zobernig und Brigitte Kowanz als zentrale Figuren gelten und die österreichischen Konzeptkünstler:innen vor allem durch Peter Weibel und Valie Export vertreten waren.

Die heutige österreichische Kunstszene ist von einer großen Vielfalt an Medien, Stilen und Inhalten geprägt und stark in internationale Diskurse eingebunden. Anstelle einer einzelnen dominanten Strömung, wie es der Wiener Aktionismus in den 1960er Jahren war, zeichnet sie sich durch Interdisziplinarität, gesellschaftliche Relevanz und die Koexistenz verschiedenster künstlerischer Ansätze aus. Obwohl sich der Wiener Aktionismus um 1970 auflöste, blieb sein Einfluss auf die Kunstwelt bestehen. Die einst als skandalös und radikal geltenden Werke wurden später als bedeutender Teil der österreichischen Avantgarde anerkannt.

Das österreichische Kunstschaffen ist ein Beispiel für die Dynamik zwischen globalem Einfluss und kultureller Identität. Trotz der globalen Vernetzung gibt es immer wieder Bezüge zur reichen österreichischen Kunstgeschichte. Die Gegenwartskunst wird diskutiert, inwieweit sie von früheren Epochen, wie dem Wiener Jugendstil beeinflusst wird. Diese Diskussion zeigt, wie wichtig es ist, die kulturelle Vielfalt und die historische Prägung der österreichischen Kunst zu bewahren und zu fördern.



© Beate Passow, „AUSTRIA“, Tapisserie „AUSTRIA“, 2025, Teil des Zyklus „EUROPAZYKLUS – Monkeybusiness“.

Ich bedanke mich sehr bei Frau Renate Lukasser, Certified Cultural Manager (DAM), Präsidentin der art bv Berchtoldvilla - Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs und der Kuratorin und Künstlerin Mag. art. Christiane Pott, Inhaberin des „Förderpreis des Landes Salzburg für Bildende Kunst 2025“ für die Herstellung der Kommunikation mit der Künstlerin Beate Passow, die sich mit einem einmaligen Abdruck ihrer Tapisserie einverstanden erklärte. Dieses Kunstwerk war in der Ausstellung: PANORAMA – Die Münchener Secession in der Berchtoldvilla Salzburg vom 7. Sept. – 16. Okt. 2025 ausgestellt.

***

Das Hauptanliegen des vorliegenden Sammelbandes ist es, wesentliche Strömungen und Phänomene österreichischer Kunst, Literatur und Kultur

im langen 20. Jahrhundert sichtbar zu machen, ohne sie einem vereinheitlichenden Narrativ zu unterwerfen. Dieses soziale Netzwerk von untereinander unabhängiger Individuen bilden heute Netzwerke zwischen den Menschen aufgrund ihrer Historie und bilden das Wesen der sozialen Gemeinschaft. Im Zentrum stehen ästhetische Figurationen, die sich als Reaktion auf ideologische Vereinnahmung, historische Katastrophen oder kulturelle Auslassungen lesen lassen. Diese Perspektive impliziert eine methodische Offenheit, die sich sowohl interkultureller Verfahren bedient als auch interdisziplinäre Zugänge einbezieht.

Die in diesem Band versammelten Beiträge reflektieren demnach jene Pluralität sowohl thematisch als auch methodisch. Sie widmen sich der bildnerischen und literarischen Repräsentation aber auch der musikalischen Konfigurationen, geopolitischen Imaginationen und ästhetischen Grenzverschiebungen. Sie thematisieren Fragen von Erinnerung, Verdrängung, Migration, Körperlichkeit, Sakralität, Geschlechterverhältnissen und kultureller Performanz. In ihrer Vielstimmigkeit machen sie deutlich, dass österreichische Kultur als dynamischer und konflikthafter Verhandlungsraum kultureller Bedeutungsproduktion begriffen werden kann. Den gedanklichen Rahmen bildet ein Vorwort von Peter Simon Altmann, das jene Vielschichtigkeit auf philosophisch-literarische Weise aufgreift. Altmann, ein Autor, Lyriker, Essayist und Kulturdenker, gelingt es darin, die zentrale Herausforderung österreichischer Gegenwartskultur zu benennen. Sein Text bringt präzise auf den Punkt, was es heißt, österreichische:r Intellektuelle:r, Künstler:in oder Autor:in im Spannungsfeld von Erinnerung, Sprache und Weltbezug zu sein.

Abgerundet wird der Band durch einen systematischen Anhang, der eine kuratierte Liste bedeutender österreichischer Kulturschaffender in verschiedenen Bereichen – Literatur, Bildende Kunst, Musik, klassische Komposition, Volksmusik, Oper – umfasst. Diese Liste versteht sich als ein dynamischer kulturhistorischer Resonanzraum, der zugleich Orientierung bietet und zur eigenständigen Auseinandersetzung anregt und nicht als abschließendes Verzeichnis. Die hier vorgestellten Perspektiven, Ansätze und Fallstudien laden zur weiteren Reflexion über das kulturelle Selbstverständnis Österreichs ein.

Künstlerische Entwicklungstendenzen und die sie reflektierende Bildende Kunst richten sich immer mehr auf innovative Aspekte aus. Die künstlerische Qualität sucht neue Perspektiven. Somit entsteht eine heterogene Dynamik. Mit der Entwicklung des Internets hat die Bildende Kunst eine weltumspannende Dimension erfahren. Zwischen akademischen Ausbildungs-

einrichtungen, aufstrebenden Galerien und selbstorganisierten Ausstellungsräumen entwickelt sich eine vitale Kunstszene, die zunehmend international vernetzt ist – ohne dabei ihre lokalen Prägungen zu verlieren. In den 1990er- und 2000er-Jahren verschoben sich die künstlerischen Praktiken weiter hin zu ironischen, objekthaften und interventionistischen Formen, wie sie exemplarisch im Werk von Erwin Wurm zum Ausdruck kommen. Mit seinen One Minute Sculptures, bei denen Betrachter:innen auf humorvolle Weise in skulpturale Positionen gebracht werden, kritisiert Wurm den Skulpturenbegriff und die gesellschaftlichen Normen von Körperhaltung, Konformität und Alltagshandlungen. Seine Arbeiten verbinden Konzeptkunst mit Popästhetik und eröffnen neue Zugänge zur kritischen Alltagsbeobachtung (Gryglewski, 2011). Die Lebenszeit dieser Skulpturen, die „nur" eine Minute dauert, erscheint zunächst sehr kurz. Wenn man sie jedoch am eigenen Leib erfährt, wirkt ein Zeitraum von 60 Sekunden mitunter länger als gedacht. Diesen Erfahrungsprozess, eine ungewöhnliche Körperposition länger als nur einen kurzen Augenblick zu halten, ist letztlich auch die Intension des Künstlers (Trattner, 18.10.2025, Interview in Bad Ischl). In Peter Koglers Arbeiten sind Motive, die mit Röhren, Ameisen und Gehirne, die sich über Wände, Decken und Böden ziehen um die Wahrnehmung des Betrachters und der Betrachterinnen herauszufordern. So dokumentierte er in New York mit seiner Kamera die pulsierende Kunst- und Musikszene in einem Moment tiefgreifender gesellschaftlicher und technologischer Umbrüche. In seinen Arbeiten verwebt er die früher gemachten Fotografien mit raumgreifenden Tapeteninstallationen.

3. Österreichische Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts

In keinem anderen mitteleuropäischen Land wurde der Begriff „Kultur" so eng mit dem Selbstverständnis der Nation verknüpft – und zugleich so grundlegend hinterfragt wie Österreich. Die spezifische Lage des Landes zwischen imperialer Vergangenheit und demokratischer Gegenwart, zwischen konservativer Traditionsbindung und künstlerischer Avantgarde, bildet den kulturellen Resonanzraum, in dem sich narrative Selbstbeschreibungen ebenso wie kritische Gegenstimmen formieren. Sigmund Freud: Psychoanalyse, Kulturkritik und intellektuelles Erbe der Moderne

Auch der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, zählt zu den namhaften österreichischen Persönlichkeiten des 20. und 21. Jahrhunderts. Er entwickelte ein theoretisches Modell, das sowohl medizinische als auch philosophische, literarische, kunsttheoretische und kulturwissenschaftliche Diskurse beeinflusste. Seine Konzepte zum Unbewussten, zur Triebstruktur,

zur Verdrängung, zur Sublimierung, zur infantilen Sexualität, zur Neurosenbildung, zur Traumdeutung sowie zur Ich-Spaltung bildeten die Grundlage einer neuartigen klinischen Diagnostik und einer therapeutischen Methodik in ihren Geburtsstunden. Zugleich entfaltete sich daraus ein kulturtheoretischer Zugriff, der über die Psychologie hinaus auf gesellschaftliche und zivilisatorische Prozesse ausgerichtet war. In der Forschung wird Freuds Werk häufig gemeinsam mit jenem von Karl Marx und Friedrich Nietzsche zur sogenannten „Hermeneutik des Verdachts" gezählt, da alle drei Denkfiguren ein nicht unmittelbar zugängliches Wirklichkeitsverständnis in den Mittelpunkt rückten. In seinem Wiener Arbeitsumfeld wurde die Psychoanalyse zu einer kulturellen Institution, deren Wirkung auf medizinische Debatten ebenso wie auf ästhetische und ethische Diskurse nachweisbar ist. Texte wie Die Traumdeutung (1900), Totem und Tabu (1913), Das Unbehagen in der Kultur (1930) und Der Mann Moses und die monotheistische Religion (1939) dokumentieren Freuds Bemühung, anthropologische Grundannahmen mit zivilisationsgeschichtlichen Deutungen zu verbinden (s. Mayer, 2017). Die dabei entworfene These, wonach kulturelle Entwicklung mit psychischem Konflikt, Triebverzicht, Schuld und innerer Spannung einhergeht, wurde in verschiedenen Disziplinen aufgegriffen und weiterverarbeitet. Freuds theoretischer Zugang im 20. und 21. Jahrhundert umfasst neben der Analyse von Defiziten auch ein aufklärerisches Element, das auf eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Subjekt und seinen inneren Strukturen zielt. Der von ihm beschriebene Spannungsbogen zwischen Lustprinzip und Realitätsprinzip bildet eine zentrale Struktur seines Gesamtwerks. In der österreichischen Literatur, insbesondere in der Wiener Moderne, fanden freudianische Konzepte Resonanz. Werke von Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard weisen intertextuelle Bezüge zur Psychoanalyse auf, insbesondere hinsichtlich der Thematisierung von Doppelleben, Verdrängung, Identitätskonstruktion und Sprachskepsis (s. Alt 2016).

Diese Mehrdimensionalität eröffnete Anschlussmöglichkeiten für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Narratologie. In der Bildenden Kunst fanden psychoanalytische Motive Eingang in symbolistische, surrealistische und konzeptuelle Ausdrucksformen. Auch in politischen Theorieansätzen nach 1945 wurde Freud rezipiert – etwa durch Vertreter der Kritischen Theorie (Adorno, Marcuse), durch feministische Theorien (Kristeva, Irigaray) sowie im Rahmen poststrukturalistischer Ansätze (Lacan), die seine Begriffe in neue Kontexte überführten. In diesen Rezeptionen wurden einzelne Aspekte von Freuds Denken, darunter seine anthropologischen Annahmen, seine Sicht auf Geschlechterverhältnisse sowie sein europazentrierter

Standort, kritisch hinterfragt. Gleichzeitig blieb die Vorstellung eines unbewussten psychischen Apparats als konstitutives Element des Subjekts für viele Disziplinen weiterhin zentral (s. Berkel 2008).

3.1 Identitätskonstruktionen im kulturellen Selbstverständnis

Gleichzeitig ist jedoch zu betonen, dass Österreich keineswegs gänzlich mythen- oder geschichtslos ist, denn das kulturelle Selbstverständnis kann auf eine lange historische Kontinuität zurückblicken, die weit über das 20. Jahrhundert hinausreicht. Bereits im späten Mittelalter war das Gebiet des heutigen Österreichs Teil einer dynastisch konsolidierten Herrschaftsstruktur, die maßgeblich zur Herausbildung eines eigenständigen politischen Profils beitrug. Eine Schlüsselrolle kommt dabei – wie in der Einleitung bereits kurz angedeutet – Friedrich III. zu, der aus dem Hause Habsburg stammte und von 1452 bis zu seinem Tod im Jahr 1493 als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches amtierte. Zuvor war er bereits als Herzog von Österreich und als römisch-deutscher König aktiv. Friedrich III. war nicht nur der letzte Kaiser, der in Rom gekrönt wurde, sondern auch der erste, der eine dauerhafte Verbindung zwischen dem habsburgischen Haus und der Reichskrone etablierte. Unter seiner Herrschaft wurde die habsburgische Machtstellung territorial ausgeweitet und symbolisch gefestigt. Die Integration weiter Teile des Alpenraums – darunter Steiermark, Kärnten, Krain und Innerösterreich – in eine einheitliche Herrschaftslogik trug maßgeblich zur politischen Zentralisierung bei. Auch die administrative Nutzung von Wiener-Neustadt und Wien als Residenzstadt und seine Förderung kaiserlicher Repräsentationsarchitektur legten den Grundstein für die später als selbstverständlich empfundene Hauptstadtfunktion der Stadt innerhalb der Habsburgermonarchie. Friedrichs Formel „AEIOU“3, deren

[3] Die sogenannte „AEIOU“-Formel war das persönliche Herrschermotto von Kaiser Friedrich III. (1415–1493), das er ab etwa 1437 häufig auf Bauwerken, Münzen, Urkunden und Kunstwerken anbringen ließ, ohne es eindeutig zu erklären. Die fünf Vokale A, E, I, O, U dienten als vieldeutiges Symbol eines universalen Machtanspruchs der Habsburger, wobei Friedrich selbst mehrere Auslegungen vorschlug. Die bekannteste Deutung lautet „Austriae est imperare orbi universo“ („Es ist Österreich bestimmt, über die ganze Welt zu herrschen“). Weitere Varianten wie „Austria erit in orbe ultima“ („Österreich wird in der Welt das Letzte sein“) oder „Amor electis, iniustis ordinor ultor“ („Liebe den Auserwählten, den Ungerechten bin ich als Rächer bestimmt“) zeigen den spielerischen und zugleich programmatischen Charakter der Formel. Als dynastisches Leitmotiv verkörperte AEIOU das politische Selbstverständnis Friedrichs als von Gott legitimierter Herrscher mit universalem Herrschaftsanspruch

genaue Bedeutung historisch umstritten bleibt, kann dennoch als Ausdruck eines universalen Herrschaftsanspruchs interpretiert werden, der Österreich als Mittelpunkt eines größeren imperialen Zusammenhangs verankerte (s. Boockmann u.a., 2005, Fuchs u.a., 2013, Heinig 1993, 1997, Koller 2005, Krieger 2004, Wolf 2005). Diese Verbindung zwischen dynastischer Herrschaft und kultureller Selbstvergewisserung zeigt sich bis heute in zahlreichen Institutionen, Ritualen und Repräsentationsformen: von den imperialen Sammlungen der Habsburger in Wien über die Bauten der Ringstraße bis zur Fortexistenz monarchischer Symbole im Alltagsbewusstsein vieler Österreicher:innen. Die Vorstellung eines geschichtslosen Österreichs greift daher zu kurz. Vielmehr lässt sich sagen, dass sich das kulturelle Selbstverständnis zwischen zwei Polen bewegt, und zwar einerseits der kritischen Infragestellung von Nation und Tradition im 20. Jahrhundert, andererseits der impliziten Rückbindung an vormoderne Kontinuitätslinien.

3.2 Jüdisches Erbe, Erinnerungspolitik und postmigrantische Perspektiven

Die österreichische Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts ist u.a. durch die Auseinandersetzung mit dem jüdischen Erbe, der Erinnerung an die Shoah und den Wandel hin zu einer pluralen Migrations-gesellschaft geprägt. Der Umgang mit jüdischer Geschichte, jüdischer Kultur und dem Zivilisationsbruch des Holocaust war in Österreich lange Zeit von Ausblendung, Schweigen oder selektiver Erinnerung begleitet. Erst seit den 1980er-Jahren setzte eine bewusstere und gesellschaftlich breiter getragene Reflexion ein, die sowohl durch politische Aufarbeitung als auch durch literarische, künstlerische und institutionelle Initiativen angestoßen wurde. Die Bedeutung des jüdischen Beitrags zur österreichischen Kultur ist dabei kaum zu überschätzen. Schon in der Habsburgerzeit und vor allem in der Wiener Moderne um 1900 prägten jüdische Intellektuelle, Künstler:innen und Wissenschaftler:innen maßgeblich das kulturelle Profil des Landes. Jene produktive Symbiose wurde durch die nationalsozialistische Vernichtungspolitik gewaltsam unterbrochen. In der Zweiten Republik dominierten zunächst narrative Strategien, die Österreich primär als Opfer des Nationalsozialismus darstellten. Diese Sichtweise führte zu einer Verzögerung bei der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Verantwortung für die Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung. Erst die internationalen Diskussionen

und wurde zu einem zentralen Element der habsburgischen Selbstdarstellung, das noch über Jahrhunderte in der habsburgischen Propaganda nachwirkte.

um den Fall Waldheim sowie die Eröffnung des Mahnmals für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah am Wiener Judenplatz im Jahr 2000 markierten einen symbolisch bedeutsamen Wandel in der Erinnerungspolitik (s. Coşan 2024a, 2024b, Coşan & Tekin 2021). Die literarische und künstlerische Aufarbeitung jüdischer Erfahrung und Shoah-Erinnerung ist eng mit Namen wie Ruth Klüger, Doron Rabinovici oder Robert Schindel verbunden. Ihre Werke kreisen um Themen wie Verlust, Exil, Sprachlosigkeit, aber auch kulturelle Behauptung und intellektuelle Intervention. Sie öffnen Räume, in denen jüdische Perspektiven als lebendiger Teil der österreichischen Gegenwartskultur erscheinen. Besonders auffällig ist dabei die literarische Verschränkung von persönlicher Erinnerung mit gesellschaftlicher Analyse – ein Verfahren, das individuelle Biografien zu Trägern kollektiven Gedächtnisses macht.

Parallel zu dieser jüdisch geprägten Erinnerungsarbeit sind in den letzten Jahrzehnten neue kulturelle Perspektiven hinzugetreten, die unter dem Begriff postmigrantische Kultur verhandelt werden. Österreich wurde nach 1945 zunehmend zu einem Einwanderungsland – zunächst durch Arbeitsmigration aus der Türkei und dem ehemaligen Jugoslawien, später durch Flüchtlingsbewegungen aus Krisenregionen wie Afghanistan, Syrien oder Tschetschenien. Dieser Wandel ist sozial, politisch und kulturell spürbar. In Literatur, Theater, Film und Musik treten seither verstärkt Stimmen auf, die von Erfahrungen der Migration, der sprachlichen Hybridität, des sozialen Ausschlusses, aber auch von kultureller Selbstermächtigung berichten. Beispielhaft sind hier Autor:innen wie Maja Haderlap, Barbi Marković, Dimitré Dinev oder die Lyrikerin Semier Insayif zu nennen. Sie setzen sich mit den Themen zwischen Herkunft und Ankunft, mit der Überformung von Identität durch Sprache, Kultur und Staatsbürgerschaft auseinander. Die literarischen Positionen bewegen sich jenseits eines binären Denkens in „österreichisch“ und „fremd“ und reflektieren stattdessen die Komplexität kultureller Zugehörigkeiten im 21. Jahrhundert. Besonders auffällig ist auch die zunehmende Verhandlung von Mehrsprachigkeit, Dialekt und Übersetzung als literarische Mittel der Selbstdefinition. Institutionell spiegelt sich diese Entwicklung in neuen Programmen der Kulturförderung, in der Öffnung literarischer Festivals, in interkulturellen Projekten sowie in der verstärkten Sichtbarkeit von migrantischen Kulturräumen, insbesondere in urbanen Zentren wie Wien, Linz oder Graz. Die österreichische Kultur zeigt sich hier als offenes Feld, in dem Erinnerungsarbeit und Diversitätsdiskurse verknüpft werden. Das jüdische Erbe und die postmigrantischen Perspektiven stehen exemplarisch für eine Kultur, die auf der Pluralität von Stimmen, Erfahrungen und Deutungsangeboten beruht.

4. Österreichische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts in Österreich ist – wie bereits angedeutet – untrennbar mit Brüchen, Umbrüchen und Formen ästhetischer Selbstbefragung verbunden. Von den Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs über die Erschütterungen der nationalsozialistischen Diktatur bis hin zu postmodernen Reflexionen über Sprache, Macht und Körper durchzieht die literarische Produktion ein kritischer Blick auf Geschichte, Gesellschaft und die Bedingungen des Sprechens selbst. Österreichische Autorinnen und Autoren schufen Werke, die oft weniger durch lineare Narration als durch formale Radikalität, Ironie, sprachliche Verdichtung und erzählerische Disruption gekennzeichnet sind. Der literarische Raum wird dabei als Bühne für individuelle Erfahrungen genutzt und als ein Ort der gesellschaftlichen Konfrontation und künstlerischen Intervention

Im Fokus der nachfolgenden Unterkapitel stehen zunächst der Art Club und die Wiener Gruppe als künstlerische Formationen der Nachkriegszeit, die neue Ausdrucksformen etablierten und das kulturelle Selbstverständnis Österreichs wesentlich mitprägten. Daran anschließend wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich in der Literatur der zweiten Republik ein kritisches Sprachbewusstsein und ein Umgang mit der historischen Erfahrung artikulieren. Abschließend richtet sich der Blick auf Gegenwartstendenzen, in denen Körper, Gender und soziale Ordnungen in literarischen Texten verhandelt werden.

4.1 Art Club und Wiener Gruppe

Die Gründung des Wiener Art Club im Jahr 1947 markiert einen Wendepunkt in der österreichischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. In einer Zeit politischer Restauration, kultureller Entideologisierung und ästhetischer Regression, die den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg begleitete, bildete der Art Club ein Forum der künstlerischen Selbstermächtigung und intellektuellen Erneuerung. Unter der maßgeblichen Initiative des katholischen Priesters und Galeristen Otto Mauer entstand – wie in der Einleitung erwähnt – ein interdisziplinäres Netzwerk, das sich gegen die formalistische Erstarrung des offiziellen Kunstbetriebs wandte und die Idee einer offenen, experimentellen, international vernetzten Moderne wiederbelebte. Der Art Club war jedoch keineswegs eine homogene oder klar organisierte Gruppierung. Vielmehr fungierte er als dynamische Plattform für Künstler:innen unterschiedlichster Richtungen: Maler wie Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Wolfgang Hollegha, Friedensreich Hundertwasser und Josef Mikl

fanden hier ebenso Aufnahme wie Literaten wie H. C. Artmann oder Ilse Aichinger, Musiker, Theaterleute und Intellektuelle. Diese Vielstimmigkeit war Programm, denn der Club verstand sich als Ort der transmedialen Durchlässigkeit, der gezielt Grenzen zwischen den Künsten aufweichte und einen offenen Diskurs über Ästhetik, Politik und Weltverständnis ermöglichte (Wimmer, 2002, S. 27–32). Die zahlreichen Ausstellungen, Vorträge, Lesungen und Diskussionen – zumeist in der Galerie nächst St. Stephan – bildeten das Rückgrat eines urbanen künstlerischen Lebens, das sich deutlich vom konservativen Kulturbetrieb der Zweiten Republik abhob (s. Rühm, 1997, Schmied 1965).

Nicht zufällig lässt sich in dieser Struktur eine Traditionslinie zu den Literatensalons und Künstlerzirkeln der Jahrhundertwende ziehen – insbesondere zur Bewegung Jung-Wien[4], die um 1900 Wien zu einem geistigen

[4] Die literarische Bewegung *Jung-Wien*, die sich ab den späten 1880er-Jahren in der österreichischen Hauptstadt formierte, gilt als eine der kulturellen Strömungen der deutschsprachigen Literatur an der Schwelle zur Moderne und bildet einen entscheidenden geistigen Vorläufer für viele kulturelle Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in Österreich. Die Bezeichnung „Jung-Wien" wurde zunächst ironisch von konservativen Kritikern verwendet, um eine Gruppe junger Literaten zu diffamieren, die sich demonstrativ von der realistischen, bürgerlich-moralischen Literaturtradition ihrer Vorgänger abgrenzen wollte. Doch bald wurde daraus eine kulturelle Selbstbezeichnung für Autoren wie Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann oder Peter Altenberg, die Wien als einen intellektuellen Kristallisationspunkt der europäischen Moderne verstanden. In enger Verbindung mit der bildenden Kunst der Wiener Secession, mit der Philosophie von Ernst Mach und Ludwig Wittgenstein sowie mit dem später aufkommenden Denken Sigmund Freuds, entwickelte *Jung-Wien* eine Literatur, die von Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit von Wirklichkeit geprägt war. Statt gesellschaftliche Probleme in realistischer Manier abzubilden, rückte das Ich, seine Bewusstseinsvorgänge, Affekte und inneren Konflikte ins Zentrum. Diese Verschiebung wurde nicht zuletzt durch den Einfluss französischer Symbolisten und Impressionisten motiviert, deren poetologische Verfahren von den Jung-Wienern bewusst adaptiert und weiterentwickelt wurden. Das Gespräch, die psychologische Miniatur, das Fragment, das unzuverlässige Erzählen oder die Rolle des Beobachters als distanzierter Flaneur wurden zu bevorzugten Darstellungsformen. Dabei oszillierte die Bewegung stets zwischen ironischer Distanz, dekadenter Pose und ernsthafter Sinnsuche, was ihr sowohl den Vorwurf der Weltflucht wie auch der ästhetischen Subversion einbrachte. Die Dramen des österreichischen Arztes, Arthur Schnitzler, wie *Liebelei*, *Reigen* oder *Der einsame Weg* analysierten mit chirurgischer Präzision die moralischen Doppelbödigkeiten der Wiener Gesellschaft, während Hugo von Hofmannsthal in seinem berühmten *Chandos-Brief* (1902) bereits die Sprachkrise der Moderne vorwegnahm. Das Vertrauen in die Sprache als unmittelbares Ausdrucksmittel war erschüttert – eine Erkenntnis, die sich in der zersplitterten Form, der Bildhaftigkeit und der häufigen Selbstreferenzialität der Texte

Zentrum der europäischen Moderne machte. Wie damals ein Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler die literarischen Formen der Zeit in Frage stellten und eine neue Subjektivität postulierten, so bemühten sich nun – wenngleich mit anderen Mitteln – die Mitglieder des Art Club um eine Erneuerung der künstlerischen Ausdrucksformen. Dabei war die Orientierung an der internationalen Moderne ein zentrales Anliegen: Surrealismus, Abstraktion, Tachismus, Art Brut und Informel wurden aufgegriffen, transformiert und in den österreichischen Kontext übersetzt – als bewusste Absetzbewegung von einem durch Nationalsozialismus diskreditierten Kunstverständnis, das noch in den Nachkriegsjahren nachwirkte (s. Rühm, 1985).

Wenn der Art Club den transdisziplinären und bildkünstlerisch orientierten Auftakt der österreichischen Nachkriegsmoderne markierte, so stellte die Wiener Gruppe ab den frühen 1950er Jahren eine weit ästhetische und poetologische Intervention dar. Entstanden im Umkreis des Art Club, doch bald mit eigenständigem Profil, formierte sich die Wiener Gruppe als literarische Bewegung mit dezidiert sprachkritischem Anspruch. Ihre Mitglieder – H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener – lehnten die Konventionen des literarischen Betriebs und die Grundannahmen des Sprachgebrauchs selbst ab. Sprache war für

niederschlug. Auch Peter Altenbergs prosaische Skizzen, in denen Alltagsbeobachtungen, Träume und Erinnerungen in assoziativen Sequenzen miteinander verwoben werden, markieren diese Abkehr vom linearen Erzählen und vom abgeschlossenen Werkbegriff. Zugleich war *Jung-Wien* eng mit dem städtischen Kulturleben verbunden – die berühmten Kaffeehäuser wie das Café Griensteidl oder das Café Central waren Orte der Geselligkeit und intellektuelle Labore, in denen die Formulierung eines neuen, polyphonen Selbstbildes des Künstlers erprobt wurde. Die Bewegung war dabei keineswegs homogen, sondern von Spannungen und ästhetischen Divergenzen durchzogen. Hermann Bahr etwa veränderte seine Positionen mehrfach – vom Naturalismus über den Symbolismus bis zum katholischen Kulturkonservatismus. Doch in ihrer Summe steht *Jung-Wien* für eine literarische, kulturelle und ästhetische Selbstreflexion, die den Beginn einer Modernisierung des kulturellen Selbstverständnisses einläutete. Ihre Nachwirkungen reichen bis in die Zwischenkriegszeit und darüber hinaus – sowohl in der Literatur der Innerlichkeit als auch in der Sprachskepsis der Postmoderne. Die enge Verbindung zwischen künstlerischer Avantgarde, psychologischem Innenleben und gesellschaftlicher Maskerade, wie sie die Autoren des Jung-Wien-Kreises betrieben, prägte sowohl die österreichische Literatur der Jahrhundertwende, bereiteten aber auch den Boden für spätere kulturelle Formationen wie den Art Club oder die Wiener Gruppe, die mit neuen Mitteln an das Projekt einer radikalen Subjektanalyse anschlossen.

sie ein ideologisch imprägniertes Instrument der Macht, das nur durch Zerschneidung, Spiel, Ironie und performative Aneignung wieder künstlerisch produktiv gemacht werden konnte (Rühm, 2023, S. 14–22). Der poetologische Bruch, den die Wiener Gruppe vollzog, geht auf mehrere historische, ästhetische und politische Kontexte zurück. Zum einen war es die Erfahrung der Sprachverrohung im Nationalsozialismus, die eine skeptische Haltung gegenüber den semantischen Selbstverständlichkeiten der Alltagssprache erzeugte. Zum anderen war es das internationale Erbe der Avantgarden – insbesondere des Dadaismus, des Surrealismus und der konkreten Poesie –, das den formalen Ausgangspunkt bildete. Die Wiener Gruppe verstand sich aber nicht als reine Rezeptionseinheit dieser Bewegungen, sondern als deren radikalisierte Fortschreibung im spezifischen Kontext der österreichischen Nachkriegsgesellschaft. Ihre Texte zielten nicht auf Sinn, sondern auf EntSinnung, auf das Sichtbarmachen sprachlicher Automatismen und ideologischer Verschränkungen (vgl. Weibel, 1997).

Diese Haltung manifestierte sich in einem vielfältigen literarischen Werk, das sich von klassischen Gattungen konsequent löste. Die Mitglieder der Wiener Gruppe arbeiteten mit Klanggedichten, Dialektversen, visueller Poesie, Cut-ups, Montagen, Collagen und szenischen Sprachhandlungen. In Artmanns dialektale Sprachspiele (med ana schwoazzn dintn, 1958) wird mit der phonologischen Oberfläche der Sprache, der regionalen Identität, Ironie und sozialer Markierung gearbeitet. Rühm hingegen entwickelte Konzepte von Lautpoesie und konkreter Musik, die bewusst die Grenzen von Schrift und Stimme, Literatur und Geräusch auflösten. Achleitner experimentierte mit sogenannten „protokollierten" Gedichten, in denen der Schreibakt selbst dokumentiert wird. Konrad Bayers Texte wie *der sechste sinn* oder *der kopf des vitus bering* operieren an der Schnittstelle von Philosophie, Absurdität und existenzieller Sprachverweigerung. Oswald Wiener schließlich formulierte mit seinem Werk *Die Verbesserung von Mitteleuropa* (1969) einen Sprachroman, der die Frage nach dem Subjekt, dem Bewusstsein und der maschinellen Sprache in poststrukturalistischer Weise vorwegnahm (s. Eder, 2008).

Gerhard Rühm, der Chronist und Mitbegründer der Gruppe, bezeichnete dieses radikale Vorgehen als bewusste Auflösung der autoritativen Schriftform (vgl. Rühm, 2023, S. 41). Diese poetologische Grundhaltung verband alle Mitglieder der Gruppe, auch wenn ihre ästhetischen Mittel und Interessen teils deutlich divergierten. Das kollektive Moment spielte dabei eine zentrale Rolle, denn viele der Texte entstanden kollaborativ, wurden gemeinsam vorgetragen, diskutiert, überarbeitet. Die Performanz des Sprechens, das Ereignis der Lesung, der soziale Raum der Sprache war der

eigentliche Ort des dichterischen Geschehens – ein bewusster Bruch mit dem romantischen Autorengenie und ein Vorgriff auf spätere postdramatische, performative und multimediale Textformen. Zentral für die Verbreitung und Wirkung der Wiener Gruppe waren auch ihre medialen Strategien. Die Gruppe publizierte ihre Texte in alternativen Zeitschriften wie *neues forum*, *manuskripte* oder *publikationen der gruppe* und schuf so ein eigenes literarisches Dispositiv außerhalb des etablierten Verlagsbetriebs. Ihre Lesungen – etwa die „literarischen cabarets" – waren performative Sprachereignisse mit oft provokantem, – man möchte zu sagen wagen – anarchischem Charakter. Diese Verweigerung eines literarischen Binnenmarkts, kombiniert mit der Sprengung linguistischer Konventionen, verortet die Wiener Gruppe im ästhetischen und kulturpolitischen Widerstand. Ihre Praxis war stets auch eine politische, ohne je programmatisch oder doktrinär zu sein (Fuchs 1992).

In der österreichischen Literaturgeschichte markiert die Wiener Gruppe daher einen epistemologischen Einschnitt. Ihre Sprache war keine Transparenz, sondern ein widerständiges Material. Diese Haltung hat weitreichende Folgen für die spätere Literaturproduktion. Die Werke von Elfriede Jelinek, Franz Josef Czernin, Friederike Mayröcker oder Ernst Jandl sind ohne die Impulse der Wiener Gruppe kaum denkbar. Noch die sprachskeptischen Schreibweisen der Gegenwartsliteratur – etwa bei Thomas Köck, Kathrin Röggla oder Ferdinand Schmatz – tragen Spuren dieser radikalen Sprachkritik.

4.2 Sprachkritik und Geschichtsbewusstsein in der Nachkriegsliteratur

Die Skepsis gegenüber Sprache, Geschichtserzählung und kollektiver Identitätsbildung ist Ausdruck einer Irritation über die Rolle Österreichs im Nationalsozialismus, über das lange Schweigen nach 1945 und über das kulturelle Bedürfnis, durch Literatur eine Form des Erinnerns zu ermöglichen, die nicht in Verdrängung oder Mythologisierung mündet. Zahlreiche Autorinnen und Autoren der Nachkriegszeit machten es sich zur Aufgabe, das Unsagbare sichtbar zu machen und zugleich die Sprache selbst als fragwürdiges Medium zu dekonstruieren. Die Sprachkritik fungiert somit sowohl als ästhetisches Mittel, als auch ethischer Imperativ im Angesicht einer verschwiegenen oder verzerrten Vergangenheit.

Ingeborg Bachmann gehört zu den zentralen Stimmen dieser literarischen Auseinandersetzung. In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen (1959–60), posthum veröffentlicht unter dem Titel Früher Krieg, später Frieden, entwirft sie das Programm einer Literatur, die die Verantwortung für Sprache

übernimmt. Sie schreibt: „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ (Bachmann, 2005, S. 34). Damit stellt sie sich gegen jede Form der ideologischen Sprachvernebelung und plädiert für eine poetische Selbstverantwortung. In ihren Erzählungen und insbesondere im Romanfragment Todesarten thematisiert sie die Fortwirkung patriarchaler und faschistoider Gewaltverhältnisse in der Nachkriegszeit. Auch Thomas Bernhard bezieht seine literarische Strategie aus der Unzuverlässigkeit und Brüchigkeit von Sprache. Seine Figuren wälzen in monologartigen Textgeflechten eine obsessive Reflexion über Schuld, Abscheu und Provinzialismus. In Werken wie Heldenplatz (1988) oder Auslöschung (1986) inszeniert Bernhard die österreichische Gesellschaft als eine, die sich der Vergangenheit entzieht und dabei neue Formen von Unterdrückung und Selbsttäuschung produziert. Seine Protagonisten sind oft isolierte Intellektuelle, die an der Sprachlosigkeit ihrer Umwelt zerbrechen. Bernhards Stil – geprägt von redundanten Satzkonstruktionen, bewusst eingesetzten Übertreibungen und destruktiven Wiederholungen – ist dabei selbst Ausdruck der sprachlichen Krise (Weigel, 1999). Auch Peter Handke zeigt in seinen frühen Arbeiten – etwa in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1970) oder Wunschloses Unglück (1972) – eine sprachkritische Haltung, die die Grenze zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und Beschreibung thematisiert. Die Erfahrung von der Welt erscheint stets gefiltert durch einen diskursiven Apparat, der ebenso verunsichert wie desorientiert. Handkes Experimentieren mit innerer Rede, fragmentierter Syntax und narrativer Verlangsamung zielt auf eine literarische Entautomatisierung des Sprechens, wie sie auch in Viktor Šklovskijs Begriff der „Verfremdung“ angelegt ist (vgl. Šklovskij, 1925/2005).

4.3 Körper, Gender und Gesellschaft in der Literatur der Gegenwart

Die österreichische Gegenwartsliteratur der letzten Jahrzehnte ist von einer auffälligen Zuwendung zu Fragen der Körperlichkeit, der Geschlechterverhältnisse und der sozialen Normalitätskonstruktionen geprägt. Der literarische Körper fungiert dabei als Repräsentationsfläche für psychische und gesellschaftliche Prozesse und als Widerstandsort gegen hegemoniale Zuschreibungen. In einem intersektionalen Kontext zwischen Geschlecht, Macht, Sexualität, Sprache und Gewalt entsteht eine Literatur, die sowohl formal avanciert als auch sozialpolitisch aufgeladen ist. Autorinnen wie Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch oder Raphaela Edelbauer verhandeln in ihren Texten die Bedingungen des Subjekts in einer von Medialisierung, patriarchalen Strukturen und postindustriellen Verwertungslogiken geprägten Gegenwart. Zentral für dieses neue literarische Körperbewusstsein ist

das Werk Elfriede Jelineks, deren Textflächen auf sprachlicher Ebene jene gesellschaftlichen Gewaltstrukturen nachzeichnen, denen insbesondere weibliche Körper unterworfen sind. In ihrem Roman Die Klavierspielerin (1983) entwirft sie das Bild einer Frau, deren Körper durch die autoritäre Mutter, die Musikindustrie und die bürgerliche Leistungslogik diszipliniert, fragmentiert und entfremdet wird (Işik-Özkan & Tekin., 2023). Der literarische Text selbst verweigert sich jeglicher linearen Erzählstruktur und unterläuft damit das traditionelle Subjektmodell. Jelinek schreibt nicht über den Körper – ihr Text ist eine sprachliche Reinszenierung des Zerfalls. Sprache ist bei ihr ein ideologisches Machtinstrument, das Gewalt nicht nur beschreibt, sondern vollzieht. Gerade in dieser literarischen Radikalität liegt ihre politische Wirkungskraft (vgl. Gilman, 2005). Auch Anna Mitgutsch stellt in ihren Romanen Fragen nach sozialer Zugehörigkeit, Marginalisierung und körperlicher Identität. In Haus der Kindheit (2000) etwa verknüpft sie persönliche Traumata mit kollektiver Erinnerung und thematisiert, wie fragile Identitäten durch Herkunft, Religion und Migration geformt und deformiert werden. Ihre Protagonistinnen erleben den eigenen Körper häufig als Störfaktor oder Projektionsfläche gesellschaftlicher Erwartungen. Die erzählerische Konstruktion dieser Körper verweist auf eine Instabilität von Genderidentitäten in der globalisierten Moderne (vgl. Mitgutsch, 2000). Eine jüngere Stimme der österreichischen Literatur ist Raphaela Edelbauer, die mit Romanen wie Das flüssige Land (2019) oder DAVE (2021) neue Verbindungen zwischen Körper, Technologie und Staatsmacht auslotet. In DAVE wird die Reproduktion des menschlichen Bewusstseins durch eine KI thematisiert – eine Verschmelzung von Körper und Algorithmus, die klassische Begriffe von Subjektivität, Gender und Intimität grundlegend infrage stellt. Edelbauers Sprache oszilliert zwischen poetischem Reflexionsraum und technologischem Jargon; sie schafft eine Prosa, die sich zugleich der Philosophie, den Naturwissenschaften und der Körperpolitik öffnet. Gerade die Verschmelzung von Gendertheorie, Biopolitik und spekulativer Fiktion markiert eine neue literarische Qualität im österreichischen Erzählen des 21. Jahrhunderts (vgl. Seeliger, 2021).

Was diese Autorinnen verbindet, ist das Interesse an der Dekonstruktion normativer Geschlechterbilder, aber auch die experimentelle Formgestaltung, mit der sie literarisch auf soziale Desintegration, patriarchale Gewalt und mediale Überformung reagieren. Der Körper wird zu einem literarischen Thema, aber ebenso zu einem epistemischen und ästhetischen Problemfeld, das die Grenzen zwischen Ich und Welt, Sprache und Fleisch, Begehren und Kontrolle neu verhandelt. Die österreichische Gegenwartsliteratur

leistet daher einen zentralen Beitrag zur internationalen literarischen Reflexion über Subjektivität, Macht und Materialität.

5. Zum Abschluss: Stimmen und Perspektiven im Überblick

Der vorliegende Sammelband versammelt daher eine Reihe interdisziplinärer Beiträge, die sich in unterschiedlicher Weise mit der künstlerischen, literarischen und kulturellen Entwicklung Österreichs im 20. und 21. Jahrhundert auseinandersetzen. Nach einer kurzen Einführung in die unterschiedlichen Strömungen der österreichischen Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts stehen im Folgenden die einzelnen Beiträge der Autor:innen des vorliegenden Sammelbandes zugrunde, die sich dem Untersuchungsgegenstand aus historischer, ästhetischer, soziopolitischer und kulturtheoretischer Perspektive nähern. Gemeinsam ist ihnen ein kritisch-reflektierender Zugang, der Österreich als vielstimmigen und dynamischen Diskursraum begreift. Anstelle linearer Entwicklungslinien eröffnet sich den Leser:innen ein plural zusammengesetztes Bild, das eher durch Reibung und Perspektivenvielfalt als durch inhaltliche Homogenität geprägt ist.

Der Band eröffnet mit einer Einleitung von Habib Tekin und Irma Trattner, die eine systematische Einführung in die österreichische Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts bieten und zentrale ästhetische sowie kulturhistorische Entwicklungslinien konturieren. Daran anschließend rekonstruiert Ester Saletta in ihrem Beitrag „Jakob Wassermanns Portrait: Ein deutsch-jüdischer Erzähler mit zwei Seelen“ die doppelte Verortung Wassermanns zwischen deutsch-jüdischer Identitätsproblematik und literarischer Selbstpositionierung, bevor Irma Trattner den Wiener Aktionismus in seiner performativen Radikalität und seinen Körperpolitiken analysiert. Einen kunsthistorischen Schwerpunkt setzt Julie Vanzele mit ihrer Untersuchung der Modeabteilung der Wiener Werkstätte als Schnittstelle von Design, Moderne und Körperästhetik, worauf Lea Iser in ihrer Analyse von Robert Seethalers Das Café ohne Namen Prozesse der Identitätskonstruktion im urbanen Raum des Nachkriegswiens herausarbeitet. Mit einer transnational ausgerichteten Perspektive beleuchtet Renata Schellenberg literarische Konzepte des Sezessionismus im Wien um 1900, während Mersiha Škrgić die Geschwisterliebe als wiederkehrendes Motiv im Werk Ingeborg Bachmanns untersucht. Die bildende Kunst der Nachkriegszeit wird von Markus Kager am Beispiel Wolfgang Hollegha im Spannungsfeld von Abstraktion und Materialität analysiert, gefolgt von Alexander Carpenter, der Ernst Kreneks Rolle innerhalb einer musikalischen Moderne zwischen

Stilbruch und Hybridität neu bewertet. Peter Thuswaldner richtet den Blick auf figurative Kunst als Ausdruck sakraler Dimensionen, und Danielle Buschinger widmet sich der Antikenrezeption bei Richard Strauss im Kontext der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal bei Die Ägyptische Helena. Mit einem medienhistorischen Zugang untersucht Irem Atasoy imperiale Propagandabilder des Habsburgerreichs anhand von Postkarten des Ersten Weltkriegs, während Ksenia Kuzminykh die ästhetischen Dimensionen in Daniel Kehlmanns Romanen Lichtspiel und Ruhm analysiert; eine transhistorische Perspektive auf Ingeborg Bachmann eröffnet sodann Albrecht Classen, der ihre existenzialistischen Impulse ins 21. Jahrhundert fortschreibt. Anne D. Peiter untersucht in ihrer Studie zur „Komik der Grausamkeit" literarische Fliegendarstellungen bei Robert Musil, Elias Canetti und Manfred Deix, bevor Emily E. Cole und Eric B. Grube fotografische und künstlerische Selbstrepräsentationen in Österreich und Japan unter Besatzungsbedingungen zwischen 1945 und 1955 vergleichend analysieren. Mit einem weiteren Wassermann-Beitrag kehrt der Band zur deutsch-jüdischen Thematik zurück, indem Habib Tekin in „At the Walls of the Monastery" Antisemitismus und das Versagen der Justiz in *Der Moloch* untersucht; daran schließen sich Kathrin Neis mit ihrer Analyse von Traum- und Realitätsstrukturen in Leo Perutz' Sankt Petri-Schnee (1933) sowie Korbinian Lindel mit seiner Untersuchung geopolitischer Imaginationen in Literatur und Kunst Österreichs zwischen 1914 und 1938 an und Charlotte Sturm mit einem dystopischen Blick auf österreichische Literatur, womit der Band in einer kulturpolitisch erweiterten Perspektive seinen Abschluss findet.

Hervorzuheben ist nochmals das Vorwort von Peter Simon Altmann, das den Band eröffnet und konzeptionell rahmt. Seine Feder ist geprägt von einer intensiven Auseinandersetzung mit Sprache, Philosophie und künstlerischer Existenz. In seinem Vorwort gelingt es ihm, die Frage „Was heißt es, Österreicher:in zu sein?" mit intellektueller Präzision und poetischer Sensibilität zu umkreisen – ohne dabei in nationale Festschreibungen zu verfallen.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass der Band durch einen Anhang ergänzt wird, der eine strukturierte Übersicht bedeutender österreichischer Kulturschaffender bietet. Die Liste umfasst:

Österreichische Autor:innen
Österreichische Künstler:innen
Österreichische Komponist:innen
Österreichische Musiker:innen

Österreichische Komponist:innen klassischer Musik
Österreichische Volksmusiker:innen
Österreichische Kammersänger:innen

Dieser Anhang versteht sich als ein zusätzlicher Beitrag zur Sichtbarmachung kultureller Vielfalt und vermittelt zugleich eine erweiterte Grundlage für weiterführende kulturwissenschaftliche Recherchen.

Die vorliegende Arbeit zur österreichischen Kunst, Kultur und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts soll demnach zeigen, dass kulturelle Selbstvergewisserung in Österreich nicht über kohärente nationale Mythen oder lineare Fortschrittserzählungen funktioniert. Österreich stellt in der europäischen Kulturlandschaft ein besonderes Beispiel dafür dar, wie historische Gegebenheiten, imperiale Vergangenheiten, kollektive Traumata und ästhetische Innovationen in einen Diskurs treten können, das produktive Reibungen und zugleich intellektuelle Beweglichkeit erzeugt. Österreichische Kultur im 20. und 21. Jahrhundert erweist sich damit als Raum fortwährender Aushandlung. Ihre literarischen, künstlerischen und theoretischen Formen sind Antworten auf ein Jahrhundert der Erschütterungen, der Übergänge und der Widersprüche – und zugleich Zeugnisse eines kulturellen Denkens, das sich im reflektierten Streit um das Gemeinsame gründet, erschöpft.

Literaturverzeichnis

Alt, P.-A. (2016). *Sigmund Freud: Der Arzt der Moderne. Eine Biographie*. München: Beck.

Assmann, A. (2018). *Erinnerungskultur und Geschichtsvergessenheit*. München: Beck.

Bachmann, I. (1980). *Politik und Literatur*. In: *Erklär mir, Liebe*. München: Piper.

Bachmann, I. (2005). *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper.

Baumeister, M. (1993). *Günter Brus: Malerei, Aktion, Zeichnung*. Wien: Böhlau.

Berkel, I. (2008). *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Bernhard, T. (1986). *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, T. (1988). *Heldenplatz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Boockmann, H., & Dormeier, H. (2005). *Konzilien, Kirchen- und Reichsreform 1410–1495* (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 8). Stuttgart: Klett-Cotta.

Bruckmüller, E. (1994). *Nation Österreich: kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien: Böhlau.

Bunzl, M. (2004). *Symptoms of Modernity: Jews and Queers in Late-Twentieth-Century Vienna*. Berkeley: University of California Press.

Coşan, L. (2024a). Behinderung und Suizidalität in Ungeduld des Herzens von Stefan Zweig. In H. Tekin & L. Coşan (Eds.), Behinderung in der deutschsprachigen Literatur (pp. 127-149). Berlin: Peter Lang.

Coşan, L. (2024b). Das nationalsozialistische Zeitalter als Gewaltmaschinerie am Beispiel des Werkes Castellio gegen Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt. In L. Coşan & S. Hartmann (Eds.), Neue Wege der Germanistik: Deutsche und Aserbaidschanische Literatur im Kontext von Emigration, Exil und Repression (pp. 101-115). Toruń: Adam Marszałek.

Coşan, L. (2022). Der psychogene Tod als Suizidform in Untergang eines Herzens von Stefan Zweig. In O. Bazarkaya (Ed.), Exitstrategien. Suizid in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts (pp. 83-107). Berlin: Peter Lang.

Coşan, L., & Tekin, H. (2021). Stefan Zweigs Werke im Lichte der jüdischen Erinnerungskultur. In L. Coşan & M. T. Öncü (Eds.), Jüdische Lebenswelten im Diskurs (pp. 125-145). Berlin: Logos Verlag Berlin.

Coşan, L. (2020). Die Rezeption Stefan Zweigs in der Türkei. In A. O. Öztürk, C. Sakallı, & M. T. Öncü (Eds.), Rezeption der deutschsprachigen Literatur in der Türkei I (pp. 265-291). Berlin: Logos Verlag Berlin.

Edelbauer, R. (2019). *Das flüssige Land*. Berlin: Klett-Cotta.

Edelbauer, R. (2021). *DAVE*. Berlin: Klett-Cotta.

Eder, T., & Vogel, J. (2008). *„verschiedene sätze treten auf". Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Zsolnay.

Export, V. (2004). *VALIE EXPORT – Archiv*. Wien: Springer.

Fuchs, F., Heinig, P.-J., & Wagendorfer, M. (Hrsg.). (2013). *König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt* (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 32). Wien: Böhlau.

Fuchs, G. (1992). Avantgardismus in den fünfziger Jahren: Die Wiener Gruppe. In H. Lengauer (Hrsg.), *„Abgelegte Zeit"? Österreichische Literatur der fünfziger Jahre*. Wien: Edition Literaturproduzenten.

Gilman, S. L. (2005). *The Case of Elfriede Jelinek: Language and the Body*. In: *The German Quarterly*, 78(4), 459–473.

Gryglewski, M. (2011). *Erwin Wurm: Performative Skulpturen*. Köln: Walther König.

Handke, P. (1970). *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Handke, P. (1972). *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Heinig, P.-J. (1993). *Kaiser Friedrich III. (1440–1493) in seiner Zeit. Studien zum 500. Todestag am 19. August 1493/1993* (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 12). Köln: Böhlau.

Heinig, P.-J. (1997). *Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Hof, Regierung, Politik* (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 17). Köln: Böhlau.

Husslein-Arco, A. (2013). *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*. Wien: Belvedere.

Jelčić, D., & Marković, B. (2018). *Literatur und Migration in Österreich*. Wien: Edition Atelier.

Jelinek, E. (1983). *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Klüger, R. (1992). *weiter leben: Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein.

Koller, H. (2005). *Kaiser Friedrich III.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Krieger, K.-F. (2004). *Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III.* (2., aktualisierte Aufl.). Stuttgart: Kohlhammer.

Lichtblau, A. (2004). *Ästhetik des Schmerzes: Rudolf Schwarzkogler und die Fotografie der Stille*. Berlin: Reimer.

Mayer, A. (2017). *Sigmund Freud. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Mitgutsch, A. (2000). *Haus der Kindheit*. Frankfurt a. M.: Luchterhand.

Nitsch, H. (1990). *Das Orgien-Mysterien-Theater*. Wien: Residenz Verlag.

Özkan Isik, A., & Tekin, H. (2023). On Corporeal Taboos in Elfriede Jelinek‘s Novel *The Piano Teacher*. *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur / Alman Dili ve Edebiyati Dergisi, (50),* 77–89.

Rabinovici, D. (2011). *Andernorts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rainer, A. (1972). *Übermalungen 1953–1972*. Salzburg: Galerie Welz.

Rühm, G. (1997). The phenomenon of the „wiener gruppe“ in the vienna of the fifties and sixties. In P. Weibel (Hrsg.), *die wiener gruppe: a moment of modernity 1954–1960 / the visual works and the actions* (Ausstellungskatalog Biennale di Venezia). Wien & New York: Springer.

Rühm, G. (Hrsg.). (1985). *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener*. Reinbek: Rowohlt.

Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schmied, W. (Red.). (1965). *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus: Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden* (Ausstellungskatalog). Hannover: Kestner-Gesellschaft.

Seeliger, A. (2021). *Bewusstsein als Datenbank. Künstliche Intelligenz und Subjektmodell in Raphaela Edelbauers Roman "DAVE"*. In: *Literatur und Kritik*, 556, 28–35.

Šklovskij, V. (2005). *Kunst als Verfahren*. In: Ch. Wulf (Hrsg.), *Unlesbares entziffern: Beiträge zur Kulturgeschichte des Lesens* (S. 107–121). Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Originalarbeit 1925)

Trattner, I. (1994), *Die Konzeptkunst der Künstlergruppe OHO in Slowenien : eine Entwicklung in drei Phasen von 1966–1971*, Hochschulschrift, Universität Salzburg (Originalarbeit)

Vocelka, K. (2002), *Geschichte Österreichs: Kultur - Gesellschaft – Politik, München, Heyne.*

Weibel, P. (Hrsg.). (1997). *die wiener gruppe: a moment of modernity 1954–1960 / the visual works and actions* (Ausstellungskatalog Biennale di Venezia). Wien & New York: Springer.

Weigel, S. (1999). *Die Stimme der Medusa. Thomas Bernhards Schreibverfahren*. In: *Text + Kritik*, 139, 15–28.

Wimmer, C. (2002). *Avantgarde und Nachkriegsmoderne: Der Wiener Art Club und die Literatur der Fünfziger Jahre*. Wien: Sonderzahl.

Wolf, S. (2005). *Die Doppelregierung Kaiser Friedrichs III. und König Maximilians (1486–1493)* (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 25). Köln: Böhlau.

Zöllner, E. (1990). *Geschichte Österreichs : Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, *8. Auflage Reprint 2014,Verlag für Geschichte und Politik, Wien.*

Liste[5]

ÖSTERREICHISCHE AUTOREN:INNEN

A

Achleitner, Friedrich, am 23. Mai 1930, in Schalchen, Oberösterreich
Adler, Helena Este, am 16. Mai 1983, in Oberndorf bei Salzburg
Aichinger, Ilse, am 1. November 1921, in Wien
Aichinger, Renate, am 28. November 1976, in Salzburg
Aichner, Bernhard, am 1. Februar 1972, in Heinfels
Aigner, Christoph Wilhelm, am 18. November 1954, in Wels, Oberösterreich
Allacher, Johann, am 1965, in Wien
Altmann, Franz Friedrich, am 25. März 1958, in Hagenberg im Mühlkreis
Altmann, Peter Simon, am 29. März 1968, in Salzburg
Amanshauser, Gerhard, am 2. Jänner 1928, in Salzburg
Amanshauser, Martin, am 15. November 1968, in Salzburg
Améry, Jean, am 31. Oktober 1912, in Wien, Österreich-Ungarn
Amon, Michael, am 25. Februar 1954, in Wien
Andergassen, Eugen, am 20. Juni 1907, in Feldkirch
Anders, Marie, am 1967, in Kirchdorf an der Krems, Oberösterreich
Anger-Schmidt, Gerda, am 28. Februar 1943, in Wels
Antonic, Thomas, am 29. Mai 1980, in Bruck an der Mur
Arnautović, Ljuba, am 1954, in Kursk, Sowjetunion
Artmann, Hans Carl, am 12. Juni 1921, in Wien-Breitensee
Arzt, Thomas, am 1983, in Schlierbach
Aspöck, Ruth, am 7. Februar 1947, in Salzburg
Auer, Martin, am 14. Jänner 1951, in Wien
Augustin, Hans, am 5. Juli 1949, in Salzburg
Aumaier, Reinhold, am 12. Mai 1953, in Linz
Ausländer, Rose, am 11. Mai 1901, in Czernowitz, Österreich-Ungarn
Ayoub, Susanne, am 1956, in Bagdad

B

Baar, Anna, am 1973, in Zagreb, Jugoslawien
Bachmann, Ingeborg, am 25. Juni 1926, in Klagenfurt am Wörthersee
Bachmann, Louise George, am 20. August 1903, in Wien
Bäck, Walter, am 23. Februar 1931, in Wien
Balàka, Bettina, am 27. März 1966, in Salzburg
Bankl, Hans, am 9. April 1940, in St. Pölten
Baringer, Ewald, am 19. Oktober 1955, in Wien
Barta, Bernhard, am 1974, in Linz
Barta, Dominik, am 1982, in Oberösterreich
Basil, Otto, am 24. Dezember 1901, in Wien
Bauer, Hermann, am 1954, in Wien
Bauer, Theodora, am 14. Juli 1990, in Wien
Bauer, Wolfgang, am 18. März 1941, in Graz
Baum, Thomas, am 28. Dezember 1958, in Linz
Baumann, Karina, am 1968, in (-)

[5] Die aufgeführten Listen bilden einen Überblick über *österreichische* Autoren:innen, Künstler:innen, Musiker:innen, Komponisten:innen, u.w. des 20. und 21. Jahrhunderts. Es handelt sich hierbei um keine komplette, vollständige Liste – da dies nahezu unmöglich wäre –, sondern eher die Darstellung der renommiertesten Persönlichkeiten.

Bayer, Konrad, am 17. Dezember 1932, in Wien
Bayer, Xaver, am 5. Mai 1977, in Wien
Becker, Zdenka, am 25. März 1951, in Cheb, Tschechoslowakei
Bednarik, Karl Josef Franz, am 18. Juli 1915, in Wien
Blumencron, Maria, am 9. November 1965, in Wien
Beer, Alex, am 8. April 1977, in Bregenz
Beer, Natalie Emilia, am 17. Juni 1903, in Au im Bregenzerwald
Beer, Otto Fritz, am 8. September 1910, in Wien
Beisteiner, Michael, am 29. April 1977, in Pitten, Bucklige Welt, Niederösterreich
Benesch, Kurt, am 17. Mai 1926, in Wien
Benvenuti, Jürgen, am 1972, in Bregenz
Benyoëtz, Elazar, am 24. März 1937, in Wiener Neustadt
Bereuter, Elmar, am 1948, in Lingenau
Berger, Christian Paul, am 28. Juli 1957, in Passau
Berger, Clemens, am 20. Mai 1979, in Güssing
Berger, Hilde, am 18. Oktober 1946, in Scharnstein, Oberösterreich
Bernhard, Nicolaas Thomas, am 9. Februar 1931, in Heerlen, Niederlande
Bernhart, Toni, am 4. Oktober 1971, in Meran, Südtirol
Beyerl, Beppo, am 16. November 1955, in Wien-Hadersdorf
Birkhan, Ines, am 30. Oktober 1974, in Wien
Birnbacher, Birgit, am 1985, in Schwarzach im Pongau
Biron, Georg, am 18. Oktober 1958, in Wien
Bitterlich, Roswitha, am 24. April 1920, in Bregenz
Blaboll, Gerhard, am 1958, in Wien
Blaeulich, Max, am 1952, in Aiglhof, Salzburg
Bleyer, Alexandra, am 1974, in Klagenfurt
Bolius, Uwe, am 6. August 1940, in Linz
Bracharz, Kurt, am 28. September 1947, in Bregenz, Vorarlberg
Brandorff, Walter, am 1943, in München
Brandstetter, Alois, am 5. Dezember 1938, in Aichmühl bei Pichl bei Wels
Breitenfellner, Kirstin, am 26. September 1966, in Wien
Brezina, Thomas Conrad, am 30. Jänner 1963, in Wien
Bronner, Gerhard, am 23. Oktober 1922, in Wien-Favoriten
Brooks, Patricia, am 22. November 1957, in Wien
Bryla, Kaśka, am 1978, in Wien
Buchebner, Walter, am 1929, in Mürzzuschlag
Buchenauer, Liselotte, am 20. Dezember 1922, in Graz
Bucher, Nadja, am 1. April 1976, in Wien
Büchner, Barbara, am 1. Februar 1950, in Wien
Buhl, Hermann, am 21. September 1924, in Innsbruck
Busta, Christine, am 23. April 1915, in Wien
Bydlinski, Georg, am 30. Mai 1956, in Graz

C

C., Deidree, am 1970, in (-)
Carsten, Catarina, am 23. April 1920, in Berlin
Cejpek, Lucas, am 14. Dezember 1956, in Wien
Celan, Paul, am 23. November 1920, in Czernowitz
Cervik, Karl, am 15. Oktober 1931, in Wien
Chesi, Gert, am 22. August 1940, in Schwaz, Tirol
Chobot, Manfred, am 3. Mai 1947, in Wien
Czernin, Franz Josef, am 7. Jänner 1952, in Wien
Czernin, Monika, am 18. Februar 1965, in Klagenfurt
Czurda, Elfriede, am 25. April 1946, in Wels

D

Dahimène, Adelheid, am 2. Juni 1956, in Altheim
Dangl, Michael, am 31. Jänner 1968, in Salzburg
Darer, Harald, am 1975, in Mürzzuschlag, Steiermark
Degner, Helmut, am 24. März 1929, in Wien

Dekan, Anton, am 18. Dezember 1948, in Hermagor, Kärnten
Dinev, Dimitré, am 1968, in Plowdiw, Bulgarien
Diwiak, Irene, am 10. Dezember 1991, in Graz
Dobesch, Susanne, am 1957, in Wien
Dolovai, Verena, am 1975, in (-)
Donnelly, Elfie, am 1950, in London
Dor, Milo, am 7. März 1923, in Budapest
Drach, Albert, am 17. Dezember 1902, in Wien
Drack, Hanna Maria, am 10. Juni 1913, in Penig
Dragosits, Martin, am 25. Februar 1965, in Wien
Drobna, Didi, am 31. Mai 1988, in Bratislava
Drucker, Peter Ferdinand, am 19. November 1909, in Wien, Österreich-Ungarn
Drumbl, Andrea, am 8. Juli 1976, in Lienz/Osttirol
Dunkl, Dora, am 13. Oktober 1925, in Würzburg
Dunne, Ellen, am 26. Mai 1977, in Kuchl bei Salzburg
Dusl, Andrea Maria, am 12. August 1961, in Wien
Dutzler, Herbert, am 1958, in Schwanenstadt, Oberösterreich
Dvorak, Felix, am 4. November 1936, in Wien

E

Ebner, Jeannie, am 17. November 1918, in Sydney/Australien
Ebner, Klaus, am 8. August 1964, in Wien
Ebner, Peter, am 27. Juni 1932, in Wien
Eckhart, Lisa, am 6. September 1991, in Leoben
Edelbauer, Raphaela, am 1990, in Wien
Eggerth, Heinrich, am 30. April 1926, in Annaberg, Niederösterreich
Eichberger, Günter, am 15. September 1959, in Oberzeiring, Obersteiermark
Eichhorn, Hans, am 13. Februar 1956, in Vöcklabruck, Oberösterreich
Eigner, Wolf-Dieter, am 17. Oktober 1952, in Radenthein, Kärnten
Einzinger, Erwin, am 13. Mai 1953, in Kirchdorf an der Krems
Eisendle, Helmut, am 12. Januar 1939, in Graz
Eisenreich, Herbert, am 7. Februar 1925, in Linz, Oberösterreich
Elsberg, Marc, am 3. Jänner 1967, in Wien
Emminger, Daniela, am 1975, in Vöcklabruck
Endlweber, Sonja, am 1973, in (-)
Ernst, Gustav, am 23. August 1944, in Wien
Erdheim, Claudia, am 6. Oktober 1945, in Wien
Ernst, Jürgen-Thomas, am 10. September 1966, in Lustenau
Eska, Karl, am 27. November 1905, in Bielitz, Oberschlesien, Österreich-Ungarn
Etz, Elisabeth, am 9. April 1979, in Wien

F

Falk, Gunter, am 26. Oktober 1942, in Graz, Steiermark
Falkner, Brigitta, am 17. Juni 1959, in Wien
Fallwickl, Mareike, am 1983, in Hallein
Famler, Walter, am 1958, in Bad Hall
Faschinger, Lilian, am 29. April 1950, in Tschöran bei Bodensdorf, Kärnten
Federmair, Leopold, am 25. August 1957, in Wels, Oberösterreich
Federmann, Reinhard, am 12. Februar 1923, in Wien
Feld, Fritz, am 15. Oktober 1900, in Berlin
Ferk, Janko, am 11. Dezember 1958, in Sankt Kanzian am Klopeiner See
Ferra-Mikura, Vera, am 14. Februar 1923, in Wien
Fian, Antonio, am 28. März 1956, in Klagenfurt
Findig, Andreas, am 4. August 1961, in Linz
Fischer, Dagmar, am 19. Juni 1969, in Wien
Fischer, Erica, am 1. Jänner 1943, in St Albans, England
Fischer, Gottfried, am 17. Januar 1953, in Denver, Colorado, Vereinigte Staaten
Fischer, Wolfgang Georg, am 24. Oktober 1933, in Wien
Fleck, Herbert, am 1941, in Wien

Fleischer, Ludwig Roman, am 17. September 1952, in Wien
Flor, Olga, am 25. Januar 1968, in Wien
Formann, Hans Heinrich, am 27. August 1939, in Prag
Franz, Kurt, am 14. März 1949, in Eibiswald
Franzobel, am 1. März 1967, in Vöcklabruck, Oberösterreich
Freudenthaler, Laura, am 1984, in Salzburg
Freund, René Maximilian, am 14. Februar 1967, in Wien
Freundlich, Elisabeth, am 21. Juli 1906, in Wien, Österreich-Ungarn
Fried, Erich, am 6. Mai 1921, in Wien
Friedl, Hermann, am 21. Februar 1920, in Linz
Friewald, Gerlinde, am 1969, in (-)
Frischengruber, Kurt, am 1958, in (-)
Frischmuth, Barbara, am 5. Juli 1941, in Altaussee, Salzkammergut
Fritsch, Gerhard, am 28. März 1924, in Wien
Fritsch, Valerie Katrin G., am 14. Mai 1989, in Graz
Fritz, Marianne, am 14. Dezember 1948, in Weiz/Steiermark
Fuchs, Anton, am 29. Jänner 1920, in Wien
Fuchs, Christian Martin, am 3. Dezember 1952, in Wien
Fuchs, David, am 1981, in Linz
Füssel, Dietmar, am 23. Januar 1958, in Wels/Oberösterreich
Fussenegger, Gertrud, am 8. Mai 1912, in Pilsen, Böhmen, Österreich-Ungarn
Futscher, Christian, am 19. April 1960, in Feldkirch/Vorarlberg

G

Gäbler, Karl Ulrich, am 3. September 1941, in Villach, Kärnten
Gallauner, Lisa, am 1978, in (-)
Gamillscheg, Marie, am 1992, in Graz
Ganglbauer, Petra, am 16. April 1958, in Graz
Gantschacher, Herbert, am 2. Dezember 1956, in Waiern bei Feldkirchen in Kärnten
Garzaner, Günther Maria, am 16. Dezember 1951, in Schwaz, Tirol
Gauß, Karl-Markus, am 14. Mai 1954, in Salzburg
Geiger, Arno, am 22. Juli 1968, in Bregenz
Gerstinger, Heinz, am 13. Oktober 1919, in Wien
Gerstl, Elfriede, am 16. Juni 1932, in Wien
Gillespie, Jacqueline, am 1958, in Österreich
Glantschnig, Helga, am 14. März 1958, in Klagenfurt
Glattauer, Daniel, am 19. Mai 1960, in Wien
Glavinic, Thomas, am 2. April 1972, in Graz
Glück, Anselm, am 28. Jänner 1950, in Linz, Oberösterreich
Gmeyner, Anna Wilhelmine, am 16. März 1902, in Wien, Österreich-Ungarn
Gnedt, Dietmar, am 13. Juni 1957, in (-)
Goldmann, Anne, am 15. November 1961, in Kärnten
Göttfert, Constantin, am 19. Mai 1979, in Wien
Goubran, Alfred, am 6. Jänner 1964, in Graz
Grän, Christine, am 18. April 1952, in Graz
Gregor, Susanne, am 24. April 1981, in Žilina
Grill, Andrea, am 16. Januar 1975, in Bad Ischl
Grill, Evelyn, am 15. Jänner 1942, in Garsten in Oberösterreich
Gruber, Andreas, am 28. August 1968, in Wien
Gruber, Reinhard Peter, am 20. Jänner 1947, in Fohnsdorf, Steiermark
Gruber, Sabine, am 6. August 1963, in Meran
Gruber, Sabine M., am 9. Februar 1960, in Linz
Gruber-Rizy, Judith, am 1. November 1952, in Gmunden
Grün, Lili, am 3. Februar 1904, in Wien, Österreich-Ungarn
Grünmandl, Otto, am 4. Mai 1924, in Hall in Tirol
Gstrein, Norbert, am 3. Juni 1961, in Mils bei Imst, Tirol

H

Haas, Wolf, am 14. Dezember 1960, in Maria Alm am Steinernen Meer, Land Salzburg
Habeck, Fritz, am 8. September 1916, in Neulengbach, Niederösterreich
Habringer, Rudolf, am 13. September 1960, in Schwanenstadt, Oberösterreich
Hackl, Erich, am 26. Mai 1954, in Steyr, Oberösterreich
Haderlap, Maja, am 8. März 1961, in Bad Eisenkappel/Železna Kapla, Kärnten
Hadler, Colin, am 15. Oktober 2001, in Graz
Hafner, Fabjan, am 8. Juni 1966, in Klagenfurt
Hahn, Friedrich, am 3. Mai 1952, in Merkengersch/Niederösterreich
Hahnl, Hans Heinz Franz, am 29. März 1923, in Oberndorf in der Ebene bei Herzogenburg (Österreich)
Haidegger, Ingeborg-Christine, am 27. Februar 1942, in Dortmund-Barop
Haider, Alois, am 3. Mai 1948, in Amstetten/Niederösterreich
Haipl, Clemens Eduard, am 7. Juli 1969, in Wien
Hakel, Hermann, am 12. August 1911, in Wien, Österreich-Ungarn
Hamadani, Roswitha, am 7. August 1944, in Graz
Hammerl, Elfriede, am 29. April 1945, in Prebensdorf, Steiermark
Handke, Peter, am 6. Dezember 1942, in Griffen, Kärnten
Handl, Haimo Leopold, am 15. September 1948, in Feldkirch, Vorarlberg
Handlgruber-Rothmayer, Veronika, am 7. Februar 1920, in Wien
Hartl, Christian, am 22. November 1964, in Herrsching am Ammersee
Hartl, Edwin, am 6. Juli 1906, in Wien
Hartlieb, Petra, am 1967, in München
Haslehner-Götz, Elfriede, am 17. Juli 1933, in Wien
Haslinger, Josef, am 5. Juli 1955, in Zwettl, Niederösterreich
Hauer, Elisabeth, am 12. Juni 1928, in Wien
Haushofer, Marlen, am 11. April 1920, in Frauenstein
Hell, Bodo, am 15. März 1943, in Salzburg
Helfer, Monika, am 18. Oktober 1947, in Au, Vorarlberg
Heller, André, am 22. März 1947, in Wien
Henisch, Peter, am 27. August 1943, in Wien
Hergouth, Alois, am 31. Mai 1925, in Graz
Hermann, Wolfgang, am 27. September 1961, in Bregenz
Herz-Kestranek, Miguel, am 3. April 1948, in St. Gallen, Schweiz
Herzig, Anna, am 1987, in (-)
Hiess, Arnold, am 9. März 1989, in Zwettl
Hilber, Regina, am 13. Januar 1970, in Hausleiten
Hinterberger, Ernst Leopold, am 17. Oktober 1931, in Wien
Hintze, Christian Ide, am 26. Dezember 1953, in Wien
Hirschbold, Karl, am 14. September 1908, in Wien
Hochgatterer, Paulus, am 16. Juli 1961, in Amstetten, Niederösterreich
Hofbauer, Elfriede „Friedl“, am 19. Jänner 1924, in Wien
Höfler, Max, am 1978, in Oststeiermark
Hölbling, Christian, am 21. Juni 1972, in Bruck an der Mur
Holzer, Stefanie, am 17. Oktober 1961, in Ostermiething, Oberösterreich
Schnaubelt, Peter, am 22. Juni 1964, in Krems an der Donau, Niederösterreich
von Horváth, Edmund (Ödön) Josef, am 9. Dezember 1901, in Sušak, Österreich-Ungarn
Hotschnig, Alois, am 3. Oktober 1959, in Berg/Drautal, Kärnten
Hula, Saskia Maria Magdalena, am 3. Oktober 1966, in Wien
Hundegger, Barbara, am 28. Mai 1963, in Hall in Tirol

I

Innerhofer, Franz, am 2. Mai 1944, in Krimml, Land Salzburg
Ivănceanu, Vintilă, am 26. Dezember 1940, in Bukarest

J

Jaeg, Paul, am 1949, in Gosau
Jäger, Gerhard, am 2. April 1966, in Dornbirn

Janacs, Christoph, am 4. Oktober 1955, in Linz
Jandl, Ernst, am 1. August 1925, in Wien
Jandl, Hermann, am 1. März 1932, in Wien
Janisch, Peter, am 20. Dezember 1924, in Wien
Janitschek, Hans, am 6. November 1934, in Wien
Jatzek, Gerald, am 23. Jänner 1956, in Wien
Jelinek, Elfriede, am 20. Oktober 1946, in Mürzzuschlag, Steiermark
Jensen, Nils, am 20. Juni 1947, in St. Pölten
Jokl, Anna Maria, am 23. Januar 1911, in Wien, Österreich-Ungarn
Jonke, Gert Friedrich, am 8. Februar 1946, in Klagenfurt
Jungmaier, Marianne, am 1985, in Linz
Jungwirth, Andreas, am 15. April 1967, in Linz
Jungwirth, Katja, am 1961, in (-)
Juriatti, Rainer, am 24. November 1964, in Bludenz

K

Kadletz, Barbara, am 1981, in (-)
Kaiblinger, Sonja, am 22. September 1985, in Krems
Kain, Eugenie, am 1. April 1960, in Linz
Kain, Franz Damasus, am 10. Jänner 1922, in Posern bei Goisern
Kaindlstorfer, Günter, am 11. Juli 1963, in Bad Ischl
Kaip, Günther, am 1960, in Linz
Kaiser, Vea, am 21. Dezember 1988, in St. Pölten
Kaiser-Mühlecker, Reinhard, am 10. Dezember 1982, in Kirchdorf an der Krems
Kalmar, Fritz, am 13. Dezember 1911, in Wien
Kappacher, Walter, am 24. Oktober 1938, in Salzburg
Karbus, Oliver, am 30. März 1956, in Bad Ischl
Karoshi, Peter, am 1975, in Graz
Kastel, Michaela, am 1987, in Wien
Katzer, Wolfgang, am 31. Mai 1950, in Mödling
Kauer, Wolfgang, am 20. Februar 1957, in Linz
Kehlmann, Daniel, am 13. Januar 1975, in München
Kerschbaumer, Marie-Thérèse, am 31. August 1936, in Garches, Frankreich
Kilic, Ilse, am 28. Mai 1958, in Wien
Kim, Anna, am 10. September 1977, in Daejeon, Südkorea
Kislinger, Harald, am 6. März 1958, in Linz
Klar, Elisabeth, am 1986, in Wien
Kleindienst, Robert, am 4. März 1975, in Salzburg
Klement, Robert, am 10. Januar 1949, in St. Pölten
Klementovic, Roman, am 1982, in Wien
Klemm, Gertraud, am 6. Juli 1971, in Wien
Knapp, Radek, am 3. August 1964, in Warschau
Kneifl, Edith, am 1. Jänner 1954, in Wels, Oberösterreich
Kobler, Florian, am 1988, in (-)
Köck, Peter, am 2. Oktober 1949, in Pöllau, Steiermark
Kögl, Gabriele, am 16. April 1960, in Graz
Köhlmeier, Michael Johannes Maria, am 15. Oktober 1949, in Hard, Vorarlberg
Kofler, Gerhard, am 11. Februar 1949, in Bozen
Kofler, Werner, am 23. Juli 1947, in Villach, Kärnten
Kohl, Walter, am 8. Februar 1953, in Linz
Köller, Katharina, am 15. April 1984, in Eisenstadt, Österreich
Kolleritsch, Alfred, am 16. Februar 1931, in Brunnsee, Südsteiermark
Kolozs, Martin Max, am 30. September 1978, in Graz
Komarek, Alfred, am 5. Oktober 1945, in Bad Aussee
Walton, Emily, am 1984, in Oxford
Köttner-Benigni, Klara, am 21. März 1928, in Wien
Kräftner, Hertha, am 26. April 1928, in Wien
Kramar, Konrad, am 1966, in (-)
Kramlovsky, Beatrix, am 1954, in Steyr
Kraus, Herbert Alois, am 18. November 1911, in Zagreb
Kraus, Rudolf, am 25. September 1961, in Wiener Neustadt

Krautgartner, Monika, am 4. Juni 1961, in Ried im Innkreis
Kreisler, Georg Franz, am 18. Juli 1922, in Wien
Krems, David, in 1977
Krenek, Ernst, am 23. August 1900, in Wien
Krenn, Fritz, am 28. Jänner 1958, in Graz
Kubelka, Susanna, am 20. September 1942, in Linz
Kudrnofsky, Wolfgang, am 1. Mai 1927, in Wien
Kuhn, Gabriel, am 1972, in Innsbruck
Kulterer, Hubert Fabian, am 19. Dezember 1938, in Klagenfurt
Kuprian, Hermann, am 12. April 1920, in Tarrenz
Kutzenberger, Stefan, am 1971, in Linz, Oberösterreich

L
Laher, Ludwig, am 11. Dezember 1955, in Linz
Lang, Othmar Franz, am 8. Juli 1921, in Wien
Längle, Ulrike, am 4. Februar 1953, in Bregenz
Lauscher, Ernst Josef, am 18. Januar 1947, in Wien
Lauzon, Alex, am 12. April 1957, in Wien
Lavant, Christine, am 4. Juli 1915, in Großedling bei St. Stefan im Lavanttal
Laznia, Elke, am 1974, in Klagenfurt
Leb, Hans, am 7. Februar 1909, in Knappenberg (Gemeinde Hüttenberg), Kärnten
Lebert, Hans, am 9. Jänner 1919, in Wien
Lechner, Auguste, am 2. Januar 1905, in Innsbruck
Lehner, Angela, am 1987, in Klagenfurt
Lehner, Marie Luise, am 6. Februar 1995, in Wien
Leitner, Egon Christian, am 1961, in Graz
Leukauf, Robert, am 5. April 1902, in Wien
Lillegg, Erica, am 18. Januar 1907, in Graz
Lindenbaum, Walter, am 11. Dezember 1907, in Wien
Linder, Wolfgang, am 7. August 1961, in Rankweil/Vorarlberg
Lipuš, Cvetka, am 1966, in Bad Eisenkappel
Lipuš, Florjan, am 4. Mai 1937, in Lobnig bei Bad Eisenkappel, Kärnten
Loacker, Norbert, am 22. Juli 1939, in Altach/Vorarlberg
Lobe, Mira, am 17. September 1913, in Görlitz
Lohberger, Hans, am 25. Jänner 1920, in Graz-Waltendorf
Loibelsberger, Gerhard, am 1957, in Wien
Loidolt, Gabriel, am 4. Oktober 1953, in Eibiswald
Löwinger (junior), Paul, am 28. Juni 1949, in Wien
Loyelle, Anna, am 1972, in (-)
Ludwig, Paula, am 5. Januar 1900, in Feldkirch, Österreich-Ungarn
Lukas, Leo, am 8. Jänner 1959, in Köflach, Steiermark
Lukeneder, Alexander, am 1972, in (-)

M
Macedonia, Manuela, am 12. August 1963, in Saint-Vincent im Aostatal
Macheiner, Dorothea, am 21. März 1943, in Linz
Mähr, Christian, am 6. Februar 1952, in Feldkirch, Vorarlberg
Maier, Gösta, am 1926, in (-)
Mairhofer, Till, am 29. Mai 1958, in Steyr
Mairinger, Hans Dieter, am 12. April 1943, in Linz
Maly, Beate, am 1970, in Wien
Manner, Friederike, am 19. Dezember 1904, in Wien
Mara, Ulrike, am 10. April 1946, in Bad Ischl
Marginter, Peter, am 26. Oktober 1934, in Wien
Markart, Mike, am 25. August 1961, in Graz
Markstein, Heinz, am 9. April 1924, in Wien
Markus, Georg, am 2. Februar 1951, in Wien
Marschner, Rosemarie, am 1944, in Wels
Martin, Paul, am 13. September 1958, in Kufstein, Tirol
Marzik, Edeltrud „Trude“, am 6. Juni 1923, in Wien

Massiczek, Albert, am 15. April 1916, in Bozen, Österreich-Ungarn
Maurer, Manfred, am 8. November 1958, in Steyr, Oberösterreich
Maxian, Beate, am 22. August 1967, in München
Mayer, Doris, am 1. Oktober 1958, in Eisenstadt
Mayer-Baldasseroni, Elmar, am 30. Juni 1977, in Mürzzuschlag, Steiermark
Mayer-Skumanz, Lene, am 7. November 1939, in Wien
Mayer-Zach, Ilona, am 13. Juni 1963, in Graz
Mayröcker, Friederike, am 20. Dezember 1924, in Wien
Medusa, Mieze, am 1975, in Schwetzingen, Deutschland
Menasse, Eva, am 11. Mai 1970, in Wien
Menasse, Robert, am 21. Juni 1954, in Wien
Merkel, Inge, am 1. Oktober 1922, in Wien
Mermer, Verena, am 1984, in St. Egyden am Steinfeld
Merz, Carl, am 30. Januar 1906, in Kronstadt, Siebenbürgen
Messner, Janko, am 13. Dezember 1921, in Aich/Dob (heute Teil der Stadt Bleiburg/Pliberk)
Michiko Flašar, Milena, am 1980, in St. Pölten
Miedler, Nora Elisabeth, am 28. Dezember 1977, in Wien
Millesi, Hanno, am 15. Mai 1966, in Wien
Miltner, Harold Ian „Harry", am 25. Juli 1970, in Edinburgh
Mischkulnig, Lydia, am 2. August 1963, in Klagenfurt
Mitgutsch, Anna, am 2. Oktober 1948, in Linz
Mitterer, Erika, am 30. März 1906, in Wien
Mitterer, Felix, am 6. Februar 1948, in Achenkirch, Tirol
Molden, Ernst, am 1967, in Wien
Molny, Erika, am 28. Juni 1932, in Patergassen, Kärnten
Mörth, Wolfgang, am 29. August 1958, in Bregenz
Mühringer, Doris, am 18. September 1920, in Graz
Muster, Wilhelm, am 12. Oktober 1916, in Graz

N
Naber, Sabina, am 17. Dezember 1965, in Tulln
Nagele, Andrea, am 1957, in (-)
Neuwirth, Günter, am 22. September 1966, in Wien
Niederle, Helmuth A., am 16. November 1949, in Wien
Nöstlinger, Christine, am 13. Oktober 1936, in Wien-Hernals
Nowak, Ernst, am 13. März 1944, in Wien
Niavarani, Michael, am 29. April 1968, in Wien
Nussbaumer, Josef, am 1951, in (-)

O
Ohms, Wilfried, am 18. Mai 1960, in Graz
Okopenko, Andreas, am 15. März 1930, in Košice (Tschechoslowakei)
Oppitz, Klaus, am 1971, in Wels
Orthofer, Peter, am 17. Juni 1940, in Berlin

P
Paar, Tanja, am 15. Oktober 1970, in Graz
Palm, Kurt, am 12. April 1955, in Vöcklabruck
Palm, Reinhard, am 30. April 1957, in Vöcklabruck, Oberösterreich
Parker, Martina, am 20. Jahrhundert, in Bad Tatzmannsdorf
Pauli, Herbert, am 1952, in Baden
Pawlik, Ana, in 1981, in (-)
Peichl, Martin, am 1983, in Waldviertel
Pelz, Monika, in 1944, in Klosterneuburg
Perner, Rotraud A., am 18. August 1944, in Orth an der Donau
Peschka, Karin, am 1967, in Linz
Pessl, Peter, am 1. März 1963, in Frankfurt am Main
Petricek, Gabriele, in 1957, in Krems an der Donau
Petrik, Dine, am 3. September 1942, in Unterfrauenhaid im Burgenland
Petrowsky, Martin G., am 1942, in Wien
Phettberg, Hermes, am 5. Oktober 1952, in Hollabrunn

Pichler, Anita, am 28. Januar 1948, in Meran, Italien
Pichler, Georg, am 30. Juli 1959, in Judenburg/Steiermark
Pilar, Walter, am 1. August 1948, in Ebensee am Traunsee
Pilgram, Gerhard, am 26. April 1955, in Klagenfurt
Pils, Heide, am 2. April 1939, in Heidenreichstein
Pistotnig, Silvia, am 11. Februar 1977, in Klagenfurt
Pittler, Andreas P., am 21. November 1964, in Wien
Piuk, Petra, in 1975, in Güssing
Pleschko, Romina, in 1983, in Gmunden, Oberösterreich
Pleterski Tschebull, Friederun, am 1948, in Kärnten
Pock, Rosa, am 17. April 1949, in Wagna, Steiermark
Podzeit-Lütjen, Mechthild, am 28. November 1955, in Bremen
Pollack, Martin, am 23. Mai 1944, in Bad Hall
Pototschnig, Heinz, am 30. Juni 1923, in Graz
Poznanski, Ursula, am 30. Oktober 1968, in Wien
Prantl, Egon A., am 17. Juli 1947, in Innsbruck
Praßl, J.H., in 1979, in Ried im Innkreis
Preis, Robert Johannes, am 8. August 1972, in Graz
Preitler, Franz A., am 18. April 1963, in Mürzzuschlag
Pribil, Ulrike, in 1962, in (-)
Prinz, Martin, in 1973, in Wien
Prosser, Robert, am 9. Dezember 1983, in Alpbach, Tirol
Puganigg, Ingrid, am 1947, in Stockenboi, Kärnten

Q

Qualtinger, Helmut Gustav Friedrich, am 8. Oktober 1928, in Wien
Qunaj, Sabrina, am 1986, in Bruck an der Mur

R

Raberger, Harald, am 1967, in (-)
Rabinowich, Julya, am 1970, in Leningrad, Sowjetunion
Rabinovici, Doron, am 2. Dezember 1961, in Tel Aviv
Ragger, Gernot, am 26. Oktober 1959, in Wolfsberg/Kärnten
Raimund, Hans, am 5. April 1945, in Petzelsdorf bei Purgstall an der Erlauf
Ransmayr, Christoph, am 20. März 1954, in Wels, Oberösterreich
Rauchberger, Ingeborg, am 22. März 1957, in Linz
Rauchensteiner, Meinhard, am 1970, in (-)
Raus, Volker, am 1946, in Linz
Recheis, Käthe, am 11. März 1928, in Engelhartszell, Oberösterreich
Reichart, Elisabeth, am 19. November 1953, in Steyregg/Oberösterreich
Reichl, Eva, am 1970, in Kirchdorf an der Krems
Reitprecht, Monika, am 1973, in (-)
von Rezzori d'Arezzo, Gregor, am 13. Mai 1914, in Czernowitz in der Bukowina, Österreich-Ungarn
Riegler, Gregor, am 23. November 1950, in Perg, Oberösterreich
Riese, Katharina, am 4. Mai 1946, in Linz/Donau
Riess, Erwin, am 13. März 1957, in Wien
Riha, Susanne, am 18. Juni 1954, in Wien
Rizy, Helmut, am 4. Oktober 1943, in Linz
Roberts, Ina, am 29. Juli 1904, in Wolkersdorf im Weinviertel, Niederösterreich
Röggla, Kathrin, am 14. Juni 1971, in Salzburg
Roiss, Stephan, am 1983, in Linz, Oberösterreich
Rosei, Peter, am 17. Juni 1946, in Wien
Roth, Gerhard, am 24. Juni 1942, in Graz
Rubatscher, Maria Veronika, am 23. Januar 1900, in Hall in Tirol
Rühm, Gerhard, am 12. Februar 1930, in Wien
Ruiss, Gerhard, am 29. Mai 1951, in Ziersdorf
Rumpl, Manfred, am 19. September 1960, in Mixnitz/Steiermark
Russ, Rebecca, am 1991, in (-)

S

Sachs, Walter, am 9. Dezember 1901, in Traisen (Niederösterreich)

Sadr, Hamid, am 12. Dezember 1946, in Teheran (Iran)
Sandner, Kurt, am 5. August 1910, in Kitzbühel
Sansone, Adele, am 1953, in Wien
Sapira, Irina, am 14. November 1944, in Bukarest
Sapper, Theodor, am 16. September 1905, in Feldbach
Sargnagel, Stefanie, am 14. Jänner 1986, in Wien
Sautner, Thomas, am 1970, in Gmünd
Schacherreiter, Christian, am 22. Juni 1954, in Linz
Schachinger, Marlen, am 12. Dezember 1970, in Braunau am Inn
Schachinger, Antonio „Tonio“, am 29. Jänner 1992, in Neu-Delhi, Indien
Schalko, David, am 17. Jänner 1973, in Waidhofen an der Thaya, Niederösterreich
Scharang, Michael, am 3. Februar 1941, in Kapfenberg, Steiermark
Scheuermann, Michael, am 1964, in Wels
Schilgen, Wolf von, am 28. September 1917, in Münster
Schilddorfer, Gerd, am 25. Dezember 1953, in Wien
Schinagl, Helmut, am 24. Jänner 1931, in Innsbruck
Schindel, Robert, am 4. April 1944, in Bad Hall in Oberösterreich
Schlag, Evelyn, am 22. Dezember 1952, in Waidhofen an der Ybbs
Schmatz, Ferdinand, am 3. Februar 1953, in Korneuburg, Niederösterreich
Schmickl, Gerald, am 1961, in (-)
Schmid, Georg Erich, am 5. April 1944, in Wien
Schmidt, Eva, am 17. Mai 1952, in Lustenau, Vorarlberg
Schmidauer, Günter, am 1955, in (-)
Schmidt-Dengler, Wendelin, am 20. Mai 1942, in Zagreb
Schneider, Robert, am 16. Juni 1961, in Bregenz, Vorarlberg
Schoder, Sabine, am 1982, in (-)
Schöggl, Ernst Reinhard, am 1948, in Perg, Oberösterreich
Schönauer, Helmuth, am 23. September 1953, in Innsbruck
Scholl, Sabine, am 28. März 1959, in Grieskirchen, Oberösterreich
Scholl, Susanne, am 19. September 1949, in Wien
Scholz, Nikolaus, am 1957, in (-)
Schreiner, Margit, am 22. Dezember 1953, in Linz
Schuh, Franz, am 15. März 1947, in Wien
Schürrer, Hermann, am 14. Dezember 1928, in Wolfsegg am Hausruck, Oberösterreich
Schutting, Julian, am 25. Oktober 1937, in Amstetten, Niederösterreich
Schwab, Günther, am 7. Oktober 1904, in Prag
Schwab, Werner, am 4. Februar 1958, in Graz, Steiermark
Schwaiger, Brigitte, am 6. April 1949, in Freistadt, Oberösterreich
Schwaiger, Peter, am 4. Februar 1968, in Steyr, Oberösterreich
Schweikhardt, Josef, am 1949, in Wien
Schwendter, Rolf, am 13. August 1939, in Wien
Sebauer, Johanna, am 1988, in Wien
Sebek, Rosemarie Philomena, am 22. Dezember 1939, in Wien
Sebestyén, György, am 30. Oktober 1930, in Budapest, Ungarn
Sedlak, Erich, am 8. Jänner 1947, in Wien
Seethaler, Robert, am 7. August 1966, in Wien
Seidenauer, Gudrun, am 19. Juli 1965, in Salzburg
Sela, Petra, am 15. Juni 1947, in Wien
Setz, Clemens Johann, am 15. November 1982, in Graz, Steiermark
Simmel, Johannes Mario, am 7. April 1924, in Wien
Slupetzky, Stefan, am 1962, in Wien
Sokop, Hans Werner, am 13. Jänner 1942, in Wien
Sommer, Edith, am 28. Jänner 1927, in Wien
Soria, Corinna, am 1962, in Salzburg
Soyfer, Jura, am 8. Dezember 1912, in Charkow, Gouvernement Charkow, Russisches Kaiserreich
Spalt, Lisa, am 16. Oktober 1970, in Hohenems
Spiel, Hildegard Maria, am 19. Oktober 1911, in Wien, Österreich-Ungarn

Springer, Valerie, am 14. Mai 1958, in München
Stabauer, Luis, am 1950, in Wien (und in Seewalchen am Attersee)
Stangl, Thomas, am 4. Jänner 1966, in Wien
Stavarič, Michael, am 7. Januar 1972, in Brünn
Steinbuch, Gerhild, am 21. Jänner 1983, in Mödling
Steinfest, Heinrich, am 10. April 1961, in Albury, Australien
Steinwendtner, Brita, am 1942, in Wels
Stenzel, Gerhard, am 31. August 1914, in Vápenná
Stimpfl, Franz, am 30. Juli 1918, in Knittelfeld
Stipsits, Thomas, am 2. August 1983, in Leoben
Straub, Isabella, am 1968, in Wien
Streeruwitz, Marlene, am 28. Juni 1950, in Baden bei Wien
Streicher, Ingrid, am 15. September 1943, in Perg
Streminger, Gerhard, am 26. März 1952, in Graz
Strobel, Bernhard, am 14. März 1982, in Wien
Strohschneider-Laue, Sigrid, am 4. Juli 1961, in Frankfurt am Main
Struhar, Stanislav, am 4. Januar 1964, in Gottwaldov
Studlar, Bernhard, am 27. November 1972, in Wien
Sukare, Hanna, am 1957, in Freiburg im Breisgau
Sula, Marianne, am 1. Juni 1954, in Wien
Sulzenbacher, Hannes, am 1968, in Innsbruck
Szyszkowitz, Gerald, am 22. Juli 1938, in Graz

T
Tanzer, Francisco, am 12. September 1921, in Wien
Taschler, Judith W., am 1970, in Linz
Tax, Sissi, am 19. September 1954, in Köflach/Steiermark
Tegetthoff, Folke, am 13. Februar 1954, in Graz
Teissl, Christian, am 23. August 1979, in Graz
Tesch, Hans, am 1955, in Horitschon
Thaler, Dorothea „Dora“, am 26. März 1914, in Wien
Thorwartl, Walter, am 14. Juli 1947, in Gröbming, Steiermark
Tielsch, Ilse, am 20. März 1929, in Auspitz, Tschechoslowakei
Tiwald, Katharina, am 1979, in Wiener Neustadt
Toman, Claudia, am 1978, in Wien
Torberg, Friedrich, am 16. September 1908, in Wien
Tornquist, Kristine, am 1965, in Graz
Tötschinger, Gerhard, am 26. Juni 1946, in Wien
Travnicek, Cornelia, am 22. Jänner 1987, in St. Pölten
Treiber, Jutta, am 10. Januar 1949, in Oberpullendorf im Burgenland
Teuschl, Wolfgang A., am 26. April 1943, in Wien
Tröber, Anna, am 1989, in (-)
Truschner, Peter, am 3. August 1967, in Klagenfurt
Turrini, Peter, am 26. September 1944, in Sankt Margarethen im Lavanttal
Twaroch, Johannes, am 12. März 1938, in Weleschin

V
Vasovec, Ernst Josef, am 21. September 1917, in Müglitz an der March
Vavrik, Elfriede, am 1929, in (-)
Vegh, Heinz W., am 1. Mai 1940, in Meiningen
Vertacnik, Hans-Peter, am 20. Oktober 1956, in Leoben
Vertlib, Vladimir, am 2. Juli 1966, in Leningrad
Vlcek, Ernst, am 9. Jänner 1941, in Wien
Vogl, Walter, am 26. Dezember 1958, in Wolfsberg/Kärnten
Vujica, Peter, am 7. Dezember 1937, in Graz
Vyoral, Hannes, am 1953, in Niederösterreich

W
Wadsack, Herbert, am 19. Februar 1912, in Knittelfeld, Steiermark
Wagner, Christoph, am 23. Mai 1954, in Linz
Wagner, Eberhard Johannes Ambrosius, am 18. Juli 1961, in Amstetten, Niederösterreich

Wall, Richard, am 7. Dezember 1953, in Engerwitzdorf
Walter, Andrea A., am 1980, in (-)
Walton, Emily, am 1984, in (-)
Wander, Fred, am 5. Jänner 1917, in Wien, Österreich-Ungarn
Wander, Maxie, am 3. Jänner 1933, in Wien
Wandl, Leopold, am 18. Juli 1923, in Mauthausen
Wanko, Martin G., am 16. Februar 1970, in Graz
Waterhouse, Peter, am 24. März 1956, in Berlin
Wegerth, Reinhard, am 25. Juni 1950, in Neudorf bei Staatz
Weidenholzer, Anna, am 21. Januar 1984, in Linz
Weissensteiner, Friedrich, am 25. November 1927, in Großpertholz, Niederösterreich
Wels, Günter, am 11. Juli 1963, in Bad Ischl
Welsh, Renate, am 22. Dezember 1937, in Wien
Welte, Adalbert, am 30. Juni 1902, in Frastanz, Vorarlberg
Wentz, Lisa, am 27. Jänner 1995, in Tirol
Werner, Christine, am 26. August 1954, in Wien
Widhalm, Fritz, am 1956, in Gaisberg in Purgstall an der Erlauf (Niederösterreich)
Widmann, Ines Hermine, am 28. Oktober 1904, in Watschig/Kärnten
Wiener, Oswald, am 5. Oktober 1935, in Wien
Wieninger, Manfred, am 9. Juli 1963, in St. Pölten
Wind, Jennifer B., am 1973, in (-)
Winkler, Josef, am 3. März 1953, in Kamering bei Paternion in Kärnten
Winkler, Katharina, am 3. Februar 1979, in Wien
Wippersberg, Walter Johannes Maria, am 4. Juli 1945, in Steyr, Oberösterreich
Wisser, Daniel, am 21. Mai 1971, in Klagenfurt
Kishon-Witasek, Lisa, am 8. März 1956, in Salzburg
Wittmann, Helmut, am 12. März 1959, in Wels
Woitzuck, Magda, am 11. September 1983, in Wien
Wolfgruber, Gernot, am 20. Dezember 1944, in Gmünd, Niederösterreich
Wolfmayr, Andrea, am 16. Juli 1953, in Gleisdorf/Steiermark
Wölger, Martha, am 4. August 1920, in Freingraben bei Mariazell
Wortmann, Roger, am 25. November 1968, in Salzburg

ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLER:INNEN

A

Absolon, Kurt, am 28. Februar 1925, in Wien, Zeichner und Aquarellist
Aduatz, Friedrich, am 1. Juli 1907, in Pula, Maler und Grafiker
Agreiter, Richard, am 25. März 1941, in Strobnitz, Bildhauer
Aigner, Fritz, am 13. Juli 1930, in Linz, Maler
Aigner, Paul Florian, am 15. September 1972, in Linz, Bildhauer, Objektkünstler
Altmüller, Beni, am 26. Mai 1952, in Linz, Maler, Designer und Architekt, Objektkünstler, Performer
Andessner, Irene, am 1954, in Salzburg, bildende Künstlerin
Andraschek, Iris, am 23. Juni 1963, in Horn, Malerin und Grafikerin
Andre, Hans, am 21. Jänner 1902, in Innsbruck, Maler und Bildhauer
Anger, Heinz, am 23. Juli 1941, in Karlstetten, Niederösterreich, Maler
Angerbauer-Goldhoff, Johannes, am 1958, in Steyr, bildender Künstler, Bildhauer, Designer, Objektkünstler
Anzinger, Siegfried, am 25. Februar 1953, in Weyer, Maler, Graphiker und Plastiker
Appelt, Siegrun, am 5. Dezember 1965, in Bludenz, Foto- und Medienkünstlerin
Aramis, (Künstlername), am 10. Februar 1950, in Wien, Maler, Künstler und Autor
Aratym, Hubert, am 22. Jänner 1926, in Gutenstein, Niederösterreich, Maler, Bildhauer, Bühnenbildner
Arnold, Ruedi, am 8. August 1945, in Luzern, Bildhauer
Attersee, Christian Ludwig, am 28. August 1940, in Bratislava, Slowakischer Staat, Maler
Augustiner, Werner, am 26. Mai 1922, in Graz, Maler und Graphiker
Auzinger, Jörg, am 29. März 1972, in Linz, Oberösterreich, Medienkünstler
Avramidis, Annemarie, am 4. Oktober 1939, in Wien, Bildhauerin und Dichterin
Avramidis, Joannis, am 23. September 1922, in Batumi, Adscharische ASSR, Bildhauer
Avramidis, Julia, am 1969, in (-), Malerin

B

Baer, Oswald, am 17. Juni 1906, in Bielitz, Österreichisch-Schlesien, Maler
Baldinger, Peter, am 30. November 1958, in Linz, Künstler
Balluf, Ernst Hans Ludwig, am 2. September 1921, in Linz, Oberösterreich, Maler und Grafiker
Barwig der Jüngere, Franz, am 12. Juni 1903, in Wien, Bildhauer
Baszel von Szászkabánya, Günther, am 8. Mai 1902, in Kaschau, Ungarn (heute Slowakei), Maler, Bildhauer, Medailleur und Kunstgewerbetreibender
Bauch, Hermann, am 12. Mai 1929, in Kronberg, Niederösterreich, Maler und Glaskünstler
Baumgartner, Maria, am 13. März 1952, in Königswiesen, Oberösterreich, Keramikkünstlerin und Kunsthochschullehrende
Beck, Gustav Kurt, am 28. April 1902, in Wien, Maler und Grafiker
Berchtold, Hubert, am 1. April 1922, in Andelsbuch, Maler und Grafiker
Berg, Werner, am 11. April 1904, in Elberfeld, Maler
Bertlmann, Renate, am 28. Februar 1943, in Wien, bildende Künstlerin
Bertoni, Wander, am 11. Oktober 1925, in Codisotto, Provinz Reggio Emilia, Italien, Bildhauer
Bestereimer, Otto, am 9. Februar 1900, in Krems an der Donau, Maler und Künstler
Bilger, Margret, am 12. August 1904, in Graz, Österreich-Ungarn, Künstlerin
Biljan-Bilger, Maria, am 21. Januar 1912, in Radstadt, Bildhauerin
Birkle, Albert, am 21. April 1900, in Berlin-Charlottenburg, Maler und Zeichner
Birklhuber, Harald, am 1961, in Steyr, Maler
Bisenz, Alexander, am 22. Februar 1962, in Wien, Kabarettist und Maler
Bitterlich, Roswitha, am 24. April 1920, in Bregenz, Malerin, Grafikerin und Dichterin
Blaim, Adolf, am 3. November 1942, in Gars, Niederösterreich, Maler, Illustrator und Galerist

Blittersdorff, Tassilo, am 12. Oktober 1946, in Bad Ischl, Konzept- und Fotokünstler und Maler
Bockelmann, Manfred, am 1. Juli 1943, in Klagenfurt, Maler und Fotograf
Bodlak, Kurt, am 10. April 1924, in Wien, Graveur und Medailleur
Bohatsch, Erwin, am 8. Oktober 1951, in Mürzzuschlag, Steiermark, Malerei, Zeichnungen, Grafik
Bösch, Richard, am 21. Juni 1942, in Bregenz, Maler
Bozatli, Sinasi, am 1962, in Ankara, Maler, Bildhauer und Grafiker
Bramer, Josef, am 11. Juli 1948, in Wien, Maler
Brandl, Herbert, am 17. Jänner 1959, in Graz, Maler
Brandner, Klaus, am 11. Dezember 1965, in Klagenfurt am Wörthersee, Maler, Grafiker und Bildhauer
Brauer, Arik, am 4. Jänner 1929, in Wien, Maler, Grafiker, Bühnenbildner, Sänger und Dichter
Braun, Theo, am 24. Dezember 1922, in Karbitz, Tschechoslowakei, Maler und Grafiker
Brunngraber, Rudolf, am 20. September 1901, in Wien, Österreich-Ungarn, Schriftsteller, Journalist und Maler
Brus, Günter, am 27. September 1938, in Ardning in der Steiermark, Aktionskünstler, Maler und Schriftsteller
Budig, Franz, am 22. Juni 1907, in Hallein, Bildhauer

C

Castell, Bertram, am 1932, (-), Maler
Cibulka, Heinz, am 16. Jänner 1943, in Wien, Fotograf, Aktions- und Objektkünstler sowie Schriftsteller
Cooper, Waltraut, am 21. Dezember 1937, in Linz, Künstlerin

D

Dalpra, Mario, am 22. Oktober 1960, in Feldkirch, Vorarlberg, Maler, Bildhauer
Damisch, Gunter, am 20. Mai 1958, in Steyr, Maler und Plastiker
Deix, Manfred, am 22. Februar 1949, in St. Pölten, Niederösterreich, Karikaturist, Grafiker und Cartoonist
Ditsch, Helmut, am 6. Juli 1962, in Villa Ballester, Provinz Buenos Aires, Maler
Domenig, Hans, am 10. Februar 1901, in Untervellach bei Hermagor, Bildhauer
Dressler, Peter, am 17. September 1942, in Braşov, Rumänien, Fotograf

E

Eder, Christian, am 1. Februar 1964, in Bregenz, Maler
Eder, Otto, am 4. Februar 1924, in Seeboden, Kärnten, Maler und Bildhauer
Egger, Ralf, am 1938, in Leoben, Maler
Essinger, Hans, am 1900, (-), Maler
Export, Valie, am 17. Mai 1940, in Linz, Medienkünstlerin

F

Fahrner, Rüdiger, am 2. Februar 1939, in Bad Ischl, Maler und Autor
Fasching, Bernd, am 18. Juli 1955, in Wien, Maler und Bildhauer
Fasekasch, Alexander, am 1966, in Gmunden, Zeichner und Maler
Fenzl, Kristian, am 12. Oktober 1946, in Wels, Bildhauer, Maler, Zeichner, Designer
Feuerstein, Thomas, am 29. November 1968, in Innsbruck, Bildhauer, Maler, Medienkünstler
Fischer, Fritz Willy, am 21. September 1903, in Salzburg, Maler, Journalist, Schriftsteller und Antiquitätenhändler
Fleischmann, Norbert, am 1951, in Wien, Maler
Flora, Paul, am 29. Juni 1922, in Glurns, Südtirol, Zeichner, Karikaturist, Grafiker, Illustrator und Schriftsteller
Florian, Peter, am 9. Juni 1964, in Gmünd, Niederösterreich, Maler und Grafiker
Freitag, Gazmend, am 25. Mai 1968, in Pataçan i Poshtëm, Maler
Frank, Günther, am 16. September 1936, in Wien, Schauspieler, Sänger, Autor und Moderator
Freund, Robert, am 21. Januar 1981, in St. Johann in Tirol, Maler, Grafiker, Glasmaler, Objektkünstler
Frieberger, Padhi, am 28. September 1931, in Niederösterreich, Maler,

Objektkünstler, Fotokünstler und Jazzmusiker

Frohner, Adolf, am 12. März 1934, in Großinzersdorf, Niederösterreich, Maler, Grafiker und Bildhauer

Fronius, Hans, am 12. September 1903, in Sarajevo, Maler, Graphiker und Illustrator

Fuchs, Ernst, am 13. Februar 1930, in Wien, Maler, Grafiker, Bildhauer, Bühnenbildner, Komponist und Autor

G

Gál, Bernhard, am 19. November 1971, in Wien-Leopoldstadt, Komponist und Installationskünstler

Ganzer, Leopold, am 7. Juni 1929, in Innichen, Südtirol, Maler

Gappmayr, Heinz, am 7. Oktober 1925, in Innsbruck, Konzeptkünstler

Gironcoli, Bruno, am 27. September 1936, in Villach, Maler und Bildhauer

Goeschl, Roland, am 25. November 1932, in Salzburg, Bildhauer, Maler und Kunstwissenschaftler

Golser, Herbert, am 25. März 1960, in Golling an der Salzach, Land Salzburg, Bildhauer und Installationskünstler

Grabmayr, Franz, am 19. April 1927, in Pfaffenberg, Kärnten, Maler

Gräff, Helmuth, am 12. April 1958, in Gars am Kamp, Maler

Graf, Franz, am 22. Juli 1954, in Tulln, Konzeptkünstler

G.R.A.M., (Künstlergruppe), am 1987, in Graz, Fotografie, Malerei, Grafik, Installationen, Film, Video

Graschopf, Birgit, am 1978, in Wien, Wandbelichtungen

Grebmer, Norbert, am 29. August 1929, in Feldkirch, Maler

Gsöllpointner, Helmuth, am 30. September 1933, in Brunnwald in Vorderweißenbach, Plastiker, Objektkünstler und Designer

H

Haas, Ernst, am 2. März 1921, in Wien, Fotograf

Haberpointner, Alfred, am 1966, in Ebenau, Bildhauer

Hanghofer, Hubert, am 4. März 1951, in Freistadt, Plastiker, Objektkünstler und Designer

Hausner, Rudolf, am 4. Dezember 1914, in Wien, Maler, Grafiker

Hedwig, Michael, am 3. Februar 1957, in Lienz, Osttirol, Österreich, Maler, Zeichner und Druckgrafiker

Helnwein, Gottfried, am 8. Oktober 1948, in Wien, Maler

Hoffmann, Albert, am 15. Mai 1945, in Wien, Maler

Höfinger, Oskar Eberhard, am 2. April 1935, in Golling an der Erlauf, Niederösterreich, Bildhauer, Maler und Zeichner

Hoflehner, Rudolf, am 8. August 1916, in Linz, Oberösterreich, Bildhauer, Maler und Graphiker

Hofmeister, Werner, am 1951, in Klein Sankt Paul, Konzeptkünstler

Hollegha, Wolfgang, am 4. März 1929, in Klagenfurt am Wörthersee, Maler

Holzer, Adi, am 21. April 1936, in Stockerau bei Wien in Niederösterreich, Künstler, Illustrator, Zeichner, Maler, Grafiker, Glasmaler und Bildhauer

Honetschläger, Edgar, am 1967 (/1963), in Linz, Zeichner, Maler, Filmemacher

Hörl, Thomas, am 17. Oktober 1975, in Hallein, Bildhauer

Horvath, Manfred, am 13. August 1962, in Eisenstadt, Fotograf

Horvath, Werner, am 13. November 1949, in Linz, Maler

Hrdlicka, Alfred, am 27. Februar 1928, in Wien, Bildhauer, Zeichner, Maler, Grafiker, Schachspieler und Schriftsteller

Hubmann, Franz, am 2. Oktober 1914, in Ebreichsdorf, Niederösterreich, Fotograf und Bildjournalist

Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, Friedensreich, am 15. Dezember 1928, in Wien, Maler und Architekt

J

Jaeg, Paul, am 1949, in Gosau, Maler

Jaindl, Othmar, am 16. September 1911, in Sankt Veit an der Glan, Bildhauer

Jungwirth, Martha, am 15. Jänner 1940, in Wien, Malerin

Jürgenssen, Birgit, am 10. April 1949, in Wien, Malerin und Fotografin

K

Kielnhofer, Manfred, am 28. Jänner 1967, in Haslach an der Mühl, Bildhauer

Kienzer, Michael, am 21. Juni 1962, in Steyr, Bildhauer

Kirschl, Wilfried, am 27. April 1930, in Wörgl, Maler

Kitzmüller, Anton, am 15. August 1966, in Linz, Maler

Klien, Erika Giovanna, am 12. April 1900, in Borgo Valsugana, Österreich-Ungarn, Malerin

Klinkan, Alfred, am 30. April 1950, in Judenburg, Maler

Kocherscheidt, Kurt, am 6. Juli 1943, in Klagenfurt, Österreich, Maler

Köb, Edelbert, am 31. März 1942, in Bregenz, Bildhauer

Köchl, Alois, am 9. Oktober 1951, in Klagenfurt am Wörthersee, akademischer Maler und Grafiker

Köttenstorfer, Hans, am 29. November 1911, in Steyr, Medailleur

Kogelnik, Kiki, am 22. Jänner 1935, in Graz, Malerin

Kogler, Peter, am 19. Juni 1959, in Innsbruck, Medienkünstler

Kolig, Cornelius, am 7. September 1942, in Vorderberg, Kärnten, Maler, Bildhauer, Installations- und Objektkünstler

Komad, Zenita, am 15. Jänner 1980, in Klagenfurti, Malerin

Kopacka, Kevin, am 19. November 1987, in Graz, Österreich, Maler, Regisseur

Kornberger, Alfred, am 3. Juli 1933, in Wien, Maler und Grafiker

Kos, Michael, am 30. Dezember 1963, in Villach Bildhauer, Maler, Grafiker, Dichter, Schriftsteller, Fotograf

Kowanz , Brigitte, am 13. April 1957, in Wien, Installation, Medien- und Lichtkunst

Kremsmayer, Hermann, am 18. Februar 1954, in Salzburg, Maler

Kronheim, Brendan, am 28. August 1970, in Wien, Maler

Kummer, Sylvia K., am 13. Mai 1959, in Wien, Malerin

Kupelwieser, Hans, am 8. April 1948, in Lunz am See, Niederösterreich Bildhauer

Kvasnicka, Christian, am 13. November 1953, in Wien, Maler

L

Langitz, Hans, am 1941, (-), Karikaturist

Langitz, Roland Christian, am 22. Mai 1963, (-), Maler und Objektkünstler

Lassnig, Maria Eleonora, am 8. September 1919, in Kappel am Krappfeld, Kärnten, Malerin, Grafikerin und Medienkünstlerin

Lederer, Viktor, am 26. November 1935, in Wien, Maler

Leeb, Linda, am 1940, (-), Bildhauerin, Malerin

Leitner-Gründberg, Rudolf, am 17. Jänner 1955, in Linz, Maler

Lohner, Regine „Reny“, am 24. September 1905, in Wien, Malerin und Bühnenbildnerin

Loitzl, Ina, am 14. Mai 1972, in Klagenfurt am Wörthersee, Videokunst und Textilkunst

Loos, Adolf, am 10. Dezember 1870, in Brünn, Mähren, Österreich-Ungarn, Architekt

M

Maier, Sabine, am 1971, in Steiermark, Medienkünstlerin und Kunstfotografin

Schumacher-Malche, Brigitta, am 12. März 1938, in Linz, Malerin

Mastrototaro, Michael, am 1970, in Graz, Schriftsteller, Medienkünstler, Filmemacher, Bildender Künstler und Kurator

Mayer, Gerry, am 3. August 1960, in Lustenau, Bildhauer

Maxx, Arthena, am 1969, in Bärnbach, Malerin, Stoffmalerin und Designerin

Merwart, Ludwig, am 1. September 1913, in Wien, Österreich, Maler und Grafiker

Mittermayer, Wolfgang, am 28. Jänner 1911, in Hallein, Kunstmaler

Morath, Ingeborg „Inge“, am 27. Mai 1923, in Graz, Fotografin

Motesiczky, Marie-Louise von, am 24. Oktober 1906, in Wien, Österreich-Ungarn, Malerin

Muehl, Otto, am 16. Juni 1925, in Grodnau (Mariasdorf), Burgenland, Aktionskünstler

Muhr, Gotthard, am 30. Dezember 1939, in Schwanenstadt/Oberösterreich, Maler, Grafiker, Bildhauer und Hochschullehrer

Muhr, Hans, am 21. April 1934, in Graz, Bildhauer

N

Nitsch, Hermann, am 29. August 1938, in Wien, Maler und Aktionskünstler

Novak, Karl, am 18. März 1942, in Wien, Bildhauer

O

Oberhuber, Oswald, am 1. Februar 1931, in Meran, Südtirol, Italien, Maler, Bildhauer und Grafiker

Orban, Günter, am 1947, in Wien, Maler, Bildhauer, Schmuckdesigner, Schriftsteller, Video- und Filmemacher

Osinger, Rainer M., am 7. Jänner 1970, in Villach/Kärnten, Illustrator, Maler, Grafiker, Karikaturist und Kinderbuchautor

Osterider, Adolf Anton, am 18. Juni 1924, in Graz, Bildender Künstler

P

Pedit, Hermann, am 29. Oktober 1933, in Lienz, Osttirol, Maler und Bildhauer

Peintner, Elmar, am 13. Oktober 1954, in Zams, Zeichner und Maler

Pesendorfer, Thomas, am 20. Februar 1952, in Marchtrenk, Oberösterreich, Graveur und Münzdesigner

Pfaffenbichler, Hubert, am 10. November 1942, in Ybbs an der Donau, Maler und Bildhauer

Pfeiffer, Nikolaus (Niki), am 1954, in Kitzbühel, Tirol, Bildhauer und Grafiker

Pfeiler, Werner, am 1941, in Wien, Grafiker und Briefmarkenstecher

Pichler, Walter, am 1. Oktober 1936, in Deutschnofen, Südtirol, Bildhauer, Architekt, Zeichner, Buchgestalter und Objektkünstler

Pilcz, Karlheinz, am 29. April 1940, in Wien, Maler und Graphiker, Zeichner, Kunstpädagoge, Schriftsteller, Lokalhistoriker und Sagenforscher

Ploberger, Herbert, am 6. April 1902, in Wels, Österreich-Ungarn, Maler, Zeichner, Kostüm und Bauten Designer

Podzeit-Lütjen, Mechthild, am 28. November 1955, in Bremen, Schriftstellerin

Polasek, Martin, am 1924, (-), Maler und Grafiker

Polansek, Franz, am 1930, (-), Bildhauer

Polterauer, Johannes, am 10. Juni 1958, in Passau, Zeichner und Objektkünstler

Prähauser, Bernhard, am 2. Februar 1921, in Hallein, Bildhauer

Pramstaller, Armin, am 8. Juni 1938, in Dornbirn, Grafiker und Radierer

Puchner, Willy, am 15. März 1952, in Mistelbach, Niederösterreich, Fotograf, Künstler, Zeichner und Autor

Pümpel, Norbert, am 1956, in Innsbruck, Maler und Bildhauer

R

Rainer, Arnulf, am 8. Dezember 1929, in Baden bei Wien, Maler

Regl, Bianca, am 1980, in Linz, Malerin

Regschek, Kurt, am 29. Juni 1923, in Wien, Maler

Reinhold, Thomas, am 1953, in Wien, Maler

Renner, Lois, am 11. Oktober 1961, in Salzburg, Maler

Riebe, Markus, am 1955, in Gmunden, Kunstpädagoge und Computer-Künstler

Riedl, Alois, am 14. Juni 1935, in St. Marienkirchen bei Schärding, Maler und Zeichner

Riemer, Walter, am 1925, (-), Grafiker

Ringel, Franz, am 1. April 1940, in Graz, Maler

Roubin, Robert, am 5. Juni 1943, in Schwaz in Tirol, Maler und Graphiker

Ruhso, Peter, am 23. Mai 1943, in Wien, Maler

S

Schatz, Hubert, am 9. August 1960, in Ostermiething, Autor, Maler, Grafiker und Naturgeist-Forscher

Schaumberger, Florian, am 1962, in Wien, Bildhauer

Scheibl, Hubert, am 15. April 1952, in Gmunden, Oberösterreich, Maler

Scheirl, Michael, am 30. Mai 1953, in Salzburg, Maler

Schellander, Meina, am 28. Juli 1946, in Klagenfurt, Kärnten, Objektkünstlerin und Malerin

Scherrer, Rudolf, am 16. April 1902, in St. Wolfgang, Oberösterreich, Bildhauer und Schuldirektor
Schettina, Martina, am 7. März 1961, in Wien, bildende Künstlerin
Schicho, Stylianos, am 1977, in Wien, Maler
Schinwald, Markus, am 1973, in Salzburg, Bildender Künstler
Schlegel, Eva, am 8. März 1960, in Hall in Tirol, Malerin
Schneider, Michael, am 4. Juni 1967, in Innsbruck, Druckgrafiker
Schober, Helmut, am 1. Januar 1947, in Innsbruck, Maler und Performance-Künstler
Schrittwieser, Heimo, am 28. April 1928, in Wien, Maler
Schrom, Ernst, am 1902, (-), Maler, Grafiker
Schwaiger, Rudolf, am 10. März 1924, in Ebensee, Oberösterreich, Bildhauer
Schwarzer, Ludwig, am 16. Oktober 1912, in Wien, Maler
Schwarzinger, Franz, am 4. November 1958, in Wien, Zeichner und Maler
Schwarzkogler, Rudolf, am 13. November 1940, in Wien, Fotograf und Künstler
Seger, Josef, am 1908, in (-), Grafiker
Silveri, Alexander, am 9. Jänner 1910, in Graz, Bildhauer
Skrička, Ernst, am 4. Juni 1946, in Wien, Grafiker und Maler
Staudacher, Hans, am 14. Jänner 1923, in St. Urban am Ossiacher See in Kärnten, Maler
Staufner, Martin, am 8. Oktober 1964, in Immenstadt im Allgäu, Zeichner und Maler
Suppin, Lucas, am 2. Juli 1911, in Untertauern, Maler

T

Tagwerker, Gerold, am 13. Juni 1965, in Feldkirch, Installationskünstler
Taupe, Johann Julian, am 1954, in Gritschach, Maler und Grafiker
Terzic, Mario, am 25. Juli 1945, in Feldkirch, Zeichner, Objektkünstler und Landschaftsdesigner
Tezak, Edgar, am 27. November 1949, in Graz, Maler und Grafiker
Tezak, Helmut, am 31. Mai 1948, in Graz, Fotograf und Autor
Tezak, Josef „Sepp“, am 20. Juni 1923, in Kapfenberg, Maler, Fotograf
Trattner, Josef, am 13. März 1955, in Semriach, Bildhauer und Konzeptkünstler
Trinkler, Reinhard, am 2. Mai 1987, in Mistelbach, Maler, Comiczeichner und Illustrator
Truger, Ulrike, am 16. Oktober 1948, in Hartberg, Steiermark, Bildhauerin

U

Unger, Carl, am 24. August 1915, in Wolframitzkirchen, Mähren, Arzt und Maler
Unterweger, Erich, am 14. März 1928, in Bad Kleinkirchheim, Bildhauer und Maler

V

Vallazza, Markus, am 8. August 1936, in St. Ulrich in Gröden, Maler, Grafiker, Illustrator und Schriftsteller
Vogel, Bernhard, am 8. Jänner 1961, in Salzburg, Maler und Grafiker
Vonbank-Schedler, Uli, am 1961, in Hörbranz, Kulturschaffende, Kuratorin und bildende Künstlerin
Vopava, Walter, am 10. Mai 1948, in Wien, Maler

W

Waeger, Uta Belina, am 1966, in Vorarlberg, bildende Künstlerin
Weber-Wien, Manfred, am 1. April 1969, in Villach, Maler und Zeichner
Weibel, Peter, am 5. März 1944, in Odessa, Medienkünstler, Medientheoretiker
Weiler, Max, am 27. August 1910, in Absam, Maler
Weinberger, Lois, am 24. September 1947, in Stams, Künstler
Weiss, Franz, am 18. Jänner 1921, in Södingberg, Maler und Bildhauer
West, Franz, am 16. Februar 1947, in Wien, Bildhauer
Weyringer, Johann, am 1949, in Sighartstein/Neumarkt am Wallersee, Maler, Bildhauer und Architekt

Wieternik, Peppino, am 19. Februar 1919, in Wien, Maler
Wildbach, Bruno, am 26. November 1964, in Eibiswald, Maler und Grafiker
Winter, Konrad, am 1963, in Salzburg, bildender Künstler
Wollner, Leo, am 29. Juli 1925, in Wien, Textildesigner
Wotruba, Friedrich („Fritz"), am 23. April 1907, in Wien, Bildhauer
Wurm, Erwin, am 27. Juli 1954, in Bruck an der Mur, Objekt- und Medienkünstler

X
Xö, Helmut, am 1960, (-), akademischer Bildhauer, Grafiker, Keramiker

Y
Yang-Močnik, Franz, am 1. Juni 1951, in Völkermarkt, bildender Künstler
Yppen, Grete, am 11. Oktober 1917, in Wien, Malerin

Z
Zach, Franziska, am 8. Februar 1900, in Losenstein, Malerin, Grafikerin, Email- und Freskokünstlerin
Zadrazil, Franz, am 27. November 1942, in Wien, Maler
Zalloni, Cari, am 20. August 1937, in Athen, Designer
Zdrahal, Ernst, am 1944, in Wien, bildender Künstler
Zechner, Johanes, am 26. November 1953, in Klagenfurt, bildender Künstler
Zeiller, Otto, am 19. April 1913, in Wien, Maler, Zeichner
Zenzmaier, Josef, am 5. März 1933, in Kuchl, Salzburg, Bildhauer
Zierler, Alfred, am 28. Mai 1933, in Himberg, Medailleur und Graveur
Zinner, Robert, am 26. Februar 1904, in Wien, Berg- und Landschaftsmaler, Grafiker und Alpinist
Zitko, Otto, am 14. Februar 1959, in Linz, Maler
Zobernig, Heimo, am 30. April 1958, in Mauthen, Kärnten, bildender Künstler
Zobl, Helmut, am 6. Mai 1941, in Schwarzach im Pongau, Medailleur

ÖSTERREICHISCHE KOMPONISTEN:INNEN

A

Abel, Josef, geb. 22. März 1929, in Deronje (Jugoslawien)
Aberer, Rolf, geb. 17. September 1949, in Hohenems (Vorarlberg)
Ablinger, Peter, geb. 15. März 1959, in Schwanenstadt (Oberösterreich)
Abraham, Sophie, geb. 1986, in Groningen (Niederlande)
Achleitner, Walter, geb. 10. Juni 1923, in Bad Ischl (Oberösterreich)
Ager, Klaus, geb. 10. Mai 1946, in Salzburg (Österreich)
Ahlgrimm, Hans, geb. 20. Februar 1928, in Wien (Österreich)
Aichhorn, Karl, geb. 15. August 1916, in Wien (Österreich)
Aigmüller, Andreas, geb. 1968, in Wels (Oberösterreich)
Albert, Stefan, geb. 1979, in Wien (Österreich)
Alcalay, Luna, geb. 21. Oktober 1928, in Zagreb (Jugoslawien)
Alter, Israel, geb. 23. April 1901, in Lemberg (Galizien, Österreich-Ungarn)
Althaller, Friedl, geb. 25. August 1905, in Wien (Österreich)
Altmann, Peter, geb. 26. Oktober 1956, in Wien (Österreich)
Altmann, Viktor, geb. 14. Mai 1935, in Graz (Steiermark)
Amann, Gerold, geb. 8. Mai 1957, in Bregenz (Vorarlberg)
Amann, Michael, geb. 6. Juni 1964, in Bludenz (Vorarlberg)
Amschl, Sepp, geb. 19. März 1925, in Ebensee (Oberösterreich)
Andergassen, Ferdinand, geb. 12. April 1925, in Innsbruck (Tirol)
Andergassen, Günther, geb. 5. Februar 1954, in Innsbruck (Tirol)
Andraschek, Siegmund, geb. 6. Juli 1952, in Mödling (Niederösterreich)
Androsch, Peter, geb. 23. März 1963, in Wels (Oberösterreich)
Angerer, Dieter, geb. 1941, in Graz (Steiermark)
Angerer, Paul, geb. 16. Mai 1927, in Wien (Österreich)
Anglberger, Albert, geb. 20. Juli 1969, in Oberndorf bei Salzburg (Salzburg)
Antesberger, Günther, geb. 9. Juli 1945, in Zell am See (Salzburg)
Apostel, Hans Erich, geb. 22. Januar 1901, in Karlsruhe (Deutschland)
ARAI (Gerhard Narholz), geb. 6. Juni 1937, in Vöcklabruck (Oberösterreich)
Argauer, Wilhelm, geb. 7. Mai 1907, in Wien (Österreich)
Arlen, Walter, geb. 31. Juli 1920, in Wien (Österreich)
Arnleitner, Friedrich, geb. 8. September 1907, in Salzburg (Österreich)
Artner, Norbert, geb. 19. November 1943, in Wien (Österreich)
Asanger, Thomas, geb. 1988, in Linz (Oberösterreich)
Aschenwald, Erwin, geb. 26. Februar 1937, in Mayrhofen (Tirol)
Asriel, André, geb. 22. Februar 1922, in Wien (Österreich)
Auerbach, Lera, geb. 21. Oktober 1973, in Tscheljabinsk (Russland)
Auinger, Sam, geb. 26. Januar 1956, in Linz (Oberösterreich)

B

Bachträgl, Erich, geb. 16. Juli 1929, in Wien (Österreich)
Baco, Walter, geb. 3. Mai 1961, in Wien (Österreich)
Bamer, Alfred, geb. 1. Oktober 1937, in Wien (Österreich)
Banlaky, Akos, geb. 3. März 1932, in Budapest (Ungarn)
Barcaba, Peter, geb. 19. November 1940, in Wien (Österreich)
Batik, Roland, geb. 19. August 1951, in Wien (Österreich)
Bauer, Wolfgang-Michael, geb. 1963, in Wien (Österreich)
Berger, Theodor, geb. 18. Mai 1905, in Traismauer (Niederösterreich)
Billone, Pierluigi, geb. 14. September 1960, in Italien (Ort unbekannt)
Bischof, Rainer, geb. 9. Juli 1947, in Wien (Österreich)
Blendinger, Herbert, geb. 3. Januar 1936, in Graz (Steiermark)
Bloch, Waldemar, geb. 22. Mai 1906, in Odessa (Ukraine)

Block, Frederick, geb. 1964, in London (England)
Blümel, Alfons, geb. 2. März 1902, in Wien (Österreich)
Bognermayr, Hubert, geb. 6. Januar 1948, in Linz (Oberösterreich)
Bottazzi, Mario, geb. 1943, in Triest (Italien)
Brandauer, Hermann, geb. 13. Dezember 1906, in Bad Aussee (Steiermark)
Brandmann, Israel, geb. 6. Januar 1901, in Czernowitz (Bukowina, Österreich-Ungarn)
Bredschneider, Willy, geb. 17. Januar 1901, in Wien (Österreich)
Breidler, Christoph, geb. 17. Dezember 1982, in Wien (Österreich)
Breit, Bert, geb. 28. Juli 1930, in Wien (Österreich)
Bricht, Walter, geb. 21. September 1904, in Wien (Österreich)
Briem, Wunibald, geb. 3. März 1908, in Innsbruck (Tirol)
Brixel, Eugen, geb. 27. September 1939, in Haus im Ennstal (Steiermark)
Bronner, Gerhard, geb. 23. Oktober 1922, in Wien (Österreich)
Bruchmann, Dalal, geb. 1989, in Wien (Österreich)
Brunner, Raphael, geb. 13. Februar 1993, in Wien (Österreich)
Brunnlechner, Robert, geb. 21. Februar 1919, in Ried im Innkreis (Oberösterreich)
Buchebner, Erich, geb. 9. August 1951, in Jenbach (Tirol)
Bukowski, Boris, geb. 5. Februar 1946, in Graz (Steiermark)
Burt, Francis, geb. 28. April 1926, in London (Vereinigtes Königreich)

C

Calle, Edgar, geb. 13. Oktober 1913, in Wien (Österreich)
Canis, Chris, geb. 1958, in Linz (Oberösterreich)
Capek, Wolfgang, geb. 1956, in Wien (Österreich)
Castañeda, Thom, geb. 1955, in Wien (Österreich)
Cerha, Friedrich, geb. 17. Februar 1926, in Wien (Österreich)
Charamsa, Karl, geb. 1971, in Wien (Österreich)
Christmann, Erwin, geb. 27. Juni 1937, in Wien (Österreich)
Cibulka, Franz, geb. 23. Dezember 1946, in Knittelfeld (Steiermark)
Clemencic, René, geb.. m 27. Februar 1928, in Wien (Österreich)
Cocopelli, Mai, geb. 1976, in Bregenz (Vorarlberg)
Comploi, Franz, geb. 15. Februar 1949, in St. Ulrich in Gröden (Südtirol)
Conti, Giacomo, geb. 28. August 1928, in Gorizia (Italien)
Crow, Robert Jamieson, geb. 1975, in Wien (Österreich)

D

Dallinger, Fridolin, geb. 15. Dezember 1933, in Linz (Oberösterreich)
Damberger, Max, geb. 1. Mai 1959, in Wien (Österreich)
Danksagmüller, Franz, geb. 1969, in Österreich
Danzmayr, Wolfgang, geb. 1964, in Oberösterreich
D'Ase, Dirk, geb. 1960, in Antwerpen (Belgien)
Dauber, Robert, geb. 27. August 1922, in Wien (Österreich)
David, Thomas Christian, geb. 22. Dezember 1925, in Wels (Oberösterreich)
Dawidowicz, Anton, geb. 8. Juli 1908, in Wien (Österreich)
Declaude, Thomas, geb. 1964, in Wien (Österreich)
Deiss, Gerhard, geb. 1955, in Wien (Österreich)
Deix, Christian, geb. 1953, in Wien (Österreich)
del Valle-Lattanzio, Alejandro, am 1986, in Bogotá (Kolumbien)
Delago, Manu, geb. 31. Juli 1984, in Innsbruck (Tirol)
Derntl, Karl, geb. 1926, in Wien (Österreich)
Desi, Thomas, geb. 19. März 1967, in Wien (Österreich)
Doderer, Johanna, geb. 18. September 1969, in Bregenz
Doppelbauer, Josef Friedrich, geb. 5. August 1918, in Wels

Dünser, Richard, geb. 1. Mai 1959, in Bregenz
Deutsch, Bernd Richard, geb. 15. Mai 1977, in Mödling
Dienz, Christof, geb. 1968, in Innsbruck
Doderer, Johanna, geb. 18. September 1969, in Bregenz
Doent, Alexander, geb. 1968, in Niederösterreich
Dolp, Nikolaus „Niki", geb. 1985, in Rum bei Innsbruck
Doppelbauer, Josef Friedrich, geb. 5. August 1918, in Wels
Dorian Concept, geb. 16. September 1984, in Wien
Doss, Thomas, geb. 6. Juni 1966, in Linz
Dünser, Richard, geb. 1. Mai 1959, in Bregenz

E

Ebenbauer, Johannes, geb. 1963, in Strallegg
Ebenhöh, Horst, geb. 16. Mai 1930, in Wien
Eder de Lastra, Erich, geb. 19. Dezember 1933, in Linz
Edlinger, Richard, geb. 23. April 1958, in Bregenz (Vorarlberg)
Egger, Gerhard, geb. 14. Oktober 1949, in Gosau (Oberösterreich)
Eibl, Johannes „Hans", geb. 12. Juni 1936, in Obertrum (Land Salzburg)
Einem, Karl Gustav Walter Gottfried von, geb. 24. Jänner 1918, in Bern
Ellinger, Karl, geb. 25. März 1952, in Braunau am Inn
Ellmauthaler, Volkmar Joseph, geb. 26. Mai 1957, in Gersthof (Wien)
Ender, David, geb. 1960, in Wodonga (Australien)
Engel, Paul, geb. 14. November 1949, in Reutte (Tirol)
Erbse, Heimo, geb. 27. Februar 1924, in Rudolstadt
Erfurt, Zerline, geb. 22. Februar 1907, in Graz
Eröd, Iván, geb. 2. Januar 1936, in Budapest
Etti, Karl, geb. 26. Oktober 1912, in Wien

F

Fabian, Martin, geb. 1. April 1978, in Schwarzach im Pongau
Fall, Frederick (Franz), geb. 25. Juli 1901, in Wien
Feichtmair, Tanja, geb. 7. Februar 1972, in Wels
Feik, Daniel, geb. 14. Dezember 1986, in Scheibbs
Fellner, Daniel, geb. 1. Juni 1988, in Wiener Neustadt
Fellner, Josef „Sepp", geb. 5. Mai 1909, in Wien (Österreich-Ungarn)
Fheodoroff, Nikolaus, geb. 15. September 1931, in Villach
Fiala, Günther, geb. 6. November 1982, in Niederösterreich
Fiala, Martin Ludwig, geb. 28. Dezember 1964, in St. Pölten (Niederösterreich)
Fibich, Heinz, geb. 10. April 1936, in Wien
Figueira, Pedro Santos, geb. 1979, in Lissabon
Filp, Frank (Franz), geb. 14. März 1903, in Wien
Filz, Richard, geb. 15. Juli 1967, in Wiener Neustadt
Firtel, Hildegard Louise „Hilde", geb. 27. Juli 1910, in Wien
Fischer, Michael, geb. 1963, in Wien
Fitzinger, Gerhard, geb. 15. April 1947, in Attnang-Puchheim
Flatischler, Reinhard, geb. 29. Juli 1950, in Wien
Flatz, Wolfgang, geb. 4. September 1952, in Dornbirn (Vorarlberg)
Fleischmann, Bernhard, geb. 1975, in Wien
Floredo, Michael, geb. 28. Juni 1967, in Hohenems (Vorarlberg)
Florey, Wolfgang, geb. 18. März 1945, in Salzburg
Fortin, Viktor, geb. 14. Mai 1936, in Fohnsdorf (Steiermark)
Frainer, Martin, geb. 9. November 1977, in Bludenz (Vorarlberg)
Freitag, Erik, geb. 1. Februar 1940, in Wien
Frenzel, Franz Xaver, geb. 8. Oktober 1945, in Mauterndorf
Frieberger, Rupert Gottfried O.Præm., geb. 26. März 1951, in Linz
Fries, Albin, geb. 18. Juni 1955, in Steyr (Oberösterreich)
Frisch, Wolfgang, geb. 13. Februar 1974, in Salzburg

Froschauer, Sepp, geb. 15. Jänner 1907, in Naarn im Machlande
Fuchs, Reinhard, geb. 3. April 1974, in Wels
Fürlinger, Wolfgang, geb. 6. September 1933, in Peilstein im Mühlviertel
Fürntratt, Magdalena Elisabeth, geb. 1999, in Graz
Furrer, Beat, geb. 6. Dezember 1954, in Schaffhausen
Fürst, Paul Walter, geb. 25. April 1926, in Wien
Füssl, Karl Heinz, geb. 21. März 1924, in Gablonz (Tschechoslowakei)
Fussy, Arthur, geb. 1979, in Wien

G
Gabauer, Andreas „Andie", geb. 28. März 1969, in Wels
Gabriel, Ulrich, geb. 30. Dezember 1947, in Dornbirn
Gabriel, Wolfgang, geb. 9. Juni 1930, in Wien
Gadenstätter, Clemens, geb. 26. Juli 1966, in Zell am See
Gál, Bernhard, geb. 19. November 1971, in Wien-Leopoldstadt
Gander, Bernhard, geb. 29. November 1969, in Thurn bei Lienz (Osttirol)
Gangl, Victor, geb. 28. Juli 1983, in Wien
Gansch, Johann, geb. 30. August 1925, in Kirnberg an der Mank (Niederösterreich)
Gansch, Thomas, geb. 31. Dezember 1975, in St. Pölten
Ganzer, Arno, geb. 6. Februar 1966, in Kufstein
Ganzer, Karl, geb. 15. April 1920, in Brixlegg
Gattermeyer, Heinrich, geb. 9. Juli 1923, in Sierning
Gebauer, Ferdinand „Ferry" Wilhelm, geb. 28. Mai 1901, in (unbekannt) bei Wien
Gehringer, Raoul, geb. 18. August 1971, in Wien
Geisler, Michael, geb. 13. August 1979, in Schwaz (Tirol)
Genahl, Martin, geb. 1968, in Stockerau
Georgsdorf, Wolfgang, geb. 10. September 1959, in Linz
Gielen, Michael Andreas, geb. 20. Juli 1927, in Dresden
Gielge, Johann „Hans" Margaretha, geb. 9. Juni 1901, in Gramastetten (Oberösterreich)
Giesriegl, Dominik, geb. 1986, in Wien
Gigele, Freddy, geb. 6. Jänner 1961, in Zams
Gioti, Artemi-Maria, geb. 13. April 1990, in Griechenland
Gisburg (Smialek), geb. 1966, in Salzburg
Glaser, Martin, geb. 16. August 1968, in Ottensheim
Gogg, Dieter, geb. 15. April 1938, in Leoben
Goldschmidt, Lukas, geb. 2. Juli 1965, in Graz
Goldschmidt, Walter, geb. 16. März 1917, in Wien
Göring, Petronella „Petra" Paula Luise, geb. 15. November 1906, in Wien
Graetzer, Guillermo (Wilhelm), geb. 5. September 1914, in Wien
Greenham, Lily, geb. 4. Jänner 1924, in Wien
Grell, Karl, geb. 5. September 1925, in Wien
Grimus, Sebastian, geb. 1970, in Hollabrunn (Niederösterreich)
Grinberg, Roman, geb. 1962, in Bălți
de Groof, Carl (eig. Karl Krof), geb. 3. Dezember 1923, in Wien
Gruchmann, Jakob, geb. 23. September 1991, in Salzburg
Grün, Bernard, geb. 11. Februar 1901, in Startsch (Třebíč, Österreich-Ungarn)
Grünauer, Ingomar, geb. 11. August 1938, in Melk
Gstättner, Maria, geb. 1977, in Mürzzuschlag
Gudrun Liemberg, "GuGabriel", geb. 1973, in Freistadt (Oberösterreich)
Gulda, Friedrich, geb. 16. Mai 1930, in Wien
Gulda, Paul, geb. 25. Oktober 1961, in Wien
Gundacker, Alfred, geb. 17. Dezember 1918, in Blindenmarkt
Gutmann, Philipp Manuel, geb. 28. Juli 1993, in Zwettl (Niederösterreich)

H
Haas, Georg Friedrich, geb. 16. August 1953, in Graz

Hafner, Anton (Toni), geb. 26. Oktober 1912, in Maria Lankowitz
Hagen, Hans, geb. 4. Februar 1915, in Heiligeneich (Niederösterreich, Österreich-Ungarn)
Hahn, Patrick, geb. 17. Juli 1995, in Graz
Haidmayer, Karl, geb. 1. Mai 1927, in Hollabrunn (NÖ)
Halletz, Erwin, geb. 12. Juli 1923, in Wien
Hammer, Viola, geb. 1985, in Bad Radkersburg
Hammerschmid, Hans, geb. 12. März 1930, in Wien
Handler, Gilbert, geb. 5. September 1972, in Klosterneuburg bei Wien
Hank, Sabina, geb. 2. Mai 1976, in Salzburg
Harrer, Uwe Christian, geb. 29. September 1944, in Andorf
Hartl, Bruno, geb. 16. März 1963, in Wien
Hartzell, Eugene, geb. 21. Mai 1932, in Cincinnati (Ohio)
Haselböck, Lukas, geb. 11. März 1972, in Wien
Haselböck, Martin, geb. 23. November 1954, in Wien
Hasler, Lukas, geb. 15. März 1996, in Rottenmann
Hassek, Theodor, geb. 11. April 1929, in Linz
Hattinger, Wolfgang, geb. 12. März 1962, in Bruck an der Mur (Steiermark)
Haubenstock, Roman, geb. 27. Februar 1919, in Tonie bei Krakau
Haudum, Hedwig, geb. 1920, in Vorderweißenbach
Hauer, Bruno, geb. 2. Jänner 1912, in Wiener Neustadt
Heher, Hannes, geb. 26. März 1964, in Wien
Heiller, Anton, geb. 15. September 1923, in Wien-Dornbach
Heinisch, Thomas, geb. 27. Dezember 1968, in Wien
Heinz, Gerhard, geb. 9. September 1927, in Wien
Heißler, Wolfgang, geb. 4. November 1948, in Innsbruck
Heller, Richard Rainer, geb. 19. April 1954, in Wien
Helmer, Alexander Maria, geb. 19. Juni 1968, in Wien
Hemmer, Dominik, geb. 3. März 1992, in Graz
Hepp, Raimund, geb. (unbekannt), in Vorarlberg
Herbert, Peter, geb. 29. Februar 1960, in Bludenz (Vorarlberg)
von Hermann, Heinz, geb. 21. Oktober 1936, in Wien
Herndler, Christoph, geb. 5. Jänner 1964, in Gaspoltshofen (Oberösterreich)
Herrnstadt, Georg „Schurli“, geb. 1948, in Wien
Hertel, Paul, geb. 9. Mai 1953, in Wie
Hilpert, Helmut, geb. 8. Juni 1923, in Reichenau im Mühlkreis
Hinterdorfer, Rudolf, geb. 16. November 1947, in Seewalchen am Attersee (Oberösterreich)
Hirsch, Erika, geb. 31. März 1924, in Inzersdorf
Hochedlinger, Alfred, geb. 17. April 1963, in (unbekannt)
Hofstetter, Igo (Ignaz), geb. 1. Juni 1926, in Linz
Hojsa, Thomas (Tommy), geb. 4. Jänner 1967, in Wien
Höldrich, Robert Rainer, geb. 6. Oktober 1962, in Linz
Holik, Johannes, geb. 22. November 1961, in Wien
Holl, Bernhard, geb. 30. Juli 1984, in Kuchl (Salzburger Land)
Holl, Robert, geb. 10. März 1947, in Rotterdam
Hollinetz, Klaus, geb. 7. Oktober 1959, in Linz
Honk, Jivi, geb. 1957, in Linz
Hornek, Otto, geb. 4. Juni 1967, in Hall in Tirol
Horvath, Wolfgang, geb. 1966, im mittleren Burgenland
Huber, Harald, geb. 1954, in (-)
Huber, Josef, geb. 18. April 1920, in Wien
Huber, Rupert, geb. 28. Mai 1953, in Braunau am Inn
Huber, Sonja, geb. 30. Juni 1980, in Wiener Neustadt (Niederösterreich)
Hubmann, Gottfried, geb. 29. November 1969, in Murau

Hueber, Kurt Anton, geb. 9. Juli 1928, in Salzburg
Huter, Josef „Sepp“, geb. 23. Oktober 1929, in Kals am Großglockner

I
Igelhoff, Peter, geb. 22. Juli 1904, in Wien (Österreich-Ungarn)
Ipavec, Avgust, geb. 2. Juni 1940, in Gorizia (Königreich Italien)

J
Jagsch, Marilies, geb. 1984, in Linz (Oberösterreich)
Jaklitsch, Alfred (Freddy), geb. 22. Januar 1960, in Bad Aussee
Jakober, Peter, geb. 13. Juni 1977, in Kaindorf an der Sulm (Steiermark)
Jandrisits, Josef, geb. 6. April 1949, in Ilz (Oststeiermark)
Jankovich, Otto, geb. Jänner 1967, in Bad Homburg vor der Höhe
Jaritz, Leo, geb. 3. September 1908, in Wien (Österreich-Ungarn)
Jasbar, Helmut, geb. 16. Februar 1962, in Wien
Jelinek, Hanns, geb. 5. Dezember 1901, in Wien (Österreich-Ungarn)
Jellinek, Friedrich „Fritz“, geb. 18. Juni 1909, in Wien
Jenisch, Georg, geb. 1969, in Salzburg
Jerger (Jerabek), Wilhelm, geb. 27. September 1902, in Wien
Jettel, Rudolf, geb. 21. März 1903, in Favoriten (Wien)
Jünger, Patricia, geb. 6. August 1951, in Frankfurt am Main
Jungmair, Bernd, geb. 18. Februar1969, in (unbekannt)
Jungwirth, Rudolf, geb. 2. Jänner 1955, in Linz
Jurmann, Walter, geb. 12. Oktober 1903, in Wien

K
Kagarlitsky, Keren, geb. 1991, in Israel
Kahowez, Günter, geb. 4. Dezember 1940, in Vöcklabruck
Kahr, Alexander, geb. 16. August 1965, in Wien
Kainar, Robert, geb. 1965, in Hallein
Kaiser, Stefan Ikarus, geb. 3. Juli 1978, in Linz
Kaizar, Peter, geb. 27. Januar 1952, in Wien
Kálmán, Charles (Kalman), geb. 17. November 1929, in Wien
Kantner, Leopold Maximilian, geb. 30. Juni 1932, in Passau
Kapp, Richard, geb. 25. Juni 1976, in Wien
Karas, Anton Karl, geb. 7. Juli 1906, in Wien
Karastoyanova-Hermentin, Alexandra, geb. 9. April 1968, in Moska
Karl, Klaus, geb. 8. August 1940, in Vöcklabruck (Oberösterreich)
Karlbauer, Klaus, geb. 23. August 1960, in Villach (Kärnten)
Karlberger, Walter, geb. 15. April 1925, in Wien
Kaufmann, Dieter, geb. 22. April 1941, in Wien
Kautzky, Karl, geb. 9. August 1948, in Gmünd
Keil, Friedrich, geb. 28. Juli 1957, in Wien
Keinrath, Kurt, geb. 5. Dezember 1956, in Feldbach
Keldorfer, Robert, geb. 10. August 1901, in Wien
Keller, Wilhelm, geb. 8. August 1920, in Wels (Österreich)
Kendlinger, Matthias Georg, geb. 1964, in Walchsee (Tirol)
Kepl, Irene, geb. 3. April 1982, in Linz
Keplinger, Rupert, geb. 1981, in (-)
Kern, Johannes, geb. 5. Dezember 1965, in Fürstenfeld (Steiermark)
Kerschbaum, Stephan, geb. 1964, in Wien
Khadem-Missagh, Bijan, geb. 26. Oktober 1948, in Teheran
Kiennast, Erwin, geb. 2. September 1955, in Wien
Killer, Fritz, geb. 30. November 1905, in Wien
Kim, Sergey, geb. 6. September 1987, in Almaty
Kinsky-Weinfurter, Gottfried, geb. 1958, in Wien
Kittler, Richard, geb. 23. Februar 1924, in Linz
Klement, Katharina, geb. 1. Dezember 1963, in Graz

Klien, Gilbert, geb. 8. Juli 1929, in Hohenems (Vorarlberg)
Klimek, Gerda, geb. 9. März 1923, in Wien
Knaflitsch, Josef Carl, geb. 29. September 1907, in Wien (Österreich-Ungarn)
Knessl, Lothar, geb. 15. April 1927, in Brünn
Kofler, Bernd, geb. 30. Oktober 1964, in Graz
Kögler, Karl, geb. 17. März 1918, in Neunkirchen
Köhle, Frajo, geb. 1967, in (-)
Koller, Johann (Hans), geb. 17. Jänner 1955, in Assachberg
Kolman, Peter, geb. 29. Mai 1937, in Bratislava
Kolonovits, Christian, geb. 25. Februar 1952, in Rechnitz (Burgenland)
Kölz, Ernst, geb. 26. Januar 1929, in Wien
Komposch, Gretl, geb. 22. Februar 1923, in Wiener Neustadt
König, Annemarie, geb. 30. Juli 1980, in (-)
Königshofer, Franz, geb. 5. Dezember 1901, in Wien
Kont, Paul, geb. 19. August 1920, in Wien
Körber, Till Alexander, geb. 8. März 1967, in Tübingen
Korény, Béla, geb. 1. Juli 1946, in (-)
Koringer, Franz, geb. 19. Juni 1921, in Towarischewo bei Bačka Palanka (Königreich Jugoslawien)
Kotschy, Johannes, geb. 2. Mai 1949, in Neuhaus am Schliersee (Bayern)
Koutnik, Paul, geb. 1961, in Wien
Kowalsky, Annamaria, geb. 21. April 1991, in Coburg (Deutschland)
Krammer, Gerhard, geb. 3. September 1965, in Oberwart (Burgenland)
Krampe, Alexander, geb. 22. März 1967, in Graz
Kratky, Josef Mathias, geb. 19. März 1901, in Wien
Kratochwil, Heinz, geb. 23. Februar 1933, in Wien
Krausz, Michael „Mischa" W., geb. 2. Oktober 1954, in Afritz (Kärnten)
Kraxner, Walter, geb. 17. Dezember 1927, in Bad St. Leonhard
Kreisler, Georg Franz, geb. 18. Juli 1922, in Wien
Kreißl-Wurth, Hanneliese, geb. 1948, in Mondsee
Krenek, Ernst, geb. 23. August 1900, in Wien
Kretz, Johannes, geb. 8. Mai 1968, in Wien
Kreuz, Maximilian, geb. 27. Dezember 1953, in Wien
Kreuzpointner, Johann Simon, geb. 16. November 1968, in Altötting
Kronsteiner, Hermann, geb. 25. März 1914, in Losenstein
Kronsteiner, Joseph (Josef), geb. 15. Februar 1910, in Losenstein
Kropfreiter, Augustinus Franz, geb. 9. September 1936, in Hargelsberg
Kubik, Reinhold, geb. 22. März 1942, in Wien
Kubizek, Karl Maria, geb. 11. Mai 1925, in Eferding
Küchl, Ulrich, geb. 22. November 1943, in Königsberg
Kühr, Gerd, geb. 28. Dezember 1952, in Maria Luggau (Kärnten)
Kukelka, Alexander, geb. 7. Dezember 1963, in Klement (Niederösterreich)
Kuttler, Klaus, geb. 4. Dezember 1971, in Wels

L

Lacherstorfer, Julia, geb. 1985, in Bad Hall (Oberösterreich)
Lacherstorfer, Marlene, geb. Oktober 1982, in Bad Hall (Oberösterreich)
Lackner, Hannes, geb. 27. Dezember 1961, in Graz
Lackner, Peter, geb. 28. Juni 1966, in Graz
Lacroix, Sylvie, geb. 1959, in Lyon (Frankreich)
Lagrange, Gerhard, geb. 11. Jänner 1939, in Bad Vöslau (Niederösterreich)
Lampersberg, Gerhard, geb. 5. Juli 1928, in Hermagor (Kärnten)
Lang, Bernhard, geb. 24. Februar 1957, in Linz
Lang, Klaus, geb. 26. April 1971, in Graz
Langer, Michael, geb. 10. Oktober 1959, in Wien
Larcher, Thomas, geb. 16. September 1963, in Innsbruck

Lauber, Arthur, geb. 2. März 1944, in Wien
Leeb, Leonhard, geb. 17. Jänner 1962, in (-)
Lehner, Helmuth, geb. 7. Dezember 1968, in Korneuburg (Niederösterreich)
Leichtfried, Jörg, geb. 1984, in Waidhofen an der Ybbs (Niederösterreich)
Leitermeyer, Fritz, geb. 4. April 1925, in Wien
Leitner, Ernst Ludwig, geb. 14. Oktober 1943, in Wels
Lemberg, Werner, geb. 7. Februar 1968, in Wien
Lemke, Marco, geb. 19. Jänner 1977, in Mondsee (Oberösterreich)
Leonhardsberger, Heinz, geb. 2. März 1946, in Wien
Leschetizky (Blum), Walter, geb. 15. Dezember 1909, in Biglie bei Görz (Österreich-Ungarn)
Leukauf, Robert, geb. 5. April 1902, in Wien
Liberda, Bruno, geb. 17. Februar 1953, in Mödling bei Wien
Lichtfuss, Martin, geb. 3. Mai 1959, in Innsbruck
Lingg, Philipp, geb. 1. Jänner 1984, in Au im Bregenzerwald
Lipuš, Gabriel, geb. 16. März 1965, in Bad Eisenkappel (Österreich)
Löbl, Karl Maria, geb. 1. September 1911, in Wien
Logothetis, Anestis, geb. 27. Oktober 1921, in Burgas (Bulgarien)
Loibner, Matthias, geb. 2. Mai 1969, in Graz
Lorenz, Paul, geb. 17. Februar 1969, in Brixlegg (Österreich)
Löschel, Hannes, geb. 1963, in Wien
Loskott, Herbert, geb. 17. Februar 1926, in Wien
Loube, Karl, geb. 13. Jänner 1907, in Mährisch Kromau
Lukan (Schuler), Thomas Herwig, geb. 18. Jänner 1961, in Wien
Lukas, Adam, geb. 1991, in Sankt Veit an der Glan
Luksch, Georg, geb. 8. August 1921, in Wien
Luksch, Georg O., geb. 5. Juli 1966, in Wien
Lutz, Oswald, geb. 23. April 1908, in Wien
Lux, Gary, geb. 26. Jänner 1959, in Kingston (Ontario, Kanada)
Luzia (Priemer-Humpel), Clara, geb. 1. Juni 1978, in Oberretzbach (Niederösterreich)
LYLIT (Klampfer), Eva, geb. 16. November 1984, in Oberndorf

M
Macku, Eduard, geb. 30. Juni 1901, in Linz
Mahrenberger, Hannes, geb. 4. August 1910, in Oberrasen (Südtirol)
Maierhofer, Lorenz, geb. 29. September 1956, in Feldbaum
Mancusi, Guido, geb. 14. Juni 1966, in Portici bei Neapel
Mandel, Thomas, geb. 1965, in Wels (Oberösterreich)
Marckhl, Erich, geb. 3. Februar 1902, in Cilli (Untersteiermark)
Mareczek, Fritz, geb. 3. Juli 1910, in Brünn (Österreich-Ungarn)
Märker, Leonhard, geb. 28. März 1910, in Brody (Österreich-Ungarn)
Marouf, Karwan, geb. 11. Dezember 1976, in Mödling
Martell, Peter, geb. 27. Februar 1955, in Innsbruck
Marz, Karl Robert, geb. 17. Dezember 1919, in Wien
Mattes, Willy, geb. 4. Januar 1916, in Wien (Österreich-Ungarn)
Maultasch, Alfred, geb. 22. November 1914, in Salzburg
Mautner, Michael Josef Alexander, geb. 1959, in Salzburg
Max, The Sax, geb. 18. Dezember 1985, in Haag am Hausruck
Mayer-Baldasseroni, Elmar, geb. 30. Juni 1977, in Mürzzuschlag (Steiermark)
Mechtler, Peter, geb. 17. Feber 1950, in Wien
Melchersson, Ingemar Curt, geb. 24. Jänner 1946, in Stockholm
Messner, Karl, geb. 21. Jänner 1923, in Neunkirchen (Niederösterreich)
Meusburger, Simon, geb. 1974, in Bregenz
Miesbauer, Hermann, geb. 3. Juli 1962, in Gmunden

Millycent (Groz, Emilie „Milly“), geb. 1990, in Wien
Minichmayr, Birgit, geb. 7. Februar 1969, in Linz
Minkowitsch, Christian, geb. 26. Oktober 1962, in Wien
Mittergradnegger, Günther Anton, geb. 28. Jänner 1923, in Klagenfurt
Modrej, Thomas, geb. 25. April 1973, in Klagenfurt
Mogg, Herbert, geb. 12. Mai 1927, in Wien
Moitzi, Florian, geb. 11. September 1979, in Linz
Moosbrugger, Alexander, geb. 21. August 1972, im Bregenzerwald
Moravec, Rosemary Dorothy, geb. 24. Juli 1946, in Cardiff
Moser, Daniel Oliver, geb. 1982, in Lienz (Tirol)
Moser, Peter, geb. 31. Mai 1935, in Alpbach
Muck, Daniel, geb. 13. November 1990, in Wien
Murer, Leo, geb. 17. Jänner 1940, in (-)
Musalek, Konrad, geb. 28. April 1933, in Wien
Musenbichler, Robby, geb. 17. Jänner 1955, in Knittelfeld
Muthspiel, Kurt, geb. 31. Dezember 1931, in Linz

N
Nachtmann, Clemens, geb. 1965, in Neustadt an der Waldnaab
Nagele, Albert, geb. 14. März 1927, in Klagenfurt
Narholz, Gerhard, geb. 9. Juni 1937, in Vöcklabruck
Naske, Elisabeth, geb. 5. April 1963, in Wiesbaden
Nemeth, Tibor, geb. 7. November 1961, in Brixlegg (Tirol)
Nening, Wolfgang, geb. 23. Oktober 1966, in Linz
Nentwich, Markus, geb. 28. Dezember 1994, in (-)
Neuböck, Fritz, geb. 10. Mai 1965, in Ebensee
Neuhaus (Kargel), Inès, geb. 1970, in Linz
Neumann, Friedrich, geb. 30. Oktober 1915, in Salzburg
Neumann, Helmut, geb. 29. Mai 1938, in Wien
Neumayr, Albert, geb. 3. September 1944, in Amstetten
Neunteufel, Michael, geb. 9. April 1958, in Wien
Neuwirth, Gösta, geb. 6. Januar 1937, in Wien
Neuwirth, Olga, geb. 4. August 1968, in Graz
Newerkla, Nikolaus Philipp, geb. 1974, in Horn (Niederösterreich)
Niessen, Charly, geb. 22. August 1923, in Wien
Niessner, Wolfgang, geb. 13. Januar 1953, in Salzburg
Nussbaumer, Georg, geb. 24. August 1964, in Linz
Nussbaumer, George, geb. 23. Mai 1963, in Dornbirn

O
Oberegger, Daniel, geb. 20. August 1971, in Bozen (Italien)
Oberhammer, Bruno, geb. 28. Mai 1946, in Gaißau (Vorarlberg)
Oberleitner, Ewald, geb. 4. November 1937, in Leoben
Obermaier, Klaus, geb. 7. März 1955, in Linz
Ochaba, Stefan, geb. 1904, in Brünn (Österreich-Ungarn)
Ofenbauer, Christian, geb. 24. März 1961, in Graz
Opll, Maximilian, geb. 1978, in (-)
Opratko, Robert, geb. 17. März 1931, in Wien
Ortmayr, Herbert, geb. 19. März 1951, in Schärding
Osojnik, Maja, geb. 1976, in Kranj (Jugoslawien)
Ovejero, Osvaldo Antonio, geb. 20. Dezember 1960, in Tucumán (Argentinien)
Overhoff, Kurt, geb. 20. Oktober 1902, in Wien

P
P., Nik, geb. 6. April 1962, in Friesach (Kärnten)
Pach, Walter, geb. 22. August 1904, in Wien
Palme, Pia, geb. 25. Dezember 1957, in Wien

Pamer, Fritz Egon, geb. 6. Juni 1900, in Wien
Pampichler Pálsson, Páll, geb. 9. Mai 1928, in Graz
Pantchev (Pančev), Wladimir, geb. 11. Januar 1948, in Sofia
Panzer, Sabine E., geb. 26. Jänner 1960, in Judenburg (Steiermark)
Paul, Leonhard, geb. 16. April 1967, in Wien
Pawlicki, Norbert, geb. 4. März 1923, in Wien
Pedarnig, Florian, geb. 16. Februar 1938, in Schlaiten (Osttirol)
Peham, Klaus, geb. 25. November 1959, in Linz
Pelinka, Werner, geb. 21. Januar 1952, in Wien
Peretti, Pier Damiano, geb. 1974, in Vicenza
Pernes, Thomas, geb. 25. Februar 1956, in Wien
Peschek, Alfred, geb. 14. Mai 1929, in Linz
Petrak, Josef, geb. 16. Januar 1908, in Wien
Pfandler-Pöcksteiner, Markus, geb. 1979, in Zwettl (Niederösterreich)
Pillinger, Franz, geb. 9. April 1960, in Salzburg
Pilss (Pilß), Karl, geb. 7. April 1902, in Wien
Pirklbauer, Gerhard Rupert, geb. 3. Mai 1954, in Salzburg
Pironkoff, Simeon, geb. 10. März 1965, in Sofia
Plangg, Volker Michael, geb. 27. Juni 1953, in Bludenz
Planyavsky, Peter Felix, geb. 9. Mai 1947, in Wien
Plut, Paul, geb. 1988, in Schladming
Pobitschka, Robert, k.A.
Polaczek, Dietmar, geb. 26. Oktober 1942, in Bendsburg (Oberschlesien)
Polansky (Feldman), Paul, geb. 14. Juni 1925, in Moravská Ostrava (Tschechoslowakei)
Pongracz, Vincent, geb. 1985, in Wien
Popp (Popp), Chrono (Werner), geb. 16. Dezember 1954, in Wien
Poppa, Gerda, geb. 1. Januar 1963, in Feldkirch (Vorarlberg)
Porsch, Manfred Maria, geb. 14. April 1950, in Wien
Portisch, Reinhold, geb. 25. Dezember 1930, in Lessach (Salzburg)
Pöstinger (Caesar), Oswald, geb. 19. Jänner 1929, in Sierning
Prammer, Heinz, geb. 18. Jänner 1950, in Oberneukirchen
Präsent, Gerhard, geb. 21. Juni 1957, in Graz
Praxmarer, Elias, geb. 1994, in Hall in Tirol
Preinfalk, Bernd, geb. 16. November 1966, in Freistadt
Preissegger (Hedwig), Hedi, geb. 10. Mai 1951, in (-)
Preßl, Hermann Markus, geb. 26. Mai 1939, in Altaussee
Prikopa, Herbert „Happi“, geb. 30. November 1935, in Wien
Prinz, Alfred, geb. 4. Juni 1930, in Wien
Proy, Gabriele, geb. 25. März 1965, in Wien
Publig, Michael, geb. 29. Juli 1961, in Wien
Purgina, Julia, geb. 3. Jänner 1980, in Straubing
Pussecker, Robert, geb. 10. April 1955, in Scheibbs

R

Rabl, Günther, geb. 14. Oktober 1953, in Linz
Racek, Friedrich (Fritz) Johann Josef, geb. 15. Feber 1911, in Znaim (Mähren)
Radanovics, Michael, geb. 19. März 1958, in Steyr
Radauer, Irmfried, geb. 7. Januar 1928, in Salzburg
Raditschnig, Werner, geb. 21. November 1948, in Villach (Kärnten)
Radovan, Andreas, geb. 1959, in Linz
Radulescu, Michael, geb. 19. Juni 1943, in Bukarest
Raffaseder, Hannes, geb. 15. Januar 1970, in Freistadt (Oberösterreich)
Rahner, Hans, geb. 28. März 1905, in Wien
Rameis, Emil, geb. 28. April 1904, in Regau
Ramsauer, Joseph, geb. 28. Juli 1905, in Ischl

Rapf, Kurt Rudolf, geb. 15. Februar 1922, in Wien
Ratka, Marcus, geb. 10. Oktober 1970, in Wien
Ratzenbeck, Peter, geb. 10. Oktober 1955, in Graz
Rauch, Mathias, geb. 1976, in Schwendau (Tirol)
Rebel, Hannah Lena, geb. 21. Mai 2001, in Wien
Reimeir, Christian Karl, geb. 1974, in Hall in Tirol
Reinl, Franz Josef, geb. 25. März 1903, in Baden bei Wien
Reinthaler, Anton, geb. 12. Januar 1950, in Offenhausen
Reischl, Werner, geb. 22. Mai 1951, in Graz-Liebenau
Reisinger, Oskar, geb. 24. April 1908, in Zell am See
Reisinger, Wolfgang, geb. 25. Dezember 1964, in Wien
Rescheneder, Walter, geb. 20. Juni 1948, in Linz
Resl, Josef „Joe“, geb. 13. April 1956, in Wels (Oberösterreich)
Ressi, Christof, geb. 1989, in Villach
Richter de Rangenier, Peter, geb. 25. März 1930, in Prag
Richter Herf, Franz, geb. 17. Dezember 1920, in Wien
Ridler, Susanna, geb. (-), in (-)
Riegebauer, Sigrid, geb. 21. Juli 1961, in Ilz (Steiermark)
Riemann, Helga, geb. 8. Juni 1924, in Leipzig
Rinner, Adi, geb. 1. März 1938, in Schwaz (Tirol)
Rinner, Ernst Christian, geb. 29. September 1961, in Eisenerz (Steiermark)
Ritsch, Winfried, geb. 17. Jänner 1964, in Innsbruck
Ritter, Karl, geb. 22. oder 23. Dezember 1959, in Stockerau (Niederösterreich)
Robetschek, Ernst, geb. 30. Oktober 1912, in Wien
Romanovsky, Erich, geb. 11. Juli 1929, in Wien
Rot, Alexander „Axel“, geb. 20. Jänner 1956, in Wien
Rotschopf, Teresa, geb. 4. April 1984, in Tamsweg
Rotter, Fritz, geb. 3. März 1900, in Wien (Österreich-Ungarn)
Rubin, Marcel, geb. 7. Juli 1905, in Wien (Österreich-Ungarn)
Rüdenauer, Meinhard, geb. 30. Juni 1941, in Wien
Rudolf (Hubert), Bert, geb. 25. April 1905, in Seifersdorf bei Jägerndorf
Ruzicka, Evelyn, geb. 10. Oktober 1982, in Oberndorf bei Salzburg

S

Sageder, Philipp, geb. 15. Februar 1979, in Linz
Salmhofer, Franz, geb. 22. Jänner 1900, in Wien
Satke, Wilfried, geb. 16. Juni 1955, in Mödling (Niederösterreich)
Sattler, Klaus-Peter, geb. 22. August 1941, in Idstein-Heftrich
Sauseng, Wolfgang, geb. 6. Juli 1956, in Graz
Schadenbauer (Hans), Johann, geb. 18. Juni 1937, in Maria Lankowitz
Schandl, Ernst, geb. 6. Jänner 1920, in Hoheneich (Gmünd)
Scharnagl, Martin, geb. 4. Januar 1988, in Lienz (Osttirol)
Schauberger, Anna, geb. 1985, in (unbekannt, Österreich)
Schedl, Gerhard, geb. 5. August 1957, in Wien
Schedlberger, Gernot, geb. 30. Juli 1976, in Steyr (Oberösterreich)
Schedlmayer, Christian, geb. 5. August 1959, in Graz
Scheit, Karl, geb. 21. April 1909, in Schönbrunn
Scherbaum, Adolf, geb. 15. August 1931, in Wien
Schermann, Dietmar, geb. 24. April 1957, in Mödling
Schiff, Helmut Adalbert Josef, geb. 30. Jänner 1918, in Bratislava
Schimana, Elisabeth, geb. 15. März 1958, in Innsbruck
Schirk, Katharina, geb. 14. Juli 1989, in Neunkirchen (Niederösterreich)
Schiske, Karl Hubert Rudolf, geb. 12. Februar 1916, in Győr
Schlee, Thomas Daniel, geb. 26. Oktober 1957, in Wien

Schmid, Reinhold, geb. 19. November 1902, in Berndorf (Niederösterreich)
Schmiderer, Patrick, geb. 2. November 1983, in Tirol
Schmidhuber, Josef, geb. 30. Oktober 1914, in Innsbruck
Schmidinger, Gerhard Maximilian, geb. 17. August 1943, in Linz
Schmidinger, Helmut, geb. 11. Mai 1969, in Wels (Oberösterreich)
Schmidt, Hartmut, geb. 21. September 1946, in Bad Mergentheim
Schmitzberger, Helmut, geb. 29. Juli 1950, in Wien
Schmögner, Thomas, geb. 21. Februar 1964, in Wien
Schnee, Andreas, geb. 20. Jahrhundert, in (-)
Schneider OSB (Pauline), Maria Ancilla Fidelis, geb. 14. November 1905, in Sachsenkam (Bad Tölz)
Schneider, Gunter, geb. 22. April 1954, in Bludenz (Vorarlberg)
Schneider, Otto, geb. 19. Juni 1912, in Markt Piesting
Schneikart, Heinrich, geb. 7. April 1929, in Wien
Schnürl, Karl, geb. 19. November 1924, in Wördern
Schöggl, Franz, geb. 21. Mai 1930, in Langenwang (Steiermark)
Schollum, Robert, geb. 22. August 1913, in Wien
Scholz, Erwin Christian, geb. 6. August 1910, in Wien
Schönherr, Max, geb. 23. November 1903, in Marburg an der Drau (Österreich-Ungarn)
Schott, Paul, geb. (-), in (-)
Schrammel, Klaus-Peter, geb. 15. Jänner 1942, in Bregenz (Vorarlberg)
Schreiner, Franz Nono, geb. 17. Januar 1948, in Voitsberg (Steiermark)
Schrödl, Karlheinz, geb. 19. Juni 1937, in Wien
Schulz, Emanuel, geb. 2. März 1975, in Wien
Schulze, Werner, geb. 10. Juni 1952, in Wiener Neustadt (Niederösterreich)
Schurig, Wolfram, geb. 30. Dezember 1967, in Bludenz (Vorarlberg)
Schwab, Vinzenz, geb. 1981, in Heiligenkreuz am Waasen
Schwanzer, Walter, geb. 21. Oktober 1957, in Oberrohrendorf
Schwarz, Otto Martin, geb. 15. Oktober 1967, in Neunkirchen (Niederösterreich)
Schweng, Manfred, geb. 13. Februar 1966, in Wien
Schwertberger, Gerald, geb. 1941, in Gresten (Niederösterreich)
Schwertsik, Kurt, geb. 25. Juni 1935, in Wien
Schwingenschlögl, Paul, geb. 1958, in Wien
Seidelmann, Axel, geb. 13. Oktober 1954, in Linz
Seierl, Wolfgang, geb. 6. Juni 1955, in Wien
Seipenbusch, Edgar, geb. 18. August 1936, in Velbert
Seiter, Herbert, geb. 23. Mai 1921, in Wien
Seitz, Rüdiger, geb. 24. Jänner 1927, in Leoben
Seligo, Wolfgang, geb. 7. Dezember 1968, in Wien
Sengstschmid, Johann, geb. 16. Juli 1936, in Steinakirchen am Forst (Niederösterreich)
Sengstschmid, Walter, geb. 30. Mai 1947, in Steinakirchen am Forst
Shaari, Sina, geb. 1989, in Teheran
Sharafi, Rojin, geb. 1995, in Teheran
Shermer, Chris, geb. 1972, in (-)
Shih, geb. 29. November 1950, in Taipeh (Taiwan)
Sierek, Martin, geb. 18. Dezember 1958, in Raabs an der Thaya (Niederösterreich)
Silewicz, Witold, geb. 18. Mai 1921, in Rajsko (Polen)
Singer, Pavel, geb. 29. September 1962, in Pjatigorsk (Sowjetunion)
Singer, Siegfried, geb. 3. Jänner 1947, in Innsbruck
Sinor, Helmut, geb. 23. Dezember 1961, in Wien
Skorpik, Peter, geb. 5. Februar 1959, in Linz
Skorzeny, Friedrich „Fritz“, geb. 15. Dezember 1900, in Wien
Skweres, Tomasz, geb. 3. April 1984, in Warschau
Slavik, Andreas, geb. 21. Februar 1960, in Wien

Smekal, Giselher, geb. 19. Mai 1945, in Seefeld in Tirol
Sollfelner, Bernd Hannes, geb. 27. Oktober 1963, in Graz
Sommer, Silvia, geb. 9. April 1944, in Wien
Sonderegger, Helmut, geb. 20. August 1951, in Feldkirch (Vorarlberg)
Sonnenfeld, Kurt, geb. 24. Februar 1921, in Wien
Sopper, Günter, geb. 1948, in Fürstenfeld
Soyka, Ulf-Diether, geb. 5. Juni 1954, in Wien
Soyka, Uli, geb. 1. Oktober 1964, in Wien
Spechtl, Andreas, geb. 1984, in Oberpullendorf (Burgenland)
Spielmann, Fritz, geb. 20. November 1906, in Wien (Österreich-Ungarn)
Spinner, Leopold, geb. 26. April 1906, in Lemberg (Österreich-Ungarn)
Spitzner, Renate, geb. 28. Mai 1943, in Prag
Staar, René, geb. 30. Mai 1951, in Graz
Stadlen, Peter, geb. 14. Juli 1910, in Wien (Österreich-Ungarn)
Stadler, Monika, geb. 19. Februar 1963, in Linz
Staribacher, Wolfgang, geb. 15. April 1955, in Wien
Starzinger, Anna, geb. 18. Juli 1989, in Wien
Staud, Johannes Maria, geb. 17. August 1974, in Innsbruck
Stein, Roger, geb. 29. März 1975, in Männedorf am Zürichsee (Deutschschweiz)
Steinbrecher, Alexander, geb. 16. Juni 1910, in Brünn (Österreich-Ungarn)
Steinmetz, Werner, geb. 1. Februar 1959, in Kirchschlag (Niederösterreich)
Stekl, Konrad, geb. 21. Juli 1901, in Ragusa (Dalmatien)
Stenov (Novacek), Michael, geb. 25. Februar 1962, in Vöcklabruck
Stevenson, Alfred R., geb. 20. September 1973, in Obervellach
Steyrer, Günther, geb. 1931, in Spittal an der Drau
Stiens, Stephan, geb. 12. April 1961, in Wuppertal
Stingl, Alfred, geb. 29. Februar 1952, in Klagenfurt
Stirner, Karl, geb. 28. Mai 1970, in Wien
Stolz, Josef, geb. 27. August 1954, in Wien
Straub, Christof, geb. 27. August 1969, in Wien
Straus, Erwin, geb. 5. April 1910, in Wien
Strauss, Adolf, geb. 16. August 1902, in Saaz (Österreich-Ungarn)
Streiner, Roland, geb. 3. November 1961, in Klagenfurt
Stricker, Toni, geb. 4. April 1930, in Wien
Strobl, Bruno, geb. 26. Februar 1949, in Klagenfurt
Strobl, Herwig, geb. 24. Dezember 1940, in Oberneukirchen (Mühlviertel)
Strobl, Otto, geb. 19. Juni 1927, in Wiesen (Burgenland)
Sulzbacher, Bruno, geb. 19. August 1936, in Pichl bei Windischgarsten
Sulzberger, Hermann, geb. 12. Juni 1957, in Wien
Sulzer (Josef), Balduin OCist, geb. 15. März 1932, in Großraming (Oberöste reich)
Suppan, Armin, geb. 16. Oktober 1959, in Graz
Suppan, Wolfgang, geb. 5. August 1933, in Irdning (Steiermark)
Suppan, Wolfgang, geb. 1966, in Vöcklabruck

T

Takács (Gusztáv Jenő), geb. 25. September 1902, in Siegendorf (Komitat Ödenburg, Österreich-Ungarn)
Tanzer, Sepp, geb. 28. Februar 1907, in Matrei am Brenner (Tirol)
Täubl, Johann, geb. 22. Dezember 1914, in Krieglach (Steiermark)
Tausch, Andi, geb. 1984, in Tirol
Tenner, Kurt von, geb. 18. Juli 1907, in Kalksburg (heute Wien-Liesing)
Thaller, Robert, geb. (-), in (-)
Theimer, Thorsten Uwe, geb. 9. Juli 1944, in Prag
Thürauer, Franz, geb. 25. September 1953, in Wolfenreith (Gemeinde Bergern im Dunkelsteinerwald)
Timischl, Günter, geb. 11. Mai 1948, in Fürstenfeld (Steiermark)

Tittel, Ernst, geb. 26. April 1910, in Sternberg (Mähren)
TC (Tom), geb. 30. Juli 1966, in Breslau (Polen)
Track, Ernst, geb. 20. Jänner 1911, in Wien
Track, Gerhard, geb. 17. September 1934, in Wien
Trawöger, Helmut, geb. 10. Juli 1948, in Gmunden
Trepulka, Johann Ludwig, geb. 19. August 1903, in Wien
Triebel, Ernst, geb. 8. November 1932, in Graz
Trimmel, Gerald, geb. 17. August 1962, in Hollabrunn (Niederösterreich)
Trost, Ernst, geb. 14. Oktober 1905, in Niederabsdorf (Bezirk Gänserndorf)
Tschuggnall, Christian, geb. 1988, in Hall in Tirol
Tucmandl, Herbert, geb. 1966, in (-)

U
Uher, Bruno, geb. 12. März 1912, in Wien
Uhl, Alfred, geb. 5. Juni 1909, in Wien
Ulmer, Richard, geb. 23. Juni 1980, in Feldkirch (Österreich)
Unterberger, Christof, geb. 28. Oktober 1970, in Bregenz
Upadhyaya, Vijay, geb. 6. September 1966, in Lucknow
Urach, Hubert, geb. 31. August 1945, in Lamprechtsberg (Gemeinde Lavamünd)
Uray, Ernst Ludwig, geb. 26. April 1906, in Schladming (Steiermark)
Urbanner, Erich, geb. 26. März 1936, in Innsbruck
Utz, Christian, geb. 27. Oktober 1969, in München

V
Vadon, Titus, geb. 25. Mai 1963, in Wien
Valdambrini, Francesco, geb. 24. April 1933, in Turin
Valentin, Peter, geb. 26. März 1961, in Linz (Oberösterreich)
Vančura (Vancura), Adolf, geb. 11. Juni 1900, in Wien
Veigl, Walter, geb. 26. August 1943, in Rohrendorf (Niederösterreich)
Vember (Koglbauer), Mika, geb. 2. Mai 1979, in Neunkirchen (Niederösterreich)
Vodosek, Alfons, geb. 8. Mai 1912, in Wien
Vogel, Johannes, geb. 1967, in Wien
Völkl, Walter, geb. 26. Februar 1929, in Wien
Voseček, Šimon, geb. 13. April 1978, in Prag
Votava, Gerald Ralf, geb. 8. Juli 1970, in Wien
Vujica, Peter, geb. 7. Dezember 1937, in Graz

W
Wagendristel, Alexander, geb. 23. März 1965, in Wien
Wagner, Hans, geb. 1. Januar 1980, in Berlin
Wagner, Josef, geb. 23. September 1908, in Baumgartenberg
Wagner, Oskar, geb. 19. Jänner 1901, in Wien
Wagner, Robert, geb. 20. April 1915, in Wien
Wagner, Wolfram, geb. 28. September 1962, in Wien
Wakolbinger, Rudolf, geb. 1983, in Braunau am Inn
Wakovsky, Josef „Pepi“, geb. 4. März 1900, in Wien
Waldek, Gunter, geb. 26. Juli 1953, in Linz
Walker, William Garfield, geb. (-), in (-)
Wallner, Alarich Alois Valentin, geb. 27. April 1922, in Niklasdorf
Wally, Ernst, geb. 1976, in Wien
Wally, Thomas, geb. 26. Juli 1981, in Wien
Walter, Heinz, geb. 26. November 1928, in Salzburg
Waltersdorfer, Hans, geb. 3. August 1962, in Bad Gleichenberg (Steiermark)
Walzel, Gerold, geb. 24. Juni 1901, in Villach
Walzel, Leopold Matthias, geb. 29. November 1902, in Wien
Wang, Ming, geb. 5. November 1962, in Taipeh (Taiwan)
Wanke, Otto, geb. 21. Dezember 1989, in Znaim
Wehle, Peter, geb. 9. Mai 1914, in Wien
Weinberger, Manfred Paul, geb. 1. Mai 1970, in Steyr

Weiner-Dillmann, Hans, geb. 28. April 1903, in Wien
Weinmann, Alexander, geb. 20. Feber 1901, in Wien
Weishappel, Rudolf, geb. 25. März 1921, in Graz
Weiss, Erwin, geb. 6. Oktober 1912, in Wien (Österreich-Ungarn)
Weiss, Ferdinand, geb. 6. Juni 1933, in Wien
Weissensteiner, Raimund Vinzenz, geb. 14. August 1905, in Hoheneich (Niederösterreich)
Weixler, Andreas, geb. 19. Februar 1963, in Graz
Werba, Erik, geb. 23. Mai 1918, in Baden (Niederösterreich)
Werndl, Joseph, geb. 24. Jänner 1929, in Pischelsdorf am Engelbach
Werner, Robert, geb. (-), in Wien
Wertitsch, Hans Peter, geb. 5. Juni 1939, in Wien
Wetterstein, Hary, geb. 1951, in Wien
Widmoser (Joerg), Jörg, geb. 8. September 1955, in München
Wieder, Albert, geb. 1981, in Neckenmarkt
Wiener, Hugo, geb. 16. Februar 1904, in Wien (Österreich-Ungarn)
Wiener, Manfred, geb. 29. Juli 1961, in Anger
Wildgans, Friedrich, geb. 5. Juni 1913, in Wien
Wilfer, Rudi, geb. 14. September 1936, in Salzburg
Wilhelmer, Ambros, geb. 1. Dezember 1902, in Klagenfurt
Willi, Herbert, geb. 7. Jänner 1956, in Bludenz (Vorarlberg)
Wimberger, Gerhard, geb. 30. August 1923, in Wien
Wimmer, Alois, geb. 20. Februar 1960, in Grieskirchen (Oberösterreich)
Winkler, Adolf „Adi“, geb. 10. April 1938, in Graz
Winkler, Franz, geb. 17. September 1906, in Sistrans
Winkler, Gerhard Eduard, geb. 14. Oktober 1959, in Salzburg
Wisser, Haimo, geb. 10. Februar 1952, in Wien
Wolf, Peter, geb. 26. August 1952, in Wien
Wolf, Winfried, geb. 19. Juni 1900, in Wien (Österreich-Ungarn)
Wolfahrt, Markus, geb. 1. Oktober 1960, in Bregenz
Wrana, Stefan, geb. 1990, in Sankt Veit an der Glan
Wunder, Gerrit, geb. 1978, in Klagenfurt
Würdinger, Ernst, geb. 20. Februar 1952, in Passau

Y
Ye, Hui, geb. 1981, in Guangzhou

Z
Zabelka, Mia, geb. 21. September 1963, in Wien
Zagler, Herbert, geb. 20. April 1940, in Pernitz (Niederösterreich)
Zandi, Scharmien, geb. 1987, in Wien
Zangerl, Hubert, geb. (-), in (-)
Zaunschirm, Franz, geb. 29. April 1953, in Tamsweg
Zebinger, Franz, geb. 29. April 1946, in Sankt Peter am Ottersbach (Steiermark)
Zechberger, Günther, geb. 24. April 1951, in Zams
Zeebee, geb. 29. Juni 1965, in Aalen
Zeipelt, Peter, geb. 1946, in Wien
Zeisl, Erich, geb. 18. Mai 1905, in Wien (Österreich-Ungarn)
Zelibor, Gustav, geb. 10. Jänner 1903, in Wien
Zelwecker, Franz Ferdinand „Ferry“, geb. 8. Januar 1911, in Wien
Zib, Erich, geb. 20. Oktober 1951, in Wien
Ziegler, Josef Wolfgang, geb. 23. November 1906, in Kottingbrunn
Zipper, Herbert Julius, geb. 27. April 1904, in Wien
Zlamal, Alexander, geb. 1973, in Neukirchen
Zuschrader, Harald, geb. 5. März 1944, in Linz
Zwerger, Manuel, geb. 18. April 1992, in Bozen
Zykan, Otto, geb. 12. August 1902, in Wien
Zykan, Otto Josef Matthäus, geb. 29. April 1935, in Wien

ÖSTERREICHISCHE MUSIKER:INNEN

A

Abaci, Onur, geb. 22. September 1982, in Kelheim
Aberer, Lisa, geb. 8. Dezember 1992, in Bregenz
Ablinger-Sperrhacke, Wolfgang, geb. 1967, in Zell am See
Abt, Wolfram „Woofy", geb. 1. August 1969, in Graz
Ahamer, Harald „Harry", geb. 26. Juni 1964, in Vöcklabruck
Aichinger, Lukas, geb. 1992, in Bad Ischl
Aichinger, Oskar, geb. 1956, in Vöcklabruck
Ambros, Wolfgang, geb. 19. März 1952, in Wien
Amon, Reinhard, geb. 18. März 1960, in Gmünd
Anders, Christian, geb. 15. Jänner 1945, in Bruck an der Mur, Steiermark
Anderson, Eva K., geb. 1. Juli 1977, in Leoben
Angerer, Gottfried, geb. 19. Mai 1963, in Linz
Antonic, Thomas, geb. 29. Mai 1980, in Bruck an der Mur
Apfolterer, Hannes, geb. 16. Januar 1965, in Mayrhofen
Arman, Florence Amelia, geb. 19. Juni 1995, in Tirol
Attar, Anna, geb. 1986, in Wien
Auersperg, Johannes, geb. 29. Jänner 1934, in Salzburg
Aufmesser, Gregor, geb. 1988, in Baden bei Wien
Austen, Louie, geb. 19. September 1946, in Wien

B

Babinski, Ludwig, geb. 29. Juni 1909, in Wien
Bacanu, Bogdan, geb. 31. Juli 1975, in Bukarest, Rumänien
Baich, Alena, geb. 21. November 1973, in Graz
Ballwein, Monika, geb. 14. Oktober 1967, in Pyhra, Niederösterreich
Baumgartner, Beate, geb. 9. Mai 1983, in Windhoek, Südwestafrika
Beck, Thomas Andreas, geb. 8. April 1968, in Wien
Bei, Leo Gustav, geb. 9. Jänner 1958, in nMödling
Beisteiner, Johanna, geb. 20. Februar 1976, in Wiener Neustadt
Berger, Josef, geb. 19. November 1902, in Wien
Berger, Rudolf, geb. 11. August 1960, in Basel, Schweiz
Berner, Max, geb. 29. Juni 1978, in Wien
Bertl, Christoph (Chris Bertl), geb. 3. August 1981, in Göstling an der Ybbs
Bertsch, Matthias, geb. 1966, in Lichtenau
Beyer, Friedrich „Fritz", geb. 9. Oktober 1929, in (-)
Bibiza, Bibiza, geb. 1999, in Wien
Bienert, Gerd „Woody", geb. 29. Oktober 1939, in (-)
Biggalo, BumBum, geb. (-), in Österreich
Bildik, Mansur, geb. 1949, in Tunceli, Türkei
Bileck, Franz, geb. 18. Juli 1926, in Wien
Bilgeri, Reinhold, geb. 26. März 1950, in Hohenems, Vorarlberg
Bill, Maria, geb. 15. November 1948, in Trogen, Schweiz
Billich, Carl, geb. 23. Juli 1911, in Wien
Billii, Marlen, geb. 30. August 1980, in Vöcklabruck, Österreich
Binder, Erich, geb. 6. Dezember 1947, in Wien
Binder, Markus, geb. 9. April 1963, in Enns, Österreich
Bittmann, Klemens, geb. 1977, in Graz
Blaikner, Benjamin Pascal, geb. 6. April 1985, in Salzburg
Blauensteiner, Franz, geb. 1952, in Friedberg, Steiermark
Bless, Markus, geb. 1963, in Seewalchen am Attersee
Bolterauer, Herbert, geb. 1964, in Steyr
Borg, Andy, geb. 2. November 1960, in-Wien-Floridsdorf
Bouroyen, Amina, geb. 1994, in Gmünd
Bozoki, Imre Lichtenberger, geb. (-), in (-)
Bradley, Flow, geb. 1974, in Bad Aussee, Steiermark
Brainin, Norbert, geb. 12. März 1923, in Wien

Brandlmayr, Martin, geb. 1971, in Wien
Bronner, David, geb. 20. März 1965, in Wien
Bruckmayr, Dietmar, geb. 5. April 1966, in Linz, Oberösterreich
Bübl, Selina, geb. 15. Juli 1992, in Voitsberg
Buchbinder, Rudolf, geb. 1. Dezember 1946, in Litoměřice, Tschechoslowakei
Buchner, Julia, geb. 1992, in Niedernsill bei Zell am See

C
Caró, Alexandra, geb. 8. Dezember 1985, in Rum, Tirol
Castelló, Angélica, geb. 9. Februar 1972, in Mexiko-Stadt
Castillo León de, Christian Kostal, geb. 7. September 1985, in Mérida, Mexiko
Cebotari, Maria, geb. 28. Januar/10. Februar 1910, in Chișinău, Bessarabien, Russisches Kaiserreich
Charlee, Charlee, geb. 28. Jänner 1993, in Berndorf bei Graz
Charlien, Charlien, geb. (-), in (-)
Chmel, Franz, geb. 26. Februar 1944, in St. Pölten
Cobain, Skrt, geb. 2003, in (-)
Coertse, Maria Sophia, geb. 12. Juni 1932, in Durban, Südafrika
Cornelli, Kitty, geb. (-), in (-)
Cottriall, James, geb. 1. Januar 1986, in Stratford-upon-Avon, England
Cryle, Meena, geb. 1977, in Überackern
Czernin, Johannes B., geb. 19. September 1990, in New York City

D
Danner, Josef, geb. 28. Oktober 1955, in Amstetten
David, Lukas Florian, geb. 5. Juni 1934, in Wels
De Pastel, Karen, geb. 27. Juni 1949, in Bellingham, USA
Def, Ms, geb. (-), in (-)
Demus, Jörg, geb. 2. Dezember 1928, in St. Pölten, Niederösterreich
Denk, Birgit, geb. 14. Mai 1971, in Hainburg an der Donau
Denk, Johann „Hans“, geb. 15. Mai 1942, in Zwettl
Deutsch, Alexander A., geb. 9. August 1959, in Irdning
Die Seer, geb. 1996, in Grundlsee, Österreich
Dimetrik, Wolfgang, geb. 6. Jänner 1974, in Eibiswald, Steiermark
DJ Amato, geb. 19. August 1982, in Innsbruck
Dobrek, Krzysztof, geb. 18. September 1967, in Olkusz
Döller, Anna Rosa, geb. 2002, in Neunkirchen (Niederösterreich)
Donner, Stefan, geb. 1987, in (-)
Dorninger, Wolfgang, geb. 1960, in Linz
Drexler, Christoph, k.A.
Dueñas Fernández, María, geb. 4. Dezember 2002, in Granada
Duftschmid, Lorenz, geb. 1964, in Linz

E
Ebner, Karl-Michael, geb. 7. März 1972, in Schärding
Eckerstorfer, Elke, geb. 15. Oktober 1974, in Linz
Eder, Jakob, geb. 11. September 1999, in Tulln
Edlinger, Georg, geb. 5. Juni 1967, in Amstetten
Ehrenreich, Rudolf „Teddy“, geb. 10. März 1936, in Wien
Eigner, Christian, geb. 3. März 1971, in Wien, Österreich
Engelhard, Brigitte, geb. 1949, in Salzburg
Engstler, Elisabeth „Lizzi“, geb. 6. Mai 1960, in Villach
Ens, Goldie, geb. 14. Dezember 1954, in Kapfenberg
Ettl, Gottfried, geb. (-), in (-)
Evers, John, geb. 25. September 1939, in Wien

F
Falter, Franz Josef, geb. 17. Jänner 1931, in Vichtenstein, Oberösterreich
Felber, Ewald, geb. 24. März 1947, in Wien
Fend, Johannes, geb. um 1996, in Hard
Fennesz, Christian, geb. 25. Dezember 1962, in Wien
Ferrara, Patrizia Liliana, geb. 20. Februar 1977, in (-)
Ferstl, Judith, geb. 1989, in (-)
Fields, Paul, geb. 28. Juli 1943, in Harmannsdorf, Niederösterreich

Finster, Robert, geb. 20. Jahrhundert, in Graz
Fischer, Doina, geb. 11. August 1969, in Bukarest, Rumänien
Fischer, John „Johnny“, geb. 3. Mai 1930, in Wien
Fisslthaler, Karin, geb. 10. Februar 1981, in Oberndorf bei Salzburg
Fitzinger, Hans, geb. 22. April 1924, in Waldenstein
Fliedl, Jeremias, geb. 29. Oktober 1999, in Klagenfurt
Forcher, Eberhard, geb. 16. August 1954, in Lienz
Formenti, Marino, geb. 1965, in Mailand, Italien
Förster, Uzzi, geb. 2. März 1930, in Wien
Freundlinger, Elisabeth, geb. 15. November 1953, in Linz
Frick, Simon, geb. 1983, in Bludenz
Friedl, Robert, geb. 2. Juni 1963, in Salzburg
Friesacher, Oliver Aseo, geb. 1996, in Wien
Frischenschlager, Michael, geb. 31. Oktober 1935, in Salzburg
Froschauer, Thomas, geb. 1979, in Amstetten
Fuchs, Christian, geb. (-), in Graz
Fuchs, Helmut, geb. 1984, in Oberndorf bei Salzburg
Fuchsberger, Sebastian, geb. 1971, in Salzburg
Fussi, Margit, geb. 1940, in Baden bei Wien
Füßl, Gerhard, geb. 13. November 1968, in Mondsee

G

Gabriel, Walter, geb. 22. April 1953, in Koblach, Vorarlberg
Gaigg, Michi, geb. 22. April 1957, in Schörfling am Attersee
Gaisböck, Wolfgang, geb. 3. April 1972, in Taiskirchen im Innkreis
Galimir, Felix, geb. 12. Mai 1910, in Wien
Galla, Walter, geb. 30. September 1957, in Tulln
Ganahl, Nikolaus „Niki“, geb. 7. September 1956, in Galtür
Gansch, Hans, geb. 13. April 1953, in Kirnberg an der Mank, Niederösterreich
Gartmayer, Susanna, geb. 19. Mai 1975, in Wien
Gaspar, Adrian Coriolan, geb. 2. Mai 1987, in Moldova-Nouă, Rumänien
Gasselsberger, Martin, geb. 6. Februar 1980, in Gaspoltshofen
Gatt, Walter, geb. 24. Februar 1963, in Hall in Tirol
Gattringer, Oliver, geb. 16. Juli 1967, in Wiener Neustadt
Gaudriot, Karl „Charly“, geb. 12. März 1895, in Wien
Gola, Gianni, geb. (-), in (-)
Giesriegl, Annette, geb. 7. August 1966, in Innsbruck
Gilla, Gisela, geb. 27. Februar 1950, in Linz
Gina, Gina, geb. 13. März 1985, in Hall in Tirol
Glanz, Gregor, geb. 2. August 1979, in Innsbruck
Gmasz, Sepp, geb. 31. Oktober 1949, in Frauenkirchen
Golden, Tania, geb. 1966, in Sydney
Goldner, Richard, geb. 23. Juni 1908, in Krajowa
Gonzi, Mario, geb. 5. Mai 1966, in Mödling
Gorgi, Katharina, geb. 2. April 1994, in Wien
Gotschmann, Ernst, geb. 6. Juni 1971, in Bad Aussee
Graf, Hans, geb. 15. Februar 1949, in Marchtrenk, Oberösterreich
Grafenauer, Irena, geb. 1. Juni 1957, in Ljubljana, Slowenien
Grah, Bill, geb. 24. Juni 1928, in Bergisch Gladbach
Graml, Gerhard, geb. 16. April 1963, in Linz, Oberösterreich
Grasmuck, Günter, geb. 21. Juli 1957, in Fürstenfeld, Steiermark
Grechenig, Walter, geb. 3. August 1986, in Spittal an der Drau
Greil, Martin E., geb. 7. Dezember 1970, in Dornbirn
Grieshofer, Ernst, geb. 9. Februar 1960, in Bad Aussee, Österreich
Gröning, Peter, geb. 1946, in (-)
Großbauer, Maria, geb. 25. Mai 1980, in Neunkirchen
Gruber, Georg, geb. 27. Juli 1904, in Wien, Österreich-Ungarn

Grünhut, Hans, geb. 15. Februar 1902, in Wien
Grünzweig, Friedrich „Itze“, geb. 3. März 1956, in Klosterneuburg
Gugerbauer, Walter, geb. 1955, in Linz
Gürses, Hakan, geb. 3. April 1961, in Istanbul
Gutmann, Daniel, geb. 4. Juni 1991, in Zwettl, Niederösterreich
Gwechenberger, Lukas, geb. 1994, in Schwarzach im Pongau
Gandalf (Heinz Strobl), geb. 4. Dezember 1952, in Pressbaum, Niederösterreich

H
Haderer, Andy, geb. 16. Dezember 1964, in Baden (Niederösterreich)
Haebler, Ingrid, geb. 20. Juni 1929, in Wien
Haeuserer, Martin, geb. 15. März 1987, in Vöcklabruck, Österreich
Hagen, Clemens, geb. 3. Juli 1966, in Salzburg
Hagen, Lukas Johannes, geb. 8. Mai 1962, in Salzburg
Hagen-Di Ronza, Veronika, geb. 5. Mai 1963, in Salzburg
Hajdusic, Andreas, geb. 12. Jänner 1987, in Wien
Halwa, Thomas „Tom“, geb. 1971, in Kufstein
von Haniel, Christof, geb. 18. Şubat 1960, in München
Hansen, Rudolf, geb. 28. Mai 1924, in Wien
Haritzer, Christopher, geb. 28. September 1987, in Lienz
Harnik, Elisabeth, geb. 2. August 1970, in Graz
Harnoncourt, Philipp, geb. 9. Februar 1931, in Berlin
Harrison, Tatham Maree „Tamee“, geb. 23. April 1979, in Perth, Western Australia, Australien
Härtel, Hermann, geb. 1949, in Irdning in der Steiermark
Hartinger, Albert, geb. 13. Juli 1946, in Seekirchen bei Salzburg
Haselböck, Franz, geb. 28. März 1939, in Maria Langegg
Haselmayr, Harald, geb. 12. Mai 1972, in Linz
Hauenstein, Kurt Johann „Kurtl“, geb. 14. Jänner 1949, in Wien
Hauf, Boris, geb. 1974, in London
Hauff, Andreas, geb. 26. Januar 1933, in Bratislava, Tschechoslowakei
Hauser, Sigrid, geb. 20. Jänner 1966, in Wien
Hauser, Valentin, geb. 11. Februar 1949, in Griffen in Kärnten
Haussner, Gert, geb. 21. Dezember 1963, in Wien
Hautzinger, Franz, geb. 11. März 1963, in Tadten, Burgenland
Havlicek, Peter, geb. 17. April 1963, in Wien
Haydn, Tom, geb. 1967, in St. Pölten, Niederösterreich
Heider, Max, geb. 31. Januar 1922, in Ichenhausen, Bayern
Heimrath, Anna, geb. 24. November 1996, in (-)
Helbock, David, geb. 28. Jänner 1984, in Koblach, Vorarlberg
Hriberschek Ágústsson, Herbert, geb. 8. August 1926, in Mürzzuschlag, Österreich
Herbst, Johannes, geb. 18. April 1988, in Wien
Herr Tischbein, geb. (-), in (-)
Herrmann, Cornelia, geb. 1977, in Salzburg
Herrmann, Peter „Pezi“, geb. 8. November 1948, in (-)
Hertel, Alfred, geb. 29. März 1935, in Wien
He, Ziyu, geb. 1999, in Qingdao
Hiemetsberger, Johannes, geb. 1971, in Kaltenberg, Oberösterreich
Hinterberger, Marcus, geb. 8. August 2000, in Zell am See
Hinterseer, Johann Ernst „Hansi“, geb. 2. Februar 1954, in Kitzbühel
Hirzenberger, Hakon, geb. 8. April 1966, in Wien
Hochstrasser, Alois J., geb. 16. April 1941, in Waidhofen an der Ybbs
Hödl, Christine, geb. 1976, in Wien
Hofbauer, Gert, geb. 13. März 1937, in Knittelfeld
Hofer, Ingrid, geb. 12. November 1976, in Lustenau
Hofer, Otto Johann, geb. 22. September 1940, in Lustenau

Hois, Amélie, geb. 26. November 1996, in Wien, Österreich
Holender, Ioan, geb. 18. Juli 1935, in Timișoara, Rumänien
Holm, Ian Kare Bosson „Nino“, geb. 22. Dezember 1950, in Göteborg
Holub, Rolf, geb. 13. Juni 1956, in Klagenfurt am Wörthersee
Holzer-Graf, Gottfried, geb. 1950, in Mürzzuschlag
Hopfgartner, Herbert, geb. 22. April 1965, in Salzburg
Horn, Sigrid, geb. 1990, in Neuhofen an der Ybbs
Hornek, Michael, geb. 5. Oktober 1977, in Hall in Tirol, Österreich
Horovitz, Joseph, geb. 26. Mai 1926, in Wien, Österreich
Horwath, Florian, geb. 1972, in Tirol
Hörzing, Franz, geb. 1913, in Wels
Houdjakov, Petja, geb. 4. August 1934, in Sofia
Huber, Oskar „Ossi“, geb. 31. Juli 1954, in Feldkirchen in Kärnten
Huber, Raphael, geb. 18. Juli 1988, in Tirol
Hudecek, Michael, geb. 1961, in Wien
Hülgert, Alfred „Fred“, geb. 3. Mai 1908, in Wien
Humer, August, geb. 28. Jänner 1947, in Ried im Innkreis, Oberösterreich
Hummel, Stefan David, geb. 13. August 1968, in Würzburg, Unterfranken

I

Ikarus, Ikarus, geb. 18. September 1974, in Eisenstadt
Ivanschitz, Clemens, geb. 16. Juli 1980, in (-)
I-Wolf (Wolfgang Schloegl), geb. 15. April 1972, in Mödling

J

Jabbari, Ardalan, geb. 25. August 1984, in Teheran, Iran
Jacoby, Gabriele (auch Gaby Jacoby, bürgerlich Gabriela Angela Jacoby), geb. 13. April 1944, in Salzburg
Jagitsch, Tony (eigentlich Anton Jagitsch), geb. 19. August 1948, in Eggenburg
Jakisic, Matthias, geb. 14. Mai 1977, in Niederösterreich
Jaku, Maja, geb. 24. Oktober 1971, in Mitrovica
Janata, Sebastian, geb. 1988, in Eisenstadt
Jauk, Werner, geb. 1953, in (-)
Jenner, Alexander, geb. 4. April 1929, in Wien
Jimi D., geb. 23. April 1980, in Graz

K

Kainer, Harald Günter, geb. 1985, in Hartberg, Steiermark
Kajmakoski, Daniel, geb. 17. Oktober 1983, in Struga, Jugoslawien
Kakuska, Thomas, geb. 25. August 1940, in Wien
Kalita, Nikolaus, geb. 11. September 1943, in Wien
Kamhuber, Laura, geb. 8. August 1999, in (-)
Kammerer, Jakob, geb. 25. Jänner 1992, in Melk
Kandolf, Georg, geb. 9. November 1979, in Schladming
Karazman, Rudolf, geb. 22. April 1955, in Nikitsch
Kaspar, Peter Paul, geb. 30. Juni 1942, in Wien
Kefer, Sibylle Elisabeth, geb. 1976, in Bad Ischl, Oberösterreich
Kelbetz, Ludwig, geb. 18. Juni 1905, in Graz, Steiermark, Österreich-Ungarn
Kemetter, Johannes, geb. 1984, in Wien
Keplinger, Michael J., geb. 10. November 1999, in Linz
Kerbl, Thomas, geb. 16. November 1965, in Kirchdorf an der Krems
Kern, Josef „Sepp“, geb. 15. April 1947, in Straßburg, Kärnten
Kern, Peter, geb. 4. Dezember 1973, in Wien
Kerper, Chiara, geb. 25. September 1998, in Baden, Niederösterreich
Kienzl, Markus, geb. 16. März 1973, in Mödling
Klambauer, Erwin, geb. 1968, in (-)
Klaghofer, Nathalie Colleen, geb. 1988, in St. Pölten
Kleiber, Carlos, geb. 3. Juli 1930, in Berlin
Kleinhapl, Friedrich, geb. 14. Juli 1965, in Graz

Klinger, Christian, geb. 15. Jänner 1966, in Wien
Klingler, Lukas, geb. 1986, in Tirol
Knapp, Manuel, geb. 12. Mai 1978, in (-)
Knepler, Georg, geb. 21. Dezember 1906, in Wien
Köberl, Gunter, geb. 19. März 1952, in Obertraun
Koch, Jula, geb. 29. August 1928, in Wien
Kofler, Maria, geb. (-), in (-)
Kohlweis, Anna, geb. 30. Juni 1984, in Klagenfurt
Kolessa, Lubka, geb. 19. Mai 1902, in Lemberg, Galizien, Österreich-Ungarn
Koller, Corina, geb. (-), in (-)
König, Lukas, geb. 1988, in St. Pölten
Konrad, Barbara, geb. 2. November 1969, in Graz
Kopera, Sabine, geb. 21. Juli 1960, in Wien
Kopmajer, Philipp, geb. 17. August 1984, in Schladming
Kornfeld, Roman Johannes, geb. Dezember 1996, in Wr. Neustadt
Kornschober, Markus, geb. 11. Februar 1981, in Graz, Österreich
Korsten, Gérard, geb. 1960, in Pretoria
Koschelu, Rudolf, geb. 1953, in Wien
Kottek, Hannes, geb. 23. August 1958, in Korneuburg
Koudele, Antonio, geb. 26. März 1956, in Wien
Kovac, Roland, geb. 7. November 1927, in Wien
Kovacic, Ernst, geb. 12. April 1943, in Kapfenberg, Steiermark
Kowarik, Karl, geb. 6. März 1922, in Wien
Kowa-Tanaka, Michiko de, geb. 15. Juli 1909, in Kanda
Kramm, Hannelore, geb. 30. Mai 1942, in Linz, als Hannelore Auer
Krammer, Daniela, geb. 28. Dezember 1968, in Wels
Krammer, Oliver, geb. 16. August 1966, in Scheibbs
Krankl, Johann, geb. 14. Februar 1953, in Wien
Krassnitzer, Josef, geb. 15. April 1947, in Straßburg, Kärnten
Krauliz, Alf, geb. 1947, in (-)
Kreimer, Franz, geb. 26. September 1972, in Weiz
Krist, Michael, geb. 23. Juni 1946, in Linz
Krumphuber, Petra, geb. 1977, in Linz
Ktee, Ktee, geb. 23. März 1987, in Steyr, Österreich
Kubizek, Leonhard, geb. 1. September 1963, in Krumau am Kamp, Waldviertel
Kühmeier, Genia, geb. 1975, in Salzburg
Kuhn, Gustav, geb. 28. August 1945, in Turrach, Steiermark
Kulis, Gernot, geb. 11. August 1976, in Sankt Paul im Lavanttal, Kärnten
Kunz-Hager, Günter, geb. 19. Mai 1966, in Wien
Kupsa, Friedemann, geb. 7. September 1943, in St. Pölten, Österreich
Kurosaki, Hiro, geb. 1959, in Tokio
Kuschnir, Boris, geb. 28. Oktober 1948, in Kiew, Ukrainische SSR

L

Laab, Wolfgang, geb. 18. Mai 1967, in Wien
Lach, Lukas, geb. 1. November 1993, in Oberwart
Lackner, Marko, geb. 23. März 1972, in Klagenfurt
Lagger, Michael, geb. 1. Februar 1986, in Klagenfurt
Lampert, Swantje, geb. 1973, in (-)
Landl, Ernst „Nesti“, geb. 12. Februar 1914, in Wien
Langmayr, Ursula, geb. 27. September 1974, in Linz
Lanser, Sebastian, geb. 9. August 1983, in Salzburg
Latzko, Reinhard, geb. 15. Oktober 1963, in Freising
Laude, Philipp „Phil“, geb. 29. Juni 1990, in Kappeln
Law, Kimyan, geb. 25. Dezember 1994, in Wien, Österreich
Lechner, Christoph, geb. 14. Mai 1966, in Wien
Left Boy, Left Boy, geb. 17. Dezember 1988, in Wien
Legat, Peter, geb. 31. Mai 1958, in Klagenfurt
Lehner, Leo Carl Maria, geb. 20. Juli 1900, in Wien

Lenz, Peter, geb. 1987, in (-)
Lessky, Gerhard, geb. 17. Mai 1969, in Schärding
Lettner, Christian, geb. 9. April 1974, in Mondsee
Lexer, Alexandra, geb. 12. Jänner 1983, in Lesachtal, Kärnten
Liebich, Wolf-Maximilian, geb. 1984, in Sankt Veit an der Glan
Lips von Lipstrill, Jeanette Baroness, geb. 6. November 1924, in Wallern, Tschechoslowakei
Löchinger, Franz, geb. 19. November 1978, in Wiener Neustadt
Loibner, Bernhard, geb. 22. Juni 1965, in Sankt Veit an der Glan, Kärnten
Loibner, Wilhelm, geb. 5. Januar 1909, in Wien
Lou, Onk, geb. 1991, in Ollersdorf
Lovecat, Lovecat, geb. 30. August 1976, in Wien, Österreich
Luger, Constantin, geb. 10. November 1981, in Wiener Neustadt
Luitz, Josef, geb. 2. August 1934, in Wien

M

Ma, Maria, geb. 28. September 1975, in (-)
Machacek, Alex, geb. 1. Juli 1972, in Tulln an der Donau
Maierhofer, Matthias, geb. 8. Dezember 1979, in Graz
Malli, Walter Muhammad, geb. 13. Juli 1940, in Graz, Steiermark
Mallinger, Christoph, geb. 1984, in Klagenfurt
Mally, Oliver, geb. 6. Februar 1966, in Wagna, Steiermark
Malovčić, Edita, geb. 21. Jänner 1978, in Wien
Mann, Josef, geb. 24. Februar 1883, in Lemberg, Galizien, Österreich-Ungarn
Manuel, Sandesh, geb. 4. Januar 1980, in Bangalore
Mara, Celia, geb. 1961, in Pedra Azul, Minas Gerais
Marold, Hannes, geb. 19. Jänner 1978, in Klagenfurt
Marsoner, Ingrid, geb. 11. August 1970, in Leoben
Marten, geb. (-), in Ardagger
Martens, Dionys, geb. 15. Jänner 1869, in Sereth
Märzendorfer, Ernst Johann, geb. 26. Mai 1921, in Oberndorf bei Salzburg
Maurer, Anna, geb. 14. September 1995, in Wels
Mayer, Bertl, geb. 1958, in Wien
Mayer, Eva, geb. 16. Jänner 1982, in Graz
Mayer, Huby, geb. 18. September 1954, in Innerfragant
Mayer, Sabine, geb. 1976, in (-)
Mayerhofer, Andreas, geb. 17. Februar 1966, in Krems an der Donau, Österreich
Mayr, Engel, geb. 4. Juni 1984, in Scheibbs
Meik, Alexander „Alex“, geb. 4. Juli 1966, in Coburg
Meixner, Joe, geb. 2. November 1957, in Sisak, (heute Kroatien)
Melles, Carl, geb. 15. Juli 1926, in Budapest
Miedl, Martina, geb. 27. April 1996, in Judenburg, Steiermark
Miklin, Karlheinz, geb. 3. November 1946, in Klagenfurt, Kärnten
Miklin, Karlheinz Jr., geb. 15. Januar 1971, in Klagenfurt
Mildner, Leopoldine Josefine „Poldi“, geb. 27. Juli 1913, in Wien
Miles, Ramon, geb. 11. November 1986, in Klagenfurt am Wörthersee
Millner, Michael, geb. 1948, in Heiligenkreuz am Waasen
Minichmayr, Birgit, geb. 3. April 1977, in Linz
Mokesch, Günter „Mo“, geb. 1959, in Wien
Mohseni, Anoushiravan, geb. 2. November 1976, in Teheran
Molterer, Michael „Molti“, geb. 29. Juli 1989, in St. Pölten
Mooswalder, Cornelia, geb. 2. August 1993, in Leoben
Moretti, Julia, geb. 1970, in Götzis
Moriel, Yvonne, geb. 1992, in Wattens
Moser, Christof, geb. 7. Januar 1964, in Feldkirch, Vorarlberg
Moto, Clara, geb. 20. März 1983, in Graz
Mühlhofer, Anton „Toni“, geb. 23. November 1958, in (-)
Müller, Herbert, geb. 12. Juli 1932, in Innsbruck
Müller, Tom, geb. 13. Dezember 1969, in Lahr/Schwarzwald

Müller, Walter, geb. 6. Mai 1911, in Prag
Müllner, Katharina, geb. 1992, in Wien
Musikus, Hokus Pokus, geb. 7. März 1962, in Graz
Mütter, Bertl, geb. 6. Juli 1965, in Steyr, Oberösterreich
Mytteis, Herbert, geb. 14. Juli 1916, in Wien

N
Nagl, Max, geb. 5. Oktober 1960, in Gmunden
Nagy, Richard Otto „Richi", geb. 9. Oktober 1966, in Wien, Österreich
Nardelli, Sara, geb. 13. Juli 1990, in Zagreb
Naschenweng, Melissa, geb. 11. Juli 1990, in Villach
Naydenova-Pantchev, Albena, geb. 1953, in Russe, Bulgarien
Nazareth, Daniel, geb. 8. Juni 1948, in Bombay
Neckam, Maria, geb. 1979, in Wien
Nentwich, Markus, geb. 28. Dezember 1994, in (-)
NESS, geb. 13. Dezember 2004, in (-)
Netrebko, Anna Jurjewna, geb. 18. September 1971, in Krasnodar, Russische SFSR, Sowjetunion
Netzer, Nikolaus, geb. 1967, in Schruns
Neuhauser, Rudolf, geb. 24. März 1924, in Ebensee
Neundlinger, Beatrix, geb. 5. März 1947, in Wien
Niederer, Franz, geb. 27. Oktober 1903, in Frankenfels
Niedermayer, Norbert, geb. 8. Oktober 1948, in Wien
Nolan, Jean, geb. 1986, in (-)
Nordegg, Cécile, geb. 1967, in (-)
Novotny, Josef, geb. 22. Februar 1963, in Meggenhofen/Oberösterreich
Nykrin, Philipp, geb. 26. Februar 1984, in Salzburg

O
Oberborbeck, Annedore, geb. 1982, in Hannover, Niedersachsen
Oberbrandacher, Walter, geb. 29. Dezember 1946, in Salzburg
Obereder, Markus, geb. 1970, in Grieskirchen
Obmann, Stefan, geb. 10. August 1988, in Sankt Veit an der Glan
Olorga, Tamara, geb. 17. November 1988, in Ehenbichl
Omerzell, Benjamin „Benny", geb. 10. Oktober 1984, in Egg
Önder, Ferhan & Ferzan, geb. 2. Oktober 1965, in Tokat, Türkei
Orthofer, Wilhelm „Willi", geb. 9. April 1950, in St. Valentin, Niederösterreich
Oscar, Lukas, geb. 11. Mai 2002, in Fürstenfeld
Ostermayer, Fritz, geb. 1956, in Schattendorf
Ott, Selina, geb. 1998, in Krems an der Donau

P
Pabst, Stefan, geb. 1983, in Eisenstadt
Pach, Andrea-Maria, geb. 3. Juni 1962, in Wien
Pachernigg, Gernot, geb. 14. Juni 1981, in Graz, Steiermark
Pacik, Rudolf, geb. 23. Juni 1947, in Wien
Pahlen, Kurt, geb. 26. Mai 1907, in Wien
Paichl, Louise, geb. 27. Juli 1901, in Salzburg
Paier, Klaus, geb. 15. März 1966, in (-)
Pale, Lia, geb. 1985, in Wels
palme, Beda mit, geb. 1989, in Linz
Pancera, Gabriele , geb. 15. August 1870, in Wien
Pannagl, Isabell, geb. 1990, in Wien
Paternostro, Roberto, geb. 30. März 1957, in Wien
Pauß, Baldur, geb. 10. August 1935, in Königsdorf, Burgenland
Pepl, Harry, geb. 10. September 1945, in Wien
Perman, Lukas, geb. 24. Oktober 1980, in Braunau am Inn
Petru, Christian Andreas, geb. 14. Juni 1983, in Wien, Österreich
Peyer, Carl (eigentlich Karl Peierl), geb. 25. Mai 1949, in Söchau
Pfann, Rudy, geb. (-), in (-)
Pfeiler, Elisabeth, geb. 1961, in Bad Leonfelden, Oberösterreich
Pfeiler, T. C., geb. 1. Jänner 1958, in Salzburg
Pflanzl, Heinrich, geb. 9. Oktober 1903, in Salzburg

Philadelphy, Martin, geb. 1971, in Innsbruck
Pichler, Christoph, geb. (-), in (-)
Pichler, Thomas, geb. 16. Februar 1964, in Innsbruck
Pinter, Alexander (auch Alex), geb. 29. Juli 1979, in Graz
Pires, Sandra Carla de Lopes Morato e Leal, geb. 26. August 1969, in Dili, Portugiesisch-Timor
Pirringer, Andreas, geb. 1967, in Wiener Neustadt
Pistotnig, Anton, geb. 20. April 1949, in Lavamünd, Kärnten
Pixner, Herbert, geb. 11. Oktober 1975, in Meran
Pizka, Hans, geb. 17. März 1942, in Metz, CdZ-Gebiet Lothringen
Pizzera, Paul, geb. 17. Juli 1988, in Deutschlandsberg, Steiermark
Plasil, Viktor, geb. 5. Dezember 1926, in Wien
Platzgumer, Hans, geb. 1969, in Innsbruck
Plech, Linda, geb. 1951, in Wien
Pluhar, Christina, geb. 1965, in Graz
Politzer, Robert, geb. 4. November 1939, in Wien
Pollanz, Wolfgang, geb. 31. Mai 1954, in Graz
Pomassl, Franz, geb. 1966, in Gföhl
Popovic, Boris Alexander, geb. 1982, in Graz
Posch, Franz, geb. 12. August 1953, in Hall in Tirol
Potego, Ekaterina, geb. 21. April 1984, in Moskau
Pötzelsberger, Tobias, geb. 11. Mai 1983, in Oberösterreich
Pötzl, Verena, geb. 10. April 1978, in Hall in Tirol
Preisl, Dieter, geb. 17. August 1962, in Judenburg
Preiss, Elisabeth "Eli", geb. 9. November 1998, in (-)
Preiss, Heinz, geb. 23. Dezember 1942, in Linz
Prenn, Stefanie Alexandra, geb. 15. Juni 1984, in Linz
Prix, Gert, geb. 25. September 1957, in Klagenfurt
Prohaska, Anna, geb. 27. Juni 1983, in Neu-Ulm
Purtscheller, Christoph, geb. 23. Jänner 1973, in Innsbruck
Puschnig, Wolfgang, geb. 21. Mai 1956, in Klagenfurt

T
Tabor, Charly, geb. 5. Januar 1919, in Wien
Tachezi, Herbert, geb. 12. Februar 1930, in Wiener Neustadt
Tauber, Harald Kurt, geb. 30. August 1971, in Eisenstadt, Burgenland
Tauchen, Manfred Oskar (Fredi), geb. 16. Juli 1947, in Wien
Thanheiser, Johannes „Hannes“, geb. 4. Dezember 1925, in Wien
Theimer, Axel, geb. 10. März 1946, in St. Johann in Tirol
Theis, Ernst, geb. 31. Juli 1961, in Sierning
Theissing, Johannes „Tscho“, geb. 24. Dezember 1959, in Salzburg
Theussl, Christoph, geb. 3. August 1976, in Eibiswald, Steiermark
Thier, Aaron, geb. 7. Oktober 1981, in Güssing
Timber-Trattnig, Georg, geb. 14. August 1966, in Wolfsberg
Töfferl, Andreas „Andy“, geb. 24. Juli 1955, in Wolfsberg, Kärnten
Tonauer, Anna-Katharina, geb. 1989, in (-)
Toppler, Thomas, geb. 1985, in Mürzzuschlag
Tragut, Bernhard, geb. 1957, in Purgstall an der Erlauf, Niederösterreich
Träutner, Iris, geb. 1974, in Wien
Trawöger, Norbert, geb. 2. Juni 1971, in Wels
Trickster, Trickster, geb. (-), in (-)
Tröndle, Angela, geb. 7. Januar 1983, in Salzburg
Trotz, Monika, geb. 9. April 1965, in Wien
Tschuggnall, Michael, geb. 26. März 1982, in Hall in Tirol
Tuxi, Chriss, geb. 11. Juni 1973, in der Steiermark, Österreich

U
Ullmann, Elisabeth, geb. 20. April 1952, in Zwettl

Uran, Boris, geb. 30. September 1983, in Villach
Urbancic, Victor, geb. 9. August 1903, in Wien, Österreich-Ungarn
Urbanek, Paul, geb. 15. Juni 1964, in Wien
Urini, Ronnie, geb. 3. März 1956, in Krems an der Donau
Ushakova, Natalia, geb. 9. Februar 1969, in Taschkent, Usbekische SSR

V
Vana, Stani, geb. 1973, in Prag, Tschechoslowakei
Varner, Johanna, geb. 1963, in München
Végh, Sándor, geb. 17. Mai 1912, in Kolozsvár, Österreich-Ungarn
Verra, Stefan, geb. 2. April 1973, in Lienz in Osttirol
Vesselsky, Irmie, geb. 27. Mai 1984, in Schiltern
Voigt, Anton, geb. 10. Jänner 1947, in Innsbruck
Vysher, Evelyn, geb. 23. Juli 1973, in Graz

W
Wachter, Annina, geb. 1993, in Innsbruck
Wadltreiber, geb. 17. Dezember 1990, in Zell am See
Wagner, Bella, geb. (-), in Wien
Walch, Maximilian, geb. 5. Mai 1994, in (-)
Walenta, Astrid, geb. 1964, in Wien
Walker, Luise, geb. 9. September 1910, in Wien
Wallisch, Gottlieb, geb. 7. August 1978, in Wien
Walser-Breuß, Herbert, geb. 5. Oktober 1967, in Dornbirn
Walther, Ulrich, geb. 1980, in Hagen/Westfalen
Wascher, Simon, geb. 1966, in Linz
Waterloo, geb. 27. November 1945, in Altheim, Oberösterreich
Weber, Bernhard „Bernie“, geb. 6. Mai 1963, in Bregenz
Weber, Milton Franklin, geb. 30. Mai 1910, in Graz
Wehinger, Günter, geb. 3. März 1961, in Lustenau
Weidinger, Georg, geb. 14. Dezember 1968, in Wien
Weigand, Hans, geb. 26. Juni 1954, in Hall in Tirol
Weihs, Richard, geb. 6. Oktober 1956, in Wels
Weikert, Ralf, geb. 10. November 1940, in Sankt Florian, Österreich
Weiss, Maria, geb. (-), in Kärnten
Weiß, Robert Michael, geb. 1. August 1956, in Wien
Weissenböck, Gerhard, geb. 1947, in Mistelbach
Welter, Oliver, geb. 1967, in Klagenfurt
Wenkoff, Spas, geb. 23. September 1928, in Weliko Tarnowo
Werger, Stefanie, geb. 2. Juli 1951, in Maria Lankowitz
Werner-Rizzolli, Lili, geb. 16. Oktober 1907, in Wien
Wettach, Heinrich, geb. 12. Juni 1858, in Wien
Widauer, Anna, geb. 1989, in Wörgl
Wiederhofer, Heimo, geb. 15. Oktober 1962, in Kapfenberg
Wiegele, Edwin, geb. 20. August 1954, in Villach, Kärnten
Wiesinger, Astrid, geb. 1988, in Grieskirchen
Wigelbeyer, Christoph, geb. 1973, in Wels, Oberösterreich
Wigger, Ulli, geb. 19. November 1975, in Wien
Wimmer, Oliver, geb. 14. April 1991, in Wien
Winischhofer, Gernot, geb. 1957, in Wien
Winiwarter, Conny, geb. 11. August 1995, in Stockerau
Wintersperger, Klaus, geb. 19. Juni 1948, in Waldviertel
Wittek, Robert, geb. 1967, in Wien, Österreich
Wohlgenannt, Günther „Jeff“, geb. 3. April 1953, in Lustenau
Wolf, Sibylle, geb. 1970, in Hameln
Wolph, Axel, geb. 1979, in Linz
Wöss, Kurt, geb. 2. Mai 1914, in Linz
Woytowicz, Stefania, geb. 8. Oktober 1922, in Orynyn
Wressnig, Raphael, geb. 14. Oktober 1979, in Graz

Wright, Elly, geb. 6. November 1940, in Wien
Wuchinger, Nikolaus „Niki“, geb. 23. Juli 1923, im rumänischen Banat
Wulz, Helmut, geb. 22. Mai 1936, in Klagenfurt
Wunder, Ingolf, geb. 8. September 1985, in Klagenfurt

Y
Yavuz, Emre, geb. 1990, in Izmir

Z
Zach, Nika, geb. 1975, in Graz
Zapotocky, Stefan, geb. 3. Dezember 1952, in Wien
Zauner, Paul, geb. 3. Dezember 1959, in Diersbach
Zauner-Pagitsch, Anna, geb. 1963, in Salzburg
Zawinul, Josef Erich „Joe“, geb. 7. Juli 1932, in Wien
Zehetmair, Helmut, geb. 16. Juni 1935, in Attnang-Puchheim, Oberösterreich
Zeilberger, Norbert, geb. 1. August 1969, in Brunnenthal
Zeinler, Johannes, geb. 1993, in Tulln an der Donau
Zera, Zera, geb. 2002, in Feldkirch
Ziegerhofer, Reinhard, geb. 1957, in (-)
Zincke, Johannes Wohlgenannt, geb. 11. Juli 1959, in Ludesch, Vorarlberg
Zogholy, Andre, geb. 1975, in Vöcklabruck
Zölss, Romano H., geb. 1940, in Wien
Zombori, Benjamin-Zsolt, geb. 1981, in Innsbruck, Österreich
Zurbrügg, Christina, geb. 27. März 1961, in Kiental, Reichenbach im Kandertal
Zweimüller, Maximilian, geb. 19. Mai 1932, in Seewalchen am Attersee
Zwickl, Ludwig, geb. 29. Juni 1906, in Wien, Österreich-Ungarn

KOMPONISTEN:INNEN KLASSISCHER MUSIK

A

Ager, Klaus, geb. 10. Mai 1946, in Salzburg
Aigmüller, Andreas, geb. 9. November 1952, in Magdeburg
Alcalay, Luna, geb. 21. Oktober 1928, in Zagreb
Amann, Gerold, geb. 31. Oktober 1937, in Schnifis/Vorarlberg
Amann, Michael, geb. 25. Februar 1964, in Dornbirn
Andergassen, Günther, geb. 17. April 1930, in Margreid, Südtirol
Angerer, Paul Leopold Ferdinand, geb. 16. Mai 1927, in Wien
Apostel, Hans Erich, geb. 22. Januar 1901, in Karlsruhe
Artner, Norbert Paul, geb. 2. November 1922, in Obermühlbach bei Frauenstein
Auerbach, Lera, geb. 21. Oktober 1973, in Tscheljabinsk, Sowjetunion

B

Banco, Gerhart, geb. 26. April 1926, in Wien
Barcaba, Peter, geb. 3. Oktober 1947, in Wien
Bauernfeind, Erich, geb. 15. November 1972, in Amstetten
Bayer, Friedrich, geb. 22. März 1902, in Wien
Berauer, Johannes, geb. 30. Oktober 1979, in Wels
Berger, Theodor, geb. 18. Mai 1905, in Traismauer, Österreich-Ungarn
Berlanda, Emil, geb. 6. Dezember 1905, in Kufstein
Bischof, Rainer, geb. 20. Juni 1947, in Wien
Blendinger, Herbert, geb. 3. Januar 1936, in Ansbach
Böck, Lucia, geb. 1998, in Niederösterreich
Bresgen, Cesar, geb. 16. Oktober 1913, in Florenz
Buchrainer, Michael, geb. 28. Dezember 1950, in Lienz/Tirol
Burt, Francis, geb. 28. April 1926, in London

C

Cerha, Friedrich, geb. 17. Februar 1926, in Wien
Clemencic, René, geb. 27. Februar 1928, in Wien

D

Dallinger, Fridolin, geb. 16. Februar 1933, in Eferding/Oberösterreich
Dallinger, Gerhard, geb. 30. März 1940, in Eferding
David, Lukas Florian, geb. 5. Juni 1934, in Wels
David, Thomas Christian, geb. 22. Dezember 1925, in Wels
Dickbauer, Johannes, geb. 1984, in (-)
Doderer, Johanna, geb. 18. September 1969, in Bregenz
Doppelbauer, Josef Friedrich, geb. 5. August 1918, in Wels
Dünser, Richard, geb. 1. Mai 1959, in Bregenz

E

Ebenhöh, Horst, geb. 16. Mai 1930, in Wien
Eder, Helmut, geb. 26. Dezember 1916, in Linz
Erbse, Heimo, geb. 27. Februar 1924, in Rudolstadt
Erfurt, Zerline, geb. 22. Februar 1907, in Graz
Eröd, Iván, geb. 2. Januar 1936, in Budapest
Essl junior, Karlheinz, geb. 15. August 1960, in Wien
Estermann, Kurt, geb. 13. Oktober 1960, in Innsbruck
Everhartz, Jury, geb. 1971, in Berlin

F

Feik, Daniel, geb. 14. Dezember 1986, in Scheibbs
Fiala, Martin Ludwig, geb. 28. Dezember 1964, in St. Pölten/Niederösterreich
Firtel, Hildegard Louise, geb. 27. Juli 1910, in Wien
Fischer, Martin, geb. 11. November 1955, in Seewalchen am Attersee, Österreich
Florey, Wolfgang, geb. 18. März 1945, in Salzburg

Fortin, Viktor, geb. 14. Mai 1936, in Fohnsdorf, Steiermark
Frenzel, Franz Xaver, geb. 8. Oktober 1945, in Mauterndorf
Fries, Albin, geb. 18. Juni 1955, in Steyr, Oberösterreich
Fuchs, Reinhard, geb. 3. April 1974, in Wels
Furrer, Beat, geb. 6. Dezember 1954, in Schaffhausen
Füssl, Karl Heinz, geb. 21. März 1924, in Gablonz, Tschechoslowakei

G
Gál, Bernhard, geb. 19. November 1971, in Wien-Leopoldstadt
Gaspar, Adrian Coriolan, geb. 2. Mai 1987, in Moldova-Nouă, Rumänien
Gattermeyer, Heinrich, geb. 9. Juli 1923, in Sierning
Graf, Richard, geb. 5. Mai 1967, in Wiener Neustadt
Gruber, HK (Heinz Karl), geb. 3. Jänner 1943, in Wien
Gstättner, Maria, geb. 1977, in Mürzzuschlag
Gulda, Friedrich, geb. 16. Mai 1930, in Wien

H
Haas, Georg Friedrich, geb. 16. August 1953, in Graz
Haubenstock-Ramati, Roman, geb. 27. Februar 1919, in Tonie bei Krakau
Heher, Hannes, geb. 26. März 1964, in Wien
Huber, Michael F. P., geb. 25. November 1971, in Innsbruck
Huber, Sonja, geb. 30. Juni 1980, in Wiener Neustadt/Niederösterreich
Hueber, Kurt Anton, geb. 9. Juli 1928, in Salzburg

J
Janoska, Ferry, geb. 1959, in (-)
Jasbar, Helmut, geb. 16. Februar 1962, in Wien
Jelinek, Hanns, geb. 5. Dezember 1901, in Wien, Österreich-Ungarn
Jestl, Bernhard, geb. 1960, in (-)
Jünger, Patricia, geb. 6. August 1951, in Frankfurt am Main

K
Karastoyanova-Hermentin, Alexandra, geb. 9. April 1968, in Moskau
Kaufmann, Armin, geb. 30. Oktober 1902, in Neu-Itzkany, Bukowina
Kaufmann, Dieter, geb. 22. April 1941, in Wien
Keldorfer, Robert, geb. 10. August 1901, in Wien
Komposch, Gretl, geb. 22. Februar 1923, in Wiener Neustadt
Kont, Paul, geb. 19. August 1920, in Wien
Kratochwil, Heinz, geb. 23. Februar 1933, in Wien
Krenek, Ernst, geb. 23. August 1900, in Wien
Kretz, Johannes, geb. 8. Mai 1968, in Wien
Kropfreiter, Augustinus Franz, geb. 9. September 1936, in Hargelsberg
Kubizek, Wolfgang R., geb. 13. Januar 1959, in Wels
Kühr, Gerd, geb. 28. Dezember 1952, in Maria Luggau, Kärnten

L
Lacherstorfer, Julia, geb. 1985, in Bad Hall, Oberösterreich
Larcher, Thomas, geb. 16. September 1963, in Innsbruck
Lauermann, Herbert, geb. 7. November 1955, in Wien
Leukauf, Robert, geb. 5. April 1902, in Wien
Liberda, Bruno, geb. 17. Februar 1953, in Mödling bei Wien
Ligeti, György Sándor, geb. 28. Mai 1923, in Diciosânmartin, Siebenbürgen, Königreich Rumänien
Loibner, Bernhard, geb. 22. Juni 1965, in Sankt Veit an der Glan, Kärnten
Losonczy, Andor, geb. 2. Juni 1932, in Budapest

M
Marckhl, Erich, geb. 3. Februar 1902, in Cilli, Untersteiermark
Minkowitsch, Christian, geb. 26. Oktober 1962, in Wien
Mitterer, Wolfgang, geb. 6. Juni 1958, in Lienz, Osttirol
Mothwurf, Ralph, geb. 1988, in Linz

N
Naske, Elisabeth, geb. 5. April 1963, in Wiesbaden
Nemeth, Tibor, geb. 7. November 1961, in Brixlegg/Tirol
Nessler, Robert, geb. 6. November 1919, in Innsbruck
Neumann, Friedrich, geb. 30. Oktober 1915, in Salzburg
Neumann, Helmut, geb. 29. Mai 1938, in Wien
Neuwirth, Olga, geb. 4. August 1968, in Graz

P
Panzer, Sabine E., geb. 26. Jänner 1960, in Judenburg/Steiermark
Pernes, Thomas, geb. 25. Februar 1956, in Wien
Pirchner, Werner Preisegott, geb. 13. Februar 1940, in Hall in Tirol
Plangg, Volker Michael, geb. 27. Juni 1953, in Bludenz
Präsent, Gerhard, geb. 21. Juni 1957, in Graz
Praxmarer, Elias, geb. 1994, in Hall in Tirol
Preinfalk, Bernd, geb. 16. November 1966, in Freistadt
Preßl, Hermann Markus, geb. 26. Mai 1939, in Altaussee
Proy, Gabriele, geb. 25. März 1965, in Wien
Purgina, Julia, geb. 3. Jänner 1980, in Straubing

R
Radanovics, Michael, geb. 19. März 1958, in Steyr
Radauer, Irmfried, geb. 7. Januar 1928, in Salzburg
Reinl, Franz Josef, geb. 25. März 1903, in Baden bei Wien
Resch, Gerald, geb. 5. Mai 1975, in Linz
Richter Herf, Franz Josef, geb. 17. Dezember 1920, in Wien
Riegebauer, Sigrid, geb. 21. Juli 1961, in Ilz/Steiermark
Riemann, Helga, geb. 8. Juni 1924, in Leipzig
Rogl, Helmut, geb. 2. April 1960, in Enns/Oberösterreich
Rubin, Marcel, geb. 7. Juli 1905, in Wien, Österreich-Ungarn

S
Schedl, Gerhard, geb. 5. August 1957, in Wien
Schirk, Katharina, geb. 14. Juli 1989, in Neunkirchen, Niederösterreich
Schiske, Karl Hubert Rudolf, geb. 12. Februar 1916, in Győr
Schmidt, Hartmut, geb. 21. September 1946, in Bad Mergentheim
Schwertsik, Kurt, geb. 25. Juni 1935, in Wien
Sommer, Silvia, geb. 9. April 1944, in Wien
Spitzner, Renate, geb. 28. Mai 1943, in Prag
Stadler, Monika, geb. 19. Februar 1963, in Linz
Staud, Johannes Maria, geb. 17. August 1974, in Innsbruck
Stekl, Konrad, geb. 21. Juli 1901, in Ragusa, Dalmatien
Strobl, Bruno, geb. 26. Februar 1949, in Klagenfurt
Sulzer, Balduin, geb. 15. März 1932, in Großraming, Oberösterreich

T
Tachezi, Herbert, geb. 12. Februar 1930, in Wiener Neustadt
Takács, Jenő (Gusztáv), geb. 25. September 1902, in Siegendorf, Komitat Ödenburg, Österreich-Ungarn
Thürauer, Franz, geb. 25. September 1953, in Wolfenreith Nr. 9, Gemeinde Bergern im Dunkelsteinerwald

U
Uhl, Alfred, geb. 5. Juni 1909, in Wien
Uray, Ernst Ludwig, geb. 26. April 1906, in Schladming, Steiermark
Urbanner, Erich, geb. 26. März 1936, in Innsbruck

V
Vogel, Ernst, geb. 1926, in (-)

W
Wagner, Wolfram, geb. 28. September 1962, in Wien

Wildgans, Friedrich, geb. 5. Juni 1913, in Wien
Wilhelmer, Ambros, geb. 1. Dezember 1902, in Klagenfurt
Willi, Herbert, geb. 7. Jänner 1956, in Bludenz, Vorarlberg
Wimberger, Gerhard, geb. 30. August 1923, in Wien

Z
Zabelka, Mia, geb. 21. September 1963, in Wien
Zagler, Herbert, geb. 20. April 1940, in Pernitz/Niederösterreich
Zeisl, Erich, geb. 18. Mai 1905, in Wien, Österreich-Ungarn
Zobl, Wilhelm, geb. 9. Januar 1950, in Wien
Zykan, Otto Josef Matthäus, geb. 29. April 1935, in Wien

ÖSTERREICHISCHE VOLKSMUSIKER:INNEN

A
Almer, Margret, geb. 13. Juli 1962, in Hartberg

B
Brei, Franz, geb. 7. September 1968, in Bludenz, Vorarlberg
Buchberger, Käthe, geb. 11. Februar 1904, in Wörgl
Buchberger, Martin, geb. 3. April 1907, in Wörgl
Buchberger, Anna, geb. 5. Januar 1911, in Wörgl

C
Chmela, Horst, geb. 29. Oktober 1939, in Wien-Ottakring

F
Frey, Petra, geb. 27. Juni 1978, in Innsbruck
Fuchs, Lara Bianca, geb. 14. Februar 1980, in Hopfgarten, Tirol

G
Gansch, Thomas, geb. 31. Dezember 1975, in St. Pölten
Girk, Kurt, geb. 22. Mai 1932, in Wien
Gitti, Jazz, geb. 13. Mai 1946, in Wien
von Goisern, Hubert, geb. 17. November 1952, in Goisern, Oberösterreich
Gröning, Peter, geb. 1946, in (-)

H
Härtel, Marie-Theres, geb. 1983, in (-)
Hill, Jonny, geb. 27. Juli 1940, in Graz
Hofer, Wolfgang, geb. 17. Februar 1950, in Linz
Hojsa, Walter, geb. 13. Mai 1924, in Brigittenau

K
Kamhuber, Laura, geb. 8. August 1999, in (-)
Köhldorfer, Edi, geb. 22. April 1966, in Feldbach, Steiermark
Koller, Johann (Hans) Koller, geb. 17. Jänner 1955, in Assachberg

M
Martin, Monika, geb. 7. Mai 1962, in Graz
Markovits, Sarah Stephanie, geb. 5. Mai 1990, in Oberpullendorf
Mathis, Maria, geb. 13. Dezember 1967, in Ried im Innkreis
Mayer, Petra, geb. 1990, in (-)
Meikl, Philipp, geb. 9. Oktober 1952, in St. Johann im Pongau, Salzburg
Moser, Peter, geb. 31. Mai 1935, in Alpbach

N
Netnakisum, Netnakisum, geb. 2004, in (-)
Neuwirth, Roland Josef Leopold, geb. 31. Oktober 1950, in Wien

R
Radanovics, Michael, geb. 19. März 1958, in Steyr
Reiser, Tobi (der Ältere), geb. 1. März 1907, in St. Johann im Pongau
Reiser, Tobias (der Jüngere), geb. 2. Dezember 1946, in Salzburg

S
Sauprügl, Anton, geb. 1965, in (-)
Schaffer, Kurt, geb. 26. April 1928, in Wien-Landstraße
Spörk, Christof, geb. 16. April 1972, in Ligist, Steiermark
Staribacher, Wolfgang, geb. 15. April 1955, in Wien
Steger, Christian „Chris“, geb. 26. Dezember 2003, in Schwarzach im Pongau

T
Trenkwalder, Hubert „Hubsi“, geb. 29. Juni 1971, in Innsbruck

ÖSTERREICHISCHER KAMMERSÄNGER

A

Adam, Theo Siegfried, geb. 1. August 1926, in Dresden
Alagna, Roberto, geb. 7. Juni 1963, in Clichy-sous-Bois (Frankreich)
Alsen, Herbert, geb. 12. Oktober 1906, in Hildesheim
Álvarez, Carlos, geb. 12. August 1966, in Málaga (Spanien)
Anday, Rosette, geb. 22. Dezember 1899/1903, in Budapest (Ungarn)
Anger, Ain, geb. 17. Juni 1971, in Kihelkonna
Aragall, Jaume, geb. 6. Juni 1939, in Barcelona
Araiza, Francisco, geb. 4. Oktober 1950, in Mexiko-Stadt

B

Baltsa, Agnes, geb. 19. November 1944, in Lefkas
Bankl, Wolfgang, geb. 1960, in Wien
Bartoli, Cecilia, geb. 4. Juni 1966, in Rom
Beczała, Piotr, geb. 28. Dezember 1966, in Czechowice-Dziedzice (Polen)
Berry, Walter, geb. 8. April 1929, in Wien
Boesch, Ruthilde, geb. 9. Jänner 1918, in Braunau am Inn
Borowska-Isser, Joanna, geb. 10. Oktober 1959, in Warschau
Botha, Johan, geb. 19. August 1965, in Rustenburg (Südafrika)
Brandt-Forster, Ellen, geb. 11. Oktober 1866, in Wien
Bruson, Renato, geb. 13. Januar 1936, in Granze (bei Padua)

C

Casa, Lisa della, geb. 2. Februar 1919, in Burgdorf (Schweiz)
Cura, José, geb. 5. Dezember 1962, in Rosario (Argentinien)
Cvejić, Biserka, geb. 5. November 1923, in Krilo-Jesenice (Jugoslawien)

D

Dallapozza, Adolf, geb. 14. März 1940, in Bozen
D'Arcangelo, Ildebrando, geb. 14. Dezember 1969, in Pescara (Italien)
Denoke, Angela, geb. 27. November 1961, in Stade
Dermota, Anton, geb. 4. Juni 1910, in Kropa (Österreich-Ungarn)
Dessay, Natalie, geb. 19. April 1965, in Lyon
Dickie, John, geb. 5. September 1953, in London
Dickie, Murray, geb. 3. April 1924, in Bishopton (Renfrewshire)
Domingo, José Plácido (Embil), geb. 21. Januar 1941, in Madrid
Dönch, Karl, geb. 8. Januar 1915, in Hagen
Draksler (Radda-Draksler), Sonja, geb. 5. Jänner 1927, in Dol bei Hrastnik (Jugoslawien)

E

Equiluz, Kurt, geb. 13. Juni 1929, in Wien
Eröd, Adrian, geb. 1970, in Wien

F

Fally, Daniela, geb. 1. Februar 1980, in Pottenstein
Felbermayer-Szekely, Anny, geb. 21. Juli 1924, in Wien
Fink, Bernarda, geb. 29. August 1955, in Buenos Aires
Fink, Walter, geb. 1949, in Bregenz
Flórez, Juan Diego, geb. 13. Januar 1973, in Lima (Peru)
Frick, Gottlob, geb. 28. Juli 1906, in Ölbronn
Frittoli, Barbara, geb. 19. April 1967, in Mailand
Furlanetto, Ferruccio, geb. 16. Mai 1949, in Sacile

G

Garanča, Elīna, geb. 16. September 1976, in Riga
Ghazarian, Sona, geb. 2. September 1945, in Beirut
Giacomini, Giuseppe, geb. 7. September 1940, in Veggiano
Goltz (Schenk), Christel, geb. 8. Juli 1912, in Dortmund
Gould, Stephen, geb. 24. Januar 1962, in Roanoke (Virginia)

Grob-Prandl, Gertrude, geb. 11. November 1917, in Wien
Gruberová, Edita, geb. 23. Dezember 1946, in Bratislava-Rača (Tschechoslowakei)
Grundén, Per, geb. 23. Mai 1922, in Eskilstuna (Schweden)
Grundheber, Franz, geb. 27. September 1937, in Trier

H
Haas, Adele, geb. 20. Februar 1939, in Merzig (Saar)
Hesse, Ruth, geb. 18. September 1936, in Wuppertal
Hintermeier, Margareta, geb. 11. September 1954, in St. Pölten
Holecek, Heinz „Honzo“, geb. 13. April 1938, in Wien
Holl, Robert, geb. 10. März 1947, in Rotterdam
Holm, Renate, geb. 10. August 1931, in Berlin
Hopferwieser, Josef, geb. 25. Mai 1938, in Graz
Hornik, Gottfried, geb. 5. August 1940, in Wien

I
Irosch, Mirjana (Iroš), geb. 24. Oktober 1939, in Zagreb
Isokoski, Soile Marja, geb. 14. Februar 1957, in Posio (Finnland)

J
Janowitz, Gundula, geb. 2. August 1937, in Berlin
Jerusalem, Siegfried, geb. 17. April 1940, in Oberhausen
Jungwirth, Manfred, geb. 4. Juni 1919, in St. Pölten
Jurinac, Sena, geb. 24. Oktober 1921, in Travnik (Jugoslawien)

K
Kales-Wallner, Elisabeth, geb. 28. April 1951, in Waidhofen an der Ybbs
Kammerer, Hans Peter, geb. 2. April 1965, in Bruneck (Südtirol)
Kasarova, Vesselina, geb. 18. Juli 1965, in Stara Sagora (Bulgarien)
King, James, geb. 22. Mai 1925, in Dodge City (Kansas)
Kirchschlager, Angelika, geb. 24. November 1965, in Salzburg
Kmentt, Waldemar, geb. 2. Februar 1929, in Wien
Konetzni, Anny, geb. 12. Februar 1902, in Ungarisch-Weißkirchen (Österreich-Ungarn)
Konetzni, Hilde, geb. 21. März 1905, in Wien (Österreich-Ungarn)
Konieczny, Tomasz, geb. 10. Januar 1972, in Łódź (Polen)
Korn, Artur, geb. 4. Dezember 1937, in Wuppertal
Kraemmer, Hans, geb. 24. Oktober 1933/1934, in Wien
Kraus, Alfredo, geb. 24. November 1927, in Las Palmas de Gran Canaria

L
Lilowa, Margarita, geb. 26. Juli 1935, in Tscherven Brjag (Bulgarien)
Lipovšek, Marjana, geb. 3. Dezember 1946, in Ljubljana
Lippert, Herbert, geb. 7. Oktober 1957, in Linz
Loose (Kriso), Emmy, geb. 22. Januar 1914, in Karbitz (Österreich-Ungarn)
Ludwig, Christa, geb. 16. März 1928, in Berlin

M
Maikl, Liselotte, geb. 26. März 1925, in Wien
Majkut, Erich, geb. 3. Februar 1907, in Wien
Martikke, Sigrid, geb. 8. Oktober 1936, in Magdeburg
Martinis, Carla, geb. 19. Januar 1922, in Danculovice bei Jastrebarsko, Kroatien, damals Jugoslawien
Mazzola, Rudolf, geb. 22. April 1941, in Basel
Meier, Waltraud, geb. 9. Januar 1956, in Würzburg
Merbeth, Ricarda, geb. (-), in Chemnitz
Minich, Peter, geb. 29. Jänner 1927, in St. Pölten
Moll, Kurt, geb. 11. April 1938, in Buir bei Kerpen
Mottl, Sonja, geb. 4. Juli 1923, in Zagreb, damals Königreich Jugoslawien

N

Nesterenko, Jewgeni Jewgenjewitsch, geb. 8. Januar 1938, in Moskau, Sowjetunion

Netrebko, Anna Jurjewna, geb. 18. September 1971, in Krasnodar, Russische SFSR, Sowjetunion

Nienstedt, Gerd, geb. 10. Juli 1932, in Hannover

P

Pantscheff, Ljubomir, geb. 17. August 1913, in Sofia

Pape, René, geb. 4. September 1964, in Dresden

Pecoraro, Herwig, geb. 1957, in Bludenz, Vorarlberg

Pernerstorfer, Alois Anton, geb. 3. Juni 1912, in Wien

Pfitzner, Ursula, geb. 1972, in Wien

Pieczonka, Adrianne, geb. 2. März 1963, in (-)

Poell, Alfred, geb. 18. März 1900, in Linz, Oberösterreich

Polaski, Deborah, geb. 26. Mai 1949, in Richland Center, Wisconsin

Popp, Lucia, geb. 12. November 1939, in Ungeraiden, Slowakische Republik

R

Raimondi, Ildikó, geb. 11. November 1962, in Arad, Rumänien

Reinthaller, Sebastian, geb. November 1962, in Wien

Réthy, Violet Esther, geb. 22. Oktober 1912, in Budapest, Österreich-Ungarn

Ricciarelli, Katia, geb. 16. Januar 1946, in Rovigo

Ridderbusch, Karl, geb. 29. Mai 1932, in Recklinghausen

Rohs, Martha, geb. 2. Juni 1909, in Saarbrücken

Rössel-Majdan, Hildegard Maria, geb. 30. Jänner 1921, in Moosbierbaum

Rothenberger, Anneliese, geb. 19. Juni 1919, in Mannheim

Rydl, Kurt, geb. 8. Oktober 1947, in Wien

S

Salminen, Matti, geb. 7. Juli 1945, in Turku

Schade, Michael, geb. 23. Januar 1965, in Genf

Scheyrer, Gerda, geb. 18. Juli 1923, in Wien

Schock, Rudolf, geb. 4. September 1915, in Duisburg

Schreibmayer, Kurt, geb. 30. Oktober 1953, in Klagenfurt

Schreier, Peter, geb. 29. Juli 1935, in Meißen

Schrott Baladon, Erwin Esteban, geb. 21. Dezember 1972, in Montevideo, Uruguay

Seefried, Irmgard, geb. 9. Oktober 1919, in Köngetried bei Mindelheim

Seiffert, Peter, geb. 4. Januar 1954, in Düsseldorf

Serafin, Harald, geb. 24. Dezember 1931, in Kybartai, Litauen

Sima, Gabriele, geb. 25. Februar 1955, in Innsbruck

Skovhus, Boje, geb. 22. Mai 1962, in I-kast, Dänemark

Slabbert, Wicus, geb. 9. Oktober 1941, in Kroonstad

Sorell, Christiane, geb. 13. Jänner 1931, in Wien

Šramek, Alfred, geb. 5. April 1951, in Mistelbach, Niederösterreich

Steinsky, Ulrike, geb. 21. September 1960, in Wien

Stemme, Nina Maria, geb. 11. Mai 1963, in Stockholm

Stich-Randall, Teresa, geb. 24. Dezember 1927, in West Hartford, Connecticut

Stojanowa, Krassimira, geb. 16. August 1962, in Weliko Tarnowo, Bulgarien

Struckmann, Falk, geb. 1958, in Heilbronn

Supper, Franz, geb. 1957, in Oberrabnitz, Burgenland

T

Terkal, Karl, geb. 7. Oktober 1919, in Wien

U

Unterreiner, Clemens, geb. 18. März 1972, in Wien

Urmana, Violeta, geb. 1961, in Jūrė bei Kazlų Rūda, Distrikt Marijampolė, Litauische SSR, Sowjetunion

W

Watson, Linda, geb. 1960, in San Francisco

Weber, Peter, geb. 16. November 1951, in Wien

Weikl, Bernd, geb. 29. Juli 1942, in Wien

Wimberger, Peter, geb. 14. Mai 1940, in Wien

Winbergh, Gösta, geb. 30. Dezember 1943, in Stockholm

Z

Zadek, Hildegard, geb. 15. Dezember 1917, in Bromberg, Provinz Posen

Zampieri, Mara, geb. 30. Januar 1951, in Padua

Zednik, Heinz, geb. 21. Februar 1940, in Wien

Wiener Aktionismus

Irma Trattner[1]

Abstract (Deutsch)
Der Wiener Aktionismus ist eine spezifisch österreichische Kunstform, die gegen die politischen, religiösen und kulturellen Machtstrukturen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand. Der Begriff „Wiener Aktionsgruppe“ wurde für ihre Hauptrepräsentanten Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler von Brus in der Zeitschrift ‚Le Marais’ 1965 geprägt. Nach Peter Gorsen ist er nicht ausschließlich auf dieses Jahrzehnt eingrenzbar, da seine Vorgeschichte nicht nur in den „Literarischen Cabarets’ der Wiener Gruppe mit Gerhard Rühm und Oswald Wiener zurückreichten und auch ab 1966 die anarchistische Provokation des Aktionismus mitbestimmten. Vielmehr liegen die Wurzeln in den in Eros und Melancholie schwankenden Frühexpressionisten wie Egon Schiele, Richard Gerstl, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin, die das an die eigene Existenz innerlich gebundenen Gestalten der vier Wiener Aktionisten vorbereitet haben. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler zielten auf die Erweiterung des Bewusstseins durch den Tabubruch eine Bloßstellung verklemmter bürgerlicher Moral und Sexualität, die bereits durch Siegmund Freud inspiriert worden war, und verwendeten und verfremdeten provokant religiöse Rituale und Muster. Dabei spielten die Predigt, die Prozession, die Opferhandlung, Selbstkasteiung und die Märtyrer – Ikonografie eine große Rolle. Der künstlerische Akt selbst und die Handlung werden u.a. im Wiener Aktionismus zur Kulthandlung und die Ekstase zum Stimulans der künstlerischen Aktion. Das Ziel dieses Beitrages ist, über diese bedeutende und künstlerische Strömung Österreichs im 20. Jahrhundert zu präsentieren und zu reflektieren, die in dieser Form einmalig auf der ganzen Welt entstand, deren Nährboden schon um die Jahrhundertwende in Österreich ihren Anfang nahm.

Keywords: *Kunst- und Kulturgeschichte, Aktionskunst, Wiener Aktionismus, Kulturrevolution, Performance, innovative Kunstströmung*

Einführung

Der Wiener Aktionismus ist eine spezifisch österreichische Kunstform, die gegen die politischen, religiösen und kulturellen Machtstrukturen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand. Der Begriff „Wiener Aktionsgruppe“ wurde für ihre Hauptrepräsentanten Günter Brus (1938 in Ardning in der Steiermark; †10.2.2024 in Graz), Otto Muehl (16.6.1925 geb. als

[1] Em. Prof., Kunstuniversität Linz, Linz, Österreich, *trattner1111@gmail.com*

Otto Mühl in Grodnau, Mariasdorf), Burgenland, † 26.5.2013 in Moncarapacho, Olhão, Portugal), Hermann Nitsch (29.8.1938 in Wien,† 18.4.2022 in Mistelbach) und Rudolf Schwarzkogler (13.9.1940 in Wien, † 20.6.1969 ebenda) von Günter Brus in der Zeitschrift ‚Le Marais' 1965 geprägt (Schimmel, P. Noever, P, 1998).

Nach Peter Gorsen ist der Wiener Aktionismus nicht ausschließlich auf dieses Jahrzehnt eingrenzbar, da seine Vorgeschichte nicht nur in den „Literarischen Cabarets' der Wiener Gruppe mit Gerhard Rühm und Oswald Wiener zurückreichten und auch ab 1966 die anarchistische Provokation des Aktionismus mitbestimmten (Gorsen, 2002, 161). Vielmehr liegen die Wurzeln in den in Eros und Melancholie schwankenden Frühexpressionisten wie Egon Schiele, Richard Gerstl, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin, die das an die eigene Existenz innerlich gebundenen Gestalten der vier Wiener Aktionisten vorbereitet haben (Gorsen, 2002, 361.)

Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler zielten auf die Erweiterung des Bewusstseins durch den Tabubruch eine Bloßstellung verklemmter bürgerlicher Moral und Sexualität, die bereits durch Siegmund Freud inspiriert worden war, und verwendeten und verfremdeten provokant religiöse Rituale und Muster. Dabei spielten die Predigt, die Prozession, die Opferhandlung, Selbstkasteiung und die Märtyrer – Ikonografie eine große Rolle. Der künstlerische Akt selbst und die Handlung wurden u.a. im Wiener Aktionismus zur Kulthandlung und die Ekstase zum Stimulans der künstlerischen Aktion (Prestel, 1999, 347).

Mit meinem Beitrag möchte ich diese bedeutende und revolutionäre Strömung Österreichs im 20. Jahrhundert präsentieren und reflektieren, die als einzigartig entstand, deren Nährboden aber bereits um die Jahrhundertwende in Österreich ihren Anfang nahm.

Wie schon erwähnt, bestand in der heutigen Kunst- und Kulturgeschichte Österreichs die als „Wiener Aktionisten" bezeichnete Gruppe aus vier Protagonisten: Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler. Die allgemeine Entwicklung des Wiener Aktionismus, wie auch Leben und Werk der vier tragenden Pioniere sind bereits durch Standardwerke aufgearbeitet. Hinzu kommen zahlreiche Beiträge aus großen Museums-Retrospektiven. Grundlegend sind jedoch die bemerkenswerten Abhandlungen von Peter Gorsen (1933–2017) während des Zeitraums von 2000 bis 2009. Als ich von 2000 - 2003 die ehrenvolle Aufgabe hatte, den 6. Band: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, redaktionell zu betreuen, kooperierte ich sehr intensiv mit Peter Gorsen und seiner Frau Hanel

Koeck und konnte viele Gespräche führen. Beide standen in direktem Kontakt mit den Aktionskünstlern und tauschten sich mit der Gruppe aktiv aus.[2]

Das Spezialforschungsgebiet Gorsens war die Erotik und das Sexuelle in der Kunst. Zeitgleich mit den Anfängen des Wiener Aktionismus publizierte er bereits über Aspekte in ihrem Werk und wurde durch den intensiven Kontakt mit den Künstlern mit seinen Theorien inspiriert. - So auch durch einzelne Aktionen, etwa Hermann Nitschs „Maria Empfängnis", und auch Otto Muehls *Scheißkerl*. In beiden agierte Gorsens Frau Hanel Koeck als „Modell" bzw. ungewohnt aktiv als „Künstlerin" (Gespräche mit Hanel Koeck) auf. In Gorsens Beitrag für das von ihm mitherausgegebene Standardwerk *Frauen in der Kunst* betont er die weitgehend unbedankte Leistung der Wiener Aktionisten für eine spätere feministische Kunst, indem sie die „unreinen Seiten" der weiblichen Natur, Geburt, Schwangerschaft, Stillzeit, Menstruation aus der Verdrängung geholt haben. Derartige Darstellungen galten zuvor als „unanständig" und „unvereinbar mit dem weiblichen Schönheitsideal" dauerhaft präsentiert (vgl. Spiegler,2008).[3]

Mit einem Abstand von 50 Jahren, in denen die Kunstrichtung von Fans wie Kritikern gleichermaßen in allen Einzelheiten analysiert, abgelehnt oder gefeiert

---

[2] Gorsen hatte in den 60-er Jahren über Kunst und Sexualität publiziert. Über Gerhard Rühm wurden die Aktionskünstler auf seine Publikationen aufmerksam gemacht, von denen sie nichts gewusst hatten. Otto Muehl und Hermann Nitsch suchten den Kontakt zu ihm. Gorsen, P., Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst 1963, Hamburg, Verlag für Kulturforschung, Gorsen, P.,Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Rowohlt, Reinbek 1969. Siehe dazu auch: „Der Aktionismus kam zu mir", Interview in: DER STANDARD, 21. August 2009, (aufgerufen am 24.1.2025), https://www.derstandard.at/story/1250690972703/interview-der-aktionismus-kam-zu-mir

[3] Siehe dazu: Almuth Johanna Spiegler, Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus, Diplomarbeit, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2008. Almut Spiegler versucht sehr aufschlussreich mit ihrer Diplomarbeit „Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus" den Frauen und Lebensgefährtinnen der Protagonisten nachzuspüren und kommt zu dem Schluss, dass gerade bei Künstlern mit derart gesellschaftskritischen Utopien wie den Wiener Aktionisten, noch dazu rund um 1968, ein über die Norm hinausgehendes kritisches Hinterfragen der Geschlechterrollen am ehesten zu erwarten gewesen wäre. Jedoch blieben die vier Künstler in der Kunst den tradierten Rollen von Meister und Muse und privat ihren Rollen als zu bemutternde Söhne verhaftet. Sowohl Nitsch, Muehl als auch Schwarzkogler hatten ihre Väter im Krieg verloren. Daher – vielleicht auch, so Spiegler, weniger spekulativ in ihrem prinzipiellen Interesse für Psychoanalyse begründet – könnte die sich durch die Werke aller vier Aktionisten durchziehende, mehr oder weniger verschlüsselte bzw. reflektierte Mutter-Thematik herrühren (Spiegler, 2008, 91).

wurde, kam nun die von sechs Privatsammlern aus Österreich und Deutschland ergriffene Museumsinitiative. Am 13. März 2024 wurde das Museum in Wien in der Weihburggasse 26 für den Wiener Aktionismus (WAM) eröffnet, das seitdem von Julia Moebus-Puck und Chefkuratorin Eva Badura-Triska geführt wurde. Wie schon erwähnt, geht das Museum des Wiener Aktionismus, WAM, auf eine Privatinitiative von mehreren Sammlern zurück, die jahrelang das Ziel verfolgten, dem Wiener Aktionismus an seiner Wirkungsstätte die notwendige und verdiente Aufmerksamkeit zu geben. Als eine der bedeutendsten Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts, soll nun der Wiener Aktionismus durch das WAM eine repräsentative Plattform bekommen, die ihn national wie auch international verankert (Badura-Triska, 2025, 22–39). Die Direktion hat mit Prof. Dr. Klaus Albrecht Schröder (der langjährige ehemalige Chef der Albertina) im September 2025 die Leitung übernommen), während die Sammlungsleiterin und Direktorin/Kuratorin Julia Moebus-Puck, M.A. nun für das Museum und für die wissenschaftliche und kuratorische Ausrichtung zuständig ist.

Da das Museum die weltweit größte Sammlung von den Hauptvertretern Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler aus den frühen 1960er und 1970er-Jahren beherbergt, ist das WAM international die einzige Anlaufstelle, die den Wiener Aktionismus und seine Entwicklung dauerhaft präsentiert.

Die Bedeutung des Wiener Aktionismus kann man gar nicht überschätzen. Er hat in den 60–er Jahren „als einzige Kunstrichtung" nach dem Zweiten Weltkrieg an Schiele, Gerstl, Kokoschka und Schönberg angeknüpft, wie auch Peter Gorsen schon analysiert hat. Es geht um den Körper, die Psyche, das Tabu. Die Protagonisten der Aktionisten sind schon zu einer Zeit künstlerisch tätig gewesen, in der Kunst so einen Stellenwert hatte, dass sie direkt in die Gesellschaft eingegriffen hat. Man bedenke nur die Schrift von Lucy Lippard, die auch auf die Musik und Popkultur der 60er Jahre hinweist (Lippard, 1968, 31–36). Allerdings sahen sich Muehl, Brus, Nitsch und Schwarzkogler nicht als Teil der Happening-Bewegung oder der Pop-Art. Sie wollten Klassiker sein, und sie beabsichtigten nicht, Teil dieser Gesellschaft zu sein –, man war ja gegen sie. Dadurch sind die Künstler auch ins Extreme gegangen, um zu signalisieren: Wir wollen nicht so sein wie ihr. Dies fand große Resonanz und wurde immer mehr international rezipiert – eben dieses Kunstphänomen mit ihrer kontroversiellen, schmerzhaftintensiven Auseinandersetzung – mit Gewalt, Tod und Sexualität.

Der Beginn der sechziger Jahre

Entscheidend für die Entwicklung eigener Aktionsformen waren bei Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler Auseinandersetzungen mit der Malerei des Informel und Aufführungen der Wiener Gruppe (1952–1964) mit ihren sowohl kabarettistischen als auch experimentellen Vortrags- und Aktionsformen. Zudem hatte sich das Informel ab 1960 etabliert.

Die europäische Malerei des Informel hatte nach dem II: Weltkrieg Tendenzen des „abstrakten Expressionismus“ der Vorkriegszeit aufgegriffen, der sowohl in Europa (Georges Mathieu) als auch in Amerika (Jackson Pollock) schon bekannt war. Wenn der Malprozess öffentlich vorgeführt wird, kommt der Ausarbeitung in der Zeitdimension eine neue Bedeutung vor den Malspuren zu. Diese Aktionsmalerei wurde zugleich Vorstufe und Bestandteil des Wiener Aktionismus (Hainzl, 2005, 31–53). Markus Prachensky (Begründer 1956 der Künstlergruppe „Galerie nächst St. Stephan“ mit Wolfgang Hollegha, Josef Mikl und Arnulf Rainer, die sich um den Wiener Priester Otto Mauer, den Domprediger von St. Stephan gruppierten), ließ rote Farbe über drei aufrechtstehende Leinwände laufen. Das Verhalten von Farbe unter Bedingungen der Schwerkraft auf vertikalen Trägern führte zu Farbspuren, deren Breite und Verlauf nur durch die Farbmenge beeinflusst werden konnte, die am oberen Bildrand freigesetzt wurde. Prachenksy startete Schüttprozesse über die ganze Länge des Bildträgers und schuf einen die Bildfläche füllenden Rhythmus aus vertikalen Spuren rinnender Farbe. Hermann Nitsch entwickelte in seinen Schüttbildern aus Prachenskys Aktionsmalerei ab 1960 „Malaktionen“ (Noever, 1960–1965, 44–47, 74). Schüttaktionen und Schüttbilder wurden ab 1962 zu Bestandteilen von Nitschs Aktionstheater: Prachenskys Reduktion auf weißen Grund mit roter Farbe folgte Nitsch, der jedoch noch Blut hinzufügte, das in Aktionen mit Kadavern eingesetzt worden war. Das getrocknete Blut hinterließ hellbraune Spuren auf den Bildträgern (meist Jute) und die rote Farbe wurde unterschiedlich stark mit Wasser verdünnt. Die Schüttaktionen waren mit Pinsel und Schwämmen gestartet worden, die verschieden hoch angesetzt waren und seitlich ausspritzten. Die Frage, wer der Begründer des Schüttbildes ist, muss bis heute noch offen bleiben.



Abb. 1: Hermann Nitsch, *Kreuzwegstation,* Dispersionsfarbe, Schlämmkreide auf Jute,197 x 297cm, Foto nach Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. VI, S. 167.

Die 60er Jahre in Österreich waren eine „repressive kulturelle Situation" (Klocker, 1989, 53). Die Kulturkritik hatte ihren Konservatismus beispielhaft in den übersteigerten Reaktionen auf den Wiener Aktionismus demonstriert. Zu Beginn ihrer gemeinsamen Aktionen waren alle Aktionisten, gemeinsam oder einzeln durch skandalöse Schaustellungen in der Öffentlichkeit aufgetreten. Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus waren schon vor 1966 wegen ihrer provokativen Arbeiten zu Gefängnisstrafen und Geldbußen verurteilt worden (Weibel/Export, 1970, 294).

Rudolf Schwarzkogler

Rudolf Schwarzkogler war innerhalb der Gruppe der Jüngste und eher ein introvertierter Mensch. Der bei Brus, Muehl, Nitsch und alle fremdbestimmten, konventionellen Formen sprengende Schaffensrausch erschien zwischen 1965 bis 1968 in sieben Aktionen, bei der Schwarzkogler jedoch zurückhaltend und kontrolliert blieb (Gorsen 2002, 161). Er griff von 1961–63 europäische Entwicklungen auf, die das Gestische des Informel in die Thematisierung des Bildkörpers als bearbeitbaren Träger überführen: Yves Kleins „Blaue Monochrome" (ab 1955) und Lucio Fontanas weiße

„Concetti Spaziali“ (ab 1949) lieferten Vorlagen für ein monochrom blaues und ein monochrom weißes Bild. Schließlich wurden Weiß und Blau in den Fotodokumenten von Schwarzkoglers „1. Aktion HOCHZEIT“ (Fig.2), (06.02.1965) zu den dominierenden Farben. Er führte seine erste Aktion mit Ana (kroatisch) Brus, der Frau von Günter Brus, im Februar 1965 in Heinz Cibulkas Wohnung vor drei Fotografen und geladenen Freunden vor (Hoffmann, 1995, 140). Schwarzkogler setzte die Farben Blau und Weiß als dominanten Farbklang in Requisiten und Kleidung ein. Diese Handlung kulminierte mit dem Verschütten einzig blauer Flüssigkeiten, das als asketischer spiritueller Reinigungsakt zu denken ist. Ebenso war „diese Aktion innerhalb des Schaffens von Rudolf Schwarzkogler eine Ausnahme. Sie visualisierte am stärksten die synästhetischen Intentionen des Künstlers: Farben, Gegenstände, raumgliedernde Elemente, tote Tiere (Huhn, Fische), Licht und Musik wurden in dieser „Malaktion“ rituell miteinander verknüpft. Zwar fanden zahlreiche destruktive Handlungen statt, das Thema der Selbstzerstörung spielte jedoch *noch* keine Rolle“ (Hoffmann 1995, 140).

Auffallend an dieser ersten Aktion war Schwarzkoglers nachdrücklicher Umgang mit den Farben Gelb, Rot und Blau. Die Fische – ein Motiv mit einer alten religiösen Symbolik – und Hühner wurden zu wichtigen Bestandteilen seiner Arrangements, die seine Arbeiten mit den rituellen Werken Nitschs assoziieren lassen. In weiteren Aktionen verwendete er häufig Elemente, die schon von Nitsch, Muehl und Brus eingesetzt worden waren. Jedoch hat er ihnen neue inhaltliche Akzente verliehen und stellte diese der ihm eigenen Bedeutung neu zusammen: Die Mullbinde ist in Nitschs Arbeiten kaum vorhanden, für Schwarzkogler wurde sie jedoch zu seinem Markenzeichen.

Der Luftballon und der isolierte menschliche Kopf waren auch Motive der frühen Aktionen von Otto Muehl, während die Rasierklinge, das Thema der Selbstverletzung im Allgemeinen auf Günter Brus zurückzuführen waren (Hoffmann, 1995, 141). „Schwarzkogler hat das aktionistische Spektrum durch die mystischen Körper-Geist-Synthesen der letzten Jahre, seine nahezu manisch-depressive Sehnsucht nach dem „total synästhetischen Akt“, um eine auch von Hermann Nitsch und bereits bei Antonin Artaud verkündete Metaphysik des Leibes erweitert. Sein tödlicher Sturz von der Fensterbank mit noch nicht einmal dreißig Jahren (1969) hat ihn von den mystischen Hochzeitsvorbereitungen mit dem Absoluten erlöst (Gorsen, 2002, 161–162).



Abb. 2: Rudolf Schwarzkogler, 3. Aktion, 1965, Foto L. Hoffenreich, Courtesy Galerie Krinzinger
Foto nach: Das Nachleben des Wiener Aktionismus: 2009, Klagenfurt: Ritter.



Abb. 3: Rudolf Schwarzkogler, *Malaktion Hochzeit*, 1965, Foto nach Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. VI, S, 165.

Tote Tierkörper

Mit dem Manifest „Die Blutorgel“ (mit Beiträgen von Josef Dvorak, Adolf Frohner[4], Otto Muehl und Hermann Nitsch), in Wien im Jahr 1962, wurde erstmalig bei diesem Event durch Frohner, Nitsch und Muehl die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstszene auf ihre Überschreitungen des Informel sichtbar, mit dem sich der Wiener Aktionismus angekündigt hatte (Breicha/Klocker, 1992, 188–191). Vom 1. bis zum 4. Juni mauerten sich die drei Künstler im Keller in der Perinetgasse 1 (Wien, 20. Bezirk) ein. Bis zur Ausmauerung am 4. Juni arbeiteten sie völlig abgeschieden von der Umwelt. Frohner und Muehl installierten Skulpturen aus Altwaren, die sie vor der Einmauerung in den Keller gebracht hatten, während Hermann Nitsch mit seiner 7. Malaktion ein 190 cm x 900 cm großes Blutorgelbild schuf (Spera, 1999,61,63–66). Nitsch hatte bereits in seiner „3. Aktion“ mit dem gekreuzigten Lammkadaver an den Tod Christi zu erinnern versucht. Seiner Theorie des „Orgien Mysterien Theaters“ ersetzt Christus am Kreuz die Rolle der Opfertiere in vorchristlichen Ritualen. Die Menschheit übernimmt sozusagen Christus als Opfer für die Erbsünde. Dazu beschrieb er selbst die Kreuzigung Christi folgendermaßen in einer eigenen religionsgeschichtlichen Perspektive:

> „ich will einen durchblick aufreißen, der vom letzten abendmahl (von der späten kulthandlung der eucharistie) bis zu den frühesten mythen und kultformen reicht. das töten des gottes jesus christus, das essen seines fleisches und das trinken seines blutes hat unbedingte strukturelle verwandtschaft mit einer sehr frühen äußerung des religiösen, dem totemismus“ (Nitsch,1983, 53).

Im Wechselverhältnis zwischen Aggressionstrieb und Verarbeitung des Tötungstabus sieht Nitsch also in seiner Theorie des „Orgien Mysterien Theaters“ eine soziale, aber verdrängte Relevanz der Kulte. Menschenopfer werden in Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ durch Tieropfer ersetzt. Das Tier- oder Menschenopfer ist ja der zentrale Ritus vieler archaischer Kulturen, den wir auch im Alten Testament finden können. Der Kommunionsspruch der christlichen Kirchen, „wer mein Fleisch ist und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben“, (Johannesevangelium 6,52–54) legt diesen mythischen Kern offen. Günter Brus lobte an Nitschs Aktionen, „[…] dass er den Mythos des Christentums mit all seinen Herrlichkeiten und Verirrtheiten nicht ausgewichen ist und ihn mit vorchristlichen und pan-heidnischen Mythen in Einklang zu bringen trachtete […]“ (Brus, 1981,105).

[4] Frohner war nur am Anfang bei den aktionistischen Veranstaltungen dabei und distanzierte sich.

Otto Muehl

Otto Muehl, 1928 geboren, war der älteste der Vierbande und verdankte seine Anti-Haltung zur gegenstandslosen und tachistischen Malerei dem damals zweiundzwanzig-jährigen Günter Brus, der ihn 1960 mit einem wilden Gewirr von Linien und schwarz-weißen Farbspritzern auf riesengroßen Bildformaten konfrontiert hatte. Muehl experimentierte in dieser aggressiv-infantilen Sudel-Manier auf den am Boden ausgebreiteten Papierfeldern, die er mit feuchter und trockener Farbe und einem brennbaren Fixiermittel bedeckte, es dann anzündete und wieder löschte. Dies war der Beginn der ‚Überwindung des Tafelbildes durch die Darstellung des Vernichtungsprozesses' (Gorsen, 2002, 162). Damit war die lange Werkreihe der ‚Materialbilder' entstanden.



Abb. 4: *Otto Muehl, Ohne Titel, 1963, Stoff, Erde, Dispersion auf Leinwand, 220,5 x 141,5 cm, WAM - Wiener Aktionismus Museum, Wien. Foto nach Ausstellungskatalog 2025*

Es folgten Assemblagen, perforierte, geschlitzte, verknotete Leinwände und aus Schrott montierte Gerümpelobjekte, die teilweise noch figurative Assoziationen hinterließen.[5] „Er ersetzte sogar das elegante Serielle des schon modern gewordenen ‚Nouveau Réalisme' durch rohe, rhythmische Pressionen, Deformationen und Blessuren, die bei der Entladung der psychischen Energie auf das Arbeitsmaterial entstehen. Die Abfuhr der Affekte, die dem damaligen Zeichentherapeuten der Heilpädagogik vertraut war, wurde in die anschließenden, den menschlichen Körper einbeziehenden ‚Materialaktionen`, die seit 1963 begonnen hatten, übernommen" (Gorsen, 2002,162).

Günter Brus

Die Wiener Aktionskunst fand mit Günter Brus einen der radikalsten Vertreter des Wiener Aktionismus. Er ging mit seinen Arbeiten bis an die Grenzen der menschlichen Existenz. Seine Kunst war das

> „Durchbrechen von Tabus, das Herausschleudern des Individuums und die Feier der Subjektivität. Die existentielle Konsequenz bis hin zur Gefährdung der Person und die Überdimensionierung der eigenen Persönlichkeit. Zugleich Schutz der Familie, das Recht auf Privates, das Hervorgezerrtwerden in die Öffentlichkeit, die Brutalität in der Rezeption, die Aggression in der Produktion und äußerste Produktivität. Das In–sich Kehren, die Introversion und der Anspruch auf das Publikum, das SchaffenMüssen und Verkaufen durch Leben, Indivi-dualität und Professionalität. Vom Rand her agieren, um das Zentrum zu treffen, Bogenschießen vor der Beruhigung, und Zen ohne Medi-tation unter Einsetzung des eigenen Körpers bis zur Zerreißprobe und Gefährdung, was zum zentralen Thema seiner künstlerischen Arbeiten in den 60-er Jahren geworden war." (Ronte,1986, 5–9)

Die Verletzung des eigenen Körpers war nach den ersten Jahren, als Brus sich zwischen Aktionsmalerei und Körperkunst bewegt hatte, zum zentralen Thema geworden, worauf danach in den folgenden Aktionen, die Arbeiten „Selbstbemalung" und „Selbstverstümmelung" stattfanden, die sowohl fotografisch als auch filmisch dokumentiert sind. Bereits hier hatte

[5] Siehe dazu zahlreiche Abbildungen in: Was ist Wiener Aktionismus? Wiener Aktionismus Museum, hrsg. von Eva Badura-Triska, Julia Moebus-Puck, 2025 WAM, 148–151.

Brus Rasierklingen, Reißzwecke, Nägel, Bauklammern und Scheren eingesetzt, zu denen er in einer weißen, schleimigen Umgebung graue und schwarze Akzente hinzugefügt hat. Der Künstler selbst erschien mit weiß betünchter Kleidung und weiß bemaltem Gesicht.



Abb. 5: Günter Brus, Wiener Spaziergang (Vienna Walk), Foto by Ludwig Hoffenreich. Courtesy Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Fotonachweis: https://elephant.art/how-gunter-brus-self-painting-showed-me-lifes-psychotic-duality-06042021/

Die schwarze Linie auf weißem Körper in „Selbstbemalung“ und „Selbstverstümmelung“ verwendete Brus 1965 im „Wiener Spaziergang“ erneut: Kopf, Hände, Anzug und Schuhe waren weiß bemalt, während eine schwarze Linie vertikal vom Kopf über das rechte Bein zum rechten Fuß führte. Optisch war somit der Körper geteilt und provozierte die Vorstellung, dass hier eine psychische Spaltung in der physischen Einheit des Körpers durch diese optische Zweiteilung bewirkt werden sollte. Diese radikale künstlerische Auseinandersetzung hatte er schon in seinen frühen Tableau-Fotografien geschaffen, in denen Günter Brus bildhaft die tiefsitzenden menschlichen Ängste vor Schmerz, Gewalt und Verletzung auf subtile Weise dargestellt hatte. Als Brus am 5. Juli 1965 auf Grund einer Einladung diese erste öffentliche Aktion, den *Wiener Spaziergang*, durch Wien durchführte, indem er sich durch die Stadt Wien bewegte, wurde er von der Polizei blockiert und in der Folge wegen ‚Erregung öffentlichen Ärgernisses’ zu einer Geldstrafe verurteilt (Moebus-Puck, 2025, 86).

Einen Tag später fand zur Eröffnung seiner Ausstellung die Aktion *Malerei – Selbst-bemalung – Selbstverstümmelung* vor Publikum statt. Vor angsteinflößenden Objekten, führte der Künstler die Selbstbemalung durch, bei der er sich einen senkrechten schwarzen Strich über seinen ganzen Körper zog. Daraufhin öffnete er mit weißer Farbe gefüllte Ballons, die sich an seinem Körper befanden, verschmierte die herausquellende Substanz und wälzte sich dann auf dem Boden, bis er aus dem Galerieraum gekrochen war (Moebus-Puck, 2025, 86). Es folgten noch etliche körperanalytische Aktionen, die aber im Einzelnen beschrieben, den Rahmen des mir zur Verfügung stehenden Platzes sprengen würden. Jedoch ist dazu zu sagen, dass er selbst die Einsamkeit des Menschen gewählt und dies am Paradigma des eigenen Körpers mit erschreckender Genauigkeit bis zur realen Selbstverletzung durchgeführt hat. Als er dies selbst bei sich wahrnahm, hat er sich einen Stopp auferlegt und wendete sich vom Aktionismus ab. Seine letzte Aktion mit den Aktionisten war die berühme *Zerreißprobe* 1970 in München. Diesen Auftritt begann er mit Unterhose, Strumpfhalter und Damenstrümpfen bekleidet und kniete sich auf einem großen weißen Laken nieder. Dann schnitt er sich selber mit einer Rasierklinge in den rechten Oberschenkel. Durch die Verletzung rann das Blut auf seinem Bein bis zum Laken herab, während er die Schnittstelle im Strumpf mit Schnüren auseinanderklaffen ließ. Mit dem Rücken zum Publikum gewandt, fügte er sich einen weitere Verletzung am kahlrasierten Schädel zu, woraufhin auch eine Blutspur am Rücken sichtbar wurde.

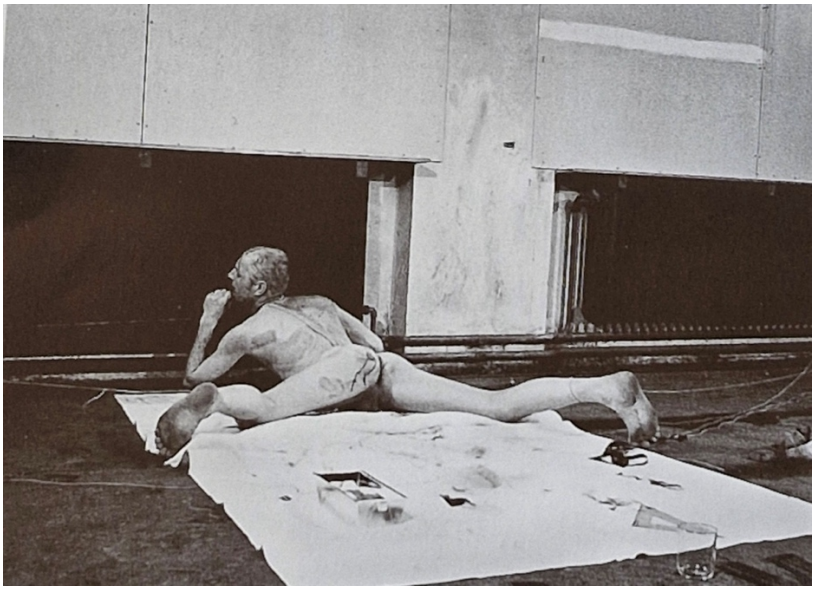


Abb. 6: Günter Brus, Zerreißprobe, 43. Aktion, 1970. Foto nach Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. VI, S, 170.

Wenn hier die ganze Aktion detailreich beschrieben werden würde, kämen wir in den Bereich des Unerträglichen. Unweigerlich kommt die Assoziation in dem religiösen Bereich der abendländischen Tradition auf, die ziemlich in die Nähe der einer aus der Mystik heraus entstandenen ikonografischen Form, eines Andachtsbildes, das den Schmerzensmann – Christus lebend mit all seinen Wunden darstellt – der Mensch, der vermeintlich leidet.

Zerstörung und Aufruhr

Günter Brus, Kurt Kren, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Peter Weibel wurden 1966 zum "Destruction in Art Symposium" (DIAS) in London eingeladen. Die Wiener Aktionisten konnten sich zum ersten Mal in einem internationalen Rahmen vorstellen. Sie taten dies in London so ausführlich, wie sie dies in Österreich weder getan hatten, noch dass es möglich gewesen

wäre, dies auszuführen.[6] Während dieser drei Tage realisierten die Wiener Aktionisten ihre künstlerischen Aktionen derart heftig vor dem Publikum, dass sie jetzt auch die Londoner Zuschauer mit ihrer Interpretation von Destruktionsprozessen als Mittel, das im Menschen angelegte Theater der Grausamkeit aufzuzeigen, ihr Grenze überschritten.

Wie Peter Gorsen treffend bemerkt, war man in Wien der Auffassung, dass die nicht erhörte Leitidee der Studentenbewegung: ‚Kritik muss in Aktion umschlagen. Aktion entlarvt die Herrschaft', war in der Spätphase des Wiener Aktionismus, dem *actions concert* für Al Hansen, den *zock exercises* und dem mit dem Sozialistischen Österreichischen Studentenbund gemeinsam veranstalteten Aktions-Vortrag *kunst und revolution* in der Wiener Universität doch noch aufgegriffen worden. Die Aktionskünstler, die an ihre kulturelle Ausgrenzung nahezu schon gewöhnt waren, zogen jetzt alle Register ihrer obszönen Provokationsrhetorik (Gorsen, 2002,170–171).

„Kunst und Revolution" wurde im Juni 1968 in einem Hörsaal der Wiener Universität vorgestellt. Otto Mühl und Peter Weibel konfrontierten das Publikum mit Reden, die Robert Kennedy und den österreichischen Finanzminister Stephan Koren verspotteten (Hoffmann, 1995,177). Die Aktionslesungen „karnevalisierten", das sich seriös gebende Polittheater der Realpolitik. Sie gaben mit den Stützen auch die ehrenwerte Gesellschaft der Lächerlichkeit preis (Hoffmann 1995,177).

Die Aktion „Kunst und Revolution" erfuhr schließlich seine Eigendynamik durch simultan ablaufende Aktionslesungen und Aktionen. Während Weibels Rede begann Brus mit seiner „Körperanalyseaktion", indem er sich entkleidete und sich mit einer Rasierklinge an Brust und Oberschenkel aufritzte. Anschließend urinierte er in ein Glas und trank den Urin, defektierte und beschmierte sich mit Kot woraufhin er sich erbrach, niederlegte und „Onaniebewegungen" (Hoffmann, 1995, 177) ausführte. Während der Stuhlentleerungen und den nachfolgenden Aktionen sang Brus die österreichische Bundeshymne.

Brus, Muehl und Wiener wurden verhaftet und erhielten zunächst 28 Tage Arrest als Verwaltungsstrafe. Einen Tag nach Erhalt ihrer Verwaltungsstrafen wurden Brus, Muehl und Wiener in Untersuchungshaft genommen. Nach zwei Monaten U-Haft wurde Wiener vom „Schwurgerichtshof beim Landesgericht für Strafsachen Wien" freigesprochen, da er nicht, wie

[6] Kurt Krenn, Adolf Frohner, Peter Weibel und Wally Export waren bei zahlreichen Aktionen anwesend, zählen aber offiziell nicht zu der Gruppe der Wiener Aktionisten

unterstellt, zur Wiederholung der Aktion im Stephansdom aufgerufen hatte. Er erhielt aber keine Haftentschädigung. Brus wurde zu sechs Monaten strengen Arrest wegen „Herabwürdigung österreichischer Symbole“ und „Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit“ verurteilt. Seine beiden Vorstrafen wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses waren sogar im Urteil als strafverschärfend gewertet worden. Muehl bekam „wegen vorsätzlicher körperlicher Beschädigung“ vier Wochen Arrest und erhielt auch keine Haftentschädigung für die zu lange U-Haft. Günter Brus verließ Österreich vor Strafantritt und zog mit seiner Familie nach Berlin (Breicha/Klocker, 179 f.).

Fazit

Die Inszenierungen der Wiener Aktionisten, die durch ihre kritische Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper die gesellschaftliche Rolle von Kunst und Subjekt thematisierten, blieben nicht ohne Rezeption. Heute begegnen wir Künstler und Künstlrinnen, deren kulturelle Selbstreflexivität immer wieder an die Wiener Aktionisten erinnern.

Die revolutionären und radikalen Aktionen innerhalb der Viergruppe Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Arnold Schwarzkogler, fanden wohl in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts durch ihre philosophische Haltung zusammen, arbeiteten aber immer selbständig an den eigenen Konzepten. Manches wurde zusammen ausgeführt – Vieles fand im Alleingang statt.

Ein klares Bild von den Aktionisten und deren Inszenierungen bleibt uns aber immer noch verborgen. Deshalb lohnt es sich, deren revolutionäre Ästhetik in dem gesellschaftlichen Kontext anzusehen, in dem sie ihre Auftritte durchgeführt haben. Ihre Glaubwürdigkeit und Ehrlichkeit ihrer Aktionen eröffnen uns bis heute historische Bezugs- und Streitpunkte für die Frage: was kommt danach?

Wie Peter Gorsen im Jahr 2009 bemerkt hat, mag der Wiener Aktionismus konservative Geister als *Unfall der Kunstgeschichte* aufregen. Vielleicht wird er aber deshalb bis heute so nachhaltig und breit rezipiert, da kein Ende der normsprengenden, gewaltsamen Grenzüberschreitung in der radikalästhetischen Gegenwart abzusehen ist. Der Wiener Aktionismus provozierte mit einer Bildsprache der Destruktion und Gewalt, die ihn in der liberalistisch aufgeschlossenen Gesellschaft der 60er Jahre von rechts und links in Verruf gebracht hat (Gorsen, 209, 7).

Günter Brus war jener der vier Aktionisten, der als einziger seine Aktionen an sich selbst durchgeführt hat. Dabei ist er bis an seine persönlichen Grenzen gegangen, um psychopathologische Dimensionen aufzuzeigen. Was ist Wiener Aktionismus? Das WAM hat sich zur Aufgabe gemacht, dies aufzeigen, und welchen wichtigen Beitrag der Wiener Aktionismus u.a. zum Kunstbegriff nach 1945 geleistet hat.

Literaturnachweis

Badura-Triska, E., & Klocker, H. (2012). *Wiener Aktionismus: Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre* (Dt. Ausgabe). Köln & Wien: König, MuMoK.

Badura-Triska, E., & Moebus-Puck, J. (Hrsg.). (2025). *Was ist Wiener Aktionismus?* Berlin: Dr. Cantz'sche Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. (Herausgegeben vom Wiener Aktionismus Museum).

Braun, K. (1999). *Der Wiener Aktionismus: Positionen und Prinzipien*. Wien, Köln & Weimar: Böhlau.

Breicha, O., & Klocker, H. (1992). *Miteinander – zueinander – gegeneinander: Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre*. Klagenfurt: Ritter.

Dreher, T. (2001). *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*. München: Fink.

Gorsen, P. (1963). *Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst*. Hamburg: Verlag für Kulturforschung.

Gorsen, P. (1969). *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gorsen, P. (2002). Wiener Aktionismus. In W. Schmied (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* (Bd. VI). München, London & New York: Prestel.

Gorsen, P. (2009). *Das Nachleben des Wiener Aktionismus: Interpretationen und Einlassungen seit 1969*. Klagenfurt: Ritter.

Hainzl, C. (2005). *Wahrnehmungen: Aspekte der österreichisch-amerikanischen Beziehungen in der bildenden Kunst (1945–1965)* [Ausstellungskatalog, Schlossmuseum Linz, 6. Juli–30. Oktober 2005].

Hoffmann, J. (1995). *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre* (Dissertation). München: Schreiber.

Keil, G. (1997). *Das Johannesevangelium. Ein philosophischer und theologischer Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Klocker, H. (Hrsg.). (1989). *Der zertrümmerte Spiegel. Wiener Aktionismus 2*. Klagenfurt: Ritter.

Nitsch, H. (1970). *O.M. Theater – Aktionsmalerei des o.m. theaters 1960. Relikte von Aktionen. Organisation von Aktionen*. München: Galerie Schöttle.

Nitsch, H. (o. J.). *Behauptungen und Beschreibungen zum Projekt des Orgien-Mysterien-Theaters (Ordensregeln)* (Hrsg. von A. Meifert; mit Illustrationen von G. Brus).

Noever, P. (Hrsg.). (1989). *Aktionismus, Aktionsmalerei Wien 1960–1965* [Ausstellungskatalog]. Wien: Gesellschaft für Österreichische Kunst.

Prestel-Lexikon, 1999, Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München , London, New York.

Schimmel, P., & Noever, P. (Hrsg.). (1998). *Out of Actions: Zwischen Performance und Objekt 1949–1979* [Ausstellungskatalog des Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und Museum für Angewandte Kunst Wien].

Spera, D. (1999). *Hermann Nitsch – Leben und Arbeit*. Wien & München: Brandstätter.

Spiegler, A. J. (2008). *Die Rolle der Frau im Wiener Aktionismus* (Unveröffentlichte Diplomarbeit). Universität Wien.

Ronte, D. (Hrsg.). (1986). *Günter Brus. Der Überblick* (mit Beiträgen von G. Brus, A. Meifert, D. Ronte, G. Roth, P. Weibel). Salzburg: Residenz Verlag.

Weibel, P., & Export, V. (1970). *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*. Frankfurt am Main: Kohlkunstverlag.

Werkner, P. (1996). *Kunst in Österreich 1945–1995*. Wien: WUV Universitätsverlag.

Online-Quellen:

Gorsen, P. (2009, 21. August). Der Aktionismus kam zu mir. *DER STANDARD*. https://www.derstandard.at/story/1250690972703

Wiener Aktionismus Museum. (n.d.). *Was ist Wiener Aktionismus?* https://wieneraktionismus.at/ (Zugriff am 24. Februar 2025)

Abstract (English)
Viennese Actionism is a specific Austrian art form that emerged against the political, religious and cultural power structures in the 60s of the 20th century. The term "Vienna Action Group" was coined for its main representatives Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler by Brus in the magazine 'Le Marais' in 1965. According to Peter Gorsen, it cannot be limited exclusively to this decade, since its prehistory not only reached back in the "Literary Cabarets" of the Vienna Group with Gerhard Rühm and Oswald Wiener and also helped to determine the anarchist provocation of Actionism from 1966 onwards. Rather, the roots lie in the early expressionists such as Egon Schiele, Richard Gerstl, Arnold Schoenberg, Oskar Kokoschka and Alfred Kubin, who wavered in eros and melancholy, and who prepared the way for the figures of the four Viennese Actionists, who were inwardly bound to their own existence. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler aimed to expand consciousness by breaking taboos, exposing uptight bourgeois morality and sexuality that had already been inspired by Siegmund Freud, and provocatively used and alienated religious rituals and patterns. The sermon, the procession, the sacrificial act, self-mortification and martyr iconography played a major role. The artistic act itself and the action become a cult act in Viennese Actionism, among other things, and ecstasy becomes the stimulant of artistic action. The aim of this article is to present and reflect on this significant artistic movement in Austria in the 20th century, which was unique in the world and whose breeding ground began in Austria at the turn of the century.

Keywords: *Art and cultural history, Viennese Actionism, cultural revolution, performance, innovative art movement*

Extended Abstract

Viennese Actionism

This chapter investigates Viennese Actionism as one of the most radical and contentious art movements of the twentieth century, analyzing its historical emergence, aesthetic principles, and ongoing relevance. Formed in the politically conservative and culturally repressive climate of postwar Austria, Viennese Actionism offered a visceral critique of bourgeois morality and traditional aesthetics by using the body as the primary site and subject of artistic expression. The movement was spearheaded by four main figures—Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, and Rudolf Schwarzkogler—each of whom developed a distinct, often extreme, performance style that blurred the line between art and life. The chapter argues that Viennese Actionism cannot be reduced to a mere local phenomenon but should be understood as a globally resonant form of avant-garde resistance that synthesized multiple strands of modernist, psychoanalytic, and religious discourse. Informed by the legacy of early Austrian Expressionism, notably Egon Schiele Oskar Kokoschka and Richard Gerstl, as well as by the literary experiments of the *Wiener Gruppe*, Actionism recast the expressive possibilities of the human body in radically new ways. Moreover, the movement's engagement with ritual, pain, and sexuality was influenced by the theories of Sigmund Freud, Antonin Artaud's *Theatre of*

Cruelty, and Catholic-sacrificial iconography. Each of the Actionists pursued distinct but thematically overlapping trajectories. Günter Brus, the most physically extreme of the four, developed a series of body-centered performances in which he subjected himself to acts of self-harm, bodily excretion, and emotional exposure. His 1968 performance *Kunst und Revolution*, staged at the University of Vienna, provoked national outrage. He was arrested and sentenced to six months of imprisonment for "offending public morals" and "insulting national symbols." Unable to reconcile with state censorship, he fled to Berlin. Otto Muehl, originally trained in art therapy and pedagogy, evolved from informal painting into aggressive assemblage and "material actions" involving bodily fluids, destruction, and spontaneous expression. Although Muehl's later political authoritarianism and legal scandals tarnished his legacy, his early materialist approach to the body and art remains central to the ethos of Viennese Actionism. Hermann Nitsch developed the *Orgien-Mysterien-Theater* (Orgies-Mysteries-Theatre), a form of ritualistic performance that combined sacrificial motifs, blood, carcasses, music, and liturgical form into a Gesamtkunstwerk (total artwork). Nitsch saw his actions as reenactments of ancient rites meant to bring unconscious drives to the surface. Rather than creating visual art in the traditional sense, he staged complex rituals in which participants experienced catharsis through confrontation with death, flesh, and bodily instinct. He framed his work in philosophical and theological terms, drawing connections between Christian symbolism, pagan ritual, and psychoanalytic theory. Rudolf Schwarzkogler, the youngest and most introverted of the group, developed highly stylized and photo-documented performances centered around purification, medical imagery, and bodily containment. Unlike the others, he rarely performed in public and maintained a distance between the viewer and the event. His signature use of bandages, surgical tools, and symbolic objects created an atmosphere of ritualized violence and sacred sterility. Schwarzkogler's early death in 1969 contributed to the mythologization of his persona and remains a subject of debate and symbolic interpretation.

The chapter contextualizes these actions within the socio-political landscape of 1960s Austria, highlighting the dominant role of conservative Catholicism, the postwar state's anxiety about national identity, and the suppression of sexual discourse. The artists' willingness to expose the repressed underside of Austrian society—violence, sexuality, excretion, sacrilege—generated strong reactions from the media, the courts, and the general public. They were frequently arrested, fined, or imprisoned. The infamous performance *Kunst und Revolution* became a symbol of confrontation between radical art and institutional power. It not only challenged aesthetic norms but also questioned the role of the university, the legal system, and national symbolism. This chapter also examines the theoretical contributions of Peter Gorsen, the most important intellectual chronicler of the movement. Gorsen's analyses highlighted the movement's subversive engagement with taboo, its political and erotic dimensions, and its unexpected significance for later feminist and body-based art practices. In his view, the Actionists laid the groundwork for a more inclusive understanding of the body in art, one that does not

idealize or sanitize it, but rather accepts its physical and psychological complexities. Finally, the chapter reflects on the recent institutional recognition of the movement through the establishment of the Wiener Aktionismus Museum (WAM) in 2024. This museum, located in the heart of Vienna, holds the world's largest archive of works by the four central Actionists and serves as a platform for scholarly research, curatorial experimentation, and public education. Its existence underscores how a once-reviled art form has entered the cultural mainstream—albeit without losing its power to disturb and provoke. The Actionists, once considered pariahs, are now canonized figures in the global history of performance art. In conclusion, Viennese Actionism was not simply a local artistic revolt but a profound and complex inquiry into the politics of the body, the boundaries of art, and the mechanisms of repression. It remains a challenging yet indispensable chapter in the history of modern art, offering critical insight into how the body can become a site of both vulnerability and resistance. By confronting pain, violence, and taboo, the Actionists shattered aesthetic boundaries and helped redefine the very meaning of art in the late twentieth century.

The Fashion Department of the Wiener Werkstätte

Julie Vanzele[1]

Abstract
At the turn of the century, the Wiener Werkstätte sought to create an "art of the everyday" that went beyond the mass-produced objects that began to appear as a result of the industrial revolution of the 19th century. They were known until their dissolution in 1932 for the quality of their craftsmanship and their "gesamtkunstwerk" approach to design. It's with that desire to revolutionize the art that they started to design clothing, known as "reform kleid", with the creation of a fashion department in 1911. In opposition with the Parisian fashion, the dresses designed by the Werkstätte most renown artists, such as Josef Hoffman or Koloman Moser, were made to be in harmony with the interior created for their wealthy clients. These dresses had two functions: to be beautiful and aesthetic, as well as to be healthy. In relation with the Werkstätte, it's also important to mention the creations of the Schwestern Flöge. The two sisters, Emilie being the most known for a relation with Klimt, also designed and sold reform dresses in their shop designed by Moser and Hoffman in 1904. These artists, fueled by their quest for beauty, had a definite impact on the European fashion scene of the early 1900. The gowns made by the Wiener Werkstätte and the Flöge sisters are true works of art, indissociable from their other artistic productions, and deserve a full recognition as such.

Keywords: *Fashion, reform dresses, textile, Viennese Seccession, Wierner Werkstätte*

1. The Wiener Werkstätte

At the turn of the 19th century, Vienna, like a great part of Europe, is being hit by an artistic movement that establishes itself in opposition with the then ruling academism and classicist's styles. In France, Belgium, Scotland, that movement fired by a new generation of artists is called "Art Nouveau", "Liberty" in Italy, "Jugendstil" in Germany, and "Secession" in Vienna.

Within that context, the new artistic generation is eager to redefine art and its rules. In Vienna, the artist who embodied that revolution is Gustav Klimt with his symbolic and stylistic approach to painting, in opposition with the naturalist approach that was then favored in Austrian art. Alongside him, a whole group of men and women also fought to defend their art and artistic

[1] M.A., Textile and Fashion Historian, University Catholic of Leuven (UCL) in Belgium, Brussels, Belgium, *jvanzele94@gmail.com*

sensibility, with as motto “to every age its art, to every art its freedom” (Kallir, 1986).

Two of these artists are Koloman Moser and Josef Hoffman, who sought to bring together different crafts within one workshop. Thus the Wiener Werkstätte was born in 1903. The idea in itself is not new, as it draws inspiration from the British Arts and Crafts movement, that aimed in the mid 19th century to create a way to Beautify one’s home with crafts and traditional skills in opposition with the mass production of the industries. However, the rise against industrialisation wasn’t a real argument for the two Viennese architects - as Austria wasn’t as hit as England by a mass factory production - but the desire to create beautiful interiors and homes through an honest craftsmanship is the same (Schweiger, 1984). It’s then that the concept of a “gesamkunstwerk”, a total work of art, was born. Within the workshops, the artists could oversee the production of their designs by the craftsmen as well as explore new mediums, and make everyday objects works of art. The Wiener Werkstätte created a large and varied assortment of household objects, from tea sets to furniture, lamps to ceramics, as well as jewellery and children’s toys.

What tied all of these objects together is the “Secession aesthetic” that uses geometrics shapes in various way to create original designs and patterns. These modernists designs were made to reflect the modern man’s psyche, the spirit of the era, and to create for their clients a complete interior that will then be an outward reflection of their mind and soul (Kallir, 1986).

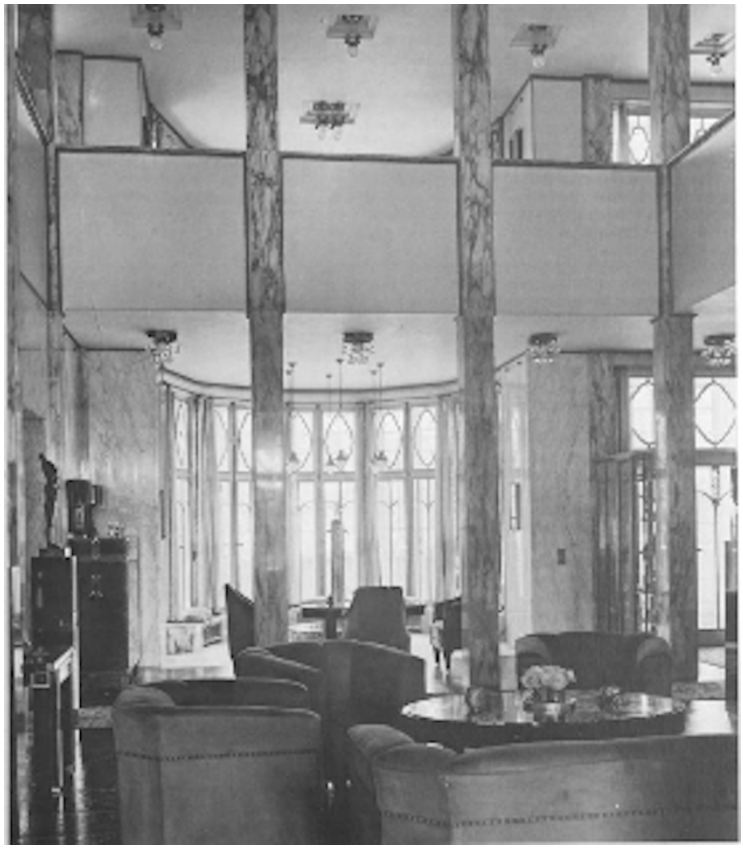


Fig. 1: Hall of the "Palais Stoclet" designed by Josef Hoffman, Brussels, 1911

1.1. The Werkstätte fashion department

In March 1911 the workshop expended its activities to fashion with the impulsion of the architect Eduard Wimmer-Wisgrill. According to the legend, upon a visit to the Stoclet house in Brussels (fig. 1) – one of the first house fully designed by the Werkstätte for a wealthy Belgian industrialist, Wimmer-Wisgrill saw Mrs. Stoclet dressed in the latest Parisian fashion and remarked on how her style wasn't in harmony with the house's design (Schweiger, 1984). The concept of the "gesamkunstwerk" being so important for the wersktätte's artists, the next logical step was then to dress

the people living in the space they designed. To quote the art collector Karl Ernst Osthaus in 1906: “woe to the lady that would enter such a room in a dress that was not artistically suitable!”.

Before branching to fashion, it’s important to note that the WW was no stranger to textile production. Indeed, since their beginning they produced hand-blocked fabrics that were meant to dress their pieces of furniture (fig. 2). These fabrics were made with an array of patterns that suited every taste and occasions (Hess, 2011).



Fig. 2: Textile pattern “Alaska” by Angela Piotrowska, Wiener Werkstätte, Vienna, 1903, (MAK Inv.nr. KI 13361–7)

Only a month after the official start of the fashion department, Hoffman and Wimmer-Wisgrill joined their creative visions to create a first collection. This first collection wasn’t dissimilar with the Parisian “avant-garde” fashion, lead at the time by fashion designer Paul Poiret. Not only the French designer inspired the Viennese artists for their first collection, but he was also an admirer of the Werkstätte textile and utilized them in some of his own collection, thus introducing the WW production to a wider audience (Hess, 2011). Some of the similarities between Poiret’s fashion and the WW first collection are the use of an empire waist on dresses (fig. 3, 4),

reminiscent of the early 19th century, as well as “harem pants”; a loose pair of trousers with an “oriental” flair.



Fig. 3. Dress by Eduard Wimmer-Wisgrill, Wiener Werkstätte, Vienna, 1911



(MAK Inv.nr. WWF 124–16–7)
Fig. 4. Two dresses by Paul Poiret, as shown in "La vie Heureuse", Paris, March 1911

The following year, the WW had the opportunity to show in Berlin, during the exhibition "Galerie der Moden", the full extent of their talent in creating a new and daring fashion. The department was represented by Wimmer-Wisgrill, as well as two postcards designers: Otto Lendecke and Arnold Nechansky. The exhibition was a big success for the company, for it not only showed their creation outside of Austria but also got them the recognition of Crown princess Cäcilie, who bought them one model (Schweiger, 1984).

After that success, the artists showed their work to further exhibitions, and in 1913 they toured three German cities: Berlin, Cologne and Düsseldorf. Such exhibitions allowed to WW to show their creations outside of their stores, and reach a more varied audience.

Their designs were also shared with a wider clientele through the printing of postcards (fig. 5), which explains to participation of Lendecke and Nechansky at the exhibition in Berlin in 1912. Indeed, postcards worked as a cheap and efficient form of publicizing their newest creations, and in

particular fashion. Most of these postcards showed wearable clothes, while other only demonstrated the creativity of the department with unpractical designs, only fit for paper (Hess, 2011).



Fig. 5: Postcard by Otto Lendecke, Wiener Werkstätte, Vienna, 1912 (MAK Inv.nr. KI 8873–409)

During the war, a patriotic "reject" of Parisian fashion made the fashion department of the WW the principal actor and provider of dresses for the women of Germany and Austria (Varnedoe, 1986). This was made evident with exhibition such as the one inaugurated by the "Wiener Modellgesellschaft" in 1915 where the designs by Wimmer-Wisgrill were on the central stage (Schweiger, 1984).

Though the department gained in recognition during the war years, the WW had known some financial difficulties starting from 1914, with the departure of their main financial support, Fritz Waerndorfer, a textile industrialist. This departure forced the workshop to reduce their artisans number and gradually shift to a more mechanical production. The fashion department was then greatly keeping the business afloat (Staggs, 2017).

However, after the war the WW sought to expend abroad and was seen being figured prominently in exhibitions, such as the one organized in Paris in 1925 (Varnedoe, 1986). The WW also tried to expend to the USA, with the opening of a New York shop in 1922 that sadly failed after 2 years.

Despite their efforts, the quality of the clothing was decreasing and tended to be leaning on the "kitsch" side. This wane in quality combined with the overall financial difficulties probably prompted Wimmer-Wisgrill to leave the WW in 1922. He was then replaced at the head of the department by Max Snischek, an Austrian textile designer, until the liquidation of the WW in 1932. Indeed, sales kept on decreasing and the company was forced to sell all of their remaining inventories and close their workshops (Staggs, 2017).

2. The Fashion Reform

The origin of the silhouettes created by the Wiener Werkstätte and Paul Poiret in the early 1900 takes its root in a wider and much older movement known as the "fashion reform".

This reform began in the mid nineteenth century and had at its core the impracticability of the dresses the women wore at that time. Indeed, the nineteenth century sees for every decade a new style of fashion being pushed on women by the Parisian fashion houses and the influence their wealthy clients had on upper society. By 1850, women are clothed in dresses supported by the crinoline - a large hooped cage attached at the waist that was meant to support the fullness of the skirts without the heaviness of petticoats (Johnston L., 2016). This undergarment was large, hindered mobility, and the skirts it supported often dragged on the floor

picking up dust and dirt in their way. The corset was also largely to blame for putting some women ill at ease through tight lacing (Newton S., 1974). Though a corset isn't in itself the torture garment Hollywood would like us to believe, it can quickly become a threat to health if worn carelessly. To achieve the perfect and fashionable tiny waist, upper-class women often ignored their discomfort and squeezed their torso into a corset that was tight laced. In consequence many of them had breathing issues, and regularly fainted. During the rest of the century, women kept on being "slaves" to their clothes, and modelled in shapes that wasn't natural nor respected their bodies.

The excess and folly of fashion alarmed both doctors and feminists who sought to find a healthier alternative (Pudor H., 1903). While doctors published essays on the dangers of tight lacing, women wanted to find and create actual garments fitted for their bodies and mobility. One of which was the American activist Amelia Bloomer, who, in 1851 published in her women's magazine "The Lily" a woodcut of herself wearing a garment that was going to be known as the "bloomer" (Kesselman A., 1991). This garment consisted of a long tunic descending to her knees and worn over a loose pair of trousers inspired by orientalism (fig. 6). Her clothing was adopted by fellow activists but was mostly ridiculed by the public. Women wearing reform clothing were subjected to constant hostility through caricatures and physical violence in the streets. Society, both men and women, couldn't comprehend why a woman would borrow the attribute of a man: the trousers, and saw their liberation and independence as unfeminine (Lori Duin K., 1991).

2.1. "Artistic reformkleid"

The fashion reform was also a concern in Europe, and first reached England within the context of the Arts and Crafts movement. Women closely associated with the movement often wore flowing gowns reminiscent of historical styles, especially antique and medieval. These dresses were partially inspired by the paintings produced by the Pre-Raphaelites, where women are often seen wearing loose and medieval garments. Not unlike the reformers like Amelia Bloomers, the aim was to wear and create comfortable clothes that did not falsify the natural body with the use of a corset or crinoline. These British reform dresses were not dissimilar from the already existing "tea gowns" worn by women without a corset to relax within the privacy of their home (Wagener M.L., 1989). However, the main difference with the tea gowns was that the reform dresses were meant to be everyday

practical wear. Thankfully, they were spared from the bloomers ridicule with their aesthetic and historical quality. Still, it's important to note that these dresses, though commercialized at Liberty's, were not the norm for most women, but the uniform of those who belonged in artistic circles (Cunningham P., 2003).

Reform dresses thus became acceptable once they were made with an aesthetic and artistic vision, while the simpler loose dresses were still seen as mere "potato sacks".

The artistic dress reform was spread around the whole of Europe through essays and books, such as the German "Dokumente Der Frauen" in 1902, written by a collective made of architects, artists, designers, such as Adolf Loos, and doctors. The aim of that book was to encourage women to partake in the creation of their own garments. These clothes should be practical but also fitting to the right time and context, and above all be free from unnecessary elements such as "buttons that don't button, ribbons that don't tie, laces that don't lace,…" (Cunningham P., 2003). To be elegant meant to be natural, and to prioritize style over fashion. Josef Hoffman also wrote on the matter in "Das individuelle Kleid", and the Belgian architect and designer Henry van de Velde recognized in his "Deutsche Kunst und Dekoration" that reform dresses had to be aesthetic, and that the precedent failure was due to a lack of beauty (Cunningham P., 2003).

The reform gradually shifted from a health and feminist issue to a new artist medium on which designers could expend their "gesamkunstwerk" vision and form opinions. It's within that context that the fashion department of the Wiener Werkstätte blossomed. All of a sudden, Amelia Bloomer's loose oriental trousers became fashionable and were seen worn on models designed by Paul Poiret and the WW (fig. 7).

However, even if they gained success and recognition, their dress were in the beginning only worn by wealthy and avant-garde women who were not afraid of investing in hand printed artistic garments and could afford to do so. This careful balance of an artistic hand-made production with a practical function was nonetheless the strength of the werkstätte and what set them apart, as noted by Vogue in 1914: "not only do artists create them, they name and sign them, so that one buys a fabric almost as one buys an etching" (Hess H. 2011).

It's only after the war, during which many women had to do manual work, that the true fashion reform could reach every layer of society. More and more women abandoned the corset that restricted them, in favor of a shapeless figure with straight cut dresses (Wagener M.L., 1989). Having a

comfortable and aesthetic dress became a staple for every women in the 1920s. These type of clothes were not only made by well-known couturier and houses like the WW, but were more readily available at lower prices. This new context prompted the WW to shift to mechanical production, unable to keep up with the prices required to make and sell fully hand-made dresses. This shift meant that they had to loose what was once their strength, eventually leading them to their downfall in 1932.



Fig. 6: Amelia Bloomer, Chromolithography, ca. 1855



Fig. 7: Outfit by Eduard Wimmer-Wisgrill, Wiener Werkstätte, Vienna, 1920 (MAK Inv.nr. WWF 171–249)

3. The Schwestern Flöge

Though the influence of the Wiener Werkstätte on the Viennese fashion of the early 20th century is undeniable, it's important to acknowledge that they weren't the only fashion reformers in Vienna, nor the firsts.

The WW had a close connection with the Flöge sisters, daughters of a wealthy Viennese family, who opened their own fashion shop in 1904. This mode salon was created within the apartment building the family lived in and was fully designed by Josef Hoffman and Koloman Moser in the distinct WW minimalist and geometric style (Krautgartner L. H., 2019). Out

the of the sisters, Emilie was in charge of the creative direction, while Pauline managed the clientele and Helene the finances.

The details of the beginning of their shop are however not well recorded, as a fire in the apartment in 1945 destroyed most of the archives (Krautgartner L. H., 2019), but the sisters had some resources and enough contact with the WW to commission them a fully designed shop. For them the werkstätte were perfect for the task, as they were avant-garde just like them and shared the same taste for the new Secessionist art movement. Indeed, Emilie was in close contact with Gustav Klimt - though the nature of their relation remains unclear - with whom she was often photographed (fig. 8). In these pictures the pair is seen in the privacy of their summer retreat, wearing loose clothing, reminiscing of kaftan dresses, made with fabric with abstract and geometric patterns. It's believed that Gustav Klimt partly designed dresses for Emilie, and his initial appears on some of the photographs. Furthermore, the dresses are reassembling the ones his models wear on his paintings, and in comparison with the WW production, Emilie's reform dresses are a lot more creative and radical. This collaboration with Klimt implies that he greatly helped the sister's fashion shop with his notoriety, and that the photographs were used as advertising for their reform clothing (Tretter S., Weinhäupl S., 2016).

Emilie was also often photographed wearing jewellery by the WW and dresses by Wimmer-Wisgrill (fig. 9). Her connection with the WW went beyond the design of her shop; they were close collaborators. Emilie used the WW fabrics for some of her creations, and they shared the same liberal and artistically forward clientele.

The sisters however remained true businesswomen, as they knew reform dresses were mostly worn in a private and artistic setting, they also provided their clients with dresses who suited the latest fashion, as Emilie travelled every year to London and Paris. This dual business helped them keep their shop until 1938 (Tretter S., Weinhäupl S., 2016).

Far from being rivals, the WW and the sister's mode salon could be seen as team who introduced to the artistic Viennese society the fashion reform that was spreading around Europe. This fashion reform wasn't as radical as the previous decades but was introduced with an artistic flair that was sensible, and fitted the Viennese Secessionist revolution. Indeed, they carefully merged cuts belonging to reforms clothing from the nineteenth century with innovative hand-printed fabrics. Artistic and avant-garde women in Vienna had now two addresses were they could find comfortable clothing that looked as elegant and modern as they were feeling free.

It's undeniable that these artists paved the way in the early 19th century to a more radical fashion that was going to spread to every layer of society by the 1920s, changing the face of women's fashion forever.



Fig. 8: Emilie Flöge and Gustav Klimt at the villa Oleander, 1909
(Lentos Kunstmuseum Linz, n°G5)



Fig. 9: Emilie Flöge in a dress by Eduard Wimmer-Wisgrill, (MAK Inv.nr. WWF 124–24–2)

References

Cunningham, P. (2003). *Reforming women's fashion, 1850–1920 : politics, health, and art*, Kent

Hess, H. (2011). *Changing Impressions: Wiener Werkstätte Prints and Textiles. Art in Print,* vol. 1, n°3, 19–26

Johnston L. (2016). *Fashion in Detail : 19th century*, London

Kallir, J. (1986). *Viennese design and the Wiener Werkstätte*, New-York

Kesselman, A. (1991). *The "Freedom Suit": Feminism and Dress Reform in the United States, 1848–1875*. *Gender and Society*, vol. 5, n°4, 495–510

Krautgartner, L. H. (2019). *Die Inszenierung der Neuen Frau : der Modesalon „Schwestern Flöge" als architektonische und modische Darstellung von Weiblichkeit zur Jahrhundertwende in Wien* [Diploma Thesis, Technische Universität Wien]

Lori Duin, K. (1991). *Bipeds in Bloomers: How the Popular Press Killed the Dress Reform Movement. Studies in popular culture*, vol. 13, n°2, 67–76

Newton S. (1974). *Health, art & reason: dress reformers of the 19th century*, London

Pudor H. (1903). *Die Frauenreform-Kleidung : ein Beitrag zur Philosophie, Hygiene und Aesthetik des Kleides*, Leipzig

Schweiger-Werner, J. (1984). *Wiener Werkstätte : design in Vienna, 1903–1932*, New-York

Staggs, J. (2017), *Pleasure in the beautiful 'thing as such'. The Magazine Antiques* **(**https://www.themagazineantiques.com/article/pleasure-in-the-beautiful-thing-as-such/**)**

Tretter S., Weinhäupl S. (2016). *Emilie Flöge – Reforming fashion, inspiring art*, Viena

Varnedoe, K. (1986).*Vienna 1900 : art, architecture & design*, New York

Wagener, M.L. (1989). *Fashion and Feminism in "Fin de Siècle" Vienna*, *Woman's Art Journal*, vol. 10, n°1, 29–33 *22*(2), 204–231.

Das Konkrete im Abstrakten am Beispiel des österreichischen Nachkriegskünstlers Wolfgang Hollegha

Markus Kager[1]

Abstract
Mit dem Ende des Dritten Reichs und dessen Zerrüttungen kommt es in den 1950er und 1960er Jahren zu einem allmählichen Erwachen der österreichischen Kunst. Mit Nachkriegskünstlern wie Josef Mikl, Markus Prachensky, Maria Lassnig oder Wolfgang Hollegha hält der abstrakte Expressionismus mit zeitlicher Verzögerung Einzug in die österreichische Kulturlandschaft. Was sich bereits in den späten 1940er Jahren mit New York als Epizentrum etablierte, bedeutete eine grundlegende Weiterentwicklung der Kunst und Sehpraxis. Künstler wie Mark Rothko, Jackson Pollock und Willem de Kooning lösten visuelle Elemente von ihrer traditionellen Funktion der Gegenstandsdarstellung: Punkt, Linie, Fläche und Farbe wurden selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung.
Diese Entfernung von der Gegenständlichkeit führte zu der verbreiteten Annahme, dass sich ein hoher Grad an Abstraktion und Referenzialität weitgehend ausschließen. Der vorliegende Beitrag hinterfragt diese Annahme anhand der Schüttbilder Wolfgang Holleghas. Auf Grundlage einer semiotischen Analyse nach Roland Barthes werden drei Bedeutungsebenen untersucht: die sprachliche Botschaft der Bildtitel, die nicht-kodierte ikonische Botschaft der visuellen Elemente sowie die kodierte ikonische Botschaft kultureller Interpretationen. Dabei zeigt sich, dass Holleghas Werke trotz ihrer abstrakten Erscheinung eine konkrete Referenzialität bewahren, die aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit Naturobjekten wie Ästen, Holzstücken oder Knoten hervorgeht. Auch seine Rückkehr nach dem internationalen Erfolg in New York in die Abgeschiedenheit des steirischen Rechbergs verdeutlicht die zentrale Bedeutung der Natur für seine Bildsprache. Holleghas Schüttbilder zeigen somit exemplarisch, dass Abstraktion und Referenz einander nicht grundsätzlich ausschließen, sondern produktiv miteinander verbunden sein können.

Schlüsselwörter: *Abstrakter Expressionismus, Nachkriegskunst, Wolfgang Hollegha, Schüttbild, Identität*

[1] Mag., MFA, Environmental Multimedia Artist, *studio@markuskager.com*

1. Einleitung

In den späten 1940er-Jahren entwickelte sich mit New York City als Zentrum der Abstrakte Expressionismus als neue Kunstströmung. In der bildenden Kunst entstand damit eine Bildsprache, die einen völlig neuen Grad der Abstraktion erreichte. Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning und Robert Motherwell lösten die Bildelemente gänzlich von ihrer traditionellen Funktion der Abbildhaftigkeit und Gegenständlichkeit. Punkt, Linie, Fläche, Form und Farbe rückten in den Fokus der Wahrnehmung. Nicht nur die Kunstschaffenden artikulierten sich fortan mit einem höheren Grad an Abstraktion, sondern auch Rezipienten wurden mit neuen Bildwerken konfrontiert und mussten eine entsprechende Sehpraxis entwickeln. Dies führte anfangs -- wie so oft -- zu Widerstand. Doch dieser Widerstand ist heute weitgehend aufgelöst. Vielmehr sind der Erfolg und die Anerkennung der Abstrakten Expressionisten rund 75 Jahre nach ihren Anfängen omnipräsent. Ihre Werke sind fester Bestandteil renommierter Museumssammlungen, werden von Auktionshäusern wie Christie's und Sotheby's für Millionenbeträge versteigert, und ihre Philosophie ist integraler Bestandteil akademischer Curricula sowie ein regelmäßiger Bezugspunkt im zeitgenössischen Diskurs.

Die abstrakte Bildsprache hat sich längst in der Kunst etabliert, was heute einen neuen Blick auf die Funktion abstrakter Kunst und die damit verbundene Sehpraxis ermöglicht. Denn mit der Etablierung einer Kunstströmung entstehen oft Annahmen, die einer ausdifferenzierten Wahrnehmung im Wege stehen können.

Ziel dieses Textes ist es, die Sehpraxis zu verfeinern und zu veranschaulichen, wie selbst hochgradig abstrakte Werke referenziell sein können. Ein Umstand, der oft als Widerspruch in Verbindung mit abstrakter Kunst empfunden wird, da diese sich gerade von gegenständlichen Darstellungen und damit von offensichtlichen Referenzen zur realen Welt zu lösen scheint.

1.1. Wolfgang Hollegha in der österreichischen Nachkriegszeit

In der österreichischen Kulturlandschaft ist es Persönlichkeiten wie Wolfgang Hollegha zu verdanken, dass Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg -- wenn auch mit Jahren der Verzögerung -- in den 1950er- und 1960er-Jahren wieder Anschluss an das internationale Kunstgeschehen fand. Hollegha zählt heute zu den bedeutendsten Abstrakten Expressionisten der Nachkriegszeit, die Österreich hervorgebracht hat. Anhand von Holleghas

Werk soll in diesem Essay veranschaulicht werden, wie konkret, im wörtlichen Sinne, ein abstraktes Schüttbild gemeint sein kann.

Bevor sich dieser Text näher dem abstrakten Werk Holleghas widmet, soll die Leistung jener Nachkriegsgenerationen hervorgehoben und gewürdigt werden, die trotz widrigster Bedingungen die österreichische Kulturlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wieder an das internationale Kunstgeschehen herangeführt haben. Dies gelingt, wenn man sich vergegenwärtigt, unter welchen Umständen sie ihrem künstlerischen Schaffen treu geblieben sind. Es waren Zeiten, in denen der gesellschaftliche Geist über Jahre ideologisch vergiftet wurde, die Kunst politisch instrumentalisiert, zeitgenössische Kunst als „entartet" deklariert, der intellektuelle Geist ins Exil gezwungen und kulturelle Institutionen im besten Fall zensiert, im schlimmsten Fall zerbombt wurden. Dennoch ließen sich einige wenige nicht davon abbringen, sich ihrer Kunst und neuen Ausdrucksformen zu widmen.

Vieles davon scheint nicht mehr im kollektiven Gedächtnis präsent zu sein. Doch gerade heute ist es wichtig, an diese Zeit zu erinnern, da auch gegenwärtig kriegerische Auseinandersetzungen erneut aufflammen, die Kulturgüter zerstören und Menschen zur Flucht zwingen.

Wolfgang Hollegha wurde am 4. März 1929 in Klagenfurt geboren. Sein Vater verstarb noch vor seiner Geburt, seine Mutter kurz danach, weshalb er bei seiner Tante mütterlicherseits in Frohnleiten, Steiermark, aufwuchs (Akademie der bildenden Künste Wien, 2023). Über seine Kindheit und Jugend ist wenig bekannt. Weder zu den politischen Einstellungen seines sozialen Umfelds noch zu seiner eigenen Haltung lassen sich verlässliche Informationen finden. Was jedoch offensichtlich ist: Als Kind erlebte Hollegha den Anschluss Österreichs an das Dritte Reich und mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten den Zusammenbruch jeglicher Kultur. Am 13. März 1938, dem Tag des Anschlusses, war Hollegha gerade erst neun Jahre alt geworden. Es kann angenommen werden, dass er der Masseneuphorie, die dem neuen „Heilsverkünder" galt, in Form von jubelnden Menschenmengen und wehenden Hakenkreuzfahnen auf den Straßen und Plätzen der Städte und Ortschaften begegnet ist. Sieben Jahre später, am 8. Mai 1945, dem offiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs, war Hollegha 16 Jahre alt und fand sich in einer Gesellschaft wieder, die für die Ermordung und Vertreibung von Millionen Juden verantwortlich war. Österreich war eine geistig und seelisch verarmte Nation, deren Bürger sich inmitten ihrer zerbombten Städte wiederfanden, die paradoxerweise ihre Befreiung bedeuteten.

1.2. Angriff auf Kunst und Kultur

Welche herausragende Bedeutung Kunst und Kultur für die Architektur und Ideologie des Dritten Reichs hatte, zeigt sich beispielsweise daran, dass das erste repräsentative Gebäude, das die Nationalsozialisten errichteten, das Haus der Deutschen Kunst war. In seiner Eröffnungsrede 1937 rief Hitler seine Gefolgschaft dazu auf, „von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg [zu] führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung" (Historisches Lexikon Bayerns, o.J.). Als „kulturzersetzend" galten insbesondere die Werke jüdischer Kulturschaffender. Doch nicht nur jüdische, marxistische, klerikale oder pazifistische Strömungen wurden als Bedrohung wahrgenommen -- das Ziel der nationalsozialistischen Kunstpolitik war auch die Vernichtung der modernen Kunst. In der bildenden Kunst wurden insbesondere der Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus sowie weitere avantgardistische Bewegungen als „entartet" und als Gefährdung der „gesunden" deutschen Seele gesehen.

Einen Höhepunkt der Bestrebungen moderne Kunst zu diffamieren, stellt die Ausstellung Entartete Kunst dar. Stephanie Barron, Kuratorin für moderne Kunst im Los Angeles County Museum of Art, fasst in ihrem Essay 1939. Modern Art and Politics in Prewar Germany die wichtigsten Details dieser Ausstellung zusammen. Innerhalb von nur zwei Wochen ließ Joseph Goebbels mehr als 650 Skulpturen, Malereien und Drucke aus 32 deutschen Museen konfiszieren und gegenüber dem Haus der Deutschen Kunst, in den Münchner Hofgarten-Arkaden installieren. Die Ausstellung wurde am 19. Juli 1937 eröffnet und war ein beispielloser Propagandaerfolg. Innerhalb von nur vier Monaten verbuchte sie mehr als zwei Millionen Besucher (Barron, 1991, S. 9). Im später veröffentlichten Ausstellungskatalog wurde als Ziel der Schau formuliert, dem deutschen Volk „anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick [zu] geben in das grauenhafte Schlusskapitel des Kulturzerfalles der letzten Jahrzehnte" (Kaiser, 1938). Zu den gezeigten Malern zählten unter anderem August Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz.

Eine besonders perfide Methode zur Diffamierung war die Gegenüberstellung avantgardistischer Werke mit den Arbeiten geistig beeinträchtigter Menschen -- zwei Menschengruppen, die von den Nationalsozialisten gleichermaßen verachtet wurden. Diese Technik wurde bereits vor der Machtergreifung Hitlers angewandt, etwa vom Rassentheoretiker Paul Schultze-Naumburg, der sie 1928 in seiner Publikation Kunst und Rasse ausführlich beschrieb. Als Wanderausstellung mit neuen Ergänzungen und

Adaptionen reiste Entartete Kunst in den folgenden drei Jahren durch Deutschland und Österreich und wurde so für eine weitere Million Menschen zugänglich (Barron, 1991, S. 9–13). Ein Beispiel dafür ist die Station am Salzburger Festspielhaus, wo sie am 4. September 1938 Halt machte. Zu den angeprangerten und diffamierten Malern gehörten beispielsweise Paul Klee und Marc Chagall. Eine Fotodokumentation dieser Schau ist im Stadtarchiv Salzburg oder online im Fotoarchiv von Franz Krieger abrufbar (Stadt Salzburg, o.J.).

Nach diesem ersten „Säuberungsakt" in den deutschen Museen folgte noch im selben Jahr, 1937, eine zweite Welle der Beschlagnahmungen. Insgesamt wurden mehr als 17.000 Werke moderner Kunst konfisziert. Über deren Verbleib ist wenig bekannt -- einige wurden ins Ausland verkauft, eine Vielzahl jedoch vermutlich vernichtet (Barron, 1991). Die Zerstörung der modernen Kultur war jedoch nicht nur ein systematisch betriebener Akt der NS-Führung, sondern wurde auch von großen Teilen der Bevölkerung aktiv unterstützt. Ein besonders deutliches Beispiel für die ideologische Durchdringung der Gesellschaft war die Welle der Bücherverbrennungen, die unmittelbar nach der Machtergreifung Hitlers begann. Zwischen März und Oktober 1933 verbrannten die Hitlerjugend, die SA und die Deutsche Studentenschaft auf dem ehemaligen Berliner Opernplatz (seit 1947 Bebelplatz) systematisch die Werke jüdischer, marxistischer, pazifistischer und anderer missliebiger Schriftsteller. Diese koordinierten Aktionen sind umfassend in der historischen Forschung dokumentiert (Sauder, 1983; Treß, 2003).

Auch in österreichischen Städten kam es zu Bücherverbrennungen. Ein gut dokumentiertes Beispiel ist die Bücherverbrennung am Salzburger Residenzplatz am 30. April 1938, nur wenige Wochen nach dem „Anschluss" Österreichs. Die Hitlerjugend sammelte rund 1.200 Bücher aus öffentlichen Bibliotheken und Privathaushalten, um sie in unmittelbarer Nähe der St.-Michaels-Kirche zu verbrennen. Unter den verbrannten Werken befanden sich Schriften von Heinrich Heine, Arthur Schnitzler und Else Lasker-Schüler. Wer sich ein Bild dieser kulturzerstörenden Praxis machen möchte, kann erneut auf das Fotoarchiv von Franz Krieger zurückgreifen, das die Salzburger Bücherverbrennung dokumentiert (Stadt Salzburg, o.J.).

1.3. Kulturschaffende im Exil

Die Ausstellung Entartete Kunst verdeutlicht die politischen Bestrebungen der Nationalsozialisten, moderne Kunst zu diffamieren. Die Bücherverbrennungen wiederum zeigen, wie tief der ideologische Fanatismus bereits

1933, im Jahr der Machtergreifung Hitlers, in der Gesellschaft verankert war. Doch die Zerstörung und der geschürte Hass richteten sich nicht nur gegen Kulturgüter wie Kunstwerke oder Literatur, sondern auch gegen die Menschen, die sie schufen. Das Leben vieler war existenziell bedroht, weshalb es auch zu einer Massenflucht von Intellektuellen und Kreativen ins Exil gekommen ist.

Die virtuelle Plattform Künste im Exil dokumentiert das Schicksal zahlreicher Kulturschaffender, die gezwungen waren, ihr Heimatland zu verlassen. Die folgenden Anekdoten und Zitate basieren auf den dort archivierten Informationen (Künste im Exil, 2013). Diese Beispiele sollen die Betroffenen selbst zu Wort kommen lassen und verdeutlichen, wie Wissen und kulturelles Potenzial der Geflüchteten nicht in ihrem Heimatland, sondern im Ausland zur Entfaltung kamen.

Ein herausragendes Beispiel für die Vertreibung künstlerischer Institutionen ist das Bauhaus. Die von Walter Gropius im Jahr 1919 in Weimar gegründete Schule für Gestaltung brachte eine Vielzahl talentierter Architekten und Designer hervor. Doch 1933 wurde das Bauhaus unter dem Druck der Nationalsozialisten geschlossen (Künste im Exil, 2013). Die Ideen des Bauhauses sollten sich jedoch im Exil fortsetzen -- insbesondere am Black Mountain College in North Carolina, USA. Ehemalige Bauhaus-Dozenten wie Lyonel Feininger sowie Josef und Anni Albers setzten ihre Lehre im Exil fort und beeinflussten die Kunstpädagogik des Exillandes nachhaltig. Der weitreichende Einfluss von Josef Albers auf den Kunstunterricht spiegelt sich auch im folgenden Zitat der französischen Kunsthistorikerin und Kuratorin Jessica Boissel wider:

> „Es ist der Tätigkeit Albers zu verdanken, dass der von ihm in Weimar und Dessau ausgearbeitete Vorkurs, den er zusammen mit seinen Schülern im Black Mountain College weiterentwickelte, zur Grundlage der künstlerischen Ausbildung in den USA wurde." (Künste im Exil, 2013)

Walter Gropius selbst musste 1934 für ein Architekturprojekt nach England reisen, wo er die nächsten zweieinhalb Jahre mit seiner Frau Ise Gropius verbrachte. 1937 wurde er als Professor für Architektur an die Harvard University berufen und übernahm 1938 die Leitung der Abteilung für Architektur. Schließlich entschied er sich endgültig in den USA zu bleiben. In einem Brief äußerte er:

„Ich fühle, dass ich ein ungewöhnlicher Glücksfall bin inmitten all des Unheils rund um meine Freunde -- besonders die aus Deutschland ..." (Künste im Exil, 2013)

Auch der Münchener Kunsthistoriker Alfred Neumeyer fand in den USA Exil. Als jüdischer Gelehrter floh er 1935 an die Westküste Nordamerikas, um am Mills College in Oakland, Kalifornien, als Dozent für Kunstgeschichte zu lehren und die Leitung des dortigen Museums zu übernehmen. Dokumente zeigen, dass er anderen Kollegen, darunter Lyonel Feininger und Oskar Kokoschka, Hilfe bei ihrer Flucht anbot (Künste im Exil, 2013). Lyonel Feininger nahm 1936 eine Einladung an und leitete einen Sommerkurs am Mills College. Ein Jahr später, als er eine Vorladung der Nationalsozialisten erhielt, folgte eine erneute Einladung in die USA. In einem Brief schrieb er:

„Ich fühle mich fünfundzwanzig Jahre jünger, seit ich weiß, dass ich in ein Land gehe, wo Phantasie in der Kunst und Abstraktion nicht als absolutes Verbrechen gelten wie hier." (Künste im Exil, 2013)

Der renommierte österreichische Maler Oskar Kokoschka, dessen Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet" eingestuft wurde, erhielt zwar ebenfalls eine Einladung von Neumeyer, folgte dieser jedoch nicht. Er fand zunächst Exil in Prag, bevor er schließlich in Großbritannien eine neue künstlerische Heimat fand. In seinen späteren Erinnerungen schrieb er:

> „Noch heute bleibt mir die plötzlich eintretende geistige Lähmung der Gesellschaft, wie sie sich erst im Reich, dann in Österreich und nachher in ganz Europa ausbreitete, unbegreiflich." (Künste im Exil, 2013)

Einen schweren Einschnitt bedeutete das Exil für Bertolt Brecht, einen der bedeutendsten Theaterautoren im deutschsprachigen Raum. Nach der Machtergreifung Hitlers floh er zunächst in die Schweiz, später nach Dänemark und schließlich, nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Dänemark, nach Finnland. 1941 erhielt Brecht ein Visum für die USA, wo er die folgenden sechs Jahre in Los Angeles verbrachte. Dort war er im Kreis weiterer Exilkünstler tätig, darunter Lion Feuchtwanger, Hanns Eisler, Franz Werfel und dem Komponisten Arnold Schönberg.

Einen lebendigen Eindruck von Brechts Exilerfahrungen vermittelt sein Gedicht, das während seiner Flucht vor den Nationalsozialisten entstand:

> Auf der Flucht vor meinen Landsleuten
> Bin ich nun nach Finnland gelangt. Freunde
> Die ich gestern nicht kannte, stellten ein paar Betten
> In saubere Zimmer. Im Lautsprecher
> Höre ich die Siegesmeldungen des Abschaums. Neugier
> Betrachte ich die Karte des Erdteils. Hoch oben in Lappland
> Nach dem nördlichen Eismeer zu
> Sehe ich noch eine kleine Tür *(Künste im Exil, 2013)*

1.4. Zerbombtes Wien und Hungersnot

Als letztes Erinnerungsfragment an jene Zeit, in der die Nachkriegsgenerationen ihren Lebensweg als Kunstschaffende einschlugen, sollen hier zwei Dokumentarfotografien weitgehend für sich sprechen. Das erste Foto zeigt den zerstörten Philipphof und die Albertina in Wien nach einem Bombenangriff im Jahr 1945.



Abb. 1. Der Albertinaplatz in Wien mit Blick auf die Albertina und den Philipphof nach dem Bombentreffer vom 12. März 1945. Archiv Albertina.

Das zweite Foto stammt aus einer Fotodokumentation Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. 1948, drei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, reiste David Seymour im Auftrag der neu gegründeten UNICEF und UNESCO für sechs Monate durch Europa, um die verwundbarste Gruppe des Krieges -- die Kinder -- zu dokumentieren. Er begegnete Kindern, die Konzentrationslagern entkommen waren, solchen, die unter schwerer Unterernährung litten, sowie unzähligen Waisenkindern, die in den Ruinen ihrer zerbombten Städte spielten. Seine bewegenden Fotografien wurden 1949 unter dem Titel „*Children of Europe*" von der UNESCO in Paris veröffentlicht. Wie sich schon an der vorangegangenen Fotografie zeigt, war

auch in Wien die Lage dramatisch. Teile der Stadt lagen in Trümmern, etwa 30 % der Wiener Kinder waren unterernährt und erhielten Hilfe durch UNICEF-Ernährungsprogramme (Magnum Photos, o.J.).



Abb. 2. David Seymour / Magnum Photos.

Schulärztliche Untersuchung von Wiener Schulkindern auf Unterernährung. 30 % waren stark untergewichtig und mussten von UNICEF und dem österreichischen Staat mit Mahlzeiten versorgt werden.

2. Der schnelle Erfolg und Aufstieg Wolfgang Holleghas

In diesem Österreich der Nachkriegszeit schrieb sich Wolfgang Hollegha 1947 an der Akademie der bildenden Künste Wien ein, um in der Meisterklasse von Josef Dobrowsky Malerei zu studieren (Traar, 2004, S. 31). Rückblickend erinnerte sich Hollegha an seine erste Zeit an der Akademie:

> „Wie ich an die Akademie gekommen bin, da war ich ein ganz normaler und einfältiger Naturalist. Und da musste ich erst entdecken, dass es so etwas wie eine Grammatik der Malerei gibt, eine Konstruktion der Malerei, dass man auch von Richtig und Falsch reden kann. Und dass Richtig nicht unbedingt das ist, was fotografisch richtig ist, sondern etwas ganz anderes. Eine innere Logik der Sache." (Schurian, 2006, 1:08)



Abb. 3. Wolfgang Hollegha in seinem Atelier. Videostills aus *Trailer „Wolfgang Hollegha -- Der Komponist der Bewegung"* (Schurian, 2008).

Bis zum Abschluss seines Kunststudiums 1954 entwickelte Hollegha seine Malerei von geometrischen Maschinenbildern hin zu freifließenden und organischen Schüttbildern. Auf diese Arbeiten sollte bald einer der einflussreichsten Kunstkritiker und Förderer der Abstrakten Expressionisten in den USA, Clement Greenberg, aufmerksam werden (Skreiner, Künstlerhaus Graz & Neue Galerie Graz, 1988).



Abb. 4. Blaue Maschine, Rosa Trompete, 1949, © Nachlass Wolfgang Hollegha



Abb. 5. Knoten, 1989, © Nachlass Wolfgang Hollegha

2.1. Internationale Anerkennung und Guggenheim International Award

Sinnbildlich für Holleghas Erfolg und das Potenzial, sich als Abstrakter Expressionist international zu etablieren, steht eine Fotografie von Hans Namuth, die 1964 in der *Vogue* veröffentlicht wurde. Der Österreicher reiht sich hier im privaten Wohnzimmer Clement Greenbergs in eine Gruppe führender abstrakter Maler ein.



Abb. 6. Hans Namuth/Conde Nast Collection via Getty Images.

Von links nach rechts: Morris Louis, Wolfgang Hollegha, Ina Meares, Barnett Newman, Robert Jacobsen, David Smith, Robert Motherwell, Kenneth Noland und Jules Olitski.

Dass Holleghas Bildsprache bei Clement Greenberg Resonanz findet, ist nicht verwunderlich, wenn man die Qualitätskriterien Greenbergs auf Holleghas Bilder anwendet. Wie der amerikanische Kunstkritiker in seinem viel gelesenen und einflussreichen Essay *Modernist Painting* von 1960 festhält, sollen es vor allem formale Eigenschaften sein, welche die Qualität eines Kunstwerks ausmachen. In der Malerei kommt es seiner Ansicht nach auf die Komposition der Bildelemente, die Betonung der Flachheit, den Einsatz von Farbe als primäres Ausdrucksmittel und die Darstellung der Materialität, also der physikalischen Eigenschaften von Farbe, an. Diese vier Kriterien sind für Greenberg wesentlich für die Qualität von Malerei (Greenberg, 1960, S. 85–93).

Betrachtet man Holleghas Schüttbild *Knoten* (siehe Abbildung 7), kann man gut nachvollziehen, was Greenberg unter einer balancierten und organisierten Bildkomposition versteht. Auf der Leinwand treffen eine Vielzahl an organischen Formen aufeinander, die sich trotz ihres eigenständigen Charakters zu einem komplexen und kohärenten Ganzen verbinden. Den dominierenden Bildelementen gemeinsam ist ihre flächige Ausdehnung. Auch wenn sich das gesamte Spektrum der visuellen Elemente von Punkt, Linie und Fläche über die Leinwand verteilt, dominiert die Fläche und

betont damit, wie von Greenberg gefordert, die Flachheit des Mediums der Malerei. Dass Farbe in Holleghas Werk das primäre Ausdrucksmittel ist, offenbart sich bereits auf den ersten Blick. Der Farbakkord erklingt in warmen und kalten, reinen, aber meist gebrochenen Farbtönen. Das Spektrum reicht von erdigen braun-orangen Tönen bis hin zu einem satten Rot, das Assoziationen zu Blut weckt. Der renommierte britische Kunstkritiker John Russell erkennt in Holleghas Farbpalette Parallelen zu den Farbklängen barocker Meisterwerke, wie sie an den Decken österreichischer Kirchen und Klöster zu finden sind (Russell, 1976). Die Materialität und die physikalische Eigenschaft von Farbe und Bildträger lassen sich zwar in der digitalen Reproduktion nicht nachvollziehen, werden jedoch offenkundig, wenn man vor dem Kunstwerk steht. Farbpigmente, in Schüsseln angerührt, finden ihre Position auf dem Malgrund. Der wässrige Charakter zeigt sich im semitransparenten Auftrag der Farben, in Wischgesten und zufälligen Farbspritzern. Farbschichten überlagern sich und verlaufen ineinander. Farbpigmente häufen sich in unterschiedlichen Mengen an. Farbe wird hier als Substanz und Material verstanden und eingesetzt.

Wolfgang Hollegha gelingt es offensichtlich, alle vier Kriterien Greenbergs zu meistern. Sein internationaler Erfolg zeigt sich nicht nur in der Anerkennung und Förderung durch Greenberg, sondern widerspiegelt sich auch in bedeutenden Auszeichnungen und Ausstellungen.

Bereits 1958, nur vier Jahre nach seinem Studienabschluss, erhielt Hollegha für sein Werk *Komposition* den Guggenheim International Award für die nationale Sektion Österreichs. Laut den Dokumenten des Archivs des Guggenheim Museums setzte sich die Jury aus Professor Arnulf Neuwirth, Dr. Vinzenz Oberhammer und Professor Fritz Wotruba zusammen. Neben Hollegha finden sich auf der Liste der Nominierten die Künstler Gottfried Goebel, Friedensreich Hundertwasser, Josef Mikl und Max Weiler. Der Hauptpreis in diesem Jahr ging an Joan Miró für sein Keramik-Wandbild *DAY and NIGHT*, das gemeinsam mit Josep Llorens Artigas für das UNESCO-Gebäude in Paris angefertigt wurde (Svensson, 1958).

Im Archiv des Guggenheim Museums findet sich ein schlicht, und kurzgefasstes Dankesschreiben Holleghas an den damaligen Direktor:

> „Sehr geehrter Herr Direktor! Ich möchte mir erlauben, Ihnen meinen aufrichtigsten Dank für die mir zuteil gewordene Anerkennung auszusprechen. Mit dem Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung, Wolf-gang Hollegha."

Mit diesem Preis gewann Hollegha internationale Aufmerksamkeit. Exemplarisch sollen hier nur einige wenige Ausstellungen genannt werden:

Am 19. Mai 1960 wurde Holleghas Einzelausstellung in der New Yorker Galerie French & Co. in einem Artikel der New York Times angekündigt, in dem er als junger, aufstrebender österreichischer Künstler vorgestellt wurde (Ashton, 1960). Eine Ausstellung, die auf Einladung Clement Greenbergs initiiert wurde (Russell, 1976). 1961 nahm Wolfgang Hollegha an der *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* teil und reihte sich damit erneut unter zeitgenössischen Künstlern von Weltrang ein (Carnegie Museum of Art, o.J.). 1966 wurde Hollegha in der Ausstellung *European Drawings* gezeigt, die vom britischen Kunstkritiker und Kurator Lawrence Alloway im Guggenheim Museum in New York kuratiert wurde (Alloway, 1966). Trotz der Erfolge und der intensiven Bemühungen Clement Greenbergs, Hollegha dauerhaft in den USA zu etablieren, entschied sich der Künstler, wieder nach Österreich zurückzukehren, um sich seiner Kunst zu widmen. Als Lebens- und Schaffensmittelpunkt wählte er die Abgeschiedenheit des steirischen Rechbergs nahe Frohnleiten, um dort ein ideales Umfeld für seine künstlerische Praxis zu schaffen. Nach einem Aufenthalt in New York reflektierte Hollegha über seine Zeit in der amerikanischen Kunstmetropole:

> „Es war ein sehr starker Eindruck. Nach sechs Wochen war ich ziemlich verbraucht, muss ich sagen. Dann habe ich mir gedacht, dass wenn du in den Wald gehst, gibt's auch diese Vielfalt." (Schurian, 2006, 2:02)

In den folgenden Jahrzehnten widmete sich Hollegha in seinem Atelier inmitten des Rechberger Waldes konzentriert der Weiterentwicklung seiner Bildsprache.



Abb. 7. Knoten, 1989. © Nachlass Wolfgang Hollegha

3. Die Referenzialität abstrakter Kunst am Beispiel Wolfgang Holleghas

Betrachtet man heute ein abstraktes Bild wie das Schüttbild *Knoten, 1989* von Wolfgang Hollegha, erscheint es nicht mehr bemerkenswert, dass keine gegenständliche Darstellung im klassischen Sinne erfolgt, sondern eine abstrakte Komposition visueller Elemente vorliegt. Dass diese Form des künstlerischen Ausdrucks heutzutage von einer breiten Öffentlichkeit als selbstverständlich anerkannt wird, ist den Bemühungen von Künstlern, Kunstkritikern, Kuratoren, Museumsdirektoren und anderen Kulturschaffenden zu verdanken. Durch ihre Offenheit und Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Kunstformen sowie durch Ankäufe, Ausstellungen und kunsttheoretische Essays wurden die Qualitäten dieser anfangs befremdlichen Kunst den Rezipienten vertraut gemacht.

Obwohl abstrakte Kunst weitgehend etabliert und anerkannt ist, stellt die Zugänglichkeit hochgradig abstrakter Werke auch heute noch eine

Herausforderung dar, insbesondere für jene Rezipienten, die sich nicht kontinuierlich mit den Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, können sich mit der Gewöhnung an eine neue Bildsprache Annahmen verfestigen, die einer tiefgehenden Erschließung abstrakter Kunstwerke im Wege stehen. In der Auseinandersetzung mit abstrakter Kunst lässt sich häufig feststellen, dass das Fehlen einer offensichtlichen Referenzialität zu der Annahme führt, es seien keine tieferen Bedeutungsebenen vorhanden. Die Rezeption abstrakter Kunst endet daher oftmals im rein sensorischen Genuss, ähnlich der Betrachtung impressionistischer Werke, oder das Bildgefüge wird als emotionaler Ausdruck verstanden, der sich in den gestischen Spuren auf der Leinwand manifestiert.

Die Vorstellung, dass hochgradig abstrakte Kunstwerke keine Referenzen auf die Wirklichkeit enthalten, kann unter anderem darauf beruhen, dass visuelle Elemente über Jahrtausende hinweg primär der Darstellung von Gegenständlichkeit dienten. Punkt, Linie, Form, Fläche, Farbe, Oberflächenstruktur und Materialität haben sich erst in der jüngeren Kunstgeschichte von dieser Funktion gelöst. In gewisser Weise steht das hochgradig abstrakte Bild somit auch heute noch einer traditionellen Bildauffassung gegenüber, die eine eindeutige Referenz zu etwas Erkennbarem konstruiert. Durch die Loslösung der visuellen Elemente vom Gegenstand kann der Eindruck entstehen, dass es gerade das Wesen der Abstraktion sei, sich von allem Referenziellen zu entfernen -- also eben nicht referenziell zu sein. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, ist dies jedoch eine Annahme, die den Zugang zu Holleghas abstrakten Bildkompositionen von vornherein versperrt.

3.1. Referenzialität in Holleghas Werk

Eine Besonderheit im Werk Wolfgang Holleghas ist die Referenzialität seiner abstrakten Schüttbilder. Was sich dem Betrachtenden zunächst als abstrakte Komposition von Farben, Formen, Flächen, Linien und Punkten zeigt, ist keineswegs eine rein intuitive Bildgestaltung, sondern folgt einer Bildgrammatik, die Hollegha über Jahrzehnte hinweg entwickelt hat und die stets auf konkrete Gegenstände verweist, die der Künstler zuvor eingehend studiert hat. „Mich interessiert die ungewöhnliche Form des Gegenstandes." (Schurian, 2006, 2:43). Diese Gegenstände findet Hollegha häufig in der Natur. Ganz bewusst hat er sein Atelier inmitten der Wälder des Rechberg platziert, um von der Natur und seinen Studienobjekten umgeben

zu sein. „Ich bin nicht so interessant. Der Baum ist es. So ein Schwung ist da." (Schurian, 2006, 2:43).

Während eines Spaziergangs durch den Wald kann beispielsweise ein Ast Holleghas Interesse wecken. Diesen nimmt er mit in sein Atelier, um ihn fortan immer zu betrachten und sich mit seiner Form auseinanderzusetzen. Für ihn liegt in diesem konzentrierten Sehen eine Wahrheit: „Das, was ich sehe, ist für mich eine Art von Wahrheit. Da zweifle ich nicht daran, denn so, wie ich es sehe, so erlebe ich es, und das ist eine Einheit. Das Erzählen und das Erleben ist eine Einheit. Und so macht man es dann auch, wenn man gut beisammen ist." (Schurian, 2006, 3:28). Bevor das eigentliche Schüttbild entsteht, studiert Hollegha den Gegenstand in intensiven Zeichenstudien. Es handelt sich dabei um lineare Studien, die eine tiefgehende Analyse und ein Begreifen der inneren Struktur des Objekts darstellen und die für sich genommen bereits als eigenständige Kunstwerke gelten. Ist der Ast, das Holzstück oder der Knoten schließlich vollständig erschlossen, übersetzt Hollegha den Gegenstand, seiner Bildgrammatik folgend, in ein Schüttbild, das sich dem Betrachtenden als Farbexplosion präsentiert.

3.2. Semiotischer Zugang zur abstrakten Kunst

Wie konkret, im wörtlichen Sinne, Wolfgang Holleghas Werk ist, wird, wie wir gesehen haben, erst bei genauerer Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Praxis ersichtlich. Niemand kann erwarten, dass sich die Referenzialität eines abstrakten Werkes auf den ersten Blick erschließt.

Der Semiotiker Roland Barthes analysiert in seinem Essay *Die Rhetorik des Bildes* von 1964, wie Bilder Bedeutung erzeugen. Auch wenn er in seiner Untersuchung die Struktur und Bedeutungsebenen eines Werbebildes analysiert, kann dasselbe Schema adaptiert auch auf das Bild einer abstrakten Malerei angewendet werden und dementsprechend hilfreich bei der Erschließung seiner Bedeutung sein. Barthes argumentiert, dass sich die Bedeutung eines Bildes auf drei Ebenen entfaltet: die sprachliche, die nichtkodierte ikonische und die kodierte ikonische Botschaft (Barthes, 1977).

Die sprachliche Botschaft umfasst alle sprachlichen Elemente, die ein Bild begleiten. Im Falle der Schüttbilder Holleghas sind es zum Beispiel der Titel des Kunstwerks, etwaige Begleittexte oder Ausstellungskataloge. Barthes unterscheidet innerhalb dieser sprachlichen Botschaft wiederum zwei Funktionen: die sprachliche Botschaft in ihrer denotativen, also beschreibenden Funktion, und ihrer konnotativen, interpretierenden Funktion. Beschreibend ist in Holleghas Werk beispielsweise der Bildtitel, da er

objektiv und direkt auf das Objekt verweist, das dem Bild zugrunde liegt. Eine objektive Beschreibung der Prozessabläufe, wie ein Schüttbild Holleghas entsteht, würde ebenfalls in diese Kategorie fallen.

An dieser Stelle ist es wichtig festzuhalten, dass es zur Erschließung des abstrakten Kunstwerks hilfreich sein kann, dieser ersten wörtlichen Bedeutungsebene entsprechende Aufmerksamkeit zu widmen, auch wenn sie nicht zwingend Teil des Kunstwerks selbst ist, sondern es lediglich begleitet. Das abstrakte Kunstwerk hängt in der Regel nicht in einem kontextlosen Raum. Am Beispiel Holleghas sieht man, wie selbst bloß ein Wort, nämlich der Titel des Kunstwerks, unsere Interpretation des Werkes in eine bestimmte Richtung lenken kann. Nach Barthes verankert und steuert der Text hier unsere Interpretation des Bildes (Barthes, 1977).

Anders verhält es sich mit Texten, die das Bild interpretieren, beispielsweise Interpretationen über die symbolische Bedeutung von Holleghas Farbwahl. Diese zweite Funktion innerhalb der sprachlichen Botschaft ist die konnotative, die über die wörtliche Bedeutungsebene hinausgeht. Darunter versteht Barthes die Interpretation oder kulturelle Kodierung, die Bildern eine tiefere Bedeutung gibt. Im Falle Wolfgang Holleghas sind dies beispielsweise Ausstellungstexte von Kuratoren, die Holleghas Werk interpretieren, eigene Assoziationen herstellen und damit Kontext generieren.

Die zweite Bedeutungsebene eines Bildes ist die nicht-kodierte ikonische Botschaft. Diese Ebene beschreibt, was auf dem Bild objektiv zur Darstellung kommt. Die Bedeutung darf sich hier nicht aus einer Interpretation oder kulturellen Assoziation herleiten (Barthes, 1977). Im Falle der abstrakten Malereien Holleghas sind es die visuellen Elemente, die sich als Farbflächen auf der weißen Leinwand verteilen. Es zeigen sich Farbverläufe, dynamische Strukturen und ein gestischer Farbauftrag, aber keine erkennbaren Figuren oder geometrischen Formen. Hierin liegt in gewisser Weise jene Hürde verborgen, die oft einem tiefergehenden Verständnis des abstrakten Werks entgegensteht.

Es ist hilfreich, sich bewusst zu machen, dass auch im hochgradig abstrakten Kunstwerk etwas wahrgenommen werden kann, das keiner Interpretation bedarf. Dass Hollegha hier Farbe schüttet, gibt einen tiefen Einblick in den Entstehungsprozess und kann ohne jegliche Interpretation aufgrund des Farbauftrags festgestellt werden.

Die kodierte ikonische Botschaft ist jene Bedeutungsebene, die sich aus Interpretationen und kultureller Prägung herleitet. Sie entsteht durch Assoziationen, Konventionen und symbolische Lesearten, die nicht aus dem Bild selbst stammen, sondern durch gesellschaftliches Wissen, persönliche

Erfahrung oder kunsthistorische Kontexte vermittelt werden. Im westlichen Kulturkreis wird Holleghas Werk vermutlich schon aufgrund der Ästhetik den Abstrakten Expressionisten zugeordnet, auch wenn man kein näheres Hintergrundwissen zu ihm und seiner künstlerischen Praxis hat. Dieses gesellschaftliche Wissen wird wesentlich von Ausbildungsstätten, Museen und Medien generiert und schafft oft überhaupt erst eine Akzeptanz einer Kunstströmung innerhalb einer Gesellschaft. Auf individueller Ebene können die erdigen Farbtöne und das Zusammenspiel der organischen Formen beispielsweise Assoziationen zur Natur wecken. Der flüssige Auftrag, gestische Spuren und Farbspritzer können als Hinweis auf die bewusste Anwendung des Prinzips des Zufalls gelesen werden. Das Ineinanderfließen der Farben wird von manchen Betrachtern womöglich als natürlicher Wachstumsprozess interpretiert. Ein Beispiel dafür, wie sich die Bedeutung des Bildes aus dem kulturellen Kontext ableiten lässt, gibt der britische Kunstkritiker John Russell, der wie schon zuvor im Text erwähnt, Parallelen zwischen den barocken Malereien österreichischer Kirchen und Klöster sowie Holleghas Farbpalette zieht.

Auf dieser Ebene kann eine kritische Selbstreflexion hilfreich sein, denn wie bereits zuvor erwähnt, begnügt man sich oft allzu leicht mit der Erklärung, dass es in einem abstrakten Kunstwerk lediglich um den Ausdruck von Emotionen gehe, oder man unternimmt erst gar nicht den Versuch, eine tiefere Bedeutungsebene zu erschließen, sondern verweilt bloß im sinnlichen Genuss. Grundsätzlich veranschaulicht diese Bedeutungsebene, dass eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte, ähnlichen künstlerischen Praktiken, biografische Kenntnisse, wesentlich für die Erschließung abstrakter Werke sind.

Von niemandem kann erwartet werden, dass sich die tieferen Bedeutungsebenen eines abstrakten Werkes aus dem Bild alleine erschließen. Die Bereitschaft, ein neues Verständnis für die Bildsprache abstrakter Werke auszubilden, ist für die Rezeption zeitgenössischer Kunst wesentlich. Vielleicht kann dieser Text dabei behilflich sein, einen neuen Zugang zur abstrakten Kunst zu finden und womöglich schon bald, wie der steirische Kurator und Kunsthistoriker Günther Holler-Schuster, der 2015/16 eine umfassende Retrospektive zu Holleghas Werk in der Neuen Galerie Graz kuratierte, ebenfalls ganz selbstverständlich zu dem Schluss kommen, dass „Holleghas Werk kein Abbild der Natur, sondern ein Äquivalent zur Natur ist." (Holler-Schuster, 2015).

Literaturverzeichnis

Akademie der bildenden Künste Wien. (2023, 2. August). *Die Akademie trauert um Wolfgang Hollegha (1929–2023).* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.akbild.ac.at/de/news/2023/die-akademie-trauert-um-wolfgang-hollegha-1929–2023

Alloway, L. (1966). *European drawings.* New York, NY: Solomon R. Guggenheim Foundation.

Ashton, D. (1960, 19. Mai). Art: An Austrian painter. *New York Times*. Abgerufen von https://www.nytimes.com/1960/05/19/archives/art-an-austrian-painter-french-co-display-work-by-wolfgang-hollegha.html

Barron, S. (1991). 1937: Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland. In S. Barron (Hrsg.), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (S. 9–23). Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art; New York, NY: H.N. Abrams.

Barthes, R. (1977). Rhetoric of the image. In S. Heath (Ed. & Trans.), *Image, music, text* (S. 32–51). New York, NY: Hill and Wang.

Carnegie Museum of Art. (o.J.). *1961 Carnegie International.* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://carnegieart.org/international/1961–carnegie-international/

Getty Images. (o.J.). *The living room of art critic Clement Greenberg with art by David Smith, Hans Hofmann, Jackson Pollock, and Wolfgang Hollegha.* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-living-room-of-art-critic-clement-greenberg-with-art-by-news-photo/540812142

Greenberg, C. (1960). *Modernist painting.* Abgerufen von https://archive.org/details/clement-greenberg-modernist-painting/page/n1/mode/2up

Historisches Lexikon Bayerns. (o.J.). *Haus der Kunst (München).* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Haus_der_Kunst_(München)

Holler-Schuster, G. (2015). Wolfgang Hollegha. *Neue Galerie Graz*. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz

Kaiser, F. (1938). Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst". Berlin: Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://archive.org/details/fritz-kaiser-fuehrer-durch-die-ausstellung-entartete-kunst-32–s.-scan-fraktur

Künste im Exil. (2013). Josef Albers. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/albers-josef.html

Künste im Exil. (2013). Bauhaus im Exil. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/bauhaus.html

Künste im Exil. (2013). Bertolt Brecht. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/brecht-bertolt.html

Künste im Exil. (2013). Lyonel Feininger. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/feininger-lyonel.html

Künste im Exil. (2013). Walter Gropius. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/gropius-walter.html

Künste im Exil. (2013). Oskar Kokoschka. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/kokoschka-oskar.html

Künste im Exil. (2013). Alfred Neumeyer. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/neumeyer-alfred.html

Künste im Exil. (2013). Über die Ausstellung. Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/DE/Meta/UeberDieAusstellung/ueber_die_ausstellung.html

Magnum Photos. (o.J.). *David Seymour – Children of Europe.* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/david-seymour-children-of-europe/

Russell, J. (1976, 28. Mai). Modern's world of narrative prints. *New York Times*, S. 63.

Sauder, G. (1983). *Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933.* München: Carl Hanser Verlag.

Schurian, A. (2006, 12. März). *Wolfgang Hollegha – Der Komponist der Bewegung* [Video]. YouTube. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=diBqLVKV_RY

Skreiner, W., Künstlerhaus Graz, & Neue Galerie Graz. (1988). *Wolfgang Hollegha: Neue Bilder 1984–87; Künstlerhaus, Graz, 20.2. - 13.3.1988; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, 5.5. - 5.6.1988.* Graz: Neue Galerie.

Stadt Salzburg. (o.J.). *Fotoarchiv Franz Krieger.* Abgerufen am 30. Januar 2025, von https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/materialien/fotoarchiv-franz-krieger

Svensson, A. (1958). *Guggenheim International Award 1958* [Ausstellungskatalog]. Solomon R. Guggenheim Museum.

Traar, S. (Hrsg.). (2004). *Hollegha: [anlässlich der Ausstellung Hollegha, 19.02. - 18.04.2004, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg, Wien]*. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl.

Treß, W. (2003). *Wider den undeutschen Geist. Bücherverbrennung 1933.* Berlin: Parthas Verlag.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Unbekannt. (1945). *Albertina nach Bombentreffer* [Fotografie]. Archiv Albertina.
Abbildung 2. David Seymour / Magnum Photos.
Abbildung 3. Schurian, A. (2008). Trailer „Wolfgang Hollegha – Der Komponist der Bewegung" [Videostill]. YouTube.
Abbildung 4. Blaue Maschine, Rosa Trompete, 1949. © Nachlass Wolfgang Hollegha.
Abbildung 5. Knoten, 1989. © Nachlass Wolfgang Hollegha.
Abbildung 6. Hans Namuth/Conde Nast Collection via Getty Images.
Abbildung 7. Knoten, 1989. © Nachlass Wolfgang Hollegha.

Abstract
With the end of the Third Reich and its upheavals, Austrian art slowly began to reawaken in the 1950s and 1960s. With post-war artists such as Josef Mikl, Markus Prachensky, Herbert Brandl, Maria Lassnig, and Wolfgang Hollegha, Abstract Expressionism entered the Austrian cultural landscape with a temporal delay. What had already begun to establish itself in the late 1940s, with New York City as its epicenter, was a significant development in art and visual perception. Artists like Mark Rothko, Jackson Pollock, and Willem de Kooning reached a degree of abstraction that completely liberated visual elements from their traditional function—namely, the depiction of objects. Point, line, plane, and color became perceptible in their own right and were henceforth available as independent compositional elements. The detachment from representational forms in abstraction became so central that the widespread assumption emerged that a high degree of abstraction and referentiality were mutually exclusive. It was believed that the very nature of abstraction lay in gradually distancing itself from anything recognizable until the visual element itself became the subject of representation. This study employs Roland Barthes' semiotic framework to examine how Hollegha's seemingly abstract compositions maintain concrete referential relationships through their titles, visual immediacy, and cultural coding. Drawing on archival documentation including Clement Greenberg's correspondence and Hans Namuth's iconic 1964 photograph published in Vogue, the research contextualizes Hollegha's rapid international recognition within the broader narrative of post-war cultural reconstruction. The analysis reveals how Hollegha's method—involving intensive study of natural objects through preparatory drawings before translating them into poured paintings—challenges conventional assumptions about abstraction's non-referential nature. His artistic practice, rooted in the forests of Rechberg, demonstrates that even highly abstract works can function as "equivalents to nature" rather than mere emotional expressions, thereby expanding our understanding of how abstraction operates within both pure visual experience and interpretive complexity. With my contribution, I aim to challenge this assumption and, through the poured paintings (Schüttbilder) of Wolfgang Hollegha, illustrate how abstraction and reference are not necessarily mutually exclusive but can, in fact, go hand in hand.

Keywords: *Abstract Expressionism, Post-war Art, Wolfgang Hollegha, Poured Painting, Identity*

Extended Abstract

The Concrete in the Abstract: The Case of the Austrian Postwar Artist Wolfgang Hollegha

This investigation examines the relationship between abstraction and referentiality in Austrian post-war artist Wolfgang Hollegha's (1929–2023) works, challenging the assumption that high abstraction precludes concrete references to the material world. Through analysis of Hollegha's Schüttbilder (poured paintings) and his systematic working methodology, this study demonstrates how abstract compositions maintain

profound connections to natural phenomena, expanding our understanding of abstract art's operation within frameworks encompassing both formal innovation and interpretive complexity.

Austria's cultural reconstruction following the Second World War provides essential context for understanding Hollegha's emergence and his generation's achievements. The Nazi regime's systematic assault on modern culture, exemplified by the "Entartete Kunst" exhibition of 1937, attracted over two million visitors while confiscating over 17,000 modern artworks and forcing countless artists into exile. This cultural devastation created the challenging environment from which post-war Austrian artists like Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky, and Maria Lassnig courageously rebuilt their nation's artistic life.

Hollegha's rapid international ascent reveals his work's exceptional quality and resonance with Abstract Expressionism. His Guggenheim International Award in 1958, achieved four years after completing studies under Josef Dobrowsky at the Academy of Fine Arts Vienna, demonstrates how Austrian post-war art engaged with global developments despite cultural isolation. More significant was recognition by influential critic Clement Greenberg, whose aesthetic theories provide frameworks for understanding Hollegha's distinctive formal qualities. The iconic 1964 Hans Namuth photograph in Vogue, positioning Hollegha among Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland, and David Smith in Greenberg's living room, symbolizes integration into the international avant-garde.

Central to this investigation is revealing Hollegha's systematic working methodology, which contradicts assumptions about abstraction's non-referential character. Rather than spontaneous creation, Hollegha's practice involves rigorous engagement with specific natural objects—branches, wooden fragments, knots—gathered from forests surrounding his Rechberg studio. Through concentrated observation and focused drawings, he develops a comprehensive "Bildgrammatik" (visual grammar) enabling translation of concrete forms into abstract compositions without sacrificing essential structural characteristics. This methodology demonstrates how seemingly spontaneous Schüttbilder emerge from rigorous engagement with material referents, suggesting his work functions as curator Günther Holler-Schuster describes: "not an image of nature, but an equivalent to nature."

Employing Roland Barthes' semiotic framework, this text demonstrates how meaning operates across three interconnected levels in Hollegha's work: the linguistic message through titles, the non-coded iconic message of pure visual elements, and the coded iconic message from cultural interpretation. Hollegha's titles function not as mere labels but as interpretive frames guiding viewer engagement. "Knoten" fundamentally transforms perceptual encounter, directing attention toward formal relationships while opening avenues for symbolic interpretation. The non-coded level encompasses objectively observable elements—poured paint application, color relationships, gestural traces—revealing the working process. This immediacy contrasts productively with titles' mediating function, creating dialectical tension between sensory experience and conceptual framing. The coded level involves cultural associations and art historical knowledge viewers bring to encounters, demonstrating how abstract art operates within networks of significance connecting artistic experience to broader concerns.

Ultimately, this investigation positions Wolfgang Hollegha as a pivotal figure whose work transcends conventional boundaries between abstraction and representation. His achievement demonstrates that sophisticated abstraction need not abandon connections to the material world to achieve formal autonomy. Through his systematic engagement with natural forms, Hollegha shows how abstract art can maintain referential meaning while expanding our understanding of contemporary abstraction's possibilities.

Ernst Krenek and "off-brand" Musical Modernism

Alexander Carpenter[1]

Abstract
Viennese composer Ernst Krenek, not withstanding his substantial oeuvre and significant contributions to music in the twentieth century, is a marginalised figure in music historiography and in the cultural consciousness in general. While he enjoyed success with some of his works—notably the 1926 "jazz" opera *Jonny spielt auf*—and was ultimately aggregated with other "degenerate" Jewish-Viennese modernist composers by the Nazis in the 1930s (though he was not Jewish), the heterogeneity of Krenek's compositional approach and output has put him at odds with dominant narratives of modernism and musical progress. Krenek has long been relegated to the periphery of the musicological discourse concerned with Viennese modernism; instead, composers like Arnold Schoenberg, Anton Webern and Alban Berg—with their more radical approach to traditional modes of composition and dogmatic advocacy of "neue Musik"—have shaped perceptions of the modernist musical ethos and aesthetic of the first half of the twentieth century. Drawing on the work of Russian philosopher and cultural theorist Svetlana Boym, this chapter makes an argument for Ernst Krenek as something of a corrective to the dominant narratives of "heroic" modernism as relentless and radical progress, positing him as a musical representative of Boym's theory of the "off-modern." For Boym, "off-modernism" is not anti-modernism, but rather a means to examine modernism as a plurality, rejecting homogeneity in favour of modernism's "divergent," "uneven" or "off-brand" aspects. Krenek's *Thema und 13 Variationen*, op. 69, a neglected transitional work from 1931, nestled uncomfortably between the composer's neo-classical and twelve-tone periods, is used as a case study. This chapter poses the question, "In what ways might this work, and by extension Krenek himself, serve as exemplars of a different—'off-brand'—type of Viennese musical modernism?"

Keywords: *Ernst Krenek, Arnold Schoenberg, Svetlana Boym, "Off-Modern," Vienna, Modernism, Atonality, Twelve-Tone Method*

1. Introduction

Sometime in the latter half of the 1920s, Viennese composer Ernst Krenek offered a biting critique of fellow composer Arnold Schoenberg and his twelve-tone method, when he described Schoenberg's compositional aesthetic as masturbatory: in Krenek's words, as "the self-gratification of an

[1] Professor of Music, University of Alberta, Augustana Faculty, Department of Fine Arts and Humanities, Camrose, Canada, *acarpent@ualberta.ca*

individual who sits in his studio and invents rules according to which he then writes down his notes"; Schoenberg's furious rejoinder, in an unpublished commentary, was that Krenek "wishes for only whores as listeners" (Ross, 2007, 199). Such an exchange typifies Schoenberg reputation, which has persisted to the present day, as an arch-modernist—the "flagbearer" of "heroic modernism," of an elitist modernism aimed at a narrow, select audience (McGartland, 2024). It provides a perspective on Krenek as well, as another sort of hero: a heroic holdout in the face of modern music's radical atonal turn and the audience alienation it engendered. Of course, such characterizations oversimplify the story: Schoenberg was a traditionalist in many ways, and Krenek, not long after this nasty exchange, would begin using Schoenberg's twelve-tone method himself. Both composers are caught up in a particular narrative: that of modernism's inexorable progress, its historic inevitability. For Schoenberg, of course, this was exemplified by the need to dissolve the tonal system, and he regarded himself as the divinely appointed agent of change, answering to both historical forces and what he called his "Supreme Commander" (Schoenberg, 1975/1948, 109). Even as he neared the end of his life, Schoenberg would continue to defend "new music" vociferously, and would echo his early disapproval of the distasteful accessibility he heard in Krenek's works, offering the now-infamous aphorism: "If it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art." (Schoenberg, 1975/1946, 129). Krenek, for his part, would counter this position by insisting that music should "fit the well-defined demands of the community for which it was written" (Perle, 1993, 147) and that expressive need should govern musical choices rather than ideological imperatives. How to reconcile Krenek—a contemporary of Schoenberg and Second Viennese School—and his music with Viennese modernism's narrative of inevitable, revolutionary progress? To answer this question, this chapter turns to the late Russian literary critic and artist Svetlana Boym, whose coinage "off-modern"—describing detours and alternative paths that are possible in the pursuit of the modern—seems to offer a ready-made way to help understand Krenek, his music and, in the composer's own self-assessment, his "unusual obscurity" (Henken, 1990).

2. Arnold Schoenberg and Radical Modernism

Arnold Schoenberg is a well-documented but complicated figure in the history of music, though music historiography does not always reflect this reality. For instance, Schoenberg's relationships to the music of the past, to audiences, to popularity and popular music are fraught, mutable and often

simply subsumed under the conventional notion of Schoenberg, in musicologist Leon Botstein's words, as "the embodiment of radical modernism"; alongside his friend, the painter Oskar Kokoschka, Schoenberg, in this formulation, is the "quintessential modernist enfant terrible." (Botstein, 1997, 3). It is true that, with respect to the early historical reception of his music in Vienna, Schoenberg's problems were was manifold, and they cast a long shadow over his legacy. His music was perceived—especially by the Viennese bourgeoisie, which like to flatter itself with its tolerance of the accessibly new—as an attack not only on tradition, but directly on the Viennese public itself, treating it with contempt and challenging its ability to understand the music and perceive its connectedness to past traditions. At the same time, Schoenberg's response to the controversy his music generated took the form of a profoundly alienating aesthetic and ethical position: as Botstein noted, the composer's "assertion of artistic integrity assumed a nearly puritanical façade of ethical superiority. Schoenberg's envy of Stravinsky, Ravel, Respighi, and Bartok took the form of high-minded moralizing about aesthetic concessions and superficialities" (Botstein, 1997, 7). Ernst Krenek would likewise fall victim to Schoenberg's envy and moralizing.

Arnold Schoenberg was born in Vienna's former Jewish ghetto, the Leopoldstadt, in 1874, in the halcyon days of the Habsburg Empire. Famously, he received almost no formal training in music, with the exception of violin lessons as child and, later, some ad hoc instruction in counterpoint from his future brother-in-law, the composer and conductor Alexander von Zemlinsky. From a young age, he aspired to a career as a composer, and appears to have been a remarkable autodidact, completely absorbing and ultimately synthesizing on his own the Austro-German musical heritage going back to Bach and culminating in Richard Wagner and Johannes Brahams. From Brahams, Schoenberg adopted and adapted what he would call "developing variation," a technique for manipulating small musical ideas towards the building of large-scale musical works: essentially, purpose-driven, continuous varied repetition, in order to create coherence and unity over a long range. From Wagner, Schoenberg inherited a view of harmony as both expressive and progressive: the increasing role of expressive dissonance in Wagener's music, and his progressive loosening of tonal bonds ultimately led to what Schoenberg would famously call "emancipation of dissonance," or the freedom to treat every pitch equally, rather than conform to the worn-out hierarchies of the tonal system and the binarism of consonance/dissonance. Schoenberg's earliest music, composed in the late nineteenth and early twentieth centuries, clearly reflects his relationship with tradition. By

1908, however, his music was becoming increasing chromatic and dissonant, and evermore organized around subjective, expressionistic ideals: it was becoming decisively "modern," and as such sparked controversy, and even riots, within Vienna's conservative musical culture. By the start of the First World War, Schoenberg had become a notorious figure, a putative destroyer of tradition who composed music so ugly and inaccessible that it provoked audiences into violent confrontations.

After the First World War, Schoenberg would develop a new method for composing atonal or, as he preferred it, pantonal music. This method was known as composing with twelve-tones, and was intended to replace the coherence and unity provided by the tonal system, allowing Schoenberg to create large-scale musical works bound together by a single, germinal row comprised of the twelve notes of the chromatic scale (and its transformations). He used this method for the rest of his life; it became one of the most important compositional paradigms of the twentieth century and is still studied today in music schools. While Schoenberg composed tonal, atonal and twelve-tone music over the course of his career, it is the latter for which he is best known and which, for many—notwithstanding his continued use of old forms and techniques, and his veneration of composers like Bach, Mozart and Beethoven—exemplifies the most radical sound and ethos of twentieth century modern music.

Schoenberg has often been characterized as a "conservative revolutionary"—the original German title of Willi Reich's famous 1968 biography of the composer was *Arnold Schönberg, oder Der conservative Revolutionär*—in an attempt to capture the contradictory and sometimes ambivalent aspects of his compositional aesthetic. One of Schoenberg's students, Hanns Eisler, emphasised the complexity of this dialectic when he claimed that Schoenberg was a "true conservative" who had created his own revolution so that he could be a "reactionary"; the German philosopher Theodore Adorno would likewise claim that "tradition and fresh start are as interwoven in [Schoenberg] as the revolutionary and conservative aspect (Attfield, 2017, 17). Later in his life, Schoenberg would aver that composers were entitled to a certain flexibility between progressive and conventional approaches to composition, but he also recognized that the response to his music in the early decades of the 20th century, especially the expressionistic music of his free atonal period, not only set the tone for how his later music would be heard and understood, but also for how musical modernism would be characterized for much of the 20th century (Schoenberg, 1975/1941).

In his own writings, Schoenberg lauded "new music," insisting that true art is always "new art" and that one of the defining qualities of great art is that it is fundamentally progressive—that is, that it says something new, in a new way (Schoenberg, 1975/1946). The musicologist Golan Gur, in recognizing Schoenberg's reputation as "the quintessential modern composer," notes that Schoenberg's particular narrative of the modern and of progress has had a profound influence on music historiography: it is a narrative of musical progress with "formal as well as moral or ethical aspects," as Gur insists, conforming to Schoenberg's life-long belief that "the truly progressive composer is one whose artistic and moral standards compel him to write music that is not easily accessible" (Gur, 2012, 9). This compulsion was in response to a crisis: the crisis of tonality in the early years of the 20th century. The question, for Schoenberg and his contemporaries like Debussy, Bartok, Stravinsky and Richard Strauss, was how to proceed into the twentieth century, given the presumed exhaustion of the musical traditions, governed by the tonal system, of the nineteenth century. In Schoenberg's case, the response to this crisis would be to claim evolution rather than revolution: that is, he would argue that the music of the late nineteenth century had become so chromatic and dissonant that it was effectively no longer bound together by the shackles of tonality's system of keys, hierarchies of tones and functional harmony—and that therefore atonality, predicated on the imperative of the "emancipation of dissonance," was simply the next step waiting to be taken.

Of course, it was also the case that musical crisis and personal crisis were elided: Schoenberg's abandonment of tonality in 1908–1909 coincided with ongoing financial problems, the breakdown of his marriage and his ongoing vituperative conflicts with hostile music critics and musical institutions in Vienna. As of 1909, in response to these crises, Schoenberg adopted a radical, expressionistic, even psychoanalytic aesthetic (see Carpenter, 2010) that ultimately galvanized musical modernism: an aesthetic governed by pure subjectivity and fuelled by the unconscious, characterized by the abandonment of traditional formal, melodic and harmonic paradigms, and driven by the absolute need for the unmediated expression of the new. The cultural critic Martha Bayles has described this aesthetic as an aspect of "introverted modernism," or the "art-for-art's sake" mode of modernism that takes on a quasi-religious quality, shuns accessibility and audience acceptance, and retreats into technique and abstraction. It contrasts with the "extroverted modernism" of composers like Stravinsky, Bartok and, as we will see, Krenek, who take a more respectful attitude

towards audiences, towards folk and popular traditions, and believe that art has the capacity to please and to entertain (Bayles, 1994, 31–56 *passim*).

In the years before and after the First World War, Schoenberg would struggle to find a way forward composing atonal music, ultimately arriving at his "method for composing with twelve tones" in 1921, as a means of imposing order on atonality. As noted above, this method required a composer to pre-order the twelve notes of the chromatic scale, creating a "row" that could be used thematically and harmonically to generate musical content and that was subjected to serial procedures, with the pitches repeating in prescribed order and subject to transpositional, inversional and retrograde operations. While ultimately imperceivable at a surface level, the twelve-tone method was intended to substitute for the overarching background coherence provided by traditional tonality, while allowing composers to more freely use the full field of chromatic pitches available to them to create melodies and harmonies. Twelve-tone music may have secured Schoenberg's place in the musical canon of the twentieth century, and helped to establish his reputation as one of the most important and influential composers of the twentieth century, but it did little to endear Schoenberg to audiences; instead, it merely intellectualized a musical sound world that many musicians, critics and concert-goers continue—to this day—to find alienating, harsh and all-too "modern."

3. Ernst Krenek: A Footnote to Arnold Schoenberg?

Ernst Krenek has been largely left out of—or at best appears as a footnote to—the narrative of musical modernism dominated by the figure of Schoenberg. In light of their well-documented antipathy, it is worth noting that Schoenberg and Krenek shared Czech heritage, that they were both active participants in the same Viennese café culture that included such luminaries as Karl Kraus, Adolf Loos, Arthur Schnitzler and Peter Altenberg, and that Krenek's migration patterns over the course of his long life—from Vienna to Boston to Los Angeles and then back to Austria—often find him moving in the wake of Schoenberg. Like Schoenberg, Krenek fled Europe for the United States as Nazism was spreading. Schoenberg left in 1933, after being dismissed from his teaching post in Berlin in the immediate aftermath of Hitler taking power. Krenek left Europe in the summer of 1938, fearful of arrest after the Nazis declared him, along with Scheonberg, a "cultural bolshevist." Krenek first taught at Boston's Malkin Conservatory upon his arrival in the U.S., just as Schoenberg had done five years earlier. Krenek would later move to Los Angeles, where Schoenberg had also

settled, and the two circulated in the same European exile communities. In his final years, the Austrian government even gave Krenek a summer apartment in Schoenberg's former family home in the town of Mödling, just 14 kilometres south of Vienna (Bowles, 2024).

Some musicologists and critics have claimed that the post-war neglect of Krenek—at least in the United States—has to do with the fact that he was a German émigré at a time when American composers were more keenly attuned to aesthetic trends in French music; others have noted that, because Krenek was essentially a theatre composer, he was simply more popular in Europe than America, since opera houses are ubiquitous on the continent and his music had more opportunity to be heard and appreciated there (Henken, 1990). In the case of European audiences, on the other hand, it may be that they felt abandoned by Krenek's move to the United States, and that they could no longer identify with his music as "European": indeed, the German music critic Albrecht Dumling hinted at this attitude when he opined that "One is not quite sure if [Krenek] is an Austrian composer or an American composer. He's certainly an intellectual composer" (Henken, 1990). Krenek himself admitted that he failed to align with the emerging sounds of the later twentieth century, and that his adoption of the twelve-tone serialism in the 1930s was itself heterodox and contingent upon his artistic needs, rather than reflecting any ideological commitment. In his own self-analysis, written in 1948, he acknowledged, "It is quite possible that the unusual variety of my output has baffled observers accustomed to more homogeneous phenomena. It is my impression that this confusion has surrounded my work with an unusual obscurity—almost anonymity" (Henken, 1990). Interestingly, the unapologetic pluralism of Krenek's music, which had initially disqualified him as a classical or radical modernist and had situated him, for some, as a "composer without qualities," instead led to a positive re-evaluation of his work and aesthetic during postmodern turn of the late 1970s (Dubinsky, 1996, 242).

Krenek's friend Theodor Adorno—who lauded the radical and progressive character of Schoenberg's expressionist atonal music, insisting that this music alone, with its radical dissonance, could resist the demands and limitations of the culture industry, and could jolt listeners out of their complacency and bring about meaningful social change (Adorno, 1973)—was deeply vexed by Krenek's unwillingness to align himself with the progressive momentum of musical modernism and its political implications. Adorno found Krenek to be a troubling anomaly: a composer who insisted upon allegiance first and foremost to the demands of the musical material rather than

abstract notions of modernity and progress. Krenek's return to tonality, for Adorno, was futile—an "impossibility" that failed to recognize that tonality did not offer something "natural" or "primal," but rather merely something "historically emergent…and hence also transitory": there was really no going back after his initial foray into atonality (Adorno, 2002, 647). A composer like Krenek, who continued to use tonal allusion in atonal music, was, in Adorno's view, cultivating a musical style that was impure, comprised of "false sounds" (Tregear, 2013, 73). Schoenberg, not normally in alignment with Adorno's point of view, would certainly agree that Krenek was at best artistically regressive; at worst, he was a faddish apostate who had rejected the atonal revolution and its corollaries.

Ernst Krenek is ultimately a curious figure. Born in Vienna in 1900, he experienced almost the entire twentieth century and its variform musical modulations (he died in 1991). He began studying composition in Vienna as a teenager with Franz Schreker. After the First World War, Schreker moved to Berlin to serve as director of the Berlin Academy of Music, and Krenek followed. Krenek's early works, including his First String Quartet of 1921, were well enough received that he was offered a contract by Universal Edition, and imagined at that time he might be the "successor of Mahler in the field of the symphony" (Perle, 1993, 145). In the mid-1920s, however, Krenek travelled to Paris and encountered the music of Les Six—the composers Francois Poulenc, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric and Germaine Tailleferre—which set him temporarily on the path of neo-Classicism, an aesthetic shift also inspired by Franz Schubert and characterized by a staunch return to the tonal idiom and a desire for greater clarity and accessibility in his music. In 1924, he would lay claim to

> a complete about-face in my artistic outlook…I decided that the tenets which I had followed so far in writing 'modern' music were totally wrong. Music, according to my new philosophy, had to fit the well-defined demand of the community for which it was written. It had to be useful, entertaining, practical (quoted in Perle, 1993, 147).

One of the emblematic works of this period was the 1926 jazz-inflected opera *Jonny spielt auf,* Krenek's most famous composition. The work—which does not contain any real jazz, but rather hints at it through syncopation and instrumentation as it combines tonal and atonal music—made Krenek, for a short time, one of the best-known and most successful composers in Europe, even eclipsing major opera composers like Richard Strauss: in the

1927–28 season alone, *Jonny spielt auf* was produced hundreds of times, in dozens of opera houses across the continent. It also launched the genre of the *Zeitoper,* in which operatic works engaged with and responded directly to contemporary trends and issues. Schoenberg would follow-up with his own *Zeitoper,* the ill-fated comedy *Von heute auf morgen,* which premiered in 1930 and aimed to be as successful as Krenek's work while at the same time criticizing the very contemporary culture it was meant to reflect. Aiming to demonstrate that modern music, composed in the twelve-tone idiom, could be popular while maintaining its integrity as new art, *Von heute auf morgen* was a resounding failure, performed only twice in Schoenberg's lifetime.

Towards the end of the 1920s, Krenek would return to Vienna and befriend Alban Berg and Anton Webern—Schoenberg's acolytes and closest allies—and would study the music of the Second Viennese School—especially Berg's *Lyric Suite* and Schoenberg's Wind Quintet, op. 26—as a means to overcome the artistic crisis occasioned by the very success of *Johnny spielt auf*. While Krenek cultivated friendly relationships with Schoenberg's circle, he also knew that he could not ask them for help in learning the twelve-tone method: this would have required Schoenberg's explicit permission, and Krenek was still out of favour with him. Schoenberg, for his part, could not accept Krenek's position that a composer's choice technical method should not be pre-determined: as Krenek insisted, "All means are at disposal at any time and no principle may constrict their application" (Tregear, 2013, 68). Writing about opera composition in 1929, Krenek would invoke the metaphor of a "potpourri," observing that the fluidity required by opera and its dramatic arc means that a rigid, "symphonic" approach is inappropriate; instead, the composer should cultivate a dramatic style that this structurally more relaxed and simplified, "ready at any moment for anything, and able to conform elastically as possible to changes in expressive circumstances" (Tregear, 2014, 69). Schoenberg rejected this metaphor, asserting that "if music is frozen architecture, then the potpourri is frozen coffee-table gossip, instability caught in the act, a parody of all logical thinking"; like film music—which Schoenberg regarded as episodic and thereby inorganic, as well as emotionally exploitative of weak-minded audiences—a musical potpourri is effectively "a mass of things adding up to nothing" (Tregear, 2013, 69).

Schoenberg seems to have grouped Krenek rather dismissively with other "modern composers" who took the "middle road" aesthetically, hanging on to the vestiges of tonality while flirting with dissonance. This, Schoenberg

would famously assert, was the path taken by those composers he detested, who "seek their personal salvation in the middle road, for it is the only one which does not lead to Rome." (Auner, 2003, 186). Schoenberg regarded this middle road as a betrayal of the modernist project, but also clearly a kind of personal betrayal, as the sharp comment about Krenek wanting whores for listeners, or composing music that added up to nothing, certainly suggests. Krenek, who adopted Schoenberg's twelve-tone method in the 1930s, would still hint critically at the idiosyncratic—if not masturbatory—character of orthodox Schoenbergian dodecaphony in the aftermath of Schoenberg's death, observing "until World War II the twelve-tone technique was mainly considered a private hobby of a few composers personally associated with its inventor. While this was not entirely true, such was the general impression" (Krenek, 1953, 514). Krenek's view of musical progress—at least, as it was understood and promoted by Schoenberg's circle and by Adorno—was ambivalent, or at least circumspect: in the late 1930s, he would allow that atonality and the twelve-tone method were integral to progress, but also that what truly matters about "modern music"—the music of the atonal revolution—are the aesthetic problems that atonality introduced; any further musical progress would depend upon these problems being seriously addressed (Krenek, 1939).

How, then, to understand Krenek and his music in light of his apostasy, his deviation from the usual narrative of Viennese modernism, or from what Svetlana Boym calls "the dominant constructions of history" (Boym, 2017, 5).

4. Off-Brand Modernism?

Svetlana Boym was a Russian-American literary scholar, cultural theorist, artist and novelist, who taught comparative literature at Harvard University prior to her death from cancer in 2015. Her bibliography includes books on architecture, the history of ideas, poetry and cultural myths, and nostalgia. Boym is perhaps best known for her 2001 monograph, *The Future of Nostalgia,* in which she presents a typology of nostalgia, describing two main types two types—reflective and restorative—and contemplates our relationship with the past as an admixture of longing, consolation, loss and mythmaking. Nostalgia is certainly relevant to the study of modernism, and specifically to Schoenberg and Krenek, given Viennese modernism's anxious relationship with the past and its anxieties about how to move forward. But here I am concerned with Boym's text, *The Off-Modern,* published posthumously in 2017. The book is described as a "genealogy of modernity" that challenges received notions of "the modern" and focuses instead

on art, architecture and technology that is "eccentric"—not outside the boundaries of the modern, but rather, as she writes, "off the path," "off kilter" or "off brand" with respect to the "modern project" (Boym, 2011). For Boym, the "off" of off-modern is

> not a marker of margins but a delimitation of a broad space for a new choreography of future possibilities…[and it] doesn't suggest a continuous history from antiquity to modernity to post-modernity. Instead it confronts the breaks in tradition, the loss of common yardsticks, and disorientations that occur in almost every generation. The off-modern acknowledges the syncope and the off-beat movements of history that were written out from the dominant versions edited by the victors, who cared little about the dignity of the defeated (Boym, 2017, 5).

While Boym is focused on the intersections of different forms of art, media and technology in the early twenty-first century, her study launches with a rejection of post-modernism as a kind of linear progression from early twentieth-century modernism. Instead, Boym prefers to consider the off-modern via the metaphor of the chess night, describing it as

> a detour into the unexplored potentials of the modern project. It recovers unforeseen pasts and ventures into the side alleys of modern history at the margins of error of major philosophical, economic, and technological narratives of modernization and progress. 'Off-modern' follows a nonlinear conception of cultural evolution; it could follow spirals and zigzags, the movements of the chess knight and parallel lines that intertwine on occasion asymptotically … cultural evolutions often develop sideways and the diagonal moves of the knight in the game of chess represents the 'torturous road of the brave,' the road of estrangement, wonder, and dissent in difficult political times (Boym, 2011).

It is this view of off-modern cultural evolution—as non-linear, as engaged with "unforeseen pasts" and "brave"—that I would like to bring to bear here, in contemplating some of Ernst Krenek's music and his relationship to Schoenberg and the project of Viennese modernism. Ultimately, what Boym proposes, via the "off-modern," is a perspective that "affects our understanding of our historical relationships…by revealing elective affinities and alternative solidarities through time and space" (Boym, 2017, 25). What does this mean?

5. Thema und 13 Variationen, op. 69

If Krenek's music suffers from a general neglect, his orchestral work *Thema und 13 Variationen,* op. 69 is very nearly totally forgotten. There are no extant recordings, though the score appears to be still available through Universal Edition. There does not seem to be any published scholarship addressing the work. What is striking about op. 69 is its paradoxical sound and its placement in Krenek's oeuvre. Composed between March 8 and May 17 of 1931 and scored for full orchestra, op. 69 emerges from Krenek's exposure to French neo-classicism and the neo-romanticism engendered by his engagement with Schubert in the early 1930s; but this was also a turning point for the composer, who would shift decisively towards dodecaphony, composing during this same period what would be the first full-scale, twelve-tone opera, *Karl V,* between 1930–1933. *Thema und 13 Variationen* is paradoxical because it is at once a piece of *Gebrauchsmusik*—resolutely tonal, and using transparent formal and structural procedures (variation and passacaglia)—but it is also quite gloomy and personal. Krenek's biographer, John L. Stewart, notes that a week after beginning work on op. 69, the composer wrote a letter to a colleague documenting his feelings of "spiritual isolation and almost physical paralysis and dumbness" (Stewart, 1991, 127). Krenek's feelings were clearly connected to his anxiety about contemporaneous political, social and economic upheaval in Austria, and to his wife's poor health, but also to an artistic crisis: Krenek found himself at a crossroads, full of self-doubt and increasingly worried that, as Stewart recounts, "his efforts to recover the primordial experience and significance of tonal music were approaching an unavoidable end" (Stewart, 1991, 128). It is clear, then, that op. 69 is a curiously liminal work, channelling sound worlds of the past—sound worlds that Krenek feared might be exhausted—even as it teeters on the brink of dodecaphony and "the modern."

One crucial aspect of this work as an "off-modern detour" would be the constitution of the passacaglia that forms the structural foundation of each set of variations. Passacaglia, traditionally, describes a musical form characterized by a series of variations over a repeating bass line. In the case of Krenek's op. 69, the theme actually appears in a variety of guises throughout the work, passing through parts, often (though not always) as a slower-moving line bass line, juxtaposed with more active, contrasting textures in other parts. It is introduced to the listener in the first variation in its primary form, played by the cellos. In a subsequent variation, it appears stretched out as a fractured *cantus firmus* or structural line; in another, as a *Hauptstimme*

duet between oboe and bassoon; in a five-part canon in one variation; in another, as a *fugato* in inversion; in the penultimate variation, hidden in the trombones and cellos; and finally, in the last variation, fully revealed and reprised by the cellos in a spritely *allegretto* finale. The piece is tonally centred on the pitch D: it concludes decisively on a D major chord. The theme of the work itself comprises two parts, with each iteration beginning on the pitch D. As figure 1 demonstrates, however, it is modally ambiguous, as it includes a B-flat, an F-natural and an F-sharp in the first seven notes, thus vacillating between major and minor modes (the F-sharp suggest D major; the B-flat and F-natural suggest D minor). The second half of the theme comprises four notes—C-natural, C-sharp, G-sharp and A-natural—that further orient the ear to the pitch D, via the subtonic of D minor (C-natural), the gravitationally strong leading tone C-sharp (suggesting D major or D harmonic minor) and the dominant (A-natural, the fifth scale degree in both D major and D minor).
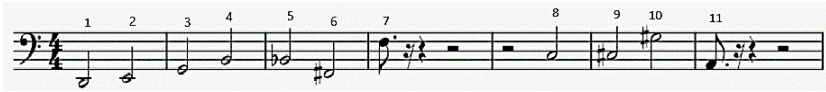


Fig. 1: Ernst Krenek, *Thema und 13 Variationen*, op. 69, mm. 1–7
(theme in cello part)

What is interesting to note, in light of the claim that Krenek's op. 69 is "off brand" or "off kilter," is that his modally ambiguous theme appears in fact to be a tone row of eleven pitches: D-sharp is the only missing pitch class (from what would otherwise be a complete iteration of all twelve pitches of the chromatic scale), perhaps to avoid muddying the theme's pitch-centredness on D (Figure 2).

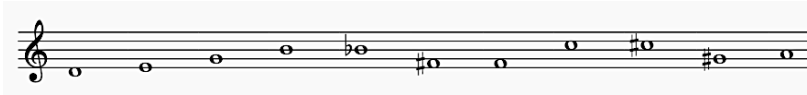


Fig. 2: Krenek's theme as an 11–note "row"

Before going any further, it is important to acknowledge that a theme of eleven different pitches, or even a twelve-note theme—which can be found in tonal music going back to J. S. Bach—is not necessarily a "tone row." It

could just be a melody: it requires serial manipulation to be a "row" as such. But, it could certainly be argued that there are some decidedly Schoenbergian qualities to this would-be tone row and its treatment, including its paired semitones, the manipulations of segments reminiscent of twelve-tone procedures (including retrograde and inversion) and the pervasive use of antique contrapuntal devices. It is also worth noting that Krenek in fact completes the twelve-tone row in another part: namely the four-note figure in the violins that elides with the end of the first statement of the theme in the cellos, which includes the "missing" twelfth pitch of the row, D-sharp (figure 3).
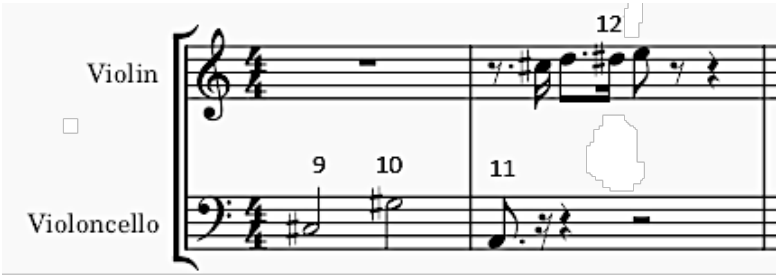


Fig. 3: Krenek, *Thema und 13 Variationen,* op. 69, mm. 6–7 (cellos and violin 1)

I would argue that the unexpected appearance of a would-be tone row in a work of tonal music coincident with Krenek's turn to dodecaphony is neither incidental nor meaningless; rather, it is a curious and potent moment of overlap, revealing Krenek being pointed in two different aesthetic directions at the same time.

In addition to the presence of a twelve-tone row in a tonal work, it is worth considering the long historical tradition of composers using modal shift or modal ambiguity for expressive and narrative purposes. Perhaps most famously, Beethoven's fifth symphony, op. 67, begins in C minor and concludes in a bright C major; it has long been assumed that Beethoven is narrating his personal and artistic struggles in this work, with the transformation from C minor into its parallel major key analogizing triumph over adversity. I would argue that, in Krenek's op. 69, his theme's modal ambiguities and focus on the tonal region of D minor/D major may point backwards towards some important historical precedents, and even directly toward Schoenberg and to another Austrian composer, namely, Gustav

Mahler. Indeed, there are significant historical affective associations with the key of D minor, which include sorrow, melancholy, anxiety and death. D minor is, for example, the key of Mozart's famous *Reqiuem,* K. 626; of F. J. Haydn's Symphony no. 26, Hob. 1: 26, known by its nickname "Lamentatione"; of Schubert's *Death and the Maiden* string quartet no. 14, D. 810; and of Brahms' *Tragic Overture,* op. 81. For Schoenberg and Mahler, the key of D minor also holds some personal significance. Mahler's epic Third Symphony of 1896, an ode to creation and the natural world that also imbricates the composer's philosophical musings on the human condition, death and divine transcendence, begins in a lugubrious D minor and concludes in a resplendent D major. His famous orchestral Lied, "Nun will die Sonn so hell aufgeh'n" from the *Kindertotenlieder* cycle, composed between 1901 and 1904 and setting deeply tragic poems by the German poet Friedrich Rückert, features a very slippery D major/minor modality in its theme and underlying harmonies: this serves to intensify the emotional thrust and irony of the song's poem, which expresses the sentiments of a grief-stricken father who, having lost his child, claims, unconvincingly, that one must somehow find a way to greet the day joyfully. Schoenberg used D minor to explore personal crises and express anxiety over love—or more acutely, to explore the theme of destroyed love, which is quite commonly found in Schoenberg's music of the early twentieth century (see Stuckenschmidt, 1977, 128). Schoenberg's well-known 1899 string sextet, the tone poem *Transfigured Night*, op. 4, is built upon a poetic narrative about an imperilled romantic relationship transformed through the power of love, a narrative that is mapped onto the work's long-range modal shift from D minor to D major. His dark, 1903 tone poem *Pelleas und Melisande,* op. 5, is in the key of D minor and follows the tale of two lovers whose forbidden love ends in their tragic deaths. Likewise, Schoenberg's op. 7 string quartet in D minor, composed between 1904–1905, contains a "private program" that outlines "dejection" and "despair" over uncertain feelings of love, which ultimately resolve after an emotional struggle—the resolution is represented, again, through a long-range modal shift, as D minor morphs into D major at the works' conclusion. Immediately following the composition of the op. 7 quartet, Schoenberg composed the song "Am Wegrand," setting a poem by John Henry Mackay: the song is cast in D minor and describes alienation and unfulfilled longing, as the narrator searches in vain for a loved one lost in the midst of a thousand passers-by. Later, in 1909, Schoenberg would quote part of this song in his atonal Freudian monodrama *Erwartung,* op. 17, inserting a fragment of D minor tonality into an otherwise fully chromatic work that presents its sole protagonist in a traumatic

state of psychic dissolution, frantically searching in a dark wood for the lover who betrayed her (and who is later found murdered). This is all to say that, for a Viennese composer like Krenek, the choice of D minor/major for his op. 69 is not without extra-musical significance and referentiality.

In the absence of much information about the circumstances surrounding the composition of Krenek's *Thema und 13 Variationen,* however, it is difficult to be certain about the significance of his choice of tonal centre, or of the meaning of the work's modal ambiguities. One possibility is that op. 69 may document, in some way, Krenek in a state of uncertainty: caught between competing aesthetic principles, compositional paradigms, and mired in the broader context of Austria's social and political instability, which deeply troubled the composer. I would also suggest that Krenek's musical choices mark him as caught between tradition and progress, between past and present, and locate his op. 69 as a potential moment of resistence agains modernism's narrative of progress. This is an instance of "syncope," to use Boym's term—a disruptive moment in the historical timeline, a lateral move, a stepping off the path of inexorable modernist progress in order look forwards and backwards at once.

At the same time, it must be acknowledged that, while Schoenberg has been situated in this discourse as antipode and antagonist, it is also the case that much of his music could be considered "off-modern" detours, as evidenced by his own flirtations with tonality, popular music and his regular use of baroque and classic forms. Indeed, to return to Kokoschka, the painter would not describe Schoenberg as modern but rather, in a letter to the composer written in the summer of 1949, as "the last Classical composer…Bach, Beethoven and Schoenberg are the last composers capable of erecting a music structure that can—must—be regarded as an organic world…All music but theirs is either galvanized, artificially stimulated folkweave…or purely abstract geometry with queer sounds and odd effects touting for a listener's custom" (Botstein, 1997, 3). Kokoschka describes here some of the aesthetic failures of modernism that Krenek himself would disdain in the early 1970s, in the context music education and modern, or new music. Krenek criticized music written in "by-gone styles" by composers who nonetheless "think of themselves as writers of modern music," music that promises "young people…a feeling of unproblematic togetherness [that]…being contemporary, sounds new without being new," and music that is comprised of merely "fascinating sounds," created by chance, an aesthetic approach that signalled to Krenek the end of teaching composition (Krenek, 1972, 32). Ultimately Kokoschka's veneration of Schoenberg and disdain for the artifice of all other modern or non-"organic" composers

seems to actually exclude Krenek, who did not really engage in "folk-weave" (save his hinting towards jazz in the 1920s and his close study of Bela Bartok's folk-infused music), nor did he traffic in "queer sounds" and "abstract geometry." Instead, it is clear that Krenek too was a composer who wrote "organically": that is, while not being beholden to particular ideologies or techniques—and to be fair to Schoenberg and Krenek, they both rejected the notion of systematic composition; rather, they were both interested in new "methods" (Stewart, 1991, 61)—he was a composer who directly shared Schoenberg's artistic lineage and inheritance, even as Krenek's lifelong, uncompromising approach to composition exemplified a different path—a different way to be "modern."

6. Conclusion

While in her analysis Svetland Boym focuses on the "off modern" in the first decade of the twenty-first century, she recognizes it as a broader worldview that allows us to recapture different, often eccentric aspects of earlier modernities, to

> 'brush against the grain'--to use Walter Benjamin's expression…the off-modern perspective invites us to rethink the opposition between development and preservation and proposes a nonlinear conception of cultural revolution through trial and error (Boym, 2010).

In contemplating Krenek's place in the history of musical modernism, and the curious neglect that his vast and variegated oeuvre has received, Boym's perspective provides an opportunity to consider a variety of paths through the modernist era, and allows for a reconsideration of Krenek and a revalorizing of his musical contributions to the twentieth century. Rather than a footnote to Schoenberg and the radically progressive Second Viennese School, Krenek can be located productively, in Boym's words, "off the beaten track of dominant modern teleologies… proceed[ing] laterally, not literally, and discover[ing] the missed opportunities and roads not taken" (Boym, 2011).

References

Adorno, T. W. (1973). *Philosophy of modern music*. New York: Seabury Press.

Adorno, T. W. (2002). *Essays on music. Theodor W. Adorno ; selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert ; new translations by Susan H. Gillespie*. Berkeley: University of California Press.

Attfield, N. (2017). *Challenging the modern: Conservative revolution in German music 1918–33.* Oxford: Oxford University Press.

Auner, J. (2003). *A Schoenberg reader: Documents of a life.* New Haven, CT: Yale University Press.

Bayles, M. (1994). *Hole in our soul: The loss of beauty and meaning in American popular music.* Chicago: University of Chicago Press.

Botstein, L. (1997). Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna. In J. Brand & C. Hailey (Eds.), *Constructive dissonance* (pp. 3–22). Berkeley: University of California Press.

Bowles, G. (2024). Krenek [Křenek], Ernst. *Grove Music Online.* https://www-oxford-musiconline-com

Boym, S. (2010). The off-modern mirror. *e-flux Journal* 19. https://www.e-flux.com/ journal/19/67475/the-off-modern-mirror/

Boym, S. (2011). Off-modern. *Atlas of transformation*. http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/

html/o/off-modern/off-modern-svetlana-boym.html

Boym, S. (2017). *The off-modern.* New York: Bloomsbury Academic.

Carpenter, A. (2010). Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-examining the connections between the monodrama *Erwartung* and the early history of psychoanalysis. *The Musical Quarterly, 93*(1), 144–181.

Dubinsky, G. (1996). Krenek's conversions: Austrian nationalism, political catholicism, and twelve-tone composition. *repercussions* 5(1–2), 242–315.

Gur, G. (2012). Arnold Schoenberg and the ideology of progress in twentieth-century musical thinking. *Muzykalia XIII/Judaica 4*, 1–11.

Henken, J. (1990). The lion America forgot: While Ernst Krenek has lived here for 52 years, the acclaim his music receives still comes from Europe, not the United States. *Los Angeles Times,* May 6. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990–05–06–ca-237–story.html

Krenek, E. (1937). *Music here and now* (Barthold Fles, Trans.). New York: Russell & Russell.

Krenek, E. (1953). Is the twelve-tone technique on the decline? *The Musical Quarterly 39*(4), 513–527.

Krenek, E. (1972). What we learn from modern music. *American Music Teacher, 21*(6), 16–18, 32.

McGartland, A. (2024). From concert halls to movie soundtracks, Arnold Schoenberg's legacy as a classical composer still resounds. *The Conversation,* March 5. https://theconversation.com/from-concert-halls-to-movie-soundtracks-arnold-schoenbergs-legacy-as-a-classical-composer-still-resounds-224469

Perle, G. Krenek. (1993). *The Musical Quarterly, 77*(1), 145–153.

Ross, A. (2007). *The rest is noise.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

Schoenberg, A. (1975/1941). Composition with twelve tones (1). In E. Stein (Ed.), *Style and idea* (pp. 214–245).

Schoenberg, A. (1975/1946). New music, outmoded music, style and idea. In E. Stein (Ed.), *Style and idea* (pp. 113–124). Berkeley: University of California Press.

Schoenberg, A. (1975/1948). On revient toujours. In E. Stein (Ed.), *Style and idea* (pp. 108–110). Berkeley: University of California Press.

Stewart, J. L. (1991). *Ernst Krenek: The man and his music.* Berkeley: University of California Press.

Stuckenschmidt, H. H. (1977). *Schoenberg: His life, world and work* (Humphrey Searle, Trans.). London: John Calder, 1977.

Tregear, P. (2013). *Ernst Krenek and the politics of musical style.* Langham, MD: Scarecrow Press.

Figurative Kunst – Ausdruck des Sakralen

Peter Thuswaldner[1]

Abstract
Figurative Kunst ist der gegenständlichen Kunst zuzurechnen, ist aber von dieser insofern zu unterscheiden, als sie sich ausschließlich der Form des menschlichen Körpers bedient, um geistige Inhalte zu transportieren. Anthropomorphe Darstellungen des Göttlichen und Heiligen haben durch Jahrhunderte hindurch religiöse Vorstellungen und Praktiken begleitet und bestimmt, und abendländische Kunst hat bis herauf in die Zeiten des den Spätbarock und des Klassizismus neben klassisch-mythologischen Stoffen, christlich-religiösen Bildinhalten den Vorzug eingeräumt Als sich mit dem Zeitalter der Aufklärung die dominante Rolle der Kirche zu relativieren begann, ist auch die Kunst aus dem kirchlichen Einflussbereich herausgetreten. Die Frage nach der menschlichen Existenz hat seine Brisanz dennoch nicht verloren, hat aber sozialpolitische Antworten gefordert und neue philosophische Perspektiven eröffnet. Dementsprechend erscheint der Mensch in der zeitgenössischen Kunst mit all seinen gesellschaftlichen Verflechtungen als weitestgehend hilfloses Subjekt zwischen Technologie und Identität. Beispielhaft für diese Entwicklung steht die bildhauerische Tradition der Salzburger Industriestadt Hallein, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis herauf zur Gegenwart verfolgen lässt und die eine Anzahl von Künstlern hervorgebracht hat, deren Kunst durch alle Stilwandlungenhindurch dem sakralen Bereich verhaftet blieb.

Schlüsselwörter: *figurative Bildhauerei, sakraler Expressionismus, zeitgenössische Kunst, Menschendarstellung, post-säkulare Ästhetik*

1. Die lokale Ausprägung eines sakralen Expressionismus'

Im Sommer des Jahres 2024 fand in der Salzburgischen Salinenstadt Hallein eine Ausstellung statt, die sich die Darstellung jener Gegensätzlichkeiten zum Ziel gesetzt hatte, die so wesentlich die Entwicklung dieser österreichischen Kleinstadt von einer verwahrlosten Industrie- und Arbeiterstadt hin zu einer Kulturstadt bestimmt haben. Die Ausstellung lief unter dem Titel „Antithese Hallein" und meinte damit die für die lukrative Salzgewinnung unter bischöflicher Herrschaft ausgebeutete Arbeiterschaft. Dass sich in diesem gesellschaftlichen Missverhältnis eine Schnitzkunst mit Eigencharakter entwickeln konnte, war äußeren Umständen zu verdanken. Einer

[1] DI, Dr., Kunsthistoriker, Linz, Österreich, *peter.thuswaldner@sbg.at*

dieser Umstände ist in der europaweit stattfindenden Industrialisierung zu suchen, die die Stadt Hallein als Salinenstadt in besonderem Maße betreffen musste. Als man daranging, Salzabbau und Salzverarbeitung zu modernisieren um Arbeitskräfte einzusparen, geriet die Arbeiterschaft in den Bergwerken und in den Sudhäusern in schwerwiegende wirtschaftliche Notlagen. Einen Ausweg aus dieser Situation fand man in der häuslichen Fertigung von Schnitz- und Spielzeugwaren. In der Folge entstanden eigene Verlagshäuser, die diese Waren sammelten und in der gesamten Donaumonarchie vertrieben und damit für einen guten Teil der arbeitslos gewordenen Berg- und Salinenarbeiter ein Ersatzeinkommen sichern konnten. Das war aber die Grundlage dafür, dass sich über Jahrzehnte hinweg eine Schnitztradition herausbilden konnte, die im Jahre 1871 zur Gründung einer Fachschule für Bildhauerei geführt hat. Gleichzeitig – und das ist ein weiterer Umstand, der die Entstehung eines für die Stadt Hallein so spezifischen künstlerischen Stils begünstigte - setzte gegen Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa ein Umdenken im Kunstschaffen ein. Es nahm seinen Ausgang in England, als eine Bewegung, die als „Arts and Crafts-Movement“ kunsthistorische Bedeutung erlangte, mit der Forderung an die Öffentlichkeit trat, dass die Produktion von Gebrauchsgegenständen nicht länger der industriellen Serienfertigung überlassen werden darf, sondern künftighin in überschaubaren Lehrwerkstätten den Händen kreativer Kunsthandwerker und erfahrener Meister übergeben werden sollte. Das Anliegen ist in Europa, besonders aber in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, bereitwillig aufgegriffen worden, und man gründete Werkstätten für spezielle Fachbereiche des Kunsthandwerks nach englischem Vorbild. Im Jahre 1872 wurde die Modellierschule für Tonindustrie in Znaim gegründet; es folgte 1875 die „Keramik-Fachschule“ in Teplitz und 1880 die „Kunstgewerbeschule für Glas und Schmuck“ in der nordböhmischen Stadt Gablonz. Jedoch bereits in das Jahr 1883 fiel die Gründung des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ mit der angeschlossenen Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst) und 1871 der „Holzschnitzerei-Schule in Hallein“ und auch hier war man entschlossen, sich an den pädagogischen Konzepten der Arts and Crafts-Bewegung zu orientieren, ganz nach dem Grundsatz, dass jede künstlerische Ausbildung durch eine profunde, praktische Schulung in bestens ausgestatteten Werkstätten zu vermitteln sei. Damit erfuhr die handwerkliche Fertigkeit eine enorme Aufwertung im künstlerischen Schaffensprozess und führte zu neuen, gesamteuropäischen Kunstauffassungen, die später in der Wiener Secession und mit der Gründung der Wiener Werkstätten ihren ersten innovativen Ausdruck finden sollte.

Um diese Zeit der Jahrhundertwende konnte auch die in der Salinenstadt Hallein gepflegte Schnitzkunst bereits auf eine lange Tradition zurückblicken, die aber in den folgenden Jahrzehnten mit der die Gründung selbständiger Werkstattbetriebe nicht nur eine nachhaltige Erweiterung sondern eine qualitative und nunmehr kunsthistorisch relevante Positionierung erfuhr. Es war die Zeit, als der in der Fachschule als Lehrer tätige Bildhauer Alois Zwerger den aus dem Grödnertal stammenden Restaurator Jakob Adlhart d.Ä. davon überzeugen konnte, nach Hallein zu übersiedeln, um dort die „Werkstätten für kirchliche Kunst und Kunsthandwerk" zu gründen. Ihm folgte der aus Kärnten stammende Bildhauer Max Domenig, der ebenfalls einen Werkstättenbetrieb mit mehreren Mitarbeitern eröffnete. In enger Zusammenarbeit dieser Betriebe mit der bereits bestehenden Fachschule konnte sich nun eine Kunstgesinnung entwickeln, die allen Forderungen jener Arts and Crafts-Bewegung entsprochen hat. Förderer und Auftraggeber war zunächst der Österreichische Thronfolger Franz Ferdinand, der den Werkstätten einträgliche Aufträge aus dem Bereich der kirchlichen Verwaltung vermitteln konnte, so dass sich schließlich die Kirche als wichtigster und nahezu ausschließlicher Auftraggeber herauszustellen begann. Die künstlerischen Mitarbeiter rekrutierten sich nicht nur aus den Abgängern der Fachschule, die maßgeblichen in den Werkstätten tätigen Bildhauer waren Schüler der Kunstgewerbeschule in Wien, deren Lehrer, wie z.B. Anton Hanak und Franz Barwig Mitglieder der Wiener Secession waren. Auf diese Weise entstand ein sehr enges und dauerhaft freundschaftliches Verhältnis zu den Künstlern der Wiener Secession, das für die Entwicklung der Halleiner Schnitzkunst nicht ohne Auswirkung bleiben konnte. Während in Frankreich der Expressionismus bereits in den Kubismus, in Russland in den abstrakten Konstruktivismus mündete und sich in der Folger in eine Vielzahle von Ismen diversifizierte, blieb die Halleiner Bildhauerei- wohl bedingt durch das Nahverhältnis zur Kirche – einem figurativen Stil verhaftet, in dem aber Naturtreue und Körperproportionalität zunehmend zugunsten von Ausdrucksformen emotionaler Expressivität in den Hintergrund gedrängt wurden.

Als bedeutendster Vertreter dieses Stils gilt der Sohn Jakob Adlharts d.J., der als Schöpfer jenes berühmt gewordenen Adlhart-Christus für die Salzburger Benediktinerabtei St. Peter Bekanntheit erlangt hat und sich damit als richtungweisend für eine neue Form sakralen Kunstschaffens herausgestellt hatte.

Künstler, wie Max Domenig, Bernhard Prähauser, Franz Budig, Otto Katzlberger, die teils in der Fachschule, aber auch in eigenen Werkstätten

arbeiteten, schließlich auch der Bronzekünstler Josef Zenzmeier, schlossen sich – freilich jeder in seiner eigenen, unverwechselbaren Formensprache – dieser neuen Stilrichtung an, wobei es für die Halleiner Bildhauerei geboten erschien, den Schwerpunkt des Schaffens auf sakrale Inhalte beizubehalten (Gutsch, Thuswaldner, 2022).

Der Stil, der sich dabei herausgebildet hat, war dennoch kein retardierender, sondern ein der Zeit durchaus entsprechender Expressionismus, der nicht ohne Einfluss auf die zeitgenössische Kunst blieb – vor allem auf jene Form von Kunst, für die wir heute das Attribut „figurativ" verwenden und darüber hinaus dem Bereich des Sakralen zuschreiben.

Eine Krippe von Franz Budig, oder ein Gnadenstuhl von Josef Zenzmaier sind traditionelle Topoi religiöser Kunst. Ebenso sind die Kreuzigungsgruppe von Alfred Hrdlicka und die Figur des Lucifer eines Ferdinand Böhme Kunstwerke, die aus den Quellen biblischer Überlieferungen schöpfen, aber die figurativen Interpretationen der Künstler sind in diesen Fällen vor dem Hintergrund zeitkritischer Weltanschauungen und aktueller Problemstellungen zu betrachten.

2. Figurative, gegenständliche und abstrakte Kunst

Die Vielzahl praktizierter Kunststile, die für die Kunst der Postmoderne geradezu kennzeichnend ist, erfordert eine Klarlegung der Begriffe, die jeder Abhandlung vorauszugehen hat, die sich mit der Kunstentwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit mussdabei nicht erhoben werden, wenn nur deutlich genug zum Ausdruck kommt, in welchem Sinn die in Frage stehenden Begrifflichkeiten verwendet werden, denn in Zeiten stilistischer Vielfalt, sind Abgrenzungen und Definitionen immer auch Gegenstand strittiger Diskussionen.

Klaus von Beyme verweist auf zahlreiche Paradoxien, die diese Diskussion seit Beginn des 20. Jahrhunderts begleiteten, und zitiert beispielhaft Theo van Doesburg, der noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die figurative Kunst als abstrakt bezeichnete, weil sie auf Inhalte verweist, „die außerhalb ihrer selbst liegen" (Beyme, 20025, S. 158) Auch Kandinsky konnte zur Klärung des Begriffs „abstrakt" kaum etwas beitragen, indem auch er für die künstlerische Abstraktion den Ausdruck „reale Kunst" (Kandinsky, 1973, S. 225) fand.

Zunächst soll Figurative Kunst, wie sie in diesem Beitrag verstanden werden will, von gegenständlicher Kunst unterschieden werden. Bevor noch von figurativer Kunst die Rede war, gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Begriff

der gegenständlichen Kunst, die sich als Gegensatz zu der neu entstehenden abstrakten Kunst, zu positionieren hatte. Während es in der gegenständlichen Kunst um die künstlerische Wiedergabe und Interpretation von sinnlich wahrnehmbaren Dingen der Außenwelt geht, setzt sich abstrakte Kunst mit Gegebenheiten der menschlichen Innenwelt auseinander und entwickelt nichtgegenständliche Formenwelten, die vorwiegend geistig – seelischen Inhalten zu einem sichtbaren Ausdruck verhelfen möchten. Den gleichen Anspruch erhebt aber auch jene figurative Kunst, die seit dem Ende des 20. Jahrhunderts einen immer bedeutender werdenden Rang im Kunstschaffen einnimmt. Sie bringt ebenfalls abstrakte Inhalte zur Darstellung, bedient sich dabei jedoch der Figur des menschlichen Körpers als Ausdrucksmittel. Figurative Kunst zeigt den Menschen in all seinen Formen emotionaler Befindlichkeiten, in seinen schicksalhaften Lebensumständen, in seinen gesellschaftlichen Verflechtungen und in seiner existentiellen Fragwürdigkeit. Die sinnlich wahrgenommene, wohlgeformte Körperlichkeit, die Einhaltung von Formentreue und Proportionalität stellen zwar nicht unwesentliche Voraussetzungen für jeden figurativ arbeitenden Künstler dar, doch ist sein Fokus auf die menschlich-seelischen Zustände, auf deren Auswirkungen und vielschichtige Bedingtheiten gerichtet. Daher finden immer auch Verzerrungen und Deformationen menschlicher Figürlichkeit statt – vor allem wenn es darum geht, sie als Abbild innerer Spannungszustände und seelischer Abgründigkeiten zu verwenden. Für die Kunsttheorie ergeben sich dabei zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen; eine naturwissenschaftliche, die den Fokus auf den physischen Aufbau und die komplexe Funktionalität des menschlichen Organismus, auf seine biochemischen und biophysikalischen Bedingtheiten legt. Denn diese stellen die Voraussetzungen für die Form des menschlichen Körpers und seiner Entstehung dar, die letztendlich die äußere Form des menschlichen Körpers bestimmen, und in weiterer Folge einen wesentlichen Maßstab für die ästhetische Beurteilung eines Kunstwerks darstellen. Eine gänzlich andere Sichtweise stellt die sakral-spirituelle Herangehensweise dar. Abendländisches Kunstschaffen hatte seit dem frühen Altertum immer eine fast ausschließlich sakrale Konnotation und man darf behaupten, dass diese auch in der zeitgenössischen Kunst ihre Bedeutung nicht verloren hat, sofern es um Sinnfragen nach menschlicher und gesellschaftlicher Existenz geht.

3. Die naturwissenschaftliche Sichtweise

Aus naturwissenschaftlicher Sicht ist der menschliche Körper das Ergebnis eines hochkomplexen Systems molekularbiologischer Abläufe, die sich in einem evolutionären Prozess über einen Zeitraum von mehreren Hundertmillionen

Jahren herausgebildet haben. Der menschliche Körper ist das vorläufige Endprodukt fortlaufend stattgefundener Anpassungs- und Optimierungsprozesse, die zu jedem Zeitpunkt eine funktional und statisch ausgewogene Idealform angestrebt haben. Der Prozess ist als ein immerwährender Kampf zu verstehen, in dem sich lebenserhaltende Strukturen und biochemische Mechanismen den von außen eindringenden, zerstörerischen Kräften in ihren vielfältigen Formen gegenüber standen, die aber schließlich zur Durchsetzung menschlichen Lebens, so wie wir es heute vorfinden, geführt hat. Der daraus entstandenen Idealform unterlegen wir einen ästhetischen Wert, der es dem betrachtenden Menschen erlaubt, von der Schönheit des menschlichen Körpers, wie auch von der Schönheit der gesamten Natur zu sprechen. Im traditionellen Sprachgebrauch ist dann von der Schöpfung die Rede, die freilich immer auch den Schöpfer voraussetzt, was aber bis zum heutigen Tag nie weiter hinterfragt wurde. Naturwissenschaftlich gesehen haben wir es mit einem immerwährenden Prozess zu tun, in dem sich Bestehendes mit dem Gegensätzlichen zu arrangieren hatte und weder das Eine noch das Andere seine Ursprünglichkeit bewahren konnte, sondern etwas Neues entstehen musste – etwa wenn ein negativ geladenes Molekül auf eine positiv geladenes Molekül trifft und beide zusammen eine völlig neue Substanz bilden. Damit berühren biochemische Abläufe nicht nur Fragen naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten, sondern stoßen an Problemstellungen, die die Hintergründe menschlichen Seins betreffen. Menschliches Bewusstsein, menschliches Denken und menschliches Fühlen lassen sich zwar nicht schlüssig aus der Einsicht in chemisch-physikalische Prinzipien herleiten, aber es ist denkbar, dass biochemisch ablaufende Reaktionskaskaden und physikalisch-chemisch, ineinandergreifende Teilprozesse schließlich einen so hohen Grad an Komplexität erreichen, dass man von lebendigen Strukturen reden kann. Neben die materielle Substanz in Form von Molekülen und Atomen tritt immer mehr das funktionale Zusammenwirken als das Wesentliche hervor, das es dann erlaubt, den Menschen nicht mehr nur als materielles, sondern auch als ein geistiges Wesen zu begreifen, das zur Schaffung ideeller Werte und Weltbilder fähig ist. Wissenschaft, Kunst, Religion und menschliches Handeln generell, wird man neben die Formschönheit des menschlichen Körpers und der Natur als gleichwertige Kriterien für das Wesen menschlicher Existenz zu stellen haben. Naturgesetze, die wir in höchst unanschauliche, d.h. abstrakte, mathematische Formeln gießen, gelangen damit notwendigerweise in Koinzidenz mit all dem, was wir in der Natur – insbesondere aber in der figuralen Form des menschlichen Körpers vorfinden.

Es ist daher sinnvoll, in einer Betrachtung, die den Fokus auf die menschliche Figur als Gegenstand des Kunstschaffens legt, das Abstrakte zu erfahren und diesem Umstand auch Rechnung zu tragen, um letztendlich eben darin den Anspruch figurativer Kunst zu erkennen.

Damit könnte es auch gelingen, figurative Kunst von ihren ideologischen Belastungen und vom Missbrauch für propagandistische Zweckentfremdung zu befreien.

4. Sakrale Kunst

Durch die Jahrhunderte abendländischer Kulturgeschichte hindurch war es vor allem die Kunst, die die Religion als wirkungsvolles Medium der Verkündigung stets begleitet hat und in der Form von sakralen Bauten, Fresken und Skulpturen, religiöse Inhalte transportiert hat. Fast immer hat sich diese als sakral bezeichnete Kunst der menschlichen Figur bedient und immer standen geistig-spirituelle Momente im Vordergrund Nicht der Körper an sich, sondern die mit dem Menschenkörper verknüpfte Heilsbotschaft wollte vermittelt werden. Insofern erfüllt sakrale Kunst die Kriterien abstrakter Kunst, wenn man religiöse Inhalte dem Bereich des Abstrakten zuordnen will. Die stereotypen Körperhaltungen, von Engeln und Heiligen, die uns aus frühchristlichen Mosaiken, aus romanischen Fresken und gotischen Skulpturen entgegentreten, haben kontemplativen Charakter – man denke nur an die verinnerlichte Haltung des Gekreuzigten auf einem Kruzifix romanischer oder frühgotischer Stilepochen. Der romanische Christus, - ob nun als Gekreuzigter oder als Weltenrichter - dessen Augen nie auf den Betrachter, sondern immer nach innen gerichtet sind, fordert den Betrachter zu religiöser Verinnerlichung auf. Der thronende Christus erscheint uns häufig mit überbetonter Bauchpartie und verweist damit auf die geistige Mitte des Menschen, die physisch dem zentralen Nervengeflecht des Solar Plexus zugewiesen wird und die für praktizierende Mystiker aller Religionen als spirituelles Zentrum gilt. Andererseits vermitteln Faltenwurf, Gesichtsform, Hand- und Beinhaltung in nahezu geometrischer Ordnung immaterielle Strukturen existentieller Hintergründe.



Abb. 1: Basilica of Saint-Sernin, Toulouse, France, Christ in Majesty relief, c. 1096 ©Frédéric Neupont

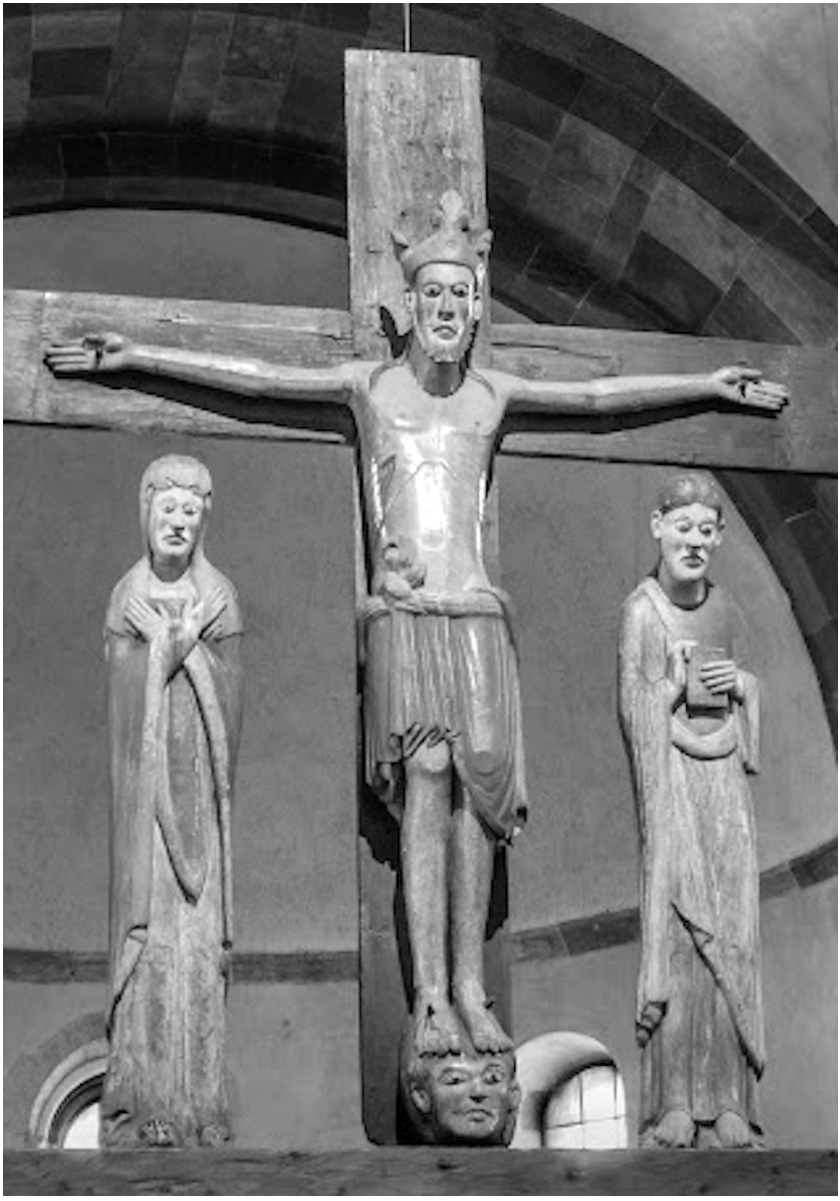


Abb. 2: Stiftskirche Innichen, Romanische Kreuzigungsgruppe aus der Zeit um 1250 ©Pfarrei zum hl. Erzengel Michael

In der späten Gotik, in der die Schnitzaltäre eines Tilmann Riemenschneider, eines Gregor Erhart oder eines Veit Stoss zu Vorbildern sakraler Figurenkunst werden, verstärkt sich der Realitätsbezug des Dargestellten. Die Themen und Inhalte behalten dennoch weiterhin ihre spirituelle Symbolkraft. Noch immer sind es Glaubensinhalte, die vermittelt werden, aber sie sie bedienen sich nunmehr realistisch dargestellter Szenarien in denen perspektivische Raumtiefe oder korrekte Körperproportionalität vor die für die mittelalterliche Kunst so typischen Bedeutungsperspektive treten, wo Heiligenfiguren größer und die übrigen Personen kleiner dargestellt werden.

In der Renaissance und Im Barock treten Gestalten und Szenerien der antiken Götter- und Heldenmythen hinzu aber auch sie transportieren Geistiges und Symbolisches, das der Reflexion und Interpretation bedarf. Das humanistische Menschenbild der Antike erfuhr eine der Zeit entsprechende Rezeption und die konnte nicht die gleiche sein wie jene der altertümlichen Klassik, sowenig wie die Betrachtung griechisch-römischer Mythologie in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts mit jener der Renaissance vergleichbar ist. Dasselbe gilt für das Christentum. Vor dem Hintergrund aufgeklärter Vernunft und verhaltenspsychologischer Einsichten erlangt der christliche Mythos neue Bedeutungen, auch wenn sich die Grundmuster menschlichen Verhaltens wie sexuelle Triebhaftigkeit, Machtgier Habgier und Profitgier sich nicht geändert haben (vgl. Thuswaldner, 2004, S. 26–31).

5. Ausgewählte Beispiele figurativer Kunst

Mit dem Titel der Ausstellung „Antithese Hallein“ wurde bewusst Hegel’sche Dialektik bemüht, in deren Philosophie sich geschichtliche Entwicklung immer im Kampf von Gegensätzen, d.h. zwischen These und Antithese abspielt, wobei sowohl die These als auch die Antithese als gesellschaftliche Positionen gedacht werden müssen Im Zentrum dieser Auseinandersetzung steht der nach Freiheit strebende Mensch der diesen Kampf aber nicht nur den zu führen hat, sondern ihn auch künstlerisch artikuliert. Als Sedlmayer das ausgehende 19.Jahrhundert mit dem „Verlust der Mitte“ (Sedlmayr, 1948) charakterisieren wollte, und damit die Loslösung des menschlichen Individuums von der alles beherrschenden Instanz der Kirche meinte und diesen Umstand auch beklagte, war man in der Österreichischen Kunstgeschichte noch nicht bereit, den gesellschaftlichen Wandlungsprozess, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Gegensätzlichkeit von Industrialisierung und sozialer Frage heraus notwendigerweise ergeben musste, in seinen kunsthistorischen Auswirkungen zu erkennen. Die Kirche als Mitte hat ihre Rolle mit dem Zeitalter der Aufklärung

zweifellos verloren, doch musste die neue Mitte erst gefunden werden, und dieser Prozess ist auch im 21. Jahrhundert noch nicht abgeschlossen. Denn immer noch hat sich der auf seine Eigenverantwortung zurückgeworfene Mensch als Person durchzusetzen, und noch immer droht er darin überfordert zu sein und an der Übermacht einer ihm gegenüber stehenden These zu scheitern.

Für die künstlerische Reflexion dieser Herausforderungen, die so stark das Individuum betreffen, erfordert nach Ansicht der figurativ arbeitenden Künstler eine neuerliche und zeitbezogene Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur.

Drei von mehr als 30 Künstlerinnen und Künstlern, die an der Ausstellung „Antithese Hallein" teilgenommenen haben und sich ausdrücklich zur einer figurativen Arbeitsweise bekennen, sollen im Beitrag beispielhaft vorgestellt werden, und sollten die Rolle und ihre nicht unbedeutende sakrale Konnotation zu figurativer Gegenwartskunst erklären können.

5.1. Alfred Hrdlicka

Alfred Hrdlicka hat das 20. Jahrhundert als das Zeitalter des Fleisches bezeichnet. „Alle Macht der Kunst geht vom Fleisch aus" (Harter, 1997, S. 49f.). – so lautet sein künstlerisches Bekenntnis und er bedient sich dabei klassisch antiker Mythen ebenso, wie des grausamen Erlösungsmythos' der christlichen Heilbotschaft.

> „Das Wort ist Fleisch geworden" eben in jenem Augenblick, als nach biblischem Bericht der göttliche Bote der Jungfrau Maria erschien und die Menschwerdung aus dem gesprochenen „Wort des Herrn" heraus verkündete[2].

Damit ist der alte Schöpfungsmythos angesprochen, der den Wandel vom Wort zum Fleisch vollzieht und sich im Ereignis der von der Kirche so bezeichneten „unbefleckten Empfängnis" wiederholt. Bei Hrdlicka wiederholt sich dieses Ereignis im schöpferischen Akt der Kunst. Kunst ist Schöpfung, und Schöpfung ist Fleischwerdung. Die Kunst Hrdlickas macht jedoch noch ein weiteres, höchst makabres Moment sichtbar, nämlich das der

[2] Es handelt sich dabei um einen Gebetstext aus dem 13. Jhdt. und heute noch als Angelusgebet in der katholischen Kirche gebräuchlich ist: „Der Engel des Herrn brachte Maria die Botschaft, und sie empfing vom Heiligen Geist. Maria sprach, ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Wort. Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt.

Grausamkeit. In der christlichen Lehre ist diese Herabkunft des Sohnes schicksalshaft mit unmenschlicher Folter und schließlich mit der Tötung des Protagonisten verbunden, ein Vorrang, der aufgeklärtem Denken widerstreben muss, also rational nicht verstanden werden kann und nur als irrationale Glaubenserfahrung fassbar ist. Dennoch, nach christlicher Lehre ist Christus gekommen, um zu leiden und zu sterben. In der Kreuzigungsgruppe Hrdlickas, die die Delinquenten in ihrer Verstümmelung mit teilweise abgetrennten Gliedmaßen darstellt, zeigt diese Grausamkeit in einer so drastischen Deutlichkeit, dass es das kirchlich geprägte Salzburg für geraten hielt, die Figurengruppe nicht allzu öffentlich, sondern an einen eher unauffälligen Ort in einem Hinterhof der Universität aufzustellen. Hrdlicka nimmt ähnliches Geschehen auch in der griechischen Mythologie wahr: In mehreren Arbeiten greift er die griechisch-antike Göttersage auf, die den Konflikt zwischen Apollon und Marsyas zum Gegenstand hat. Marsyas, der den Gott zum Wettstreit fordert, wird auf grausame Weise bestraft, weil sich Apollo, der aus diesem Streit zwar als Sieger hervorgeht mit diesem Sieg nicht zufrieden geben konnte. Apollo, der Gott der Künste, lässt, seinen Herausforderer Marsyas häuten und zu Tode foltern, entäußert ihn der Hülle seiner Leiblichkeit und trägt sein Fleisch zur Schau. Auch Ursula Harter vertritt in einem bemerkenswerten Essay (Klemp, 1997, S. 49f.) über Hrdlicka die Meinung, dass gerade in Hrdlickas Rezeption dieses Sagenstoffs seine Auffassung vom Wesen künstlerischen Schaffens zum Ausdruck kommt. Die gewaltsame Häutung Marsyas, hat für Hrdlicka die gleiche Bedeutung, wie das manuelle Eindringen des bildenden Künstlers in den in den Stein, um dort das darin verborgene Fleischliche- d.h. das Figurale – von seiner materiellen Hülle zu befreien.

Die explizite Demonstration der Grausamkeit, die Hrdlicka in all seinen Plastiken, aber auch in seinen Radierzyklen und Zeichnungen zu einem zentralen Thema erhebt, offenbart eine „Menschlichkeit“, d.h. eine Fleischlichkeit, die das Tierische nicht überwunden hat. Marsyas, der den triebhaften Mischwesen der Satyrn entstammt, verkörpert eben nicht nur menschliche, sondern auch tierische Wesenheit.

Man mag Hrdlickas Kunstschaffen als antiklerikal oder als sakral auffassen, und beides darf der Fall sein. In seiner Kunst geht es wesentlich um die künstlerische Artikulation eines gültigen, aufgeklärten und nachvollziehbaren Menschenbildes, aus dem heraus sein ausdrückliches Bekenntnis zur figurativen Kunst verständlich wird.



Abb. 3: Alfred Hrdlicka, Kreuzigungsgruppe 1950/60, Bronze
©Gretl Thuswaldner



Abb. 4: Alfred Hrdlicka, Orpheus 1963, Untersberger Kalkstein
©Gretl Thuswaldner

5.2 Bruno Walpoth[3]

Bruno Walpoth bedient einen Naturalismus der schon deshalb faszinieren muss, weil ihm eine handwerkliche Beherrschung der menschlichen Anatomie zu Grunde liegt, die in der zeitgenössischen Kunst nicht mehr als selbstverständlich erscheint. Doch die unmittelbare Betroffenheit, die auch den Unvoreingenommenen sofort erfasst und vereinnahmt, ist nicht allein in der Perfektion solider Bildhauerei begründet. Vielmehr ist es die kontemplative Innenschau, die der Künstler herausfordert und die den Betrachter veranlasst, näher zu treten, um sich der von den Skulpturen verströmten Atmosphäre des Intimen auszusetzen. Die meist in Nuß- oder Lindenholz gearbeiteten Objekte Walpoths verkörpern nichts Heldenhaftes; sie betonen weder martialische Muskulosität und sind auch in der Darstellung erotischer Momente äußerst zurückhaltend. Heroischer Kontrapost, wie ihn etwa noch Michelangelos David zur Schau trägt, und auch das hohl gewordene Pathos neoklassizistischer Gestik, die so sehr die Kunst des Fin de Siecle kennzeichnete, werden in Walpoths Arbeiten streng vermieden und entheben sich damit dem Verdacht, retrospektiv auf Vorbilder klassischer Vergangenheiten Bezug nehmen zu wollen.

Walpoths Gestalten sind der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts entnommen und verkörpern ein typisches Zeitgefühl, das sich im physischen Erscheinungsbild recht deutlichen und sichtbaren Ausdruck verschafft, sich dann aber wieder zu diesem in krassen Widerspruch stellt. Denn die geradezu bestechende Anmut seiner Figuren und deren würdevolle Ausstrahlung ihrer menschlichen Körperlichkeit verbirgt ein mögliches Missverhältnis zwischen äußerer Erscheinung einerseits und innerer Bewegtheit andererseits. Die ernsten, fast gleichgültig wirkenden Gesichtszüge können Leblosigkeit, Leere und Abwesenheit signalisieren, gleichzeitig legen sie jedoch Zeugnis von einer durch Innerlichkeit begründeten Ästhetik ab. In der Ausstellungshalle werden Figuren in ein Ambiente gestellt, das sich im Grunde genommen von der Alltäglichkeit unserer Gegenwart nicht unterscheidet. Dort wie da herrscht Isolation, Einsamkeit, Kommunikationsstillstand und teilweise auch Fassungslosigkeit, verbunden mit Existenzängsten, Hilflosigkeit und dem Gefühl von Sinnlosigkeit.

Walpoths Figuren blicken uns nicht an; ihre Augen sind entweder geschlossen, oder starr und hilflos nach vorn auf den Boden gerichtet, ohne Absicht mit dem Betrachter in Kontakt treten zu wollen.

---

[3] Galerie Frank Schlag & Cie, Bruno Walpoth. Arbeiten 2013–2016, Essen 2016.

Die Skulpturen sind in maßvoller Farbigkeit gefasst, wobei Bruno Walpoth für die Hautfarbe eine transparente Kalkdispersion bevorzugt, die die Spuren des Schnitzeisens nicht verbirgt, aber der gesamten Figur eine nahezu gläserne Fragilität verleiht. Nüchterne Nacktheit oder schlichte Unterbekleidung – und auch diese ohne jegliche, erotische Koketterie – sind Elemente einer Kunstsprache, die an oberflächlichen Reizen vorbei, auf eine tief liegende Hintergründigkeit menschlichen Daseins zu verweisen vermag. Bruno Walpoth liefert mit seiner Kunst keine vordergründigen Antworten auf Fragen gesellschaftlicher und menschlicher Herausforderungen, und dennoch haben die Skulpturen höchstaktuellen Bezug indem sie zwar nicht antworten, aber Fragen entstehen lassen.

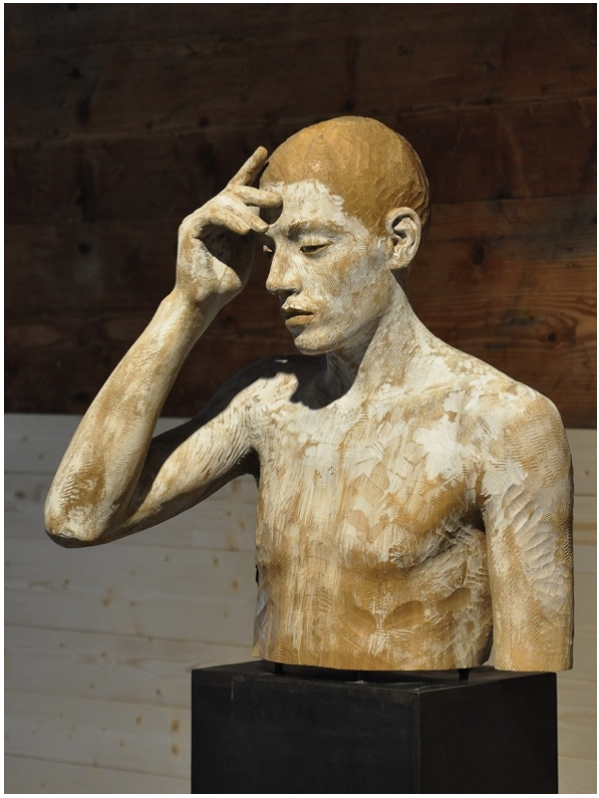


Abb. 5: Bruno Walpoth, Don't touch me 2013, Nußholz
© Egon Dejori – Stork-Design



Abb. 6: Bruno Walpoth, Alleinsein 2015, Nußholz
© Egon Dejori – Stork-Design

5.3 Lois Anvidalfarei

In kaum einer Kunst der Gegenwart wird der problematische Gegensatz zwischen menschlicher Individualität und der wiederum vom Menschen selbst geschaffenen Zivilisation zu einer so beklemmenden Erfahrung, wie diese im bildhauerischen Werk von Lois Anvidalfarei vermittelt wird. Man möchte meinen, dass der Südtiroler Bildhauer, der in den Almregionen des ladinischen Gadertals noch bis vor drei Jahren einen Bauernhof bewirtschaftete, in der Tradition der Grödner Herrgottschnitzer stehen müsste. Lois Anvidalfarei, der seine Ausbildung als Bildhauer zunächst in St. Ulrich im Grödnertal genoss, studierte von 1983–89 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien Bildhauerei bei Joannis Avramidis, dessen Kunstgesinnung von der der Grödner Schnitztradition zu unterscheiden ist.

Das Figurative unterliegt bei Lois Anvidalfarei einem eigenen ästhetischen Formempfinden, das ausschließlich im Künstler selbst begründet ist. Damit stellt sich Anvidalfarei in die Wiener Tradition, die von Anton Hanak über Fritz Wotruba und schließlich zur Abstraktion seines Lehrers Joannis Avramidis führt. Nicht die sinnlich und äußerlich wahrgenommene Natur dient dieser Kunst als das alleinige Vorbild, vielmehr ist es ein innerlich erfahrenes Formideal, das von Klarheit und Ordnung bestimmt ist (vgl. Breicha, 1977, S. 10) und dem er mit seinen Skulpturen zu sichtbarer Umsetzung verhilft. Die zentrale Rolle, die darin die menschliche Figur einnimmt, steht mit Anvidalfareis sakralem Anspruch in Zusammenhang (Oberholenzer, 2023, S. 194).

Im südtirolischen Gadertal spielt religiöse Haltung eine existentielle Rolle, die sich von gesellschaftlicher Befindlichkeit nicht trennen lässt. Doch ist die religiöse Haltung eines Lois Anvidalfarei nicht mit der eines Südtiroler Bergbauern gleichzusetzen, der entschlossen ist, sich gegen Gott und die Naturgewalten aufzulehnen. Die Religiosität, die sich durch das Werk Anvidalfarei vermittelt, ist zweifellos ein wichtiges Element in seiner Kunst und in seinem Denken, aber es handelt sich dabei um eine abgeklärte und keinesfalls aggressive Haltung, die mit rebellischem Aufbegehren nichts mehr zu tun hat. Wohl aber lässt sich seinen Arbeiten ein pointiert kritischer, mitunter auch provokativer Unterton nicht übersehen. Nicht selten wählt er für die Präsentation seiner Skulpturen Vorplätze oder auch Innenräume von Gotteshäusern und hält sich dabei mit ironisch-kritischem Absichten nicht zurück. Als geradezu sarkastisch mag es erscheinen, wenn an der Barockfassade der Landhauskapelle St. Georg in Innsbruck über einem Portrait mit der salbungsvollen Geste eines Prälaten eine nackte Kreatur mit betont nach hinten gerecktem Hinterteil die Mauer zu durchdringen

sucht, während an der gegenüber liegenden Fassadenhälfte eine Gestalt ihre Aufmerksamkeit mit rückwärtsgewandtem Kopf auf ein am Boden liegendes Haupt richtet, das mit dem Ausdruck des Entsetzens mit den Händen das Gesicht umschließt.

Häufig verkörpern Lois Anvidalfareis Figuren den Menschen, der ins Dasein hineingeworfen wurde, wo er sich oft eingezwängt in dichte Gerüstkäfige aus Stahlrohr als hilflos Gefangener und als embryonal in sich verkrümmter Menschenkörper wiederfindet, gegen deren Enge er sich vergeblich zu wehren versucht. Dass der Künstler für die Aufstellung seiner Werke oft vereinsamte Waldgebiete, noch häufiger aber sakrale Räume und Plätze bevorzugt, darf mit seinem religiösen Hintergrund begründet werden und seine Kunst nach seinen eigenen Worten Sinn als eine „irdisch-sakrale“ gedeutet werden (ebd.).



Abb. 7: Lois Anvidalfarei, Fassadenskulpturen an der St. Georgskapelle des Tiroler Landhauses 2007–09, Bronze, © Gerhard Watzek



Abb. 8: Lois Anvidalfarei, Versus 2013, Bronze,© Gerhard Watzek

Für diesen Beitrag wurden aus den in der Ausstellung vertretenen Bildhauern drei Beispiele figurativ arbeitender Künstler herausgegriffen, die exemplarisch für eine Bildhauerei stehen, die dem Menschen in seiner Rolle als kämpfende Antithese Ausdruck verschaffen. Dass es die figurative Kunst ist, die diesem Anspruch in besonderem Maße gerecht wird, wurde bewusst als These formuliert. Die Ausstellung sollte aber auch eine

lokal begrenzte, künstlerische Entwicklung in einer Kleinstadt dokumentieren, in der eine vom Klerus ausgebeutete Arbeiterschaft um ihre Freiheit kämpfte. Während sich die Ausstellung auf die Räume des ehemaligen Salinengebäudes auf der Halleiner Pernerinsel beschränkte, wurde auf deren Vorplatz die von Giacomo Manzú geschaffene Bronzeplastik des Fürsterzbischofs von Salzburg Paris Lodron gstetellt. Die ebenfalls im postexpressionistisch figurativen Stil gearbeitete Plastik steht stellvertretend für den über Salzburg herrschenden Klerus, der den Berg- und Salinenarbeitern als Thesis gegenübersteht.



Abb. 9: Giaccomo Manzú, Fürsterzbischof Paris-Lodron 1989, Bronze
© Gretl Thuswaldner

Die durch die Bildhauereifachschule der Stadt Hallein geschaffene Tradition mit ihrer besonderen Gewichtung des Figurativen und des Sakralen, findet mit zahlreichen Bildhauern ihre Fortsetzung, die in der genannten Ausstellung auch vorgestellt werden. Allen Objekten gemeinsam ist die zentrale Stellung des Menschen in einer von Technologie und Märkten geprägten Zivilisation. Die ausgestellten Werke sind sämtlich Beispiele Figurativer Kunst, jedoch weit entfernt von einer Figuration im traditionellen Sinn. Denn die Bildnisse transportieren nichts Heldenhaftes, keinerlei Idealvorstellungen von menschlicher Gestalt, sondern viel eher das Missverhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum und das Fragwürdige allen menschlichen Tuns, begleitet von der permanent präsenten Möglichkeit des Versagens.

Die Wiener Künstlerin Judith Wagner etwa, stattet ihre Figuren mit verholzten oder tierisch anmutenden Gliedmasen aus, die sein Dasein nicht verbessern und seine Hilflosigkeit eher verdeutlichen als abmildern. Die rudimentären Flügel des Ikarus sind nicht tragfähig, und die langen Arme der am Boden dahinsuchenden Kreaturen können deren Blindheit nicht kompensieren. Judith Wagner baut ihre Figuren aus Kunstharz auf, bemalt sie mit unnatürlichen Farben und versieht sie mit verkrusteter Hauthülle.

Ute Wilfing schafft kleinformatige Gruppierungen von Menschen ohne persönliche Ausprägungen in einheitlicher, schlampiger Kleidung und mit degenerierten Köpfen, die sich als formlose Menge in ziellosem Gleichschritt in eine Richtung bewegen. Die Masse und deren Dynamik enthebt sie ihrer Eigenverantwortung, gleichzeitig aber auch ihrer eigenständigen Individualität. Wilfing zelebriert mit ihren Menschengruppen den klassischen Antihelden, der sich dem Leben verweigert und für den sich in der Antike kein Vorbild findet.



Abb 10: Judith Wagner, Ikarus 2022/23, Sewa-Ccryl ©Judith Wagner



Abb. 11: Ute Wilfing, Massenmanipulation Terracotta 2020
©Sebastian Albert

In Jana Büttners Beitrag droht ein Mann unter der Last eines leblosen Menschenkörpers einzuknicken, der aber nach Aussage der Künstlerin nichts anderes, als die Bürde seiner eigenen Persönlichkeit darstellt.

Valerie Schmidt zeigt Fotos von Frauen, die in hilfloser Ohnmacht haltlos in der Luft zu schweben scheinen, auf überdimensionalen, frei in den Raum gehängten Tüchern.



Abb. 12: Jana Büttner, Bürde 2022, Kunstharz, © Nuno Graca

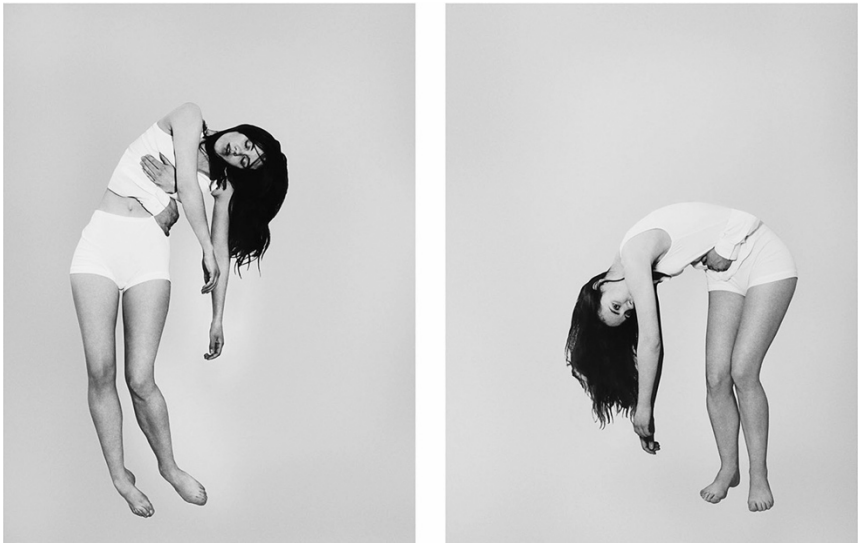


Abb. 13: Valerie Schmidt, Deleting Babinski, Fotomontage 2018
© Gretl Thuswaldner

Die Ausstellung bietet Bilder menschlichen Handelns, von Verhaltensformen und Paradigmen die sich zur Geschichte einer Arbeiter- und Industriestadt verdichtet haben und die wir uns heute als eine Bildhauer – und Kulturstadt vorstellen möchten.

Literaturverzeichnis

Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1977.
Peter Thuswaldner, Johann Gutschi (Hrsg.), Antithese Hallein. Die Geschichte selbstbewusster Antihelden (Ausstellungskatalog), Hallein 2024.
Johann Gutschi, Peter Thuswaldner (Hrsg.), Auffindungen und Wegfindungen. 151 Jahre Bildhauer Stadt Hallein (Ausstellungskatalog), Hallein 2022.
Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005.
Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente, München 1973.
Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948.
Klaus Klemp und Peter Weiermair (Hrsg), Alfred Hrdlicka. Skulpturen, Zeichnungen, Druckgrafik 1945–1997, Frankfurt a.M.1997.

Galerie Frank Schlag & Cie, Bruno Walpoth. Arbeiten 2013–2016, Essen 2016.
Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1977.
Günther Oberholenzer (Hrsg.), Lois Anvidalfarei Folio Verlag Wien-Bozen 2023.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 01: Basilica of Saint-Sernin, Toulouse, France, Christ in Majesty relief, c. 1096 ©Frédéric Neupont

Abb. 02: Stiftskirche Innichen, Romanische Kreuzigungsgruppe aus der Zeit um 1250 ©Pfarrei zum hl. Erzengel Michael

Abb. 03: Alfred Hrdlicka, Kreuzigungsgruppe 1950/60, Bronze, ©Gretl Thuswaldner

Abb. 04: Alfred Hrdlicka, Orpheus 1970, Untersberger Kalkstein, ©Gretl Thuswaldner

Abb. 05: Bruno Walpoth, Don't touch me 2013, Nußholz © Egon Dejori – Stork-Design

Abb. 06: Bruno Walpoth, Alleinsein 2015, Nußholz © Egon Dejori – Stork-Design

Abb. 07: Lois Anvidalfarei, Fassadenskulpturen an der St. Georgskapelle des Tiroler Landhauses 2007–09, Bronze, © Gerhard Watzek

Abb. 08: Lois Anvidalfarei, Versus 2013, Bronze, © Gerhard Watzek

Abb. 09: Giaccomo Manzú, Fürsterzbischof Paris-Lodron 1989, Bronze, © Gretl Thuswaldner

Abb. 10: Judith Wagner, Ikarus 2022/23, Sewa-Ccryl ©Judith Wagner

Abb. 11: Ute Wilfing, Massenmanipulation Terracotta 2020, ©Sebastian Albert

Abb. 12: Jana Büttner, Bürde 2022, Kunstharz, © Nuno Graca

Abb. 13: Valerie Schmidt, Deleting Babinski, Fotomontage 2018 © Gretl Thuswaldner

Abstract
The present study explores the evolution of figurative sculpture in the Austrian town of Hallein as a localized expression of sacral expressionism. Based on the 2024 exhibition "Antithese Hallein," which reflected on the town's transformation from a marginalized industrial site into a cultural space, this paper investigates the historical, artistic, and sociopolitical conditions that led to the emergence of a figurative art style with deep spiritual and critical connotations. Triggered by economic hardship following industrial modernization in the salt industry, the people of Hallein developed a tradition of home-based wood carving that ultimately laid the foundation for a sculptural practice rooted in sacral themes. Influences from the Arts and Crafts movement and the Viennese Secession—particularly through artists like Alois Zwerger, Jakob Adlhart, and Max Domenig—led to the foundation of a unique artistic identity. This paper further distinguishes figurative art from representational and abstract art by emphasizing its capacity to convey emotional and existential conditions through the human body. Using a broad art-theoretical framework, the study contextualizes the contributions of prominent contemporary sculptors such as Alfred Hrdlicka, Bruno Walpoth, and Lois Anvidalfarei, each of whom articulates an existential and frequently critical relationship to the human condition. Through figurative embodiment, these artists grapple with themes of violence, alienation, spiritual longing, and societal critique, often situating their works in sacral spaces. Finally, additional contributions by Judith Wagner, Ute Wilfing, Jana Büttner, and Valerie Schmidt highlight how figurative sculpture today continues to address questions of human vulnerability, fragmentation, and resistance to dehumanizing forces. In doing so, they underscore the relevance of figurative and sacral art as a medium for cultural reflection and artistic confrontation with the crises of modernity.

Keywords*: figurative sculpture, sacral expressionism, contemporary art, human embodiment, post-secular aesthetics*

Extended Abstract

Figurative Art as Sacred Expression

This paper investigates the emergence and cultural significance of a figurative sculptural tradition in Hallein, a small town in the Austrian state of Salzburg, which evolved from a center of salt industry into a location of artistic and cultural identity. At the heart of the study is the exhibition Antithese Hallein (2024), which traced historical oppositions—particularly between ecclesiastical power and working-class exploitation—and highlighted how these tensions materialized in the town's art production. The concept of "sacral expressionism" is proposed here as a historically specific phenomenon: it fuses the expressive forms of modern art with the symbolic depth and spiritual resonance of religious iconography.

The industrial modernization of the saltworks in the 19th century brought considerable economic hardship to Hallein's working population. In response, many unemployed miners and saltworkers turned to home-based woodcarving, which gradually developed into a recognized artisan tradition. This activity led to the founding of the Hallein School

of Wood Sculpture in 1871. Simultaneously, the influence of the English Arts and Crafts Movement—especially its emphasis on artistic handcraft, apprenticeship, and aesthetic responsibility—reshaped artistic education in the Austro-Hungarian Empire. Hallein's art school aligned with these pedagogical ideals, thus allowing its graduates to develop an independent artistic style that preserved traditional craftsmanship while opening toward modern expressiveness. One of the key characteristics of this Hallein-based art is its commitment to figurative representation, often tied to sacral subjects. This approach persisted well into the 20th century, even as European art turned toward abstraction. Artists such as Jakob Adlhart the Younger, Max Domenig, Bernhard Prähauser, and Josef Zenzmaier contributed to a local style that centered the human figure not in classical perfection, but as a bearer of emotional, existential, and spiritual intensity.

The paper then offers a conceptual differentiation between representational, abstract, and figurative art. While representational art imitates external, sensually observable objects, abstract art engages with inner, immaterial realities through non-objective form. Figurative art, as defined here, lies in between: it retains the human figure but distorts or transforms it in order to express inner states, ethical questions, or spiritual concerns. In this way, figurative sculpture serves as a visual bridge between material form and metaphysical inquiry. Contemporary artists continue this tradition with renewed urgency. The sculptural works of Alfred Hrdlicka, Bruno Walpoth, and Lois Anvidalfarei exemplify the expressive and philosophical potentials of figurative art in the 21st century. Hrdlicka's works, such as his Crucifixion Group, confront the viewer with brutal expressions of physical suffering and theological paradox. His interpretation of myths like that of Marsyas articulates the violence inherent in both divine and artistic creation. In Hrdlicka's vision, figurative sculpture becomes a means of exposing cruelty and defending human dignity. Bruno Walpoth, by contrast, creates finely carved wooden sculptures of solitary, introspective figures. His minimalist realism—void of heroism, eroticism, or rhetorical gestures—evokes a sense of existential fragility. His figures resist direct engagement with the viewer, suggesting alienation, emotional withdrawal, and the spiritual opacity of modern life. Through subtle facial expressions and carefully chosen body language, Walpoth addresses contemporary experiences of isolation and disorientation. Lois Anvidalfarei's sculptures express a more overt engagement with the sacred and societal. Drawing from his roots in South Tyrol and trained under Joannis Avramidis in Vienna, Anvidalfarei places distorted human figures in cages, on church facades, or in forest settings. His installations frequently juxtapose the burdened human body with religious architecture, creating a space for silent spiritual protest and theological reflection. His notion of the "earthly-sacred" interprets religious sensibility not as doctrinal faith, but as a space for human struggle, suffering, and embodiment.

Additional works in the Hallein exhibition underline how figurative art resists reduction to stylistic nostalgia. Artists such as Judith Wagner, Ute Wilfing, Jana Büttner, and Valerie Schmidt integrate contemporary materials and symbolic distortions to comment on issues such as alienation, helplessness, the loss of agency, and psychological burden. Wagner equips her figures with animalistic limbs and malformed wings to highlight physical and emotional insufficiency. Wilfing stages anonymous human masses devoid of individuality and moral responsibility. Büttner presents a man collapsing under the weight of his own double, while Schmidt's floating female bodies appear trapped between submission and transcendence. The exhibition thus shows how figurative art

remains relevant as a mode of critical and spiritual reflection. It captures the crisis of the modern subject, torn between technological progress, economic pressure, and metaphysical disorientation. Especially in a post-secular context, the return to the human figure becomes an artistic gesture that reclaims the body as a site of vulnerability, dignity, and resistance. In conclusion, the Hallein sculptural tradition—with its fusion of local artisan history, sacral motifs, and modernist expression—represents more than a regional art phenomenon. It exemplifies how figurative sculpture, far from being retrograde, continues to serve as a dynamic field where spirituality, critique, and cultural memory converge.

Writing Secessionism in Turn-of-the-Century Vienna

Renata Schellenberg[1]

Abstract
This chapter explores the formative role of print culture in shaping and sustaining the Vienna Secessionist movement during its foundational years (1898–1908). While the Secession is widely known for its artistic rupture with conservative academic traditions in 1897, this study highlights the movement's strategic reliance on printed media—not only to articulate its aesthetic principles but also to build an international network and shape public perception. At the heart of this development was *Ver Sacrum*, the Secessionists' official journal, which functioned simultaneously as a creative platform, an ideological manifesto, and a commercial catalogue. Its integration of visual art and literature, as well as its flexible, evolving design, turned the journal into an aesthetic object in its own right. The chapter investigates how art critics such as Ludwig Hevesi and Hermann Bahr used the press to advocate for Gustav Klimt and to defend Secessionist art from hostile public backlash—particularly in the aftermath of the controversial *Philosophie* painting exhibited in 1900. The analysis reveals how the medium of print served not only to promote but also to preserve contested artistic practices. Print culture is presented here as a double-edged tool: a means for both virulent attack and critical defense. Furthermore, the chapter examines how figures such as Franz Wickhoff theorized aesthetic categories like "ugliness" in direct response to the public's reaction to Klimt's university paintings. Wickhoff's intervention exemplifies how print allowed intellectuals to redefine art criticism itself as a professional, disciplinary practice. Ultimately, the chapter argues that Vienna Secessionism's legacy cannot be understood without acknowledging its textual dimension, as writing and criticism became intrinsic to the movement's evolution, legitimacy, and lasting cultural impact.

Keywords: *Vienna Secession, Ver Sacrum, Gustav Klimt, art criticism, print culture*

The origins of Vienna Secessionism have been well documented in scholarship. Their beginnings can be traced to 1897, when a group of Austrian artists decided to break away from the traditional standards of art production, proclaiming dissatisfaction with its content and direction (Long, 2007, p. 7). Rather than adhering to the norms and expectations of the *Genossenschaft der bildenden Künstler*, the reigning authority in matters of national art, the Secessionists opted to forge their own artistic path, one that was separate from the traditional guidelines and expectations of the association.

[1] Professor, Mount Allison University, New Brunswick, Canada, *rschelle@mta.ca*

The break from the *Genossenschaft* was consequential and it introduced new artists and creative methodologies to the Viennese art scene, radically altering the conventional perception of art. Vienna Secessionism was, however, surprisingly reliant on print culture in promulgating its work and actively utilized many forms of writing practice to further its aesthetic aims. This chapter investigates the unique relationship Vienna Secessionism fostered with print culture in the early years of the movement (1898–1908), by revealing its literary advocates and detractors and by analyzing some of the heightened discussions they exchanged through print. It examines the salient points made as part of those discussions, assessing the impact this argumentation had on the public perception of Secessionism, while also considering how the critical expression that was formed in print affected the movement itself.

From its very onset Vienna Secessionism was firmly rooted in print. This was manifested through the publication of *Ver Sacrum* (1897–1903), a journal dedicated entirely to the subject of Secessionism, and which openly propagated its activities and purpose. The journal was considered the official means of communication of the Secessionist group ("das Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs" *Ver Sacrum*, 1898, p. 5) and was thus given the social and intellectual authority to communicate its objectives to the public. The first edition of *Ver Sacrum* in 1898 included a formal manifesto that cogently outlined the aspirations of the association, communicating in separate statutes its motivation to secede, explaining why they chose to form a new creative alliance apart from the existing artistic norms. The intent was to elevate the overall perception of art in Austria ("Hebung des Kunstsinnes in Österreich" *Ver Sacrum,* 1898, p. 27), and to do so in a specific way – by integrating new creative influence and courting foreign artistic trends, in addition to nurturing local (national) talent. The association identified international involvement as an essential step in overcoming the creative stagnation encountered by contemporary Austrian artists, recognizing such contact as a viable measure with which to enrich current national artistic practices. The Secessionists articulated this point forcefully in their inaugural statutes, explicitly stating that Vienna Secessionism wanted to foster a broad international network of collaboration, creating "… einen lebhaften Contakt mit hervorragenden fremdländischen Künstlern" (*Ver Sacrum*, 1898, p.27). Print was a practical means that allowed for the pursuit of such international goals, as it mediated the message of Secessionist art renewal to an audience that was not limited to Vienna alone, spreading its message past the stifling critical control of local

authorities, who likely would have disagreed with the inventive principles of the movement.

Ver Sacrum consequently positioned itself as an inclusive publication that incorporated different artistic approaches and different creative practices to communicate its goals. The original editorial board was led by Hermann Bahr and Max Burckhard, the former a theorist and art critic, the latter the renowned director of the *Burgtheater*. Visual artists were recruited to design and manage the layout of the journal, while also acting as artistic editors, and their work was seen as an integral part of the publication itself. The benefit of utilizing original art within the publication was twofold, and simultaneously served a commercial and aesthetic purpose. Artwork by painter Alfred Roller was, for example, used on the cover page of the inaugural edition of *Ver Sacrum*, providing a concrete example of the type of art befitting the journal's secessionist art objectives. Displaying it in such a prominent print way, however, also helped showcase Roller's work to members of a *reading* public, considerably broadening its commercial exposure by presenting art to an audience in a new remote way – at home and away from a traditional exhibition space. In addition to promoting singular artists, *Ver Sacrum* diligently promoted the artefacts displayed at formal Secessionist exhibitions, acting as a commercial catalogue by listing the items that were exhibited and (potentially) for sale.

The integration of text and image in *Ver Sacrum* greatly transformed the conventional appearance of a journal, by re-conceptualizing it as a medium shaped by multiple creative authorities, and not by authors (and print) alone. Art critic Ludwig Hevesi wrote about the impact *Ver Sacrum* had on traditional forms of print culture at the time, commenting specifically on the novel decorative appearance of the publication. He regarded the *Ver Sacrum* journal as an art object in its own right, and ascribed a dynamic, pedagogical quality to its appearance, noting: "Unser Publikum, das in dieser Art moderner Literatur noch wenig bewandert ist, kann mancherlei daraus lernen. Vor allem, wie ein künstlerisch illustrierte Textseite aussieht, wie sie sich aus Bild und Schrift zu einem bewegten, wenn auch streng in der Fläche lebenden Organismus aufbaut" (1908, p. 9). Contemporaneity was a key concern for the journal, as *Ver Sacrum* was envisioned as a platform to mirror ongoing changes in the very approach to making art, documenting current trends of practice, and promoting emerging artistic talent. Conceptually, the journal was meant to have an adaptive, malleable appearance that remained continuously open to the integration of new ideas, shaped in accordance with the work of new artists and therefore routinely reflecting new directions and styles in Secessionist art. However, it

is important to keep in mind that despite this inherent and built-in flexibility, the journal maintained an important documentary character as well – as it chronicled the names of members to the association, archiving this information publicly, offering a transparent overview of declared Secessionists for everyone to see.

Ver Sacrum did engage the work of contemporary authors and did publish contributions by known literati such as Hugo von Hofmannsthal, Ricarda Huch and Maria Rainer Rilke. However, overall speaking, the journal did focus primarily on proliferating viewpoints made by Secessionist artists and art critics, publishing the opinion and work of those who had an immediate connection with the making and display of Secessionist art. In 1898 German art critic Wilhelm Schölermann, one of the editors of the *Ver Sacrum* April issue, queried the critical foundation of the publication, remarking that it was informed mostly by a preferential opinion sympathetic to the aims of Secessionism, and not shaped by a broader, outside critique. He questioned whether the journal should adopt a more overt polemical approach that would challenge Secessionist practices. In the end, he, however, sided with the personable and partial perspective espoused by the journal, recognizing that the old acerbic methods of art criticism were detrimental to artists and no longer helpful in the matter of understanding art ("Mit der alten Methode kommen wir also heute nicht mehr durch…" 1898, p.3). Schölermann emphasized that the empathy and immediacy fostered through *Ver Sacrum* writings yielded the best results in comprehending the nuances of artistic practice, capturing the character of art as "ein[en] stete[n] Werdeprocess" (p.8), encouraging thereby its progressive future growth.

The editors of *Ver Sacrum* reflected on their publishing goals again in 1899, on the second anniversary of the journal. In opening remarks to the reader, they qualified the journal's intentions as informative, rather than disputatious, as they sought to educate the public about their aims in a thorough and well organized way. In their words, they wanted "weiten Kreisen Kenntniss von unserer Vereinigung zu geben, das grosse Publicum für die darin herrschenden Bestrebungen zu interessiren , überhaupt den Bann, der auf unserem Kunst leben lag , zu brechen und überhaupt über wichtige Fragen sozusagen die Discussion anzuregen" (*Ver Sacrum,* 1899, n.p.). The journal, by its very nature, was not meant to be confrontational, but instead sought to implement a more generous understanding of art, by making the entire field and its rhetoric more inclusive. Rita Laszlo has identified *Ver Sacrum* as the perfect medium in which artistic selfhood could flourish in fin-de-siècle Vienna, as the journal cleverly "concentrated impulse to

collectively enforce a type of individuality, a selfhood, with art" (2016, p. 17). Its collective, yet gentle, manner of conveying Secessionist artistic principles, moreover, familiarized the public with the "Kunstsinn and Kunstempfinden" of Vienna Secessionism in a gradual and unthreatening way, accommodating thus the very "enculturation" (Laszlo, 2016, p.30) of a Secessionist approach to art.

The collaborative and nurturing perspective promoted through *Ver Sacrum* stood, however, in stark contrast to other aggressive reactions germinating in response to the display of certain prominent Secessionist artefacts. In 1900 Gustav Klimt, the president of the Secessionist Association, displayed his painting *Philosophie* at the Seventh Secessionist Exhibition, and experienced unprecedented negative backlash. The discussion that ensued in the public domain in relation to *Philosophie,* and his subsequent painting *Medizin* (1901), took on a decidedly negative tone, demonstrating a pernicious and damaging form of art criticism that had not been seen before and which engaged various forms of print culture in response. Hermann Bahr, one of the inaugural editors of *Ver Sacrum*, and a staunch supporter of Secessionist ideals, documented the vitriolic nature of these discussions on two separate occasions. In 1901 Bahr gave a speech in Vienna's *Bösendorfer Saal*, and spoke in defense of the artist's Secessionist work, later publishing this talk under the title *Rede über Klimt* with Wiener Verlag. In the speech he addressed the vitriolic reception Klimt's *Philosophie* encountered, while utilizing the public occasion (and venue) to criticize the conservative, non-adventurous standards of Viennese art assessment. He expressed grave concern about the overall state of art criticism in the country, describing an innate dismissive "österreichisch[en] Pessimismus" (Bahr, 1901, p. 7) as the culprit for its narrow-mindedness and its refusal to accept the rejuvenation of art practices offered by Secessionist artists such as Klimt. Bahr strongly believed that the nation is no longer a cultural force on the European art scene and that its status would continue to decline unless there was a robust intellectual rebuttal to the Klimt critique. Bahr expressed concern about maintaining the autonomy of art in a society like finde-siècle Vienna, and worried about the cultural repercussions of having art rejected on such a grand public scale, wondering, ultimately, why the public's incomprehension over an artefact should command such a response.

Philosophie was one of the three so-called *Fakultätsbilder* Klimt was commissioned to create for the *Festsaal* of the university. The Viennese painter Franz Matsch was part of the 1894 commission as well, and the two artists were meant to work together on the project. The theme of the commission

was the customary Enlightenment trope of light triumphing over darkness ("Der Sieg des Lichtes über die Finsternis," Fliedel, 2003, p. 77), connoting thus knowledge in a formidable, victorious, and, rather importantly, easily perceptible, way. Klimt's interpretation of the theme, however, lacked the clarity of representation desired, rendering instead a more complex (and rather sinister) understanding of knowledge, one that clearly did not suit popular perception of the theme, nor the intended educational (university) context in which it was to be displayed. In Klimt's painting, the acquisition of knowledge is, namely, not presented as a facile process, but rather as result of considerable struggle and effort. The victory of light over darkness is therefore not an "easy conquest" (Schorske, 1981, p. 227), nor is it the only presumed end result of the struggle. Carl Schorske described the painting as an overlapping realm of inferences that were not clearly demarked by the artist, thereby conflating different perceptive spheres, and confusing viewers. He writes: "He [Klimt] presents the world to us as if we were viewing it from a pit, a *theatrum mundi* in the Baroque tradition. But where the Baroque *theatrum mundi* was clearly stratified into Heaven, Earth, and Hell, now Earth itself seems gone, dissolved into a fusion of the other two spheres" (1981, p. 227). This coalesced interpretation of knowledge did not suit the Viennese public and they remonstrated widely to make this point known. The protest began, however, at the university where faculty members felt particularly afflicted by this depiction of knowledge and openly criticized the painting. Friedrich Jödl, a philosophy professor, spearheaded the university protest against Klimt, circulating a petition that the painting be rejected by the university community. 87 university professors subsequently signed the petition, supporting the banishment of Klimt's painting from the university forum.

Philosophie had been displayed earlier alongside other Secessionist artefacts in March 1900 as part of the Seventh Secessionist exhibition in Vienna. This public preview elicited the initial stream of negative responses to the painting, initiating the university's professorial boycott and unleashing the malicious stream of criticism against the artist and his work that would last for many years. An initial response, documented in the *Neues Wiener Tagblatt*, was rather meek in tone, when compared with the later, patently vicious, responses. The review addressed the evident ambiguity of the painting, noting that it presented a "Rätsel" for viewers (Stern, 1900), and that as an artwork it was therefore difficult to comprehend on the spot. According to reviewer Friedrich Stern, the allegorical basis of the painting was not only unclear, but also rather dark, factors that confused the viewer, impeding an instantaneous, favourable perception of the work. What is

interesting here is, as Stern points out, is that this lack of immediate comprehension made viewers physically pause, forcing them to consult the exhibition catalogue for full meaning of the painting, thereby compelling them to an act of reading (rather than merely viewing) in the exhibition space. This act of reading is presented by Stern as an unwanted and unusual occurrence in the contemporary display space, as it disrupts the viewer's exhibition experience. Stern's comments suggest that Klimt's work was not only a demanding piece of art for the viewer to process, but that it complicated the customary tradition of viewing art in Viennese society, requiring humility and an informed engagement on part of the public to be fully enjoyed.

In his 1901 speech about Klimt, Bahr, consequently, focuses on the public's aesthetic confusion regarding the painting, reflecting on how public puzzlement to a singular artwork could escalate to such a degree that it becomes "Lärm des Hasses und Neides" (Bahr, 1901, p.3). As Bahr explains, the virulent reaction to Klimt's *Philosophie*, is not worrisome for Klimt the artist per se, but for society in which they live in, as it reflects a putrid form of debate that hitherto had not been practiced against artists: "Da geschieht etwas Unerwartetes: nicht nur, dass man ihn nicht versteht – nein, der Unverstand rennt auf die Gasse und tobt und hetzt gegen ihn, man wendet gegen einen Künstler, die rohesten Mittel der politischen Agitation an" (1901, p. 5). Bahr believes that the excessive negative response given to Klimt's work reflects ignorance on part of those who purport it, and he designates such critics as a belligerent mob, claiming that his country is now easily the "Gespötte Europas" (1901, p.4) in matters of art. Bahr's harsh viewpoint was partially shaped by the positive reception Klimt's *Philosophie* encountered abroad – it was, namely, displayed at the World Exhibition in Paris in 1900, where it received both a Gold prize and wide spread admiration. Bahr highlights the incongruity in public receptions between Vienna and Paris, and this comparison between state capitals leads Bahr to examine faults in tenets of art criticism in his homeland. He, consequently, argues for a better-educated, more nuanced elaboration of art in print, maintaining that art cannot sustain itself without this crucial critical (and textual) support. Bahr believes that it is the responsibility of literate, educated people like himself to counter aggressive forms of aesthetic argumentation and to speak out against base attacks on art. If one does not protest the poor treatment of art, one is complicit in degrading it, ("sich zum Mitschuldigen macht," 1901, p. 13), contributing thus to thwarting future progressive developments in art. Writing is seen by Bahr as a potent

instrument to counter harmful attacks on art, and as an invaluable element to help understand it.

Ludwig Hevesi, a firm supporter of Secessionism and respected art historian, also wrote about the turn-of-the-century intellectual climate in Vienna in disparaging terms, pointing to its conservative stance and its insularity. Many of his articles were originally published in the newspaper *Fremden-Blatt* and were written in immediate response to current events. Hevesi, however, later compiled these observations in a literary volume of collected essays and published his work in 1906 under the title *Acht Jahre der Sezession: Kritik- Polemik- Chronik*, offering a composite overview of the epoch. Hevesi was profoundly critical of Vienna, and described the city as an intellectual backwater, a "ungeheure Kleinstadt," (1906, p. 2) that was fundamentally opposed to social and cultural change. He also saw the city as hopelessly stuck in its own limited formation of culture, defined by traditional figureheads, rather than by a sense of genuine innovation: "In Wien werden die Verhältnisse immer enger; ohne den Kaiser und den Fürsten Lichtenstein wäre überhaupt alles längst eingeschlafen" (1906, p. 2). He presented the conservative mentality of the population as a socio-cultural problem, and was deeply critical of its comportment, perceiving it to be ensconced in self-preservation, rather than dedicated to furthering the progress of art. Hevesi limited his reflection to the early years of Secessionism (from March 1897 to June 1905) and to Klimt's active tenure in the group, implicitly organizing the activities of the group primarily around the persona of its first president. Despite its rather narrow chronological scope, Hevesi recognized the value of preserving social memory of the Secessionist movement through the medium of print and in written form, documenting it for future study. He also, seemingly, recognized the importance of having healthy debate as part of a societal overview, understanding that this exchange of opinions bettered the intellectual climate as a whole. He dedicated the collection of essays, published in 1906, to "Unseren Freunden und Feinden ... zur Erinnerung an eine bewegte und für beide Teile fruchtbringende Kunstepoche" (1906, n.p.).

As a Secessionist supporter, Hevesi was quick to react to the criticism Klimt faced with the *Philosophie* painting, by presenting his own favourable review in the press. He wrote an article with the affirmative title "Für Klimt" and published it in on March 29, 1900 – within the same month in which the painting was exhibited (March 8, 1900). Hevesi directed the majority of his criticism to the professors' detrimental petition, calling into question their professional competence to assess Klimt as an artist and judge his work. This point is significant, for it reveals the inexpert nature

of the intellectual authority shaping aesthetic opinions within broader Viennese society at the turn of the twentieth century, by identifying many such voices as not having a proper background in art at all. Considering the patent lack of expertise many of Klimt's critics had in matters of art, Hevesi argued that art assessment should require a specialized, informed and professional opinion, and not merely be a vocal reaction alone. Hevesi challenges their presumption of expertise in the art world, entirely dismissing their professional ability to assess art properly. He states: "Nein, die Professoren sollen bei ihren Fächern bleiben, als deren Leuchten und Zierden wir sie zu verehren wünschen. In Kunstsachen sind sie nicht weiser als der gewöhnliche five o'clock-Verstand" (1906, p. 249). Hevesi's observations – emphasizing the need for explicit professional expertise when shaping opinions about art – clearly served a wider purpose than the defence of singular artist: they helped shape the professional standards of art criticism, facilitating the theoretical and critical development of the discipline. Hevesi was, of course, not alone in supporting this development. Scholars such as Mathew Rampley have written on the emergence and activities of the Vienna School of Art History within the same timeframe and have identified the nascent practices of an independent discipline of art history developing since the mid-nineteenth century.

Hermann Bahr returned to his advocacy of Gustav Klimt by publishing another demonstrative form of defence of the artist in print in 1903. Much like Hevesi, he too focused on the state of art criticism in Vienna by exposing the array of amateur approaches it took in relation to the Klimt scandal, exposing the base methodology with which it was formed. After his initial publication *Rede über Klimt* in 1901, Bahr continued to concentrate on the many reactions and counterreactions Klimt received in print, gathering them together in a single work. He published a compiled collection of those critical reactions in his aptly titled *Gegen Klimt* (1903), aligning the positive reviews the artist received alongside those that condemned him. He accumulated these articles in response to the prevailing public perception that Klimt had gone mad ("Klimt ist wahnsinnig geworden!" Bahr, 1903, p. 3), and that the artist's current work is the result of an unhealthy state of mind. This misinformation circulated throughout Vienna in 1902, a result of the gossip that had generated about the author since the contentious display of his *Philosophie* painting in 1900. Bahr seeks to stifle the proliferation of this story, by investigating the sources that fuelled it and by exposing the role print plays in creating and sustaining such innuendo. He thus reveals a plethora of public negative statements made about Klimt since the display of *Philosophie*, which were published in legitimate and widely read

newspapers, and which obviously had had a hand in shaping its ill-informed and negative public opinion.

Aside from the foreword that precedes the collection of articles, Bahr does not offer any editorial comment to the re-published articles and allows them to be read in their full, original state. Bahr isolates some of the more incendiary comments made, directing, through a sidebar, the attention of the reader to the type of language used. He, for example, notes that a review of the *Philosophie* painting in the *Neue Sonntags- Montags Zeitung* in March 1900 included derogatory comments regarding Klimt as an artist, questioning his overall talent and stating "…welcher großer Geist ward hier zerstört" (Bahr, 1903, p.16). The newspaper *Vaterland* took a similarly offensive tone by claiming that Klimt possessed a "ein wenig zu tief Geist" (1903, p. 19) to execute the university commission, delivering a substandard painting as a result. The *ad hominem* attacks continue through many of the reviews shown and are consistently highlighted by Bahr. Inappropriate comments pertaining to the painting itself are also stressed, as Bahr relays that it was deemed "unsittlich" (1903, p. 36) by critics in the *Deutsche*[s] *Volkblatt*, and designated dismissively in the *Illustrirte Wiener Extrablatt* as "die häßliche Kunst" (23). Bahr elucidates that this vicious approach to criticizing Klimt was not limited to the one Secessionist exhibition and/or the university commission. The caustic criticism continued with later work, and following the display of *Philosophie* in March 1900, critics attacked subsequent paintings by Klimt such as *Medizin* (in 1901), *Goldfische* (in 1902) as well as the famous Beethoven Friese that was shown at the Fourteenth Secessionist Exhibition in 1902.

Bahr designated *Gegen Klimt* as a social document, viewing it as a suitable means of preserving the many different and conflicting facets of the Klimt discussion. He prefaced the collection with the following statement:

> „Die in diesem Buche zusammengestellten Zeitungsnotizen sollen teils historisches Material bilden, teils sollen sie ein Dokument sein menschlichen Geistes. Hier findet man Wiener Spaßmachertum, österreichisches Denunziantenwesen und internationale Unwissenheit in harmonischer Vereinigung den niedrigen Instinkten der Menge huldigend." (Bahr, 1903, p.9)

This collection thus pertains to the Klimt situation (Bahr designated it as "der Fall Klimt" in 1901, p.2), but it also tells us something about the larger framework of conducting a disputatious debate in fin-de-siècle Vienna. Bahr's cumulative re-publication of the negative print critique on Klimt is quite astounding in itself, as it shows that the tone and scope of the

commentary regularly exceeded the analysis of art, revealing something sinister about the manner in which criticism was formed in the Vienna establishment. At one point Bahr relays an article found in the *Illustrirte Wiener Extrablatt* in March 1900, in which one of the remonstrating professors (name not revealed) openly admits that he has not seen the contentious Klimt painting at all, nor has he met the artist himself. He co-signed the professors' petition, however, because he does not like the notion of modernity and thought it was appropriate to voice this opinion through a rejection of Klimt ("…ich habe einen solchen Haß gegen die moderne Kunst…," Bahr, 1903, p. 24). Bahr is keen to expose such ignorant, unsubstantiated bias and the authoritative role it plays in cultural circles of Viennese society. He, moreover, uses the medium of print to show the damage that can be done by print, outlining the impact this accessible, popular and pervasive cultural medium has on shaping public opinion about art.

In order to show the full array of cultural figures involved in the debate, Bahr also reveals positive sources of public support given to Klimt, documenting the names of those who understood and defended his work. There were, namely, some academics and authors who contested the original petition at the university and who rallied against the institutional denouncement of Klimt's art, refusing to be coerced into signing a petition against the artist. Bahr re-published the original letter, released on April 5, 1900 in the *Illustrirte Wiener Extrablatt*, in which a group of academics protested the original petition against Klimt, claiming that the colleagues who initiated it lacked the professional competence to evaluate art: "Die Unterfertigten sind nicht in der Lage, sich diesem Proteste anzuschließen, da sie die Universitäts-professoren als solche nicht für competent erachten, die Entscheidung in einer rein künstlerischen Frage zu beeinflussen…" (Bahr, 1903, p. 27). Emil Zuckerkandl, husband of renowned national art critic Bertha Zuckerkandl, was one of the co-signers of the letter along with colleagues from a variety of disciplines, all of whom argued for Klimt, but also, by extension, for a more expansive and autonomous art criticism.

Arguably, the most notable rebuttal to the pervasive negativity governing the Klimt debate was made by Franz Wickhoff, a Viennese art historian with formal training and professional experience in the assessment of art. Upon learning of the Klimt situation and the dismissive reaction his academic colleagues provided, Wickhoff sent a telegram from his sojourn in Rome, blaming Dr. Wilhelm Neumann, the rector of the university, for failing Klimt. Upon his return to Vienna, Wickhoff held a public lecture at the Philosophical Society, using the public rejection of Klimt's painting *Philosophie* as an incentive to query the prevailing aesthetic norms of art. His

lecture, entitled "Was ist häßlich?" was held in May 1900 and it examined the (art) historical basis upon which existing notions of beauty and ugliness are formed. He provided a thorough analysis (and justification) as to how such concepts change through time, explaining why some contemporary artefacts may reflect an unconventional aesthetic appearance, thereby possibly manifesting an alternate concept of beauty. As Wickhoff maintains, these artefacts should be assessed in terms of their difference and not be qualified as 'ugly' and, subsequently, should not be so easily dismissed. As Kathryn Simpson explains, with his lecture Wickhoff was arguing for "a revaluation of aesthetic values, [and] a non-hierarchical relationship between so-called beauty and ugliness" (2010, p.1), effectively expanding the aesthetic spectrum to include and promulgate new concepts. Wickhoff was also, essentially, theorizing ugliness, postulating its existence through language, thereby giving the non-beautiful object a valuable critical foundation with which it could exist in the world.

The central premise underlying Wickhoff's lecture was that aesthetic concepts are inherently dynamic by nature and should therefore be allowed to evolve over time, not abiding to a single and lasting historical criterion of aesthetic beauty. The adherence to previous concepts of beauty is backward and, according to Wickhoff, an atavism (Bahr, 1903, p.33). He does not advocate that the canonical concept of beauty be abolished fully, but rather that it be expanded, accommodating new tendencies of art. Motivated by the Klimt affair, and actively countering the vehemence it elicited, Wickhoff addressed the lack of understanding new und unfamiliar art can face in the public domain. He notes that that this lack of understanding – something that can be amended with thought and additional education – should not be necessarily equated with the perception that something is ugly, and that a more refined approach should be taken instead. Art should, moreover, not be seen in conclusive and prescriptive terms, but valued for its interpretative variation, which permits an imprecision of meaning, but also allows for a more formative experience of art. Wickhoff criticizes the low level of intellectual engagement that has been brought to matters of art in current society, noting that people have grown to appreciate art in proportion to how they understand it, a stance that is, in Wickhoff's view, wrong. Art should not make such concessions to its viewing public and should not facilitate an entirely thought-free approach to its work. As Wickhoff observes: "Nur ist der Laie zu leicht geneigt, ein Werk häßlich zu finden, wenn er es nicht gleich verstandesmäßig zergliedern kann" (Bahr, 1903, p. 33).

Wickhoff credits Klimt with countering this dismissive tendency with his Secessionist work. He argues that Klimt countered such social stultification

by purposely creating art that is complex and which demands concerted thought from its viewers, thereby effectively honoring the university commission and science in a demonstrative way. He viewed the complexity of the university paintings as one of their great assets, as it encouraged a thoughtful approach to the paintings, precisely affirming the epistemological purpose (and context) they were mean to portray. The *Fremden-Blatt* newspaper relayed Wickhoff's view that the university in fact benefitted from the complexity of the paintings, for "Selten … ist der Wissenschaft von einem Künstler so tief gehuldigt worden" (Bahr, 1903, p. 34). Ironically, by eliciting the public controversy it did, Klimt's depiction of knowledge emphasized the very process of knowledge formation that it sought to depict – compelling viewers to think about the intention of the painting, rather than to delight collectively (and perhaps mindlessly) in its presentation. The arguments and opposition that the painting evoked, however unpleasant they may have been, also propelled people to write about the painting, contributing to a dialogic discourse on Klimt and his Secessionist work, helping establish a theoretical foundation and critical legacy for others to study.

Wickhoff, unfortunately, did not publish his lecture and its content was relayed to readers through *Fremden-Blatt*, in the popular press. (Bahr republished the review in his *Gegen Klimt* in 1903). It is, consequently, difficult to ascertain how much of the lecture was omitted and whether it was delivered in print in its complete form. The subject matter of the lecture did, however, have an immediate effect on the Klimt debate and it was criticized by other critics through print, who lambasted Wickhoff personally for his rationalization and defense of Klimt's art. Wickhoff too suffered vile *ad hominem* attacks, with the *Deutsche*[s] *Volkblatt* taking the discussion one step further by openly making egregious antisemitic accusations. It claimed that with his lecture, Wickhoff was sullying the perception of the people, legitimizing poor taste, while encouraging an overall base approach to the enjoyment of art. Although neither Wickhoff, nor Klimt were Jewish, the newspaper, moreover, framed the entire affair as a Jewish conspiracy, stating "…denn man kennt ja die jüdische Unverschämtheit, welche, um mit ihrem Gifte die Bevölkerung zu durchsetzen, die Proclamation der niedrigsten und gemeinsten Gesinnung sich zum Principe gemacht hat" (Bahr, 1903, p. 36). The tone of the assessment here is, of course, alarming, portending to future manipulations of the press later in the century, but it is also telling, for it demonstrates the efficacy of using art in furthering ideological, rather than purely aesthetic, purposes.

The proliferation of print commentary that ensued in relation to Klimt and his *Fakultätsbilder* speaks to more than the singular situation of a particular artist. It points to the socio-cultural pertinence of art criticism in turn-of-the-century Vienna, highlighting its increasingly independent and contentious nature, while also indicating the emergence of multiple critical (and clashing) authorities in the matter of elaborating art (Corban, 2013). It reveals the key role traditional newspapers had in propagating art criticism and the seeming reluctance with which they supported new and transgressive art movements, such as Vienna Secessionism. The Secessionists showed remarkable and innovative flexibility in their own use of the press, manifesting through *Ver Sacrum* an entirely new concept of the art journal with which they could communicate their activities and goals. Vienna Secessionism also significantly broadened the critical perspective governing the aesthetic discussion of art, honing the debate by using their own incompatibility with tradition to introduce new literate opinions to the field of art criticism.

References

Bahr, H. (1903). *Gegen Klimt.* Vienna: Eisenstein & Co.

Bahr, H. (1901). *Rede über Klimt.* Vienna: Wiener Verlag.

Corban, A. (2013). The Goldfish and Other Klimtian Reactions to Viennese Art Criticism. *Hermenia* 13, 26–37.

Fliedl, G. (2003). *Klimt.* Cologne: Taschen.

Hevesi. L. (1908). *Acht Jahre Sezession Kritik – Polemik – Chronik.* Vienna: Verlagsbuchhandlung Carl Konegen.

Laszlo, R. (2016). Translations of the Artistic Selfhood in the Ver Sacrum, the Seminal Magazin of the Vienna Secession, *Focus on German Studies* 23, 16 -35.

Long, C. (2007). The Viennese Secessionsstil and Modern American Design. Studies in the Decorative Arts, 14.2, 6–44.

Rampley, M. (2013). *The Vienna School of Art Criticism. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918.* University Park: Penn State University Press.

Schölermann, Wilhelm. (1898). Kuntkritik. *Ver Sacrum,* 4, 3–10.

Schorske, C. E. (1981). Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture. Cambridge: UP.

Simpson, K. (2010). Viennese art, ugliness and the Vienna School of art history: the vicissitudes of theory and practice, *Journal od Art Historiography* 3, 1–13.

Stern, F. (1900). Die neue Ausstellung der Secession. *Neues Wiener Tagblatt* (March 9,1900), 1.

Ver Sacrum. (1899). An unsere Leser! *Ver Sacrum* 10.3, n.p.

Ver Sacrum. (1898). Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. *Ver Sacrum* 1. 1, 27.

Signs of Habsburg Empire: Austro-Hungarian Imperial Propaganda in WWI Postcards

İrem Atasoy[1]

Abstract
Wars have always relied on visual and textual propaganda to shape public opinion, consolidate internal unity, and justify conflict. Particularly in the 20th century, with the rise of mass communication technologies and the intensification of national ideologies, visual propaganda became a crucial tool for governments engaged in warfare. The World War I is widely recognized as the first modern propaganda and media war, marked by the systematic use of imagery and mass-produced textual materials to influence civilian and military populations alike. Among the most pervasive forms of propaganda were postcards, which served both as personal communication devices and as carriers of ideological messages. The postcards helped construct national narratives by promoting idealized images of the home front and demonized representations of the enemy. One of the most common techniques involved the positive stereotyping of one's own side (the Self) and the negative depiction of the enemy (the Other). In this context, Austro-Hungarian postcards frequently featured militaristic symbols, national flags, heroic soldiers, and caricatures of enemy figures, all aimed at reinforcing patriotism and unity within the Central Powers. This study investigates the representation of the Austro-Hungarian Empire in World War I postcards using a multimodal discourse analysis framework, examining how visual and verbal elements work together to construct and legitimize national identity and wartime ideology.

Keywords: *Postcards, Habsburgs, Propaganda, First World War, Austro-Hungarian Empire*

[1] Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey, *irem.atasoy@istanbul.edu.tr*

1. Introduction

In the context of the interdisciplinary expansion of the humanities and cultural studies—particularly following the *visual turn*[2], which fostered a new awareness of the ways in which societies are shaped by images—postcards have come to be recognized as a rich source for examining collective habits of perception and processes of identity construction. Disciplines such as media history, semiotics, linguistics, and visual culture studies have especially engaged with the communicative functions and social uses of the postcards, highlighting their relevance as both historical documents and a medium of cultural expression (cf. Almasy & Tropper, 2020, p. 9). This growing academic interest in postcards as complex cultural sources has opened new perspectives on their role in moments of historical upheaval. Among these, the First World War stands out as a period in which postcards became powerful tools of visual propaganda.

The World War I revolutionized the visual and textual representation of nationalism, empires, allies, soldiers, women, children and enemies. Governments extensively employed innovative visual and verbal propaganda, particularly postcards, for their military and political objectives. As a form of both textual communication and visual records, postcards played a significant role in constructing desired images of the self and the other(s). By appealing to the notion that "seeing is believing", postcards strategically combined visual and verbal cues to capture public attention and mold opinions regarding the war's importance for the nations (Atasoy, 2023, p. 62). In this sense, they functioned as a vital visual medium in the predominantly text-centered society of the early 20th century, allowing the public to visualize events and places otherwise inaccessible to them. Unlike other visual media such as newspapers, comics, cartoons, movies or posters, the

[2] The term *visual turn* (or *pictorial turn*) refers to a broad, interdisciplinary shift in the humanities and social sciences that emphasizes the analysis of visual phenomena—such as images, visual media, and visual perception—as central to the production of meaning in culture and society (Mitchell, 1995). It developed partly as a response to the earlier *linguistic turn*, which had elevated language and textual analysis as the primary tools for understanding human experience and social structures. In contrast, the *visual turn* challenges this textual hegemony by foregrounding the autonomy and epistemological significance of images, arguing that visual signs possess their own distinctive logics, representational strategies, and interpretive frameworks that cannot be fully reduced to linguistic structures or verbal signification. Images function not only as representations but also as cultural texts that can narrate, persuade, and construct social and political realities. They participate in discourse and ideology, operating within power structures and interpretive communities (Mitchell, 1995).

postcards served a dual function—as an image-bearing object and as a crucial means of everyday communication for the public (Bürgschwenter, 2013, p. 102). Within this broader context of wartime visual propaganda, the Habsburg Empire presents a particularly compelling case study. As a multicultural and multilingual empire, the Austro-Hungarian Monarchy faced unique challenges in mobilizing its diverse populations and maintaining internal cohesion during the Great War. Propaganda postcards, therefore, became an indispensable tool for the imperial government to communicate its narratives across varied cultural groups and to cultivate a unified sense of purpose.

Despite the relative abundance of German, French, Russian and British wartime postcard studies, visual propaganda from the Austro-Hungarian context remains comparatively underexplored in academic discourse. This study's contribution to the fields of visual propaganda will become clearer by examining the current research on Austro-Hungarian wartime postcards, imperial iconography, and the semiotics of national representation during the First World War.

Bürgschwenter's (2013; 2020) studies focus on the use of picture postcards in Austro-Hungarian Empire between 1914 and 1918, examining how wartime relief organizations and official institutions such as the *k.u.k. Kriegspressequartier*[3] (War Press Office) utilized them as instruments of national and cultural mobilization. His analysis reveals that official policy tended to privilege aesthetically refined and artistic representations of the war, consciously steering clear of aggressive, exaggerated, or caricatured forms of imperial propaganda. Feichtinger's (2020) essay critically

[3] The *kaiserlich und königliche Kriegspressequartier (KPQ)* was the official military media and propaganda office of the Austro-Hungarian Empire during the First World War. It was established in 1914 to centralize and control all information related to the war, including press releases, photographs, films, literary texts, illustrations, and the production of propaganda materials such as postcards and posters. The War Press Office reported directly to the *Armeeoberkommando* (Army High Command) and had the right to review all propaganda material especially newspapers. Anything that was not approved by the Army High Command could not be printed (Reichel, 2016). During the First World War, 550 celebrated figures, whose names remain well-known today, were part of the War Press Office, including poets, authors, painters, photographers, filmmakers, and musicians. Some notable names are Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig, Albin Egger-Lienz, Alexander Sascha Kolowrat, and Béla Bartók (Rauchensteiner & Broukal, 2015; Jeki, 2024). More information about the literary contributions can be found in Broucek, 1989; Hannes, 2012; Tekin, 2018; 2024).

examines the concepts of ethnicity and multiculturalism in the context of Habsburg Central Europe. Using discourse analysis methodology, he argues that both concepts are political constructs that obscure the complexity of linguistic and cultural coexistence. He concludes that Habsburg was not multicultural in a modern sense but rather governed through bureaucratic entification. Tropper (2020) analyzes the spatial distribution and semiotic layering of languages on historical postcards from Lower Styria. Employing the Linguistic Landscape approach, she evaluates both printed and handwritten language. She shows that postcards reflect complex multilingual dynamics and can serve as valuable sources for sociolinguistic mapping. Almasy's (2020) research explores handwritten notes on postcards to reconstruct aspects of everyday life and microhistory. Through close reading and qualitative analysis, she uncovers social identities, values, and routines expressed in mundane messages. Domej (2020) investigates the presence of the Slovene language in postcards from Carinthia. By combining philological and visual analysis, he identifies ideological markings, linguistic marginalization, and national-religious symbolism. Pfandl (2020) compares postcards from Ljubljana, Lviv, and Czernowitz to assess how cities communicated identity. Using comparative historical and semiotic methods, he traces shifts in language use and visual iconography. He concludes that postcards reflect both overt nationalist tensions and subtle cultural negotiations. Porod's (2020) paper critically examines ethnographic postcard motifs, particularly those featuring traditional Styrian costumes. Using visual-cultural analysis, she demonstrates that these representations were largely invented at the turn of the century. The study highlights how visual media constructed regional identity. Jaworski (2020) investigates postcard propaganda and its role in drawing ethnic boundaries during WWI. His discourse-analytical approach reveals how visuals and texts labeled subjects as German or Slavic. He concludes that postcards were tools of polarizing ethno-political narratives. Atasoy's (2023) essay deals with the visual and verbal representations of the Central Empires in illustrated German postcards during the First World War. Her study concluded that German propaganda postcards presented a positive, idealized, image of the Central Empires' alliance, despite the unequal conditions and differing interests of Germany, Austria-Hungary, and the Ottoman Empire, aiming to shape public opinion and underscore patriotism.

Considering postcards as multisemiotic structures, this paper focuses on lesser-studied examples of Habsburg propaganda postcards during the World War I and aims to contribute to wartime visual culture studies. Through a multimodal oriented semiotic approach, this chapter explores

how postcards functioned as tools of communication and as instruments for shaping identity, unity, and patriotism within the imperial framework.

2. The Habsburg Empire in the First World War

More than any other dynasty, the Habsburgs shaped Europe's destiny. For centuries, the members of Habsburgs served as German kings and Holy Roman Emperors, becoming the quintessential monarchy in Europe. By the early twentieth century, however, the Austro-Hungarian Empire found itself struggling to maintain cohesion amid rising nationalism, socio-political tensions, and complex ethnic divisions. As Rauchensteiner & Broukal (2015) explain, the monarchy was already marked by significant instabilities, with rising nationalist movements among Slavic and Hungarian populations and an increasingly outdated imperial structure that had long struggled to maintain unity. Among the many nationalist movements, German nationalism and Magyar separatism posed a particularly serious challenge to the Monarchy, placing Austria-Hungary at significant risk of fragmentation. In addition, the assassination of Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo in 1914, served as a turning point that ignited not only a global conflict but also accelerated the internal fragmentation of an empire already grappling with its own inherent contradictions and the shifting geopolitical landscape of Europe (cf. Epkenhans & Groß et. al. 2019, p. 13).

The Habsburg Empire's entry into the World War I was shaped by internal tensions and by its position within the broader geopolitical alliances of the time. Austria-Hungary had been aligned with the German Empire through the Dual Alliance of 1879, a pact originally intended as a mutual defence against Russian aggression (Martin, 2009, p. 129). This relationship deepened over time, forming the core of the Central Powers[4] during the war. The partnership between Austria-Hungary and Germany was marked by a

[4] The Central Powers were one of the two major military alliances that fought in World War I (1914–1918). This coalition primarily consisted of the German Empire and Austria-Hungary, joined later by the Ottoman Empire and the Kingdom of Bulgaria. The name Central Powers derived from the geographical location of Germany and Austria-Hungary, situated in Central Europe. Throughout the war, German Empire largely assumed a dominant role within the Central Powers, providing substantial military resources and strategic leadership. More information about the Central Powers can be found in: Holzer, 2007; Rauchensteiner & Broukal, 2015; Epkenhans & Groß et. al. 2019; Jaworski, 2020, Atasoy, 2023.

significant power imbalance, with the more industrialized and militarily advanced Prussia increasingly dominating strategic decisions. The realities of modern warfare revealed Austria-Hungary's growing dependence on Germany. The early military failures against Serbia and Russia forced the Habsburg monarchy to request German assistance, eventually leading to the subordination of Austro-Hungarian units under German command. Consequently, German dominance in both strategic planning and operational execution meant that Austria-Hungary increasingly acted as a junior partner, with its autonomy in military decisions significantly curtailed. This imbalance highlighted the internal weaknesses of the Habsburg military system and reflected the broader decline of the empire's status as a great power (Rauchensteiner & Broukal, 2015 p. 113–115).

As military dependency on Germany deepened, the Habsburg leadership simultaneously intensified its efforts to preserve internal cohesion through systematic domestic mobilization, including expansive control over communication, labor, and public discourse. The empire suspended civil liberties, enforced press censorship, and placed railways, industry, and labor under military authority (cf. Lukan, 2017, p. 147; Rauchensteiner & Broukal, 2015, p. 35–36). With traditional sources of imperial legitimacy eroding under the pressures of military defeat, economic hardship, and ethnic division, visual media became crucial in maintaining a sense of purpose and cohesion. Expanding on its militarized state infrastructure, the Austro-Hungarian Empire established a centralized propaganda network aimed at shaping perceptions on both the frontlines and the home front. A key institution in this effort was the *Kriegspressequartier*, an essential institution of the Austro-Hungarian Monarchy which coordinated media outputs ranging from official press releases to literary texts and visual propaganda, including photography, illustrations, and postcards. The *Kriegspressequartier* was primarily responsible for censoring and carefully editing military reports, shaping both domestic and foreign press coverage, maintaining communication with senior military leadership, the media, and the press offices of allied states, as well as coordinating active propaganda efforts at home and abroad. Its tasks also included countering enemy propaganda and reinforcing the authority of the monarchy (Kalina, 2016; Jeki, 2024). Ultimately, its central objective was to sustain public enthusiasm for the war

and the sacrifices it demanded, while simultaneously influencing foreign audiences by offsetting hostile propaganda[5].

3. Beyond Communication: How Postcards Became Tools of Propaganda

The term postcard is formally defined as a rectangular piece of rigid card, typically adorned with a pictorial or photographic image on one side and designed with a dedicated blank area on the reverse for the inscription of a message and recipient's address. The origins of the postcard concept can be traced back to Germany in 1865, when Heinrich von Stephan, a Prussian general post director, initially proposed the notion of non-pictorial correspondence cards (Holzheid, 2011). His goal was to streamline the conventions associated with letter writing while simultaneously minimizing the labor, material usage, and expenses involved in transmitting brief messages. However, the first postcard appeared in the Austro-Hungarian Empire in October 1869. It was proposed by the economist Emanuel Hermann (1869) in his article called "Über eine neue Art des Korrespondenzmittels der Post" in which he argued that the time and effort required to compose a letter were disproportionate to the brevity of the message typically conveyed. He therefore recommended the adoption of a more practical and economical approach for more efficient textual communication. His recommendations were accepted by the Austria-Hungaria's General Post Office and the official introduction of postcards occurred through a ministerial order (cf. Almasy & Tropper, 2020, p. 10).

The front side of the first postcards[6] was designated for the recipients' address, while the reverse side was reserved for the message. Aside from the depiction of the Austrian double-headed eagle or, in the Hungarian territories of the dual monarchy, the Hungarian coat of arms, they included no visual imagery (cf. Bürgschwenter, 2013, p. 101). Shortly after they began

[5] The activities of the *Kriegspressequartier* included political, economic, scientific, artistic, military propaganda (Jeki, 2024, p. 7).

[6] The historical development of postcards is typically categorized into seven distinct periods: the Pioneer Era (pre-1898), the Private Mailing Card Era (1898–1901), the Undivided Back Era (1901–1907), the Golden Age of Postcards (1907–1915), the White Border Era (1915–1930), the Linen Card Era (1930–1945), and the Photochrome Era (1939 to the present) (Weiss & Stehle, 1988). For further information see: *Postcard History* (Smithsonian Institution Archives, https://siarchives.si.edu/history/featured-topics/postcard/postcard-history [05.06.2025].

to be used as a tool of messaging, postcards began to feature small-scale visual elements. This new printed medium for visual and textual communication sparked a boom in the paper product industry. It rapidly spread from the Austro-Hungarian Empire throughout Europe, with millions sold and sent within the first three months[7].

By the First World War, postcards were widely accessible on every European front, serving as a key tool for war propaganda. Throughout the 20th century, propaganda emerged as a critical instrument of warfare for governments. Consequently, the World War I is widely recognized as the first modern conflict era in which propaganda and media played a central role. The primary objectives of state-led propaganda campaigns were to consolidate domestic support, reinforce national identities, and legitimize acts of aggression against enemy forces (Lintunen, 2012, p. 16; Jeki, 2024, pp. 6–8). One of the most prevalent propaganda strategies during the First World War was the positive stereotyping of one's own nation and the negative portrayal of the enemy. As a result, postcards from this period were often heavily nationalistic in their visual appearance. They were designed to emphasize patriotic sentiment and the significance of solidarity among allies during a conflict marked by its unprecedented scale and lethality. In this context, postcards assumed important sociopolitical functions, serving as vehicles for propaganda and as mediums for political satire. Their widespread use and ideological impact secured their status as indispensable tools of wartime propaganda for the nations involved.

Postcards functioned as medium for state messaging, readily consumed by a public eager for information because of the uncertainties of war. In this regard, their primary role was to visually and textually construct a binary narrative: a satirical and stereotypically negative representation of the enemy, and an idealized, heroic portrayal of the national self (Ristović, 2020, p. 26). Therefore, warring states produced vast quantities of propaganda postcards designed to cultivate patriotic sentiment and mobilize public support. During the First World War, each side positioned itself as the defender of a righteous cause while casting the other as the aggressor. This moral dichotomy was reinforced through caricatural depictions and dehumanizing imagery that portrayed the enemy as monstrous or subhuman, employing a range of visual and verbal codes to legitimize hostility (Teusch, 2018, p. 54). Patriotic jingoism, often appealing to mass audiences, was a

[7] Information about the development of the postcard industry can be found in: *A History of Picture Postcards*. https://www.co.seneca.ny.us/wp-content/uploads/2020/01/Postcards-History-ADA.pdf [05.06.2025].

recurring theme. As Guenter (2018, p. 71) observes, such imagery often highlighted the perceived flaws and conspiratorial behavior of the enemy, typically rendered with a mix of humor, exaggeration, and an unmistakable tone of zealous intensity. In contrast, idealized self-representations were constructed through depictions of joyous women and children in national dress holding flags or banners, charismatic political leaders inspiring their people, and valiant soldiers prepared to defend their homeland. These visual strategies worked to shape public opinion and reinforce the perceived legitimacy and necessity of the war effort.

4. Data and Methodological Framework

This study focuses on a selected set of illustrated Austro-Hungarian propaganda postcards from the First World War (1914–1918) as its primary research material. The data has been sourced from the digital archives of *Die Welt der Habsburger*[8]. The archive's collection includes a wide range of field and propaganda postcards depicting Austro-Hungarian soldiers, women, Emperor Franz Joseph I, and children dressed in military attire, often accompanied by imperial flags and ribbons with imperial colors. Due to the high degree of visual repetition across the archival investigation of collection, the analysis is limited to four representative examples chosen for their illustrative, textual and thematic richness. Each selected postcard integrates different visual and verbal elements to construct national stereotypes and convey the ideological discourse of the Habsburg Empire within the context of First World War propaganda. To understand how Austria-Hungary sought to define its own imperial identity during this era, the postcard selection focused exclusively on those containing visual elements representative of either the Habsburg Empire or Austria-Hungary.

The postcards are examined as multisemotic structures, applying a multimodal conceptual framework of discourse analysis derived from Theo van Leeuwen (2008) and Gunther Kress (2010; 2011). This analytical approach

[8] *Die Welt der Habsburger* (The World of Habsburgs) is a project of Schönbrunn Group which was initiated by the Austrian federal government. The project aims to provide broad public access to the historical, political, and cultural legacy of the Habsburg dynasty through a digitally curated, multimedia-rich online platform. It presents a thematically organized and visually engaging historical narrative, integrating historical documents, paintings, portraits, maps, and scholarly commentary. More information about the collections and the archive can be found in: https://ww1.habsburger.net/de [01.06.2025].

is grounded in the social semiotic theory of multimodality in communication. A mode in this context is simply a "socially shared and culturally given resource for meaning making" (Kress, 2010, p. 79). This perspective highlights that meaning is not just conveyed through verbal signs; it can also come from images, music, sounds, or a combination of these (Kress & van Leeuwen, 2001). A multimodal approach analyzes how all semiotic codes interact to create meaning, recognizing that each carry both explicit and implicit messages. Therefore, a detailed analysis is crucial to understand how knowledge is presented through intersemiotic complementarity and how the discursive potential of these modes shapes public opinion on major events.

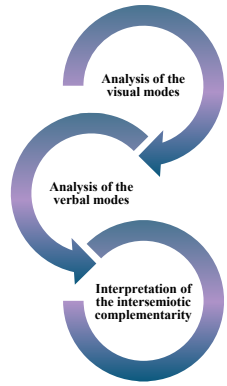


Fig. 1: Framework for the analysis

The analysis of the selected postcards is structured in three stages. The first two stages involve the detailed examination of visual and verbal modes. They focus on lexical choices, syntactic structures, imagery, color, composition, framing, and perspective to uncover how meaning is constructed linguistically and visually and how these modes contribute to ideological or persuasive messaging. However, these modes are not treated as isolated elements; rather, their significance emerges through their intersemiotic complementarity. Given the extensive scope required for an in-depth analysis of each individual mode, this study concentrates on the intersemiotic relations between the visual and verbal modes to offer a representative example that may serve as a model for future researches. The third stage of the analysis focuses on the interpretation of the findings derived from the multimodal analysis, with particular attention to how meaning is constructed, and imagery is generated through the dynamic interaction of visual and

verbal sign systems in the examined postcards. This part contextualizes the postcards within broader sociopolitical and historical discourses. It explores how the postcard reproduces, challenges, or negotiates dominant ideologies, national narratives, or power relations.

5. Results



Fig. 2: Postcard (1) "Hoch das Vaterland!"

The postcard (See: figure 2) features two prominent textual elements. At the top, the phrase "Hoch das Vaterland!" (Long live the Fatherland!) proclaims patriotic loyalty, while the lower caption, "Österreich-Ungarn wird nie untergehen" (Austria-Hungary will never perish), asserts the empire's permanence and resilience. These verbal modes carry a strong ideological

charge, aimed at reinforcing collective morale during a time of political and military instability. The declarative and affirmative tone of the verbal modes emphasize the enduring unity and righteousness of the imperial cause. The use of red font for both textual elements draws the viewer's attention immediately to the message and emphasizes their ideological function. Lexically, both sentences include emotionally and ideologically loaded terms such as *hoch* (high), *Vaterland* (Fatherland), *nie* (never), and *untergehen* (perish). Together, they form a compact but powerful narrative: the nation is glorious, eternal, and unified. Visually, the card centers on two imperial crowns placed on a white cushion: the Austrian Imperial Crown and the Hungarian Holy Crown. These visual modes represent the dual monarchy and its dynastic legitimacy. The crowns are surrounded by green foliage—likely laurel or palm branches—commonly associated with victory, honor, and peace. They further reinforce imperial dignity. Above them, the Austrian black-yellow and Hungarian red-white-green flags are crossed and tied together with a laurel wreath, representing the strong unity between them on visual level. The use of national colors reinforces the ethnic-political identities under the imperial structure. The golden color of the crowns signifies divine right and sovereignty while their red part hints at power and sacrifice. The background features a soft gradient sky transitioning from blue to pink, which contributes to the postcard's tranquil and solemn tone, perhaps suggesting divine favor or national serenity. There is a clear intersemiotic connection between the textual and visual elements. The verbal assertion of the empire's immortality is visually reinforced through the dignified display of crowns, flags, and laurel symbolism. The wreath that ties together the two national flags serves as a visual metaphor for political harmony, perfectly aligned with the ideological content of the slogans. Together, these elements create a coherent narrative of internal strength and unbreakable unity—an important message in a time of war. As a piece of wartime propaganda, the postcard functions discursively to shape public perception and affirm national identity. This marks a strategic emphasis on positive self-representation, distinguishing this example from other propaganda materials that relied heavily on demonizing the enemy. It aims to reassure its audience—both civilian and military—of the empire's stability, righteousness, and divine mission. In this way, the postcard becomes a tool not only for information but for emotional and ideological mobilization. This postcard embodies the communicative power of multimodal propaganda during the First World War. It articulates a nationalistic discourse through an interplay of verbal slogans and symbolic imagery, advancing a message of unity and perseverance. As such, it stands as a

compelling example of how the Austro-Hungarian state used visual media to bolster internal solidarity and legitimize its role in the war.



Fig. 3: Postcard (2) "Auf treuer Wacht"

The second postcard (See: Figure 3) portrays a male child dressed in full military uniform of Austro-Hungarian Empire, standing upright in front of a small sentry box in a military green background. He appears to be no older than eight or nine years old and is depicted with cherubic facial features, blonde curly hair, and a calm expression. He holds a long rifle with a fixed bayonet and is adorned with a soldier's cap bearing a green feather, along with military medals pinned to his chest. At the bottom of the postcard, written in elegant white cursive script against a dark olive background, is the phrase "Auf treuer Wacht" (On Loyal Watch). The lexical choice of treu (loyal) evokes emotional commitment and patriotic duty, while Wacht (watch or guard) implies military vigilance. The expression is solemn and idealistic, reflecting the propagandistic tone typical of wartime discourse. The phrase is written in a cursive form, conveying warmth and emotional appeal. It appears in white against a green background, creating clear visual contrast and ensuring legibility. Positioned at the bottom center of the postcard, it functions as a caption that frames and anchors the visual narrative above. Despite his young age, the boy is equipped with a

rifle and bayonet, medals, and a feathered military cap. His body is upright in a soldierly pose, but his facial features and stature evoke innocence and fragility on visual level. The weapon creates a strong contrast that guides the viewer's eye from top to bottom. Color salience is established through the red medal and green feather, drawing attention to their symbolic role. The child's direct gaze toward the viewer invites engagement and creates interpersonal contact. The social distance is intimate, as the full body is shown at close range, fostering empathy. The frontal angle emphasizes the performative and iconic function of the image. Despite its representational realism, idealized features such as the military uniform and the composed posture elevate the child to a symbolic status. The verbal text anchors the interpretation of the visual mode by instructing the viewer to read the image as a representation of loyalty and patriotic service. Simultaneously, the visual content amplifies this message: the contrast between the child's innocence and the militarized context intensifies the emotional and ideological impact. The postcard constructs the child as a signifier of purity, national pride, and duty. The discourse it produces is that loyalty to the nation begins at a very young age, and that even a child can serve the empire—idealized, orderly, and proud. By combining emotional verbal cues with strategic visual composition, the postcard promotes a romanticized vision of patriotic service. It constructs the child as a loyal subject and as an icon of imperial continuity as well as ideological purity, naturalizing the militarization of childhood through aesthetic means.

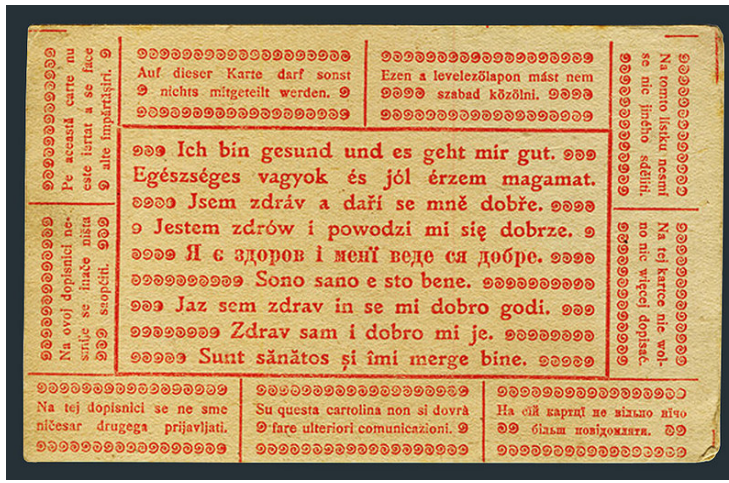


Fig. 4: Postcard (3) "Ich bin gesund und es geht mit gut"

Starting in August 1916, standardized preprinted field postcards[9] were distributed, featuring the phrases "Auf dieser Karte darf sonst nichts mitgeteilt werden" (No other message may be communicated on this card) and "Ich bin gesund und es geht mir gut" (I am healthy, and I am doing fine), which was subsequently translated into Hungarian, Czech, Polish, Ukrainian, Italian, Slovene, Croatian, and Romanian—the nine official languages of the Habsburg Empire[10]. These postcards followed a standardized visual and linguistic format, exemplifying the Habsburg Empire's attempt to regulate communication within its multilingual structure. The third postcard (See: Figure 4) is printed in red ink on a yellow background. It features a highly symmetrical layout. In the center, the standardized sentence is given in nine different languages. The key sentence "Ich bin gesund und es geht mir gut" is simple, and universal. The verbal modes for this phrase chosen are neutral, emotionally restrained, and affirmative. No negative or descriptive health states are included, only wellness is permitted. The inclusion of many languages highlights imperial diversity but simultaneously imposes a uniformity of different cultures under a unified imperial identity.

The viewer sees the postcard from above, as an authoritative document, similar to a state-issued form. There is no room for handwriting, individuality, or emotional expression—further reinforcing the state's hold on discourse. The only permissible statement is a positive health report. The first phrase "Auf dieser Karte darf sonst nichts mitgeteilt werden" is written in smaller fonts and formulated in an imperative-authoritative mode, strictly restricting the sender's other communicative options. The use of *sonst* (otherwise/else) as a verbal mode emphasizes that only a pre-approved message ("I am healthy and doing well") may be conveyed. In this case, it functions

[9] During the World War I, communication between soldiers and the home front was heavily mediated by state control in Habsburg Empire. A striking example of this is the Austro-Hungarian military field postcard which was designed to deliver a single, state-sanctioned message: "I am healthy and I am doing well." Distributed in the millions, these postcards were strictly limited to the preprinted message and prohibited any additional content; nevertheless, they functioned as a sanctioned alternative to private correspondence during periods of postal censorship or embargo. See: *Die Feldpost im Ersten Weltkrieg*: https://ww1.habsburger.net/de/themen/die-feldpost-im-ersten-weltkrieg [10.06.2025].

[10] Within the historical context of language diversity and multilingualism the Habsburg Empire holds a distinct and important position. Historical researchs on multilinguality in the Habsburg Empire largely focuses on the areas of education, army, politics. More information about the language diversity in Habsburg Empire can be found in: Prokopovych & Bethke & Scheer, 2019.

as a sign of censorship since it encodes the absence of freedom of speech within the military context. The prohibition of sending other messages such as negative experiences of soldiers reveals the ideological purpose of the postcard which is based on cultivating loyalty and suppressing dissent. Instead of facilitating communication between soldiers and families, it prioritizes the state's interest in projecting morale and stability.

The messages in German are the first sentence in the center of the postcard. Other languages radiate around it, visually supporting but not challenging the central authority of German-language. The central placement of the German-language messages on the postcard visually underscores its political centrality in the Habsburg state. Although the empire was officially dualist (Austrian and Hungarian crowns), and Hungarian had administrative status in Transleithania, German functioned as the language of the imperial court, military command, and bureaucracy. By putting German at the center and arranging other languages around it in a symmetrical grid, the postcard highlights the imperial hierarchy: a central power surrounded by subordinated peripheries. The composition thus visualizes the ideology of unity in diversity, however, reveals that this unity depends on strict central control. Each language appears within its own bordered text block, visually separating different ethnic-linguistic groups from each other. This segmentation reinforces the idea of imperial control over diversity. On the surface, the multilingual presentation appears inclusive, reflecting the empire's ethnic diversity. In practice, it is a tool of imperial unification and control—every soldier says the same thing, in their own tongue, but to the same effect: obedience, wellness, and loyalty. All text appears to use the same font and size, indicating bureaucratic uniformity. The repetitive use of spirals connotes old-style formality and acts as a form of visual censorship, framing the message with a strict symmetry—no room for deviation. The uniformity, repetition, and lack of personalization reduce individual voices to mechanical affirmations. This aligns with the wartime state's desire to suppress dissent and maintain an appearance of order. Through visual symmetry, restricted syntax, multilingual uniformity, and the symbolism of its framing with spirals, the postcard enforces a singular ideological narrative: The Habsburg Empire is very strong, the Austro-Hungarian soldiers are healthy, and no other truths exist.



Fig. 5: Postcard (4) "Mein Glück, mein Alles bist du"

The fourth postcard (See: Figure 5) is vertically separated into two images that define the domestic and military aspects of war on visual level. Above, a woman stands in a house, looking out a large window and clasping her hands, with her hands at her chest in a manner that resembles either a gesture of prayer or longing. Her green dress blends with the flowers in the vase for the small table in front of her, which adds a sense of domesticity or intimacy. The overall feeling is calm and soft with melancholy mixed in as well. Below, the soldier is standing outside, shown in an Austro-

Hungarian army uniform. He is situated in a trench-type landscape, aiming his rifle towards something outside the image. He is active, firm and resolute in his demeanor above the more still and contemplative pose of the woman. The background landscape is painted with naturalistic tones, suggesting a rural or wooded area, but the soldier's presence anchors the scene in wartime reality. The composition creates a visual opposition: the passive, interiorized femininity above versus the active, exteriorized masculinity below. The diagonal relationship between the woman's downward gaze and the soldier's forward aim visually connects the two figures across space, underscoring their emotional bond despite their physical separation.

The inscription in the center of the postcard: "Mein Glück, mein Alles bist Du" (You are my happiness, my everything) is written in a simple serif typeface, in dark blue against the lighter background, ensuring legibility. Its central placement acts as a hinge between the two scenes, functioning as a caption and as a symbolic bridge that unites the domestic and military spheres on visual level. The lexical choice of *Glück* (happiness, fortune) conveys both emotional fulfillment and destiny, while *Alles* (everything) suggests absolute devotion and exclusivity. The pronoun *du* (you) emphasizes intimacy and personal address, situating the utterance within the private domain of romantic discourse. By fusing proprietive intimacy (*mein*) with totalization (*Alles*), the utterance legitimizes separation and sacrifice via privatized affect, thereby refining propaganda through romantic enunciation. On the intersemiotic level the postcard normalizes the soldier's presence at the front by embedding it in a romanticized narrative of personal sacrifice: he fights not only for the empire but also for *his everything*. The woman, confined to the private sphere, is discursively positioned as both the recipient of the soldier's devotion and the symbolic justification for his participation in war. In this regard, the postcard reproduces gendered wartime roles bu using stereotypical verbal and visual modes. Masculinity is equated with action, protection, and sacrifice while femininity is associated with waiting, praying, and emotional endurance during the war.

6. Conclusion

This study has examined Austro-Hungarian propaganda postcards of the First World War through a multimodal discourse analysis, demonstrating how visual and verbal strategies were employed to construct and disseminate imperial ideology. Unlike many examples of wartime propaganda from other nations, the postcards analyzed here predominantly avoided direct caricatures or demonization of the enemy (cf. Bürgschwenter, 2013;

Jaworsky, 2020; Atasoy, 2023). Instead, they strategically emphasized the glorification of the Self. Across the examples considered, recurring signs are identified: the use symbolic images (crowns, laurel wreaths, flags) to project dynastic continuity, the mobilization of childhood innocence and heroic militarized imagery to naturalize patriotic duty, the imposition of standardized multilingual formats that simultaneously acknowledged diversity and enforced uniformity; and the reliance on gendered binaries to romanticize sacrifice and endurance. Together, these signs illustrate how the Habsburg state advanced a discourse of unity and resilience, while suppressing dissent and individual expression. Such representational choices reveal an attempt to cultivate internal cohesion in a multi-ethnic empire marked by fragmentation during the Great War.

The findings reveal that the analyzed postcards use stereotypical and idealized representations of the Habsburg Empire. By fusing affective imagery with concise slogans, they naturalize patriotism, militarize innocence, and legitimize individual and collective sacrifice. In this sense, the postcards reflect the verbal and visual rhetoric of wartime and the deeper tensions of imperial identity within the Habsburg Monarchy. The intersemiotic complementarity at postcards are particularly significant: the visual modes of dynastic symbols and romanticized heroism provides a powerful emotional backdrop, while the accompanying verbal slogans act as a key to interpret this idealized strong imagery of the Austro-Hungarian Empire, channeling its affective power toward specific ideological goals. The multimodal structure of the postcards allowed the Habsburg state to convey complex ideas—like the necessity of sacrifice and unification for the empire—in a highly accessible and condensed format. As previous studies on Austro-Hungarian postcards have noted, the concepts of multilingualism and multiculturalism were major topics to the construction of a strong and cohesive Habsburg Empire (cf. Feichtinger, 2020; Domej, 2020; Almasy, 2020). This can be associated with the fact that the postcards under analysis were produced and designed in Austria with the primary aim of shaping Austro-Hungarian public opinion about the Great War. To assert its central role within the military alliance, the Habsburg Empire sought to capture public attention by constructing an idealized and positive self-image through carefully designed textual and visual representations. In this regard, postcards emerge as a distinctive medium of wartime propaganda: compact, multimodal artifacts that condensed ideological content into accessible forms for mass circulation. They reveal how the Habsburg Empire sought to sustain morale and assert its centrality within a fragile political and military union, offering

insights into the intersections of visual culture, nationalism, and imperial power in early twentieth-century Central Europe.

Ultimately, the examined postcards shed light on how the Austro-Hungarian state mobilized symbolic resources to sustain loyalty and unity in the face of both external conflict and internal instability. As such, postcards emerge as valuable sources for understanding the intersection of media, ideology, and power during the First World War. They underscore the broader significance of visual culture in shaping collective memory and demonstrate how even seemingly ephemeral objects can provide enduring insights into the mechanisms of propaganda and identity construction in early twentieth-century Europe. Consequently, this study confines its analysis to fourt postcards, which are intended as a suggestive sample for future research. It is hoped that this selection will draw attention to the potential of postcards as multimodal resources in the First World War and as significant instruments of propaganda.

References

Almasy, K. & Tropper, E. (2020). Postkarten anders lesen. Zum Quellenwert eines Alltagsmediums in mehrsprachigen Regionen. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 9–22. Bielefeld: Transcript Verlag.

Atasoy, I. (2023). Propaganda and Alliance: Visual and Verbal Representations of the Central Empires in Illustrated German Postcards During the First World War. In: I. Atasoy & B. Konukman & A. Classen (Eds.) *Turkish–German Relations in Literary History from the Fifteenth Through the Twenty-First Century.* 61–75. Istanbul: Istanbul University Press.

Broucek, P. (1989). Das Kriegspressequartier und die literarischen Gruppen im Kriegsarchiv 1914–1918. In K. Amann & H. Lengauer (Eds.), *Österreich und der Große Krieg 1914–1918: Die andere Seite der Geschichte* (pp. 132–139). Vienna: Verlag Christian Brandstätter.

Bürgschwenter, J. (2013). War Relief, Patriotism and Art: The State-Run Production of Picture Postcards in Austria 1914–1918. *Austrian Studies*, *21*, S. 99–120.

Bürgschwenter, J. (2020) Multiethnische Mobilisierung in der Habsburgermonarchie am Beispiel der Kriegsbildkarten 1914/15. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 269–294. Bielefeld: Transcript Verlag.

Domej, T. (2020). Wie die Nadel im Heuhaufen Zur Präsenz des Slowenischen auf Postkarten in Kärnten. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 101–136. Bielefeld: Transcript Verlag.

Epkenhans, M. & Groß, G.P. & Pöhlmann, M. & Stachelbeck, C. (2019). *Geheimdienst und Propaganda im Ersten Weltkrieg Die Aufzeichnungen von Oberst Walter Nicolai 1914 bis 1918.* Berlin: Walter de Gruyter.

Fechtinger, J. (2020). Polyglottes Habsburg Mehrsprachigkeit im politischen, staatsrechtlichen und gesellschaftlichen Kontext. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 23–44. Bielefeld: Transcript Verlag.

Gruber, H. (2012). *„Die Wortemacher des Krieges": Zur Rolle österreichischer Schriftsteller im Kriegspressequartier des Armeeoberkommandos 1914–1918* (Unpublished diploma thesis). University of Graz, Graz.

Guenter, I. (2018). *Postcards from the Trenches: A German Soldier's Testimony of The Great War*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Holzer, A. (2007). *Die andere Front. Fotografie und die Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt: Primus Verlag.

Holzheid, A. (2011). *Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie* (Philologische Studien und Quellen, 231). Berlin: Erich Schmidt.

Jaworski, R. (2020). ‚Deutsch' oder ‚slawisch'? Ethnopolitische Trennlinien in der Postkartenpropaganda des Ersten Weltkriegs. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 295–314. Bielefeld: Transcript Verlag.

Jeki, G. (2024). Framing the foe: Propaganda and enemy imagery in the Austro-Hungarian war effort. *Proceedings of the World Conference on Social Sciences Studies Vol. 1, Issue. 1,* pp. 1–12.

Kalina, W.F. (2016). Austro-Hungarian propaganda in World War I: The KPQ's role in media control. *Historical Studies Journal*, 5(2), pp. 150–170.

Kress. G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse. The modes and the media of contemporary communication*. London: Arnold.

Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.

Kress. G. (2011). Multimodal discourse analysis. In: Gee, J.P. & Handford, M. (Eds.) *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, 35–50. London: Routledge.

Lintunen, T. (2012). Filthy Whores and Brave Mothers: Women in War Propaganda. In: Vuorinen, M. (Ed.) *Enemy Images in War Propaganda*, 16–33. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Lukan, W. (2017). Die Kriegspostkarte Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg: Ausgewählte Beispiele zum Leitthema „Staat und Provinz". In U. Tischler-Hofer (Hrsg.), *Provincial Turn: Verhältnis zwischen Staat und Provinz im südöstlichen Europa vom letzten Drittel des 17. bis ins 21. Jahrhundert*. 145–188. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Martin, A. (2009). „Der Marsch gegen Konstantinopel führt durch das Brandenburger Tor.“: Ernst Jäckhs kriegspublizistische Flugschriftenproduktion und ihre Inszenierung des deutsch-osmanischen Bündnisses (1914–1918). In: Eğit, Y. (Hrsg.) *Globalisierte Germanistik: Sprache, Literatur, Kultur: Tagungsbeiträge; XI. Türkischer Internationaler Germanistik-Kongress.* İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, S. 126–139.

Mitchell, W.J.T. (1995). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Porod, B. (2020). Vor der Erfindung der Tradition in der Steiermark – Trachtpostkarten ohne „Tracht“. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 221–236. Bielefeld: Transcript Verlag.

Prokopovych, M. & Bethke, C. & Scheer, T. (Eds). (2019) *Language Diversity in the Late Habsburg Empire.* Leiden: Brill Verlag.

Rauchensteiner, M. & Broukal, J. (2015). *Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914–1918. In aller Kürze.* Wien: Böhler Verlag.

Reichel, W. (2016). *Pressearbeit ist Propagandaarbeit«. Medienverwaltung 1914–1918. Das Kriegspressequartier (KPQ*), Innsbruck [u. a.]: Studienverlag.

Ristović, M. (2020). *War, Humour and Propaganda* (1914–1918). https://www.academia.edu/43419526/War_ Humour_and_Propaganda_1914_1918_ [10.05.2025].

Teusch, U. (2018). *Der Krieg vor dem Krieg. Wie Propaganda über Leben und Tod enstscheidet*. Frankfurt am Main: Westend Verlag.

Tekin, H. (2018). Jakob Wassermann, Der Jude der Bestimmung: Ein Schriftsteller der Gruppe »Jung-Wien« zwischen den Polen Deutsch-Sein und Jude-Sein. *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, vol.6*, S. 49–64.

Tekin, H. (2024). Die Paradoxie der Behinderung: Hiobs Reise von Schmerz und Sinn in Joseph Roths Roman "Hiob". In: H. Tekin & L. Coşan (Hrsg). *Behinderung in der deutschsprachigen Literatur. Jahrbuch für Internatıonale Germanistik*, *Reihe A- Band 154,* 345–371. Lausanne: Peter Lang Verlag

Tropper, E. (2020). Linguistic Landscapes auf Postkarten Einige methodische Überlegungen am Beispiel der historischen Untersteiermark/Spodnja Štajerska. In: K. Almasy & H. Pfandl & E. Tropper (Hrsg.) *Bildspuren – Sprachspuren Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie.* 45–74. Bielefeld: Transcript Verlag.

Van Leeuwen, T.A. (2008). *Discourse and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Weiss, P. & Stehle, K. (1988). *Reklamepostkarten*. Basel: Springer Verlag.

Jakob Wassermanns Portrait: Ein deutsch-jüdischer Erzähler mit zwei Seelen

Ester Saletta[1]

Abstract
Jakob Wassermann (1873–1934) zählt zu den erfolgreichsten deutschen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Er wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ausgegrenzt und völlig vergessen, vor allem aufgrund seiner häufig zu extremen, provokatorischen Sprache. Seine Romane *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* (1908) und *Das Gänsemännchen* (1915) gelten als brillante historisch-psychologische Beschreibungen der sozialen, großbürgerlichen Scheinheiligkeit des 20. Jahrhunderts. Der Erzählton ist allerdings überspitzt, entschieden eigenwillig und gegen die Konventionen seiner Zeit gerichtet, weshalb Wassermann mit seiner formal so radikalen Botschaft sogar als positiv moralistisch betrachtet wurde. Der in Text und Kontext, in Handlung und Sprache widersprüchliche schriftstellerische Ansatz mit seiner intelligent aufgeklärten und zugleich moralisch ziemlich aggressiven Argumentation spiegelt die Dualität Jakob Wassermanns wider, genauer gesagt, seine Doppelnatur als Deutscher und als Jude. Dies ist der Fall in Romanen wie *Die Juden von Zirndorf* (1897), eine vom 17. bis 19. Jahrhundert reichende Chronik deutscher Juden, die in einer deutschen Provinzstadt leben, oder in den Autobiografien *Mein Weg als Deutscher und Jude* (1921) und *Selbstbetrachtungen* (1933). Sie beschreiben am Beispiel der persönlichen Schwierigkeiten Wassermanns, mit seiner Doppelnatur zu leben, eine in der Zeit der Weimarer Republik unter den Gruppen deutscher Juden verbreitete identitäre Tendenz. Für eine eingehendere Analyse dieses historisch-sozialen Konflikts wird aber nicht nur eine Textanalyse unter Berücksichtigung des sozialen Kontexts der hier zitierten Romane nötig. Auch die ablehnende Haltung Wassermanns gegen den Zionismus und folglich seine mit Stolz erklärte Zugehörigkeit zur deutschen Heimat, seine Liebe für das deutsche Volk und seine mythische Stilisierung der Ostjuden sind, zusammen mit seiner kritischen Beurteilung Heinrich Heines, zu berücksichtigen.

Keywords: *Autobiografie, Judentum, Exil, Holocaust, Ent- und Verfremdung*

[1] Dr. phil., Freie Wissenschaftlerin, Bergamo, Italy, *ester.saletta@tin.it*

0. Einführung

Wie viele Bücher deutscher Autoren wurden auch die Werke von Jakob Wassermann (Fürth 1873 - Altaussee 1934) während des Dritten Reichs in Deutschland weder verbreitet noch veröffentlicht, auch wenn er neben Thomas und Heinrich Mann, Stefan Zweig und Hugo von Hofmannsthal zu den populärsten, meist gelesenen und meist übersetzten Schriftstellern der 20er- und 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts zählte (Wassermann, 1994, S. 7). In den Jahren zwischen 1900 und 1933 hatten die Leser seine umfangreichen, aber spannenden Romane verschlungen. Sie waren Welterfolge, und selbst Thomas Mann bestätigte, dass Jakob Wassermann die Gabe hatte, Geschichten zu erfinden, die jedermann faszinierten (Müller-Kampel, 2007, S. 215)[2]. Neben zahlreichen anderen Literaten jüdischer Abstammung war auch Wassermann nach dem Ende des Nationalsozialismus bis in unsere heutige Zeit vergessen, im Gegensatz zu anderen Autoren, die in der Zwischenzeit, wenn auch spät, wiederentdeckt und neu gelesen worden sind. Auch heute noch haben die Werke Wassermanns nur ein Nischenpublikum aus einigen wenigen Literaturwissenschaftlern und leidenschaftlichen Lesern guter, engagierter Literatur. Etliche Versuche, die unternommen wurden, um einen Erzähler wie Wassermann, der früher ein Bestsellerautor war, wieder ins Rampenlicht zu bringen, waren bisher nicht besonders erfolgreich, obwohl in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ein Teil seiner Bücher, genau gesagt, elf seiner Romane neu aufgelegt wurden und heute noch im Buchhandel vorrätig sind.

Um diese uneinige Haltung der Leser gegenüber Wassermann wirklich verstehen zu können, muss auf seine seelische Widersprüchlichkeit eingegangen

[2] Siehe außerdem: „Die Meisten wissen ja gar nicht mehr, was es heißt: eine Geschichte erzählen, und selbst die Begabtesten bringen lauter Zwitter- und Mißformen hervor. […] Ich möchte behaupten, ein Stoff ist um so größer und allgemeiner gültig, je mehr Mythos er in sich trägt, das heißt, je tiefer er in dem Geheimnisvollen, Unbewußten, Religiösen, Phantasiegemäßen eines Volkes und damit der Menschheit wurzelt“ (Wassermann, 1904, S. 40). Ebenfalls zu berücksichtigen ist die Aussage Wassermanns: „Sie wissen nicht, daß der Dichter überhaupt nicht Erfinder, sondern bloß Finder ist. Wovon soll ich mich nähren, wenn nicht von der Wirklichkeit? Zu Besserem ist sie ohnehin nicht nutze“ (Wassermann, 1933, S. 179). Und schließlich auch: „Ich glaube, daß alle Produktionen im Grunde der Versuch einer Reproduktion sind, Annährung an Geschautes, Gehörtes, Gefühltes, das durch einen jenseitigen Trakt des Bewußtseins gegangen ist und in Stücken, Trümmern und Fragmenten ausgegraben werden muß. Ich wenigstens habe mein Geschaffenes zeitlebens nie als etwas anderes betrachtet, das Schaffen selbst nie anders als das ununterbrochene schmerzliche Bemühen eines manischen Schatzgräbers“ (Wassermann, 1933, S. 167).

werden, die eine Konstante sowohl in der Biografie als auch im erzählerischen Werk dieses Autors ist. Gemeint ist der Zwiespalt, welcher der Identitätsstruktur des Menschen und Künstlers Jakob Wassermann innewohnt, der sein Ich gerade in der tiefen, inneren Zäsur zwischen dem Ich-Sein und dem Ganzen, zwischen besonderer Individualität des Einzelnen und universaler Totalität der modernen kollektiven Gesellschaft verankert. Dieser persönliche Bruch des ‚Ich' wie auch der soziale Bruch des ‚Wir' ist durch den realen, objektiven Gegensatz von Judentum und Deutschtum geprägt, der in dem Problem der jüdischen Assimilation ebenso wie in dem des deutschen Antisemitismus gründet. Was allerdings unter Judentum und Deutschtum in Bezug auf das Leben und die Kunst Wassermanns zu verstehen ist, zeigt sich erst bei dem Versuch einer Untersuchung und Definition dieser beiden Begriffe. Hierbei sollen sowohl theoretische Aspekte mit Bezug auf die Strategien und Techniken des Identitätsbildungsprozesses als auch literarische Gesichtspunkte im Rahmen der Autobiografien *Mein Weg als Deutscher und Jude* (1921) und *Selbstbetrachtungen* (1933) berücksichtigt werden.

1. Theoretische Kodierung der deutsch-jüdischen Identitätskonstruktion

Angesichts des geschichtlichen Erbes und der häufig irreführenden Ungenauigkeit im Gebrauch der Begriffe ‚Judentum' und ‚Deutschtum' ergibt sich die Erfordernis, nicht nur ihre ursprüngliche Bedeutung, sondern auch ihre geschichtliche Entwicklung sowie die widersprüchlichen, höchst modernen Konflikte, die Autoren wie Jakob Wassermann in ihren Werken thematisiert und kritisiert haben, einführend zu erklären. Der starke Einfluss, den die empfundene und/oder assimilierte Zugehörigkeit zu einer der beiden Bevölkerungsgruppen ganz allgemein im Leben seiner Zeitgenossen und insbesondere auf die persönliche identitäre Selbstdefinition Wassermanns hatten, stellt das schon so oft diskutierte Konzept der deutsch-jüdischen Symbiose erneut zur Debatte. Denn nicht von ungefähr stehen Phänomene und Fragen im Mittelpunkt dieser Diskussion, die von Bedeutung für die Lebensrealität und die Problematik des Ich assimilierter deutscher Juden wie Jakob Wassermann waren. Zu der tiefen, verwurzelten Konfliktualität oder, besser gesagt, der ungelösten gesellschaftlichen Intoleranz gegenüber dem Judentum kommt hier zusätzlich die grundlegende Schwierigkeit, die Identitätszugehörigkeit einzelner Personen und Gruppen zu verstehen.

> „Was wollen die Deutschen? […] den Haß. Ich hätte ihm antworten müssen: Sie wollen einen Sündenbock. Immer, wenn es ihnen schlecht ergangen, nach jeder Niederlage, in jeder Klemme, in jeder heiklen Situation machen sie die Juden für ihre Verlegenheit verantwortlich. So ist es seit Jahrhunderten." (Wassermann, 1994, S. 119)

Siehe hierzu auch Paul de Lagarde, der in seinen Stellungnahmen beharrlich auf die jüdische Frage im Sinne einer Rassenfrage verweist, welche das Entstehen und die Entwicklung des deutschen Judentums beeinträchtigt und somit im sozialen Alltagsleben der deutsch-jüdischen Gemeinschaften der Moderne (Offermanns, 2018, S. 14–15) nahezu unmöglich und unrealisierbar werden lässt. Für de Lagarde waren Deutsche mit jüdischer Abstammung sowohl unter sozialen als auch unter historischen Gesichtspunkten schwer als vollwertige Mitglieder des Deutschtums akzeptierbar, und zwar deshalb, weil ihre soziale Definition auf unterschiedlichen Auffassungen von deutsch-jüdischer Identität basierte. Denn hier spielen die Ideen der Sprache und der Kultur sowie der sozialen und religiösen Zugehörigkeit eine Rolle. Zwei Pole, deren einer die streng Orthodoxen mit ihrem Eintreten für einen nationalistischen (Anti-)Semitismus waren, dessen Konzept für die Definition der Rasse in dem mehr oder weniger reinen biologischen Aspekt des „arianischen" Jüdischseins gründete. Der andere Pol waren die deutsch-jüdischen Befürworter der Assimilation, die sich einem speziellen Bild des Deutschtums verbunden fühlten, d. h., einem Deutschland des klassischen Humanismus, dessen Werte- und kulturelle Vorstellungen an diejenigen erinnerte, die von den Dichtern und Denkern des lange zurückliegenden Klassizismus besungen wurden. Es war die Idee eines von der Aufklärung, von Persönlichkeiten wie Lessing und Goethe inspirierten Deutschtums. Für diese Idee von Deutschtum spielte damals die Schaffung des Heimat-Konzeptes im deutschen Sprachbereich, somit innerhalb der deutschen Sprache, eine nicht zu unterschätzende Rolle (s. Bosco 2018).

> „Während vor Beginn der Aufklärung die Frage nach der jüdischen Identität unter Hinweis auf die Religion eindeutig beantwortet werden konnte, änderte sich dies grundlegend mit der bürgerlichen Emanzipation der Juden, die eine allmähliche Säkularisation ihrer Kultur zur Folge hatte. Es kam nun wesentlich darauf an, wie sich die Juden als Individuen zum Judentum als Religion und zur jüdischen kulturellen Tradition stellten. Mit der Wandlung der jüdischen Religion zu einer Art Konfession wurde das Hauptkriterium einer Zugehörigkeit zum Judentum die Art und Weise, wie der einzelne diese Zugehörigkeit definierte oder

> sie ganz unreflektiert empfand – sei es religiös im engeren oder kulturell im weiteren Sinn." (Horch, 2007, S. 69–72)[3]

Diese innerjüdischen Debatten neigten zu einer Erörterung des Begriffs über einen rein konfessionellen Ansatz als Glaubensgemeinschaft, der bis hin zur Vorstellung einer weiter gefassten Volksgemeinschaft im Sinne einer Lebensform reichte. In diesem Kontext trat die traditionelle religiöse Definition eher in den Hintergrund, so dass die Religion nicht mehr zwangsläufig mit praktischer Glaubensausübung verbunden war. Auf dieser Basis erkannten sich auch all jene Individuen, die auf ihre rein formale juristische Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft verzichtet hatten, selbst als Atheisten oder als nicht praktizierende Juden, die juristisch gesehen noch jüdisch-religiös waren, auch wenn sie offiziell nicht mehr an der traditionellen religiösen Praxis der jüdischen Gemeinschaft teilhatten. Noch komplexer war der Fall derjenigen, die mehr oder weniger freiwillig vom jüdischen Glauben zu einer der christlichen Konfessionen übertraten. Bei der Beurteilung der Zugehörigkeit des Einzelnen zum Deutschtum oder Judentum auf der Grundlage seiner sozialen Beziehungen ist deshalb auch die recht spezielle und heikle Position der Konvertiten zu berücksichtigen, den immerwährenden Opfern einer erheblichen sozio-religiösen identitären Ambivalenz. Obwohl sie aufgrund ihres nichtjüdischen Glaubens dem Deutschtum zugerechnet werden müssten, bewegten sie sich dennoch größtenteils in einem mit dem Judentum in enger Beziehung stehenden sozialen Umfeld. Dies führte zu einem erhöhten Selbstbewusstsein des eigenen Judentums und damit auch zu einer immer stärkeren und immer ausdrücklicher zwiespältigen, wenn nicht sogar widersprüchlichen und auf besondere Weise ‚anderen' identitären Position. Nach dieser kurzen Einleitung wird verständlich, wie sich der Begriff der deutsch-jüdischen Identität konzeptionell erweitert, hin zu einem entfremdenden, in aller Stille vor sich gehenden und resilienten Prozess der Autosynthese des Ich. Er repräsentiert den utopischen, idealistischen Wunsch, trotz allem und unbedingt einer individuellen und/oder kollektiven Solidarität verbunden zu bleiben, die

[3] Während vor Beginn der Aufklärung die Frage nach der jüdischen Identität unter Hinweis auf die Religion eindeutig beantwortet werden konnte, änderte sich dies grundlegend mit der bürgerlichen Emanzipation der Juden, die eine allmähliche Säkularisation ihrer Kultur zur Folge hatte. Es kam nun wesentlich darauf an, wie sich die Juden als Individuen zum Judentum als Religion und zur jüdischen kulturellen Tradition stellten. Mit der Veränderung der jüdischen Religion zu einer Art Konfession hing das Hauptkriterium der Zugehörigkeit zum Judentum von der Art ihrer Definition durch den einzelnen ab, d. h., wie sie von diesem ganz unreflektiert empfunden wurde – sei es religiös im engeren bzw. kulturell im weiteren Sinn.

innerlich auf die Ideale der eigenen Herkunft und somit auch auf eine glaubwürdige, also sozial anerkannte Gruppenidentität zurückgeht. Von daher sind

> „Identitätsprobleme [jene] Orientierungsprobleme. Sie bedürfen dem-gemäß einer Art von Selbstreflexion und Selbstvergewisserung, durch die die betreffende Person zunächst einmal den eigenen Standpunkt im physikalisch-materiellen und leiblichen, im sozialen und moralischen sowie im zeitlichen Raum des Handelns in Erfahrung bringt bzw. einen solchen Standpunkt zurückgewinnt." (Straub, 1999, S. 86)

Anhand dieses Zitats wird verständlich, wie sich der Übergang von der individuellen, monadischen Identitätskonstruktion des ‚Ich' zu einer pluralen, kollektiven Identität des ‚Wir' vollzieht. Ihre Ausprägung ist durch die räumlich-zeitlichen und historisch-kulturellen Faktoren bestimmt, bis hin zu ihrer ursprünglichen Zurückführung auf all jene mythisch-angestammten, soziokulturell und symbolhaft konstruierten und rekonstruierten Formen und Praktiken. Somit darf behauptet werden, dass der begründende Faktor schlechthin für die Konstruktion der identitären und subjektiven Definition des Dualismus von Ich/Wir die agierende Gesellschaft an sich ist, mit all ihren Handlungen, die über Gemeinschaftspraktiken der verschiedenen sozial anerkannten Gruppen konstruiert sind. Demnach lässt sich die Aussage treffen, dass die Frage einer beliebigen kollektiven Identität zuallererst diejenige des Umbaus der individuellen Identität auf mehreren Ebenen ist.

> „Unter einer kollektiven oder Wir-Identität verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht an sich, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach, wie sie im Bewusstsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag." (Straub, 1999, S. 132)

Dies bedingt auch die Erfordernis einer Auseinandersetzung mit der dichotomischen Natur des innerlich gespaltenen, ontologisch natürlichen deutsch-jüdischen ‚Ich', das aber ständig im Widerspruch zu der konstruierten pluralen Zugehörigkeit des ‚Wir' steht, die sozial anerkannt ist und sich auf eine weiter gefasste Zugehörigkeitsgruppe bezieht. Dieser identitäre Dualismus des Ich/Wir, als Utopie ersehnt und häufig auch erfolgreich erreicht, verweist auf einen fortwährenden, ununterbrochenen Prozess

kollektiver Selbstkonstruktion. Ihr Hauptmerkmal ist der eindeutig jüdisch-diasporisch inspirierte spirituelle Nomadismus des Ich, welcher auf der dialogischen Ebene mit dem Thema des Jüdisch-Deutschen übereinstimmt, also mit der fluiden Durchlässigkeit der Identitätskonstruktion des Ich/Wir, die Gershom Scholem als ein wahres historisch-subjektives Phänomen betrachtet.

> „Zu einem Gespräch gehören zwei, die aufeinander hören, die bereit sind, den anderen in dem, was er ist und darstellt, wahrzunehmen und ihm zu erwidern. Gewiß, die Juden haben ein Gespräch mit den Deutschen versucht, von allen möglichen Gesichtspunkten und Standorten her, fordernd, flehend und beschwörend, kriecherisch und auftrotzend, in allen Tonarten ergreifender Würde und gottverlassener Würdelosigkeit. Dem unendlichen Rausch der jüdischen Begeisterung hat nie ein Ton entsprochen, der in irgendeiner Beziehung zu einer produktiven Antwort an die Juden als Juden gestanden hätte, das heißt der sie auf das angesprochen hätte, was sie als Juden zu geben, und nicht auf das, was sie als Juden aufzugeben hätten." (Scholem, 1982, S. 7–9)

Scholem betont die Einseitigkeit des deutsch-jüdischen Prozesses sozialer Anerkennung, in welchem die Deutschen die Juden noch nie als gleichwertige soziale Partner betrachtet haben. Und dies auch, weil eine tatsächliche Integration der Juden als soziale Gruppe oder sogar als religiöse und kulturelle Gemeinschaft niemals Bestandteil der Diskussion in den Dynamiken der deutschen Lebensweise war. Die geschichtlichen Darstellungen im Kontext der jüdisch-deutschen Emanzipation (siehe die zionistische und die liberale) thematisierten in der Tat immer die komplexe Widersprüchlichkeit des deutsch-jüdischen Dialogs als jenem Moment des Scheiterns moderner jüdischer Emanzipation und als beschämendem Beweis des politischen Misserfolgs der Assimilation. Ergebnis lediglich einer isolationistischen Politik mit dem strategischen Ziel der Juden, sich gegenüber den Deutschen zu verteidigen. Es handelt sich hier um ein innerliches kulturelles Einigeln des jüdischen Ich gegenüber dem Deutschtum mit dem alleinigen Ziel, die älteste, mythisch soziale und/oder religiöse Kodierung des Jüdisch-Seins strategisch zu schützen. Letzteres ist als Ergebnis eines Systems soziokultureller Werte zu verstehen, die auf einer Reihe persönlicher, sich in Form individueller Besonderheit unbewusst in Beziehung mit dem kollektiven Handeln setzender Entscheidungen gründen. In diesem Sinne könnte man auch von einer kollektiv-individualistischen Subkultur des deutschen Judentums sprechen. Anders hingegen der aufgeklärte kulturelle

Dialog. Hier zeigten sich literarische Persönlichkeiten vom Rang eines Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Gotthold Ephraim Lessing mit ihren Schriften als Vertreter eines deutschen, humanistisch-liberalen Wertekanons. Er führte zunächst zur Überwindung der individualistischen identitären Orientierung und später, in der Weiterentwicklung, zu einer sozial genormten Konsolidierung der gebildeten Mittelklasse, in welcher Juden- und Deutschtum gleichberechtigt waren. In diesem Zusammenhang ist auf die grundlegende ethisch-soziale Funktion des Dichters zu verweisen. Seine erzieherische Rolle setzt die überzeugte Notwendigkeit der Verbreitung eines toleranten, liberalen, und gegenüber Juden wie Deutschen respektvollen Zusammenlebens voraus, ohne deshalb jene präzisen identitären Merkmale aufzuheben, die die natürliche und kulturelle deutsch-jüdische Grenze bilden.

2. Jakob Wassermanns seelischer Dualismus als Deutscher und Jude

Von Jakob Wassermanns seelischem Dualismus zu sprechen bedeutet, seine narrative Tätigkeit im Licht einer isotopischen Struktur des erzählerischen, stark autobiografischen Aufbaus zu analysieren. Das problematische Thema der deutsch-jüdischen Identitätszugehörigkeit weist beinahe selbstredend auch auf die hieraus folgende soziale Anerkennung Wassermanns als Mensch und Dichter in der deutschen Gesellschaft der zeitgenössischen Moderne hin. In diesem Sinn spielt die traumatische Jugend Wassermanns mit einem chronisch erfolglosen Vater, einer zu früh verstorbenen Mutter, einer bösen Stiefmutter wie es sie sonst nur in Märchen gibt und einem für die sensible Natur des jungen Jakob allzu strengen Schulwesen eine grundlegend wichtige Rolle. Der größte Teil von Wassermanns Leben vergeht von Armut und Lieblosigkeit geprägt, aber auch von dem Kampf um die Überwindung seiner sozialen Ausgrenzung als Jude sowie von der unablässigen Suche nach einer kollektiven, sozialen und literarischen, allerdings nie zuerkannten Legitimation als jüdischer Deutscher. Er zieht sich bewusst zurück in eine Isolation, deren drei Aspekte den drei Phasen seines künstlerisch-literarischen Werdegangs entsprechen. Als epischer Literat, als Deutscher ohne gesellschaftliche Anerkennung und als Jude ohne Gruppenzugehörigkeit beschreibt Jakob Wassermann seine Existenz mittels der triadischen Symbolik dreier verschiedener epischer Formen. Zunächst zeigt der Stil des jungen Wassermann die stürmische Tendenz eines Wackenroder oder eines Tieck, mit einer Vorliebe für die Nacht und den Mond als Inspirationsquellen für die spirituelle

Konstruktion eines noch umherirrenden, unsicher zwischen Individualismus des Einzelnen und Kollektivismus des Universalen schwankenden Ich. Später beschreibt er mit naturalistischer Empathie die Begeisterung für die Schönheiten der Außenwelt, die er mit poetischen, neoklassischen Pinselstrichen in ihren unterschiedlichsten Abgründen zeichnet. Und zuletzt ist es die tiefe seelische Wahlverwandtschaft mit der Harmonie der Klassik, die Wassermann zu einer perfekt ausgeglichenen Koexistenz von Ich/Wir führt (s. Jacob, o. D.; Palarz, o. D.; Sablich, o. D.). Diese unterschiedlichen künstlerischen Phasen des Ich-Wir-Seins zeichnen ein klares Bild von Wassermann als Mensch und Dichter; eine spirituelle Natur, beständig Opfer eines nie wirklich gelösten latenten Kampfs um die Selbstzugehörigkeit, der die ewige Spaltung seiner deutsch-jüdischen Individualität im schweigenden Akzeptieren des Anders-Seins, bzw. der ungelösten Harmonie des Ich/Wir lebt. Wassermann nimmt in verschiedenen Schriften Stellung zum Thema der gegnerischen deutsch-jüdischen Bipolarität. Man denke, chronologisch gesehen, zum Beispiel an seine Werke *Das Los der Juden* (1904)[4], *Der Jude als Orientale* (1914)[5], *Der Jude der Bestimmung* (1925)[6],

[4] Dieser Beitrag erklärt vermittels der Bezugnahme auf die Jugend Wassermanns die gesellschaftliche Stellung der deutschen Juden, die häufig von der Erfahrung mit Hass und dem Gefühl von Diskrimination geprägt war. Nach Ansicht Wassermanns sind die Ursachen für derartige rassistische Handlungen gegen die deutschen Juden zumeist in Unsicherheit sowie in dem verhärteten Misstrauen der Gesellschaft und in religiösen Vorurteilen zu suchen. Die Folge ist das Fehlen einer allgemeinen, nicht christlichen Freiheit, in dem die deutschen Juden beinahe wie mit Brandzeichen markierte ausländische Versklavte leben.

[5] In diesem Brief, den Wassermann an seinen Freund Martin Buber schrieb, findet sich eine allgemeine Definition des Judentums, die sich mit dem Unterschied zwischen europäischen und Ostjuden befasst. Laut Wassermann ist die Existenz der deutschen Juden durch die Ablehnung des Anderen charakterisiert, d. h., von der Zäsur zwischen dem europäischen Bild des Juden als Literaten und des spezifisch orientalischen gottlosen Juden, der in dem Symbolismus seiner ursprünglichen jüdischen, damals noch nicht vom Christentum kontaminierten Abstammung wurzelt. Der orientalische Jude hat für Wassermann seine Nabelschnur noch nicht abgetrennt, die ihn mit dem mythischen Ursprung des jüdischen Volkes verbindet. Somit befindet er sich in klarem Widerspruch zu dem assimilierten jüdisch-deutschen Literaten, der deshalb kein wahrer Schöpfer mehr sein kann. Nur wer in der Lage ist, Juden und Christen dank der Kraft seiner persönlichen Offenheit gegenüber seinen Mitmenschen wieder zu einen, ist der wahre Schöpfer.

[6] In diesem Brief unterstreicht Jakob Wassermann die Bedeutung und den Wert des Juden in der Diaspora, des einzigen Juden, der wirklich für die messianische Mission bestimmt ist, da er keiner Nation bzw. keinem Volk angehört, sondern ein Kind ausschließlich der Diaspora ist.

Die psychologische Situation des Judentums (1904–1933)[7], Der *Jude in der Kunst* (1904–1933)[8] und insbesondere an seine Autobiographie *Mein Weg als Deutscher und Jude* (1921). Im letztgenannten Werk rekonstruiert Wassermann in historisch-sozialer, autobiographischer Darstellung seine Identität als Mensch und Dichter, die zwar harmonisch ausbalanciert, aber nichtsdestotrotz unvereinbar ist und in ständiger Bewegung zwischen dem Sich-Bewusstwerden seines Deutschseins und der noch nicht assimilierten Wahrnehmung seines Jüdischseins schwankt. Begriffe, die auf ontologischer Ebene jedoch immer unteilbar und untrennbar sind (s. Tekin 2018, 2019, 2021).

> „Mein Gesichtstypus bezichtigte mich nicht als Jude, mein Gehaben nicht, mein Idiom nicht. Ich hatte eine gerade Nase und war still und bescheiden. Das klingt als Argument primitiv, aber der diesen Erfahrungen Fernstehende kann schwerlich ermessen, wie primitiv Nichtjuden in der Beurteilung dessen sind, was jüdisch ist, und was sie für jüdisch halten." (Wassermann, 1994, S. 12)

Und weiter:

> „Ich bin ein Deutscher, und ich bin Jude, eines so sehr und so völlig wie das andere, keines ist vom anderen zu lösen. Ich spüre, daß dies in gewissem Sinn, wahrscheinlich durch das vollkommene Bewußtsein davon und die vollkommene Durchdringung mit den Elementen beider Sphären, orientalischer und abendländischer, ahnenhafter und wahlhafter, blutmäßiger und durch

[7] Wassermann hebt in diesem Beitrag noch einmal die große identitäre Vielfalt der Juden, verstanden als Nomadengruppe par excellence, hervor.

[8] Hauptthema dieses Beitrags ist die Auffassung Wassermanns von der Kunst als jüdische Mission für die Aufwertung des Judentums in der Welt der Kunst, nachdem diese über Jahrtausende anderen spirituellen künstlerischen Formen unterworfen gewesen war. „Die letzten zwei Jahrtausende haben die Juden allzu schwer mißhandelt, als daß ihnen Zeit und Freudigkeit genug geblieben wären, sich aus der mörderischen Wirklichkeit in Form und Bild und Gestalt zu retten, wie es alle anderen Völker tun konnten; religiöse Überlieferung, der Väterglaube allein vermochte sie vor der Verzweiflung zu schützen; ihre mythen- und genienschaffende Kraft war nach der Hervorbringung Christi für viele Jahrhunderte erschöpft" (Wassermann, 1984, S. 159). Auch in dem Roman *Die Juden von Zirndorf* (1897) erreichen die Juden einen neuen Sentimentalismus, verstanden als Naivität, die sich grübelnder Wehmut entgegenstellt (Wassermann, 1996, S. 75).

> die Erde bedingter, ein neuer Vorgang ist." (Wassermann, 1994, S. 126)

Insbesondere im Hinblick auf das Judentum unterscheidet Wassermanns Ich-Definition nicht einfach nur die Begriffe „Jude" und „Deutscher". Vielmehr bezeichnet er sich als „deutsch-jüdisch", das heißt, mit „zwei Begriffe[n], die auch dem Unbefangenen Ausblick auf eine Fülle von Mißverständnissen, Tragik, Widersprüchen, Hader und Leiden eröffnen" (Wassermann, 1994, S. 54).

Problematisch ist hier der Umstand, dass Wassermann in Fürth aufgewachsen ist, der ältesten jüdischen Gemeinde Deutschlands, gleichzeitig aber auch eine durch und durch traditionelle deutsche Erziehung erhalten hat, was ihn dazu brachte, in aller Unschuld zu sagen, dass er sich immer im Grunde seiner Seele „als Deutscher unter Deutschen" fühle (Wassermann, 1994, S. 48–52).

> „In aller Unschuld war ich bisher überzeugt gewesen, ich sei deutschem Leben, deutscher Menschheit nicht bloß zugehörig, sondern zugeboren. Ich atme in der Sprache. Sie ist mir weit mehr als das Mittel, mich zu verständigen, und mehr als das Nutzprinzip des äußeren Lebens, mehr als zufällig Gelerntes, zufällig Angewandtes. Ihr Wort und Rhythmus machen mein innerstes Dasein aus. Sie ist das Material, woraus eine geistige Welt aufzubauen ich, wenn schon nicht die Kraft, so doch den unmittelbaren Trieb in mir spüre. Sie ist mir vertraut, als sei ich von Ewigkeit her mit diesem Element verschwistert gewesen. Sie hat meine Züge geformt, mein Auge erleuchtet, meine Hand geführt, mein Herz fühlen, mein Hirn denken gelehrt; sie hat mir das Gesehene, in Phantasie und Urteil Gesammelte durch Geschichte, Fluß des täglichen Seins, Spiel der Lebensläufe, Erlebnis der großen Werke zur Anschauung Gewordene in einmalige, unwiderrufliche Gestalt verdichtet: Ist das nicht gültiger als die Matrikel, als schematisches Bekenntnis, als eingefleischtes Vorurteil, als eine Fremdlingsrolle, die durch Furcht und Stolz auf der einen Seite, auf der anderen durch Aberglauben, Bosheit und Trägheit besteht?" (Wassermann, 1994, S. 48)

Mit dem Ausdruck ‚bisher' gibt Wassermann hier klar zu verstehen, dass seine persönliche Erfahrung nicht immer auf einer Linie mit seiner deutsch-jüdischen Herkunft lag, sondern dass er auch mit wechselnden Identitätswahrnehmungen zu kämpfen hatte. Das war schon seit seiner Kindheit so,

insbesondere beim Tod der Mutter, als er von einem Dienstmädchen erzogen wurde, die ihm weismachte, ein guter Christ werden zu können, allein schon aufgrund der Tatsache, ein christliches Herz zu besitzen. Eine Sichtweise, die zu verstehen gibt, dass ein Christ in der Mentalität des breiten deutschen Volkes ein liebenswertes, freundschaftliches und barmherziges Wesen war, ein Jude dagegen ein stolz-überhebliches und hochmütiges. Im Hinblick auf diese in der Jugendzeit Wassermanns verbreiteten Vorurteile zeigt sich eine wichtige neue Kodierung des jüdischen Problems, das in zwei Kategorien eingeteilt wird: in das Gefühl des Bevorzugtseins und dasjenige der Stigmatisierung, denn die jüdische Identität ist in beiden Fällen immer angeboren (s. Coşan & Tekin 2021).

> „Die Juden als Gesamtheit haben sich niemals mit den Interessen der Wirtsvölker selbstlos zu identifizieren vermocht. Innerhalb des Staates haben sie sich in eine soziale und religiöse Isolierung zurückgezogen, ein starrer, erstarrter Block in der strömenden Bewegung. Solange die erzwungene Isolierung dauerte, hatten sie den Schein des Martyriums für sich […] Es steckt in ihnen ein ungesunder Hochmut der Tradition noch heute." (Wassermann, 1994, S. 49)

Mit diesen unmissverständlichen Worten, die keinen Zweifel an der autobiografisch bedingten Sichtweise der deutsch-jüdischen Frage aufkommen lassen, nimmt Wassermann die Neukodierung der Bedeutung von deutsch-jüdisch innerhalb der deutschen Gesellschaft seiner Zeit vor. Verständlicherweise handelt es sich um einen schwierigen, sehr schmerzhaften Prozess, den das Ich/Wir durchlaufen muss, um seine Rolle als autonomes Individuum, als selbstdenkende und handelnde existentielle Einheit, aber auch als kollektives Subjekt, d. h., als Zugehöriger einer Herkunftsgruppe, selbst zu definieren. Es ist, als ob man vor einem Spiegel stünde und erkenne, das Opfer seiner eigenen Selbstentfremdung zu sein (Wassermann, 1933, S. 24). Das Resultat, in dem sich diese Selbstbeobachtung enthüllt, ist indirekt die Selbstentfremdung des eigenen Ich, die so groß ist, dass: „Ich beobachte mich auch selbst nicht, das ist mir nicht gegeben, ich erfahre mich nur" (Wassermann, 1933, S. 26). Wodurch „jeder Versuch, sich selbst zu sehen, an der Unabänderlichkeit des Ichseins scheitert, und jeder Versuch, sich selbst zu erkennen, an der Ungewißheit des Selbstseins" (ebd., S. 24). Die Ursache hierfür liegt für Wassermann in der „ganze[n] Fragwürdigkeit und Gefährlichkeit unseres heutigen Weltzustandes, denn noch niemals ist der Mensch dem Menschen zugleich so nah und so fern gewesen" (ebd., S. 25). Eine derartige Lösung des Problems wäre für Wassermann nicht so sehr eine philosophische oder analytische Analyse der

individuell-kollektiven Subjektivität, sondern die Überwindung der überlieferten, eindimensionalen Natur des Ich, das in dieser pluralistischen Auffassung weit über den jugendlichen, naiv romantischen Geist des Verständnisses hinausgehen würde, sodass „der wahre Gehalt nicht im kindlichen Unsterblichkeitsverlangen liegt" (ebd., S. 25), denn das ist „nur die Verkleidung für das Verlangen nach Liebe" (ebd., S. 25). Die Überwindung des monadischen Ich-Seins wurzelt deshalb in dem Selbstbewusstsein, dass die Berechtigung der Meisterwerke der Weltliteratur „das Geschaffene oder zu Schaffende aus dem engen Bezirk des Stimmungshaften, Persönlichen und persönlich Erlebten heraushob" (ebd., S. 25). Wasserman betont aber auch, dass das Problem der Intensität, der erneuerten Notwendigkeit der Selbstwahrnehmung und der wertemäßigen Selbstanerkennung des Ich immer von der Beziehung zwischen Innen- und Außenwelt des Individuums abhänge. Und dass die Ontologie des Ich-Seins, d. h., seine spezifische Konstitution als Existenzform nur mit einer gewissen wahren und unvollständigen Schwierigkeit zu erreichen ist. Dem künstlerischen Ich mit einer im Wesentlichen „routinierten" Existenzform (ebd., S. 28) steht als identitäre Selbst-Vervollständigung, die mythisch-diasporische Lage des herumziehenden Juden, des Nomaden par excellence gegenüber. Hier ist Wassermann nicht nur künstlerisch, sondern auch autobiographisch unterwegs, wenn er erzählt, dass er „schon im ersten Frühjahr meines Aufenthaltes in Österreich wochenlange Expeditionen [machte], bei denen ich oft zehn Stunden täglich marschierte" (ebd., S. 28). Dennoch lässt diese existenzielle, natürliche, nomadische Dimension eines immer auf Reisen befindlichen Ich/Wir laut Wassermann die heikle, immer noch ungelöste Frage „der Intensität und der Erneuerung der äußeren Welt" (S. 28) offen. Eine Existenzfrage, die hingegen angesichts der erfolgten, räumlich-zeitlich kontextualisierten Erfahrung der Verschmelzung des ‚Ich' mit dem ‚Wir' zu stellen wäre.

> „Darin liegt das eigentliche Problem der Form, das Problem des Künstlers schlechthin, und dieser enthüllt sich damit als spätgeborene Erscheinung. Ist es also so, daß man eines Tages nur die Wahl hat, entweder zum ‚Künstler' zu werden oder als Routinier, Selbstausbeuter und geistiger Selbsttötter zu enden? Ein drittes gibt es offenbar nicht, besonders in Deutschland nicht, wo das hilfereiche Medium einer Gesellschaft fehlt und der Schriftsteller nicht von einer nationalen Einheit getragen wird." (ebd., S. 28)

Der von Natur aus kulturell nomadisierende deutsch-jüdische Künstler ist nicht nur Symbol des unverdrossenen Wanderers, der versteht, dass „die eigentliche Verführung nicht in der Aussicht auf eine sorgenfreie Existenz

besteht" (ebd., S. 32), sondern auch Metapher der tiefen Überzeugung, dass die Kraft und die Macht seiner künstlerischen Mission gerade in einer unbestimmten, dezentrierten und hinsichtlich der traditionelleren künstlerischen Dimension delokalisierten Anonymität liegt. Und so ist das, was im Sinne der individuellen und/oder kollektiven existenziellen Zugehörigkeit zählt, nicht die Zeit und noch weniger der Ort, sondern vielmehr die Persönlichkeit und der Charakter des Autors, der das Produkt seiner Existenz, also das Buch seines Lebens, seine Autobiographie auf kreative Weise, mit Kraft und Anziehungskraft formt (Wassermann, 1994, S. 8–16).

> „Ich zimmerte mir Theorien und gab mir Gesetze, prüfte jede Wirkung, untersuchte das Wesen der Figur, der Darstellung, der Fabel, des Aufbaus, des Dialogs, um schließlich zu finden, daß ich erst mich selber zu entdecken und aufzubauen habe und damit auch jenes Stück der inneren und der äußeren Welt, deren Gestaltungswert und Unverwechselbarkeit sich erst ergeben mußte und die allein mich in den Stand setzen konnte, etwas zu 'schaffen'." (Wassermann, 1933, S. 33)

Aus diesem Zitat lässt sich ablesen, dass der Prozess des Ausbalancierens, der Harmonisierung und schließlich auch der Schaffung einer subjektiv-pluralen, zeitlich und räumlich auf das individuelle, künstlerisch-biographische Gleichgewicht hin ausgerichteten Identität, im Falle Wassermanns der deutsch-jüdischen Identität, ein extrem schwieriger, langsamer Lebensprozess ist. Er ist Ergebnis einer geduldigen, immer dynamischen Aufmerksamkeit gegenüber dem Anderssein sowie einer immer vitalen Erziehung, eines spannungsvollen Dialogs mit der Außenwelt. Dies erinnert deutlich auch an die Position der Schriftstellerin, Publizistin und Malerin Margarete Susman[9], einer anderen deutsch-jüdischen Grenzfigur, die zur selben Zeit lebte, auch heute noch wenig bekannt und von der internationalen Germanistik noch kaum untersucht ist.

> „In einer von einer weltweiten Katastrophe geprägten Zeit vertritt Susman die Auffassung, dass es notwendig ist, die Essenz

[9] Wie Giuliano Lozzi (2017, S. 237–250) in seinem Beitrag berichtet, existiert lediglich eine einzige, ganz Margarete Susman gewidmete Monographie auf Deutsch, in der sich interessante Verbindungen zwischen ihrer politischen Einstellung und ihrer Auffassung von Judentum erkennen lassen: Klapheck, E. (2014). *Margarete Susman und ihr jüdischer Beitrag zur politischen Philosophie*, Berlin: Hentrich und Hentrich Verlag. Siehe auch Ueckert, C. (2000). *Margarete Susman und Else Lasker-Schüler*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt. Hahn, B. (2002). *Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne*. Berlin: Berlin Verlag.

> des „Jüdischseins“ wiederzufinden, jenseits der Geschichte zu lesen, dem Nationalismus und der Gewalt nicht nachzugeben, das alttestamentarische Leben wieder aufzunehmen, um die Moderne zu verstehen und, natürlich, nicht zu vergessen. Mit untereinander mehr oder weniger verbundenen Argumenten spricht Susman nicht nur als Religionsphilosophin, sondern auch politisch: sie argumentiert nicht nur zum Scheitern des jüdisch-deutschen Dialogs, dessen glühende Verfechterin sie ist, sondern fragt auch nach dem Sinn der Assimilation, mit der sie aufgewachsen ist und nach dem postassimilatorischen Prozess der jüdischen Wiedergeburt, in welche sie fest geglaubt hatte.” (Lozzi, 2017, S. 241)

Die Beziehung Wassermanns mit dem Anderssein war seit jeher besonders wild und packend und pikaresk abenteuerlich. Schon seit er 16 Jahre alt war und noch keine Vorstellung von den Gesetzen des Gemeinschaftslebens hatte, empfand sich Wassermann, wie üblich, als Opfer der Ritualität der ihm tief verhassten, nie tolerierten und noch weniger assimilierten deutsch-jüdischen Tradition, so dass „es […] trüber Erfahrungen und einer langen Periode der Selbsterziehung [bedurfte], bis ich mich in die Regeln der Welt fügen lernte und zu einer bürgerlichen Gesittung kam“ (Wassermann, 1933, S. 60).

> „Sowohl in der äußeren wie auch in der inneren Dynamik meines Lebens kommt es häufig zu Störungen, deren Ursachen darin liegen, daß ich trotz der mir angeborenen großen Geduld immer wieder eine verhängnisvolle Ungeduld zu bekämpfen habe, die mich voreilige Entschlüsse fassen, mich zur unrechten Stunde, im Verlangen, Unausweichliches schnell hinter mich zu bringen, Verbindungen knüpfen läßt, die ich dann weiter zu schleppen habe und die mich nicht im geringsten fördern, ja auf alle Weise belasten.” (Ebd., S. 65)

Diese Vision der chaotisch, in einem Wirbel ungeordneter Beobachtungen und kaleidoskopischer Wahrnehmungen gelebten materiellen und sensorischen Welt Wassermanns findet im Kontext des Gefühls und der erzählerischen Fantasie zu ungewöhnlicher Harmonie.

> „Wie ich aber aus eigenem Antrieb und wiederum durch eine Not zum Erzähler von Geschichten mit handelnden Figuren und geschlossener Fabel wurde, muß ich festhalten, weil es weit über den kindlichen Bezirk hinaus auf meinen Weg, auf meine Wurzeln wies.” (Wassermann, 1994, S. 23)

Angesichts dieser Worte scheint der Kommentar von Thomas Mann noch mehr Bedeutung zu haben.

> „Wer oder was ist Jakob Wassermann? Ein Erzähler. Er ist zunächst einmal überhaupt gar nichts anderes. Ein Fabulierer von Geblüt und Instinkt, keiner unter uns ist es wie er. Ich habe manchmal im Scherz zu ihm gesagt, er hätte können mit untergeschlagenen Beinen an der Riva degli Schiavoni sitzen oder könnte noch heute irgendwo im Orient am Markte sitzen und erzählen – erzählen –, und das Volk stände mit aufgerissenen Augen und Mündern um ihn herum und hörte zu." (Kraft, 2008, S. 194)[10]

Ohne Zweifel war Jakob Wassermann ein fantasievoller Erzähler, aber er war gleichzeitig auch ein kultivierter Kritiker der Gesellschaftstheorie, beeinflusst vom Ideal des Nietzsche'schen Übermenschen und der positiven Beurteilung des Ostens durch Buber. Er war – man möchte zu sagen wagen – ein deutsch-jüdischer Messias, der versuchte, die moderne Verhärtung der kalten bürgerlichen deutsch-jüdischen Moral zu überwinden (s. Haberich, M., Schnitzler, A. & Wassermann, J. (2017)).

3. Schlussbetrachtungen

Die Analyse der Texte von Jakob Wassermann, die hier im Licht eines selektiven ‚quote close reading' präsentiert und interpretiert und auch durch so gut wie ausschließlich autobiographisches dokumentarisches Material vervollständigt wurde, ermöglichte es, die ontologisch essentiellen Merkmale der Identitätskonstruktion des Ich nachzuverfolgen. Es stellt sich dem Leser also nicht mehr nur in seiner konventionellsten mythisch-traditionellen Natur des Alleinseins dar, sondern auch in seiner komplexeren und ambivalenteren Dimension des ‚Wir', die zeitlich und räumlich in dem erlebten Universellen angesiedelt ist. Es ging also darum, all jene, sowohl vom ‚Ich' als auch vom ‚Wir' Jakob Wassermanns als Mensch und Literat, als Jude und Deutscher geteilten Momente aufzuspüren. Es ist eine existentielle künstlerische Dimension, in der sich das dichterische Wort und die

[10] Berücksichtigt werden auch die autobiographischen Bezugnahmen in den *Selbstbetrachtungen*: „Als ich sechzehn alt war, bildeten die Bibel, Shakespeare und Schopenhauer meine einzige Lektüre, einen großen Teil meiner freien Zeit brachte ich mit einer Hamletübersetzung zu und tat mir auf dieses Unternehmen etwas zugute […]" (Wassermann, 1933, S. 85).

autobiographische Erzählung verflechten und somit den latenten Dualismus des deutsch-jüdischen Bewusstseins aufzeigen. Man erkennt gleichzeitig sowohl Elemente des tiefen, verwurzelten (Anti-)Semitismus als auch deren Koexistenz mit toleranter, assimilierter Akzeptanz der Diversität. So ergibt sich das Portrait eines sich zwischen zwei Welten hin und her bewegenden Wassermanns, der sich beständig entlang des Grats zwischen diasporischem Judentum unter Ablehnung zionistischer und jüdisch-orthodoxer Lösungen und axiomatischer Annahme der identitären, da in der angeborenen Diversität des Ich beruhenden Stabilität bewegt. Dies liegt in dem Umstand begründet, dass beide Positionen die offensichtliche Verneinung der deutsch-jüdischen Herkunft Wassermanns sind. Sie kann sich, auch nach Aussage des Autors selbst, nicht als auf eine bestimmte Nation bezogen verstehen, denn die Juden gehören keiner Nation und keinem Volk an, da sie nie eine Nation bzw. ein Volk hatten. Hieraus folgt die absolute Überzeugung Wassermanns, die jüdische Gemeinschaft als eine spirituelle Gemeinschaft von europäisch diasporischen vereinten Juden zu sehen, die die Errichtung eines hebräischen Nationalstaats ablehnen, und zwar aus zwei Gründen. Zuvorderst aus dem - von Wassermann nie praktizierten - messianischen Glauben heraus und zweitens angesichts einer spirituellen europäischen Diaspora, der es gelingt, auf auch nur ideale Weise die Juden in einer von der umstrittenen im palästinensischen Gebiet ‚anderen' Heimat zu vereinen. Deshalb ist und bleibt Wassermann ein jüdischer Deutscher mit deutschem Geist, der im Schatten der klassischsten deutschen Kultur aufgewachsen ist (Wassermann, 1994, S. 16–26), sich aber auch zu emanzipieren wusste, indem er die Grenzen seines Seins hin zu einem von der modernen Gesellschaft allgemein geteilten europäischen Judentum öffnete. Sein Leben war biographisch und literarisch auf die Wiederentdeckung der innovativsten Werte des nicht assimilierten Andersseins ausgerichtet.

References

Bosco, L. (2018). Configurazioni messianiche in: *Die Juden von Zirndorf* [Gli ebrei di Zirndorf] di Jakob Wassermann. *SigMa. Rivista di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo*, *2*, 287–310.

Coşan, L., & Tekin, H. (2021). Bilder der Judenfeindschaft in den Werken von Jakob Wassermann. *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, *9*(1), 3–22.

Haberich, M., Schnitzler, A., & Wassermann, J. (2017). Konflikte deutsch-jüdischer Identitäten. In W. Lukas & M. Scheffel (Hrsg.), *Textschicksale: Das Werk Arthur Schnitzlers im Spannungsfeld von Produktion, Rezeption und Adaption* (S. 123–128). Akademie Verlag.

Horch, H. O. (2007). Deutschtum und Judentum – eine unmögliche Synthese? Jakob Wassermann im Kontext der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte. In D. Niefanger, G. Och & D. F. Eisenstein (Hrsg.), *Jakob Wassermann: Deutscher, Jude, Literat* (S. 69–91). Wallstein Verlag.

Jacob, H. E. (o. D.). Jakob Wassermann und der Eros des Erzählens. Abgerufen am 11. Mai 2019, von https://www.zeit.de/1953/53/jakob-wassermann-und-der-eros-des-erzaehlens

Kraft, T. (2008). *Jakob Wassermann. Biographie*. dtv Verlagsgesellschaft.

Lozzi, G. (2017). «Und alles erinnert mich an alles». La testimonianza di Margarete Susman (Das Zeugnis Margarete Susmans). In A. Dolfi (Hrsg.), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani* (S. 237–251). Firenze: Firenze University Press.

Müller-Kampel, B. (2007). Jakob Wassermann (1873–1934) im literarischen Feld seiner Zeit. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, *30*(1), 214–243.

Müller-Kampel, B., & Stadler, S. (2015). *Jakob Wassermann, Bibliografie zu Leben und Werk*. Abgerufen am 21. April 2020, von http://lithes.uni-graz.at/wassmbibliographie.html

Offermanns, A. (2018). *Ernst Lissauer. Identitätskonstruktion und Weltanschauung zwischen Deutschtum und Judentum* (Bd. 95). De Gruyter Oldenbourg.

Palarz, M. (o. D.). Jakob Wassermann und seine Auseinandersetzung mit jüdischer Identität in der Moderne. Abgerufen am 5. Mai 2019, von https://www.grin.com/document/81782

Sablich, S. (o. D.). Jakob Wassermann. *In memoriam Ferruccio Busoni*. Abgerufen am 10. Mai 2019, von https://www.rodoni.ch/busoni/inmemoriam/wassermannITA.html

Scholem, G. (1982). Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch. In G. Scholem, *Judaica* (S. 7–9). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Straub, J. (1999). Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In A. Assmann & H. Friese (Hrsg.), *Erinnerung, Geschichte, Identität* (S. 73–104). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Tekin, H. (2018). Jakob Wassermann, *Der Jude der Bestimmung*: Ein Schriftsteller der Gruppe »Jung-Wien« zwischen den Polen Deutsch-Sein und Jude-Sein. *Humanitas – Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, *6*, 49–64.

Tekin, H. (2019). Jakob Wassermann, Autor der Gruppe »Jung-Wien«. Eine Rezeption bis in den „"Orient". In F. Ö. Dağabakan, L. Coşan & A. Sarı (Hrsg.), *Germanistik in der Türkei Band II. Ex Oriente Lux: Literaturwissenschaftliche und imagologische Ansätze* (S. 68–87). Berlin: Logos Verlag.

Tekin, H. (2021). *Bilder der Judenfeindschaft in den Werken von Jakob Wassermann*. Berlin: Logos Verlag.

Wassermann, J. (1904). *Die Kunst der Erzählung*. Greifenverlag.

Wassermann, J. (1933). *Selbstbetrachtungen*. Berlin: Fischer Verlag.

Wassermann, J. (1984a). *Der Jude der Bestimmung*. In J. Wassermann & D. Rodewald (Hrsg.), *Deutscher und Jude. Reden und Schriften 1904–1933* (S. 132). Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Wassermann, J. (1984b). *Der Jude in der Kunst*. In J. Wassermann & D. Rodewald (Hrsg.), *Deutscher und Jude. Reden und Schriften 1904–1933* (S. 157–160). Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Wassermann, J. (1984c). *Die psychologische Situation des Judentums*. In J. Wassermann & D. Rodewald (Hrsg.), *Deutscher und Jude. Reden und Schriften 1904–1933* (S. 133–148). Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Wassermann, J. (1994). *Mein Weg als Deutscher und Jude*. München: dtv Verlagsgesellschaft.

Wassermann, J. (1996). *Die Juden von Zirndorf*. München: dtv Verlagsgesellschaft.

Wassermann, J. (o. D.). Der Jude als Orientale. Ein Brief aus dem Sammelbuch »Vom Judentum«. Abgerufen am 12. Mai 2019, von https://m.ngiyaw-e-books.org/ngiyaw/wassermann/jude_als_orientale/jude_als_orientale.htm

Abstract
Jakob Wassermann (1873–1934) belongs to the most successful German writers of the 1920s and 1930s and was, after World War II, marginalized and completely forgotten mostly because of his often too extreme and provocative language. His novels, Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens (1908) and Das Gänsemännchen (1915) are considered a brilliant historical-psychological description of the bourgeois social hypocrisy of the 20th century, but the narrative tone always resounds too scandalous and "strange" for that time even though considered positively moralistic in its formally so radical message. Such contradictory writing approaches in text and context, in plot and language, which shows at once an intelligently enlightened and a morally very aggressive argumentation, reflects the duality of Jakob Wassermann, that is, his double nature as a German and a Jew. Novels such as Die Juden von Zirndorf (1897), which is the chronicle from the 17th to the 19th century of German Jews living in a German provincial town, or the autobiographies Mein Weg als Deutscher und Jude (1921) and Selbstbetrachtungen (1933) exemplify, through Wassermann's personal difficulty in dealing with this dual nature of his, a widespread identity tendency among German Jews groups during the Weimar Republic. In order to analyze this social-historical conflict in more detail, it is necessary not only to present a socially contextualized textual analysis of the novels mentioned here, but also to underline Wassermann's opposition to Zionism and, consequently, his proudly declared belonging to his German homeland, his friendly love for the German people and his mythical stylization of Oriental Jews, together with his critical judgment of Heinrich Heine.

Keywords: *autobiography, Jewish identity, exile, holocaust, self-estrangement*

Extended Abstract:

Jakob Wassermann's Portrait: A German-Jewish Narrator with Two Souls

This chapter explores the complex literary and existential identity of Jakob Wassermann (1873–1934), one of the most celebrated German-language authors of the early 20th century, whose fame sharply declined after World War II. Once a best-selling novelist widely read across Europe, Wassermann was later marginalized—both as a Jew and as a German writer—due in part to his emotionally charged narrative style and his provocative engagement with the moral and cultural crises of his time. The present study offers an in-depth textual and conceptual analysis of Wassermann's dual identity as a German and a Jew, with particular attention to how this inner split manifests in his fiction, autobiographies, and cultural commentary. Wassermann's narrative oeuvre, including works such as Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens (1908), Das Gänsemännchen (1915), and Die Juden von Zirndorf (1897), reveals his critical stance toward bourgeois hypocrisy, political dogmatism, and the social exclusion of Jews in the German-speaking world. While his novels were commercially successful in his lifetime, they were often dismissed by critics as too moralistic or sentimental. However, as this chapter shows, Wassermann's narrative voice—highly individualized, emotionally intense, and structurally unconventional—reflects a deeper philosophical project: a search for

ethical truth and personal authenticity in a fractured society. Central to Wassermann's worldview is the tension between his Jewish heritage and his German cultural formation. In his autobiographical writings, especially Mein Weg als Deutscher und Jude (1921) and Selbstbetrachtungen (1933), he explicitly reflects on the contradictions of his existence. His identity as a Jew was inescapable, shaped by the antisemitism of the time, yet his inner self was deeply rooted in the ideals of German humanism, the classical canon, and the Enlightenment. Rather than adopting a clear national or religious identity, Wassermann developed a hybrid, plural self—one that resisted categorical belonging and embraced contradiction as the only possible mode of authentic existence.

The chapter argues that Wassermann's conceptualization of identity aligns with modern theories of fragmented subjectivity, particularly those articulated by Jan Straub and Gershom Scholem. Straub's notion of identity as a site of continual self-reflection and negotiation finds resonance in Wassermann's literary and philosophical introspection. Similarly, Scholem's critique of the so-called "German-Jewish symbiosis" helps frame Wassermann's rejection of both assimilationist illusions and Zionist nationalism. He neither idealized a return to religious orthodoxy nor envisioned a Jewish nation-state; instead, he imagined Jewishness as a diasporic, spiritual condition anchored in ethical individualism and cosmopolitan culture. This hybrid positioning placed Wassermann at odds with prevailing cultural expectations. He experienced exclusion from both the German mainstream and from Jewish traditionalism. His narratives are full of characters who inhabit similar in-between spaces—figures caught between inherited identity and chosen selfhood, between loyalty to their roots and the desire for integration. This liminal space becomes not only a source of literary innovation but also a site of deep existential anxiety. In Wassermann's case, his lifelong struggle with alienation, loss, and recognition finds literary expression in stylistic ambivalence, narrative hybridity, and philosophical digression.

Wassermann's treatment of language and storytelling further reinforces this theme. He described his writing process as a constant attempt to build meaning out of a fragmented world, where both German and Jewish traditions were no longer sufficient to explain the self. His sensitivity to language as a cultural and spiritual medium reflects his belief that literature could overcome the divisions imposed by history. Nevertheless, his literary career also illustrates the limits of this ideal: his work was banned by the Nazis, neglected in postwar literary histories, and only partially recovered by scholars in the late 20th century. In comparing Wassermann's voice to that of Margarete Susman and other contemporary Jewish thinkers, the chapter demonstrates that his critique of assimilation, nationalism, and identity politics was part of a broader cultural discourse. Susman, like Wassermann, viewed Jewishness not as a fixed religious or ethnic category but as a site of moral responsibility and intellectual engagement. Both authors recognized the failure of the German-Jewish dialogue but refused to abandon the hope for an ethical community based on mutual respect, critical self-awareness, and cultural plurality. The chapter concludes that Wassermann's literary legacy deserves renewed scholarly attention—not simply for historical or biographical reasons, but because it offers a compelling vision of identity that anticipates many of the dilemmas of our contemporary world. His writings raise enduring questions about belonging, memory, trauma, and the ethics of cultural participation. Through his introspective narratives, he constructed a vision of the self as a site of conflict and potential reconciliation—a vision that remains

both deeply personal and politically relevant. In short, Jakob Wassermann was not merely a forgotten German-Jewish writer of the past. He was a prophet of the condition of modern identity: torn between cultures, loyal to none and yet shaped by all, critical of tradition but also deeply humanistic. His works are testaments to the power of narrative not only to represent but also to wrestle with the self and its contradictions. Through them, we encounter a vision of Jewish-German identity not as a harmonious synthesis, but as an unfinished conversation between past and future, between suffering and imagination.

"At the Walls of the Monastery": Antisemitism and Injustice in Jakob Wassermann's *Der Moloch*

Habib Tekin[1]

Abstract
Jakob Wassermann's novel *Der Moloch* (1902) offers a literary reflection on the persistence of antisemitism, the collapse of legal and moral authority, and the symbolic burden of justice in early twentieth-century Central Europe. At the centre of the narrative is the abduction and forced baptism of Jutta Elasser, a Jewish child whose father and the protagonist, Arnold Ansorge, unsuccessfully attempt to recover her through legal channels. The novel reconstructs antisemitic stereotypes – such as the "ritual murderer," the "God-killer," the "Jewish usurer," and the "Jewish riffraff" – and also embeds them in the bureaucratic and social systems that enable their continuity. The use of the term "Moloch" in the title serves as a double metaphor: first, for the destructive force of the modern city, and second, for the sacrificial violence embedded in historical and theological narratives targeting Jews.
This chapter examines the literary strategies with which Wassermann exposes institutional antisemitism and the inability of the state to deliver justice for Jewish citizens. Arnold's psychological and moral decline, culminating in suicide, is read as a symbolic act of protest and ethical exhaustion. His trajectory reflects the limits of idealism in a world governed by structural exclusion and cultural forgetting. Drawing on Jan Assmann's theory of cultural memory, the analysis interprets the novel as a narrative of historical injustice and as an intervention in the politics of remembering. Wassermann's text calls attention to the mechanisms by which Jewish suffering is rendered invisible and critiques the societal failure to preserve ethical responsibility. The chapter concludes by outlining future research directions, including comparative literary studies, reception history, and gender-focused readings of Jewish victimhood.

Keywords: *Antisemitism, Justice, Cultural Memory, Forced Baptism, Jakob Wassermann*

[1] Associate Professor, Marmara University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of German Language and Literature, İstanbul, Türkiye
habib.tekin@marmara.edu.tr

1. Introduction

Jakob Wassermann's novel *Der Moloch*, published in 1902 by Samuel Fischer in Berlin, occupies a significant position in the author's early literary oeuvre. Following *Melusine. Ein Liebesroman*, *Die Juden von Zirndorf*, *Geschichte der jungen Renate Fuchs*, and several shorter works, *Der Moloch* represents Wassermann's fourth major engagement with the novel form and deepens his preoccupation with Jewish themes, identity conflicts, and questions of social justice. Comprising sixty subchapters organized into six larger narrative divisions – *Frau Ansorge*, *Elasser*, *Natalie*, *Verena*, *Alexander Hanka*, and *Borromeo* – the novel traces the moral and psychological development of its protagonist, Arnold Ansorge. Through his journey, the discourse reveals how institutionalized antisemitism intersects with personal memory, responsibility, and disillusionment. As Peter Sprengel has noted, the titular "Moloch" metaphorically designates the city of Vienna (Sprengel, 2004, p. 383)[2], which in Wassermann's depiction becomes a devouring urban apparatus that erodes individual moral resolve and neutralizes ethical agency. This urban Moloch does not merely serve as a spatial backdrop; it stands as a structural force that absorbs, redirects, or renders futile any efforts aimed at confronting injustice. The central narrative conflict revolves around the abduction and forced baptism of Jutta Elasser, a thirteen-year-old Jewish girl from Podolin and the daughter of a Jewish pedlar. Held in a convent administered by the Felician Sisters, Jutta's case becomes the focus of Arnold's initial moral awakening. He allies with Jutta's father and seeks to retrieve the girl, whose conversion took place without parental consent – an act that reflects not only religious coercion but a broader system of antisemitic exclusion and violence.

In *Der Moloch*, antisemitism is not framed solely as a matter of individual prejudice but emerges as a structural condition that is both political and affective. The state's powerlessness in the face of the Church's ecclesiastical sovereignty – mirrored in the emperor's own inability to intervene – indicates a political culture in which Jewish subjects are systematically denied recourse to justice. The novel's portrayal of this impasse echoes broader themes in Central European Jewish literature of the time, which grapple with the tensions between assimilation, marginalization, and cultural survival. Wassermann's decision to embed the Jewish question in a plot involving abduction, conversion, and bureaucratic impasse aligns with

[2] All quotations from secondary sources in this book chapter are translated from the original German by the author.

contemporaneous critiques of antisemitic legal and religious practices. The Felician convent, from which no legal or imperial force can retrieve the child, functions as a metaphor for a society in which antisemitism is tolerated and also structurally shielded from scrutiny or reform.

Rainer Maria Rilke, in a contemporary review of the novel, provided a perceptive account of Wassermann's literary technique and its ethical stakes. He wrote:

> He tells [...] Arnold Ansorge's fate and that of those who met him. He does not want to look for strange people, for extraordinary and rare ones. He wants to show that they are all strange, uncertain, deep, fantastic, uncanny and heroic, and he demands that the words help him to do this. Then it becomes obvious that it is not really a style that Wassermann has created for himself, but a clever, superior, admirable technique that he uses conscientiously. In this technique, he painted Arnold Ansorge and his surroundings, with small particles of colour a wide picture. (Rilke, 1902, p. 16)

Rilke's remarks emphasize Wassermann's attention to psychological hint and narrative detail. Through a fragmented yet deliberate accumulation of impressions, Arnold's moral trajectory is rendered visible. The early commitment to justice for Jutta becomes increasingly submerged in the protagonist's social entanglements, particularly in relationships with characters such as Anna Borromeo, Maxim Specht, and Natalie Osterburg. These figures, each in different ways, embody the forces of distraction, emotional instability, and social decay that pull Arnold away from his original mission. Even the financial inheritance from his mother is not invested in justice but is instead distributed among individuals whose needs or ambitions eclipse the more urgent plight of the abducted child. This slow unraveling of conviction is mirrored in Arnold's growing marginality within the plot – a development that Rilke poignantly encapsulated:

> Later, Arnold Ansorge is often lost. The people he finds obscure him, and he himself becomes inert and uninteresting. He lives his life to the end, numbed by life, drowned out by the days he wanted to command. One no longer understands what he has become awake for." (Rilke, 1902, p. 16)

Arnold's sporadic recollections of Jutta's fate are insufficient to reanimate his moral purpose. Despite moments of insight or reminders from other characters, he resigns himself to the inertia of circumstance. His final return to Podolin and subsequent suicide mark the end of his personal journey and

a commentary on the failure of ethical persistence in a society shaped by antisemitic normalization and bureaucratic complicity. Rilke's final reflection on the novel captures this unresolved tension:

> He, awakened to a task, perishes from the lack of a mission. Is it this fate to which Wassermann wanted to dedicate a book? One does not know. One dwells on the many small passages, on the splendid work, on the industrious and eager art, and one forgets." (Rilke, 1902, p. 16)

In this closing insight, Rilke mirrors the novel's very dynamic: the oscillation between intense moral engagement and the seduction of forgetting. The aesthetic admiration for detail becomes a parallel to the reader's potential disengagement from the novel's core ethical questions – just as Arnold, over time, allows himself to forget the fate of the girl whose rescue once defined his purpose.

In light of these observations, this book chapter seeks to examine how antisemitism is represented through overt discriminatory actions or ideologies and through structural erasure, emotional detachment, and institutional complicity. Drawing on scholarship that addresses the construction and dissemination of antisemitic stereotypes (cf. Braun, 1999; Erb, 1999; Feinberg-Jütte, 1999; Grözinger, 1999; Raphael, 1999; Stölting, 1999), the analysis will demonstrate how *Der Moloch* embeds antisemitism into the very fabric of its narrative world. The novel does not merely depict the exclusion of Jews from justice and social recognition; it shows how this exclusion is maintained through indifference, forgetfulness, and the disintegration of moral ambition. The protagonist's psychological decline, relational disorientation, and eventual suicide function as both personal failure and societal indictment. In this sense, Wassermann's novel anticipates later literary and philosophical engagements with the failure to act in the face of injustice.

The aim of this chapter is thus threefold. First, it seeks to illuminate the antisemitic structures operating in the novel, both explicitly and implicitly. Second, it aims to explore how Wassermann constructs a narrative of forgetting and resignation, in which the Jewish child's suffering becomes a symbol of the broader effacement of Jewish voices from public consciousness. Third, the chapter considers *Der Moloch* as a case study for understanding the psychological and ethical consequences of antisemitism – both for its victims and for those who fail to resist it. By tracing the narrative arc of Arnold Ansorge and the silenced presence of Jutta Elasser, the analysis contributes to an understanding of how literature can both reflect and

critique the mechanisms of cultural and institutional exclusion. In doing so, it positions Wassermann's work as a critical intervention in the early twentieth-century discourse on justice, identity, and memory.

2. On the Term "Moloch": Antisemitic Imaginaries, Biblical Prohibitions, and Symbolic Structures

In scholarly discourse, the term "Moloch" is generally interpreted as a metaphor for the big city, particularly within literary contexts where urban spaces are coded as consuming, alienating, or morally corrosive. Jakob Wassermann's *Der Moloch* has similarly been read through this urban metaphor: Peter Sprengel, for instance, identifies "Moloch" as a symbolic stand-in for Vienna, a city that, in Wassermann's representation, functions as a spatial setting and a destructive force absorbing the energies and ideals of the individual (Sprengel, 2004, p. 383). This interpretation will be elaborated further in the following chapter, which will focus on the novel's aesthetic strategies and representation of the metropolis. However, at this point, a more complex and theologically inflected reading of the term is necessary. This is because the very title *Der Moloch* alludes to modern sociopolitical realities and to a culturally and religiously charged figure from biblical tradition, one that has been central to antisemitic discourse for centuries. The novel's use of the term cannot be understood merely as a metaphorical gesture toward urban alienation; rather, it also evokes a cultural history of suspicion, demonization, and mythologization directed toward Jewish religious practice and identity.

Wassermann's choice of the word "Moloch" invites a close engagement with its biblical roots. The term derives from a series of controversial and debated passages in the Hebrew Bible, most notably in the Book of Leviticus:

> And of thy seed thou shalt not give any to pass over for Molech. And thou shalt not profane the name of thy God. I YHWH. (Leviticus 18:21)

> And YHWH said unto Moses: And unto the children of Israel shalt thou say: Every man of the children of Israel, and of the strangers that dwell in Israel, that giveth (one) of his seed unto Molech, shall surely be put to death. (Leviticus 20:1–2)

These prohibitions, traditionally interpreted as injunctions against child sacrifice, are among the most contested passages in biblical scholarship.

The ritual offering of children – referred to as the "Molech practice" – is condemned as idolatrous and a violation of the covenantal order between Israel and YHWH. However, these verses are hermeneutically opaque and have generated intense scholarly debate regarding both their historical veracity and their theological function. Thomas Hieke (2011) rightly warns against concluding the historical existence of child sacrifice based solely on these difficult textual fragments. He emphasizes that although the biblical writers polemicized against such practices, the existence of actual child sacrifice in Iron Age Judah remains speculative. Nonetheless, the powerful imagery of the Moloch and its associations with the violent perversion of religious practice had a long afterlife –in theological polemic and in the cultural imagination of later centuries. Especially during the early modern period and into the nineteenth century, such imagery was instrumentalized in Christian anti-Jewish polemics. Jews were frequently accused of ritual murder and child sacrifice, feeding into the blood libel mythology that became a core component of antisemitic ideology (cf. Atasoy, 2015).

The semantic fluidity of the term "Moloch" further complicates its interpretation. Is Moloch a deity? A ritual? A metaphor for transgression? As Hieke (2011) shows, the term has been approached through three major interpretative strands. The first, representing the traditional view, posits that children were sacrificed to a Canaanite or underworld deity known as Moloch, potentially synonymous with "Malik". While archaeological findings – especially in North Africa, Sardinia, and Sicily – have been cited to support this claim, they remain contentious. The second strand, associated with Otto Eißfeld, reinterprets "Moloch" or *molk* not as a deity but as a general sacrificial term, common to both Punic and Hebrew usage. This reading shifts the focus from idolatry to the broader cultural practice of offering. The third line, advanced by Moshe Weinfeld, places the term within a priestly context: he suggests that the "Molech practice" referred to a purification ritual for the consecration of children into religious service, rather than their literal sacrifice.

Yet regardless of its precise historical or ritual connotation, the Moloch figure retains a symbolic power that transcends theological debate. It embodies a nexus of violence, perversion of religious ethics, and the destruction of the innocent. These associations are not theologically neutral; they have been selectively deployed in antisemitic rhetoric, particularly in the persistent Christian accusation that Jews pervert divine law through obscure and violent rites. Such accusations were amplified by the blood libel legends, which presented Jews as threatening both to the Christian social body and to its most vulnerable members – children.

Wassermann's appropriation of the term "Moloch" thus cannot be divorced from these layers of cultural and antisemitic meaning. As a Jewish writer working within a predominantly Christian literary market, Wassermann is acutely aware of the risks and the semiotic potency of biblical allusion. By titling his novel *Der Moloch*, he signals an engagement with the theological-symbolic vocabulary that has long positioned Jews at the margins of moral discourse. Importantly, however, Wassermann neither reclaims nor refutes this vocabulary in a direct polemical manner. Instead, he allows the term to function ambiguously, creating interpretive tension between its biblical associations and its application to the modern metropolis. This ambiguity enables a layered reading of the novel: on one level, Vienna is the "Moloch" that consumes individual purpose; on another, the protagonist's failure to rescue Jutta Elasser reflects a cultural legacy of Jewish sacrifice – both literal and symbolic – within antisemitic Christian frameworks. Wassermann's literary strategy is not unique to *Der Moloch*. His earlier and later works also demonstrate a sustained engagement with biblical motifs and antisemitic discourse. In *Christian Wahnschaffe*, for example, he references the sacrifice of Jiftach's daughter, another troubling biblical image of sanctioned child death. The recurrence of such motifs suggests a personal interest with questions of faith, sacrifice, and moral transgression. It is also a deliberate effort to critique the cultural scripts that have historically enabled the demonization of Jewish religious practice.

Thus, this subchapter on the term "Moloch" is essential for understanding the foundation upon which the entire analytical framework of the book chapter rests. It establishes the intertextual and interreligious connotations that inform the title of the novel and prepares the reader for antisemitism as both thematic content and narrative structure. By tracing the etymological, ritualistic, and polemical dimensions of the Moloch concept, this section creates the conceptual groundwork for examining how Wassermann's novel engages with antisemitic stereotypes –in its representation of Jewish characters and in its depiction of moral collapse, religious power, and the failure of justice. The subchapter thus marks a critical entry point into the broader argument of the book chapter: that antisemitism in *Der Moloch* operates through overt violence or exclusion and through inherited narratives, forgotten commitments, and symbolic systems that render Jewish suffering simultaneously visible and expendable.

3. The Big City as the Moloch: Urban Alienation and Antisemitic Subtexts

Another interpretive layer of the term "Moloch" lies – as before mentioned – in its association with urban modernity and, more specifically, with the alienating and disintegrating forces of the modern big city. In this reading, Jakob Wassermann's *Der Moloch* aligns itself with the tradition of metropolitan literature (*Großstadtliteratur*), which gained momentum in the wake of intensified urbanisation during the nineteenth and early twentieth centuries. The accelerated growth of cities such as Vienna, Berlin, and Paris brought about socio-economic transformations, new class structures, and altered modes of human interaction, often evoking ambivalence, disorientation, and existential fatigue in contemporary literature. Against this backdrop, Wassermann's novel can be seen as both a critique and a literary symptom of these modern conditions. Through its multi-layered structure and interwoven plot lines, the novel fans out a broad spectrum of urban coexistence, ranging from social fragmentation to moral corrosion. *Der Moloch* thus emerges as a modern city novel and as a moralistic and symbolic account of how the city – as a destructive, impersonal force – can consume ethical resolve and silence justice.

As Neubauer (1994, p. 36) succinctly formulates:

> In *Moloch* (1903), the poet sets himself a new task; he wants to illustrate how a personality striving towards a selfless goal is shattered by the environment, by the corrosive influence of the big city. It is no coin-cidence that the big city is called Vienna; a permanent resident of Vienna since 1898, Wassermann soon recognises the downsides of Viennese social circles: A lack of common ground, a preference for the trivial that does not allow higher interests to emerge, attrition and lack of discipline. The figures that are supposed to represent Viennese society are created out of this realisation: the men without energy, incapable of any action despite clear insight, the women vain, full of pleasure-seeking, without true sympathy for people, lustful, but only out of curiosity.

Vienna – once the imperial capital of cultural achievement – is reconfigured here as a centre of enlightenment and moral vacuum. Wassermann's depiction of the city, as drawn from his own life as a marginalised figure within bourgeois intellectual circles, reflects a tension: the metropolis as both site of emancipation and structural exclusion. For the Jewish intellectual in

particular, the city offered paradoxical opportunities. While it could provide anonymity, education, and economic access, it was also a stage upon which antisemitic attitudes were expressed with increasing visibility, particularly in fin-de-siècle Vienna, where figures such as Karl Lueger cultivated popular antisemitism as a political tool. Thus, the metaphor of the city as "Moloch" also resonates with the Jewish experience of urban modernity – one of aspiration, precarious belonging, and systemic rejection. This broader socio-political context, however, was largely lost on some of Wassermann's contemporary critics, who responded to *Der Moloch* with notable hostility. The literary response focused primarily on the novel's form, length, and character construction, while often ignoring or undervaluing its underlying ethical project. Carl Busse (1905, p. 601), writing in 1905, criticized the novel as an example of literary decadence:

> A book of the most unedifying prolixity, in which an attempt was made to show how an unbroken strength is worn down and ground down by the 'Moloch', which is called the big city, culture, woman etc. One should always be somewhat suspicious of poets who take up such themes, who prefer not the rising but the descending, degenerating – there will be weakness in themselves.

Busse's comment reflects an aesthetic ideology that prioritised vitality, upward movement, and heroic conquest. In doing so, it dismisses not only the novel's social critique but also its thematic engagement with Jewish alienation and ethical paralysis. Indeed, Busse's coupling of the big city with "woman" and "culture" as degenerative forces hints at a broader unease with modernity itself – one in which the Jewish intellectual becomes a symbolic scapegoat for perceived cultural decline.

Similarly, Friedrich Stampfer (1902/03, p. 255) argued that *Der Moloch* was lacking in realism and credibility:

> The 'Juggernaut' is not credible and not well done. You hear about the hero's strength in one go, but in the process he does nothing but speculate in Bulgarian pension. He does not fight the big city juggernaut, but jumps down its throat after various highly unnecessary capers. It is not the giant of temptation that he succumbs to, but his own innate lack of character that causes him to fall.

This assessment, while focusing on the character's psychological incoherence, fails to recognize the structural elements at play. Arnold Ansorge's downfall is not simply a matter of personal weakness; it is a narrative reflection of how institutionalized injustice and cultural antisemitism render moral agency ineffective. His failure to act is not merely psychological but

emblematic of a system in which ethical clarity is obscured by legal impotence, religious immunity, and urban indifference.

The most significant and widely cited critique comes from Stefan Zweig (1912, p. 1132–1145), who later labeled *Der Moloch* as Wassermann's "most unsuccessful work" and a "misjudgement":

> One sees that Wassermann himself is aware of not having mastered this idea, he rolls it back and forth, nibbles at it from all sides like a dog at an oversized lump that he cannot swallow in one go. He plays with this great idea, grasps it so impatiently that it keeps slipping away from him, but he does not release it with that sublime tenacity of the great artist who wrestles with the angel until he blesses him.

Zweig's critique, however elegant in its metaphoric articulation, must be interpreted in light of the biographical and ideological divergences between the two authors. Born into wealth and cultural privilege, Stefan Zweig remained largely sheltered from the everyday manifestations of social and political antisemitism that Jakob Wassermann, a child of modest origins, faced throughout his life. Although both are categorized as "assimilated Jews" in research, their assimilation unfolded under different pressures and produced divergent worldviews. Wassermann remained more deeply attached to Jewish ethical and historical memory, which becomes evident in his literary engagement with themes such as forced baptisms, the abduction of Jewish children, and legal impotence in the face of ecclesiastical authority. As Carmely (1981, p. 56) notes, Wassermann's works are often marked by a distinctly Jewish sensibility, more anchored in cultural tradition and historical consciousness than in a universalist humanism.[3]

[3] At this point it should be explained that Wassermann did not (fully) experience Auschwitz and the period after the Second World War. However, this is not the statement being made here, as Wassermann's works may well be read from a post-1933 perspective, because towards the end of his lifetime (until 1934) he strongly empathised with the rising anti-Semitism (see: Müller-Kampel 2005). His wish for a German-Jewish symbiosis did not come true either and the utopia was even lost, because after Auschwitz the German-Jewish identity question developed in a completely different direction, since the Jewish ethnic group would not absorb the German-Jewish heritage, firstly because they no longer identify themselves as "German Jews" but as "Jews in Germany" and secondly because it is no longer their history and culture. (cf. Scholem, 1960; Schoeps, 2015). The fact that the process of adjustment in the history of German-Jewish relations is hardly controversial today was also confirmed by the leading pre-war rabbi Leo Baeck, who after his release from the Theresienstadt concentration camp uttered the following words: "For us Jews

This ideological difference becomes even clearer when one considers Zweig's retrospective underestimation of Hitler, referring to him in *Die Welt von Gestern* merely as a "beer parlour agitator" (Zweig, 2010, p. 411, cf. also Coşan 2017, 2018, 2022, 2024). It was Wassermann, not Zweig, who consistently and prophetically highlighted the underlying mechanisms of antisemitism as a cultural and political structure long before its full eruption into genocidal policy. This sensitivity is embedded within *Der Moloch*, which does not depict antisemitism as a sensationalized eruption of hatred, but rather as a normalized condition of bureaucratic inaction, social neglect, and moral forgetfulness. Wassermann's concern is not with dramatic confrontation but with quiet resignation, with how injustice becomes routinized, and memory is subdued (cf. Coşan, 2013a, 2013b & 2020).

Wassermann's strategy in *Der Moloch* thus resists the heroic or redemptive tropes often expected of literary protagonists. Instead, it offers a sober meditation on moral failure and historical recurrence. By portraying a protagonist who is ultimately unable to confront or reverse systemic injustice, Wassermann anticipates a tragic recognition that individual ethical willpower may be insufficient against the inertia of antisemitic institutions and ideologies. Therefore, this subchapter provides a framework that contextualizes the novel within the tradition of metropolitan literature and reveals how the symbolic economy of the "Moloch" reflects and reinforces antisemitic cultural narratives. The city becomes not merely a place but a mechanism – a structure that devours justice, silences Jewish voices, and overwhelms personal conviction. Through a critical engagement with contemporary reception, this subchapter also highlights the extent to which early readers and critics failed to grasp the novel's socio-historical critique, often dismissing it as overwrought or poorly conceived. In fact, Wassermann's vision is neither naive nor decadent; it is a deliberately constructed indictment of a society that consumes its own ideals under the weight of prejudice, indifference, and cultural amnesia.

---

from Germany, a period of history has come to an end. Such a period comes to an end whenever a hope, a faith, a confidence has to be finally laid to rest. Our belief was that the German spirit and the Jewish spirit could meet on German soil and become a blessing through their marriage. This was an illusion - the era of the Jews in Germany is over once and for all" (Baeck, 2002, p. 207f.).

4. Abduction and Baptism of the Child Jutta Elasser

One of the most powerful and unsettling narrative strands in *Der Moloch* is the abduction and forced baptism of Jutta Elasser, the young Jewish girl from Podolin. This episode serves as a crucial turning point in the novel's plot and as a vehicle through which Jakob Wassermann exposes the persistence of antisemitic practices and prejudices – both religious and societal. The narrative does not merely allude to historical injustice but reconstructs it with literary precision, offering a fictionalized account that mirrors the historical experiences of Jewish communities, especially in Christian Europe, where forced conversions, child abductions, and legal disenfranchisement were common tools of religious and cultural suppression.

At the centre of this episode stands Jutta's father, Samuel Elasser, a poor "Jewish pedlar" whose depiction itself is already steeped in a long history of antisemitic stereotype. Wassermann does not use these images uncritically; rather, he reveals and stages them, allowing the reader to confront their coded implications. In particular, the stereotypical association of Jews with petty commerce and obstinacy is manifest in the portrayal of Elasser's insistence on his financial rights:

> 'If you won't give me my money,' said the pedlar, 'I'll sue you in court.'

This statement, on its surface, expresses a legitimate legal claim. Yet it echoes the infamous figure of Shylock from Shakespeare's *The Merchant of Venice* – a figure whose desire for "justice" has been grotesquely interpreted through the lens of greed, vengeance, and ritualistic cruelty. Elasser's insistence activates these antisemitic connotations and, within the narrative, generates antipathy among non-Jewish characters. His persistence is misread as aggression, and the reaction to him is violently charged:

> Uravar slapped his thighs and showed his dazzling white teeth. 'Judd, go ford, or I'll holl dog,' he said, casting an applauding glance at Arnold, who stood quietly on the threshold. Elasser became agitated. 'I'm not afraid of your dog,' he replied. 'I'm not even afraid of you, how can I be afraid of your dog. Give me my money and things will be better.' (Wassermann, 2017, p. 11)[4]

This exchange is laden with antisemitic subtexts. Elasser is addressed with the pejorative "Judd" (Jew), reduced to a foreign and threatening presence.

[4] All quotations from Jakob Wassermann's *Der Moloch* in this book chapter are translated from the original German by the author.

His claim for restitution is met not with legal recourse but with the threat of physical violence. The invocation of the dog – the classical symbol of dehumanization[5] – further degrades him, marking the Jew as an object of scorn rather than a bearer of rights. The entire scene reflects how antisemitic images had permeated both public and literary discourse, to the point that legal demands by Jewish characters are not only delegitimized but rendered morally suspect.

Elsewhere in the novel, Wassermann foregrounds even more disturbing antisemitic stereotypes, especially the long-standing trope of Jews as ritual murderers. During a conversation between Arnold and a local villager, the preconception emerges unabashedly:

> Well, the Jews are not right men, they bewitch the cattle and at Easter they slaughter Christian children. […] The Jew is poor, has nine children at home, and when he goes to court, he will also get his justice. (Wassermann, 2017, p. 13)

This passage encapsulates a poisonous nexus of antisemitic beliefs: Jews as demonic (bewitching cattle), Jews as child-killers (ritual murder at Easter), and Jews as manipulative legal subjects (benefitting unfairly from courts). Such accusations were common throughout European history, especially in medieval and early modern blood libel cases. What Wassermann does here, however, is neither replicate nor exaggerate these views for dramatic effect. Rather, he uses the character Arnold – a figure of idealism and reason – as a narrative interlocutor who is both shocked and intellectually unsettled by such statements. Arnold's position offers the reader a moral and cognitive anchor, from which these distortions of reality can be evaluated and condemned. The social and psychological mechanisms underlying these accusations are revealed to be rooted in fear. It is fear that justifies forced conversion; fear that is amplified by ignorance and projected onto the figure of the Jew. As Wassermann shows, it is not only the social majority's power but also its insecurity that drives it to seize Jewish children and impose upon them a new religious identity:

> The Felicians had brought the daughter of the Jew Elasser to the convent. 'You can't just steal a girl like that,' said Arnold […] 'The Jew's child should probably be baptised,' replied Ursula. […] 'I don't understand,' Arnold said to his mother in growing astonishment. 'Can they from the convent just steal a child?' Mrs

[5] More information about dehumanization can be found in Atasoy, 2024a, 2025a, 2025b and 2025c.

> Ansorge shrugged her shoulders. 'You can't baptise it if the parents don't want to, can you?' (Wassermann, 2017, p. 21)

Arnold's incredulity functions as a narrative critique of institutional complicity. He asks the very questions the reader is expected to ask: Can religious institutions act outside the bounds of parental rights and legal norms? Can a sacrament meant to purify be imposed through an act of violence? Wassermann deliberately places the barbarity of forced baptism at the heart of the reader's consciousness, creating a tension between theological ideals and their historical implementation.

The convergence of religious zealotry and mob violence is rendered vividly in a later scene, where the rhetoric of purification escalates into a discourse of annihilation:

> An old, fat, gouty peasant, who smelled widely of liquor and whose mouth was puckered as if he had lemon juice on his tongue, said that now the time had come and at last the Jew would be put to death. 'Baptised or burned,' shouted a lad whose bare chest shone through his torn shirt. The shopkeeper, himself a Jew, with a beard that ran thin and wreath-like all around his face, laughed with his mouth wide open. A pockmarked peasant woman claimed that the Pope and the Archbishop had strictly ordered the Felicians to baptise all Jewish children. (Wassermann, 2017, p. 22)

The cry "Baptised or burned" directly echoes the historical persecutions of Jews in medieval Europe. In particular, the events following 1348 – when Jews were blamed for the plague and subjected to massacres, expulsion, and forced conversion – provide a disturbing historical precedent. As Bossong (2016, p. 48) recounts, synagogues were destroyed, communities annihilated, and Jews were presented with a binary ultimatum: death or baptism. Wassermann's evocation of this language is thus no coincidence; it situates his novel within a long and traumatic lineage of religiously sanctioned violence. The Moloch of Vienna is not only a metaphor for urban corruption but also a cultural system in which Jewish existence is consistently rendered precarious.

This history of disenfranchisement is condensed in the words of a "skinny Jewess" who articulates a stark truth:

> 'Just look,' the skinny Jewess continued, raising her head sibylike, 'at the state of the law. For poor people there is no law, for poor

> Jews there is no law at all. And with what can I serve? With whom do I have the pleasure?' (Wassermann, 2017, p. 23)

Here, Wassermann discloses the essential contradiction of legal modernity: justice is universal in theory but unevenly distributed in practice. The Jewish subject, especially when impoverished, occupies a space of juridical non-being – always addressed by the law, but never truly protected by it. This critique is sharpened further in Arnold's exchange with Maxim Specht:

> 'It is a matter of injustice,' [Arnold said.] Maxim Specht grumbled. 'Injustice or not. Do we live in paradise? Does every injustice find a judge? And if it does find a judge, does it also find justice?' (Wassermann, 2017, p. 26)

Specht's cynical realism is not a dismissal of morality, it is an acknowledgment of the systemic failure to uphold it. In this context, Wassermann does not merely document antisemitism as social prejudice but reveals its institutional and theological foundations. The abduction and baptism of Jutta Elasser are not isolated plot devices – they are emblematic of a broader historical pattern in which Jews are denied dignity and the very conditions of human personhood: parental authority, religious self-determination, legal recourse, and safety.

In sum, this subchapter provides the emotional and moral core of *Der Moloch*. It dramatizes the real consequences of antisemitic mythologies, showing how they are translated into acts of dispossession, humiliation, and epistemic violence. Wassermann's portrayal of Jutta Elasser's abduction and her father's powerless outrage is a literary act of historical recovery – an attempt to restore to Jewish suffering its rightful place in cultural memory. At the same time, through the reactions of Arnold Ansorge, Wassermann invites readers to inhabit a position of ethical interrogation. The novel thus functions as a document of antisemitism and a critique of the silence that enables it.

4.1. The Absent Judiciary: Institutional Antisemitism, Legal Impotence, and the Erosion of Justice

One of the most haunting motifs in Jakob Wassermann's *Der Moloch* is the recurring and ultimately fruitless effort to retrieve Jutta Elasser from the clutches of religious institutions. The novel powerfully exposes the structural injustice faced by Jews in a society where legal institutions, despite their formal presence, fail to serve their intended function for Jewish

citizens. The story of Jutta's abduction becomes emblematic of the broader condition of legal exclusion that shapes Jewish life in the Christian-majority societies of Central Europe. Through the systematic evasion of accountability by the Church and the State, *Der Moloch* lays bare the conditions of institutional antisemitism in all its bureaucratic banality and moral paralysis.

From the outset, Wassermann situates the reader within the Kafkaesque labyrinth of delayed justice and empty legal promises. Samuel Elasser, the father of the abducted child, recounts his attempts to locate and reclaim Jutta. His account is emotionally charged, filled with the language of a desperate man navigating an opaque and unfeeling system:

> Gracious sir my daughter is a good Jewess, why should she have stayed with the nuns? And it was midnight, I was still walking, and the constable, a kind gentleman, went with me to the convent. And we asked to speak to the matron, but the sister gatekeeper said we should come in the morning and that my Jutta would be there. And the sergeant says, let's wait until morning. Good. You can imagine that we didn't sleep a wink all night, and at six in the morning I went again with the guard and asked to speak to the matron. And she comes and I demand to have my child. And, my lord, believe me, my heart stood still, she says I shall come in five days, until the girl will have become better accustomed to her new surroundings. (Wassermann, 2017, p. 24)

This emotionally raw monologue, riddled with repetitions and dialectal irregularities, serves to characterise Elasser as a member of a socially marginalised class and to highlight how linguistic stereotyping has often been used to diminish the authority of Jewish voices. Wassermann's stylisation of Elasser's speech – marked by grammatical errors and emotional outbursts – may initially appear to confirm stereotypical portrayals. However, in the larger context of the novel, this technique draws attention to how marginalised subjects are denied both legal and rhetorical power within the dominant culture. Elasser's inability to articulate himself within the conventions of bourgeois rationality mirrors his exclusion from the structures of legal recognition. Despite Elasser's persistent efforts, each legal and administrative step he takes proves futile. Even when he follows procedure – visiting convents, securing legal accompaniment, involving doctors and university officials – he is repeatedly met with deflection and deceit. When a delegation confirms that the child is healthy, Jutta is nevertheless moved again in secret, and the cycle of concealment continues:

> And Elasser went to the monastery in Binczice and to the monastery in Morawice and to the monastery in Wolajustowska and to Wielowics and everywhere Jutta has been and everywhere she has been taken away again and everywhere the authorities have refused the guilty assistance, and no sooner was the new whereabouts of our child known than she was already somewhere else. (Wassermann, 2017, p. 33)

This endless displacement functions as a literal plot device and symbolic gesture: Jutta, as a Jewish child, is denied the stability of place, of legal identity, of familial continuity. Her being is subjected to the logic of invisibility – a tactic commonly used to neutralise Jewish presence in history, to erase the trace of persecution by dispersing the evidence. Here, the nuns act as religious agents and custodians of a system designed to sever Jewish children from their origins under the guise of salvation.

The ultimate goal of the Felicians is revealed as the child's baptism at the age of fourteen – an age signifying religious maturity. In this logic, the passing of time is weaponised: the delay is strategic, not incidental, because once Jutta reaches fourteen, the State considers her capable of autonomous religious choice, despite the coercive circumstances:

> Guardianship authority is then denied and no obstacle stands in the way of baptism. (Wassermann, 2017, p. 28)

This is a chilling exposé of how antisemitic ideology works hand-in-hand with legal technicalities. The legal age becomes a loophole that allows spiritual violence to be retroactively legitimised. Wassermann does not merely report this with historical distance; he dramatizes the psychological toll it takes on those involved – particularly on Elasser, whose appeals to district judges, public prosecutors, and ministers all end in failure. Even when the Minister of Justice promises to act, the result is unchanged, encapsulated in the devastating statement:

> At the walls of the monastery, our power has an end.
> (Wassermann, 2017, p. 54)

This sentence is perhaps the clearest distillation of the novel's critique of institutional antisemitism. Justice is depicted as an illusion – a promise written in law books but suspended in practice when the subject is Jewish. The rule of law dissolves at the threshold of religious authority, and with it vanishes the hope of restitution.

Wassermann heightens the emotional resonance of this critique by capturing Arnold Ansorge's growing disillusionment. Arnold, initially a figure of

idealism and moral determination, becomes increasingly aware of the futility of his efforts. His confrontation with this truth is dramatized in his anguished monologue:

> 'But how can you stand there calmly, people, and prate, always prate! It is the most despicable devilry if you don't mind your own business. My right is your right, and your right is Kaiser's right. There is nothing to be done about it. Justice is for all.'
>
> 'The master is in a great error,' Elasser replied gloomily. 'The law is there, the judges are there, and the books in which everything is written. But justice? It is not there.' (Wassermann, 2017, p. 52)

This exchange is the ethical turning point of the novel. Elasser articulates the central paradox of modern legal culture: the difference between law as written doctrine and justice as lived experience. For Jews like Elasser, law exists but justice does not; its institutions are present but powerless. Arnold, confronted with this truth, begins to waver. Although he declares his intent to go to Vienna to seek a remedy, he is already moving toward resignation:

> 'The Jew should have his child back or the devil take me.' (Wassermann, 2017, p. 63f.)

But as the narrative progresses, Arnold forgets. Not completely, and not without pain, but the sharpness of his original mission blurs amid the distractions and disillusions of urban life. This forgetting is thematic and structural: Wassermann shows how injustice endures not because it is actively perpetrated again and again, but because it is passively permitted to fade from memory. Wassermann links this forgetting to broader theories of cultural memory. As Jan Assmann argues, forgetting is not the absence of memory but a part of its mechanism – what is silenced, overwritten, or lost through the failure to transmit. Wassermann stages this process in Arnold's own distancing from Jutta's case, as well as in the responses of other characters, such as Natalie:

> 'Of course', Natalie says coldly, "there's nothing new about the story. It's an old story, the one about the Jew. (Wassermann, 2017, p. 81)

Natalie's indifference is symptomatic of a cultural landscape in which Jewish suffering is banalized, turned into cliché, no longer a matter of urgency. The antisemitism in *Der Moloch* thus unfolds not merely through violence but through indifference, routinisation, and cultural amnesia.

This is reflected even more sharply in Arnold's interaction with Pottgiesser. When Arnold brings up the Elasser case, Pottgiesser rebukes him:

> 'What are you meddling in this for? [...] The Jews should do their own business.' (Wassermann, 2017, p. 90)

When Arnold reminds him of his Jewish origins, Pottgiesser retreats:

> 'I was a Jew,' Pottgießer replies sharply, 'and I never had anything in common with Jews inside. But let's leave that alone.' He laughed half mockingly, half sheepishly. (Wassermann, 2017, p. 90f.)

This passage is loaded with internalised antisemitism. Pottgiesser's distancing from his Jewish identity is a form of social camouflage and a reflection of the pressure to dissociate from collective suffering. Wassermann's inclusion of this figure illustrates how antisemitism is external and internalised within Jewish communities, especially among those who seek acceptance in non-Jewish society. Pottgiesser's ambivalence – his mocking tone, his evasive laughter – reveals the psychological toll of negotiating a public identity in a world that treats Jewishness as a mark of shame.

In conclusion, the analysis reveals how antisemitism is perpetuated through individual hatred and a complex web of institutional failures, legal evasions, and emotional disengagement. By tracing the trajectory of the Elasser case – from active pursuit to forgotten cause – Wassermann delivers a searing indictment of the ways in which society normalizes injustice against Jews. The judiciary is not absent in name, but absent in action. Its silence is its complicity. *Der Moloch*, through this lens, becomes a novel of its time and also a prophetic study of how the erosion of justice begins not with violence, but with forgetfulness.

4.2 Resignation, Suicide, and the Collapse of Justice

The tragic end of Jakob Wassermann's *Der Moloch* – the suicide of its protagonist Arnold Ansorge – must be understood as a private existential act and furthermore as the culmination of a sustained confrontation with institutionalized injustice and pervasive antisemitism. From the novel's beginning, Arnold is depicted as an idealist, someone deeply committed to ethical principles and animated by the belief that justice is universal and attainable. However, as the narrative unfolds, Arnold's confrontation with the intransigence of religious and state authorities, especially in the case of the Jewish girl Jutta Elasser, progressively erodes this belief. What begins as righteous indignation against injustice gradually transforms into psychological fatigue and moral resignation. His suicide is not a sudden reaction to emotional instability, but rather the endpoint of a long ethical and ideological disillusionment.

The turning point is already indicated in Arnold's desperate question before he departs for Vienna:

> Can you live without justice? Can you live without justice? (Wassermann, 2017, p. 63)

This repeated, rhetorical question is central to understanding Arnold's internal logic. For him, justice is not a political abstraction but the precondition for meaningful existence. The failure of justice – especially in the form of systemic indifference to Jutta's fate – signals a rupture in his worldview and in his very capacity to live. Wassermann's novel does not simply depict the death of a man; it narrates the moral disintegration of a society in which Jewish suffering is normalized, legal frameworks are impotent, and even well-meaning individuals fall into forgetfulness.

As the narrative progresses, Arnold attempts to re-engage with life. He entertains the possibility of marriage, yet even this is framed by antisemitic ideology. When the question of marrying a Jewish woman arises, character Osterburg remarks:

> What business is it of ours anyway, this story that is supposed to have happened there two thousand years ago? We are all human beings, we are all brothers. Even if we are Christians, God is the Lord. My word of honour, that is my opinion, Mr Ansorge. (Wassermann, 2017, p. 114)

The "story" referenced here is the crucifixion of Jesus, and the speaker's statement is a thinly veiled invocation of the "God-killer" accusation – a central antisemitic trope that blames Jews collectively for the death of Christ. While Osterburg adopts a superficially tolerant tone, the very act of raising this issue shows that antisemitic archetypes still structure the social imagination. Wassermann subtly but clearly reconstructs this stereotype to show how deeply ingrained such thinking remains, even among those who present themselves as "enlightened."

For Arnold, such latent prejudices contribute to a sense of alienation. He cannot reconcile his commitment to human dignity with the everyday brutalities of social discourse. In a conversation with Wolmut, the theme of *self-annihilation* enters the narrative:

> Every culture still drags behind it a residue of darkness that grows smaller by itself like a shadow the higher the sun rises. (Wassermann, 2017, p. 128)

The "darkness" here refers to historical injustices and implicitly to the cultural weight of antisemitism itself – an ancient residue that persists despite

supposed progress. Wolmut's deterministic view – that no individual can transcend the limits of their "auxiliary powers" – further undermines Arnold's earlier belief in moral agency:

> Every man must necessarily model his actions according to the measure of his auxiliary powers. […] Nothing in his own character can surprise him, and […] no incident in the world can tempt him to use his arms instead of his head. (Wassermann, 2017, p. 128)

These ideas reinforce Arnold's increasing perception that his efforts are doomed to failure. He becomes increasingly introspective and passive, "all too preoccupied with his inner state" (Wassermann, 2017, p. 152). When he finally returns to Podolin, the site of Jutta's abduction, he encounters her father once more. But instead of confronting the unresolved trauma directly, Arnold remains silent:

> A question [is] on the tip of his tongue, but it [is] impossible for him to ask. (Wassermann, 2017, p. 154)

This silence encapsulates the ultimate collapse of his mission. Is it hopelessness or guilt that prevents him from speaking? Or does he now understand that no words can undo the moral failure he participated in – not by intent, but through resignation?

Arnold's decline is mirrored in his interactions with others who ridicule or dismiss his sense of justice. In a conversation with a lawyer – who should symbolize impartiality and the rule of law – the antisemitic rhetoric becomes explicit:

> Yes, yes, yes! the rotten Jewish rabble must be whipped a little. You must admit to me that these people are not amenable to our differentiated sensibilities. The girl will be a thousand times better off in the convent than in the stable where she grew up. All the noise that was made about it was only an arranged comedy. (Wassermann, 2017, p. 173)

This outburst is a dense catalogue of antisemitic stereotypes: Jews as "rabble," as culturally inferior, as belonging to animal-like environments ("stable"), and as manipulative conspirators staging a "comedy." The irony, of course, is that this comment comes from a jurist – the supposed defender of justice. Wassermann uses this moment to illustrate that antisemitism is not a fringe ideology but embedded in the institutions designed to uphold justice. The girl's suffering is ridiculed, her identity erased, and her legal status denied.

The psychological toll on Arnold reaches its peak in the final stages of the novel. When he visits his dying uncle Borromeo, the encounter triggers a final emotional breakdown. Borromeo's half-coherent words – "Set back ... they lurk ... you have to be ca-cautious ... They'll lock you up in a monastery otherwise" (Wassermann, 2017, p. 210) – reignite Arnold's trauma. These cryptic statements evoke a personal memory of Jutta's fate and also the broader pattern of Jewish children being seized and baptized under the guise of religious salvation.The result is a moment of explosive insight:

> With moist eyes he looks into the darkness and [suddenly exclaims]: 'Pay! that's the big word, pay!' [...] Pay. [Thinks] he, that's it. (Wassermann, 2017, p. 210f.)

In the above given quotation, "pay" becomes both metaphor and resolution. Arnold no longer believes in institutional justice; he now envisions a personal atonement, a sacrificial gesture through which he can symbolically restore what has been lost. Driven by fever and delusion, he experiences a pseudo-religious rebirth, imagining himself as a Christ-like figure taking on the sins of humanity. His death is no longer escape, but penance.

The practical steps he takes confirm the clarity of his decision. He writes a will, distributes his property, and entrusts his remaining fortune to Ludwig Wolmut for the pursuit of shared ideals:

> After my death, the Ansorge farm and all movable and immovable property will go to our old servant Ursula Kämmerer. [...] I bequeath [...] to my friend, the governor's official Ludwig Wolmut, [...] to use [...] as is appropriate to the ideal often set up in our joint discussions. (Wassermann, 2017, p. 213)

The gesture is final. Arnold steps outside, opens his shirt, and shoots himself. His suicide, while deeply personal, is also symbolic: it represents the failure of a society where justice is void for Jews, where ideals are smothered by bureaucracy, and where even moral clarity cannot survive the weight of indifference. Arnold's journey ends not because he lacked strength, but because he confronted a system that has no room for his convictions.

To summarize, the given analysis crystallizes the central argument of the novel's discourse that Wassermann's *Der Moloch* is a meditation on the failure of justice in a society structured by antisemitism. Arnold Ansorge's suicide is the tragic endpoint of a moral arc that begins with a righteous commitment to justice and ends with an unbearable recognition of its impossibility. The novel reveals that in a world where the law is silent in the

face of Jewish suffering, true justice demands more than institutions can deliver. In narrating Arnold's descent, Wassermann exposes antisemitism's institutional and cultural mechanisms – and, he also warns of what happens to those who resist and remember in a world that prefers forgetting.

5. Conclusion

Jakob Wassermann's *Der Moloch* presents an unsettling depiction of structural injustice, systemic antisemitism, and moral disintegration within the framework of a modern society shaped by religious dominance and legal impotence. In the course of the novel, the reader is confronted with the abduction and forced baptism of a Jewish child, Jutta Elasser, and the futile attempts of both her father and Arnold Ansorge to challenge the ecclesiastical and political machinery responsible. The narrative makes visible the suffering of Jewish individuals and the refusal of the state and society to acknowledge or act upon that suffering. In doing so, Wassermann opens a space in which antisemitic patterns of exclusion – clothed in law, bureaucracy, and religious ritual – are exposed and problematized through literary form. The analysis has shown how antisemitic stereotypes are interwoven into the novel's structure and character constellations. From the depiction of Samuel Elasser as the "Jewish pedlar" whose speech is marked by dialect and syntactic fragmentation, to the references to ritual murder, usury, and the accusation of deicide, the novel surfaces and interrogates centuries-old prejudices without reproducing them uncritically. Wassermann constructs these figures and scenarios to reveal the mechanisms by which antisemitism is normalized, disguised, or excused within public discourse. Even those characters who claim to be "enlightened" – like Osterburg – unwittingly invoke theological stereotypes that continue to function socially and psychologically. At the centre of this literary critique stands the theme of absent justice. The state's inability – or unwillingness – to act against the Catholic Felician order, despite mounting evidence and official interventions, reveals a legal system in which the Jewish subject is formally visible but materially unprotected. The authorities' repeated deferrals, culminating in the statement that power ends "at the walls of the monastery," speak to a historical reality and additionally to a structural truth: legal frameworks collapse when confronted with entrenched religious privilege. For the Jewish characters in the novel, justice is always already out of reach, and the appeal to legal remedy becomes a theatre of illusion. This legal void leads directly into the psychological and existential trajectory of Arnold Ansorge. His unwavering belief in justice is gradually undermined by the failure of

action, the apathy of those around him, and his own inability to effect change. His suicide, carefully staged and symbolically charged, is not a retreat into personal despair but a final, desperate gesture of protest. It marks the endpoint of a moral arc defined by disillusionment. Arnold's insistence that one "cannot live without justice" becomes, in the end, a truth he cannot escape. His death stands as both a private reckoning and a political indictment – a symbolic payment for the moral bankruptcy of the world he inhabits. Equally significant is the novel's engagement with forgetting. Wassermann does not merely depict injustice; he reflects on the societal mechanisms that render injustice forgettable. Arnold's gradual distancing from Jutta's case, the indifference of his social circle, and the casual dismissal of the girl's fate as an "old story" illustrate how forgetting is culturally produced. In this respect, *Der Moloch* becomes a narrative of Jewish suffering and a literary intervention against the erasure of that suffering. The act of writing itself functions as resistance, as what Jan Assmann calls a "mediated memory" – a way of preserving what society has chosen not to remember.

For future research, *Der Moloch* offers multiple points of departure. Comparative studies with contemporaneous texts – such as those by Arthur Schnitzler, Hugo Bettauer, or Joseph Roth – could reveal how antisemitism and Jewish identity were variously encoded in early twentieth-century literature. Further investigation into the novel's reception history, especially in the context of rising fascism and post-Holocaust memory, would provide insight into its cultural positioning and historical resonance. Moreover, the interplay between religious power and legal authority, so central to the novel's plot, could be explored in interdisciplinary approaches that link legal history, theology, and literary studies. Finally, the novel invites a gender-sensitive reading that examines the role of Jewish female victimhood and its representation within patriarchal and theological discourses – particularly in the context of forced baptism and the intersection of religious and bodily control.

Last but not least, the analysis has shown that *Der Moloch* is not merely a novel about a Jewish girl's abduction or a man's suicide. It is a literary anatomy of how injustice operates when prejudice is normalized, law is hollowed out, and memory fails. Thus, Wassermann's work remains a disturbing and urgent reminder of the ethical cost of silence, the fragility of legal protections and the enduring danger of forgetting.

References

Assmann, A. (1994). Tradition, Evolution, Erinnerung. Überlegungen zum Strukturwandel kultureller Überlieferung. In E. Goodman-Thau & W. Schmied-Kowarzik (Eds.), *Messianismus zwischen Mythos und Macht. Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte* (pp. 89–100). Berlin: Akademie.

Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.

Assmann, J., & Hölscher, T. (Eds.). (1988). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Assmann, J. (2000). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Assmann, J. (2017). *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München: Beck.

Atasoy, I., (2015). Ütopyanın Sonu: Christian Kracht'ın Imperiun Romanında Ütopyacı Dürtüler. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – *Studıen zur Deutschen Sprache Und Lıteratur*, no.34, S. 73–84.

Atasoy, I., (2024). Forever Young: A Multimodal Approach to the Dystopian Portrayal of Eternal Youth in Paradise. In: İrem Atasoy & Habib Tekin (Eds.) *Utopia and Dystopia in German Literature and Film*. 271–292. İstanbul: Istanbul University Press.

Atasoy, I., (2025a). Rethinking Communication in the Posthuman Era. In: Irem Atasoy & Habib Tekin (Eds.) *Redefining Communication in Posthuman Age.*8–15., Frankfurt: Maurer Press.

Atasoy, I., (2025b). Posthuman Visions in Cyberpunk Fiction. In: Irem Atasoy & Habib Tekin (Eds.) *Cyberpunk and Posthumanism*. 1–5. İstanbul: Istanbul University Press.

Atasoy, I., (2025c). Deconstructing Cybernetics: Posthuman Impulses in Zima Blue. In: Irem Atasoy & Habib Tekin (Eds.) *Cyberpunk and Posthumanism.* 49–65. İstanbul: Istanbul University Press.

Baeck, L. (2002). Nach der Schoa – Warum sind Juden in der Welt? In A. H. Friedländer & B. Klappert (Eds.), *Schriften aus der Nachkriegszeit* (Vol. 5). Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Bossong, G. (2016). *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. München: C.H. Beck.

Braun, C. v. (1999). Viertes Bild: Blut und Blutschande. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 80–95). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Busse, C. (1905). Neues vom Büchertisch. *Velhagen und Klasings Monatshefte*, 19(5), 596–601.

Coşan, L. (2013a). Das Phänomen des Führers in Erasmus von Rotterdam. *Revistëndërkombëtare për gjuhësi, letërsi dhe kulturë*, 1, 373–389.

Coşan, L. (2013b). Die Mücke gegen den Elefanten oder das Individuum gegen Staatsgewalt. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 57–70.

Coşan, L. (2017). Stefan Zweig'ın eserlerinde Yahudi kimlik bilincinin uyanışı. Mediterranean Journal of Humanities, 7, 77-86.

Coşan, L. (2020). Der Kampf um die Geistesfreiheit in *Castellio gegen Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt* von Stefan Zweig. In R. Hillenbrand & Z. Szendi (Eds.), *Geistesfreiheit. Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Internationale Tagung des Germanistischen Instituts der Universität Pécs vom 9. und 10. Mai 2019* (pp. 241–254).

Coşan, L. (2022). The Viennese coffee house as a living environment and mirror of social changes, using the example of Stefan Zweig's novella Buchmendel. Moderna Språk, 116(1), 33-46.

Coşan, L. (2024). Behinderung und Suizidalität in Ungeduld des Herzens von Stefan Zweig. Jahrbuch für Internationale Germanistik, 1(Sonderausgabe), 127-149.

Coşan, L. (2018). Buchmendel - Ein Asberger mit Inselbegabung? Eine literaturpsychologische Annäherung an das Asbergerkrankheitsbild des Protagonisten Buchmendel von Stefan Zweig. Diyalog, 2018, 24-39.

Erb, R. (1999). Drittes Bild: Der Ritualmörder. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 74–79). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Feinberg-Jütte, A. (1999). Siebtes Bild: Shylock. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 119–126). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Grözinger, K. E. (1999). Erstes Bild: Die Gottesmörder. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 57–66). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Hieke, T. (2011). Das Verbot der Übergabe von Nachkommen an den 'Molech' in Lev 18 und 20. Ein neuer Deutungsversuch. In S. Grätz & B. U. Schipper (Eds.), *Die Welt des Orients* (pp. 146–167). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Leja, G. (1987). Jüdische Gestalten im erzählerischen Werk Jakob Wassermanns. In R. Wolff (Ed.), *Jakob Wassermann. Werk und Wirkung* (pp. [pages not provided]). Bonn: Bouvier.

Müller-Kampel, B. (2005). Jakob Wassermann (1873–1934) im literarischen Feld seiner Zeit. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*, 30(1), 214–243.

Neubauer, M. (1994). *Jakob Wassermann. Ein Schriftsteller im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Raphael, F. (1999). Sechstes Bild: Der Wucherer. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 103–118). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Rilke, R. M. (1902). Jakob Wassermann. Der Moloch. *Bremer Tageblatt und General–Anzeiger*, 6(270).

Schoeps, J. H. (2015). Das Stigma der Heimatslosigkeit. Vom Umgang mit dem deutsch-jüdischen Erbe. In E.-V. Kotowski (Ed.), *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden.*

Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern (pp. 489–499). Berlin: Walter De Gruyter.

Scholem, G. (1960). Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch. In *Judaica* (Vol. 2, 5th ed., pp. 7–11). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stampfer, F. (1902/03). Rezension zu 'Der Moloch'. *Die Neue Zeit. Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie*, 21(I), 255–256.

Stölting, E. (1999). Sechzehntes Bild: Der Verräter. In J. H. Schoeps & J. Schlör (Eds.), *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus, Vorurteile und Mythen* (pp. 218–228). Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Strelka, J. (1981). *Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Wassermann, J. (2017). *Der Moloch* (4th ed.). Berlin: Holzinger.

Zweig, S. (1912). Jakob Wassermann. *Die neue Rundschau*, 23(2), 1132–1145.

Zweig, S. (2010). *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (38th ed.). Frankfurt am Main: Fischer.

„und nur die wenigsten konnten sich überhaupt an ihn erinnern.“ Identitätskonstruktion und entwicklung in Robert Seethalers *Das Café ohne Namen*

Lea Iser[1]

Abstract
Der Beitrag widmet sich der zentralen Frage nach Identität und Identitätsentwicklung in Robert Seethalers 2023 erschienenem Roman *Das Café ohne Namen*. Anhand der Figurenzeichnung, der narratologischen Struktur und der symbolischen Bedeutung des titelgebenden Cafés wird aufgezeigt, wie Identität in diesem Werk statt als feste Größe, als dynamischer, relationaler Prozess dargestellt wird. Im Zentrum steht das Café selbst, das nicht nur als Handlungsort fungiert, sondern als auch Identifikationsraum, in dem sich unterschiedlichste Figuren begegnen und entwickeln können. Der Protagonist Robert Simon und die Kellnerin Mila sind jene Figuren, die im Verlauf der Handlung eine spürbare Wandlung durchlaufen. Ihre Biografien und Charakterentwicklungen verdeutlichen, dass Identität stets im Zusammenhang mit sozialem Raum, beruflicher Zugehörigkeit und emotionaler Erfahrung konstruiert wird. Besonderes Augenmerk liegt zudem auf der narrativen Gestaltung: Durch diese entsteht eine Erzählstruktur, die die Fragmentierung und Vielschichtigkeit von Identität auf ästhetischer Ebene spiegelt. Das Café fungiert dabei als temporärer Zufluchtsort, als Projektionsfläche für Zugehörigkeit, aber auch als Ort des sozialen Scheiterns. Die Handlung zeigt, dass Identitätsentwicklung stets von äußeren Rahmenbedingungen abhängt und dass der Rückzug in einen geschützten Raum zwar temporär möglich, jedoch nicht dauerhaft tragfähig ist. In der österreichischen Gegenwartsliteratur steht Seethalers Roman exemplarisch für eine stille, aber tiefgründige Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Umbrüchen und deren Auswirkungen auf das Individuum.

Schlüsselwörter: *Identität, Raumkonzepte, Robert Seethaler, narrative Struktur, perchicae*

„Zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust.“ (Goethe, 2005, V. 1112). Die Frage nach Identität, Identitätsfindung und -entwicklung ist nicht nur im gesellschaftlichen Diskurs präsent, sondern wird auch in literarischen Texten immer wieder aufgegriffen und reflektiert. Die andauernde Relevanz

[1] M.A., Eberhard Karls Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Tübingen Deutschland, *lea.iser@uni-tuebinngen.de*

sowie Aktualität dieses Themenbereichs zeigen sich schon allein darin, dass sich die Beschäftigung mit der Frage nach dem Wesen des (oder der) Menschen in Goethes *Faust* ebenso wiederfinden lässt wie in Werken der Gegenwartsliteratur – auch wenn sich der Fokus teilweise verschiebt, beispielsweise von der Betrachtung des mephistophelischen und faustischen Prinzips hin zu identitätspolitischen Überlegungen. So verweist die fortwährende literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit derartigen Identitätsphänomenen, ebenso wie auch der gegenwärtige gesellschaftspolitische Diskurs darauf, dass die Frage nach Identität nicht nur noch immer präsent, sondern so aktuell wie nie zuvor ist. Es ist demnach kaum verwunderlich, dass auch Werke der Gegenwartsliteratur diesen Diskurs aufgreifen. Ein Roman, der sich dezidiert mit dieser Thematik auseinandersetzt, jedoch aufgrund seines Erscheinungsjahres bislang keine Beachtung in der Forschung gefunden hat, ist Robert Seethalers *Das Café ohne Namen* (2023). In Bezug auf diesen Roman bietet sich eine Betrachtung von Identitätsdarstellungen, aber auch Identitätsentwicklungen sogar hinsichtlich unterschiedlicher Ebenen an: Zum einen auf jener des *discours* und zum anderen auch in Bezug auf die Gestaltung der *histoire.* Seethalers Roman ist demnach nicht nur hinsichtlich seiner narratologischen Gestaltung ein lohnenswerter Betrachtungsgegenstand, sondern auch aufgrund seines Figurenpersonals und dessen Ausgestaltung. Dabei ist es der gewählte Raum – das titelgebende Café ohne Namen –, der als Sammelbecken der unterschiedlichsten Charaktere und Identitäten dient: Der Wiener Gelegenheitsarbeiter Robert Simon entschließt sich dazu, in der Nähe des Karmelitermarkts ein Café zu eröffnen, nachdem die Räumlichkeiten eine Zeit lang leer standen. Er selbst sieht die Arbeit im Café als Sinn des eigenen Lebens an. So investiert er neben der eigenen Arbeitskraft auch seine ganze Zeit, um dem Café einen eigenen Charakter zu geben – einen Namen erhält es vorerst aber nicht. Kurz nach der Eröffnung stellt er die Näherin Mila als Kellnerin an, welche immer stärker mit den Gästen in Kontakt tritt, und erledigt selbst die Tätigkeiten im Hintergrund sowie hinter der Theke. Die Gäste – Bewohner des Viertels mit den unterschiedlichsten Berufen, Geschichten und Leidenschaften – kommen und gehen und bringen damit ihre Geschichten und Schicksale in das Café und zu Simon selbst. Auch Mila und Simon haben ihre Geschichte, diese beiden Figuren nehmen aber vor allem deshalb eine besondere Rolle ein, da sie beide im Gegensatz zu anderen im Laufe der Handlung eine persönliche Entwicklung durchlaufen. Die Identitäten von Simon und Mila als Wirt und Kellnerin werden im Verlauf des Romans immer enger mit dem Café selbst verknüpft.

Um nachvollziehen zu können, auf welchen Ebenen in *Das Café ohne Namen* konkret die Frage nach Identität verhandelt wird bzw. wie die jeweilige Ausgestaltung zu den Identitätskonstruktionen des Romans beiträgt, soll zunächst die narratologische Grundkonzeption in den Blick genommen und auch auf jene Kapitel verwiesen werden, die durch ihre abweichende Gestaltung besonders hervorstechen. Hier stellt sich vor allem die Frage, inwiefern die gewählte Erzählperspektive bzw. der Fokus der Erzählung die Identitätsdarstellung der einzelnen Figuren beeinflusst und zur Konstruktion von Identität im gesamten Roman beiträgt. Zusätzlich scheint es sinnvoll, auch die Rolle des Cafés selbst zu betrachten und damit die Konzeption von Zeit und Raum, aber auch die Darstellung des *Raumes* Café als eigener Kosmos, oder Identifikationsraum. Abschließend möchte ich die Figuren(konstellation) in den Fokus rücken, wobei hier zwischen Figuren wie Mila oder Simon, die nicht nur eine Entwicklung durchlaufen, sondern auch handlungskonstituierend sind und der höchst heterogenen Gruppe der Stammgäste differenziert werden muss. Gerade diese unterschiedliche Ausgestaltung scheint den zentralen Verweis darauf darzustellen, dass das Sujet der Identitätskonstruktion auch auf der Figurenebene widergespiegelt wird.

Häufig wird die Betrachtung der narratologischen Konzeption mit der Frage nach der Rolle des Erzählers verknüpft. Dieser dient in Erzähltexten häufig als eine Art ‚Vermittler' zwischen Leser und erzählter Welt, indem er das Geschehen einordnet, kommentiert teilweise auch die Wahrnehmung des Lesers bewusst steuert. In *Das Café ohne Namen* wird auf diese Präsenz jedoch verzichtet, der Erzähler ist für den Leser kaum bis gar nicht greifbar, da er weder als Figur noch durch wertende oder einordnende Kommentare deutlich hervortritt.[2] Stattdessen liegt der Fokus der Erzählung deutlich auf deren Figuren, vor allem auf Robert Simon. So wird impliziert, dass es gar nicht der Erzähler selbst ist, der durch die Handlung führt und diese stattdessen an das Leben und die Entscheidungen Simons gebunden ist und diesen folgt. Besonders deutlich wird dieser Versuch der Verknüpfung in Kapitel 2, wenn die kurze Wiedergabe von Simons Lebensgeschichte mit Verweisen auf die jeweils gegenwärtige politische Situation Wiens bzw. Österreichs verknüpft wird:

> „Das Kriegsende erlebte der junge Simon als eine Art verschluckten Jubel. Die Leute konnten nicht begreifen, dass es vorbei war, und nur ganz langsam wich das Entsetzen in ihren Gesichtern einem Ausdruck zaghafter Erleichterung. Dann began-

[2] Vgl. zur Frage nach Markiertheit und Existenz des Erzählers generell Schmid, 2014.

> nen sie aufzuräumen. Durch das Fenster des Klassenzimmers konnte Robert beobachten, wie Menschen mit Schaufeln, Hacken und Eimern über die Schuttberge krochen. […] Mit dem Ende seiner Schulzeit hatte sich die Stadt verwandelt. Der Staub und die Asche waren in den Boden gesunken." (Seethaler 2023, S. 16f)[3]

Dies ist gerade deshalb bemerkenswert, weil der Roman zeitgeschichtliche Aspekte ansonsten nur beiläufig, als eine Art Zeitkolorit aufzeigt – so werden die NS-Herrschaft, der Krieg und dessen Folgen kaum, der wirtschaftliche Aufschwung der 60er und 70er Jahre nur indirekt greifbar.[4] Es scheint, als hätten Simon und die Cafébesucher mit der eigenen (Kriegs-) Vergangenheit, aber auch jener Wiens abgeschlossen, weshalb diese auch von der Erzählung nicht weiter aufgegriffen wird: „Wenn wir das Café als Spiegel der Gesellschaft wahrnehmen, dann stellt es eine Art Mikrokosmos dar, aus dem Rückschlüsse über das allgemeine Leben in der Gesellschaft gezogen werden können" (Coşan 2022, S. 36). Nicht die Zeitgeschichte steht im Vordergrund, denn diese spielt für die Figuren in *Das Café ohne Namen* nur eine untergeordnete Rolle, stattdessen liegt der Fokus auf den privaten Herausforderungen und Problemen, die das Leben mit sich bringt. Simon ist mit seinem Charakter und seiner Einstellung diejenige Figur, die einen handlungskonstituierend ist und zum anderen auf gewisse Weise auch durch diese Handlung führt – wenn auch nur aufgrund seiner Präsenz bzw. der Rolle als Wirt des Cafés. Generell scheint die Beantwortung der Frage nach Fokalisierung oder einer ‚Kategorisierung' der Erzählinstanz in diesem Fall nur einen geringen Mehrwert zu bieten. Aufschlussreich ist stattdessen die Beobachtung, dass die Erzählung immer wieder unterschiedliche Figuren in den Fokus rückt, ohne diese intern zu fokalisieren. Neben Simon stehen immer wieder unterschiedliche Figuren im Fokus – sei es für ganze Kapitel oder auch nur einzelne Sätze. Die Erzählung folgt gewissermaßen für einen begrenzten Zeitraum deren Leben, bevor sie wieder zu Simon zurückkehrt. Auch wenn der Leser in diesen Fällen zumeist keine weitreichenden Einblicke in die Gefühls- oder Gedankenwelt bekommt, entsteht doch der Eindruck einer gewissen Nähe zu den Schicksalen der mit

[3] Im Folgenden wird anhand dieser Ausgabe und unter Angabe der Sigle C und der Seite im laufenden Text zitiert.

[4] Die Tatsache, dass unter anderem „Österreichs Verstrickung in den NS-Terror" und die Folgen des Holocaust in der Leopoldstadt nicht thematisiert werden weist Sandra Kegel in ihrer Rezension für die Frankfurter Allgemeine Zeitung als großen Makel des Romans aus, der mit dazu führe, Handlung und Figuren zu allgemein und wenig tiefgründig wirken zu lassen (Vgl. Kegel, 2003).

dem Café verbundenen Figuren. Die narrative Gestaltung wirkt sich somit durchaus auf die Identitätskonstruktion des Romans aus: Obwohl die Figuren mit dem Café einen gemeinsamen Verknüpfungspunkt haben, ist doch jeder auch mit dem eigenen Schicksal beschäftigt und auf sich selbst fokussiert. Es bleibt trotz der wiederkehrenden Konzentration auf einzelne Figuren der Eindruck bestehen, die Figuren nicht in ihrer Gesamtheit erfassen oder gar durchschauen zu können. Eine gewisse Distanz – zum Leser, aber auch auf der Ebene der Erzählung zu den anderen Figuren – besteht weiterhin.

Diese Konzeption wird jedoch in zwei Fällen durchbrochen. Zunächst in Bezug auf die Figur Jaschas, die bei dem Versuch, eine verletzte Taube zu retten, auf Simon trifft und diesen nach und nach in ihren Bann zieht. Auffällig ist hierbei, dass Jascha nicht wie andere Figuren in den Fokus gerückt wird, obwohl sie für einen kurzen Zeitraum eine zentrale Rolle innerhalb der Erzählung einnimmt. Stattdessen wird diese Figur eng mit Simon verbunden und nimmt somit zwangsläufig einen gewissen Raum ein, wenn die Handlung diesem folgt. Der Leser erlebt sie nur mittelbar durch die Augen bzw. durch die Präsenz Simons, wodurch eine deutliche Distanz aufgebaut wird: Dem Leser bleibt die Figur weitestgehend fremd, da weder ihr eigentlicher Charakter noch ihre Intentionen nachempfunden werden können.

Der andere Fall ist jedoch noch bemerkenswerter, handelt es sich hierbei doch um die Auflösung der sonst dominierenden Erzählform: In mehreren Kapiteln (vgl. bspw. C Kapitel 9, 13) werden unterschiedliche Gespräche namentlich nicht genannter Figuren dargestellt. Es handelt sich hierbei ausschließlich um direkte Rede, auf Einordnungen, Erklärungen oder inquit-Formeln wird verzichtet. Wer die Gesprächsteilnehmer tatsächlich sind, muss der Leser aus dem Kontext, den Gesprächsthemen – diese kreisen um das Altern, die Vergangenheit und das Leben im Allgemeinen – und der Tatsache, dass es sich im letzten dieser Kapitel um ein Selbstgespräch handelt, erschließen. Angesiedelt sind die Gespräche jedoch auch im (Wirkungs-)Raum des Cafés, da innerhalb der direkten Rede immer wieder auf Bestellungen und Getränke Bezug genommen, oder im Redefluss Milas Name erwähnt wird: „Andererseits kann eine verlorene Niere auch nicht alles rechtfertigen. Mila, bringen S‘ uns noch zwei Seidel Bier, ja? Kalt und mit wenig Schaum. Danke. Schau dir das an.“ (C 54)

Das Café stellt jedoch nicht nur einen inhaltlichen Bezugspunkt dar, es spielt auch eine tragende Rolle hinsichtlich der Konzeption von Zeit und Raum im Roman. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass der erzählte Raum stark beschränkt ist: Geschildert werden bis auf wenige Ausnahmen nur der

Markt, das Café, die Wohnung der Kriegswitwe und später auch die Wohnung von Mila und René. Kurz gesagt bezieht sich die Erzählung nicht nur inhaltlich auf das Viertel der Leopoldstadt, indem dessen Einwohner portraitiert werden, auch die räumliche Konzeption bildet dies ab. Im Mittelpunkt steht das Café selbst, das die einzelnen Figuren miteinander verbindet und in dem gleichzeitig auch die unterschiedlichen Handlungselemente zusammengeführt werden. Was Leyla Coşan (2022) für die Rolle des Wiener Kaffeehauses bemerkt, lässt sich auch auf das *Café ohne Namen* übertragen: „So kam es dazu, dass verschiedene Repräsentanten und Berufsgruppen der Gesellschaft zusammenkamen und das Kaffeehaus sich als ein Schmelztiegel der Kulturen etabliert." Bei dem Café, in dem das die Bewohner des ganzen Viertels zusammenkommen, handelt es sich somit gleichsam um den Handlungs*ort* und den Handlungs*raum.* Dass diese Unterscheidung durchaus relevant ist, zeigt sich unter anderem in Bezug auf die Darstellung der Kategorie Zeit. So werden dem Leser Zeitsprünge nur dann bewusst, wenn explizit darauf hingewiesen wird. Ansonsten scheint die Zeit kaum bis gar nicht zu vergehen und so ist es fast überraschend, wenn Simon über die vergangene Zeit reflektiert und deutlich wird, dass nahezu zehn Jahre vergangen sind:

> „[U]nd während er seinen Blick durch den leeren Gastraum schweifen ließ, bemerkte er, was ihm bei der ganzen Schufterei der letzten Jahre entgangen war: Das Café war alt geworden. Das Licht war gelb und die Stäubchen tanzten in der Luft. Der Tresen und die Tische waren voller Flecken und zerfurcht wie die Haut alter Männer. Unter den Tischen war der Boden fast schwarz, und an der Tür begannen sich die Dielen zu wellen. Die Fensterscheiben waren trübe, auf den Fensterbrettern breiteten sich kreisrunde Flechten aus.
>
> Es hatte keine zehn Jahre gebraucht, um das Café in einen solchen Zustand zu versetzen. In unserem Gewerbe vergeht die Zeit schneller als anderswo, hatte ihm einer der alten Praterwirte gesagt." (C 271)

Ein Grund dafür ist sicherlich, dass die Gewohnheiten im eigenen Kosmos des Cafés bestehen bleiben, die eigentliche ‚Weltzeit' dringt nicht ein. Es scheint, als hätte das Café eine eigene Zeitlichkeit entwickelt, der Raum *Café* wird zum Chronotopos:

> „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen

> und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert." (Bachtin 2008, S. 7)

Dazu trägt auch die bereits angesprochene Beobachtung bei, dass in der Erzählung kaum Bezug auf das Zeitgeschehen genommen wird. Stattdessen lässt sich auch hier eine Fokussierung auf die Figuren ausmachen: Der Raum des Cafés bleibt von den äußeren Einflüssen ausgenommen, weswegen auch das Verstreichen der Zeit nur anhand von Veränderungen *innerhalb* dieses Raumes – wie Milas Schwangerschaft oder dem Tod einer der beiden alten Damen – ausgemacht werden kann. Es findet demnach eine Abgrenzung zwischen dem *Innen* als Raum des Cafés und dem *Außen* der restlichen Welt statt. Das Phänomen der ‚Fremde'[5], das Häufig als Bedrohung oder Herausforderung verstanden wird, kommt hier allerdings nicht zum Tragen, der Raum *Café* ist für alle zugänglich, unabhängig von Vergangenheit und Herkunft. Die Identitätskonstruktion zeichnet sich hier demnach nicht durch Abgrenzung aus (vgl. Wolting 2017, S. 10), sondern eher als „Prozess der Selbstfindung" (Tagwerker 2006, S. 18). Ähnlich wie es Vanessa Geuen für Kneipen, Clubs und Bars postuliert, kann auch das Café als „Heimat-Figuration" (Geuen 2016, S. 46) verstanden werden: Diese „werden erst zu Gemeinschaften durch die Figuren, deren Beziehungen von unterschiedlichsten Interdependenzen bestimmt sind" (Geuen 2016, S. 46). Geuen zufolge kann diese Art des sozialen Raums jedoch kaum von Dauer sein:

> „Das soziale Gleichgewicht der Kneipen erweist sich als äußerst fragil. Beständigkeit, Geborgenheit, Sicherheit, Vertrautheit der Kneipenheimaten sind keine Illusionen oder Utopien, sie existieren in den Romanen – aber nicht dauerhaft. Die Kneipenfigurationen funktionieren nur so lange, bis das Interdependenzgeflecht so sehr fluktuiert, dass es zerreißt und die semiautonomen Figuren sich in neuen, anders geflochtenen Interdependenzstrukturen und in neuen, anders konstituierten Räumen anordnen müssen." (Geuen 2016, S. 46)

Auch in der Erzählung *Das Café ohne Namen* bleibt der Raum *Café* nicht dauerhaft bestehen. Es handelt sich demnach um eine Art Übergangsraum,

[5] Zur Wirkung von Fremdheitskonzepten in der (Gegenwarts-)Literatur vgl. bspw. Wolting, 2023.

in dem sich die Figuren so lange aufhalten können, wie dieser besteht.[6] Die anschließend (wieder) einsetzende Lebensrealität außerhalb des Kosmos' wird unterschiedlich aufgenommen: Während Mila sich aufgrund ihrer Entwicklung im Raum des Cafés mit ihrem nun vorhandenen Selbstbewusstsein neuen Herausforderungen stellen kann, sehen einige Stammgäste zunächst keinen Platz für sich selbst in der neuen Welt:

> „Und wo soll ich jetzt hin", sagte Harald Blaha und starrte mit seinem gesunden Auge feindselig auf den Blumenstrauß in Milas Armen. „Für so einen wie mich gibt's keinen Platz mehr, nirgendwo."
>
> „Für niemanden von uns gibt es noch Platz", schrie Frank Wessely vom Kartentisch herüber. (C 269).

Das Café dient somit als Symbol für Sicherheit durch Geborgenheit (Vgl. Coşan 2022, S. 37), als Identifikations- oder Satisfaktionsraum. Diese Räume können definiert werden als „eigene kleine Lebenswelten, aus denen heraus die Protagonisten […] Identität und Verhaltenssicherheit bis zu einem gewissen Grad generieren" (Geuen 2016, S. 77). Als Ort der Zusammenführung und Identitätsstiftung dient das Café als Sammelplatz des ganzen Viertels – unabhängig von Geschlecht, Beruf oder Beziehungsstand, denn mit Simon entwickelt im Laufe der Handlung auch das Café selbst eine Art Identität: „Er hatte sie [die Zukunft, Anm. L.I.] im Café gesehen, das nach und nach seine eigene Persönlichkeit und nach Milas Meinung sogar so etwas wie eine Seele entwickelte" (C156).

Neben der Stiftung eines Zugehörigkeitsgefühls dient das Café zusätzlich aber auch als eine Art Projektions- und Identifikationsfläche. Nicht umsonst bleibt das *Café ohne Namen* bis zum Ende des Romans unbenannt. Weder Simon, der – trotz seiner bereits beschriebenen Verbindung mit diesem – dem Café nicht mit der Benennung als „Gasthaus Simon" (C 24) seinen eigenen Namen vorgeben will, noch Mila, die von Simon um Vorschläge gebeten wird (vgl. C 39), findet einen geeigneten Namen. Allerdings scheint dies auch nicht wichtig zu sein, seiner Rolle kann das Café auch – oder gerade deswegen – ohne Namen gerecht werden:

> „Wie wäre es, wenn du es einfach nach dir benennst", sagte er. „Gasthaus Simon. Das macht sich gut auf einem Schild, kurz und

[6] Zum Raum des Cafés in der Funktion als Transitraum vgl. Zitzlsperger, Ulrike (2013): Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels, Cafés im zwanzigsten Jahrhundert. Bern: Peter Lang (=Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 54).

> einprägsam, und du kannst die Buchstaben schön groß malen." Das sei eine Möglichkeit, meinte Simon, käme ihm aber irgendwie selbstgefällig vor. Außerdem werde er kein Gasthaus aufmachen, sondern ein Café. „Vielleicht ist es ja auch egal", meinte der Fleischermeister nach einigem Nachdenken. „Die Donau hat es schließlich auch schon gegeben, bevor jemand sie Donau genannt hat. Dann bleibt dein Café eben ohne Namen und es ist richtig so." (C 24f)

Der Identifikationsraum wird so zum Selbstzweck des Cafés.

Wie bereits herausgestellt, tragen sowohl die narratologische Gestaltung des Romans als auch das Café als Raum zur Identitätskonstruktion bei. Um dies nun auch in Bezug auf die Figurenebene zu betrachten, bietet es sich an, zunächst auf die Stammgäste des Cafés einzugehen. Diese sind zwar nicht handlungskonstituierend, tragen aber dennoch einen Teil zur übergeordneten Identifikationskonstruktion des Romans bei. Die Figuren werden immer wieder erwähnt, sie nehmen wiederkehrend ihren Platz im Raum *Café* ein. Aufgrund des Wiedererkennungswertes und ihres häufigen Auftretens wird dem Leser der Eindruck vermittelt, die Figuren und deren Eigenheiten gut zu kennen. Tatsächlich wird das jeweilige Schicksal aber nur oberflächlich und in Auszügen wiedergegeben und nicht weiter vertieft. Stattdessen sind die Namen mit bestimmten Aspekten oder Zuschreibungen verbunden, die ebenso häufig wiederholt werden, wie die Figuren das Café besuchen. So sind mit Rose Gebhartl stets der übermäßige Gebrauch von Make-up und die Hoffnung auf etwas männliche Aufmerksamkeit präsent, mit dem Maler Mischa und Heide Bartholome die beziehungseigene Gratwanderung zwischen Streit und Versöhnung und mit der Gruppe um Wessely und Prsbiszil die Leidenschaft für das Kartenspielen. Simon als Wirt erfährt ebenso wenig über seine Gäste wie der Leser. Ihm fällt diese antithetische Art der Beziehung auf, als er an einem Ruhetag über seine Stammgäste nachdenkt: „Es war merkwürdig, wie wenig er von ihnen wusste und wie gut er sie doch kannte. Aber vielleicht machte er sich nur etwas vor. Vielleicht kannte er in Wahrheit niemanden. Nicht einmal sich selbst" (C 92). Die (mangelnde) Ausgestaltung der Figuren trägt also maßgeblich dazu bei, dass diese vordergründig nicht in ihrer Individualität und stattdessen hinsichtlich ihrer Rolle wahrgenommen werden: Als Stammgäste, die durch wiederholte Anwesenheit zwar vertraut erscheinen, aber dennoch wenig über sich preisgeben. Wie Birgut Neumann (2015, S. 100) bemerkt, liegt darin eine Funktion des Raumes innerhalb der Erzählung: „Figuren werden durch die Schauplätze charakterisiert, an denen sie sich

befinden; umgekehrt definieren diese Schauplätze Handlungsspielräume und Erfahrungsmöglichkeiten von Figuren."

Andere Figuren werden eingeführt und stehen für genau den Zeitraum im Fokus der Handlung, in dem sie sich im Kosmos des Cafés bewegen. Sobald sie diesen wieder verlassen, geraten sie jedoch – zwangsläufig, schließlich ist die Handlung auf diesen Raum bezogen – ebenso unvermittelt in Vergessenheit, wie sie in die Handlung eingeführt wurden.

Anschaulich wird dies vor allem in Bezug auf den Hilfsarbeiter Arnie Stjanko, „der das Glück auf der Schattenseite suchte, wie so viele in der Leopoldstadt." (C 120). Trotz seines Rufs wird dieser von Simon engagiert, um im Café bei kleineren Reparaturen auszuhelfen. Seinem handwerklichen Vermögen, das als positive Eigenschaft herausgestellt wird, wird immer wieder sein Charakter und seine mangelnde Integrität gegenübergestellt. Auch der Fleischermeister warnt Simon vor der Einstellung:

> „Arnie sei ein Angeber und Nichtsnutz, faul und stets auf Ärger aus, insbesondere, wenn er einen zu viel hatte. Außerdem sei er falsch wie ein geprügelter Hund und diebisch wie ein Rabe. Einmal hätte er ihm eine halbe Schweinshaxe weggepascht, einfach so, praktisch im Vorbeigehen und unter den Fingern, nur eine Sekunde nicht hingeschaut und weg war sie." (C 120f)

Trotz der Beteuerung Simons, er selbst habe kein persönliches Problem mit Arnie und könne nur von dessen Können profitieren, wartet der Leser fast auf ein Ereignis, das dem Fleischermeister Recht gibt. Dieses tritt ein, als Arnie für einen Abend in die Runde der Kartenspieler aufgenommen wird, mit seinem Partner aber Runde um Runde verliert. Während die anderen Spieler das Spiel und den Abend im Café beenden wollen, beharrt der Hilfsarbeiter immer wieder auf eine weitere Runde. Mit der zunehmenden Bestimmtheit seiner Mitspieler steigt auch seine Gereiztheit, bis er dazu übergeht, die anderen einzuschüchtern und ihnen sogar Gewalt anzudrohen (vgl. C 126). Der Streit eskaliert so weit, dass Simon eingreift und Arnie aus dem Café verweist. Dass es sich hier jedoch um einen einsamen und verlorenen Charakter handelt, nicht um einen moralisch schlechten, wird schnell deutlich: Arnie wehrt sich nicht gegen Simons Eingreifen, auch wenn er im Gegensatz zu dem Wirt bewaffnet ist. Zuvor schon hatte Simon ihn überwältigt „von Kummer und Tränen" (C 123) weinend auf der Toilette gefunden. Obwohl er kein guter Kartenspieler ist, leistet er den anderen gerne Gesellschaft. Grund dafür sind seine Einsamkeit und der Wunsch, einer Gemeinschaft anzugehören:

> „Er war ein schlechter Spieler, der Umgang mit den Karten strengte ihn an, doch ihm gefiel es, mit den anderen Männern an einem Tisch zu sitzen und dazuzugehören, und zwar ohne etwas anderes von sich zu geben als Zahlen und Ansagen oder einen gelegentlichen Witz, bei dem sich niemand gezwungen fühlte, zu lachen.“ (C 124)

Mit der Erkenntnis, auch im Kreis der Kartenspieler und im Raum des Cafés keine Zugehörigkeit zu erlangen, die mit Simons Verweis endgültig besiegelt wird – er wird buchstäblich aus dem Identifikationsraum des Cafés entfernt –, scheinen Arnies Anstrengungen erschöpft zu sein. Simon, der sein Eingreifen bedauert, da er die Bedürfnisse des Hilfsarbeiters offenbar besser erkannt hat als die anderen, sieht diesen nur noch einmal wieder. Arnie, nun scheinbar ein Obdachloser ohne Hoffnung, erkennt Simon jedoch nicht mehr (vgl. C 128). Offenbar hat er den früheren Abschnitt seines Lebens ebenso vergessen wie er bei den Cafébesuchern selbst in Vergessenheit geraten ist. Auch nach seinem Tod durch Ertrinken in einem flachen Teich trauert niemand um ihn: „[D]och zu dieser Zeit vermisste Arnie Stjanko schon längst niemand mehr, und nur die wenigsten konnten sich überhaupt an ihn erinnern.“ (C 129). Als Figur, die sich nicht in die Gesellschaft integrieren konnte, hätte das Café als eine Art Mikrokosmos innerhalb der Gesellschaft und ‚Heimat-Figuration‘ zu einer Form des Zufluchtsortes werden können. Stattdessen findet hier keine Entwicklung statt, die ihm zu einem dauerhaften Bestehen in diesem Raum verholfen hätte. Die Figur gerät so zwangsläufig wieder in Vergessenheit, sobald sie kein Teil des Café-Kosmos mehr ist. Arnie spielt somit auch für den Fortgang der Handlung keine Rolle mehr, sein Tod vollendet nur, was für den Raum *Café* schon vorher Bestand hatte.

Obwohl es sich bei Arnie nicht um eine der Figuren handelt, welche die gesamte Handlung hindurch immer wieder auftritt, werden sein Charakter und sein Schicksal greifbarer und auch nachvollziehbarer – sowohl Mitleid des Lesers als auch eine Identifikation mit der Figur sind hier tatsächlich möglich – als jene der Stammgäste. Ähnliches ist auch für Figuren zu beobachten, die kaum (oder gar nicht) aktiv an der Handlung teilnehmen wie etwa der verstorbene Mann von Simons Vermieterin Martha Pohl oder die Frau des Fleischermeisters. Diese werden von oder auch durch andere Figuren charakterisiert, beispielsweise im Gespräch oder im Rahmen von Erinnerungen an die Vergangenheit. Der Leser erfährt so mehr über ihre Ziele, Beweggründe und Einstellungen als über die oberflächlich geschilderten Gäste des Cafés, obwohl sie nur indirekt, über Dritte, an der Handlung teilhaben.

Mila und Simon als die Protagonisten sind hingegen nicht nur enger mit dem Café verbunden als die zuvor betrachteten Figuren, sie durchlaufen im Gegensatz zu diesen auch einen Wandlungsprozess: Mila kommt zum ersten Mal zufällig bzw. ohne ihr Zutun in das Café. Als sie auf der Straße vor dem Geschäft des Fleischermeisters zusammenbricht, bringt dieser sie zu Simon, damit sie sich dort erholen kann. Als ehemalige Hilfsnäherin, deren „sichere Lebensstelle[…]" (C 31) abgebaut wurde, ist sie ohne Geld und Hoffnung auf der Suche nach einer neuen Anstellung, findet mit ihren Qualifikationen aber trotz aller Bemühungen keine. Auf Vorschlag des Fleischermeisters hin erklärt sich Simon bereit, Mila als Kellnerin einzustellen, auch wenn sie keine Vorerfahrungen hat. Der Pragmatismus des Fleischermeisters – welcher der Überzeugung ist, jeder kann sich beruflich verändern, wenn er es nur versucht (vgl. C 38) – und auch Milas – die glaubt, Lust auf die Arbeit spiele keine Rolle, solange sie auf das Geld angewiesen ist (vgl. C 39) – führt also dazu, dass Mila in den Raum des Cafés eintritt. Wie sich im Laufe der Handlung herausstellt, ist sie eine gute Kellnerin, auch wenn sie es vorher selbst nicht für möglich gehalten hätte. Die Arbeit und auch die finanzielle Sicherheit geben ihr Halt, sodass sie fest genug im Leben steht, um auch anderen diesen Halt zu bieten und Hilfe zu leisten. Das zeigt sich vor allem im Rahmen ihrer Beziehung zum Ringer René, der auch ein Stammgast des Cafés ist. Sie unterstützt ihn gleichsam bei Gesprächen mit seinem Arbeitsgeber (vgl. C Kapitel 25), weist ihn auf sein Alkoholproblem hin, lässt ihn damit aber nicht alleine (vgl. C Kapitel 31). Neben René sorgt sie sich auch im Simon, wenn dieser sich in der Beziehung zu Jascha zu verlieren droht (vgl. C 206). Mila wird demnach nicht nur nach und nach zu einem Teil des Cafés, sie entwickelt sich auch mit der Arbeit – und innerhalb des Identifikationsraums *Café* – persönlich und charakterlich weiter. Ihr Beispiel zeigt somit, dass der Raum in der Erzählung als „mächtiger, eigenständiger 'Akteur' hervorgehoben [wird], der Einfluss auf diejenigen Menschen auszuüben vermag, die sich in ihm aufhalten." (Mandt 2020, S. 234)

Auch wenn Robert Simon im Gegensatz zu Mila zu Beginn der Handlung mit dem Markt des Viertels durchaus ein (Arbeits-)Umfeld hat, in dem er gemocht und geschätzt wird, durchläuft auch seine Figur im Verlauf der Erzählung einen Wandlungsprozess. Schon zu Beginn gibt ihm der Gedanke an die Zukunft als Pächter eines Cafés Kraft (vgl. C 12): „Keim seiner Sehnsucht" ist es, „etwas zu tun, das seinem Leben eine entscheidende Bekräftigung gab. Einmal hinter der Schank seiner eigenen Wirtschaft stehen" (C 18). So wird er – ohne dass dies in Bezug auf einen gesellschaftlichen Aufstieg kommentiert oder hinterfragt wird – vom Hilfsarbeiter auf dem Markt zum Wirt seines eigenen Cafés. Auch später, als die langen

Tage hinter der Theke ihren Tribut fordern und zu einer Art Grund-Müdigkeit bei Simon führen, ist er sich dennoch sicher, für sich die richtige Wahl getroffen zu haben. Selbst an den Ruhetagen, die er später einführen muss, bleibt Simon eng mit der Welt des Café verknüpft. So setzt er die Gedanken an seine Gäste in den Kontext der zeitlichen Abläufe des Cafés, die er so verinnerlicht hat, dass er diese auch auf seinen freien Tag überträgt:

> „Die Uhr der Mexikokirche zeigte halb zwei. Um diese Zeit wären die ersten Gäste schon wieder gegangen. Es waren die ruhigsten Stunden des Tages, die Zeit der Hausfrauen und stillen Nachmittagstrinker. Erst gegen drei kam wieder mehr Leben ins Café, wenn die Händler auf einen kleinen Schwarzen oder einen Tee mit Rum vorbeischauten, wenn die beiden Damen ihren Terrassentisch besetzten und die Fabrikarbeiter von der Frühschicht kamen. Simon dachte an seine Gäste.“ (C 92)

Obwohl diese so präsent in seinem Leben sind, scheint es, als gäbe es keine besonderen Verbindungen oder gar Freundschaften zwischen Simon und einzelnen Gästen, stattdessen freut er sich über jeden Einzelnen, der sich in seinem Café aufhält. Selten nimmt er eine andere Rolle als die des stillen Beobachters ein – anders als Mila gibt er den Gästen keine ungefragten Ratschläge oder beteiligt sich an deren Gesprächen (vgl. C 77f). Nur im Notfall greift Simon ein und wird so erst richtig präsent, indem er beispielsweise Arnie (vgl. C 127) oder den betrunkenen Harald Blaha (vgl. C 254) mit einer zuvor nicht geahnten Autorität aus dem Café verweist. Auch Ratschläge gibt er nur auf explizite Bitte hin und selbst dann scheinbar nur sehr widerwillig, da er seine eigene Einschätzung nicht für maßgeblich hält (vgl. C 86). Es scheint, als werde das Café selbst nach und nach zu Simons Identität: Wie der Raum, der als Sammelbecken für „all die verlorenen Seelen“ (C 71) dient, steht auch er immer für diese bereit, ist immer verlässlich und nimmt alle ohne ein Werturteil an. Das beginnende Verschmelzen der Figur Simons mit dem Café wird allerdings dann aufgelöst, als er auf Jascha trifft, (vgl. C 179). Diese Figur zählt nicht zu den wiederkehrenden Gästen, sie befindet sich außerhalb des Café-Kosmos. Tatsächlich sticht die Episode mit und um Jascha aus der sonstigen Handlung heraus, da Simon hier neben seinem eigentlichen Handlungsplatz hinter dem Tresen, im übertragenen Sinne auch den Raum des Cafés verlässt. Überspitzt formuliert: Es wirkt, als dringe mit dem Einfluss Jaschas die Außenwelt in den geschützten Raum des Cafés ein. Während Simon, von Faszination und Verliebtheit geblendet, das nicht bemerkt, macht sich Mila Sorgen um ihn. Sie traut Jascha nicht und führt Simon schließlich deren Alkohol- und Drogenkonsum sowie einen vermeintlichen Diebstahl aus der Kasse des Cafés vor Augen

(vgl. C 206f). Mit dem Verlust des Geldes wird deutlich, dass Simon während der Zeit seiner Beziehung zu Jascha nicht in der Lage ist, seine Rolle im und ‚als' Café wie gewohnt zu spielen. Erst als Jascha verschwindet, als hätte sie nie existiert, kann er zu seiner eigentlichen Identität zurückkehren: „Er war traurig, dass Jascha fort war, und er war froh, dass er diese Episode seines Lebens unbeschadet überstanden hatte." (C 211)

Es bleibt demnach festzuhalten, dass die Aspekte der Identität und Identitätsentwicklung in Seethalers Roman *Das Café ohne Namen* auf mehreren Ebenen und in unterschiedlichen Ausführungen präsent sind. So stellt das titelgebende Café nicht nur einen Ort dar, an dem sich die Figuren – die bis auf die Kriegswitwe, die mit Simon durch ihre Rolle als dessen Vermieterin verbunden ist, allesamt entweder Gäste des Cafés sind, oder in diesem arbeiten – versammeln können und somit einen gemeinsamen Bezugspunkt haben, es wirkt sich zudem auch maßgeblich auf die Konzeption von Zeit und Raum aus. Das Café wird demnach zum Handlungs-, aber auch Identifikationsraum, in dem sich die Figuren selbst verwirklichen können: „Der Raum ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern vielmehr macht er als Akteur durch die ihm inhärente Bedeutung seinen Einfluss auf die sich in ihm befindenden Menschen geltend." (Mandt 2020, S. 234) Am eindrücklichsten geschieht dies bei Robert Simon selbst. Dieser entwickelt sich mit seiner neu gefundenen Rolle als Wirt gemeinsam mit dem Café, sodass es nicht bei einer Rolle bleibt, sondern sich die Arbeit im Café sogar zu seiner Identität an sich zu entwickeln scheint: Wie das Café ist er immer für alle da, dabei aber dennoch im Hintergrund, um allen Gästen eigene Verbindungen oder Entwicklungen zu ermöglichen. Auch das Café dient als Projektionsraum, verdeutlicht vor allem durch den fehlenden Namen, was allen Figuren ermöglicht, sich selbst innerhalb dieses Raumes zu verwirklichen oder einfach nur angenommen zu werden.

Literaturverzeichnis

Goethe, Johann Wolfgang von (2005): Faust. Sonderausgabe. Hrsg. und komm. v. Erich Trunz. München: C.H. Beck. Die hier zitierte Ausgabe basiert auf der 16. Auflage der Hamburger Ausgabe.

Seethaler, Robert (2023): Das Café ohne Namen. Berlin: Ullstein.

Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Aus dem Russ. Von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp.

Coşan, Leyla (2022): Das Wiener Kaffeehaus als Lebenswelt und Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen am Beispiel der Novelle *Buchmendel* von Stefan Zweig. In: Moderna Språk, 116 (1), S. 33–46.

Geuen, Vanessa (2016): Kneipen, Bars und Clubs. Postmoderne Heimat- und Identitätskonstruktionen in der Literatur. Berlin: Ripperger & Kremers.

Kegel, Sandra (2023): Der Gott des Gefühls kleiner Leute. Zu: Seethaler, Robert: Das Café ohne Namen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.04.2023, Nr. 94, S. L3.

Mandt, Isabell (2020): Das Genre der Kaffeehausliteratur im 20. und 21. Jahrhundert. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zu einem urbanen europäischen Schreibort und dessen Atmosphäre. Bielefeld: transcript.

Neumann, Birgit (2015): Raum und Erzählung. In: Handbuch Literatur & Raum. Hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter (=Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 3), S. 96–104.

Schmid, Wolf (2014): Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auf. Berlin/Boston: De Gruyter.

Tagwerker, Edeltraut (2006): Vom Leben in unseren Städten. Kulturanthropologische Analysen des urbanen Alltags in europäischen Metropolen und Provinzstädten der Gegenwart. Frankfurt am Main: Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XIX Volkskunde/Ethnologie, Band 55).

Wolting, Stefan (2023): Fremde und Fiktion. Schriften zum Zusammenhang von Fremdheitskonzeptionen und ästhetischen Verfremdungskonzepten in ausgewählten Beispielen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R unipress (=Gesellschaftskritische Literatur – Texte, Autoren und Debatten, Band 17).

Wolting, Monika (Hrsg.) (2017): Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R unipress (=Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Band 23).

Zitzlsperger, Ulrike (2013): Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels, Cafés im zwanzigsten Jahrhundert. Bern: Peter Lang (=Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 54).

Abstract
This article explores how identity and identity formation are central themes in Robert Seethaler's 2023 novel *Das Café* ohne Namen. Through its understated narrative and the portrayal of ordinary lives, the novel offers a rich terrain for analyzing identity construction on both narrative and character levels. The article argues that identity in Seethaler's work is not only negotiated through the internal development of characters but also through the narrative structure, spatial configurations, and the symbolic role of the eponymous café. The café functions as a liminal space—a haven where social norms are temporarily suspended and individual identities can be expressed or reinvented. It brings together a wide array of characters whose personal stories intersect in fleeting but meaningful ways. Particular attention is given to the two central characters, Robert Simon and Mila, whose development over the course of the novel demonstrates identity as a dynamic process rather than a fixed essence. The café is not simply a backdrop but a narrative agent that both shapes and reflects the identities of its visitors. It becomes a "space of identification" where characters seek belonging, experience transformation, or confront their alienation. By analyzing narrative strategies, spatial symbolism, and character interactions, this article demonstrates how Seethaler subtly yet powerfully foregrounds questions of identity formation in contemporary Austrian literature.

***Keywords**: Identity construction, space and narrative, liminality, performative identity, perchicae*

Extended Abstract

„…and only a few could even remember him." Identity Construction and Development in Robert Seethaler's Das Café ohne Namen

This article examines the construction of identity in Robert Seethaler's 2023 novel *Das Café ohne Namen*, placing particular focus on the interplay between narrative form, spatial representation, and character development. In Seethaler's novel, identity is not a static or essential attribute, but a process shaped by interpersonal relationships, space, memory, and social context. Set in 1960s Vienna, a time of economic reconstruction and subtle social shifts, the novel provides a microcosmic view of postwar Austrian society, filtered through the quiet existence of a group of characters linked by a modest café near the Karmelitermarkt. At the center of the narrative stands Robert Simon, a former laborer who opens a café that never receives a name. The absence of a name is not a narrative oversight but a symbolic act—by refusing to define the space in fixed terms, the café becomes an open, liminal site of identity negotiation. The café is both a literal and metaphorical space: it is the place where characters come together and also a space that allows the temporary suspension of social roles and expectations. This article builds on Vanessa Geuen's concept of "Heimat-Figurationen"—intimate, semi-autonomous spaces that generate belonging and emotional security—and applies it to the café setting. Mila, a young woman who becomes a waitress at the café, serves as a parallel figure to Simon. Both characters evolve in their roles and find a form of purpose and identity through their work. Unlike the café's many guests, whose lives are only sketched and often quickly forgotten, Mila and Simon undergo significant

transformation. Their connection to the café turns it into more than a workplace—it becomes the matrix of their self-construction. The novel's narrative structure supports this thematic emphasis. The use of an impersonal, almost invisible narrator allows the characters to emerge without overt commentary. Also chapters composed entirely of dialogue (lacking narrative framing) serve to decentralize narrative authority and mirror the diffuse, often opaque nature of identity. Readers encounter characters in fragments, never fully accessing their inner lives, which reflects the broader thematic concern: the unknowability and elusiveness of identity. The café's temporality also plays a crucial role. Time in the novel appears suspended; historical events such as the Second World War and postwar reconstruction are referenced only obliquely. The passage of time is marked not by historical milestones but by physical changes in the café or the evolution of characters like Mila. This intentional vagueness reinforces the café as a timeless refuge, detached from the "outside world," where identity is shaped not by external pressures but internal developments. Two specific episodes break with the novel's prevailing narrative strategies: first, the character Jascha, who enters Simon's life unexpectedly and almost disruptively, symbolizing an intrusion of the external into the controlled space of the café; second, chapters composed solely of unframed dialogue, which signal narrative experimentation and raise questions about voice, authority, and visibility. These narrative deviations not only highlight key thematic concerns but also demonstrate Seethaler's subtle literary techniques. Importantly, the café does not function as a permanent sanctuary. It is a fragile, transient formation—an identity space that only exists so long as the characters can sustain it. When the café is closed or changes hands, its role dissolves, and the characters are left to face a world in which their constructed identities may no longer hold. This is particularly evident in the tragic subplot of Arnie Stjanko, a handyman who briefly works at the café. Unable to maintain his place in this microcosm, Arnie is cast out and ultimately forgotten. His fate serves as a reminder that not all attempts at identity stabilization succeed. In conclusion, *Das Café ohne Namen* offers a nuanced reflection on identity as a process tied to space, routine, and interpersonal contact. Through understated prose, Seethaler constructs a world in which the search for self is rendered in the quiet rituals of everyday life. The café is emblematic of this world: a space of convergence, transformation, and sometimes loss. As such, the novel not only contributes to Austrian literary discourse on identity but also offers a resonant, contemporary meditation on the fragile architectures of belonging.

Geschwisterliebe als wiederkehrendes Motiv bei Ingeborg Bachmann

Mersiha Škrgić[1]

Abstract
Dieser Beitrag untersucht die Geschwisterliebe als wiederkehrendes Motiv im Werk Ingeborg Bachmanns und analysiert deren utopisches Potenzial im Kontext mythischer und literarischer Bezüge. Dabei wird gezeigt, wie Bachmann auf den ägyptischen Mythos von Isis und Osiris sowie auf Robert Musils Konzept des „anderen Zustands" zurückgreift, um alternative Beziehungsmodelle jenseits traditioneller Geschlechterrollen zu entwerfen. Im Mittelpunkt der Analyse stehen drei Texte: das Romanfragment *Das Buch Franza*, die Erzählung *Drei Wege zum See* und das Gedicht *Das Spiel ist aus*. Die Geschwisterliebe erscheint hier als eine Form idealisierter Nähe, die durch kindliche Verbundenheit, seelische Affinität und mythische Rückbindungen charakterisiert ist. Gleichzeitig betont Bachmann aber auch die Grenzen und Brüche dieser idealen Beziehung: sei es durch gesellschaftliche Normen, persönliche Entfremdung oder die Unfähigkeit zur Kommunikation. Besonders deutlich wird dies im Umgang mit Musils Gedicht *Isis und Osiris*, dessen inzestuöse Dimension bei Bachmann in eine rein geistige Verbindung transformiert wird. So steht die Geschwisterliebe in Bachmanns Werk für eine Form von Beziehung, die zwar eine tiefe Sehnsucht nach gegenseitigem Verstehen und seelischer Einheit artikuliert, letztlich jedoch an der Realität moderner Subjektivität und gesellschaftlicher Begrenzungen scheitert. Die literarische Inszenierung dieser Utopie wird somit zugleich zu ihrer Dekonstruktion. Bachmanns Texte zeigen, dass die Geschwisterliebe als Modell radikaler Intimität nur als Moment oder Erinnerung existiert– nie jedoch als realisierbare Dauer.

Schlüsselwörter: *Geschwisterliebe, Utopie, Intertextualität, Isis-Osiris-Mythos, Bachmann, Musil*

1. Einleitung

Ingeborg Bachmann untersucht in ihrem Gesamtwerk neue Wege und Möglichkeiten der Nachkriegsgesellschaft und stellt die Fragen und Probleme der Dichtung, der Konfrontation mit der Vergangenheit, der Sprache und der menschlichen Beziehungen in den Vordergrund ihres Interesses. Manche Motive werden dabei intertextuell und intratextuell verknüpft und

[1] Dr., Universität Sarajevo, Sarajevo, Bosnien und Herzegowina
mersiha23@hotmail.com

aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet und variiert, wie z.B. das an dieser Stelle zu untersuchende Motiv der Geschwisterliebe, die Bachmann als Utopie und neues Liebeskonzept einerseits an die mythische Geschichte von Isis und Osiris und andererseits an Musils Idee vom anderen Zustand knüpft.

Die vorliegende Arbeit untersucht in diesem Sinne, die Darstellung der Geschwisterliebe in drei ausgewählten Werken der Autorin, sowie derer intertextuellen und intratextuellen Verknüpfungen, um Bachmanns Vorstellung von einer idealen und utopischen Liebesbeziehung zu entdecken und deren Un/Möglichkeit innerhalb der gegebenen Ordnung zu überprüfen. Das Ziel ist einerseits die literaturgeschichtliche Kontextualisierung des Motivs der Geschwisterliebe und andererseits die Hervorhebung der Besonderheiten in Bachmanns Herangehensweise an das altbekannte Motiv.

Zu diesem Zwecke werden zunächst die intertextuellen Bezüge und mythischen Hintergründe in genannten Texten entdeckt und untersucht und im nächsten Schritt, die Ausprägungen des Geschwistermotivs in den einzelnen Texten hervorgehoben. Die intertextuellen Verweise führen uns zunächst zu Robert Musil und dessen Interpretation der mythischen Verbindung von Isis und Osiris.

Ingeborg Bachmann veröffentlichte zwei Essays über Robert Musil und seinen großen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (*Probleme zeitgenössischer Dichtung. Literatur als Utopie* und *Der Mann ohne Eigenschaften*), in denen sie sich zum Roman und dessen Autor äußert, aber auch ihre Gedanken zu Themen wie Utopie, Liebe und Sprache ausdrückt. Außerdem finden sich in ihren Werken intertextuelle Verweise auf den Autor und direkte Zitate aus seinen Werken. Für diesen Beitrag sind insbesondere die Verweise auf sein Gedicht *Isis und Osiris*, welches das Motiv der Geschwisterliebe mit dem gleichnamigen Mythos verbindet, bedeutend.

Bachmann varriiert dieses Gedicht und Motiv in dem Romanfragment *Das Buch Franza* und in dem Gedicht *Das Spiel ist aus*, weshalb es wichtig ist, zunächst Musils Darstellung der Geschwisterliebe vorzustellen, um danach Bachmanns Variationen zu analysieren.

Musils Idee vom anderen Zustand realisiert sich in seinem großen Roman unter anderem in der Liebesbeziehung des Protagonisten Ulrich zu seiner Schwester, die der Autor als *manifestierte Idee unseres Selbst* (Musil, 1978, S. 940) nennt. Diese Inzest-Beziehung soll ein Ausnahmezustand sein, ein Zustand der Einheit, der Liebe, Güte, Weltabgekehrtheit und Entrückung (Musil, 1978, S. 1144). Die Autoren Sebastian Seidel und Wolfgang Riedel sehen in dieser Utopie einen Schritt in den Mythos zurück, einen Schritt in das prälogische Denken (Riedel, 2014, S. 178), denn die Utopie von einer

völligen Entrückung sei in der modernen Welt nur möglich, wenn man einen Teil des Bewusstseins aufgibt (Seidel, 2001, S. 87).

Die Verbindung zum Mythos ist bei Musil durch das Gedicht *Isis und Osiris* gegeben, das vom ägyptischen Zwillingspaar spricht, dessen Liebe Grenzen überschreitet, sowohl die der Rationalität als auch die der gesellschaftlichen Moral:

> Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
> Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
> Aller hundert Brüder dieser eine,
> Und er ißt ihr Herz, und sie das seine. (Musil, 1978, S. 465)

Im Mythos wird das Paar durch die Tötung Osiris getrennt, erfährt aber durch die Liebe der Schwester wieder eine utopische Vereinigung, die sogar mit der Geburt eines gemeinsamen Sohnes fruchtet (Plutarch, 1967, S. 3–13).

Der utopische Entwurf des Ausnahmezustands in *Der Mann ohne Eigenschaften* beruht also auf dem Mythischen und ist in der Moderne im Gegensatz zu der mythischen Geschichte unerreichbar. Im Gedicht und im Roman markiert Musil klar, dass die Inzest-Beziehung nicht halten kann und den Regeln der Gesellschaft zum Opfer fällt. Der Ausnahmezustand einer idealen Liebesbeziehung bleibt so nur eine Utopie und kann in die Moderne nicht überführt werden. Genauso versteht auch Bachmann Musils Anliegen und erörtert es in ihrem Essay folgendermaßen:

> Der Rückgriff des Manns ohne Eigenschaften auf die Idee vom tausendjährigem Reich, sein Verlangen nach dem „anderen Zustand", der „unio mystica", ist weniger befremdend, wenn man sie mit (Ulrich) als eine mögliche Utopie begreift. Und diese Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung vor Augen hat. (Bachmann, 1978, S. 100)

Sie nimmt diese Utopie von der idealen Geschwisterliebe als Richtung und überprüft deren Möglichkeiten in drei bereits genannten Werken.

2. Bachmanns Konzept der Geschwisterliebe

Bachmanns Konzept der Geschwisterliebe ist von Musils schon dargestellter Idee der *unio mystica* und des anderen Zustands inspiriert und wendet sich zum Mythos über die den Tod und alle Grenzen überschreitende Liebe von Isis und Osiris. Beide Referenzen sind sowohl in dem Romanfragment *Das Buch Franza* als auch in dem Gedicht *Das Spiel ist aus* enthalten. In

der an dieser Stelle auch zu analysierenden Erzählung *Drei Wege zum See* fehlen sowohl mythische Bezüge als auch eine direkte Verknüpfung zu Musils Konzept der *unio mystica*, aber diese Erzählung setzt sich mit einer besonderen Geschwisterliebe auseinander und hinterfragt deren Einfluss auf alle folgenden Beziehungen der Protagonistin, sodass sie für Bachmanns utopisches Beziehungskonzept von großer Bedeutung ist.

2.1. Geschwisterliebe im Romanfragment *Das Buch Franza*

Zunächst untersuchen wir das Konzept der Geschwisterliebe im Romanfragment, in dem die Isis-Osiris-Referenz dreifach rekurriert wird. Die erste eindeutige Spur ist in dem Wiedersehen der Geschwister am Ort ihrer Kindheit und gleichzeitig ihrer mythologischen Verbundenheit gegeben, an dem Franza wie Isis für ihren Bruder sorgte und ihn vor dem Tod bewahrte. Die zweite Verbindung ist topografisch und geschieht durch die Reise nach Ägypten, wo der Isis und Osiris Mythos symbolisch wieder ins Leben gerufen wird. Die dritte und eindeutigste Referenz, die gleichzeitig auch intertextuell Musil und sein Gedicht zitiert, ist die leitmotivische Verwendung der Verse: *Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz... Und sie das seine.* (Bachmann, 1978, S. 397)

Interessant ist, dass Bachmann den Satz aus dem Musilschen Gedicht umwandelt und statt: aller hundert Bruder zu: unter hundert Brüdern verwendet, was die Unterscheidung zwischen der mythischen Situation, in der die Inzest-Beziehung mit gewisser Regelmäßigkeit stattfindet, zu der modernen Ausnahmesituation markiert. Außerdem benutzt sie nicht mehr Präsens wie Musil, sondern die Vergangenheitsform, was den Abschluss der Utopie in der Vergangenheit sugerriert, da in Bachmanns Version die utopische Einheit der Geschwister nicht mehr existiert.

Tatsächlich lernen wir die beiden Geschwister kennen, als ihre magische Verbindung schon nicht mehr gilt und durch die Vergesellschaftung verlorengegangen ist. Franza, die in Wien Frau Dr. Jordan geworden ist und Martin, der in derselben Stadt seiner Arbeit und seinen Liebesbeziehungen nachgeht, haben sich auseinandergelebt. Daher kann Martin mit Franzas Hilferuf – ihren Brief muss er wie eine Hieroglyphenschrift erstmal entziffern, was für Weigel ein Hinweis auf Franzas magische und prälogische Denkweise ist (Weigel, 1984, S. 90) – nichts anfangen, denn in seiner Welt der Wissenschaft sucht er nach Fakten und Informationen, sie aber gibt ihm nur Hinweise.

In Wien gibt es keine Möglichkeit für die Symbiose der Geschwister, deshalb wird durch die Heimreise nach Galicien eine Rückkehr in die Zeit der Unschuld und Kindheit, aber auch in die mythische Zeit sugerriert, in der die seelische Verbundenheit der Geschwister vollkommen war. Sara Lennox sieht darin die utopische Rückkehr in die Vorgeschichte der Menschheit und auch in die Zeit vor der persönlichen Vergesellschaftung dargestellt [...] „als das Denken noch magisch und konkret war und Männer und Frauen sich noch als Gleiche lieben konnten." (Lennox, 1984, S. 169)

Während bei Musil durch das Verzehren der Herzen in den Zeilen 7–13 (Musil, 1978, S. 465) und durch die Verfolgung der Geschwister in den Zeilen 18–25 (Musil, 1978, S. 465) der Tabubruch angesprochen wird – es geschieht also die Übertragung der mythischen Liebesgeschichte ins 20. Jahrhundert, denn im alten Ägypten waren Liebesbeziehungen unter Geschwistern kein Tabu (von Jagow, 2003, S. 120) –, finden wir bei Bachmann die Inzest-Thematik nicht. Die reine Geschwisterliebe, jenseits der gesellschaftlichen Normen ist bei ihr durch besondere Umstände möglich. Franza und Martin wachsen nämlich während des Krieges ohne Eltern in einer Art Ausnahmezustand auf und Franza rettet wie Isis ihren Bruder vor dem Tod (Bachmann, 1978, S. 356).

Jahre später kehren sie nach Galicien, in die paradiesische Heimat zurück, können aber den mythischen Ausnahmezustand nicht wieder erlangen, da der Bruder zu einem Rückschritt nicht bereit ist, die Krankheit der Schwester nicht versteht und sie auch nicht aus dem Wasser rettet, wie sie ihn damals.

Einen erneuten Versuch der Rückkehr in die Vergangenheit wagen sie durch die Reise nach Ägypten, eine Art Rückkehr in die Vergangenheit der Menschheit. Im intertextuellem Sinne geht hier auch Bachmann zurück, indem sie sich von Musils Isis-Osiris-Konzept entfernt und zur Arbeit am Isis-Osiris-Mythos wendet. Die Reise scheint zunächst wohltuend auf Franza zu wirken, Martin beobachtet, wie sie sich in der Hitze und Wüste fern von der Zivilisation, immer wohler fühlt und darauf drängt, allen Bräuchen der Einheimischen nachzugehen. Sie identifiziert sich mit den Mumien und insbesondere mit Königin Hatschepsut, deren Ehemann wie auch Franzas, versuchte sie auszulöschen (Bachmann, 1978, S. 434–436).

Martin als aufgeklärter Europäer kann die Probleme seiner Schwester nicht verstehen, er sieht sie als das andere Wesen, als Wilde, und reiht sich somit in die Männergesellschaft ein, die sich das Anderssein des weiblichen Geschlechts nicht zu erklären weiß. Er missversteht vollständig Franzas Lage, bewertet ihr Leiden an der gezwungenen Abtreibung als irrational

und ihre Angst vor der Rückkehr in die Jordan-Welt als sinnlos. Er kann sie nicht verstehen und er kann sie auch nicht wie Isis ihren Bruder retten.

Deshalb gelten Franzas letzte Gedanken dem nicht mehr lebbaren Mythos vom Geschwisterpaar und den zerbrochenen Vorstellungen (Bachmann, 1978, S. 469). Zerbrochen sind die Vorstellungen von der Möglichkeit der Rettung und Genesung, aber auch die Vorstellungen von einer utopischen, absoluten Geschwisterliebe, wie sie im Mythischen gegeben war und in der modernen Zeit nur ein Ausnahmezustand und eine Utopie bleibt.

2.2. Die Geschwisterliebe im Gedicht *Das Spiel ist aus*

Die Autorin Susanne Bothner verweist in ihrer Analyse des Gedichts auf sprachphilosophische, autobiografische, existentialistische und mythische Bezüge, konzentriert sich aber vorwiegend auf das Thema des Geschwistermythos von Isis und Osiris, das sie auch mit Musil verbindet (Bothner, 1986, S. 204–209).

Dieser Zugang ist auch an dieser Stelle fruchtbar, da das Motiv der Geschwisterliebe bei Bachmann auch hier direkt an Musils Gedicht und an den ägyptischen Mythos geknüpft ist. Schon in den Anfangszeilen wird durch die Überfahrt ins Himmelsreich, an den Totengott Osiris erinnert und an das baldige Ende des Spiels oder auch des Lebens. Überhaupt wird hier eine kindliche Perspektive eingenommen, in der das Leben als Spiel erscheint und die Kinder sich in ihrer Welt vor Regeln und Verboten sicher, aber in der Realität ständig bedroht fühlen. Die Bedrohung ist eine namenlose und es gibt nur subtile Hinweise auf die Inzestthematik. So kann man zum Beispiel die Verse in der ersten Strophe:

> Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß
> und wir gehen unter. (Bachmann, 1987, S. 82)

sowie den Wechsel von Mein lieber Bruder zu Liebster in der letzten Strophe als solche subtilen Anzeichen einer Inzestthematik deuten (Höller, 1987, S. 42). Der Mythos wird also in die Moderne transportiert, in der die Inzestliebe ein Tabu ist, dessen Übertritt bestraft werden muss. Die Geschwister fliehen vor der Gesellschaft in eine Welt der kindlichen Vorstellungen, in der andere Regeln gelten, es ist die Welt der Karfunkelfee oder das Schlaraffenland, in das sie der Kinderkönig retten kann.

> Von vielen, vielen Steinen sind unsere Füße so wund.
> Nur einer heilt. Mit dem wollen wir springen,
> bis der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich im Mund
> uns holt, und wir werden singen: (Bachmann, 1987, S. 82)

Die Karfunkelfee, das Schlaraffenland, der Kinderkönig sind märchenhafte Symbole, die hier die Kindheit symbolisieren. Bothner verweist an jener Stelle auch auf intertextuelle Referenzen auf Grillparzer, Hofmannsthal und Rilke (Bothner, 1986, S. 217). Die goldene Brücke wiederum ist ein romantisches Motiv, eine Andeutung auf *Heinrich von Ofterdingen* und damit ein Hinweis darauf, welche Vorstellung wir von diesem Reich haben sollten. Es ist ein Reich, das auf die vollkommene Liebe baut, auf deren rettende und sinnstiftende Kraft; Und es ist ein Reich der Poesie, in dem sowohl bei Novalis als auch Bachmann das Wort die größte und unterscheidende Macht hat (Novalis, 1963, S. 144–145).

Wie im Mythos oder auch in Märchen, erfolgt die Rettung nur unter gewissen Bedingungen, und jene hier ist das *Wort*. Susanne Bothner verweist auf die Bedeutung des geheimen Wortes. Vom ägyptischen Totenbuch, in dem an jeder Pforte des Hades ein Gott die Kenntnis seines Namens verlangt, über die Sphinx bis hin zum heutigen Passwort bleibt es die Bedingung für den Zutritt zu einem wichtigen Ort oder einer wichigen Erkenntnis (Bothner, 198, S. 216).

> Nur wer an der goldenen Brücke für die Karfunkelfee
> das Wort noch weiß, hat gewonnen.
> Ich muß dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee
> im Garten zerronnen. (Bachmann, 1978, S. 82)

Das Wort kennen scheinbar nur Auserwählte oder Kinder, was die Partikel *noch* signalisiert. Es ist also ein verlorengegangenes Wissen, das auch die Geschwister nicht mehr kennen. Der Versuch des Rückgangs in die Zeit der Unschuld, in die Zeit vor der Sozialisierung, scheitert auch hier wie schon in *Das Buch Franza*. Die *listigen Raben* und *klebrigen Spinnen* haben schon die Überhand, die Welt des Scheins hat die Geschwister verführt und sie verlieren somit die Möglichkeit eines ewigen Aufenthalts im Reich der absoluten Liebe. Das Spiel ist aus und die Vorstellung bleibt eine Utopie.

Am Ende wird der Tod mit dem Schlaf verbunden. Die alltägliche Situation, in der die Eltern die Kinder ins Bett bringen, wird hier verstärkt, sie bedeutet das Ende eines Traums, das Ende der Kindheit, das Ende des Zustands der Wachheit.

> Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.
> Auf Zehenspitzen. Die weißen Hemden bauschen.
> Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,
> wenn wir den Atem tauschen. (Bachmann, 1978, S. 83)

Die letzte Strophe bezieht sich wieder auf Musil und sein Gedicht, der Atemtausch der Geschwister ist eine subtilere Metapher für die Vereinigung der Geschwister als Musils Akt des gegenseitigen Verzehrs der Herzen.

> Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
> Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
> Aller hundert Brüder dieser eine,
> Und er ißt ihr Herz und sie das seine. (Musil, 1978, S. 465)

Bachmann betont im Gegensatz zu Musil nicht das Verbot und den Tabubruch, sondern die nicht körperliche Verbindung der Geschwister, die im Atemtausch enthalten ist. Es ist ein Hauch, der bei den Eltern und damit auch bei der Gesellschaft eine Art Unbehagen hervorruft. Nicht der Inzest, sondern die vollständige geistige Verbindung ist unheimlich, weil sie selten oder unmöglich ist. Die Autorin gibt nicht den äußeren Umständen die Schuld für die nicht realisierbare *unio mystica*, sondern betont die eigene Schwäche des Geschwisterpaars, das die Regeln des Spiels missachtet und nicht bereit ist, darin vollständig aufzugehen.

Das Spiel ist aus, ein gleichnamiges Drehbuch von Jean Paul Sartre, kann hier auch als Referenz dienen, denn auch bei Sartre wird die Verbindung von Liebe und Tod dargestellt. Das Liebespaar bekommt die Chance, durch die Liebe den Tod zu besiegen, wenn sie beweisen, dass sie einander vollständig vertrauen. Sie scheitern aber an dieser Bedingung und können so nicht ewig zusammen bleiben (Sartre, 1995).

Bachmanns Verweise führen von der Mythologie und Märchen durch die Literaturgeschichte der Romantik und Moderne, über Novalis, Musil und Sartre die Idee der utopischen Verbindung fort. Sie verankert sie aber in der modernen Zeit, in der sie weniger den gesellschaftlichen Normen als dem Liebespaar die Schuld für die Unmöglichkeit der Erfüllung gibt. Ihre eigene Schwäche entfernt sie von dem magischen Wort, das den Zustand des Wachseins und der vollständigen Liebe, ermöglicht. Der Ausnahmezustand bleibt eine Ausnahme von kurzer Dauer, die hier auf die Kindheit als die Zeit der Unschuld, begrenzt ist.

2.3. Geschwisterliebe in *Drei Wege zum See*

In der Erzählung von einer Heimreise der weltbekannten Fotografin Elisabeth Matrei, nach der Londoner Hochzeit ihres Bruders Robert, analysiert Bachmann vor allem die Fragen der Heimatlosigkeit und Identitätsfindung, lässt aber die Protagonistin auf ihren Wanderungen in der Heimatstadt auch den misslungenen Liebesbeziehungen nachsinnen. Die Beziehung zu ihrem

sechzehn Jahre jüngerem Bruder bleibt zwar im Hintergrund, scheint jedoch der Auslöser für Elisabeths Analyse ihres Lebens und ihrer Männerbeziehungen zu sein. Roberts Hochzeit, bei der Elisabeth als Trauzeugin anwesend ist, bewegt in der Protagonistin etwas, was sie anfangs selbst nicht definieren kann:

> Es war dauernd in London etwas in der Luft gehangen, und es war nicht nur der schwüle kühle Sommeranfang [...] Entweder hing es mit Robert und ihr zusammen oder mit Robert und Liz. Es gibt wieder eine eine Frau Matrei, hatten sie in London gesagt, lachend, und sie würden also nicht aussterben, denn Liz würde sicher Kinder wollen, Robert wohl kaum, nicht Robert, der ihr zu ähnlich war [...] (Bachmann, 2008, S. 124)

Der Gedanke an die biologische Fortführung der Familie, fällt zusammen mit dem Gedanken an die ungewöhnliche Verbindung zum Bruder, die durch den Altersunterschied von sechzen Jahren mehr an eine Mutter-Sohn als an eine Geschwisterbeziehung erinnert. Göttsche/Albrecht definieren die Beziehung als *fast inzestuös* (Albrecht, 2002, S.167) und Weigel betont in Bezug auf den jüngeren Bruder die Rivalität der Protagonistin zu ihrer Mutter (Weigel, 1999, S, 402). Tatsächlich erzählt Elisabeth ihrem Vater von der Rivalität zu ihrer Mutter, von der er nichts bemerkt haben will.

> Du weißt also nicht, daß Mama und ich einander gehaßt haben, natürlich nur wegen Robert. [...] Sie hat ganz genau gewußt, daß ich ihr diese Kind nicht gegönnt habe, und es ist nicht wunderlich, daß ich, trotz recht widersprüchlicher Anwandlungen, bei meinem ersten Versprechen geblieben bin, einem kindischen Versprechen, niemals ein Kind zu wollen, weil Robert schon auf der Welt war. (Bachmann, 2008, S. 167–168)

Die große Liebe zum Bruder hat Elisabeth also nicht nur von ihrer Mutter entfernt, sondern auch ihre Zukunft geprägt, indem sie als erwachsene Frau auf eigene Kinder verzichtete zugunsten dieser frühen mutterähnlichen Erfahrung. Daher empfindet sie auch die Heirat des Bruders als Verlust, und die Tatsache, dass er ausgerechnet eine Elisabeth heiratet, signalisiert symbolisch und wortwörtlich Roberts Übergang von der Ersatzmutter zur Geliebten. Robert folgt einem natürlichen Weg, indem er sich von der Mutterfigur loslöst und an seine Ehefrau bindet. Aber bei Elisabeth ist die natürliche Ordnung zweifach überschritten.

> [...]bei ihr sei alles verkehrt gegangen, sie hatte nämlich zuerst ein Kind geliebt und erst sehr viel später einen Mann. Und wenn bei

> einer Frau das eine vor dem anderen kam, dann könne man wohl kaum erwarten, daß sie ganz normal sei. (Bachmann, 2008, S. 167)

Elisabeth erinnert sich, dass Robert als Kind einmal träumte, sie würde nach Hause kommen, als sie ohne jemandes Wissen tatsächlich schon unterwegs war:

> Mama, ich weiß es doch, ich weiß, sie kommt, mir hat geträumt, daß sie kommt, und mit „sie" war natürlich ich gemeint. Ich muß heute noch manchmal denken, daß Robert der einzige Mensch auf der Welt ist, der je nachts aufgefahren ist und sich meinetwegen freute und weinte und wußte, daß ich im Kommen war. (Bachmann, 2008, S. 168–169)

Diese Verbundenheit der Geschwister, erinnert an den Atemtausch aus dem Gedicht *Das Spiel ist aus* oder die instinktive Kenntnis Franzas davon, dass ihr Bruder in Gefahr ist und wo er sich befindet. Damit ist es subtil auch ein intertextueller Verweis und ein Hinweis auf die magische absolute Liebe der Kinder, angelehnt an die Geschwisterliebe im Mythos von Isis und Osiris. Interessanterweise dreht hier Bachmann die Rollen um, indem der Bruder instinktives und prälogisches Wissen zeigt und nicht die Schwester wie im *Franza-Fragment*. Man könnte hier aber mit dem Gedicht *Das Spiel ist aus* argumentieren und es durch das Alter bzw. die Jugend des Bruders erklären, der noch das Wort kennt oder sich noch traut, solches Wissen als Argument zu benutzen.

Auch die bereits analysierte Rivalität von Elisabeth und ihrer Mutter erinnert an die Erwähnung der Eltern im Gedicht *Das Spiel ist aus*, die den Atemtausch ihrer Kinder als unheimlich betrachten, womit sie als eine Art Feinde der unio mystica identifiziert werden.

Das Fehlen einer solchen Verbindung in ihrem späteren Leben untermauert Elisabeths Erinnerung an eine Reihe von bedeutungslosen Partnerschaften und auch die Überlegung, dass sie die aktuelle mit Philipe bald beenden muss, wobei die wirkliche Argumentation: *Mein Bruder hat geheiratet, und zwischen uns ist es aus, ich hoffe, du verstehst.* (Bachmann, 2008, S. 174) durch eine gesellschaftlich akzeptable ersetzt werden muss.

Elisabeth hat also die Hoffnung verloren, jemals eine vollkommene Liebe sowie eine ehrliche und gleichwertige Verbindung zu erfahren, wie die mit ihrem Bruder, womit sie sich die vielen misslungenen Männerbeziehungen im Leben erklärt. Die bereits erprobten und dargestellten utopischen Entwürfe einer unio mystica hat Bachmann hier endgültig aufgegeben und ruft

sie an dieser Stelle intratextuell nur in Erinnerung, ohne sie weiter auszuführen.

> […]es sollten die Frauen und die Männer am besten Abstand halten, nicht zu tun haben miteinander, bis beide herausgefunden hatten, aus einer Verwirrung und der Verstörung, der Unstimmigkeit aller Beziehungen. (Bachmann, 2008, S. 175)

Die Hoffnung auf eine vollkommene und stimmige Partnerschaft gibt Elisabeth eindeutig auf, aber viel bedeutender noch auch das Modell dafür – die Geschwisterliebe, die jahrelang ihre Zuflucht war, muss nach der Heirat des Bruders auch aufgegeben werden.

3. Schlussfolgerung

Die Analyse hat gezeigt, dass Bachmann intertextuell und intratextuell arbeitet, indem sie das untersuchte Motiv der Geschwisterliebe sowohl mit Texten anderer Autoren, wie z.B. mit Musils Gedicht oder mit der mythischen Vorlage von Isis und Osiris verknüpft, als auch intratextuell innerhalb des eigenen Werks durch Anspielungen Verbindungen zwischen den Erzählungen, Gedichten und dem Romanfragment anstellt. Die Geschwisterliebe dient in allen drei Werken als Idee einer idealen Beziehung, die jenseits der Geschlechterkämpfe und -unterschiede ist und daher absolut gelebt werden kann.

Bartsch verweist auch auf diese Konstante in Bachmanns Werk, indem er sagt,

> daß in Bachmanns Werk, die Geschwisterliebe alle übrigen zwischenmenschlichen Beziehungen durch das Maß an Vertrautheit und durch die Möglichkeit eines absoluten Verstehens übertrifft, aber sie auch die Gefahr des Inzests in sich birgt (Bartsch, 1998, S.166).

Wie bereits durch die Analyse gezeigt wurde, ist sich Bachmann des utopischen Charakters dieser Beziehung bewusst und zeigt in allen drei Texten die Grenzen dieser Utopie, die mit der Sozialisierung und dem Prozess des Erwachsenwerdens immer unmöglicher wird. Bachmanns Rückgang zum Mythos ist der Versuch, die gesellschaftlichen Normen zu umgehen und die Inzestgefahr zu verschweigen oder zumindest nicht zu betonen. Ihr Liebeskonzept spinnt Musils Idee gerade in diese Richtung weiter, die Geschwisterliebe außerhalb des Körperlichen zu denken, und sie als ein Mysterium, als eine Verbundenheit, die nur das Geistige und Seelische betrifft, zu verstehen, was besonders in dem Gedicht *Das Spiel ist aus* betont wird.

Die Erzählung *Drei Wege zum See* lässt die mythische Referenz aus, erforscht jedoch im Gegensatz zu anderen zwei Texten die Suche nach einer solchen Verbindung außerhalb der Geschwisterliebe. Die Protagonistin sieht in der Hochzeit ihres Bruders das Ende des besonderen Verhältnisses, womit ihre Analyse der bedeutungslosen Beziehungen zu Männern beginnt. Sie ist sich dessen bewusst, dass diese Art von Absolutheit unwahrscheinlich ist, oder dass es für sie eher zu spät ist.

Am Ende aber lässt die Autorin eine kleine Hoffnung offen, einen undeutlichen Traum, einen wagen Glauben in die ungewisse Möglichkeit des Auftauchens eines neuen Mannes:

> Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirklich Größe haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte. (Bachmann, 2008, S. 175)

Das ist die größte Unterscheidung zu dem Romanfragment und dem Gedicht. In diesem Text wird die Möglichkeit einer absoluten Liebe außerhalb der Geschwisterbeziehung sugerriert, aber mit der Betonung, dass dafür ein *neuer Mann*, eine vielleicht auch *neue Ordnung* notwendig wäre, die vorhandene Begrenzungen, Ängste und Unverständlichkeiten überwinden könnte.

Literaturverzeichnis

Agnese, B. (1996). *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Passagen Verlag.

Albrecht, M. & Göttsche, D. (2002). *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Metzler.

Bachmann, I. (1978). *Essays, Reden, vermischte Schriften,* In Koschel, C., von Weidenbaum, I., Münster, C. (Hrsg.) *Werke. Vierter Band.* Piper Verlag.

Bachmann, I. (1978). *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, In Koschel, C., von Weidenbaum, I., Münster, C. (Hrsg.) *Werke. Dritter Band.* Piper Verlag.

Bachmann, I. (2008). *Drei Wege zum See*. Piper Verlag.

Bartsch, K. (1988). *Ingeborg Bachmann*. Metzler.

Bothner, S. (1986). *Der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebiets der Dichtung unter Einbeziehung des Nachlasses.* Peter Lang Verlag.

Höller, H. (1987). *Ingeborg Bachmann: das Werk von den frühesten bis zum „Todesarten"-Zyklus*. Athenäum.

Lennox, S. (1984). *Geschlecht, Rasse und Geschichte in „Der Fall Franza*“, In Weigel, S. (Hrsg.) *Text+Kritik*. 156–179. Piper Verlag.

Musil, R. (1978): *Gesammelte Werke in neun Bänden.* Herausgegeben von Adolf Frisé. Rowohlt.

Plutarch (1967). *Über Isis und Osiris.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Riedel, W. (2014). *Nach der Achsendrehung, Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert.* Königshausen & Neumann.

Sartre, J. P. (1991). *Das Spiel ist aus*. Rowolth.

Seidel, S. (2001). *Dichtung gibt Sinnbilder. Die Sehnsucht nach Einheit. Das Lebensbaum-Mythologem und das Isis-Osiris-Mythologem.* Peter Lang Verlag.

von Jagow, B. (2003). *Liebe und Tabu: Zum Kulturtransfer des Isis-Osiris-Mythos in die Moderne. Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und Robert Musils „Isis und Osiris“, Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*, Vol. 58 (2), 116–134.

Weigel, S. (1984). *Ein Ende mit der Schrift. Ein andrer Anfang*. In *Text+Kritik*. 58–92. Edition text & kritik.

Weigel, S. (1999). *Ingeborg Bachmann*. Zsolnay Verlag.

Abstract
This article examines the recurring motif of sibling love in the works of Ingeborg Bachmann as an alternative model of utopian relationships. Bachmann's poetic imagination reconfigures traditional gender relations by drawing on mythological and literary references - particularly the Isis and Osiris myth and Robert Musil's idea of the "other condition" and dual-gendered soul. Through intertextual analysis, the article focuses on three major texts: the novel fragment Das Buch Franza, the narrative Drei Wege zum See, and the poem Das Spiel ist aus. Each work revisits and reinterprets the idea of an ideal sibling bond, sometimes marked by mythic unity, and other times by its impossibility in modern contexts. Bachmann uses Musil's poem Isis und Osiris and reworks its incestuous undertones into more spiritual, metaphysical realms of union. The sibling relationship thus becomes a poetic site for exploring intimacy beyond sexuality and beyond societal norms. The paper demonstrates that Bachmann refrains from physicalizing this bond and instead imbues it with emotional, intellectual, and symbolic resonance. However, this utopia is not sustainable. Whether through the irreconcilable alienation between siblings, the failure to return to childhood unity, or the inability to utter the secret word that grants access to an imagined paradise, the motif ultimately points toward loss, fragmentation, and unfulfilled longing. Bachmann's works suggest that while sibling love can represent a model for total understanding and mutual care, it ultimately fails within the constraints of modern identity and societal expectations.

***Keywords**: Sibling love, utopia, Isis and Osiris, intertextuality, Ingeborg Bachmann, Robert Musil*

Extended Abstract

The Recurring Motif of Sibling Love in the Works of Ingeborg Bachmann

This paper explores the motif of sibling love as a recurring and utopian theme in the literary work of Austrian writer Ingeborg Bachmann. The investigation is grounded in a comparative, intertextual framework that links Bachmann's texts with the Egyptian Isis and Osiris myth as well as Robert Musil's concept of the "other condition" (der andere Zustand) and his poetic rendering of an ideal sibling relationship in his poem Isis und Osiris. Rather than presenting incestuous desire in a biological or transgressive sense, Bachmann transforms sibling love into a space of spiritual connection, emotional sanctuary, and metaphysical longing that defies conventional gender roles and heteronormative structures. The study concentrates on three of Bachmann's works—Das Buch Franza (a novel fragment), the narrative Drei Wege zum See, and the poem Das Spiel ist aus. In each of these, sibling love appears as a central or at least a symbolically charged form of relationship that contrasts with the failures and alienation of traditional romantic bonds. Particularly in Das Buch Franza, Bachmann engages explicitly with Musil's poetry, citing his verse: "Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz... Und sie das seine." However, Bachmann's choice of past tense and altered syntax signals a temporal and ideological distance from Musil. Where Musil's incestuous love remains an unattainable utopia, Bachmann situates it as already lost—an abandoned possibility eclipsed by rationality, adulthood, and social conformity. The motif

is developed through a tripartite pattern in Das Buch Franza: first, the mythic childhood connection between Franza and her brother Martin; second, their return journey to Galicia as an attempt to reclaim that pre-social unity; and third, a literal pilgrimage to Egypt, the mythic homeland of Isis and Osiris. These narrative layers suggest that the sibling bond serves as a symbol for a utopian emotional space—only possible in moments of pre-rational existence, childhood, or myth. However, Martin's inability to understand or respond to Franza's suffering underscores the breakdown of this connection. Unlike Isis, Franza cannot save her brother; and unlike Osiris, Martin fails to reciprocate the mythic restoration.

In *Das Spiel* ist aus, the theme shifts into poetic allegory. The poem introduces a dreamlike realm inhabited by children, fairy-tale figures, and mythic elements. Here, the incestuous theme is hinted at rather than expressed. The transformation from "mein lieber Bruder" to "Liebster" near the poem's end alludes to the forbidden intimacy, while references to "the golden bridge" and the "Kinderkönig" place the narrative within a realm of poetic redemption and loss. The children's world is a sacred space, governed by secret knowledge—"the word"—which grants access to love and transcendence. Yet, the siblings have forgotten this word, and their failure marks the collapse of the utopian possibility. Bachmann's use of breath exchange ("wenn wir den Atem tauschen") instead of Musil's cannibalistic image indicates a more spiritual union. Still, even this bond is unsettling to the societal order, represented by the parents who find it ghostly. The poem closes with the resignation to sleep (a metaphor for death or the end of childhood), symbolizing the final loss of utopia.

In *Drei Wege zum See,* the theme becomes more autobiographical and psychological. The protagonist Elisabeth Matrei reflects on her unique bond with her much younger brother Robert, a bond that shaped her emotional development and her approach to love. Her brother's marriage marks the symbolic end of this connection and triggers a reevaluation of her failed relationships. Here, Bachmann does not overtly invoke myth but subtly integrates the themes of loss, spiritual attachment, and emotional exclusivity. Elisabeth's inability to form a meaningful romantic relationship stems from her internalization of a perfect, motherly-sibling bond that no man can replicate. Robert's move toward marital union marks his entrance into normative adulthood, whereas Elisabeth remains caught in the utopian longing for an impossible intimacy.

Through these three texts, Bachmann articulates a complex vision of sibling love—not as an erotic taboo but as a metaphor for an emotional and existential ideal. Her intertextual engagement with Musil and myth allows her to locate this motif within both literary and cultural discourses while also deconstructing its viability. Bachmann neither fully embraces nor entirely rejects the utopia of sibling love; instead, she reveals its poetic power and tragic limitation. The "other condition" remains a trace, a vanishing point on the horizon of modern identity, where language, memory, and myth converge only briefly before dissolving into everyday disillusionment.

Die Antikenrezeption bei Richard Strauss: Ein wohlgelungenes Beispiel der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthals *Die Ägyptische Helena*

Danielle Buschinger[1]

Abstract
Richard Strauss' Oper *Die Ägyptische Helena* (1928) stellt ein bedeutendes Beispiel für die enge künstlerische Zusammenarbeit mit dem Librettisten Hugo von Hofmannsthal dar. Ausgehend von antiken Quellen – insbesondere dem vierten Gesang der *Odyssee* und Euripides' *Helena* – gelingt es Hofmannsthal, ein poetisch verdichtetes Werk zu schaffen, das den Mythos nicht lediglich wiedergibt, sondern radikal neu deutet. Im Zentrum steht die existenzielle Frage nach Identität, Schuld, Erinnerung und Verwandlung, die sich im dramatischen Spannungsfeld zwischen Realität und Illusion entfaltet. Die Handlung kreist um das durch Krieg und Misstrauen zerrüttete Ehepaar Helena und Menelaos, das durch die Magierin Aithra mit Zaubertränken und künstlicher Erinnerung in eine neue Phase ihrer Beziehung überführt werden soll. Der ursprünglich als Operette geplante Stoff entwickelt sich unter Strauss' musikalischer Handschrift zu einer komplexen romantischen Oper, in der Wagnerianische Motive zwar anklingen, jedoch zugunsten einer humanistischen Perspektive überformt werden. Der Beitrag zeigt, dass *Die Ägyptische Helena* nicht nur ein Spiel mit mythologischen Masken ist, sondern eine tiefgründige Reflexion über die Bedingungen menschlicher Erneuerung. Verwandlung – verstanden als ästhetisches wie existenzielles Prinzip – wird zum zentralen Thema: Nicht durch Vergessen, sondern durch bewusstes Erinnern und Versöhnen finden die Figuren zu sich selbst zurück. In der Verbindung von antiker Dichtung, moderner Psychologie und musikalischer Innovation entsteht ein Werk, das zwischen Tragik und Leichtigkeit, zwischen Oper und philosophischem Gleichnis oszilliert. *Die Ägyptische Helena* wird so zur Parabel über das menschliche Vermögen zur Veränderung und zur künstlerischen Antwort auf die Frage, wie man nach tiefgreifender Erschütterung neu beginnen kann.

Schlüsselwörter: *Transformation, Erinnerung, Mythos, Versöhnung, Identität*

[1] Prof. Dr., Université de Picardie Jules Verne, (UPJV) - UFR de Langues et Cultures étrangères, département d'allemand, Paris, France, *dbuschinger@gmail.com*

1. Einleitung

Die Liebe zur griechischen Kunst und Kultur hat Richard Strauss sein Leben lang begleitet.[1] 1891 fängt er an, Glucks *Iphigenie* zu bearbeiten (Uraufführung: 1900). Da Wagner *Iphigenie in Aulis* bearbeitete, ist Strauss von Anfang an in seinen Fußstapfen gegangen. Ganz logischerweise hat er dann *Guntram* inszeniert, der an *Tannhäuser* erinnert mit dem Minnesängermilieu (1894). Der Mißerfolg von *Guntram* hat ihn von der wagnerischen Richtung abgebracht und ihn dazu veranlaßt, einen Paradigmawechsel zu vollziehen. Mit *Salome* greift er einen Stoff auf, der mit der französischen Tradition am meisten zu tun hat (man denke an Massenets *Thais* und an Saint-Saens' *Samson et Dalila*). Die schwüle Erotik ist typisch für die zeitgenössische französische Oper. Damit hat Strauss das germanische Muster überwunden. In der Folgezeit entlehnt Strauss fünfmal das Thema seiner Opern der griechischen Mythologie: *Elektra* in den Jahren 1906–08, *Ariadne auf Naxos* 1912–16, *Die Ägyptische Helena* 1927, *Daphne* 1937, schließlich *Die Liebe der Danaë* 1940. Er komponiert gleichfalls Werke einer anderen Gattung mit einem antiken Thema, so *Die Ruinen von Athen*, *ein Festspiel mit Tänzen und Chören*, das 1924 von Richard Strauss nach der literarischen Vorlage von Hugo von Hofmannsthal unter teilweiser Benutzung des Beethovenschen Vorgängerwerks komponiert worden ist. Im Sommer 1945, schreibt Strauss, der nun 81 Jahre alt ist, einen Brief an Professor Reisinger über den Sinn humanistischer Kultur, in dem man diese Sätze entdeckt

[1] Erinnern wir daran, dass Jacques Offenbach zwei „Spielopern", wie Richard Strauss sie nennt (Brief von Richard Strauss an Karl Böhm am 29. 4. 1945), (siehe Richard Strauss, *Dokumente*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. , 1980, S. 123), deren Themen der griechischen Mythologie entlehnt worden sind, *Die schöne Helena* (opérabouffe, 1864) und *Orpheus in der Unterwelt* (opéra-bouffon, 1858) geschrieben hat. Richard Strauss, der der Offenbach des 20. Jahrhunderts werden wollte (Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, S. 649), nimmt beide Werke in den „dem Bildungs- wie bessern Unterhaltungsbedürfnis gerechten Spielplan" auf (*ibid*. S. 126). Bernard Banoun, *L'opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps,* Paris, Fayard, 2000, p. 459) spricht von den „allures offenbachiennes des dieux de l'Olympe humains, trop humains, voire saugrenus, (qui) se trouvent (dans *L'Amour de Danaé*) mêlés à un pathos entendu au Walhalla". In dieser Oper findet Banoun „fondus en un tout cohérent, certaines des préoccupations essentielles de Hofmannsthal et des éléments distrayants à la Offenbach". Siehe Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, München, Allitera Verlag, 2015, S. 321–427.

> „Die Liebe zu Griechenland und zur Antike ist mir geblieben und hat sich immer gesteigert. [...] Von dem Augenblick an, als ich von Brindisi kommend, auf dem italienischen Dampfer Corfu und die blauen Berge Albaniens erblickte, bin ich germanischer Grieche geblieben bis heute, da ich auf künstlerische Arbeiten zurückblicken kann, die, wie *Elektra, Ariadne, Ägyptische Helena, Daphne* und *Die Liebe der Danae*, dem Genius des griechischen Volkes huldigen" (Strauss, 1949, S. 128–129).

Hugo von Hofmannsthal, der die Libretti von Strauss' drei ersten Opern schreibt, teilt diesen Enthusiasmus. Er sagt 1928, dass die Antike „unser Denken selbst" sei und anläßlich der *Ägyptischen Helena* 1929 schreibt er: „Machen wir mythologische Opern. Es ist die wahrste aller Formen" (Jens, 1955, S. 7), zumal er mit der *Elektra,* seinem ästhetischen Jugendwerk durch Anknüpfung an den Mythos eine neue Dimension hingefügt hatte (Jens, 1955, S. 7). Somit haben wir den Schnittpunkt beider Bemühungen: Strauss, der auf der Suche nach einem neuen Paradigma war, und Hofmannsthal mussten zusammenkommen. Hofmannsthal in der *Elektra* (1904) und Strauss in der *Salome* (1905) waren bemüht – und zwar völlig unabhängig voneinander – das Spezifische zugunsten des Allgemeinen zurückzudrängen. Für *Elektra* war der Anlaß, daß die gleiche Schauspielerin die Salome in Oscar Wildes Stück und die Elektra von Hofmannsthal gespielt hat. Nehmen wir *Die Ägyptische Helena* als Beispiel, um Strauss' und Hofmanssthals Antikenrezeption zu dokumentieren, wobei betont werden soll, wie es Heinrich Kralik schreibt, „dass ‚bei keiner anderen gemeinsamen Arbeit […] Dichter und Komponist um die Herausbildung eines bestimmten Stil in solchem Maße bemüht (waren), wie bei der *Ägyptischen Helena*' Beiden schwebte etwas Leichtes, melodisch Beschwingtes vor, ein Tonfall, in welchem sich auch die ernsten Dinge nicht zu ernst und niemals lastend, schwerwiegend oder pathetisch darbieten würden „ (Kralik, 1963, S. 271).

Am 1. April 1923 ist zum ersten Mal die Rede von *Der Ägyptischen Helena* in dem Briefwechsel Strauss-Hofmannsthal; da entdeckt man, dass es Hofmannsthal ist, der dem Komponisten dieses Thema vorgeschlagen hat, um ihm einen Gefallen zu tun. Der Dichter meint, es sei eine „kleine leichte Oper" (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 490). Am 14. 09.1923 schreibt Hofmannsthal an Strauss, „(ich) besitze nun in mir das fertige Stück", und teilt ihm das Resümee und die Hauptpersonen der *Helena* mit: ihm, schwebe ungefähr „die Spieldauer einer Puccini-Oper" vor (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 493–494). Im Laufe der folgenden Jahre wohnt man dank diesem Briefwechsel der Entstehungsgeschichte dieses Werkes, das am 6. Juni 1928 in Dresden uraufgeführt wird. Eine neue Fassung

dieses Werkes, vom Dirigenten Clemens Krauss und vom Regisseur Lothar Wallenstein umgearbeitet, wird im Sommer 1933 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Hofmannstahl war 1929 gestorben, aber er ist es, der Strauss auf den Regisseur aufmerksam gemacht hatte, darum nahm der Komponist die Änderungen an, die letzterer am Text vorgenommen hatte.

2. Die Handlung

Nach Trojas Zerstörung erleiden Menelas und seine wiedergewonnene Ehefrau Helena auf der Fahrt in die Heimat Schiffbruch und werden vom Sturm an eine ägyptische Insel geworfen. Da herrscht Aithra, Poesidons Geliebte, eine Magierin (H. von Hofmannsthal, individuelle kommunikation, 30 Januar, 1926).[2] Menelas ist fest entschlossen, Helena als Sühne für die vielen Toten zu opfern und sie wegen ihrer Untreue zu be strafen. Aithra hat Mitleid mit der schönsten Frau der Welt und löst ein kriegerisches Getöse aus, so dass Menelas glaubt, wieder das Klirren der trojanischen Waffen zu hören. Er stürzt hinaus, um Pâris noch einmal zu töten, dessen Stimme er zu hören wähnt. Aithra gibt Helena einen Zaubertrank, der ihre Ängste dämpft, und sie legt sie schlafend auf ihr Bett. Als Menelas zurückkommt, täuscht sie dem Helden vor, dass jene trojanische Helena, um die soviel Blut vergossen wurde, gar nicht existiert. In Wirklichkeit sei sie vor zehn Jahren auf diese Insel entführt worden, wo sie in der Burg von Aithras Vater auf ihn, ohne älter zu werden, warte (die Magierin gibt der Helena einen Zaubertrank, der sie verjüngt). Gleichzeitig gibt sie Menelas ebenfalls einen Zaubertrank, der ihn vergessen lässt, was er mit der wirklichen Helena erlebt hat, und ihn somit daran hindert, den Betrug zu wittern. Daraufhin erwacht Helena und lehnt den Kopf an Menelas Schulter. Letzterer ist überglücklich, denn er glaubt, dass das, was er erlebt, die Realität ist. Doch ist er etwas irritiert, denn er wird sich dessen bewusst, dass er nicht diese Helena liebt, diese tadellose und treue Gattin, sondern die andere, die Untreue, die ihn unglücklich gemacht hat und tausende von Griechen gefallen sind. Helena bittet daraufhin Aithra, sie und ihren Gemahl in ein Land zu entrücken, wo sie niemand kenne. Sie versenkt sie beide in Schlaf und lässt sie auf einem Zaubermantel weit fort bringen.

Beide erwachen in einem Palmenhain am Fusse des Atlas und finden sich in neuer Liebe. Nun ist aber Menelas vollkommen verstört. Er ist nun

[2] Hofmannsthal schreibt Strauss am 30.1.1926, „die hochwichtige Szene-Helena-Aithra ‚sei' der Drehpunkt der Handlung" (*Briefwechsel (*1926, 551)

überzeugt, dass die Helena, mit der er die Nacht verbracht hat, ein „Spiegelbild“ sei, eine „Luftsirene“, ein Gespenst, mit dem er nichts zu tun hat. Doch hat Hofmannsthal das Gespenst des Euripides (seiner zweiten Vorlage, siehe unten) getilgt. Es gibt eine einzige Helena, und sie ist wahrhaftig von Pâris entführt worden. Durch den Trank hat Menelas ganz einfach vergessen, was er mit der wirklichen Helena erlebt hatte. Nun taucht eine Schar von Kriegern aus der Wüste auf, mit Scheich Alttair und dessen Sohn Da-Ud, und wollen Helena ihrem Gatten entreissen. Nie haben sie von Helena und von Troja gehört. Sie sind aber von der Schönheit von Helena betört, und sogleich entsteht dieselbe Situation wie in Troja. In seinem Wahn ersticht er vor Eifersucht Da-Ud, den er für Pâris hält. Sie widersteht Alttairs Sexualtrieb. Sie hat nur einen Wunsch: Menelas ganz zurückzuerobern. Sie will ihn von seiner Schizophrenie wecken („gedoppelt leb ich hier“, sagt er) und ihn dazu bringen, in ihr die schuldige Frau zu erkennen, die er bestrafen oder der er verzeihen soll, denn sie will nichts wissen von einer neuen Verbindung, die auf List, Betrug und Vergessen beruht. Das bringt Richard Strauss dazu folgendes zu schreiben:

> „einen der reizvollsten Gedanken der Hofmannsthalschen Dichtung erblicke ich [...], daß sie im zweiten Akt nach neuen tragischen Zweifeln und Erlebnissen darauf besteht, selbst gegen und ohne Zaubertränke zu siegen, allein durch die göttliche Macht der Schönheit und ihr schicksalbewußtes dämonisches Wesen“ (Hofmannsthal, 1986, 2001; s. Strauss, 1949, S. 152).

Helena gibt Menelas das Antidot zum Zaubertrank. Er trinkt es und erinnert sich sofort, dass Helena ihn betrogen hat. Nun wird er wieder von seiner rachsüchtigen Wut erfasst. Er hebt seinen Dolch gegen die Gattin, die ihn lächelnd anschaut. Da erkennt er sie ganz, beide fallen sich wieder versöhnt in die Arme. Er will sie fassen und in sie vergehen:

> „Einzige du,
> Ungetreue,
> Ewig-Eine,
> Ewig-Neue!
> Ewig geliebte
> einzige Nähe!
> Wie ich dich fasse,
> in dich vergehe!“ (Hofmannsthal, 2001, S. 488).

Aïthra lässt ihrer beider Tochter Hermione kommen, die schön wie eine Göttin ist, so dass die wieder vereinte Familie ein neues Leben beginnen

kann. Das Werk endet, nach so vielen Unstimmigkeiten und Dramen mit einem einstimmigen Duett, das die wieder erlangte Harmonie symbolisiert.

3. Hofmannsthals Vorlagen

In seinem Interview über *Die Ägyptische Helena* zitiert Richard Strauss beide Vorlagen Hofmannsthals; dennoch ist, wie wir sehen werden, alles Wesentliche die Erfindung Hofmannsthals (Strauss, 1980, S. 162–164). Wie es Strauss in seinem Interview sagt,

> „war von dem Stoff natürlich nichts anderes vorhanden, als die wenigen hier angedeuteten Motive, dass nach dem trojanischen Krieg die beiden Ehegatten Menealos und Helena wieder vereint in Sparta leben. Die Seelenvorgänge, durch die diese Versöhnung bewirkt wurde, sind der Inhalt der Hofmannsthalschen Dichtung, und sie boten dem Musiker die dankbarste Aufgabe."

Die erste Vorlage ist der vierte Gesang der *Odyssee*, in dem Telemach in Sparta ankommt, wo er von Menelaos und Helena empfangen wird und Menelas seine eigene Geschichte erzählt. In diesem Gesang ist die Rede von einem Trank, der vom Schmerz und vom Zorn befreie und jeden daran hindere, Tränen zu vergießen, auch wenn er Vater, Mutter, Sohn … verloren habe. Dieser Trank komme aus Ägypten, wo Griechen und Römer zahleiche Heilmittel kennen gelernt haben. Wie es Strauss schreibt, mischt

> „beim Besuch des Telemach in Sparta vor dem längst versöhnten Gatten Helena, die göttliche Tochter Kronions, den Trank […], der Befreiung von Kummer und Sorge, und Auslöschen allen Gedächtnisses bewirkt. Diesen Trank, Lethe, verabreicht Helena bei Homer ihrem Gatten Menelaos jedesmal, wenn auf Troja die Rede kommt. Dieses antike Motiv hat Hofmannsthal aufgenommen. Er lässt die zweite weibliche Hauptgestalt der Oper, die Nymphe Aithra, den beiden Gatten einen Becher von dem Tranke Lotos kredenzen, und gibt ihnen den Trank in die Einsamkeit der Wüste mit, damit Helena ab und zu Lotos, das liebliche Kraut des Vergessens, dem Gatten in den Becher mische (s. Strauss, 1949, S. 151)"

und der Komponist setzt fort und vergleicht diesen Trank mit dem „Todes- und Liebestrank im *Tristan*", der, wie es Strauss unterstreicht, nicht von Wagner erfunden worden sei. Der Trank ist also nach ihm nur ein dichterisches Requisit, ein Kondensat von dramatischen Situationen, die man in

den alten Sagen wiederfindet. Tristan trinkt den Trank, den Isolde ihm gibt und für ein Gift hält, um mit ihr im Tode vereinigt zu sein; genau so glaubt Meneleas, dass Helena ihn vergiften will, und nennt den Trank, den ihm Helena verabreicht, um ihn wieder zu sich zu bringen, einen „Todestrank", der ihm erlauben soll, im Tod diejenige, die er liebt und glaubt, getötet zu haben, wiederzufinden. "Hast du mich jemals besessen? Lass mich der Toten und lebe!" sagt er ihr. In dieser Szene ist Wagners Einfluss augenscheinlich und nicht zu verleugnen (s. Banoun, 2000, S. 423–425). Es gibt noch mindestens eine zweite Stelle, wo Wagners Einfluss gleichfalls nicht zu bestreiten ist. Menelas ist im Begriff, Helena mit seinem Dolch durchzustechen, und er lässt das Schwert fallen, nachdem die Heldin ihn angeschaut hat. Genauso will Isolde, mit dem Schwert in der Hand, Morolts Tod an Tristan rächen, den er an der Scharte im Schwert erkannt hat, und lässt das Schwert sinken, als er der Heldin in die Augen geschaut hat (von Hofmannsthal, 1928).[3]

4. Hofmannsthals zweite Quelle ist die *Helena* des Euripides

Strauss schreibt diesbezüglich: „Aus der Euripides'schen *Helena* stammt die Idee des ‚Gespenstes', das angeblich an Stelle der wirklichen Helena von den Göttern nach Troja geschickt wurde, um die Trojaner zu verderben, während die wirkliche Helena Menelaos für die Zeit nach der Beendigung des Krieges unberührt aufbewahrt geblieben ist." Aber dieses Motiv ist nur gestreift. Es dient als Gewebe für die Erzählung, durch die Aithra die Helena zu retten sucht (Bayerische Staatsoper, 1996).[4] Es ist interessant festzustellen, dass Hermes Helena in Ägypten entführt und sie König Proteus anvertraut, und dass es in Ägypten ist, wo Herodot die Sage der falschen Helena entdeckt (Hofmannsthal, 2001, S. 927). Bei Euripides befindet sich Helena seit siebzehn Jahren in Ägypten, als nach einem Schiffbruch Menelas mit einigen Überlebenden und dem Gespenst, das er für seine Frau Helena hält, und für das Troja zerstört worden ist, ans ägyptische Ufer gespült wird. Beide Ehegatten stehen einander gegenüber, Helena freut sich, ihren Gatten wiederzusehen, dem sie treu geblieben ist. Menelas, der die Situation zunächst einfach nicht glauben will, wird danach überzeugt, als

[3] Akt I, Szene 3, Verse 60–70.

[4] Siehe den Text, der die Aufnahme von der *Ägyptischen Helena* des Bayerischen Rundfunks vom 10. August 1956 begleitet. Hrsg. von der Bayerischen Staatsoper. 1996 ORFEO International Musik. München.

man ihm erzählt, das Gespenst sei in der Luft verschwunden. Beide umarmen sich. Am Schluss des Werkes ergreifen sie die Flucht, um einem aufdringlichen Freier zu entkommen (s. Kech, 2015, S. 326–333).

5. Versuch einer Interpretation

Mit der *Ägyptischen Helena* nehmen Hofmannsthal und Strauss den antiken Stoff wieder auf, um das fortzusetzen, was sie mit *Ariadne auf Naxos* begonnen hatten. Anfangs hatte Hofmannsthal vor, eine leichte Oper zu schreiben und der Dichter erklärt, er wolle diesen heroischen Stoff wie eine Komödie behandeln: „Die Hauptsache ist, daß das Ganze *leicht* bleibt. Es ist ein heroischer Stoff, aber *lustspielhaft behandelt*" (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 490, 499). Und das Wort „Operette" ist es, das er in dem Brief benutzt, den er am 22. November 1923 schreibt:

> „Das Wort Operette […] fasst alles zusammen. Für Tanz und Chöre ist im zweiten Akt guter Platz – und da hoff ich – mit Ihrer Belehrung – ein recht kunstreiches Finale aufzubauen, nicht wuchtig-künstlich, wie in der *Frau ohne Schatten*, sondern leicht und reich, wie wenn ein Feuerwerk Blumensträuße auswirkt" (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 495).

Dennoch schrieb der Komponist am 23. Oktober 1923, dass Stücke wie das erste Duett zwischen Helena und Menelas die Gattung des „Singspiels" (eine Art Synonym für Operette) von weitem übertreffen sollen (wie er es in einem Brief vom 1. Juni 1925 schreibt, er habe vor, dem Ganzen „den reinen, geläuterten Stil der Goetheschen *Iphigenie*" zu geben (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 541). Wir sehen an diesem Beispiel, dass Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal derselben Meinung sind. Der Dichter hatte nämlich am 1. November 1923 geschrieben : „Natürlich muss eine Szene wie die zwischen Menelas und Helena übers Singspiel weit hinausgehen" (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 503). Am 29. November 1924 spricht Hofmannsthal nicht mehr von Operette, sondern von „romantischer Oper" (, und er wird sich dessen bewusst, wie ernst und ergreifend die Furcht Menelas' sei, dass, wenn Helena nur ein Gespenst gewesen sei, alle Griechen umsonst gestorben seien (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 531, 552). Während der Komponist die Tragik und den zutiefst menschlichen Sinn des Themas betont, seine „tragische Menschlichkeit" (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 152)., hebt Hofmannsthal das überindividuelle Schicksal der Helena, sie sei die Frau an sich, die, wo sie sich auch

befinde, aller Männer Herz erobert, die ihr begegnen, auf die Gefahr hin, immer wieder neue Katastrophen herbeizuführen:

> „Wo immer Helena hingelangt, sei auch ihr Name unbekannt, sogleich sammelt sich um sie das männliche Element der Welt, zu neuen Konflikten, zu einem neu entbrennenden Trojanischen Krieg. Dies versinnlicht hier Vater und Sohn, beide sogleich für diese einzige Frau entbrennend“ (Strauss & von Hofmannsthal, 1964, S. 571)

Die *Ägyptische Helena* (Uraufführung in Dresden 1928; neue Fassung in Salzburg 1933) setzt ein, wo Strauss in der *Ariadne* nicht weiter gegangen ist: Es geht um das Problem von Treue und Untreue, um das Problem der Treue in der Untreue. Helena liebt Menelas, obwohl sie Pâris geliebt hat, und Menelas liebt sie. Sie erleben die Liebe jenseits der Untreue. Die trojanische Helena und die ägyptische Helena sind zwei konkurrierende Teile einer selben Person : hier die unschuldig-schuldige Geliebte des Pâris, die trotz alledem dem Gatten treu bleibt, da das Gespenst der ägyptischen Helena, rein und unschuldig geblieben, das, von der Magierin Aithra geschaffen, Menelas erlaubt, sich selbst zu überwinden, auf die Rache zu verzichten, und Vergebung und eine neue Harmonie ermöglicht, die Suche nach der Vollkommenheit in der Unvollkommenheit und nach der Unvollkommenheit in der Vollkommenheit, die Synthese zwischen Liebe zu einem idealen Wesen und Liebe zu einem gewöhnlichen Menschen, mit Schwächen versehen.

Im Grunde ist das Thema der *Ägyptischen Helena* wie das von *Ariadne von Naxos* das Phänomen der Verwandlung, die einem erlaubt, wie der Phönix aus der Asche zu steigen. Wie in der *Ariadne* (ich zitiere den Komponisten:

> „Sie gibt sich dem Tod hin – ist nicht mehr da – weggewischt – Stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen! – Daran wird er zum Gott. Worüber in der Welt könnte eins zum Gott werden als über diesem Erlebnis?“

Hat Hofmannsthal den Mythos der *Ägyptischen Helena* benutzt, um sein eigenes Konzept der Verwandlung, der Metamorphose, als das Geheimnis des Lebens darzustellen (vgl. Brief von 1912 an Richard Strauss: „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpferischen Natur; Beharren ist Erstarren und Tod (von Hofmannsthal, 1994, 2001). Wer leben will, der muß sich verwandeln.“ Beide müssen sich verwandeln, um sich wieder zu finden:

> „Nicht durch Zauber und Magie, sondern allein durch Verwandlung konnte ein Neues entstehen: in Menelaos musste sich Mann und Frau, Abendland und Morgenland, Ordnung und Dämonie, Satzung und Regellosigkeit so innig verbinden, daß die Vorgeschichte am Ende zur *conditio sine qua non* einer höheren Gemeinschaft wurde. Beide mußten sich opfern: Menelaos, indem er verzieh, Helena, indem sie sich selbst zugunsten von Ordnung und sittlicher Verpflichtung aufgab. Beide mußten sich wandeln, ohne der heilsamen Kraft der Erinnerung zu entraten“,

schreibt Walter Jens (Jens, 1955, S. 114–115). Und die *Ägyptische Helena* geht weit über die *Ariadne* hinaus, denn,

> „während Ariadne sich erst durch die Aufgabe ihrer unglücklichen Vergangenheit auf höherer Ebene wieder gewinnt, werden Helena und Menelaos gerade durch das Bekenntnis zum Gewesenen, durch die Hineinnahme von Irrung und Verfehlung in das Glück des Augenblicks, verwandelt. Ariadne überwindet ihre Enttäuschung durch neue Liebe, Helena und Menelaos erneuern das schon bestehende Band“ (Jens, 1955, S. 121).

Die leichte, operettenhafte Oper, die Hofmannsthal vorschwebte, „ein Komödientyp à la Offenbach“ (von Kralik, 1963, S. 321), ist zu einer „romantischen Oper“ geworden: „Wagnerisch, meinen Sie“, sagte Strauss in seiner „schelmisch-humoristischen Art“ zu Karl Alwin, einem Dirigenten der Wiener Oper – „Ja, aber dann ist es ein griechischer Wagner!“ Und – vielleicht auch ein Goethescher Wagner.“ (von Kralik, 1963, S. 272). Aber wenn Wagner diese Oper geschrieben hätte, hätte er am Schluss seine beiden Helden sterben lassen. Es ist also weniger ein griechischer Wagner, als ein optimistischer Wagner, ja, ein komischer, ein lustiger. Was dem auch sei, es entstand ein Meisterwerk, das von der engsten Zusammenarbeit von Dichter und Komponisten zeugt : beide waren nämlich von der Exzellenz der Leistung des anderen. Trotz aller Geburtswehen fand Strauss seine Musik

> „sehr schön, brillant und doch einfach“ und stand mit „fanatischer Unbedingtheit zum Text der *Helena*, den er ‘bis auf Blut’ zu verteidigen entschlossen war […] ‘Denn er ist ein Meisterwerk schlechthin’. Mit ähnlichem Enthusiasmus spricht Hofmannsthal von der Musik, die er über alle Begriff schön, so großartig im Stil, vielfach so neu…“ (von Kralik, 1963, S. 273).

6. Schluss

Die Oper *Die Ägyptische Helena* markiert innerhalb des künstlerischen Schaffens von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal nicht nur einen weiteren Höhepunkt ihrer Zusammenarbeit, sondern auch eine tiefgreifende Reflexion über zentrale Themen wie Identität, Erinnerung, Verwandlung und Versöhnung. Gerade durch den Rückgriff auf mythisches Material gelingt es beiden Künstlern, die Antike nicht museal zu rekonstruieren, sondern sie als lebendigen Resonanzraum für zeitlose menschliche Konflikte zu nutzen. Der Mythos wird zur Projektionsfläche für existentielle Fragen, die in der damaligen Zeit – zwischen den Weltkriegen – besondere Dringlichkeit erhielten: Was bedeutet es, schuldig zu sein? Wie ist Verzeihen möglich? Und wie lässt sich ein harmonisches Miteinander nach tiefgreifender Entzweiung wiederherstellen?

Strauss' lebenslange Verehrung für die griechische Kultur spiegelt sich nicht nur in der Wahl seiner Stoffe, sondern auch in der musikalischen Umsetzung. In *Die Ägyptische Helena* finden sich zahlreiche Referenzen an die klassische Operntradition, aber ebenso ironische Brechungen und hybride Formexperimente, die zwischen Operette, Singspiel und romantischer Oper changieren. Gerade diese ästhetische Vielschichtigkeit wird zum Spiegel der inhaltlichen Mehrdeutigkeit des Werkes. Die Oper ist weder reine Tragödie noch bloße Komödie – sie ist ein musikalisch-dramatischer Grenzgang, in dem sich das Leichte und das Schwere, das Spielerische und das Existenzielle wechselseitig durchdringen.

Hofmannsthal gelingt es, zwei antike Quellen – den vierten Gesang der Odyssee und Euripides' *Helena* – literarisch zu überschreiben, zu verdichten und mit eigenen mythopoetischen Motiven zu bereichern. Dabei tritt die Figur der Aithra als eine Art theatrale Vermittlerin auf, die über Erinnerung und Vergessen, Illusion und Wirklichkeit verfügt. Die Verabreichung des Zaubertranks ist dabei nicht nur dramaturgisches Mittel, sondern tiefere Allegorie auf die Macht kultureller Narrative: Vergessen wird nicht durch passives Verdrängen ermöglicht, sondern durch einen bewussten, fast ritualisierten Akt der Neudeutung.

Zugleich ist die Oper eine Reflexion über die Grenzen des Mythos: Die „gespaltene" Helena – als reale Frau und als imaginäres Trugbild – verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen Ideal und Realität, zwischen Treue und Untreue, zwischen ästhetischer Projektion und leibhaftiger Erfahrung. Menelaos' innere Zerrissenheit, seine Eifersucht, sein Begehren und seine Rachegelüste sind psychologisch differenziert angelegt. Seine Entwicklung zur verzeihenden und sich verwandelnden Figur wird zur Bedingung für

die Wiederherstellung einer neuen ethischen Ordnung. Helena wiederum erweist sich nicht als passives Objekt männlicher Projektion, sondern als handlungsfähige Figur, die aktiv um ihre Reintegration in die Wirklichkeit kämpft.

Die Verwandlung – zentrales Leitmotiv sowohl in Strauss' Musik als auch in Hofmannsthals Dichtung – ist nicht nur ästhetisches Prinzip, sondern Ausdruck einer existentiellen Notwendigkeit. Leben bedeutet Veränderung, wie Hofmannsthal in seinem berühmten Brief an Strauss formulierte: „Beharren ist Erstarren und Tod". Gerade in dieser Haltung zeigt sich die Modernität des Werkes, das nicht an einem starren Begriff von Identität oder Wahrheit festhält, sondern in der Offenheit für Wandel eine Form von Weisheit erkennt. Die „romantische Oper" wird zum Medium der Bewusstwerdung: Die Figuren müssen sich der Vergangenheit stellen, um sich in einer neuen Gegenwart wiederzufinden.

Die von Hofmannsthal ursprünglich geplante „leichte Oper" wird so zu einem tiefgründigen Werk über menschliche Entwicklung, Schuld, Reue und Erlösung. In ihrer Ambivalenz erinnert sie an Goethes *Faust II*, an Mozarts *Don Giovanni*, aber auch an Wagners *Tristan*, ohne jedoch in deren heroische oder metaphysische Finalität zu verfallen. Im Gegenteil: Strauss und Hofmannsthal suchen die Auflösung nicht im Tod, sondern in der Versöhnung – eine Entscheidung, die, trotz aller Tragik, den utopischen Impuls dieses Werkes ausmacht. Die letzte Szene, in der die Tochter Hermione auftritt und eine neue Zukunft ankündigt, bildet den hoffnungsvollen Ausblick auf eine Welt, in der Erinnerung und Verwandlung nicht Gegensätze, sondern Bedingungen des Menschseins sind.

So erweist sich *Die Ägyptische Helena* als ein in jeder Hinsicht grenzüberschreitendes Werk: zwischen Epochen, Gattungen, Kulturen und psychischen Zuständen. Die Oper ist ein doppelter Spiegel: Sie reflektiert einerseits die Sehnsucht nach harmonischer Einheit in einer zerrissenen Welt, andererseits zeigt sie die künstlerische Kraft, diese Einheit durch poetische, musikalische und dramatische Mittel herzustellen – nicht als gegebenen Zustand, sondern als immer neu zu erringende Möglichkeit.

Literaturverzeichnis

Banoun, B. (2000). *L'opéra selon Richard Strauss: Un théâtre et son temps*. Paris: Fayard.

Bayerische Staatsoper (Hrsg.). (1996). *Begleittext zur Aufnahme von Hugo von Hofmannsthals „Die Ägyptische Helena" (10. August 1956)* [CD-Beiheft]. München: ORFEO International Musik.

Euripide, & Delcourt-Curvers, M. (1962). *Tragiques grecs: Euripide*. Paris: Gallimard.

Hofmannsthal, H. v. (1986). *Die ägyptische Helena: Oper in zwei Aufzügen*. In *Dramen V – Operndichtungen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal, H. v. (2001). *Die ägyptische Helena: Oper in zwei Aufzügen*. In R. Hirsch (Hrsg.), *Sämtliche Werke* (Bd. 25,2, Operndichtungen, Br. 3,2). Frankfurt am Main: Fischer.

Jens, W. (1955). *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen: Verlag der Franke.

Kech, A. (2015). *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*. München: Allitera Verlag.

Kralik, H. v. (1963). *Richard Strauss: Weltbürger der Musik*. Wien, München & Basel: Wollzeilen Verlag.

Schuh, W. (Hrsg.). (1949). *Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen*. Freiburg & Zürich: Atlantis Verlag.

Strauss, R. (1980). *Dokumente*. Leipzig: Philipp Reclam jun.

Strauss, R., & Hofmannsthal, H. v. (1964). *Briefwechsel. Gesamtausgabe* (W. Schuh, Hrsg.). Zürich: Atlantis Verlag.

Yon, J.-C. (2000). *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard.

Abstract
Richard Strauss's opera *Die Ägyptische Helena* (1928) represents a compelling artistic collaboration with Hugo von Hofmannsthal, who provided the libretto. Together, they explored the intersection of ancient mythology, psychological transformation, and musical innovation. Drawing from the fourth book of Homer's *Odyssey* and Euripides' *Helena*, Hofmannsthal crafted a dramaturgically rich reinterpretation that reimagines the myth not as a story of heroic vengeance, but as a nuanced meditation on identity, fidelity, and reconciliation. Strauss, whose lifelong admiration for Greek antiquity informed much of his compositional vision, elevated these themes through a musical idiom that oscillates between opera seria, operetta, and romantic drama. The plot centers on Menelaus and Helena, shipwrecked after the Trojan War, and manipulated by the sorceress Aithra through magic and illusion. The use of forgetfulness potions and mistaken identities echoes Wagnerian motifs but is transformed into a metaphor for psychological healing and the search for truth. What begins as a light, possibly comedic treatment, gradually evolves into a profound investigation of trauma, memory, and the capacity for personal transformation. This paper argues that *Die Ägyptische Helena* transcends its mythological framework by presenting metamorphosis as both an existential imperative and an aesthetic principle. The opera interrogates the dialectic of truth and illusion, the burdens of history, and the possibilities of reconciliation through the act of remembering rather than forgetting. It posits that love, fidelity, and identity are not fixed essences but dynamic constructs shaped by reflection and renewal. Ultimately, the work affirms the power of art to synthesize the mythical and the modern, the tragic and the comic, the individual and the collective — making it not merely a myth retold, but a philosophical parable rendered in music and poetry.

Keywords: *Metamorphosis, Memory, Myth, Reconciliation, Identity*

Extended Abstract

The Reception of Antiquity in Richard Strauss's Work: A Successful Example of His Collaboration with Hugo von Hofmannsthal in Die ägyptische Helena

Richard Strauss's *Die Ägyptische Helena*, first performed in Dresden in 1928, occupies a distinctive place within the composer's oeuvre as well as in the trajectory of his collaboration with Hugo von Hofmannsthal. Drawing on mythological material from Homer's *Odyssey* and Euripides' *Helena*, the opera is far more than a simple retelling of ancient legend. Instead, it is a multifaceted exploration of human psychology, identity, memory, and the redemptive potential of transformation. The partnership between Strauss and Hofmannsthal reaches an artistic and philosophical peak in this work, which moves fluidly between theatrical genres and emotional registers—from light comedy to metaphysical tragedy.

At its core, *Die Ägyptische Helena* revisits the story of Helen and Menelaus after the Trojan War. The narrative begins with their shipwreck on an Egyptian island, where the sorceress Aithra uses magical potions and illusions to alter their memories. Menelaus is manipulated into believing that the Helen who caused the war was merely an illusion,

while the real, innocent Helen has waited faithfully for him in Egypt. This interplay of deception, desire, and self-deception is used to examine deeper themes of guilt, trauma, and the elusive nature of truth. The opera follows the couple's gradual path toward reconciliation, which is only achieved through a process of psychological and emotional metamorphosis.

Strauss's music plays a critical role in shaping the philosophical texture of the work. Initially conceived as a light, operetta-like piece, *Die Ägyptische Helena* evolves into a highly sophisticated musical drama. Although elements of operetta and singspiel are retained—particularly in the magical interventions and choral passages—the overall tone is far more introspective and layered. The influence of Wagner is evident, especially in the use of leitmotifs, symbolic potions, and psychologically charged love duets. Yet Strauss does not merely imitate Wagner; rather, he offers a more ironic, humane, and ultimately redemptive vision. While a Wagnerian version of the myth might have ended in tragedy, Strauss offers a resolution based on forgiveness and inner growth.

Hofmannsthal's libretto significantly expands the mythological source material, placing particular emphasis on the symbolic function of memory and forgetting. The potions administered by Aithra serve as metaphors for emotional repression and selective memory, and they raise fundamental questions about the role of narrative in shaping identity. The myth becomes a vehicle for exploring how individuals come to terms with the past—not by erasing it, but by integrating its contradictions and wounds into a new self-understanding. In this sense, *Die Ägyptische Helena* resonates with contemporary psychological theories of trauma and healing, albeit cast in a mythic register.

The opera also interrogates the nature of feminine identity and agency. Helen is not merely the object of male desire or political conflict; she is a multidimensional figure torn between her past and present selves. Her ultimate desire is not to be idealized or forgotten but to be truly recognized—with all her flaws and contradictions—by the man she loves. This refusal of illusion and insistence on personal truth is what ultimately leads to her and Menelaus's reconciliation.

Equally significant is the opera's engagement with the idea of transformation (*Verwandlung*), which emerges as both an aesthetic and existential imperative. Hofmannsthal's famous dictum that "transformation is the life of life" is embodied throughout the libretto, as both protagonists undergo profound inner changes. Menelaus learns to move beyond vengeance and rigidity, while Helen confronts her past without denial. Their union at the end is not a return to an idealized past but a movement toward a new future grounded in shared vulnerability and mutual recognition.

The closing scene—featuring the arrival of their daughter Hermione, who appears as a symbol of renewal—adds an additional layer of hope. It affirms that transformation is not a solitary act but a generational process, one that allows for continuity without repetition, and growth without erasure. Through Hermione, the work projects the possibility of a new ethical and emotional order that transcends the traumas of the past.

Ultimately, *Die Ägyptische Helena* defies easy categorization. It is at once a mythological drama, a romantic opera, and a psychological allegory. Its complexity lies in its refusal to choose between seriousness and irony, between classical form and modern sensibility. In blending the comic with the tragic, the mythic with the contemporary,

Strauss and Hofmannsthal craft a work that reflects the multifaceted nature of human experience. Their collaboration in this opera testifies to a shared belief in the transformative power of art—not as escape, but as confrontation, reflection, and renewal.

In a time of cultural fragmentation and historical disillusionment, *Die Ägyptische Helena* offers a compelling artistic response. It suggests that memory and myth, far from being relics of the past, can serve as sources of creative reimagining and moral insight. The opera's enduring significance lies in its capacity to mediate between the ancient and the modern, between individual psychology and collective meaning. Through music and poetry, it invites us to consider how transformation—personal, aesthetic, and cultural—remains one of the most vital tasks of human existence.

Ästhetische Dimension in Daniel Kehlmanns Romanen *Lichtspiel* und *Ruhm*

Ksenia Kuzminykh[1]

Abstract
Die vorliegende Untersuchung widmet sich einer komparativen Analyse von Daniel Kehlmanns Erzählung *Rosalie geht sterben* (2009) und seinem historischen Roman *Lichtspiel* (2023). Vor dem theoretischen Hintergrund ästhetischer Autonomie untersucht der Beitrag die narrativen und poetologischen Verfahren, mit denen Kehlmann das Spannungsverhältnis zwischen literarischer Fiktionalität und extradiegetischer Referenzialität reflektiert. Im Zentrum steht die Frage, wie außerliterarische Wirklichkeit in ästhetisch strukturierte Konstruktionen transformiert wird. Die Analyse stützt sich auf vier zentrale Autonomiekriterien. Erstens werden unter dem Aspekt der Selbstreferenzialität metafiktionale Strategien untersucht, die die Bedingungen des narrativen Prozesses offenlegen. Zweitens bezeichnet Polyvalenz die Bedeutungsvielfalt der Texte, die sich eindeutigen semantischen Festlegungen entzieht. Drittens wird Kohärenz als formale Korrespondenz heterogener struktureller Textebenen verstanden. Viertens fungiert Indifferenz als ästhetisches Distanzierungsmoment gegenüber moralischen oder didaktischen Funktionalisierungen.
Der Beitrag argumentiert, dass beide Werke trotz ihrer Referenzen auf außerliterarische Wirklichkeitsbereiche, darunter die Biografie G. W. Pabsts und Phänomene zeitgenössischer Prominentenkultur, als epistemisch autonome Medien verstanden werden können. Indem Kehlmann historische, politische und kulturelle Kontexte ästhetisch transformiert, eröffnet seine Prosa einen literarischen Reflexionsraum, der sich eindeutigen Sinnzuschreibungen entzieht. Autonomie erscheint dabei nicht als Abkehr von Wirklichkeit, sondern als spezifische Form ihrer ästhetischen Transformation und Reflexion.

Schlüsselwörter: *Ästhetische Autonomie, Polyvalenz, Selbstreferenzialität, Daniel Kehlmann, Ruhm, Lichtspiel*

1. Einleitung: Ästhetik der Autonomie

Die Entwicklung konkurrierender ästhetischer Positionen kann als eine kontinuierliche Oszillation zwischen dem Pol der ästhetischen Autonomie (Kant, 2009) und dem Pol der Heteronomie (Lukács, 1972; Goldmann, 1966, Lunačarskij, 1976) beschrieben werden. Dabei wird die Heteronomie

[1] PD Dr., Georg-August-University, Philological Faculty, Slavic Literature, Göttingen, Germany, *ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de*

so weit gefasst, dass sie sich auf alle Theorien bezieht, die literarische Texte mit einer monovalenten Begrifflichkeit identifizieren und ihre Polyvalenz als ein Defizit proklamieren, aber auch auf solche, die eine teleologische Ausrichtung und folglich das Erreichen des angestrebten Ziels zum höchsten, wirkungsbezogenen axiologischen Wert erklären. Der Impetus heteronomer Werke besteht in der Manifestation von externen Wertesystemen sowie in der Gewährleistung einer systemkonformen Rezeption der homogenen Wirklichkeit (Grübel, 2012; Günther, 1984; Frank, 2013, Grübel, 2013). Peter Zima bezeichnet solche Ansätze als „identifizierendes" (Zima, 2020, S. 35) Systemdenken.

Im Kontrast zu diesen Auffassungen stehen die autonomieästhetischen Positionen, die sich jeglicher begrifflichen Reduktion widersetzen sowie jegliche Indienstnahme literarischer Texte ablehnen. Es wird die Zwecklosigkeit eines nicht im begrifflichen Denken auflösbaren, polyvalenten literarischen Werks hypostasiert (Kuzminykh, 2025, S. 9). Seine Polyvalenz wird jedoch nicht mit einer radikalen Beliebigkeit im Sinne des extremen Kantianismus gleichgesetzt. Polyvalenz impliziert die pragmatische Dimension des semiotischen Prozesses und bezeichnet die textuelle Kodierung einer spezifischen Rezeptionshaltung bei komplexen Zeichen, also bei Texten (Specht, 2012, S. 24). Die Rezeptionshaltung manifestiert sich im Fiktionalitätsbewusstsein. Es geht somit um das Bedeutungspotential des Textes, das in jeder sprachlichen und kulturellen Situation anders realisiert wird. In autonomieästhetischen Texten zeigt sich die Polyvalenz darin, dass sie aus dem prinzipiellen Mangel einer adäquaten begrifflichen Paraphrase gedanklich für mehrfache und gleichberechtigte Bedeutungsoptionen offenbleiben.

Polyvalenz kann als ein wesentliches Merkmal für die Ästhetik literarischer Texte betrachtet werden. Sie kompliziert eine eindeutige Rezeption sowie eine begriffliche Konkretisierung einer ästhetischen Idee. Einen engen Konnex zu ihr bildet die Intertextualität, die historisch betrachtet aus dem Konzept der Polyphonie hervorgegangen ist (Grübel, 2013). Als ein Synonym zur Autonomie im Sinne der ausschließlichen Betrachtung des Textes als eines Kunstwerkes ohne die Zentrierung belehrender, unterhaltender oder agitierender Komponenten Horaz'scher Provenienz fungiert die Selbstreferenzialität. Entscheidend ist, dass der ‚Zweck' für sich aus einem inneren ‚Telos' erwächst und die ‚Wirkung' absichtslos ist. Diese Indifferenz ist als ein Analogon zum kontemplativen Wohlgefallen beziehungsweise zu einer distanzierten Interesselosigkeit (i. e. Qualität im Sinne von Kant, 2009 und Schiller, 1962) zu betrachten. Sie opponiert gegen den manipulativen Charakter heteronomer Texte, in die oft Affektkonstellationen implementiert

werden. Schließlich ist die (formale) Korrelation verschiedener Ebenen zu nennen. Kohärenz- und Normbrüche, Diskontinuitäten, metaleptische Paradoxien und eine unzuverlässige Narration, die als Indizien der Originalität und Individualität fungieren können, sind jedoch keine Hindernisse für die ästhetische Erfahrung des Zusammenhangs. Dieser besteht trotz der Implementation dieser narrativen Strategien, da sie bereits während der Konzeption des Textes berücksichtigt werden (Kuzminykh, 2025, S. 35).

Dank der Kombination dieser Elemente wird der Dominanz der monosemierenden Harmonie, die mit einer simplifizierenden Übereinstimmung von Form und Inhalt und folglich mit der negativ konnotierten Geschlossenheit zu assoziieren ist, eine Absage erteilt.

Die ausgewählten Texte *Ruhm* und *Lichtspiel* von Daniel Kehlmann weisen alle vier Konstituenten als wiederkehrende strukturelle Konstanten auf, deren spezifische Manifestationen im Folgenden herausgearbeitet werden.

2. ‚Technische' Dimension der Intertextualität in Daniel Kehlmanns *Ruhm*

Daniel Kehlmanns Roman in neun Geschichten *Ruhm* (1997) zeichnet sich durch eine Vielzahl intertextueller Referenzen aus, die im wissenschaftlichen Diskurs bereits umfassend analysiert wurden (Bareis, 2020, S. 13–32; Seiler, 2020, S. 33–52, Lampart, Navratil, Balint, Moser & Humbert, 2020; Riekes, 2012; Tranacher, 2018; Schenk & Stingelin, 2023). Neben semantisch-inhaltlichen Aspekten verdient vor allem die strukturell-formale Dimension Beachtung, insbesondere der Einsatz metaleptischer Verfahren. Seit ihrer frühesten Verwendung, wenngleich in einer von der hier zugrunde gelegten Definition abweichenden Ausprägung, erfüllten Metalepsen die Funktion, die Position von Autor- bzw. Erzählerinstanz zu affirmieren und zugleich den realistischen Illusionseffekt zu verstärken (Lavokat, 2023, Klimek, 2010). Erst mit der Entstehung des Antiromans – paradigmatisch repräsentiert durch Werke wie *Don Quijote* von Miguel de Cervantes, *Le Roman Comique* von Paul Scarron oder *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne – erweiterte sich das metaleptische Verfahren um eine mitunter bizarre, komische, bisweilen fantastische (Genette, 1994) sowie um eine ästhetische Illusionen brechende Dimension (Wolf, 2005).

In der Erzählung *Rosalie geht sterben* aus dem Roman *Ruhm* (Kehlmann, 2009, S. 51–79) konstruiert Daniel Kehlmann eine metaleptische Struktur, durch die die Autorität der Autoreninstanz gezielt akzentuiert wird. Damit

allusioniert er einerseits die Wirkungsdispositionen der Metalepse, wie sie in der Antike und im Mittelalter verbreitet waren. Aufsteigende Metalepsen finden sich bereits im *Fall of Princes* by John Lydgate (EA 1431) sowie in dem Roman *Le Démeslé survenu à la sortie de l'opéra dans le Paysan parvenu et la Paysanne parvenue* (1735) von Charles de Fieux de Mouhy. Andererseits wird implizit eine im literaturwissenschaftlichen Diskurs virulente Kontroverse um die Hierarchisierung der auktorialen, narratorialen und figuralen Ebenen literarischer Texte aufgegriffen. Die Kontinuierlichkeit dieser Diskussion wird in Kehlmanns Text mittels einer Potenzierungsstruktur markiert. Diese Struktur wird als eine Mise en abyme realisiert.

Als selbstreflexives Strukturprinzip fungiert die Mise en abyme als Mittel zur Inszenierung einer prinzipiellen Offenheit von Sinnbildungsprozessen. Durch ihre Verankerung in der Tiefenstruktur des Textes wird der Eindruck der Destabilisierung der permanent vorhandenen, epistemologischen Grenze zwischen Autor und Erzähler erzielt.

Die Erzählung *Rosalie geht sterben* wird durch eine narrative Instanz vermittelt, die als der prominente Schriftsteller Leo Richter identifiziert werden soll. Leo Richter figuriert innerhalb der fiktionalen Welt als Autor jener „berühmten Geschichte über eine alte Frau auf dem Weg in ein Schweizer Sterbehilfezentrum" (Kehlmann, 2009, S. 29). Mit dieser innertextuellen Referenz konstruiert Kehlmann die Makrostruktur des Episodenromans und verweist auf die Selbstreflexivität literarischer Texte. Allerdings divergiert die in dem Diskurs einer anderen Figur referierte Geschichte signifikant von der im Text *Rosalie geht sterben* tatsächlich dargebotenen Version (i. e. Elisabeth aus den Erzählungen *In Gefahr* (I) (Kehlmann, 2009, S. 25–50) und *In Gefahr* (II) (Kehlmann, 2009, S. 191–203) aus dem Roman *Ruhm*). In dieser unterhält sich der innerdiegetische Autor Leo Richter mit seiner Figur Rosalie. Leo Richter stilisiert sich als ein (göttliches) Dichtergenie, das im Sinne einer schöpferisch-transzendentalen Instanz als welterzeugendes Subjekt agiert. Im Akt der Reflexion über sein Gesamtwerk konstatiert er: „Von allen meinen Figuren ist sie [Rosalie] die klügste" (Kehlmann, 2009, S. 51). Mit diesem metafiktionalen Kommentar wird die Konstruierbarkeit des Narrativs, das der Leser gerade rezipiert, markiert und darüber hinaus ein desillusionierender Effekt integriert. Dieser potenziert sich durch aufsteigende und absteigende Metalepsen (Klimek, 2010). In der zunächst genannten Art des metaleptischen Sprungs dringt die Figur Rosalie in die Welt des innerdiegetischen Autors Leo Richter ein und ersucht ihn, die *histoire* zu ihren Gunsten zu ändern. Rosalies flehentliche Bitte verweist allusiv auf den bereits erwähnten Roman *Fall of the Princes* von John Lydgate (1431). In beiden Texten erfüllen die Metalepsen zwei

Funktionen. Erstens besteht eine auffällige Diskrepanz zwischen der komischen Wirkung der Metalepse (eine Figur erscheint plötzlich vor ihrem Autor) und ihrem schweren Los (Rosalies schwere Erkrankung und baldiger Tod). Zweitens etabliert Rosalies aufsteigende Metalepse den innerdiegetischen Autor als gottgleiche Autorität, die für das Schicksal der Figur verantwortlich ist. Dieser Eindruck wird durch die Wahl des Nachnamens ‚Richter' verstärkt. Die anthroponymische Setzung des Namens ‚Leo' entfaltet ein intertextuelles Verweispotential, das sowohl auf Leo Tolstoi und dessen Erzählung *Der gerechte Richter* als auch auf Leo Perutz rekurriert. Kehlmanns *Ruhm* weist zu Perutz' Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) strukturelle Parallelen auf.

Die Hierarchie zwischen den Gesprächspartnern Leo und Rosalie wird mittels Fokalisation angezeigt. In diesem Narrativ liegt nicht nur eine Introspektion vor, sondern es wird durch das Prisma der Figur Rosalie erzählt. So nimmt die vermittelnde Instanz ihren inneren psychologischen Standpunkt ein, wenn Folgendes behauptet wird: „Unser Gespräch ist in den Hintergrund ihres Bewusstseins gerückt, sie ist nicht mehr sicher, ob ich tatsächlich gesprochen habe oder ob sie sich meine Antworten selbst zurechtgelegt hat" (Kehlmann, 2009, S. 65).

Ein auto- oder (homo-)diegetischer Erzähler kann den inneren psychologischen Standpunkt der Figuren nicht einnehmen, da ihm der notwendige epistemologische Zugriff auf das Innere anderer Figuren strukturell verwehrt bleibt. Diese Fähigkeit kommt exklusiv den Instanzen einer nicht diegetischen Ebene (i. e. Narrator) zu. Der nicht diegetische Erzähler kann wiederum nicht als ein ‚Ich' in der Geschichte auftreten.

Die Figuren sind ebenfalls nicht in der Lage, die interne Fokalisation zu realisieren. Ihre kognitive Zugriffsmöglichkeit auf das Innenleben anderer Bewohner der Diegese bleibt auf inferenzbasierte Verfahren der Handlungsdeutung (Kehlmann, 2009, S. 65) und des sogenannten *mind reading* restringiert. Bei diesem Vorgang werden mentale Zustände lediglich aus dem beobachtbaren Verhalten extrapoliert. Darüber hinaus operieren die Figuren nicht auf einer metanarrativen Ebene: Sie referieren weder auf sich selbst unter der narratologischen Kategorie der ‚Figur' noch thematisieren sie ihre Funktion innerhalb einer intentionalen erzählerischen Konstruktion. Die Reflexion über ihre eigene Fiktionalität wird ihnen demnach ontologisch entzogen. Infolge dieser Bedingungen der Erzählkonstitution lässt sich das in Kehlmanns Text auftretende ‚Ich' nicht als instanzialer Erzähler im narratologischen Sinn qualifizieren. Vielmehr ist dieses Ich als ein Ausdruck des textinternen Autorkonzepts zu verstehen.

Schließlich legitimiert Leo Richter die Abweisung Rosalies Bitte mit der Komposition: „Das ist keine lebensbejahende Geschichte. Wenn überhaupt, dann ist es eine theologische“ (Kehlmann, 2009, S. 67). Die metaphysische Konzeption wird mit einem ontologischen Substantialismus kombiniert (Kehlmann, 2009, S. 72):

> Du klammerst dich an die Illusion, daß es dich wirklich gibt, antworte ich. Aber du bestehst aus Wörtern, aus vagen Bildern und aus ein paar simplen Gedanken, und sie alle gehören anderen. Du meinst, daß du leidest. Aber da ist kein Leidender, da ist niemand! […]
> [Rosalie] Auch dir wird es so gehen, und auch dir wird dann irgendwer sagen, daß du nicht existierst.
> Rosalie, das ist eben der Unterschied.
> Ich existiere (Kehlmann, 2009, S. 72).

Das Paradoxon manifestiert sich in der narrativen Konstellation, in der der textimmanente Autor Richter einer funktionalen Entmachtung unterzogen wird und – entgegen seiner statusbezogenen Autorposition – als Akteur in der Diegese erscheint. Zu seinem Ärgernis kann Leo Richter weder die Identität noch die Herkunft des ominösen Mannes feststellen (Kehlmann, 2009, S. 71), und das, obwohl ihm als Autor im Rahmen der narrativen Architektonik die höchste Verfügungsmacht über die strukturelle und ästhetische Komposition sowie über die Generierung ihrer Konstituenten zukommt. Aus Richters Autorschaftsperspektive heraus erscheint die Figur des Unbekannten als nicht legitimierte Emergenz, die gegen das Prinzip auktorialer Souveränität verstößt. In diesem gezielt inszenierten narrativen Bruch lässt sich eine Allusion auf die kontrovers diskutierte Frage der Theodizee erkennen. Die epistemologische Grenze zwischen Gott und Mensch wird mit der analogen Grenzziehung zwischen dem Autor und seinen Figuren parallelisiert. Diese Idee des Dichters als göttlichen Weltschöpfers wird in der Geschichte *In Gefahr* (II) expliziert, wenn Leo Richter als „zweitklassiger“ Gott bezeichnet wird (Kehlmann, 2009, S. 203).

In der finalen Instanz ist Leo Richter lediglich eine narrative Konstruktion ohne tatsächliche Wirkmacht. Die Verantwortung liegt bei dem extradiegetischen, realweltlich verortbaren Autor Daniel Kehlmann.

Im Modus der Mise en abyme werden der textimmanenten Autorinstanz Leo Richters ihre prekären ontologischen Existenzkonditionen vorgeführt. Allerdings weist die kluge Figur Rosalie in ihrer prognostischen Rede auf diese Bedingungen hin: „Irgendwann wirst du auch an der Reihe sein, und dann wirst du betteln wie ich“ (Kehlmann, 2009, S. 64). Die in dieser

Replik artikulierte Erfahrung verweist über die narrative Binnenstruktur hinaus auf eine fundamentale Einsicht: So unterliegen auch reale Autorinnen und Autoren einer relationalen Konstitution, die an die kontinuierliche Rezeption und auch an die erinnerungskulturelle Verankerung gebunden ist. Ihre Existenz als schöpferische Subjekte literarischer Produktion ist nicht autonom, sondern steht in einer engen Dependenzrelation mit der Aufmerksamkeit „eines anderen" (Kehlmann, 2009, S. 76) und sie droht als „eine verblassende Erinnerung" zu erlöschen, „sobald der andere den Blick von [ihnen] nimmt" (Kehlmann, 2009, S. 76).

Mit seinem Roman *Lichtspiel* (2023) unternimmt Kehlmann somit eine poetologische Selbstvergewisserung, indem er sich selbst sowie weitere Akteure und Akteurinnen des künstlerischen Feldes ins kulturelle Bewusstsein zurückruft.

3. *Lichtspiel* von Daniel Kehlmann – ein Spiel mit narrativen Verfahren

> […] eigentlich [bin ich] nicht die Art von Schriftsteller, bei dem die Fakten stimmen (Kehlmann 2009, S. 57).

Der Roman *Lichtspiel* (2023) thematisiert exemplarisch anhand der moralisch wie künstlerisch ambivalenten Figur Georg Wilhelm Pabsts Fragen nach der Autonomie oder Heteronomie von Kunst in totalitären Regimen. Diese Fragen stehen in einem engen Nexus mit existenziellen Dimensionen individueller Selbstverortung. Das Hauptaugenmerk liegt ferner auf dem Spannungsverhältnis zwischen der Fiktionalität und Faktualität literarischer Texte.

Die onymische Identität der zentralen Figur mit der historischen Person Georg Wilhelm Pabst, die auch in dem Spitznamen ‚der rote Pabst' aufrechterhalten wird, sowie die Auswahl von Filmen, die von dem real existierenden Regisseur stammten, hat einen kontrovers geführten Diskurs um *Lichtspiel* ausgelöst. Dies mag insofern verwundern, als weitgehend Konsens darüber besteht, dass literarische Texte keine mimetischen Abbilder einer außerdiegetischen Realität sind, sondern als ästhetische Konstrukte eine eigenständige, innerliterarische Wirklichkeit entfalten. Die Ästhetizität des literarischen Textes mit allen vier Kriterien suspendiert die unmittelbare Referenz zur außerliterarischen Welt und schwächt somit deren vermeintliche Evidenz. Zum Ausgleich für den Verlust äußerer Referenz lenkt die Ästhetizität die Aufmerksamkeit auf das Werk selbst, seine Struktur, seine Ambiguität sowie seine inneren Referenzen. Mittels interner Fokali-

sierung, erlebter Rede, innerem Monolog oder dem *stream of consciousness* – um nur einige wenige Verfahren der Bewusstseins- und Affektmodulation zu nennen – eröffnet die literarische Fiktion epistemische Zugänge zu fremden Innenwelten, die jenseits einer empirischen Rekonstruktion erfahrbar werden.

Im Fall der onomastischen Kongruenz zwischen historischen Persönlichkeiten und Figuren gewinnt die Frage nach der Authentizität eine besondere Relevanz. Die mitunter vertretene Auffassung, *Lichtspiel* sei als eine biografisch motivierte Darstellung des österreichischen Regisseurs Georg Wilhelm Pabst zu verstehen – eine Biografie mit Tatsachenanspruch (Kasperski, 2024) –, impliziert die Interpretation seines Auftretens im Roman als einen metaleptischen Akt. Diese Prämisse erweist sich jedoch als unzutreffend, sofern man der Definition der Metalepse als Transgression einer epistemologischen Grenze zwischen den kommunikativen Ebenen im Werk folgt.

Kehlmanns Figur des Georg Wilhelm Pabst ist nicht als referenzielle Repräsentation der realen historischen Persönlichkeit zu lesen, sondern vielmehr als poetologische Konstruktion einer potenziellen Subjektivität. Die dieser Figur attestierten Aussagen, Gedanken und Affekte entziehen sich jeglicher empirischen Verifizierbarkeit und sind ausschließlich innerhalb der immanenten Logik des fiktionalen Textes einzuordnen. In gleicher Weise sind die Darstellungen prominenter Zeitgenossinnen wie z. B. Greta Garbos, Louise Brooks, Heinz Rühmanns, Fritz Langs und Ernst Lubitschs etc. als fiktionalisierte Entwürfe zu verstehen, die sich in ihrer ontologischen Statuslogik nicht von anderen Figuren – etwa des Kameraassistenten Franz Wilzek oder des Abgesandten des Propagandaministeriums Kuno Krämer – unterscheiden.

Die Fiktivität dieser Figuren determiniert zugleich die fiktionale Qualität sämtlicher narrativelementarer Komponenten. Dazu gehören unterschiedliche Handlungssituationen, Dialoge, innere Monologe, psychische Spannungen sowie die räumlich-zeitlichen Konstellationen, in denen die Figuren verortet sind. Vor diesem Hintergrund ist das Konzept der Metalepse auf den vorliegenden Text nicht anwendbar, da eine epistemologische Grenze aufgrund des vollständig innerhalb des Fiktionsrahmens verbleibenden Erzählens nicht überschritten wird.

Fiktionalität wird zusätzlich mittels Intertextualität erzielt. Dabei fungieren intertextuelle Bezugnahmen nicht lediglich als motivische Anspielungen, sondern erzeugen eine semantische Tiefe, die den fiktionalen Status von Kehlmanns *Lichtspiel* zusätzlich stabilisiert und zugleich dessen poetologisches Reflexionsniveau erweitert. So lassen sich deutliche Analogien

zwischen den Kindheitserinnerungen der Figur Georg Wilhelm Pabst (Kehlmann, 2023, S. 92) und jenen des Protagonisten José Arcadio Buendía (Márquez, 2021, S. 27–28) identifizieren. Buendía ist die zentrale Figur in Gabriel García Márquez' Roman *Cien años de soledad* (EA 1967, dt. *Hundert Jahre Einsamkeit*). Ferner sind Divergenzen zu erwähnen, wie z. B. der Name seines Sohnes im Text oder der des Schlosses bei Tillmitsch.

Von Beginn an wird die zentrale Figur des österreichischen Regisseurs mit moralischen Dilemmata konfrontiert. Im Wesentlichen lassen sich diese auf Aspekte der Freiheit und Unfreiheit konzentrieren. In der Unterhaltungsbranche mit ihren klar definierten heteronomen Zielen kann er sich aufgrund seiner sozialkritischen Position nicht behaupten. Trude Pabst erklärt diese Niederlage zwar mit seiner mangelnden Sprachkenntnis: „Wenn er Englisch gelernt hätte, wären wir vielleicht nicht …" (Kehlmann, 2023, S. 320), doch wäre dies eine Simplifizierung. Georg Wilhelm Pabst ist in Bezug auf seine Kunst nicht bereit, Kompromisse einzugehen (Kehlmann, 2023, S. 114). Seine Rigorosität konstituiert das Narrativ. Besonders deutlich tritt sie in der Konversation der Eheleute zum Vorschein. Die Unterhaltung findet im „nebeligen Grünewald" (Kehlmann, 2023, S. 303) statt. Als *selva oscura* symbolisiert er einerseits Freiheit, anderseits das Unbegreifliche. Im Text wird der düstere Wald als eine Allegorie auf die *conditio humana* dargestellt, wodurch der Diskurs über das Böse aufgegriffen wird. Diesem Phänomen widmen sich Privations- und Perversionstheorien, wobei im Kontext des *Lichtspiels* den zuletzt genannten eine dominante Rolle zugewiesen wird. Sie hypostasieren das Böse und das Gute als gleichrangige Formen menschlicher Freiheit. Mit dieser Auffassung vom Bösen korrespondiert die Annahme der Responsibilität des mit dem *liberum arbitrium* ausgestatteten Individuums für sein Handeln – so Immanuel Kant (Kant, 2003) – und in neueren Ansätzen sogar für sein Denken, so Bettina Stangneth (2016, S. 204). Die ablehnend konnotierten Naturbeschreibungen verstärken die negativen Züge der zentralen Figur und zugleich der Situation, in der sie sich befindet und in die sie ihre Familie bringt: „generell grau, schlammig und bedrückend […], mit ärmlich fleckigem Gras und geknickten Bäumen" (Kehlmann, 2023, S. 303).

Auf den letzten Seiten des Romans werden Pabsts hybride Ambitionen gegenüber der Kunst von der Figur Louise Brooks reflektiert. Dabei deutet auch sie auf die Ambiguität seines künstlerischen Ehrgeizes hin:

> Dass Mister Pabst zurückgegangen ist, das ist eine Sache. Eine seltsame, verwirrende Sache. Aber – […] Ich weiß, dass das Leben kompliziert ist. Jeder muss irgendwie durchkommen. Aber eines

> weiß ich auch. Es ist eine Sache, dass er zurückgegangen ist. Dass er dich [seinen Sohn Jakob] mitgenommen hat, ist eine andere. Das hätte er nicht tun dürfen. Man muss dich nur anschauen. Die haben dich ja kaputt gemacht (Kehlmann, 2023, S. 454).

Die Kollokation ‚kaputt machen' am Ende dieser Passage lässt sich als eine innere Referenz an die vorhergehende Naturmetapher der geknickten Bäume interpretieren. In ihrer allegorischen Bedeutung verweisen beide semantischen Einheiten auf die Deformation individueller Integrität unter den Bedingungen der Diktatur. Alle Figuren des Romans erfahren eine solche Deformation.

In den totalitären Regimen bekommt die Frage nach dem freien Willen eine besondere Brisanz. Die Unfreiheit der zentralen Figur wird angedeutet – „Bedenken Sie, was ich Ihnen bieten kann. […] zum Beispiel KZ. Jederzeit" (Kehlmann, 2023, S. 207). Mit dieser Drohung, die aufgrund der Ironie und Ellipsen ihre Wirkung erzielt, wird die Impression evoziert, dass für den Regisseur keine Alternative besteht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Symbolik eines überdimensional großen weißen Raums und Pabsts desperaten Versuch, diesen zu verlassen (Kehlmann, 2023, S. 215).

Die Entscheidung Pabsts zur Kooperation vollzieht sich unter Bedingungen, die intertextuelle Parallelen zu den existenziellen Grenzsituationen der literarischen Figuren Rodion Raskol'nikovs (Dostoevskij, 1861), Meursaults (Camus, 1962) und Nakata Satorus (Murakami, 2017) aufweisen. Im Fall des ehemaligen russischen Jurastudenten ist es der diabolische Einfluss des Alkohols. Der französische Büroangestellte Meursault wird von der grellen Sonne gequält. Nakata Satorus aktive Täterschaft soll von seinem Mitleid ausgelöst und als ein Akt der Befreiung von schutzlosen Individuen, ja als eine gute Tat legitimiert werden. Raskol'nikov und Meursault schreiben sich zwar – analog zu Pabst – göttliche Eigenschaften zu, aber sie rechtfertigen ihre Handlungen im Modus der moralischen Überhöhung als Kampf gegen vermeintliche Inkarnationen des Bösen. Im Unterschied dazu gründet sich Pabsts Entscheidung zur Kooperation, die sich in der Signierung eines symbolischen Teufelspakts manifestiert, auf (s-)einer ästhetisch fundierten Überzeugung von der transzendierenden Dauerhaftigkeit der Kunst: „Aber die Kunst bleibt" (Kehlmann, 2023, S. 303).

Der japanische Autor inszeniert den Teufelspakt unter den Auspizien radikaler Alternativlosigkeit: „[…] Ich töte die Katzen, oder du tötest mich. […] Du triffst hier und jetzt deine Wahl. Natürlich ist das, von deiner Warte aus gesehen, eine unfaire Alternative. Aber sind nicht die meisten Alternativen auf der Welt unfair?" (Murakami, 2017, S. 199).

Demgegenüber erscheint die Handlungsoption, die Pabst in Kehlmanns *Lichtspiel* offeriert wird, formal als ein Akt der Autonomie: „Bedenken Sie, was ich Ihnen *auch* bieten kann, nämlich: alles, was Sie wollen. Jedes Budget. Jeden Schauspieler. Jeden Film, den Sie machen wollen, können Sie machen“ (Kehlmann, 2023, S. 207 Hervorhebung im Original). Der Kontrast zwischen der erpresserischen Engführung im japanischen Narrativ und der scheinbaren Offenheit im deutschen Kontext markiert eine Verschiebung vom Zwang zur Verführung. Beide Szenarien operieren jedoch mit dem Prinzip der Manipulation und führen letztlich zur gleichen ethischen Aporie: der Komplizenschaft mit einer destruktiven Macht.

Im *Lichtspiel* ist das Angebot insofern verlockend, als der Regisseur keine konkreten Direktiven erhält. Er braucht sich weder an ein prädeterminiertes Monosemiepostulat zu richten noch soll er eine politisch akzeptable Produktion und eine systemkonforme Rezeption gewährleisten. Er kann seine künstlerischen Ambitionen verwirklichen: Georg Wilhelm Pabst eskapiert in seine autonome Filmkunst. Er versucht, die innere Leere und seine Desorientierung zu maskieren und immer weitere Höhen zu erklimmen, nach denen sein pathologisch sensibles Ego verlangt (Kehlmann, 2023, S. 114). Er zerbricht nach dem Verlust des Films *Der Fall Molander*, bei dem es sich aus seiner Perspektive um seine beste Produktion handelte.

Das Unwohlsein plagt die Figur des Kameraassistenten während der Dreharbeiten jener Episode, in der achthundert Statisten mitwirken. In diesen Passagen ist die Poetik des Schocks unverkennbar (Šklovskij, 1969). Das Unaussprechliche wird im dramatischen Modus inszeniert, ohne explizit artikuliert zu werden. Der Eindruck einer unvorstellbaren Inhumanität entfaltet sich gerade durch das Ausbleiben der Explikation: „‘Wir können nicht achthundert Statisten einfach so auf der Straße einsammeln.‘ ‚Nein‘, sagte Pabst. ‚Nicht auf der Straße‘“ (Kehlmann, 2023, S. 373). Allerdings bleibt ein Moment der Ambiguität erhalten: So wird die Irrealität der Dreharbeiten, die aus der perzeptiven Perspektive der Reflektorfigur des Kameraassistenten dargestellt werden, durch sein Unwohlsein intensiviert. Franz Wilzeks Glaubwürdigkeit wird darüber hinaus bereits im ersten Kapitel, in dem er als ein unzuverlässiger autodiegetischer Erzähler fungiert, unterminiert (Kehlmann, 2023, S. 11–33). Das letzte Kapitel des Romans petrifiziert nicht nur dieses Faktum, sondern charakterisiert die Figur Franz Wilzeks in einem *plot twist* als Lügner (Kehlmann, 2023, S. 463–471). Bei einer erneuten internen Fokalisation in die Figur des Kameraassistenten wird die Frage nach der Reliabilität der Erinnerungen aufgegriffen:

> Auf einmal schienen Franz alle Erinnerungen unscharf zu werden. War es möglich, dass nichts davon geschehen war? Konnte man entscheiden, dass es nicht geschehen war? Konnte man sich geirrt, es sich eingebildet haben, konnte man entscheiden, es sich eingebildet zu haben, konnten die Erinnerungen falsch sein, oder konnte man entscheiden, dass sie falsch waren, einfach weil man es wollte? (Kehlmann, 2023, S. 401).

Der Aspekt der Irreliabilität der Erinnerungen scheint für die Gegenwartsliteratur leitmotivisch zu sein (Draesner, 2014; Stanišić, 2019; Murakami, 2024; Andruchowytsch, 2025). Es herrscht mitunter darüber Konsens, dass ein „Authentizitätsmarker" fehlt, der helfen könnte, „das Selbsterlebte der eigenen Erfahrung zuverlässig vom nur Angelesenen, Angehörten und Angesehenen" (Assmann, 2016, S. 50) zu differenzieren. Hinzu kommt die suggestive Kraft von Pabsts Stimme: „Pabst sah Franz prüfend an, er schien die Frage nicht zu verstehen" (Kehlmann, 2023, S. 401).

Die Faktizität des Angedeuteten kann jedoch durch die intertextuellen Referenzen begründet werden. In der Traditionslinie literarischer Figuren wie Rodion Raskol'nikov, Meursault und Nakata Satoru reagiert auch Wilzek mit einem Zusammenbruch auf die Konfrontation mit dem Bösen: Der Ohnmacht folgt ein Zustand vollständiger Erschöpfung (Kehlmann, 2023, S. 390–393). Unter Schock könnte Franz in der Tat das entscheidende Schlüsselereignis, das ihn so tief traumatisiert hat, vergessen beziehungsweise verdrängt haben.

In diesem Fall erscheint auch er, der wie Pabst ein Akteur der künstlerischen Bohème ist, als Subjekt, dessen Urteilsvermögen durch äußere Kräfte fundamental destabilisiert wird. Und ähnlich wie Pabst kooperiert Wilzek. Doch diesmal ist es die Figur Pabsts, die als metaphorischer Mephisto Worte der Motivation findet: „Niemandem […]. Keinem einzigen Menschen. Wird wegen uns etwas angetan. Niemand würde wegen uns … Der Film muss fertig werden" (Kehlmann, 2023, S. 383).

Die dargestellte Kooperationsbereitschaft beider Figuren lässt sich als Indikator eines opportunistischen Dispositionsmusters interpretieren. Eine differenziertere Typologisierung legt jedoch nahe, zwischen reaktivem Anpassungsverhalten und einem komplexeren Strategieentwurf zu differenzieren. So lässt sich die Figur des Regisseurs als analektischer Opportunist determinieren. Dieser ist niemals bereit, die eigenen Überzeugungen, hier konkret seine Kunst, in toto aufzuopfern (Hümme, 2005, S. 261).

Franz Wilzeks Verhalten ist im Unterschied zur analektischen Strategie des Regisseurs als Ausdruck eines integrativen Opportunismus zu verstehen.

Diese Art führt zur Selbstaufgabe jeglicher Autonomie und korreliert mit einem Verlust an Souveränität und Integrität (Hümme, 2005, S. 257). Wilzek denkt mehrfach an eine Rückkehr nach Wien, verweilt jedoch am Drehort. Er folgt loyal den Anweisungen (sogar in Bezug auf seine Erinnerungen) und externalisiert so seine Verantwortung, indem er sie auf eine übergeordnete Instanz – Pabst – delegiert. Seine Subordination, die mit der Zurückstellung persönlicher Bedürfnisse korrespondiert, wird durch konkrete pragmatische Vorteile kompensiert: Er entgeht dem Fronteinsatz.

Mit der rhetorischen Frage nach dem Wesen der heteronomen Kunst – „Bleibt sie [die Kunst] nicht beschmutzt? Bleibt sie nicht blutig und verdreckt?" – wird eine weitere Perspektive eröffnet, die zur Ambiguität des Textes und seiner Figuren beiträgt. Die Selbststilisierung Pabsts als Opfer wird ebenfalls einer scharfen Kritik seitens der Figur seiner Ehefrau unterzogen: „Das ist die Geschichte, die du jetzt erzählst?" (Kehlmann, 2023, S. 304). Die Impossibilität einer eindeutig fixierbaren Wahrheit wird durch eine weitere Aussage augmentiert, die im Anschluss an Martinez und Scheffel als theoretisch zuverlässig einzuordnen wäre: „Sie stimmt so, wie jede Geschichte stimmt" (Kehlmann, 2023, S. 304).

Diese Replik verweist über den diegetischen Rahmen hinaus auf die epistemologischen Voraussetzungen narrativer Konstruktionen und greift damit die grundlegende Frage nach dem Status von Fiktionalität und Faktualität auf. Im Kontext der Narratologie markiert sie einen metareflexiven Kommentar zur Textgenese, der gleichermaßen für inner- wie außerdiegetische Erzählformen Gültigkeit beanspruchen kann (Anderson, 2016).

Obwohl der Besuch bei Pabsts Mutter in der Diegese faktisch stattfindet, wird durch die wiederholte, leicht variierte Exklamation – „Der Film muss fertig werden!" (Kehlmann, 2023, S. 303, 372, 383, 401) – ein obsessives Moment eingeführt. Dieses verweist nicht nur auf eine monomane künstlerische Haltung, sondern kann auch als Signum narrativer Ambivalenz und ideologischer Doppelbödigkeit gelesen werden. Die Wiederholung fungiert hierbei als rhetorisch-semantische Markierung eines diskursiven Spannungsfeldes zwischen ästhetischem Imperativ und ethischer Reflexion.

Abschließend verdient eine Episode besondere Beachtung, in der eine Mise en abyme realisiert wird: Gertrude und Georg Pabst steigen, analog zu den Protagonisten ihres eigenen Films *Geheimnisvolle Tiefe*, in eine Höhle hinab. Diese Szene lässt sich einerseits als eine Allegorie göttlicher Strafe für die Eitelkeit und für die daraus resultierenden Konsequenzen lesen, als Abstieg in eine unterweltliche Sphäre der Verurteilung. Andererseits eröffnet sie einen intertextuellen Konnex zur Erzählung *Rosalie geht sterben* aus

dem Episodenroman *Ruhm*: Die dort thematisierte Angst vor dem Vergessen evoziert eine zentrale anthropologische Konstante, die auch in *Lichtspiel* präsent ist.

Der Wunsch nach erinnernder Anerkennung sowie nach Kanonisierung der eigenen „funkelnd modernen" Werke, die mit „Staunen gesehen werden" und Pabsts „Stellung unter den ersten Regisseuren" sichern würden (Kehlmann, 2023, S. 391), fungieren in diesem Roman als eigentliche Moventien seines Handelns. Sie konstituieren die tiefere psychologische und existenzielle Motivlage jenseits politischer oder künstlerischer Rationalisierungen.

4. Fazit

Resümierend lässt sich festhalten, dass beide Romane aufgrund ihrer polyvalenten Struktur, ausgeprägten Selbstreferenzialität und Indifferenz gegenüber konkreten Zielvorgaben sowie der kohärenten Verschränkung multipler semantischer, narrativer und formaler Ebenen im Sinne ästhetischer Autonomie zu interpretieren sind. Diese Autonomie konterkariert die Annahme, es handle sich bei *Lichtspiel* um eine klassische Biografie der historischen Figur Georg Wilhelm Pabsts.

Die komplexen narrativen Techniken wie die unzuverlässige Narration, Mise en abyme, innere Fokalisation und Perzeption, die Anwendung der zeitlichen, sprachlichen und ideologischen Figurenperspektive, die Strukturierung des Narrativs in der Rahmen- und Binnengeschichte sowie die Implementation symbolischer und metaphorischer Bedeutungsebenen sind Signa eines fiktionalen Textes. Zwar attestieren einige Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler Daniel Kehlmann eine „erkennbare Lust an der Provokation" (Balint, Lampart, Humbert, Moser & Navratil, 2020, S. 1), doch lässt sich diese These aufgrund der narrativen Mehrdeutigkeit der betrachteten Romane nicht (eindeutig) verifizieren. Dieses Urteil basiert auf der Annahme einer Heteronomie.

Die grundlegende Prämisse dieses Beitrags lautet: Literatur ist als dynamisches Medium zu begreifen, das nicht der mimetischen Repräsentation historischer Faktizität verpflichtet ist. Mit *Lichtspiel* lenkt Daniel Kehlmann die Aufmerksamkeit auf historische, soziokulturelle und politische Dimensionen des Realitätskontextes, löst diesen dadurch aus der Kontingenz heraus und verleiht ihm durch die literarästhetische Transformation, die primär eine Desautomatisierung der konventionalisierten Rezeptionsmechanismen anvisiert, eine pointierte Ausprägung. Die Erzählung *Rosalie geht sterben* aus dem Episodenroman *Ruhm* problematisiert im Modus narrativer Selbstreflexivität

die Frage nach literarischer Kanonisierung. Sie variiert die vier zuvor benannten Autonomieaspekte und entfaltet ein ästhetisches Vexierspiel. Dadurch entzieht sie sich einer monosemen Sinnzuschreibung. In ihrer semantischen und formalen Offenheit steht die Erzählung damit in unmittelbarer Relation zu *Lichtspiel*, das ebenfalls auf narrative Ambiguität und die Unterwanderung eindeutiger Interpretationsraster zielt.

References

Anderson, B. (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.

Andruchowytsch, S. (2025). *Amadoka Epos*. Wien: Residenz Verlag.

Assmann, A. (2016). Erlebte, erinnerte und erzählte Geschichte. In A. Rüth & M. Schwarze (Hrsg.). *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert* (S. 43–58). Paderborn: Brill.

Balint, I, Lampart, F., Humbert, A.-M., Moser, N. & Navratil, M. (2020). Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, In F. Lampart, A.-M. Humbert, N. Moser & M. Navratil (Hrsg.). *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben* (S. 1–12). Berlin: De Gruyter.

Bareis, J. A. (2020). Kehlmann komparativ: Intertextualität, Poetologie und Narratologie. In F. Lampart, A.-M. Humbert, N. Moser & M. Navratil (Hrsg.). *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben* (S. 13–32). Berlin: De Gruyter.

Camus, A. (1962). *Der Fremde.* (G. Goyert, H. G. Brenner, Übers) Hamburg: Rowohlt. (Originalwerk veröffentlicht 1942)

Dostoevskij, F. (1867). *Prestuplenie i nakazanie*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo A. Bazunova, Ė. Parca i Ja. Vejdenštraucha.

Draesner, U. (2014). *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*. Berlin: Luchterhand.

Frank, S. (2013). Russland. In: G. Rippl & S. Winko (Hrsg.). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte* (S. 324–326). Stuttgart: J. B. Metzler.

Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink.

Goldmann, L. (1966). *Dialektische Untersuchungen*. Neuwied: Luchterhand.

Grübel, R. (2012). Kanon, kulturelles Bewusstsein und kulturelles Gedächtnis Bruch, Wandel und Stetigkeit in Kanones der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts zwischen 1984 und 2009. In M. Beilein, C. Stockinger & S. Winko (Hrsg.). *Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft* (S. 41–58). Berlin: De Gruyter.

Grübel, Rainer (2013). Das Beispiel Russland. In G. Rippl & S. Winko (Hrsg.). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte* (S. 89–93). Stuttgart: J. B. Metzler.

Günther, H. (1984). *Die Verstaatlichung der Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Hümme, H. (2005). *Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches*. Salzgitter: Universitätsverlag.

Kant, I. (2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kant, I. (2003). *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kasperski, F. (2024). Streit um Roman «Lichtspiel» – Was Daniel Kehlmann schreibt, ist Fiktion, nicht Fakt. Abgerufen am 14.07.2025 von https://www.srf.ch/kultur/literatur/streit-um-roman-lichtspiel-was-daniel-kehlmann-schreibt-ist-fiktion-nicht-fakt

Kehlmann, D. (2023). *Lichtspiel*. Hamburg. Rowohlt.

Kehlmann, D. (2009). Rosalie geht sterben. In D. Kehlmann (Hrsg.). *Ruhm* (S. 51–78). Hamburg. Rowohlt.

Klimek, S. (2010). *Paradoxes Erzählen: die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: mentis.

Kuzminykh, K. (2025). Ästhetik der Kinder- und Jungendliteratur im weltliterarischen Kontext. Göttingen: Universitätsverlag.

Lavokat, F. (2023). A Diachronic Perspective on Metalepsis. In P. Huhn, J. Pier & W. Schmid (Hrsg.). *Handbook of Diachronic Narratology* (S. 725–750). Berlin: De Gruyter.

Lukács, G. (1972). *Ästhetik*. Berlin: Luchterhand.

Lunačarskij, A. (1976). Der Formalismus in der Kunstwissenschaft. In H. Günther & K. Hielscher (Hrsg.). *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen* Kontroverse (S. 83–95). Frankfurt a. M.: Ullstein.

Márquez García, G. (2021). *Hundert Jahre Einsamkeit*. Köln: Königshausen & Neumann.

Murakami, H. (2017). *Kafka am Strand*. Köln: DuMont.

Schenk, K. & Stingelin M. (2023). *Daniel Kehlmann: Werk und Wissenschaft im Dialog*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schiller, F. (1962). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In B. von Wiese (Hrsg.). *Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften*. Bd. 20.1 (S. 309–412). Weimar: Stiftung Weimarer Klassik.

Seiler, S. (2020). „Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen“: Spuren von Intertextualität und Intermedialität im Werk Daniel Kehlmanns. In F. Lampart, A.-M. Humbert, N. Moser & M. Navratil (Hrsg.). *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben* (S. 33–52). Berlin: De Gruyter.

Specht, B (2012). Polyvalenz – Autonomieästhetik – Kanon. Überlegungen zum Zusammenhang von Textstruktur und historischer Ästhetik bei der Herausbildung des deutschsprachigen Literaturkanons. In M. Beilein, C. Stockinger & S. Winko

(Hrsg.). Kanon, Wertung und Vermittlung Literatur in der Wissensgesellschaft (S. 19–40). Berlin: De Gruyter.

Stangneth, B. (2016). *Böses Denken*. Reinbek: Rowohlt.

Stanišić, S. (2019). *Herkunft*. Berlin: Luchterhand.

Tranacher, J. (2018). *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Šklovskij, V. (1969). Kunst als Verfahren. In J. Striedter (Hrsg.). *Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (S. 3–35). München: Wilhelm Fink.

Wolf, W. (2005). Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting' Narratological Concepts. In J. Meister (Hrsg.). *Narratology Beyond Literary Criticism* (S. 83–107). Berlin: De Gruyter.

Zima, P. (2020). *Literarische Ästhetik*. Tübingen: A. Franke

Abstract
The article analyzes two literary texts by Daniel Kehlmann: the short story *Rosalie geht streben* (*Rosalie Goes to Die*) from the episodic novel *Ruhm* (*Fame*) (2009) and his more recent historical novel *Lichtspiel* (*The Director*) (2023). The study examines these texts through the theoretical framework of aesthetic autonomy, investigating how Kehlmann navigates the tension between literary fiction and external reality. The analysis is structured around four primary criteria of autonomy. First, it explores self-referentiality, focusing on how Kehlmann's meta-fictional techniques highlight the artifice of the narrative process. Second, it addresses polyvalence, demonstrating how the texts maintain a plurality of meanings that resist simplistic interpretation. Third, the study looks at coherence, defined here as the intricate formal correlation between different structural levels of the text, which creates a self-contained aesthetic logic. Finally, the concept of indifference is examined as a modern analogue to Kantian "disinterested pleasure," allowing the narratives to distance themselves from purely moral or didactic functions. Ultimately, the article posits that despite their clear references to extradiegetic reality—such as the historical biography of G.W. Pabst or the contemporary obsession with celebrity—both narratives function as epistemically autonomous media. By aesthetically transforming historical, political, and cultural contexts, Kehlmann's prose creates a unique space of reflection that consistently resists unambiguous attribution of meaning, thereby asserting the independence of the literary work in a complex world.

Keywords: *aesthetic autonomy, polyvalence, self-referentiality, Daniel Kehlmann, Ruhm, Lichtspiel*

Extended Abstract

The Aesthetic Dimension in Daniel Kehlmann's Novels Lichtspiel and Ruhm

This article presents a comparative literary analysis of two significant works by Daniel Kehlmann: the short story *Rosalie geht streben* (*Rosalie Goes to Die*) from the episodic novel *Ruhm* (*Fame*) (2009) and the historical novel *Lichtspiel* (*The Director*) (2023). The central objective of this study is to re-evaluate these texts through the lens of aesthetic autonomy, a concept that remains highly relevant in contemporary literary discourse despite the increasing pressure on literature to serve socio-political or moral functions.

The theoretical framework of this investigation is structured around four distinct criteria of aesthetic autonomy: self-referentiality, polyvalence, structural coherence, and indifference. By operationalizing these categories, the article contends that Kehlmann's prose transcends mere mimesis; rather, it functions as an epistemically autonomous medium that generates its own internal logic and idiosyncratic truth-claims. Furthermore, these criteria serve as the primary analytical instruments to examine the mechanisms through which Kehlmann's narrative discourse resists the external pressures of teleological functionalization and the imposition of unambiguous, monosemic meaning.

The analysis begins with *Rosalie geht streben* (*Rosalie Goes to Die*), a text that serves as a laboratory for Kehlmann's interest in the boundaries of fiction. By staging a direct confrontation between the protagonist, Rosalie, and the 'Author' figure, Kehlmann highlights the self-referential nature of the narrative. This is not merely a postmodern play with forms. It is a fundamental inquiry into the ontological status of literature. The analysis shows how this narrative strategy fosters polyvalence, as the text refuses to settle on a single 'truth' regarding Rosalie's fate.

In the historical novel *Lichtspiel* (*The Director*), self-referentiality is articulated with greater subtlety, primarily through its transposition onto the medium of cinematography. By chronicling the fictive G. W. Pabst's precarious navigation of the cinematic apparatus within a totalitarian framework, Kehlmann facilitates a meta-reflexive inquiry into the nature of artistic production. This narrative strategy creates a sophisticated isomorphism between the director's cinematic staging and the novelist's own historiographic craft. As the text reconstructs Pabst's historical persona, it simultaneously interrogates the 'staging' of history itself. Consequently, the novel functions as a specular medium, generating a dual-layered reflection on the inherent artificiality of artistic 'truth' and the discursive construction of historical narratives.

The article places significant analytical emphasis on the concept of coherence, interpreted here as the formal correlation between the disparate strata of the literary text. In *Ruhm* (*Fame*), this coherence is operationalized through a complex, rhizomatic network wherein motifs and characters permeate ontological and diegetic boundaries. This structural interconnectedness synthesizes seemingly autonomous episodes into a unified aesthetic totality. Crucially, the fragmented architecture of the episodic novel serves as a formal analogue to the multi-perspectival dissolution of the human ego in the digital age. In *Lichtspiel* (*The Director*), coherence is found in the rhythmic, almost cinematic prose that mirrors the editing techniques of the protagonist. The study demonstrates how Kehlmann's meticulous formal arrangement ensures that the 'meaning' of the work is inseparable from its 'shape,' a hallmark of autonomous art.

The concept of indifference is explored as a contemporary manifestation of Kantian interesseloses Wohlgefallen (disinterested pleasure), recontextualized within the exigencies of modern narrative. This framework proves particularly salient in the analysis of *Lichtspiel* (*The Director*), wherein Kehlmann approaches the ethically precarious subject of cinematic production under totalitarian duress through a lens of rigorous aesthetic distance. The article contends that this indifference should not be misconstrued as moral apathy; rather, it constitutes a deliberate commitment to aesthetic autonomy. By maintaining a calculated interpretive distance, the narrative is able to scrutinize the intricacies of human conduct while meticulously circumventing the pitfalls of moralizing kitsch. This aesthetic strategy facilitates an analytical observation of the inherent tensions between artistic ambition and political complicity, notably without subordinating the literary discourse to a reductive didactic imperative. Consequently, the recipient is released from the pressure of a binary ethical verdict and is instead confronted with the irreducible ambiguity of the historical and moral constellation.

A core finding of this study is that both works uphold a high degree of polyvalence. In *Ruhm* (*Fame*), the interconnectedness of the stories creates a web of meanings where identity and reality are constantly shifting. In *Lichtspiel* (*The Director*), the ambiguity

of Pabst's character—caught between artistic genius and moral complicity—prevents the reader from reaching a stable ethical judgment. The text remains 'open', consistently resisting the attribution of a singular, authoritative message. This polyvalence is identified as a key strategy of aesthetic autonomy, ensuring that the work cannot be reduced to a simple historical or social commentary.

The study concludes that Kehlmann's work exemplifies how contemporary literature can aesthetically transform historical, political, and cultural contexts into a new form of knowledge that is inaccessible to non-fictional discourse. Both *Ruhm* (*Fame*) and *Lichtspiel* (*The Director*) overlap with extradiegetic reality—one through contemporary social satire, the other through historical biography—yet they ultimately resist being reduced to these external references. By prioritizing the aesthetic dimension, Kehlmann asserts the sovereignty of the novel as a space of fundamental ambiguity. The narratives become epistemically autonomous, providing a form of knowledge that is uniquely literary and stubbornly resistant to unambiguous attribution of meaning.

Apocalyptic Poetry with Visionary Power Existentialist Ingeborg Bachmann in the Twenty-First Century

Albrecht Classen[1]

Abstract
Poetry is a dangerous literary medium, particularly for those in power, because poetic language tends to articulate what governments and privileged groups often prefer not to hear. In a world dominated by greed, ideology, aggression, and economic interests, poetry can provide emotional support in matters of love, death, spirituality, friendship, family, and nature. Radical poetry, however, can also function as an instrument for exposing political and ideological deception, illusion, and manipulation.
Poetry may further assume the role of a visionary medium, warning against dangers, conflicts, and social failures while encouraging spiritual, ethical, moral, and aesthetic reflection. Meaningful poetry thus possesses both deconstructive and reconstructive potential: it challenges established structures and invites readers to examine political, economic, and religious realities critically. It is therefore striking that contemporary societies appear to rely less on poetry despite increasingly serious global challenges.
Against this background, the present study examines selected poems by Ingeborg Bachmann and considers them alongside Bertolt Brecht's political poetry. It argues that Bachmann's works can be understood as warnings of emerging social dangers, including those created by humanity itself. Through close readings of some of her most prominent poems, the study explores how her poetry articulates critical messages concerning the past and present while simultaneously anticipating threats and possibilities for humanity's future.

Keywords: *political poetry, Austrian poetry, Ingeborg Bachmann, poetic warnings, Bertolt Brecht*

Introduction

A long time before the major global crises emerged at the end of the twentieth century, including the threat of a nuclear war, climate change, the development of the Anthropocene, major wars in the Near East, and now the war by Russia against Ukraine, the Austrian poet and writer Ingeborg Bachmann wrote poetry that appears to be prophetic and highly meaningful for

[1] University of Arizona, University Distinguished Professor, German Studies, Tucson, AZ, USA, *aclassen@arizona.edu*

our time. Poetry is, after all, a sensor of time and addresses fundamental concerns affecting all people. A good poem contains images, sounds, and ideas that might be ineffable but are certainly there and want to be addressed. As esoteric much of poetry from throughout time might be, it can contain powerful political, social, religious, and erotic messages that are easily overheard otherwise. In this sense, contrary to many common assumptions, poetry can be highly powerful in addressing society's shortcomings, as we know already from the early thirteenth-century Walther von der Vogelweide or, to make a huge leap, the twentieth-century Bertolt Brecht.

Whether a poem is truly political or not, depends on many definitions, but we can all agree on the global observation that poetic words contain enormous potentials to address a vast number of concerns and problems, and those words have the power to transcend people, religions, languages, cultures, and historical periods. Even though poets seem to be rather weak and even submissive voices in the larger schema of things, they are not muted, they offer messages to anyone willing to hear them, and they can, if the words are just right, hit the target most drastically, either in support or in opposition (Classen, 2020b).

It is, after all, a rather curious phenomenon with poetry because it is predicated on highly elusive material – words, music, rhyme, meter, sounds, etc. – and yet has the incredible potential to affect people, to expose problems, to warn about dangers, to explore feelings, to discover new ideas, or to engage with new worlds. Not surprisingly, virtually all cultures across the world and throughout time have produced poetry, either orally or in writing, and poetry has hence been performed in recitation, in songs, or it has been recorded and printed. It is unclear today how much people in the West still read poetry, but its relevance in all Literary Studies is unquestionable. The great advantage of poetry consists of its use of condensed language that often operates in non-rational terms but finds ways to address issues of great relevance after all. Some of the best examples for this minimalist approach are haikus, epigrams, and riddles in verse.

To explore this topic, here I want to offer a close reading of some of Ingeborg Bachmann's poetry, which has, of course, already been the subject of intensive study from a variety of perspectives. After all, she enjoys the status of having been one of the best Austrian poets and writer in the early post-war period. I intend to unearth the extent to which Bachmann can be credited with having understood and conceptualized many of the concerns that affect us today in a rather drastic manner. But let us begin with a famous poem by Bertolt Brecht, whose political, ethical, and ideological

views aligned with those by Bachmann to quite some extent, though his epistemological emphasis rested more on the side of agitation.

Bertolt Brecht

There are many good reasons why we identify Bertolt Brecht as one of the best and most powerful German poets from the twentieth century. Let us illustrate that in light of his famous poem "Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!" contained in his *Swedenborg Poems* from 1939 (Brecht, 2003, pp. 70–75). He warns us already in the first stanza that every word has assumed a political or ideological meaning so that we have to be very careful in what we are saying and how we express ourselves. Those people, however, whose forehead is not covered by wrinkles (baby-faced) have not yet even sensed or recognized the real problems of their times and might have to be accused of being insensitive and ignorant. Those, by contrast, who still can freely laugh might not yet have received the bad news, whatever those might be. Brecht raises the astounding question in the second stanza why even a naïve talk about trees could be misconstrued as a coded statement with political meaning perhaps criticizing the system. Worse, yet, as the following lines indicate, resorting to run-off-the-mill talks would be possible only for those who would not have been touched by the horrors of the times. And walking calmly across the street without worrying about the growing political strife, if not repression, would signal that a person has lost his/her awareness of the monstrous actions carried out by the police or other governmental units against all laws and regulations. His/her friends would have to realize that they could not trust him/her any longer since s/he would not even acknowledge that public violence has become the norm (Pinkert, 2024).

In the third stanza, the poet turns to himself and destroys all sense of safety he might have had. Although he still holds a job and has enough to eat, this would only be the result of fortunate circumstances. By contrast, many people would have already lost their jobs and thus would not have enough money left to purchase food. The poet is even ashamed that he still can afford to eat plenty and to drink all the water he needs because there are many already who exist at the margin and are in danger of dying from thirst.

Subsequently, he emphasizes that he also would like to pursued the life of a wise person, keeping a safe distance to all the political strife in the world, and love to the fullest in the short timespan granted to him here on Earth. The ideal would be to avoid all violence and to pay back what evil might

have been committed by others with goodness: "Böses mit Gutem vergelten" (p. 70). He would like to live, maybe, the same way as a Buddhist monk, but he cannot: "Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!" (p. 72).

In his past, he had arrived in those urban centers where people had begun to riot because famine affected the population. For him, there was not a real chance to live a peaceful life, to enjoy tranquil nature; instead he was constantly involved in battles and found some rest only during a short lull of the war. He was even forced to sleep among murderers (soldiers?), and thus his time here on earth was passed. Although he faced tough times and realized that there was very little that he could really achieve against the rulers, he still was filled with the hope that the "Herrschenden / Saßen ohne mich sicherer" (p. 72). Indeed, the poetic word is, as Brecht is never tired to state, a subtle but powerful weapon against all dictatorship and tyranny, and hence he embraced his role as a poet because this was his one skill granted to him here on Earth. As elusive as the goal of his battles might have been, and as little his strength might have been, he had a clear sight of the ultimate outcome of the global war against injustice, lack of freedom, and governmental violence, all of which is not even spelled out here in detail.

The third section turns to the future since he reminds the next generation that has survived the battles, maybe unscathed, and no longer knows anything about the intensive fight, that he and his compatriots tried to achieve their tasks with all their abilities, even if they had revealed thereby their weaknesses and failures. The war Brecht talks about pertains not only to the imminent WWII, which he actually does not yet address, but to the wars between the social classes. The worst he experienced was, however, not the military defeat, but the submission of the masses who quietly accepted all the cruelty and lawlessness without showing any sign of "Empörung" (p. 74). In a sense feeling bitter, but also out of a sense of realism, he admits that in their battle against the "Niedrigkeit" or 'meanness,' the hatred began to leave traces on the faces of the fighters. Most powerfully, he then formulates: "Auch der Zorn über das Unrecht / Macht die Stimme heiser" (p. 74). As much as he and his fellow-warriors struggled for humanity and the right of all people to exist peacefully and economically secure, which he casts in the profound term "Freundlichkeit" (p. 74). However, the war itself required the very opposite, martial efforts to overcome the opponent, so he begs posterity to be mindful of those struggles in the past that cost the fighters so much of their own humanity (Knopf, 2014).

There are many other poems by Brecht that carry profound political, philosophical, and spiritual messages. Although he expressed considerable

frustration with the conflicts he and his compatriots had to undergo during the Nazi years, there is, after all, a strong sense of optimism that the ultimate goal will be achieved, whatever that might entail. By contrast, his slightly younger contemporary, the Austrian Ingeborg Bachmann, although she picked up his baton in some ways, she raised her voice in warning not only about the past, but especially about the future. It seems to be almost uncanny how much both poets actually speak for us today in the current military and political context, which I want to illustrate especially in light of Bachmann's works (Bettray 2012).

Ingeborg Bachmann

Bachmann (1926–1973) is a well-known poet that it would be unnecessary to review her biography and the vast body of scholarship once again (cf. for example, Beicken, 1988; Hartwig, 2017; see also the contributions to Albrecht and Göttsche, ed., 2002, to Brinker-Gabler and Zisselsberger, ed. 2004; and to Hansel and Putz, ed., 2022). Just as in the case of Brecht, there are, apart from a myriad of relevant scholarly studies, many useful online articles about this poet that offer good synopses and digestions but my only concern here pertains to her major thrust in using poetry for political and philosophical reflections. Brecht primarily offered a more or less historical perspective to report back to the new generation what hard fights they had to go through so that the young people could live in peace and happiness. By contrast, Bachmann embraced a more negative attitude, probably reflecting the situation in post-capitalist society as it emerged in the 1950s. This finds its excellent expression in "Reklame" (Bachmann, 2022) in which she basically deconstructs modern commercials as vicious verbal operations to lull the ordinary people into sleep and hence into complete submissive consumers.

While the first line raises the issue: "Wohin aber gehen wir," the italicized second line, representing the automated voice in a supermarket or department store, only offers the soothing remark, "ohne sorge sei ohne sorge," which finds its uncanny parallel in the song line "Don't Worry, Be Happy," by Bobby McFerrin from 1988 (https://www.youtube.com/ watch?v=d-diB65scQU). Although the individual increasingly faces serious trouble, fear, and worries in an ever more bureaucratized and alienating world, the dominant voice repeatedly reassures the poetic voice and tries to lay all its concerns to rest. We are not supposed to think, especially not of the end of our lives. But the speaker is not content and raises the critical issue: "und wohin tragen wir / am besten / unsere Fragen und den Schauer aller Jahre,"

which finds the immediate answer: "in die Traumwäscherei," which is supposed to leave the individual speechless. Nevertheless, death awaits us all, or the "Totenstille," and this is the very point of the poem because the human voice cannot be suppressed in face of the ultimate questions that deeply concern us all.

Bachmann's most famous poem, "Die gestundete Zeit," first published in *Die Neue Zeitung. die amerikanische Zeitung in Deutschland*, on August 15, 1952, which has become a standard literary work also at many Gymnasien (university preparatory advanced schools) until today, deserves particular attention for its political and philosophical message (for more recent studies, see, e.g., Höller, 2007; Wimmer, 2014; Lampart, 2021). The statements contained here seem to be quite straightforward, but at a closer analysis, they reveal an ominous, almost sinister dimension. Our time in human life is limited, it has been granted to us only on a loan, and at some point, we have to return it. The future looks grim, although we are not told specifically why that might be the case: "Es kommen härtere Tage."

The first stanza is filled with almost biblical metaphors of departure, leaving everything behind, and turning to complete homelessness in an existentialist framework. Once the end of time has arrived, the individual must put on his shoes, tie them, chase the dogs back to the courtyard, and embark on the new pilgrimage. All previous efforts to store time by means of preparing food for the winter season by way of drying their intestines in the ice-cold wind are by now useless and have to be abandoned. Lupines are blooming, which signals late Spring time (May-June), but their light, as the poet says, has lost in warmth or energy. In fact, the world is increasingly covered by a rising fog, which might suggest that it is later in the year after all. At any rate, time is up, life is coming to an end because someone has recalled time. Is there a God in charge of those changes? Is it Death personified, or is it Nature? We are not entitled to learn more about this, and all the individual perceives is the reified time on the horizon, an anonymous entity and power that is, after all, in charge of all existence.

The second stanza intensifies the impression of a beach landscape since the beloved, unreachable, is drowning in sand somewhere on the other side, maybe on an island. The first stanza had referred to the seashore as well as evidenced by the terms "Marschhöfe"– for the Low German term 'Marsch,' see https://www.dwds.de/wb/dwb/marsch (last accessed on June 18, 2025) – and "Eingeweide der Fische" (intestines of dried fish) – which would then explain the early rise (if that is the correct observation) of fog. In the second stanza, however, sand takes over, there is no firm ground underneath it. The

beloved has no chance and sinks ever deeper, like in a moor nothing holding her back, and the sand penetrates her mouth swallowing her words: "er befiehlt ihr zu schweigen. Since she is willing to succumb to her death out of a sense of mortality, the end cannot be prevented. Even though she is far away from the speaker's position, the distance is overcome through metaphorical hugs, but each one makes her more tired and ready to disappear. The poet, female herself, refers to another woman beyond, but there is no sense that hence the poetic I might have wanted to suggest an erotic, Lesbian, relationship. Instead, the beloved constitutes, we might argue, a copy or projection of the speaking person. The combination of the hair blowing in the wind and of the deadly sand puzzles at first sight, but since both are moving, though in different dimensions – the sand rises up, or rather, embraces the body sinking into the ground, and the hair is moved by the wind on the horizontal plain – we face here an intricate system of energies leading to the imminent death.

Since time is coming to an end, life is coming to an end. Love still blooms, but it has deadly consequences because each hug seems to push her deeper into the sand. At the same time, the silenced woman is "willig dem Abschied," so the speaking voice might perceive itself ready to depart from life, or from all previous efforts to build a stable existence near the seashore, with a farm, dogs, and food production. Bachmann might have had in mind some of the paintings by Emil Nolde, such as "Marschlandschaft um Utenwarf" (ca. 1920; https://www.mutualart.com/Artwork/Marschlandschaft-um-Utenwarf/9972F7845DD73–A63C3D0CFDA95FA92CC), "Abendliche Marschlandschaft"or "Meer mit Abendhimmel und Segelboot" the latter two created in the late1930s(https://www.ludorff.com-/werke/emil-nolde-abendliche-marschlandschaft; or https://ww-w.artnet.-com/artists/emil-nolde/mar-schhof-am-abend-9bpklcbiySlpKO-d3sw_Q-A2 (both last accessed on June 18, 2025) considering the fact that the protagonist is asked to throw "die Fische ins Meer" although those are already dead and being processed for later food consumption.

But how would it be possible to "Lösch die Lupinen," unless all nature is cast in darkness, the end of all time? Who has the power to force those flowers to disband their shining light from their rich petals? We are not privileged to fathom all the allusions, which a poet really should not make possible in the first place, but the final line, repeating the first one, re-emphasizes that new and hard times are coming up, quite parallel to Brecht's comment despite the latter's different orientation looking backwards in time. The situation in human life looks threatening and not hopeful, and from a scientific perspective, it might convey the sense that the easy life of

childhood, perhaps our Holocene, has come to an end, and all the comfort of the old days has to be abandoned because a new, though much harder stage of life has set in, that is, adulthood. But, to be sure, there should not be anything surprising about it because the poem is predominantly determined by the realization that time is limited, is granted only for a relatively short interval, and then the pilgrimage through life has to continue to its bitter end. Although the beloved sinks into her death, the speaker is not condemned to die; all we learn is that the new stage has arrived which forces the individual to get ready for the new journey while confronting the other woman's suffering in the quicksand.

The past and the present, together with an inkling of the tomorrow, constantly influence Bachmann's poems. Let us use "Thema und Variation" as a characteristic example (pp. 42–43), which begins with a catastrophic situation during the summer because the bees have not produced any honey. No bees, no pollination and fertilization, hence no fruit, such as strawberries. The second stanza explores who would have been responsible for this disaster, pointing out a beam of light which carried all the sweetness into a dream. Most difficult appears to be the question: "Wer schlief ihn vor der Zeit?," but the anonymization is then revealed through the references to him "dem alles zukommt," hence God, especially because He is the one who needs nothing and is the creator of all, characterized by complete self-sufficiency, as Boethius had already defined the *summum bonum* where true and absolute happiness rests beyond every form of contingency in his famous *De consolation philosophiae* (ca. 524) (cf. Classen, 2020).

However, the next stanza puzzles us again since the allusion to God might not stand as a reliable interpretation. Instead, the poet refers to a kind of sculpture, or maybe the moon, which is mentioned in the last line. The one who was responsible for the loss of all fertilization is now identified as a being that has been bent down by shadows and caves, an individual completely rejected by everyone, a partisan fighter who had been turned away by the world and had become a lone wolf. At the same time, it seems that He is the world altogether because the first two lines of the fourth stanza state: "Der ist ohne Leid, dem alles zukommt, / und was kam ihm nicht zu?" (p. 42) He was not subject to the smell of honey and berries and so never followed it. This being was a sleepwalker but he went through the sleep before the beginning of time, which would have been God after all, which undermines ordinary human notion of chronology. In that case, as the next stanzas indicate, it would be the vengeful God of the Old Testament because His curse, spit into the undergrowth, created a deadly draught

leading to the death of all flowers and hence to the lack of all berries, which repeats the earlier allusion – all Bachmann's own words.

Subsequently, the natural disaster caused by the enormous heat is more specifically identified, because the buckets are empty and now useful only as substitute drums. Did Bachmann already anticipate the arrival of the Anthropocene? Her comment seems to confirm that: "So schlug die Sonne zu / und wirbelte den Tod." As in the previous poem, human habitation is abandoned ("Die Fenster fielen zu," p. 43). The queen bees escaped, but there was no beekeeper to catch them, so instead the bee swarms got away and find a refuge in the wilderness, somewhere in a hollow tree, forming there "den ersten freien Staat" (p. 43).

Apocalyptically, Bachmann finally talks about "Den letzten Menschen" (p. 43) who was stung by a bee but did not feel any pain. Altogether, as we hear from the ultimate line, during that summer, no honey could be harvested. Both bees and their honey have always played a huge symbolic roles in various religions and cults throughout time, and both theologians and psychoanalysts such as C. G. Jung have referred to it associated honey with the spiritual maturation of the individual (Biedermann, 1989, pp. 204–05; cf. also Duttli, 2012). Undoubtedly, Bachmann had those aspects in mind and projected an upcoming disaster for humanity, at least anticipating the coming of the Anthropocene, a term actually not coined until 2000. For Brecht, by contrast, the worst had been endured, and there was hope for the future, though he still worried that the new generation would not understand what struggles they all had to undergo. Either way, however, both poets dedicated their efforts to unraveling the forces of past and present and to exploring the destiny of humankind.

The poem is entitled with the odd phrase "Thema und Variation," which suggests that it picks up some of the messages from previous poems where we also hear about insects, the forest, and the notion of time, and that the following texts will pursue similar themes, although the symbolism remains opaque and difficult to parse and dissect as to its meaning. In "Früher Mittag," for instance, we encounter numerous nature images that are connected with historical events, such as the lime tree ("Linde") – see Walther von der Vogelweide's extremely well-known "Under der linde" (ca. 1210) – the fountain and its stream of water – again, a highly popular imagery especially in the nineteenth century, if we think, for instance, of Conrad Ferdinand Meyer's famous "Der römische Brunne," completed in its seventh version in 1882 – and drinking of water in a "Totenhaus," where the "Henker [pl.] von gestern / den goldenen Becher aus[trinken" (p. 44),

certainly an allusion to Paul Celan's "Todesfuge" from 1945, but first published in 1948. At noon time, there is ash, the end product of glowing coals the heat of which melt an iron to form the figure of an eagle forged onto a rock, which could be a reference to Prometheus chained to a rock (see, for instance, Vernant, 1990). However, the end of life has been reached: "Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht" (p. 45), which is duplicitous, to say the least. Could it be that other forces are not blinded and do not cower in the light? Or is there no hope left? Bachmann does not grant us an easy way out of this dilemma and even refers to the shadow that might burningly singe the eyes.

Subsequently, the historical experience with Hitler Germany comes through again because the cloud is looking for words "und füllt den Krater mit Schweigen" (p. 45), but then summer rain welcomes it. Most significantly, at the end, the poet refers to the "Unsägliche," i.e., the unspeakable of the Nazi horrors, which continues to float across the land. But then, noon has suddenly been reached, as we have heard before, when the work in the smithy took place the Prussian (?) eagle to the rock. Past and present intermingle here, and the future awaits already insofar as after the noon hour, there is always the next half of the day following.

In her poems "Alle Tage" (p. 46) and "Einem Feldherrn" (pp. 47–48), Bachmann addresses the horrors and absurdity of war, as if she had composed those in our day and age, though they had first appeared in 1952 and 1953 respectively. Especially the second one is determined by its apocalyptic character with its warning: "Du wirst fallen / vom Berg ins Tal, mit den reißenden Gewässern / in die Schluchten, auf den Grund der Fruchtbarkeit" (p. 48), certainly with strong evocations of expressionist poetry. Although the victim collapses into the depth of the earth, it lands on the iron ore from which later the sculptures of the military leaders are formed, so history repeats itself, always, however, associated with death and fire.

In "Botschaft," also from 1953, consisting of only two stanzas with three lines each, the message about God, war, and death gains a macabre quality because in the lobby before heaven there are not those immortal heroes from the wars, but simply those who had fallen and died and who are rotting there. History, as the poet comments bitterly, has prepared for us a grave from where no ascension will be possible, meaning that Christ's promise through His own Passion has to be dismissed as an illusion. Most sobering then proves to be "Die Brücken" from 1952 in which the glory of the bridges simply falls away although they tend to carry names of major poets or battles such as Waterloo. Resorting to deliberate fantasizing discourse,

the poet refers to the drums that are played by the dead who had no religious faith. Fame is dangerous for bridges because the historical dimension threatens to destroy them. Although people feel the stars on their shoulders while they cross the bridges, history falls away without leaving behind any dream.

But the last stanza suggests some hope and pragmatic optimism because it appears to be more reasonable, as the poet indicates, simply to live at the edge of the river and to guard the bond which those who have been singled out by higher beings will cut through – certainly a rather mystical imagination. Those chosen ones move forward in the fog until they reach the scissors of the sun which clips through all material matter. Hence, once that has happened, they are blinded and fall into their death, though the fogs catch them – undoubtedly an allusion to Icarus whose wings were melted by the heat of the sun which thus made him crush to the earth. The negativity of the message regarding those who are saber-rattling could not be more depressing, but there is also a clear idea that by avoiding the crossing of those glorious bridges might help to stay away from all that military ideology. Again, Bachmann could and should have formulated those idea today at a time of extreme militarism all over the world.

Mostly Bachmann enjoyed drawing inspiration from classical Greek mythology, from the Bible, and medieval and modern German poetry in her attempts to come to terms with the horrors of the war and the challenges of history for her own self trying to move forward. But in "Nachtflug" from 1953, the poet engaged with the experience with planes flying at night which the poetic I perceives in her dreams. The night hovers over all the "Schädelstätten und Scheiterhaufen" (p. 52) of the past, that is, the horrors committed by people against their fellow citizens throughout history – execution sites with gallows and stakes to burn alleged witches or heretics. Since the wind has carried away all tiles on the roof, rain floods the house, and bats fly by means of their echolocation. The sense of existential homelessness reappears here, just as in "Die gestundete Zeit," especially because this exposure reveals people's guilt during the Nazi regime, if we can read the references so concretely.

Relying on the metaphors of a plane's cockpit, the poem combines images of machines and gadgets to probe where the notion of love might have been left behind. The quest is on for the ideals of humanity though those seem to be outside of and away from people since the ear, "uns abgeneigt, lauscht und verwindet" (p. 52). If we can accept the hypothesis that Bachmann reflects on the Second World War, or the horrors of the past at large, then the

two verses make suddenly sense: "Nicht untergegangen sind Sonne und Erde, / nur als Gestirne gewandert und nicht zu erkennen" (p. 52). A catastrophe has occurred, but the cosmos is not lost or destroyed, and hope might return because "Wir sind aufgestiegen von einem Hafen" (p. 52) where the luxury items from India and Japan are unloaded – certainly an expression of Orientalism the poet herself might not have been aware of or sensitive to. Nevertheless, despite having risen from the dead, so to speak, comets have been torn apart, monasteries are empty, and the human community is destroyed.

Subsequently, the poet dismisses the pilots of the planes since they would not care about human lives and human suffering since they simply follow their orders and pursue their flight patterns: "Zu handeln ist nicht Sache der Piloten. Sie haben / Stützpunkte im Aug und auf den Knien ausgebreitet / die Landkarte einer Welt, der nichts hinzuzufügen ist" (p. 53). Finally, the eye of the poetic voice turns toward the people here on earth, those who lose keys, who cry, who sleep on the threshold to the house instead of in the bed. All those people wake up in the morning and perceive the contrails above their heads. But, as the poet asks, who would dare to inquire about their meaning? Instead, which is the most hopeful image in the entire work, water begins to flow back into the mill's wheel and the day starts again, whereas the night appears to have been a nightmare.

Conclusion

Undoubtedly, Bachmann's poems tend to escape the interpreter's grip at first, but the imagery employed and the allusions integrated prove to be most powerful and intriguing, forcing the reader to contemplate them closely. Not by accident, however, "Die gestundete Zeit" has best stood the test of time being one of the most impressive poems from Bachmann's early years during the 1950s, as also documented by countless efforts to anthologize it[2].Somewhat like Brecht, though much more elusive, playful, and associative, Bachmann reflects on the past and the horrors that had happened. There are also allusions to Celan's famous poem about the

[2] for online versions in the original and in translation, see, for instance, https://meinlernen.at/deutsch/moderne-literatur/gedicht-die-gestundete-zeit-bachmann-interpretation/; https://www.deutschelyrik.de/die-gestundete-zeit-1953.html; or http://www.paularcher.net/translations/ingeborg_bachmann/die_gestundete_zeit.html).

Holocaust – she and Celan were lovers between 1948 and 1961 – but Bachmann holds her own and experiments with countless images from nature and history to come to terms with human sinfulness, mortality, despair. At the same time, certainly moving beyond Brecht, especially since she was not a Communist and a proletarian fighter, her poetic endeavors to find new links to life are finely and yet also elusively grafted. In many respects, we could call Bachmann a prophetic poet who had lived through the horrors of the Nazi regime and tried to come to terms with humankind as it struggled to regroup, to recover, and to return to its roots. There is some optimism, but it is deeply hidden behind often mysterious metaphors, which makes the analysis of her poetic works both to a considerable intellectual challenge and a deeply rewarding epistemological and aesthetic activity (Böttinger, 2017; Hrdličková, 2021). While Brecht reflected on the past and reported about their struggles to survive in an evermore hostile environment, Bachmann attempts to ruminate on the meaning of time, our mortality, and the evanescence of human existence within the context of our history, both good and bad. But both poets, highly regarded as some of the best in twentieth-century German literature, engaged, quite parallel to each other, with human sinfulness, suffering, and death.

References

Albrecht, M., & Göttsche, D. (Eds.). (2002). Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler.

Bachmann, I. (1978). Werke (C. Koschel, I. von Weidenbaum, & C. Münster, Eds.; Vol. 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen). Munich & Zürich: R. Piper & Co.

Bachmann, I. (2022). Anrufung des Großen Bären: Gedichte (L. Reitani, Ed.). In I. Bachmann, Werke und Briefe. Munich, Berlin, & Zürich: Piper Suhrkamp.

Beicken, P. (1988). Ingeborg Bachmann. Munich: C. H. Beck

Bettray, U. (2012). Bertolt Brecht as the ideal reader of Ingeborg Bachmann's Die gestundete Zeit (1953). The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch, 37, 228–251.

Biedermann, H. (1989). Knaurs Lexikon der Symbole. Munich: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachfl.

Böttiger, H. (2017). Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt.

Brecht, B. (2003). Poetry and prose (R. Grimm, Ed., with the collaboration of C. Molina y Vedia). New York, NY & London: Continuum.

Brinker-Gabler, G., & Zisselsberger, M. (Eds.). (2004). "If we had the word": Ingeborg Bachmann. Views and reviews. Riverside, CA: Ariadne Press.

Classen, A. (2020a). In defiance of the pandemic – The poetic word. Yes, I mean poetry, now! Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 12(5). Retrieved from http://rupkatha.com/rioc1s0n3/

Classen, A. (2020b). Die Antwort auf die Frage nach der Zukunft liegt auch in der Vergangenheit: Neue Ansätze zu einer europäisch konzipierten Mediävistik. Zeitschrift für deutsche Philologie, 139, 34–70.

Dutli, R. (2012). Das Lied vom Honig: Eine Kulturgeschichte der Biene. Göttingen: Wallstein.

Hansel, M., & Putz, K. (Eds.). (2022). Ingeborg Bachmann: Eine Hommage. Vienna: Paul Zsolnay Verlag.

Hartwig, I. (2017). Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Höller, H. (1987). Ingeborg Bachmann: Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum.

Höller, H. (2007). Orpheus nach 1945: Zu Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit (1953). In K. Kastberger & M. Hansel (Eds.), Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945 (pp. 25–34). Vienna: Paul Zsolnay Verlag.

Hrdličková, J. (2021). Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945. Berlin: Frank & Timme.

Knopf, J. (2014). Bertolt Brecht: Lebenskunst in finsteren Zeiten. Biografie. Munich: Hanser.

Lampart, F. (2021). Jenseits der Prophetie: Überlegungen zu lyrischen Figurationen des Zukünftigen. In C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, & R. Zymner (Eds.), Grundfragen der Lyrikologie (Vol. 2, pp. 291–308). Berlin & Boston: Walter de Gruyter.

Lennox, S. (2004). Ingeborg Bachmann. The Literary Encyclopedia. Retrieved from https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5439

Pinkert, E.-U. (2024). Gute Zeiten für Lyrik: Bertolt Brecht auf der Durchreise in Svendborg. Dreigroschenheft: Informationen zu Bertolt Brecht, 1, 19–23.

Vernant, J.-P. (1980). The myth of Prometheus. In Myth and society in ancient Greece (pp. 183–201). Brighton, Sussex: Harvester Press.

Wimmer, G. (Ed.). (2017). Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Historisch-poetische Korrelationen. Berlin & Boston: Walter de Gruyter.

Wimmer, G. (2014). Endzeitstimmung und Zeitenwende im lyrischen Frühwerk von Celan und Bachmann. In G. Wimmer (Ed.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Historisch-poetische Korrelationen (pp. 157–170). Berlin: Max Niemeyer Verlag & De Gruyter.

Komik der Grausamkeit: Fliegendarstellungen bei Robert Musil, Elias Canetti und Manfred Deix

Anne D. Peiter[1]

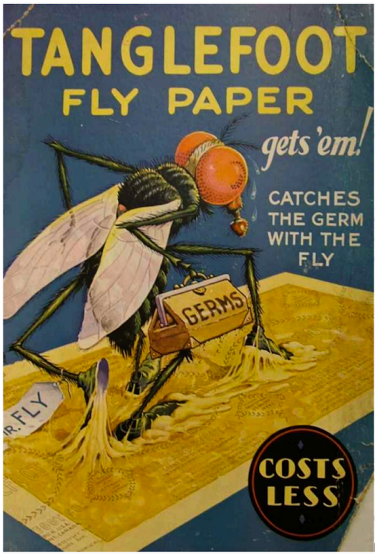
Abstract
Ausgehend von ausgewählten Texten und Bildern, beschäftigt sich der Beitrag mit dem Zusammenhang von Gewalt und Tod, und zwar im Zusammenhang mit der Darstellung von Fliegen. Der Korpus wird gebildet durch die Erzählung „Das Fliegenpapier" von Robert Musil, ein zweigliedriges Bild des österreichischen Zeichners und Karikaturisten Manfred Deix sowie zwei Kurztexte aus Elias Canettis Aufzeichnungsband „Die Fliegenpein", der schon in seinem Titel sein besonderes Interesse an diesem Insekt erkennen lässt. Gezeigt wird, wie im „Zeitalter der Extreme" das Kleinste ‚monumentalisiert' und so zum Sinnbild für moderne Formen von Gewalt gemacht wird. Gemeint sind Formen der Qual, die sogar den Tod mitunter als ‚Privileg' erscheinen lassen. Mit Hilfe komischer Übertreibungen, die als eine regelrechte Technik der „Unverhältnismäßigkeit" in Erscheinung treten, entsteht das Bild von Täter:innen, die sich in gänzlicher Phantasielosigkeit einrichten und zur Begehung von Verbrechen gerade aufgrund ihrer banalen Alltäglichkeit in der Lage sind. Diese Alltäglichkeit schließt Momente sadistischer Lust keineswegs aus. Insgesamt ergibt sich aus den drei genannten Werken ein gesellschaftskritisches Bild, in dem verschiedene Akteure und Formen der Gewalt zusammenwirken.

Schlüsselwörter: *Fliegendarstellungen in Literatur und Karikatur, Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, Sadismus, Gewaltverzicht, Komik als „Kipp-Phänomen*

1. Zur Einführung

Robert Musils berühmte Erzählung „Das Fliegenpapier", die 1936 im Band „Nachlass zu Lebzeiten" erschien (Musil, 2000, S. 476–477), gehe, so das Ich des Textes, auf eine Anregung zurück, die in der untenstehenden Werbeanzeige für ein Fliegenpapier steckte, das damals in Kanada vertrieben wurde.

[1] Dr. habil., Université de La Réunion, Département d'études germaniques, 15, Avenue René Cassin, 97400 St. Denis, La Réunion, France, *anne.peiter@univ-reunion.fr*



Tanglefoot Werbung 1900-1920 - Source: GRPM Collections – public domain - Creative Commons Zero (CC0 1.0)

Abb. 1: Werbeanzeige aus Kanada

In der Geschichte wird bis ins letzte Detail die Agonie von Fliegen beobachtet, die das Unglück hatten, sich auf den klebrigen Leim zu setzen, ohne auch nur im Geringsten etwas von der tödlichen Gefahr zu ahnen, die ihnen dadurch drohte. In Wirklichkeit erweist sich der Blick auf die Sterbenden jedoch als Blick auf den Menschen, und genau dies soll denn auch einen der Zielpunkte der folgenden Überlegungen bilden.[2] Wie kann im Kleinsten – nämlich dem Insekt – das Gewalttätig-Gesellschaftliche menschlicher Tiere aufleuchten? Inwieweit steht die Fliege für die ‚anderen' Tiere, nämlich für „uns", die wir so unvergleichlich viel größer und gewaltbereiter sind als sie? Und wie bewährt sich hier eine Komik, die zwischen den drei genannten Autoren bzw. Zeichnern eine unterschwellige Form von lachender Traditionsbildung impliziert? (Zu Fragen der theoretischen Fundierung

[2] Der Artikel konnte entstehen dank des großzügigen Fellowships, das mir im Sommer 2023 die Klassik-Stiftung Weimar gewährte. Der Stiftung sei hier ausdrücklich gedankt. Ein zweites – größeres – Projekt, das in jener Zeit entstand, entspricht dem Buch: Peiter 2024. Des Weiteren habe ich mich, ebenfalls mit einer Förderung, im Archiv des Wilhelm-Busch-Museums Hannover umtun können. Auch dort interessierte mich das Thema von Fliegen und Insekten, dieses Mal aber im Bereich der Karikatur.

von „Komik“ vgl. Freud, 1970, S. 271–286; Freud, 1970, S. 275–282; Peiter, 2007c.)

Neben der Beantwortung dieser Fragen soll in den folgenden Analysen der Versuch unternommen werden, Musils Reflexionen über Schaulust, Faszination des Todes und Aufhebung der Grenze zwischen Kleinem und Großen zu einer Fliegendarstellung in Beziehung zu setzen, die aus dem Stift und Aquarellkasten des österreichischen Karikaturisten Manfred Deix (1949–2016) stammt. In der Bildlegende dieser zweiteiligen Komposition heißt es mit apodiktischer Emphase: „Gärt es in den Familien! Es vergeht keine Woche, ohne dass nicht jemand aus nichtigem Anlass seine halbe Familie ausrottet.“ (Deix, 1986, S. 30–31.) Der nichtige Anlass, das ist in Teil 1 eine Fliege, die es wagt, einen honetten Mann vor der mit Kirchturm ausgestatteten Kulisse seines Dorfes zu stören (Deix, 1986, S. 30). Bild 2 zeigt sodann die monströsen Auswirkungen der Tatsache, dass die Fliege gewagt hatte, sich gerade ihm zu nähern: Die Gattin und beide Kinder des biederen Familienvaters sind von diesem mit Hilfe banaler Küchenutensilien ums Leben gebracht worden; der Mörder, der sich indes mit äußerstem Zorn über die Temperatur der Leberknödelsuppe beschwert, ist dabei, sich selbst mit einem Gewehrschuss zu töten (Deix, 1986, S. 31).



Abb. 2: Deix, M. *Mein Tagebuch 1983–1986*. Wien: Jugend und Volk 1986, 30.

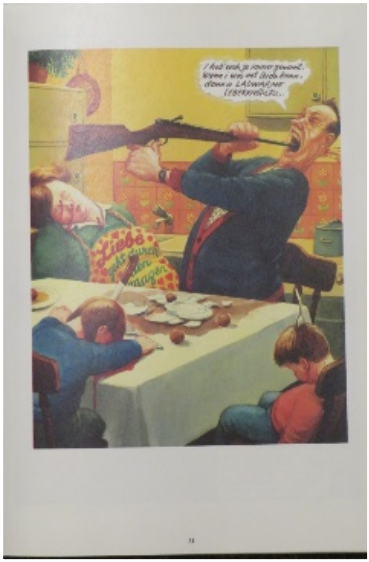


Abb. 3: Deix, M. *Mein Tagebuch 1983–1986*. Wien: Jugend und Volk 1986, 31.

Zwischen Musil und Deix spannt sich der Umgang mit einer Komik auf, die zugleich der Gesellschaftskritik dient. Während bei Musil, ironisch gebrochen, die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs aufscheinen (dazu Peiter, 2024c, S. 111–140), entwickelt Deix eine Welt, die man mit dem Satiriker Karl Kraus als „tragischen Karneval" bezeichnen könnte (Kraus, 1986, S. 9). Für diesen „Karneval" sei eine Mischung aus Gemütlichkeit und extremer Brutalität kennzeichnend gewesen.

Auch der Kraus-Schüler Elias Canetti (1905–1994), mit dem die eigentlichen Analysen beginnen sollen, hat – darin wiederum ein Bewunderer Musils (Canetti 1981) – den Fliegen besonderes Interesse entgegengebracht (zur „Schülerschaft" vgl.: Canetti, 1977; Carr, 2001). Die Sammlung an Aufzeichnungen und Aphorismen, die 1992 unter dem Titel „Die Fliegenpein" erschien (Canetti, 1992), enthält nicht zuletzt eine Geschichte über einen Sadismus gegen Fliegen, die, zu lebendigen Ketten aufgefädelt, als sexueller Stimulus eingesetzt werden. Da der Kontext ein Internat impliziert, handelt es sich augenscheinlich um kleine Mädchen, die zu ebenso monströser Grausamkeit in der Lage sind wie der Familienvater bei Deix, dem man auf den ersten Blick keinen Hang zur Gewaltsamkeit zutrauen würde. Zumindest muss der:die Betrachter:in genau hinschauen, um

überhaupt zu erkennen, dass neben ihm auch eine kleine Fliege zum Bildsujet wird. In visueller Hinsicht verschwindet der Auslöser der Gewalt. Diese erweist sich als wesentlich grundlos.

Insgesamt ergibt sich die Möglichkeit, anhand der genannten Texte und Bilder eine Wahrnehmung Österreichs nachzuzeichnen, die jenseits individueller Bemühungen um Distanz funktioniert. Es zeichnet sich, so die These, eine spezifische Tradition ab, für die bewusste Tabubrüche kennzeichnend sind. Canetti nennt seine von Kraus entlehnte Darstellungstechnik als „Hineinkriechen" in den Gegner; Musil löst durch den Essayismus die Festlegung auf eine einzige, beschreibbare Position auf und bietet stattdessen ein permanent changierendes Bild, in dem Täterschaft und Opferstatus auf verstörende Weise ineinander übergehen; Deix schließlich setzt auf die schockartige Wirkung eines Realismus, in dem Tötungen zum Banalsten und die vermeintliche Gemütlichkeit zur Konstanz einer – hier in polemischer Absicht als „typisch österreichisch" verstandenen – Bestialität erklärt werden. Dass es für Tötungen Gründe geben müsse, wird von ihm komplett negiert.

Übertreibungen und bewusste Vergrößerungen bis hin zum Über- und Ohnmaß sind für alle drei Beispiele kennzeichnet, so dass man sagen kann, es gehe bei der Untersuchung von Fliegendarstellungen methodisch stets um die Einübung neuer, ungewohnter Maßstäbe. Auf einen gerechten Blick wird nicht gezielt. Österreich soll in bewussten Verzerrungen erscheinen, doch nur in diesen stecke die Wahrheit, die niemand sonst wahrzunehmen verstehe. In der Gewalt zu sein, d.h. sie direkt auszuüben, werde von den Täter:innen als völlig normal erlebt. Wenn diese aber zur *Darstellung* gelange, breite sich Empörung aus.

Diese Idee hat in den Satiren von Karl Kraus eine mustergültige Ausprägung erfahren (Peiter, 2007c). Bei ihm ist es so, dass die Sprache, die in aller Monstrosität die Gewalt benennt, die alle negieren, hingenommen wird, solange es sich um den Originaltext handelt. Beginnt aber Kraus, dieselben Texte zitierend wieder aufzugreifen, d.h. Textpassagen z.B. aus journalistischen Texten erneut abzudrucken und damit in den Bereich dessen zu heben, was Walter Benjamin die „Erkennbarkeit" bzw. das „Jetzt der Erkennbarkeit" genannt hätte (Benjamin, 1999, S. 608), so werden juristische Prozesse angestrengt oder Beleidigungsanzeigen aufgegeben, weil die Wiederholung des Wort für Wort Identischen als unzulässiger Angriff erlebt wird (Fürnkäs, 1987, S. 209–225). Geschrieben also darf alles Mögliche. Nur wiederholt werden darf es nicht, denn dann wird plötzlich erkennbar, wie entsetzlich ist, was dort auf dem Papier steht.

Die jeweilige ethische Ausdeutung der eben genannten Bilder bzw. Texte – Musil, Canetti, Deix – ist trotz deutlicher Verbindungen je unterschiedlich gelagert: Während Canetti sich den Kampf gegen den Tod zum Ziel setzt (Canetti, 2003; Canetti, 2014) und letztlich mit großem, ethischen Ernst für Gewaltlosigkeit eintritt (Canetti, 1960), wird für Deix die Gewalt zum beherrschenden Stilmittel und das schrecklich Komische der obigen Szene zur Warnung vor jeder Verkitschung (zur Kritik des Kitsches: Peiter, 2007, S. 66–76). Robert Musil wiederum kann aufgrund seines essayistischen Stils, der sich noch bis hinein in die Miniaturen des „Nachlass"-Buches zieht, unmöglich auf eine einzige Position festgelegt werden. Die Lektüre des „Fliegenpapiers" löst Schauern und Schaulust zugleich aus, so dass in der Tat im Schicksal der sterbenden Fliegen immer schon das Sterben derer enthalten ist, die ihnen, dabei mit Sehhilfen wie etwa einer Lupe ausgestattet, zusehen – nämlich das Sterben des Menschen. Kritik kommt hier über ein Gefühl des Schwankens zum Ausdruck, bei dem die Leser:innenschaft nie recht weiß, wo sie sich selbst zu verorten hat. Ist sie auf der ‚sicheren Seite' und kann den Fliegen beim Sterben zusehen? Oder ist sie bereits selbst zur Fliege geworden?

2. Textbefunde I: Elias Canetti Oder: „Keiner Fliege ein Haar krümmen können"

In der Sammlung von Aufzeichnungen „Provinz des Menschen", mit der Elias Canetti eine ganze Reihe von ähnlichen Büchern mit Kurz- und Kürzesttexten fortsetzte (vgl. auch Canetti, 1965; Canetti, 1973; Canetti, 1987), findet sich der folgende, auf den ersten Blick überraschend einfache, beim genaueren Hinsicht jedoch verstörend abgründige Aphorismus: „Die Fliege, der er kein Haar krümmen könnte, ist inzwischen gestorben." (Canetti, 1992, S. 302).[3]

Es ist offensichtlich: Canetti nutzt die Redewendung „niemandem ein Haar krümmen können", und zwar in der Bedeutung von „friedfertig oder umgänglich sein", „niemandem weh tun können". Was aber hat es mit der Variation, die Canetti hier in gedanklicher Hinsicht versucht, auf sich? Damit sich eine Haltung des Gewaltverzichts erweisen kann, muss der Mensch entsprechend herausgefordert sein. Wenn er friedfertig nur darum ist, weil

[3] Ich habe anderswo bereits einen ersten Interpretationsversuch unternommen, will hier aber völlig neue Facetten dieses kurzen Satzes zum Vorschein bringen. Peiter, 2024c, S. 111–140.

er keine *Gelegenheit* hat, Gewalt auszuüben, mag er zwar gewaltlos sein, doch ohne dass ihm diese Gewaltlosigkeit als Eigenschaft seines Wesens zugestanden werden kann. Wahrhaft gewaltlos ist nur der, der *prinzipiell* gewaltlos ist, nicht aber der, auf den man in Abwandlung der Redewendung „Gelegenheit macht Diebe" sagen könnte: „Fehlende Gelegenheit macht Gewaltlosigkeit".

Nun ist es aber so, dass die Fliegen gemeinhin als Insekten gedacht werden, die den Alltag der Menschen begleiten. Obwohl sie als klein und unscheinbar wahrgenommen werden, können sie aus dem Leben der Letzteren nicht weggedacht werden. Fliegen sind also stets da, und weil sie da sind, können sich sadistische Gelüste oder das Bedürfnis nach Gewalt mit großer Leichtigkeit an ihren Körpern ausleben. Nicht umsonst ist die Welt der europäischen Karikaturen voll von Massakern, in deren Zentrum dieses kleine, bewegliche Insekt steht (Genaueres dazu in: Peiter, 2025b). Stets von Neuem kommen in visuellen Gestaltungen Fliegenklatschen zum Einsatz; auch Kühe hängen sich Fliegenpapiere an den Schwanz (vgl. etwa: Langer, 1981; Bauer, 1985); regelrechte Jagden werden veranstaltet, und die Befriedigung, die Menschen empfinden, wenn sie einzelne (oder gar, wie im Märchen vom „tapferen Schneiderlein" gleich mehrere) Fliegen ‚erlegt'haben, ist durchgängig groß (Grimm, 2004, S. 107–115). Großwildjagden und Kleinsttier-Massaker kommen letztlich vom Grad der Befriedigung, das Töten ‚erfolgreich' umgesetzt zu haben, überein (dafür reale Beispiele in: Peiter, 2024b, S. 216–231). Unterschiede bezüglich der jeweiligen Skalen, die sich bezüglich der Körpergröße der gejagten Tiere ausmachen lassen, treten in den Hintergrund.[4]

Das „Er", das auf ganz unbestimmte Weise bei Canetti zum Subjekt des Satzes wird, befindet sich jedoch in einer Situation, die eine geradezu intime Beziehung zu einer einzigen, speziellen Fliege impliziert. Der Mensch, von dem die Rede ist, scheint seine Friedfertigkeit an ihr bewiesen zu haben. Doch „an *ihr*" heißt eben auch: „*nur* an ihr", und das kommt einer verwirrenden Einschränkung der Gewaltlosigkeit gleich, die in der Redewendung so keineswegs intendiert ist. Einer Fliege kein Haar krümmen können, müsste nämlich notwendig heißen, *keiner* Fliege ein Haar krümmen können. Der Akzent der Verneinung hat auf der *Fliege* (und nicht so sehr auf ihrem „Haar") zu liegen. Wichtig ist, dass die Fliege in den *Plural* gehoben wird. Einzelfliegen sind für die Frage nach dem jeweiligen Grad

[4] Ein hervorragendes Beispiel dafür, wie die Gewalt gegen eine Fliege völlig unverhältnismäßig wird, ist gezeichnet worden von: Wilhelm Busch 1861.

des Pazifismus völlig unerheblich. Die Verschonung einer einzigen Fliege beweist noch lange nicht, dass daneben nicht Massaker im großen Stil veranstaltet werden könnten.

Genau diese Bereitschaft, den Plural zu denken, ist aber bei Canetti nicht gegeben. Im Text ist die Rede von einer Person, die in Sachen Gewaltlosigkeit ganz und gar selektiv verfährt. Die Fliege, der er – also offenbar ein Mann – nie ein Haar gekrümmt hat, weil er ihr – und nur ihr – nie eines hätte krümmen *können*, ist augenscheinlich eines natürlichen Todes gestorben, denn nirgends wird darauf angespielt, dass sie *gewaltsam* ums Leben gekommen sei.

An der ursprünglichen Redewendung fällt in diesem Kontext auf, dass sie die Gewaltlosigkeit zu einer Art Pleonasmus macht. Wenn jemand einem anderen Lebewesen ein Haar krümmt, ist das gar nicht zu spüren, denn Haare enthalten keine Nerven, so dass Gekrümmtheit oder Ungekrümmtheit völlig unbekümmert hingenommen werden können. Die Sorge, es könne die Krümmung von Haar Schmerzen verursachen, ist mithin übertrieben, doch sie zeigt, dass es hier wirklich um eine Friedfertigkeit im Superlativ geht.

Bei Canetti wiederum kommt über die Frage, ob die Fliege wirklich – wie erforderlich – im Plural gedacht wird, die Einführung verschiedener Zeitebenen ins Spiel. Eine Gewaltlosigkeit, die aufgrund des Fehlens geeigneter Demonstrationsobjekte (hier der Fliege) nicht mehr beweisen kann, dass es ihr wirklich ernst dabei ist, *niemandem* etwas zuleide zu tun, scheint verabschiedet worden zu sein. Die Fliege ist ja tot, und die Friedfertigkeit hat sich von nun an in einem fliegenlosen Raum zu bewähren. Ist das aber möglich? Kann man auf Gewalt verzichten, wenn die Fliege, auf die sich die Redewendung konzentrierte, nicht mehr existiert? Was wird dann aus der Zukunft pazifistischer Konzeptionen? Müssten nicht Widerstände überwunden und die Gewaltlosigkeit der Versuchung zur Tötung abgerungen werden, bevor man wirklich davon sprechen kann, kein Haar sei gekrümmt worden?

Es ist, als ob der Tod der Fliege, die in der Tat zeit ihres Lebens nicht behelligt worden ist, eine neue Ära einleiten würde, in der jetzt weit mehr als nur die Frage nach dem Krümmen von Haaren zur Begutachtung steht. „Keiner Fliege ein Haar krümmen können“, heißt nicht nur, dass sich die Tötungslust zu *keiner* Zeit – weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart, noch in allen kommenden Zeiten – Bahn bricht. „Keiner Fliege ein Haar krümmen können“ meint notwendig auch, dass immer *mehr* als die Fliege einbezogen wird. Die Fliege, die sich ihres Lebens sicher sein

kann, verweist auf all die vielen, größeren Lebewesen und vor allen Dingen Menschen, die auch alle auf ihre Sicherheit vertrauen können.

Insofern ist es plausibel, aus der sprachlichen Variation, die Canetti der Redewendung angedeihen lässt, eine Verbindung zu seinem Verhältnis zum Tod überhaupt zu ziehen. Canetti, der dem Nationalsozialismus nur knapp entrann, weil es ihm gemeinsam mit seiner Frau Veza Calderon-Canetti erst im November 1938, also Monate nach dem „Anschluss" gelungen war, Österreich Richtung Großbritannien zu verlassen (Durzak, 1983, S. 121–137; Peiter, 2007c), hat sich sein ganzes Leben hindurch als „Feind des Todes" verstanden (Canetti, 2003; Canetti, 2014).[5] Der Paroxysmus, zu dem die Gewalt im *Zeitalter der Extreme* fand (Hobsbawm, 1995), gab ihm die Überzeugung ein, dass sich darüber mimetisch nicht länger schreiben lasse. Vielmehr ging Canetti auf die Suche nach oft ‚abwegig-entlegenen' Quellen, um an deren Beispiel in seinem Hauptwerk „Masse und Macht" (Canetti, 1960) die Mechanismen offen zu legen, die dazu führen, dass menschliche Kollektive dem Bann eines einzelnen „Führers" verfallen oder aber gänzlich unabhängig von ihm, angetrieben durch massenpsychologische Mechanismen, die einer Eigendynamik ohne Anleitung folgen, zur Gewalt schreiten (Peiter, 2007f, S. 92–104). Im Zentrum der Kritik stehen diejenigen, die Betz als „Worthelfer der Gewalt" bezeichnet hat (Betz, 1989, S. 155–172) – ‚Wortmächtige' also, die sich die Komplizenschaft mit ‚Handlangern' zunutze machen.

Canettis Fliegen-Aphorismus steht im Kontext dieser methodischen Entscheidung, niemals direkt vom ‚Dritten Reich' und seiner Gewalt zu handeln, sondern stets durch ungewohnte Perspektiven eine Katastrophe zum Thema zu machen, die nicht zuletzt die Großfamilie von Calderon-Canetti ausgelöscht hatte (Peiter, 2009b, S. 35–44). Dass die autobiographischen Texte Canettis (Canetti, 1977; Canetti, 1980; Canetti, 1985) die Lebenszeit von der Geburt, also dem Jahr 1905, bis hinein ins Jahr 1937 umfassen, unterstreicht diese Beobachtung. Die Katastrophe, die sich ab dem März 1938 Bahn brach, kommt – vordergründig – gerade *nicht* vor. Zwar hat Canetti auch über seinen Leben im London unter den Bomben des deutschen „Blitzes" zu berichten versucht (zu diesem posthum erschienenen Text vgl.: Canetti, 2003), doch die eben genannten Bände, die zu seinen Lebzeiten erschienen, schrecken in gewisser Weise davor zurück, den

[5] Vgl. zum sehr reichhaltigen, doch nur fragmentarisch überlieferten Werk Calderon-Canettis: Preece, 2007.

„Zivilisationsbruch“ (Diner, 1988) auf direkte Weise zum Thema zu machen (zum Leben Canettis und seinem Exil allgemein: Hanuschek, 2005).

Es soll aber keineswegs gesagt werden, dass das ‚Dritte Reich‘ keine Spur im Werk Canettis hinterlassen hat (vgl. zum anthropologischen Interesse Canettis: Kuhnau, 1996). Das Gegenteil ist der Fall (Peiter, 2009a, S. 149–160). Gerade die „poetische Anthropologie“ (Bollacher, 1979, S. 169; Henninghaus, 1984), nämlich „Masse und Macht“, beweist das. Es ist wichtig, zu betonen, dass Canetti so oft von Fliegen – hier verstanden als Metapher fürs Allerkleinste, auf den ersten Blick Nicht-Wichtige – handelt, weil es ihm in Wirklichkeit um Anderes und, wenn man so will, weit „Größeres“ ging. Eine Fliege kann den Leser:innen etwas über Krieg, Gewalt und Genozid sagen. Ihr Kleinheit schließt diese Möglichkeit nicht aus.

In der „Fliegenpein“ findet sich dafür ein weiteres Beispiel (für eine Gesamtinterpretation vgl.: Burneva, 1993, S. 632–644). Es geht um den Text, der schon einleitend erwähnt wurde und der hier in Gänze zitiert wird:

> Die schrecklichste Geschichte fand ich heute, in den Erinnerungen einer Frau, der Misia Sert. Ich nenne es die Fliegenpein und setze sie wörtlich her: „Eine meiner kleinen Schlafgefährtinnen war eine Meisterin in der Kunst des Fliegenfangens geworden. Geduldige Studien an diesen Tieren hatten es ihr ermöglicht, genau die Stelle zu finden, durch die man die Nadel stechen musste, um sie aufzufädeln, ohne dass sie starben. Sie verfertigte auf diese Weise Ketten aus lebendigen Fliegen und geriet in Entzücken über das himmlische Gefühl, das ihre Haut bei der Berührung der kleinen verzweifelten Füße und zitternden Flügel empfand.” (Canetti, 1992, S. 128)

Ist dies die Zukunft, die sich nach dem Tod der Fliege ergeben hat, der „er“ kein Haar hatte krümmen können? Handelt es sich um zwei Kurztexte, die aufeinander Bezug nehmen? Hat man überhaupt das ganze Buch mit dem Titel „Die Fliegenpein“ von dieser Gewalt aus zu lesen, die offenbar von kleinen, in einem gemeinsamen Schlafsaal lebenden Mädchen ausgeht?

Wenn die Variation der obigen Redewendung vom Krümmen der Haare mit der Geschichte des Kitzels zusammengebracht wird, die die an ihrer Freiheit gehinderten Fliegen, ohne sterben zu können, auf der Haut der Peinigerin hervorbringen, dann heißt das, dass hier in Massen Haare gekrümmt werden – doch gekrümmt so, dass sogar der Tod als ‚Privileg‘ erscheint. Die Fliegen werden zum Sinnbild einer Masse von gequälten Leibern, die alle in ästhetisierender Weise zum Schmuck eines Lebens werden, das sich in der Langeweile der Institut Schule zu vollziehen scheint.

Zumindest sagt der Text, dass Zeit genug bestand, um an den Fliegen „Studien“ zu betreiben. Offenbar ist also anfänglich das Experiment mit der Nadel nicht immer geglückt. Erst im Laufe der Zeit stellte sich ein ‚know-how‘ ein, das es erlaubte, die gefangenen Fliegen auf eine Weise zu durchstechen, dass ihr Weiterleben möglich war. Doch gerade darin, dass die Fliegen auf der Kette, ganz wie die Fliege, der man „kein Haar gekrümmt hatte“, in den Raum einer ungeheuren Grausamkeit gezwungen werden – nämlich auf einen Faden –, liegt das Verstörende der Geschichte. Es gibt sozusagen Massaker, bei denen Lebewesen auf ‚rechtschaffene‘ Weise zu Tode gebracht werden. Das unmittelbar Ziel ist hier der Tod, und um diesen herzustellen, wird nach schnellen und geeigneten Werkzeugen gesucht. (Für ebenso furchtbare wie reale Gegenbeispiele vgl.: Peiter, 2024a.)

Anders aber verhält es sich hier, in der von Canetti zitierten Geschichte. Die Geschehnisse, die Misia Sert für berichtenswert hält, zeugen davon, dass der Tod zum anhaltenden Kitzel, also zum Stimulus des eigenen Wohlbefindens gemacht wird. Das aber bedeutet, dass es Beobachterinnen – unter ihnen die erzählende Stimme – gibt, die miterlebt hatten, wie die Technik einer ‚Tötung ohne Tod‘ ausprobiert und zu einer regelrechten Kunst verfeinert worden war.

An den Fliegen, die hier plötzlich, anders als im Aphorismus, wirklich in ausdrücklicher Form im Plural erscheinen, erweist sich demnach der Wunsch, in jeder Hinsicht ‚kultiviertes‘ Leid zuzufügen. Das Schicksal, das den Fliegen zugedacht wird, ist nicht länger ein Schicksal, das sich mit aller Brutalität – z.B. der Brutalität des väterlichen Massakers bei Deix – vollzieht, sondern vielmehr ein Schicksal, das erneut auf das Barbarische der Zivilisation und damit auf Regime wie den Nationalsozialismus verweist.

Man könnte dies mit dem Diktum von Walter Benjamin beschreiben, der 1940 die Überzeugung äußerte, es sei „niemals ein Dokument der Kultur, ohne ein solches der Barbarei zu sein“ (Benjamin, 1996, These VII). Die „Kultur“, das ist hier die Herstellung eines Schmucks, der offenbar elegant um den Hals getragen werden kann. Die „Barbarei“ verhält sich der „Kultur“ gegenüber aber keineswegs als Gegensatz. Vielmehr entwirft Canetti, indem er sich aufs Zitieren beschränkt und im Übrigen nur durch den Hinweis auf sein Entsetzen über das Vorgefundene die Rezeption der Leser:innen lenkt, ein Bild, in dem grundlegende Fragen nach dem gewohnten Selbstbild des Menschen enthalten sind (zur Technik des Zitierens: Peiter, 2005). Das, was als ‚Raffinesse‘ Bewunderung zu verdienen scheint, kann jederzeit umkippen und für das „Schrecklichste“ (wie Canetti sagt) missbraucht werden. Es besteht dann kein kategorialer Unterschied mehr

zwischen dem Unheil, das durch den Sadismus eines kleinen Mädchens angerichtet wird, und dem Unheil, das in völlig anderen Größenordnungen – dieses Mal auf der Ebene ganzer Länder, ja eines Kontinents – das Leben Canettis beeinflusste.

Das Porträt des „guten Vaters", das in Canettis Erstlingsroman „Die Blendung" entworfen wird (Canetti, 1936), ist ein Beispiel für einen Menschentypus, bei dem aller Erfindungsreichtum auf die Herstellung von Qual gerichtet wird, und zwar nicht zuletzt auf die Qual innerhalb der eigenen Familie (Bollacher, 1979, S. 237–254). Die Frau des Hausbesorgers mit dem sprechenden Namen „Benedikt Pfaff" wird langsam zu Tode gebracht, doch auch die Tochter wird als sexuell versklavte Dienerin der Herrschaft des Vaters unterworfen, bis sie schließlich stirbt (dazu: Donahue, 2001; Peiter, 2025a, S. 115–132.).

Es zeigt sich hier, dass es in Canettis Werk untergründige Kontinuitätslinien gibt, die man sämtlich als Darstellungstechnik der „Unverhältnismäßigkeit" bezeichnen könnte (zur methodischen Weiterentwicklung dieses Konzepts: Peiter, 2019, S. 13–40). Wie bei der Geschichte mit der Fliegenkette lädt der Autor seine Leser:innenschaft dazu ein, die eigene Sensibilität an Szenen zu erproben bzw. neu zu schärfen, die relativ klein und unscheinbar sind – und nicht etwa an den riesigen Verbrechen, die sich aufgrund ihrer Reichweite letztlich der Vorstellungskraft zu entziehen drohen. Der Philosoph Günther Anders, der sich ebenfalls ins Exil hatte retten müssen, hat dieses Phänomen, dass etwas zu Großes nicht wahrgenommen werden könne, mit dem Konzept des „Überschwelligen" zu beschreiben versucht, das als Pendant des „Unterschwelligen" (und damit gleichfalls nicht Wahrnehmbaren) begriffen werden müsse (Anders, 1980). Canetti fühlt sich diesem Gedanken verpflichtet: Das Kleinste ist wichtig, weil es gerade noch erkennbar ist und nicht durch das „Überschwellig"-Gar-zu-Große bedroht wird. Es geht um Fasslichkeit, und diese ist nur durch die Beschränkung auf ‚scheinbar Unscheinbares', also das Kleinste zu erreichen.

3. Textbefund II: Die guten Väter Oder: die Fliege von Deix

Der Hinweis auf Benedikt Pfaff leitet über zu dem eingangs beschriebenen Doppelbild des Zeichners und Karikaturisten Deix, in dem sich ein Vater erst über die Annäherung einer Fliege echauffiert und dann über die lauwarme Temperatur der Leberknödelsuppe, an der seine Gattin die Schuld trage. Benedikt Pfaff und der Mörder von Deix sind im Wortsinn vom selben ‚Schlage'. Es besteht eine Art verwandtschaftlicher Beziehung zwischen

ihnen, und dies kommt darin zum Ausdruck, dass beide bei kompletter Selbstzufriedenheit ihre Verbrechen begehen können. Zwar überlebt bei Canetti der Hausmeister bis ganz zuletzt, so dass gar der Eindruck entsteht, er werde ewig leben – ewig und völlig unangetastet von jedem Selbstzweifel –, doch Verbindungen zu Deix sind trotzdem gegeben.

Bei Letzterem bekommen die Betrachter:innen nämlich die Sprache des gleichfalls „guten" Vaters zu hören, und diese kann sich nicht anders als im Dialekt vollziehen. So wie in der „Blendung" der Vater sein stereotypes Wienerisch spricht, ohne dass man als Leser:in den Eindruck gewinnt, dass sich der Mann beim Sprechen je etwas denken würde, so äußert der Mörder bei Deix mitten im Suizid einen Satz, der unmöglich im so genannten ‚Hochdeutschen' (oder, linguistisch korrekt: in der Standardsprache) erscheinen könnte. Zu lesen ist: „Ich hab' euch jo immer gewarnt: Wann i wos net leidn kann, dann a LAUWARME LEBERKNÖDELSU…" (Deix, 1986, S. 31). Der Satz bricht ab, weil die Kugel aus dem Gewehrlauf des Vaters just in diesem Moment sein Gehirn durchquert. Er schießt und spricht noch, und dies ist, als ob der Schuss seinem Reden nie ein Ende setzen könnte. Die Selbsttötung geht also vor sich, ohne dass der Vater wirklich weiß, was das bedeutet: Noch der eigene Tod ist von seiner Phantasielosigkeit und Unmenschlichkeit umnebelt.

Als Betrachter:in des Bildes, das in drastischer Deutlichkeit alle Getöteten – der Sohn, die Tochter und die Frau sitzen ermordet auf ihren Stühlen – zeigt, weiß man genau, dass es um die Suppe geht. Und weil Suppen, in die eine Fliege gefallen ist, als ebenso ungenießbar gelten wie Suppen, die lauwarm aufgetischt werden, ergibt sich der Eindruck, dass der Tötungsanlass völlig nebensächlich ist. Es ist nicht entscheidend, ob es einen ‚Grund' für die Gewalt gegeben hat. Wichtig ist allein, dass praktisch alles – egal, ob nun eine Fliege, die vorbeifliegt, oder eine Suppe, über deren Temperatur die Hausfrau nicht angemessen gewacht hat – zum Gewaltausbruch führen kann. Die Gewalt lebt gleichsam aus sich selbst heraus, sie zieht ihre Energien aus der schieren Möglichkeit, nicht verhindert zu werden (historische Parallelen dazu in: Peiter, 2023). Das aber bedeutet wiederum, dass die Gewalt als alternativlos erscheint. Es ist, was ist; der Vater macht, was er für richtig hält; nach einem Motiv muss gar nicht erst gefragt werden. Alles und jedes und eben auch das Nichtigste (etwa die falsche Temperatur einer Suppe) kann somit zum Auslöser von Tötungslüsten werden.

Erneut entsteht der Eindruck, dass Deix, darin ein Schüler sowohl von Kraus (1874–1936) als auch von Canetti (genauso gut aber auch von Horvath, der sich ebenfalls für die österreichische Spielart der Mischung aus

Gemütlichkeit und schrecklichster Brutalität interessierte [Horvath, 2001]), seine Gegnerschaft zu einer Biederkeit zum Ausdruck bringen will, die sich sogar den eigenen Tod nicht vorzustellen vermag. In Bezug auf die Fliege oder die Leberknödelsuppe recht zu behalten, ist für diese Figur wichtiger, als das Leben zu behalten. Auch wenn der Mörder, weil er das Gewehr schließlich gegen sich selbst richtet, seine Familie nur um wenige Augenblicke überleben wird, wird er zufrieden sterben: Er hat seiner Frau klar gemacht, dass man Leberknödelsuppen richtig aufwärmen muss, und er hat der Fliege gezeigt, dass sie nicht an ihm vorbeifliegen darf, wenn sie nicht ein Massaker verursachen will. Das Rechthaben, die Waffe-Zücken und Strafen-Können sind das alles Entscheidende; nichts anderes daneben zählt.

Diese Spielarten von Gewalt werden zwischen der Kette mit den zappelnden Fliegenbeinchen und dem Besteck, das den Kindern bei Deix das Gehirn durchbohrt, aufgespannt. Eine Art ‚Gewaltpalette' zeichnet sich ab, für die unterschiedliche Grade an ‚Raffiniertheit' kennzeichnend sind. Der Schmuck des kleinen Mädchens steht für eine ‚verfeinerte', ‚ästhetisierende' Form des Verhältnisses zum Tod. Der mordende Vater in der Küche, dem schon zuvor die Fliege nicht passte, repräsentiert hingegen den Typus des Schlächters, auf den sich im Großen, nämlich etwa im Rahmen der nationalsozialistischen Diktatur, die Organisator:innen einer räumlich ausgreifenden Gewalt stützen könnten. Zwei Perspektiven kreuzen sich. Die eine richtet sich auf das ‚Zivilisierte' des Tötens, das, wie oben beschrieben, in der Verhinderung des schnellen Sterbens und der Ausnutzung der Agonien für das eigene, sexuell aufgeladene Vergnügen besteht. Die andere nimmt das Brutal-Bodenständige – bei Deix im Form des Dörflich-Engstirnigen – in den Blick und postuliert implizit, dass solche Typen die Basis der österreichischen Gesellschaft bildeten.

In der Tat ist praktisch das gesamte Werk von Deix von solchen Höllengestalten bevölkert, die alle im Dialekt sprechen und, wenn sie ihrer Selbstzufriedenheit leben, „nicht wissen, was sie tun". Verbrechen wie die Auslöschung der eigenen Familie geschehen einfach, und charakteristisch an ihrer Darstellung ist, dass man als Betrachter:in die blutige Szene nicht ohne eine irritierende Art von Lachen aufnehmen kann (zu theoretischen Überlegungen zur Komik, besonders ausgehend von Canetti: Peiter, 2007e, S. 115–124). Permanent werden bei Deix die Grenzen zwischen Komik und Ernst verschoben bzw. die Gründe, die einen zum Lachen berechtigen, in Frage gestellt. Im Sinne Isers handelt es sich hier um ein Kipp-Phänomen (Iser, 1976, S. 398–402), im Sinne Marquards um eine Art „Exil", das einen nur zeitweise aus dem Kosmos der Gewalt heraushebt (Marquard, 1979, S. 133–151).

Ohne Sinn für Komik aber würde die Interpretation seiner Bilder völlig an den Intentionen vorbeigehen. Es zeigt sich, dass es – darin erneut auf Karl Kraus verweisend – eine Art von ‚Komplizenschaft' gibt, in der die Dargestellten, hier der mordende Vater, keineswegs nur als Objekte des Hasses in Erscheinung treten. Vielmehr ist die Berühmtheit, die Deix in Österreich erlangte, darauf zurückzuführen, dass er eine Beobachtung wahrmachte, die schon Walter Benjamin bei seinen Kraus-Lektüren hervorgehoben hatte (Benjamin, 1999, S. 1078–1130; Benjamin, 1999, S. 624): Für Benjamin ist der Satiriker ein „Menschenfresser", der diejenigen, die in seinen Kochtopf gelangen sollen, hegt und pflegt (Benjamin, II,1; Thornhill, 1996; Reemtsma, 1991, S. 104–115). Eine Art liebevoller Verbundenheit sei für Kraus' Beschäftigung mit seinen Gegnern charakteristisch. Das heiße nicht, dass er nicht alles täte, um ihren Einfluss zu bekämpfen und ihre Biederkeit sowie die Vorstellungslosigkeit ihres Sprechens vor aller Öffentlichkeit lächerlich zu machen. Doch wenn es die „Journaille" bzw. all die zwielichtigen Gestalten, die gerade auch die Weltkriegstragödie „Die letzten Tage der Menschheit" bevölkern (Kraus, 1986), nicht geben würde, liefe die Satire ins Leere. Sie braucht, um existieren zu können, das Grelle, das sich in Männer vom Typus des canettischen Benedikt Pfaff genauso gut zeigt wie in der vermeintlichen ‚Elite' des Wiener Bürgertums. Insofern ist Kraus eine öffentliche Figur, die ihre Gegner liebt, weil der Satiriker diese zu verspeisen wünscht. Deix ist ein Nachfahre dieser Denktradition. Er gestaltet visuell, was Kraus oder Canetti vor ihm mit Hilfe von Sprache darzustellen versuchten. Das Werk von Deix muss also als Gesellschaftskritik gelten, die auf ein unheimliches Gelächter zielt. Es ziehen bekannte Gestalten am Auge vorbei, und mit dieser geht die Möglichkeit zur lachenden Distanzierung von diesen Hand in Hand.

4. Textbefunde III: Robert Musil Oder: Auge in Auge mit der Fliege

Ganz andere, doch gleichfalls kritische Nuancen weist „Das Fliegenpapier" von Robert Musil auf. Hier sieht sich die Leser:inneschaft eingeladen, einen Blick mitzumachen, der durchaus kultiviert und mit vielfältigen Anspielungen auf die europäische Kunstgeschichte zu operieren vermag. Das Fliegenpapier erscheint nicht so sehr als Ort, an dem die Fliege, wie bei der eingangs gezeigten Werbung für die Marke „tangle-foot", als Keime verbreitende Arzt-Gestalt auftritt. Vielmehr mehrt der Text Anspielungen auf Szenen, die sämtlich mit dem ‚Großen' assoziiert werden müssen. So heißt es etwa, die sterbenden Fliegen wirkten so wie Laokoon, der bekanntlich

gemeinsam mit seinen Söhnen erdrosselt wurde. Unwillkürlich muss die:der Leser:in an die berühmte Skulpturengruppe im Vatikan denken (Laokoon), die in Mamor gestaltet ist und auf den ersten Blick mit der Agonie von Fliegen nicht das Geringste zu tun hat. Bei Musil heißt es dennoch:

> Sie [die Fliegen; A.P.] biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als Laokoon. (Musil, 2000, S. 476)

Laokoons Sterben unter dem Zugriff der Schlangen als „sportlich" zu beschreiben, kommt an sich schon einem Stilbruch gleich. Hier aber gilt allgemein, dass verglichen werden soll, ohne dass das miteinander Verglichene spontan einleuchtet. Eine Verfremdung soll umgesetzt werden, um Blicke auf das Gewohnte in Frage zu stellen. Die Fliegen, die im Leim gefangen sind, werden zum Anlass, stets das Große und Allergrößte vor das innere Auge der Leser:innenschaft zu rufen. Eine Monumentalisierung geht vor sich, die zugleich auch in der Fotografie- und Kinogeschichte rund um die Fliege beobachtet werden kann. Nicht umsonst hatte sich bereits Murnau mehr als ein Jahrzehnt vor der Entstehung von Musils Text um Nahaufnahmen von Fliegen bemüht, die sämtlich in fleischfressenden Pflanzen gefangen saßen und so zu einer völlig neuen, erstaunlichen Sichtbarkeit gelangten (Murnau, 1922).

Die Tendenz zur Monumentalisierung, die sich nicht zuletzt durch die Verbesserung einschlägiger Vergrößerungsinstrumente erklären lässt, hat jedoch nicht nur mit der Geschichte von Visualisierungsmöglichkeiten im Bereich des Kleinsten zu tun. Vielmehr spricht aus Musils Text die Absicht einer Verfremdung, durch die das Unscheinbare – nämlich die Fliege – plötzlich ganz nah an die Leser:innen heranrücken soll. Monumentalisierung und Individualisierung sind zwei Darstellungstendenzen, die bei der literarischen, fotografischen und kinematographischen Beschäftigung mit Fliegen ineinandergreifen (dazu Genaueres in: Peiter, 2025c). Wenn die Leser:innen beginnen, sich mit der einzelnen Fliege zu identifizieren, heißt das, dass ihr Sterben nicht mehr gleichgültig ist. Das beobachtende Auge, das in Musils Text von Anfang an präsent ist – doch so, dass man dieser Präsenz erst ganz am Ende wirklich inne wird –, gleitet von einem Tod zum anderen, um schließlich am Detail aller Details, nämlich einem winzigen Organ, hängenzubleiben, das selbst einem Auge gleiche.

Bevor man an diesen entscheidenden Kipp-Punkt gelangt, muss man sich jedoch gleichsam in die Psychologie der sterbenden Fliegen eingefühlt und verstanden haben, warum irgendwann ihre Widerstandskräfte nachlassen und der Leim ihr Sterben zu beschleunigen vermag:

> Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt. Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich. Sofort werden sie an einer neuen Stelle gefaßt, höher oben am Bein oder hinten am Leib oder am Ende eines Flügels. (Musil, 2000, S. 476)

Es ist deutlich, dass der Blick hier ganz und gar zum Menschen hin geschwenkt wird. Fliegen sind keine Alpinisten; sie unterliegen nicht der Gefahr, beim Klettern aufzugeben und in die Tiefe zu stürzen. Fliegen sind auch keine Wanderer, die von Kälte und Schnee überrascht werden. Ebenso wenig kann man sie als Verfolgte imaginieren, die, weil sie verfolgt werden, plötzlich ihre tierischen Anteile – nämlich die „brennenden Flanken" – in sich spüren. Alles ist also dazu angetan, Identifikationsangebote zu machen und der Leser:innenschaft zu bedeuten, dass der Text von Menschen handelt (Ähnliches findet man auch bei der Wertung von Säugetieren: Peiter, 2014, S. 79–97). Weil aber die Fliegen von einem gleichsam ‚allwissenden', nämlich mit Hilfe einer Lupe ins Innere des Fliegenkörpers eindringenden Auge beobachtet werden, müssen sich die Leser:innen dann konsequent auch als Beobachtete fühlen.

Einerseits dürfen sie sich sagen, dass sie selbst in der Lage sind, sich einem Fliegenpapier mit einer Lupe zu nähern und auf diese Weise Körper um Körper, eine Fliege nach der anderen, in Augenschein zu nehmen. Auf der anderen Seite ist der Voyeurismus, dessen Lust besetzte Intensität durchaus auf den Kitzel des aus Fliegen gefertigten Halsschmuckes verweist, dazu angetan, eine existentielle Unruhe auszulösen. So wie man als Mensch die sterbenden Fliegen beobachtet, könnte man ja auch selbst von einer höheren Instanz selbst in der Qual des Todes zum Objekt der Betrachtung gemacht werden. Die eine Rolle – also die der Beobachter:innen – einzunehmen, ist also immer schon mit impliziten Schuldgefühlen verbunden. Diese weisen darauf hin, dass man die Umkehrung der Konstellation, hin zum

Objekt, das beobachtet wird, nicht gern hinnehmen würde. Von den Fliegen heißt es entsprechend:

> Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt. Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts rudernd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie krepierte Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. (Musil, 2000, S. 477)

Die Verzweiflung ist hier nicht mehr nur die der Fliegen, sondern potenziell auch die der Menschen. Damit ist jedoch keineswegs ein moralisierender Gestus verbunden. Weil die Vergleiche sämtlich ‚unverhältnismäßig' sind, d.h. als übertrieben erscheinen, bleibt eine gewisse Distanz aufrechterhalten. Auch wenn Musil nicht, wie Deix, mit dem brutalen Realismus einer Komik verfährt, die nicht recht weiß, ob sie sich im Lachen verausgaben darf oder nicht, gehen von Musils Text doch eine gewisse Abgeklärtheit und Distanz aus, die keineswegs in die Botschaft mündet, es müsse verboten werden, Fliegen zu töten. Im Gegenteil extrapoliert auch Musil aus dem Kleinsten das Gesellschaftlich-Große. Es entsteht der Eindruck, die psychischen Erlebnisse, die das Sterben begleiten, verwiesen – darin ähnlich wie bei Canetti – auf eine Katastrophenerfahrung, die 1936 eine zweifache Dimension hatte: Der Erste Weltkrieg, der hier noch als der ‚große' und nicht etwa als der ‚erste' bezeichnet wurde, stellte den einen Pol dar. Die Möglichkeit, ja drohende Gewissheit, dass es zu einem zweiten kommen würde, grundierte Musils Schreiben bereits mit (das gilt auch für sein Hauptwerk, den „Mann ohne Eigenschaften": Musil, 1992). Der Entstehungskontext (z.B. durch den Brand des Wiener Justizpalastes: Stieg, 1990) ist also entscheidend, wenn man beschreiben will, was es dann ganz zuletzt mit dem Voyeurismus des beobachtenden Auges und seiner Lupe auf sich hat:

> Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine auf, tastet eine Weile mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und

> zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschenauge aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt. (Musil, 2000, S. 477.)

Der letzte Hinweis auf das sich öffnende und schließende Auge des Menschen gehört zu den berühmtesten, am meisten kommentierten Passagen des Textes. Das Organ der Fliege ist eine Art von Auge. Doch das Auge, das dieses Auge in Augenschein nimmt, ist eben auch ein Sehorgan. Das aber heißt, dass ein Auge dem anderen Auge ins Auge sieht, so dass sich ein Blickwechsel ergibt, durch den jetzt überhaupt alle Grenzen zwischen Fliege und Mensch verschwinden. Das eine Auge wird austauschbar gegen das andere; Verwechslungen sind möglich; all das, was das beobachtende Ich über die Fliegen gesagt hat, könnte genauso gut auch eine Fliege über den Menschen sagen, wenn sie sich denn in der Beobachterposition befände. Solche Vermischungen sind später zum Sujet des Films „The fly" von David Cronenberg gemacht worden (Cronenberg, 1986). Sie zeigen, dass die Identifizierung neben der von Deix inszenierten Distanzierung Teil eines gemeinsamen Settings sind (Ähnliches wird auch diskutiert in: Peiter 2007a, S. 229–240).

5. Zusammenfassung und ein Ausblick

Nimmt man die Bilder und Texte in ihrer Gesamtheit in den Blick, so zeigt sich, dass hier quer durch die Zeiten Tod und Gewalt, Menschen und Fliegen in ein Wechselverhältnis zueinander treten.[6] Die Beschäftigung mit der Gewalt geht Umwege. Sie fühlt sich angewiesen auf den Mikrokosmos, weil die Dimension der Schrecken, die durch Kriege und Genozide entstanden sind, das Schreiben und Zeichnen selbst zu erdrücken droht. Ausgegangen werden muss vom scheinbar Bekanntesten – der Fliege –, um in ihr das Monströse der Menschenwelt zur Anschauung zu bringen.

Es wird dabei durchaus kein Mitleid mit dem Kleinsten propagiert. Der Versuch, einen scharfen, ganz und gar genauen Blick auf das Detail zu gewinnen – das Detail als kleinen Zipfel, an dem die ‚große' Gewalt in ihrer Gesamtheit hängt –, verbindet alle drei, hier untersuchten Dokumente. Nicht um Gefühlsgenuss und die Wiedererweckung der ‚guten', ‚verteidigungswerten' Gefühle geht es. Vielmehr tritt bei Canetti, Musil und Deix eine Schonungslosigkeit hervor, die auch sie selbst betrifft. Der Blick auf

[6] Das findet man auch schon im 19. Jahrhundert in: Keller, 1993, dann erneut sehr prominent in: Golding, 1954 oder, dieses Mal bezogen auf die DDR in: Brasch, 2013.

die Fliegen wird zum Anlass, mit glasklarer Schärfe Realitäten zu benennen, die sonst im Dunst des Vagen verdeckt zu werden drohten. An Gewaltexzesse reicht nur das Auge heran, das sich selbst nicht auf der ‚sicheren Seite' wähnt. Ambivalenzen treten hervor, die am besten mit Hilfe von Komik eingefangen werden können. Über die Gewalt zu lachen, heißt, sich seiner selbst unsicher zu werden. Das Bieder-Selbstzufriedene, das die Figuren bei Canetti, Musil und Deix kennzeichnet, wird bewusst durchbrochen. Was noch ‚zivilisiert' und ‚menschlich' sei und was nicht, erscheint plötzlich als Problem. Entscheidend wird die Frage, ob die „Fliegenpein" nicht unsere eigene sei. Nur wenn diese Frage voll ausgelotet wird, besteht die leise Hoffnung, dann doch selbst der Versuchung, die von der Gewalt ausgeht, nicht auf den (Fliegen)leim zu gehen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte und -medien

Bauer, P. (1985). *Spassvögel*. Berlin: Kinderbuchverlag.

Brasch, T. (2013). *Fliegen im Gesicht. Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin: Rotbuch.

Busch, W. (1861). Die Fliege. *Fliegende Blätter*.

Canetti, E. (1965). *Aufzeichnungen 1942–1948*, München: dtv.

Canetti, E. (1981). *Banquet speech*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1981/canetti/speech/; abgerufen am 5.11.2022.

Canetti, E. (1985). *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag. [= Autobiografie, Teil 3].

Canetti, E. (2014). *Das Buch gegen den Tod*. *Mit einem Essay von Peter von Matt*. München: Hanser. [Posthum].

Canetti, E. (1987). *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985.* München: Hanser.

Canetti, E. (1936). *Die Blendung*. *Roman*. Wien: Reichner.

Canetti, E. (1977). *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag [= Autobiografie, Teil 1].

Canetti, E. (1980). *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. München: Hanser [= Autobiografie, Teil 2].

Canetti, E. (1992). *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen.* München: Hanser.

Canetti, E. (1973). *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972.* Frankfurt/M.: Fischerverlag.

Canetti, E. (1960). *Masse und Macht*. Hamburg: Claasen.

Canetti, E. (2003). *Party im Blitz. Die englischen Jahre.* München: Carl Hanser. [= Autobiografie, Teil 4].

Canetti, E. (2003). *Über den Tod*. München: Hanser.

Deix, M (1986). *Mein Tagebuch 1983–1986*. Wien: Jugend und Volk.

Golding, W. (1954). *Lord of the flies*. London: Faber and Faber.

Grimm, J. und W. (2004). Vom tapferen Schneiderlein. *Kinder und Hausmärchen*, hrsg. von Heinz Rölleke. Leipzig: Inselverlag, 107–115. Abrufbar auch unter: URL: https://www.projekt-gutenberg.org/grimm/khmaerch/chap022.html (letzter Zugriff: 8.2.2024).

GRPM collections (o.J.): The Tanglefoot Company Collection. URL: https://grpmcollections.org/Detail/objects/68855 (letzter Zugriff: 27.4.2024).

Horvath, Ö. von (2001). *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Keller, G. (1993). Romeo und Julia auf dem Lande. Ders.: *Die Leute von Seldwyla*. Zürich: Diogenes. Abrufbar auch unter: https://www.projekt-gutenberg.org/keller/romeo/romeo.html (letzter Zugriff: 8.2.2024).

Kraus, K. (1986). *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Langer, H. (1981): *Langers Landleben*. München: Cartoon Caricature Contor im Heinrich Hugendubel Verlag.

Musil, R. (2000). Das Fliegenpapier. Ders.: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Reinbek bei Hamburg, 476–477. Abrufbar auch unter: URL: https://www.projekt-gutenberg.org/musil/nachlass/nachlass.html (letzter Zugriff: 8.2.2024).

Musil, R. (1992). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Lakoon und seine Söhne (Lakoon-Gruppe). Marmor-Nachbildung des hellenistischen Originals von Hagesandros, Athanadoros und Polydoros (200 v. Chr.), Fundort: Trajan-Thermen in Rom (1507). Vatikan: Museo Pio Clementino. Foto: Marie-Lan Nguyen. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059–1064–1067.jpg (letzter Zugriff: 8.2.2024).

Sekundärliteratur

Anders, G. (1956). *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Band I. München: C.H. Beck.

Anders, G. (1980). *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Band II: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck.

Benjamin, W. (1996). „Thesen über den Begriff der Geschichte“ [hier These V]. Ders.: *Ein Lesebuch*, hrsg. von Michael Opitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 667.

Benjamin, W. (1999). Karl Kraus. Essay. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Adorno, T. W. und Scholem, G. Hrsg. von Tiedemann, R. und Schweppenhäuser, H. Bd. II,1 und II,3 [= Aufsätze, Essays, Vorträge]. Bände I–VII, Suppl. I–III, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1078–1130.

Benjamin, W. (1999). Karl Kraus. Fragment. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Adorno, T. W. und Scholem, G. hrsg. von Tiedemann, R. und Schweppenhäuser, H. Bd. II,1 und II,3 [= Aufsätze, Essays, Vorträge]. Bände I–VII, Suppl. I–III, Suhrkamp, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 624 und 1433.

Betz, A. (1989): Die „Worthelfer der Gewalt" in der „Dritten Walpurgisnacht" Karl Kraus, der Nationalsozialismus und die Intellektuellen. *Karl Kraus et son temps*. Hrsg. von Krebs, G. und Stieg, G. Asnières: PIA, 155–172.

Bollacher, M. (1979). Chaos und Verwandlung. Bemerkungen zu Canettis „Poetik des Widerstands". *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 73, H. 2, 169–185.

Bollacher, M. (1983). Elias Canetti. „Die Blendung" (1935/1936) *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neun Interpretationen*. Hrsg. von Lützeler, P., Königstein/Ts.: Athenäum, 237–254.

Burneva, N. (1993). Geschichte als Fliegenpein? Zum janusköpfigen Ich in Elias Canettis „Aufzeichnungen". *Wirkendes Wort* 43, 632–644.

Carr, G. J. und Timms, E. (2001): Karl Kraus und „Die Fackel". *Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte.* München: Iudicium.

Diner, D. (1988). *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt/M.: S. Fischer.

Donahue, W. C. (2001). *The End of Modernism. Elias Canetti's „Auto-da-Fe".* London: University of North Carolina Press.

Durzak, M. (1983). Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Fabel. *Elias Canetti.* Hrsg. von Durzak, M., Stuttgart: Klett Verlag, 121–137.

Freud, S. (1970). Der Humor. *Studienausgabe.* Bd. V. Hrsg. von Mitscherlich, A., Richards, A. und Strachey, J. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 275–282.

Freud, S. (1970). Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905). *Studienausgabe*. Bd. I. Hrsg. von Mitscherlich, A., Richards, A. und Strachey, J. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 271–286.

Fürnkäs, J. (1987). Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin. *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Hrsg. von Rider, J. und Raulet, G. Tübingen: Gunther Narr Verlag, 209–225.

Hanuschek, S. (2005). *Elias Canetti. Biographie*. München, Wien: Hanser.

Henninghaus, L. (1984). *Tod und Verwandlung. Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse*. Frankfurt/M., Bern, New York, Nancy: Peter Lang.

Hobsbawm, E. (1995). *Das Zeitalter der Extreme*. München: Carl Hanser.

Iser, W. (1976) Das Komische. Ein Kipp-Phänomen. *Das Komische*. Hrsg. von Preisendanz, W. und Warning, R. München: W. Fink, 398–402.

Kuhnau, P. (1996). *Masse und Macht in der Geschichte. Zur Konzeption anthropologischer Konstanzen in Elias Canettis Werk „Masse und Macht“.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Marquard, O. (1979). Exile der Heiterkeit. *Das Komische*. Hrsg. von Preisendanz, W. und Warning, R. München: W. Fink, 133–151.

Peiter, A. D. (2014). Ambivalente Ritte durch den Wissensraum. Kamelbeschreibungen deutschsprachiger Orient-Reisender des 19. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Germanistik* 24/1, 79–97.

Peiter, A. D. (2005). Comic citation as Subversion. Intertextuality in „Die Blendung“ and „Masse und Macht”. *The Worlds of Elias Canetti.* Hrsg. von William Collins Donahue, W.C. und Preece, J. London: Cambridge Scholars Publishing, 171–186.

Peiter, A. D. (2007a). Der Mensch als Tier, das Tier als Mensch? Zapf, H.; Müller, T.; Sauter, M. (Hrsg.). *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 229–240.

Peiter, A. D. (2007b). „Erlebte Vorstellungen“ versus „den Vorstellungen abgezogene Begriffe“. Überlegungen zum Shoah-Kitsch. *Nach-Bilder des Holocaust*. Hrsg. Stephan, I./Tacke, A. Köln: Böhlau, 66–76.

Peiter, A. D. (2007c). Exil, Judentum und Sprache in ausgewählten Nachlass-Aufzeichnungen von Elias Canetti. Brinson, C.; Dove, R.; Taylor, J. (Hrsg.). *„Immortal Austria?“ Austrians in Exile in Britain* 8 [Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies]. London: Rodopi, 49–60.

Peiter, A. D. (2007d). *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau.

Peiter, A. D. (2007e). Man lacht, anstatt es zu essen. *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* [Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale 61]. 115–124.

Peiter, A. D. (2007f). The Shoah before the Shoah. The Literary Technique of Allusion in Elias Canetti’s Autobiography. *German Life Writing in the Twentieth Century.* Hrsg. von Dahlke, B. Nottingham: Camden House, 92–104.

Peiter, A. D. (2009a). „... auf die Spitze getriebene Individuen in ihrer Geschiedenheit darstellen.“ Iljassova-Morger, O.; Reinhardt-Becker, E. (Hrsg.). *Literatur, Kultur, Verstehen. Neue Perspektiven in der interkulturellen Literaturwissenschaft.* Oberhausen: Universitätsverlag Rhein-Ruhr*,* 149–160.

Peiter, A. D. (2009b). L'amitié entre Hermann Broch, Elias Canetti et Veza Calderon-Canetti. Lacheny, M.; Laplénie, J.-F. *„Au nom de Goethe!“ Hommage à Gerald Stieg*. Paris: L'Harmattan, 35–44.

Peiter, A. D. (2019). *Träume der Gewalt. Lektüren der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg*. Bielefeld: transcript.

Peiter, A. D. (2023). Genozide und die Frage nach dem „Warum?“ Komparatistische Überlegungen zum Konzept der „extremen Grundlosigkeit“ in autobiographischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids. *Dive-in*, 3 (1).

Peiter, A. D. (2024a). *Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart*. Marburg: Büchnerverlag.

Peiter, A. D. (2024b): Vom Bauern zum Jäger, vom Menschen zum Tier. *Zeitschrift für Genozidforschung*, 216–231.

Peiter, A. D. (2024c): Von der Fliege zum Elefanten Oder: Ansätze zu einer Literatur- und Kulturgeschichte der Unverhältnismäßigkeit. *Prospero. Rivista di Letterature e Culture Straniere*, Triest: UPI, 111–140.

Peiter, Anne D. (2025a). Ein Debüt und seine zerrissenen Ketten. Zu Elias Canettis Erstlingsroman „Die Blendung“ (1935). *Debütromane*. Hrsg. von Pohl, P.C.; Dautel, K.; Hilms, C. Berlin: Peter Lang, 2024. 115–132.

Peiter, A. D. (2025b) [in Vorbereitung]: Tiere – Insekten – Fliegen. Zum Verhältnis von Tier und Mensch in Karikaturen, Bildergeschichten und Texten. Der Beitrag erscheint in einem Band über Naturschutz, Hrsg. von K. Porges.

Peiter, Anne D. (2025c): Vom Leben der Fliegen in der Kunst. Ein literaturdidaktischer Beitrag zum Aussterben der Insektenwelt. Der Beitrag erscheint in einem Band über „Kunst und Leben“, Hrsg. von J. Odendahl. Berlin: Frank & Timme 2025, 235–255.

Preece, J. (2007). *The Rediscovered Writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband. Rochester*. New York: Camden House.

Reemtsma, J. Ph. (1991). Der Bote. Walter Benjamin und Karl Kraus. *Sinn und Form* 1. 104–115.

Stieg, G. (1990). *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*. Wien: Edition Falter.

Thornhill, C. J. (1996). *Walter Benjamin and Karl Kraus. Problems of a „Wahlverwandtschaft“.* Stuttgart: Heinz.

Filmographie

Cronenberg, David (1986): *The Fly*. USA.

Murnau, Friedrich Wilhelm (1922): *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Deutschland.

Abstract
Based on selected texts and images, the article deals with the connection between violence and death, specifically in connection with the depiction of flies. The corpus is formed by the story ‘Das Fliegenpapier’ by Robert Musil, a two-part picture by the Austrian illustrator and caricaturist Manfred Deix and two short texts from Elias Canetti's volume of notes ‘Die Fliegenpein’, which already reveals his particular interest in this insect in its title. It shows how, in the ‘age of extremes’, the smallest things are “monumentalised” and thus made into symbols of modern forms of violence. This refers to forms of torture that sometimes even make death seem like a “privilege”. With the help of comic exaggerations, which corresponds with a veritable technique of ‘disproportionality’, the image of perpetrators emerges, who are able to set themselves up in a complete lack of imagination and commit crimes precisely because of their banal ordinariness. This ordinariness by no means excludes moments of sadistic lust. All in all, the three works mentioned above paint a socio-critical picture in which various actors and forms of violence interact.

Keywords: *Depictions of flies in literature and caricature, history of violence in the 20th century, sadism, renunciation of violence, comedy as a ‘tipping phenomenon’*

Extended Abstract

The Comic of Cruelty: Representations of Flies in Robert Musil, Elias Canetti, and Manfred Deix

Based on selected texts and images, the article deals with the connection between violence and death, specifically in connection with the depiction of flies. The corpus is formed by the story ‘Das Fliegenpapier’ by Robert Musil, a two-part picture by the Austrian illustrator and caricaturist Manfred Deix and two short texts from Elias Canetti's volume of notes ‘Die Fliegenpein’, which already reveals his particular interest in this insect in its title. It shows how, in the ‘age of extremes’, the smallest things are “monumentalised” and thus made into symbols of modern forms of violence. This refers to forms of torture that sometimes even make death seem like a “privilege”. With the help of comic exaggerations, which appear as a veritable technique of “disproportionality”, the image of perpetrators emerges, who are able to commit crimes precisely because of their banal ordinariness. This ordinariness by no means excludes moments of sadistic lust. All in all, the three works mentioned above paint a socio-critical picture in which various actors and forms of violence interact. – Elias Canetti, who had to flee Austria in 1938 after the ‘Anschluss’, shows that the ‘Third Reich’ is brought up in aphoristic brevity and a paradoxical struggle against the existence of death in general is implied. He sees the flies as a cipher for violent contexts, which he can only deal with indirectly – taking detours via the smallest details. – The figure of the ‘good father’, as it is developed in Canetti's first novel ‘Die Blendung’, also leads to the caricaturist Deix's image of Austria due to its appalling brutality. It shows how a staid father kills his entire family just because a fly has dared to fly past him. The woman has not warmed up the soup properly. This must also be punished with death. Violence thus detaches

itself from its causes. It becomes self-evident. Even the death that the murderer inflicts on himself is beyond his imagination. Its total banality and the gratuitousness of its violence emerge. Canetti's 'Blendung' and the aforementioned work by Deix are similar because they create a world of the dialectal, the brutal, which is exaggerated to be 'typically Austrian'. – In Musil's 'Fliegenpapier', the focus shifts because the observer and the observed (the fly and the person equipped with a magnifying glass who observes the insects' agonies) become increasingly blurred into a single entity. The fact that the boundaries between the two are permeable also means that a similar dilemma arises in moral terms as with the comedy that emanates from Deix's pictures. Because it experiences itself as 'guilty', laughter corresponds to an experience of ambivalence. While in Deix's work the viewer laughs at a murder scene that is not actually funny, in Musil's work it is the comparisons between flies and the human world that undermine conventional moral judgement patterns. The death of the flies on the flypaper attracts voyeurism, which conversely could also affect us as humans. This would happen if the human were suddenly subjected to the situation of the fly. It is above all the famous final passage from Musil's short text that shows that the reversal of roles must also be read here against the historical background of the approaching Second World War. – Overall, there are a variety of intertextual allusions to other authors, filmmakers and painters – whether from Austria or beyond – in the three selected works. The depictions of flies create an image of the catastrophes of the 20th century: war and genocide form the backdrop against which the smallest of things suddenly appear huge and significant. The extent to which a specifically Austrian tradition of comedy is being continued here is something the article attempts to make clear by looking at other texts, films and images.

Wirklichkeitsobstruktion Traum- und Realitätsstrukturen in Leo Perutz' *Sankt Petri-Schnee* (1933)

Kathrin Neis[1]

Abstract
Leo Perutz war ein österreichischer deutschsprachiger Autor der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der oftmals komplexe Romane verfasste. Innerhalb von Perutz' Werk ist *Sankt Petri-Schnee* (1933) ein von der Forschung weniger beachteter Roman, obgleich er inhaltlich auf die Zeit des Nationalsozialismus vorauszuweisen scheint. Der Protagonist Dr. Amberg erzählt vom Krankenbett aus rückblickend seine Erlebnisse als Landarzt in dem westfälischen Dorf Morwede, wo sich außergewöhnliche Ereignisse, darunter ein durch einen Mutterkornrausch ausgelöster Bauernaufstand, zugetragen haben sollen. Amberg ist jedoch kein zuverlässiger autodiegetischer Erzähler; im Laufe seiner Darstellung erscheinen Fakten zweifelhaft und widersprüchlich, Realität und Fiktion bzw. Komatraum verschwimmen und es entsteht eine bleibende Ambivalenz. Im vorliegenden Beitrag wird die duale Wirklichkeitsstruktur des Erzählten als kennzeichnender Aspekt des Romans untersucht. Dies erfolgt sowohl auf ontologischer wie epistemischer Ebene, indem die obstruierenden wie detektierenden Textstrategien zur Vermittlung des Erlebten und Erzählten unter Berücksichtigung von Theorien zu unzuverlässigem Erzählen (Brütsch, 2015) und phantastischer Ambivalenz (Durst, 2010) analysiert werden. Die Komplexität der Perutz'schen Erzählkonstruktion zeigt sich im Kontext der Frage, ob sich Amberg in einem Traum (im Traum) befindet. Abschließend erfolgt eine Nachzeichnung intertextueller Einflüsse sowie ein Ausblick auf vergleichbare Narrative im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts und in aktuellen audiovisuellen Medien, wodurch zugleich eine literarhistorische Einordnung möglich wird.

***Schlüsselwörter*:** *Leo Perutz, Traum im Traum, Phantastik, unzuverlässiges Erzählen, Wirklichkeitskonstruktion*

1. Einleitung

Leo (Leopold) Perutz (1882–1957) war ein in Prag geborener, zeitweilig in Wien lebender und später nach Tel Aviv emigrierter deutschsprachiger jüdischer Autor der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Romane aufgrund

[1] Dr. phil., Saarland University, Independent Scholar, Saarbrücken, Germany
kontakt@neis-wissenschaft.de

ihrer komplexen Konstruktion unter anderem als „Indizienroman[e]“ (Lüth, 1988, S. 305, mit D. Niehaus) bezeichnet werden. Innerhalb von Perutz’ Werk ist *Sankt Petri-Schnee* (1933, Perutz, 1994; im Folgenden im Fließtext mit der Sigle SPS zitiert) ein von der Forschung weniger beachteter Roman, obwohl er inhaltlich auf die Zeit des Nationalsozialismus vorauszuweisen scheint und dort bald verboten war, vermutlich aufgrund des Erscheinens in dem als jüdisch eingestuften Verlag Zsolnay (Müller, 1994, S. 203).

Der Protagonist Dr. Amberg erzählt vom Krankenbett aus rückblickend seine Erlebnisse als Landarzt in dem westfälischen Dorf Morwede, wo sich außergewöhnliche Ereignisse, darunter ein durch einen Mutterkornrausch ausgelöster Bauernaufstand, zugetragen haben sollen. Amberg ist jedoch kein zuverlässiger autodiegetischer Erzähler: Im Laufe seiner Darstellung erscheinen Fakten zweifelhaft und widersprüchlich; Realität und Fiktion bzw. Traum verschwimmen.

In diesem Beitrag soll daher ein kennzeichnender Aspekt des Romans untersucht werden: seine Darstellung von Wirklichkeit. Dazu gilt es, zu analysieren, was Amberg erlebt (ontologische Komponente), ob der Realitätsstatus sich überhaupt eindeutig feststellen lässt und wie erzählt wird (epistemische Komponente). Dazu werden zunächst (Kap. 2) Uwe Dursts Theorie zur literarischen Phantastik (^{2}20210) mit Fokus auf der Herstellung phantastischer Ambivalenz und Matthias Brütschs Überlegungen zu unzuverlässigem Erzählen, die sich teils auf Durst beziehen, dargestellt. Aufgrund ihres differenzierten Instrumentariums eignen sich diese beiden theoretischen Ansätze besonders, um literarische Texte mit einer komplexen Realitätsstruktur zu analysieren.

Im dritten Kapitel wird der ontologische Aspekt in den Blick genommen, indem die Realitätsebenen des Romans und die Komplexität der Perutz’schen Erzählkonstruktion, welche speziell auf einem ‚dualen‘ Erzählen zwischen Obstruktion und Detektion beruht, nachvollzogen werden. Deren epistemologische Umsetzung wird daraufhin im vierten Kapitel in Zusammenhang mit Phantastik und Unzuverlässigkeit und vor dem Hintergrund der Frage gezeigt, ob sich Amberg in einem Traum (im Traum) befindet. Abschließend (Kap. 5) soll ein kurzer Einblick in intertextuelle Vorläuferwerke und Ausblick auf vergleichbare Narrative im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts sowie in aktuellen audiovisuellen Medien erfolgen.

2. Phantastiktheorie und unzuverlässige Erzählinstanz

Der Begriff ‚phantastische Literatur' kann sehr weit gefasst sein und u.U. die verschiedensten Genres des Wunderbaren wie Märchen, die Bibel, Legenden oder Fantasy umfassen (Durst, 2010, S. 29–31). Hier soll aber im Anschluss an die Forschung Uwe Dursts ein minimalistischer Phantastikbegriff zur Anwendung kommen. Durst erweitert in seiner Dissertationsschrift *Theorie der phantastischen Literatur* (2001, ^{2}2010) die *Introduction à la littérature fantastique* von Tzvetan Todorov (1970) umfassend. Entscheidende Neuerungen beziehen sich auf die Eigengesetzlichkeit der Literatur (Durst, 2010, S. 90) und hauptsächlich auf das Analyseinstrumentarium potenziell phantastischer Texte.

Laut Durst ist im 18. Jahrhundert das narrative „Spektrum" der „Realitätssysteme" entstanden (2010, S. 103). Demnach können in einem Text (oder auch anderen Medium) auf der einen Seite ein „reguläres" Realitätssystem (R) und auf der anderen ein „wunderbares" Realitätssystem (W) existieren; die Phantastik als „Nichtsystem" (N) befindet sich in der Mitte der beiden Positionen (Durst, 2010, S. 103), da sie die Unentscheidbarkeit zwischen ihnen verkörpert. Das Wunderbare als Grundlage des Phantastischen beruht auf Lücken in Erzählsequenzen (Durst, 2010, S. 239–264) und muss in einem Text markiert werden, was intratextuell durch Äußerungen der Erzählinstanz oder einer Figur oder intertextuell anhand der Abweichung vom bisherigen Realitätssystem geschehen kann (Durst, 2010, S. 120 mit M. Wünsch). Somit ist nicht ein extrafiktionales Individuum, sondern die Struktur des Textes selbst entscheidend für dessen Zuordnung zu einem Realitätssystem (Durst, 2010, S. 101–102).

Dursts Theorie zufolge beruht phantastisches Erzählen zum großen Teil auf der „Destabilisierung" der Erzählinstanz (2010, S. 185–198). Dafür sind Ich-Erzählinstanzen (auto-/homodiegetisch) und Erzählinstanzen der dritten Person, die intern fokalisiert sind, besonders geeignet, da sie sowieso eine eingeschränkte Perspektive auf die erzählte Welt vermitteln (Durst, 2010, S. 189–193). Die Destabilisierung kann auf mikrostruktureller Ebene durch Unsicherheitsmarkierungen („Modalisationen", Durst, 2010, S. 189–190 mit T. Wörtche) oder ein sich in der Sprache ausdrückendes auffälliges Verhalten einer Figur erfolgen (Durst, 2010, S. 191). Außerdem können auf makrostruktureller Ebene die beiden gegensätzlichen Realitätssysteme (R und W) von verschiedenen Figuren vertreten werden, die sich so zu einem vermeintlich übernatürlichen Ereignis entgegengesetzt positionieren (Durst, 2010, S. 189, 193).

Das Konzept der destabilisierten Erzählinstanz weist Gemeinsamkeiten mit der Theorie des unzuverlässigen Erzählens auf (Brütsch, 2015, S. 229), etwa darin, dass das abweichende Verhalten, der mentale Zustand einer Figur, die Situation, ihre Perspektive und ihr Modus des Erzählens eine Rolle bei der Einschätzung spielen, wie zuverlässig erzählt wird (Brütsch, 2015, S. 229). Nach Matthias Brütsch ist sein Typus der „Ambiguity" am ehesten dem phantastischen Erzählen nach Durst gleichzusetzen (2015, S. 228, 236) und weniger die bekannteste Form unzuverlässigen Erzählens („Irony") nach Wayne C. Booth, der zufolge die explizite Position der Erzählinstanz zu der implizit durch diese vermittelten in Konflikt steht (Brütsch, 2015, S. 221–222).

In der dargestellten Auffassung von Phantastik als mehrdeutig, als unentscheidbares ‚Drittes' zwischen den Positionen des Regulären und des Wunderbaren, thematisiert phantastisches Erzählen indirekt auch grundlegende epistemologische Fragen nach der Ambivalenz der Wahrnehmung und den Grenzen der Erkenntnis. Dies gilt ebenso für komplexe Realitäts- und Traumkonstruktionen wie Darstellungen von Traum im Traum (Neis, 2024, S. 9); daher ist das Instrumentarium für die Analyse von Perutz' Erzähltext geeignet, zu dessen Grundthemen die Ungewissheit über Ereignisse und die Wahrnehmung des Erzählers gehören.

3. Realitätsstrukturen: die Ontologie des Erlebten

Um den Aufbau des Romans nachvollziehbar zu machen, erfolgt in diesem Kapitel zunächst eine strukturierte Zusammenfassung der Handlung als Rekonstruktion des Geschehens, bevor anhand von Schlüsselstellen näher untersucht wird, wie die textinterne Wirklichkeit konstruiert ist, und Deutungskontexte aufgezeigt werden. Die Buchstaben in Klammern beziehen sich auf mögliche Realitätsebenen,[2] die im Verlauf der Ausführungen weiter analysiert werden (siehe Abbildung 1):[3]

(A) Auf Ebene der Rahmenhandlung erzählt der Protagonist Doktor Georg Friedrich Amberg, wie er in einem Krankenhaus erwacht ist, und erinnert sich an seine Jugend und das zuvor Geschehene: Auf dem Weg zu einer

[2] Diese sind nicht mit diegetischen bzw. Erzählebenen gleichzusetzen, welche durch eine Markierung des Erzählvorgangs gekennzeichnet sind (Brütsch, 2011, S. 255–256; Neis, 2024, S. 19).

[3] Siehe zur detaillierten Rekonstruktion der Ebenen und deren Analyse Neis (2024, S. 266–294).

Landarztstelle im westfälischen Morwede sieht der Erzähler bei seinem Aufenthalt in Osnabrück in einem Antiquitätengeschäft ein „Marmorrelief" (SPS 25) des Stauferkaisers Friedrich sowie eine religiöse Broschüre („Traktat") über das „[V]erschwinde[n] de[s] Gottesglaubens aus der Welt" (SPS 25–26). Kurz darauf entgeht er nach eigener Aussage auf dem Bahnhofsvorplatz knapp einem Unfall, als er glaubt, eine ehemalige Kollegin, in die er verliebt war, vorbeifahren zu sehen. Es entstehen jedoch Widersprüche, da das medizinische Personal im Krankenhaus behauptet, dass Amberg wegen eines solchen Unfalls in die Klinik gekommen sei. Amberg dagegen ist der Überzeugung, als Landarzt in Morwede gearbeitet zu haben (B). Im Anschluss an seinen rückblickenden Bericht wird Amberg aus dem Krankenhaus entlassen, nachdem er dem Oberarzt gegenüber vorgegeben hat, nicht mehr an die Realität des in Morwede Geschehenen zu glauben. Seine ehemalige Kollegin Kallisto, genannt Bibiche, entpuppt sich als Ehefrau des Arztes.

(a) An der Grenze zu und innerhalb der in Morwede stattfindenden Handlung, dem Morwede-Narrativ, existieren verschiedene duale Ereignisse, die in Ort und Zeit unbestimmt sind (siehe unten). Dazu zählen der mögliche Unfall auf dem Bahnhofsvorplatz von Osnabrück, nach dem (B) beginnt, sowie mehrere abweichende und traumähnliche Zustände, während derer sich der Erzähler an verschiedenen Orten zu befinden glaubt.

(B) In Morwede beginnt Amberg offenbar als Landarzt zu arbeiten. Der Adelige des Ortes, Baron Malchin, weiht ihn in seine politischen Pläne ein: Er will das mittelalterliche Stauferreich mithilfe des titelgebenden „St. Petri-Schnee" (SPS 121) wiederauferstehen lassen, einer Droge aus dem Mutterkornpilz (Ergotamin), die er der Landbevölkerung verabreichen möchte, um sie für einen Umsturz einzusetzen. Amberg geht eine Liebesbeziehung mit seiner früheren Kollegin Bibiche ein, die Malchin als Chemikerin bei der Umsetzung seiner Pläne unterstützt. Schließlich spitzt sich die Lage zu, der Aufstand beginnt wie von Malchin geplant, richtet sich jedoch gegen ihn. Dabei wird Amberg anscheinend von einem Schuss getroffen, niedergeschlagen und verliert das Bewusstsein.

(b) In die Rahmenhandlung im Krankenhaus dringt am Ende auf umgekehrte Weise das Morwede-Narrativ ein, als Amberg meint, vom Pfarrer des Ortes besucht zu werden, der seine Überzeugung, wirklich in Morwede gewesen zu sein, bestätigt.

An dieser Übersicht ist zu erkennen, dass das Morwede-Narrativ weitgehend zusammenhängend dargestellt ist und von dem Aufenthalt des erzählenden Ichs im Krankenhaus gerahmt wird. Außerdem wird eine grundlegende

Textstruktur deutlich, die, wie sich in der folgenden Analyse zeigen wird, dual ist: *Sankt Petri-Schnee* kann sowohl als psychologischer Roman über veränderte Bewusstseinszustände als auch als parahistorischer wunderbarer Roman gelesen werden. Im ersten Fall werden die mit Morwede in Verbindung stehenden Ereignisse als Halluzinationen oder Träume des Erzählers gelesen, im zweiten Fall werden sie als real angenommen.

Unter „parahistorisch" sollen hier im Anschluss an Durst „kontrafaktische Geschichtsverläufe" (2004, S. 203) verstanden werden; dabei werden bestimmte historische Ereignisse mit alternativem Verlauf oder Ausgang erzählt, was unter anderem auch als „Uchronie" oder „alternate history" bezeichnet wird (Durst, 2010, S. 257, Fußnote 232; Winthrop-Young, 2001, S. 24). Durst zufolge ist das Parahistorische wunderbar (2004, S. 213–218), da es eine Verformung der Sequenz ‚Historie' bedingt (Durst, 2004, S. 216–217), und es existieren verschiedene Formen (Durst, 2009, S. 343–354). In *Sankt Petri-Schnee* besteht das Parahistorische u.a. in Malchins Überzeugung, das Wirken des titelgebenden Mutterkornpilzes als diachrones Prinzip erkannt zu haben (SPS 113–129) und ihm eine geschichtsverändernde Wirkung zuzuschreiben (Durst, 2009, S. 350; zum historischen Hintergrund Piper, 2013),[4] sowie in seinen Bestrebungen, es für seine Restaurationspläne zu nutzen (SPS 93–99).

Wie angedeutet etabliert sich in *Sankt Petri-Schnee* eine grundlegende Dualität des Erzählens, insbesondere der erzählten Welt, gleich zu Beginn des Textes, der zugleich der Beginn von Ambergs in Ich-Form (autodiegetisch) formuliertem Bericht ist. Nachdem der Erzähler im Krankenhaus aus einer „Leere[ ]" (SPS 7) zu sich gekommen ist, erlebt er erste Erinnerungen:

> Der Name eines Hundes, den ich einstmals kurze Zeit hindurch besessen hatte, fiel mir ein. Dann, daß ich einen Band meiner Shakespeare-Ausgabe verliehen und nicht mehr zurückerhalten hatte. Ein Straßenname und eine Hausnummer flogen mir zu, […,] und dann sah ich das Bild eines Motorradfahrers, der mit zwei

[4] Tatsächlich beschreibt Perutz die Synthetisierung des Ergotamins vor A. Hoffmanns ‚Entdeckung' des LSD 1938 (Piper, 2013, S. 178). Perutz' ‚Voraussagen' der Synthetisierung sowie der Restaurationspläne des Stauferreichs gehen Alan Piper zufolge auf verschiedenartige Einflüsse zurück: antike Schriften und historische Belege (Piper, 2013, S. 178–179, 190–191, 192–194), mystische Traditionen der Gnosis und des Judentums (ibid., 178, 181, 185–186), Fin-de-Siècle-Zirkel um Stefan George und die Stauffenbergs (182–184), chemische Forschungen zum Ergotamin und ähnlichen psychoaktiven Substanzen in den 1920er- und 1930er-Jahren (186–191) und die Faszination für den Legitimismus (181–184).

> erlegten Feldhasen auf dem Rücken durch die menschenleere Dorfstraße –, wann war das nur gewesen? (SPS 7–8)

Diese zufällig wirkenden Erinnerungsbruchstücke verdeutlichen nicht nur Ambergs Desorientierung nach dem Erwachen, sie stammen auch aus unterschiedlichen Zeiten und Erlebenswelten: Der Hund ist wahrscheinlich seinen Kindheitserinnerungen zuzurechnen, taucht aber auch in Morwede auf (SPS 93, 104), die Shakespeare-Ausgabe der Vorgeschichte zu Morwede (SPS 20) und der Motorradfahrer dem Morwede-Narrativ (SPS 161), obgleich er auch in Osnabrück erwähnt wird (SPS 35). So wird schon früh innerhalb des Romans Ungewissheit etabliert.

Die entscheidende Textstelle, an der sich die beiden Erzählstränge sozusagen ‚gabeln', thematisiert den (möglichen) Unfall Ambergs auf dem Bahnhofsvorplatz von Osnabrück (SPS 35–36). Diese Stelle ist auch im Hinblick auf die Phantastik (siehe Kapitel 4) von Bedeutung. Auf dem Weg nach Morwede glaubt Amberg, Bibiche in einem Cadillac zu sehen, seine sich überschlagenden Gedanken werden wiedergegeben und er findet sich plötzlich mitten auf der Straße (SPS 35). Ihm fallen „die Zeitungen und die Magazine, die ich unter dem Arm hielt" (SPS 36) herunter, er ist dabei, sie aufzuheben,

> da hörte ich dicht hinter mir ein Hupensignal, ich ließ sie liegen und sprang zur Seite. – Nein! Ich muß die Zeitungen aufgehoben haben, denn ich las sie ja dann später während der Bahnfahrt. Ich hob sie also auf und sprang zur Seite und dann – was geschah dann? Gar nichts geschah. Ich kam auf den Gehsteig, ging zum Bahnhof, löste die Fahrkarte und holte mein Gepäck, das alles ist ja selbstverständlich. Und dann saß ich im Zug. (SPS 36)

Im Anschlusskapitel beginnt die Morwede-Handlung. Tatsächlich gibt es ab dieser Stelle zwei interpretatorische Optionen: 1) der Erzähler reist wie beschrieben per Zug nach Morwede oder 2) er hat an dieser Stelle einen Unfall, wird von einem Auto angefahren (siehe auch SPS 15–16) und es beginnt ein Komatraum. Aufgrund der genannten Dualität kann diese Sequenz als ‚Gelenkstelle', „Bruchstelle" (Baron, 2007, S. 104) oder „leeres Feld" (Berg, 1991, S. 152) im Erzählgefüge bezeichnet werden. Es handelt sich um eine „Unbestimmtheitsstelle" nach Iser (Iser, 1976, S. 284 mit R. Ingarden).[5] Die Unsicherheit über das weitere Geschehen kommt in Ambergs

[5] Eine ähnliche Stelle findet sich in Thomas Manns früher Erzählung *Der Kleiderschrank* (1899), wo sie sich auf das vielleicht nur geträumte Aussteigen aus einem Zug bezieht (Mann, 2014, S. 203).

Sprache zum Ausdruck, die durch Unsicherheitsmarkierungen wie Fragen, Pausen und Worte der Selbstvergewisserung („Ich muß“, „also“, „das alles ist ja selbstverständlich“) gekennzeichnet ist. Wie unten noch zu zeigen sein wird, beziehen sich die beiden Optionen auch auf die beiden möglichen Realitätssysteme R und W, aus denen die Phantastik als drittes entsteht.

Während diese Stelle zu den zwei Erzählabzweigungen hinführt, finden auch innerhalb des Morwede-Narrativs mehrere Ereignisse statt, die eine duale Interpretation ermöglichen und während derer sich der Erzähler an zwei Orten und möglicherweise auch zu zwei verschiedenen Zeiten zu befinden scheint. In dieser Hinsicht können sie im Sinne Foucaults (1992) als *Heterotopien* verstanden werden. Zudem ist das Krankenhaus, in dem der Erzähler sich bei der Wiedergabe seiner Erinnerungen, eventuell aber auch die ganze Zeit über träumend befindet, eine „Abweichungsheterotopie“, ein Ort für „Individuen, deren Verhalten abweichend ist von der Norm“ (Foucault, 1992, S. 40).

Eines dieser heterotopen Ereignisse geschieht im Arbeitszimmer des Barons Malchin bald nach Ambergs – vielleicht auch nur geträumter – Ankunft in Morwede, nachdem er von Malchin über seine Zusammenarbeit mit einer „‚Bakteriologin und Doktorin der Chemie‘“ (SPS 59) und seinen Besitz eines Cadillacs (SPS 61) informiert wurde. Amberg, der seine Vermutung, Bibiche könnte sich in Morwede aufhalten, schon fast verworfen hatte, empfindet ein starkes Glücksgefühl und nimmt wahr,

> daß sich mein Bewußtsein auf eine eigentümliche Art spaltete: Ich hörte die Stimme des Barons, jedes einzelne seiner Worte vernahm ich, aber dabei war es mir, als wäre ich gar nicht mehr da, als läge ich irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett, ganz deutlich hatte ich diese Empfindung, […]. Es scheint, daß ich damals zum erstenmal die Vision des Zustandes hatte, mit dem dieses ganze Abenteuer für mich enden sollte. (SPS 62)

Diese entscheidende Textpassage beinhaltet abermals die beiden ‚Weggabelungen‘ der Interpretation und thematisiert die Frage, ob sich der Erzähler wirklich in Morwede oder im Krankenhaus befindet. Seine Position dazu ist durch Unsicherheit geprägt, was sprachlich wieder in für Traum (Engel, 2017, S. 24) wie phantastisches Erzählen typische Modalisationen gekleidet ist (hier Konjunktiv, Frageform und Formulierungen wie „war es mir, als“, „[e]s scheint“, SPS 62). Obwohl Amberg dieses Erlebnis, während dessen er auch Details wie die Bewegungslosigkeit seines Arms und die „Schritte der Krankenschwester“ (SPS 62) wahrzunehmen glaubt,

lediglich als Kreislaufschwäche mit „Vision" zu seiner Zukunft abtut, ist es tatsächlich heterotop.

Weitere Kennzeichen der Heterotopie innerhalb des Romans sind doppeldeutig erscheinende Sinneswahrnehmungen der Figuren. So reagiert der Baron auf Ambergs vermeintlichen Schwächeanfall mit den Worten: „‚Lassen wir Ozon herein, ich hab den ganzen Morgen gequalmt wie ein Schlot'" (SPS 63). „Ozon" kann hier einerseits im Sinne von ‚frischer Luft' verstanden werden, was die Wirklichkeit des Morwede-Narrativs bekräftigen würde. Andererseits kam Ozon schon zur damaligen Zeit medizinisch zur Desinfektion wie Therapie zum Einsatz (Onmeda-Redaktion, 2022), was die Interpretation stärkt, dass sich Amberg die ganze Zeit über im Krankenhaus befindet (siehe ähnliches Krankenhausinventar in SPS 58: „Hochdrucksterilisator", SPS 75, 154: „Chloroform", SPS 81: „stechender Geruch").

Ähnliche Vorfälle häufen sich in Morwede, u.a. als dem Erzähler, der sich mit Bibiche im Laboratorium befindet, anscheinend eine Petrischale herunterfällt (SPS 109–110) und er dabei so empfindet, „als stiege ich aus irgend einer Tiefe empor, immer rascher und rascher, zuletzt mit rasender Geschwindigkeit, aber nicht aufrechtstehend, sondern liegend, ausgestreckt, und dann hörte ich eine Stimme, die Stimme eines Mannes" (SPS 109). Dies könnte sowohl, wie Bibiche meint, seine eigene Stimme gewesen sein wie auch ein Eindringen der Krankenhauswelt in sein Bewusstsein. Weitere heterotope Ereignisse umfassen einen Spaziergang mit Malchin (SPS 118–129) sowie den Besuch des Pfarrers im Krankenhaus, auf den unten noch eingegangen werden soll.

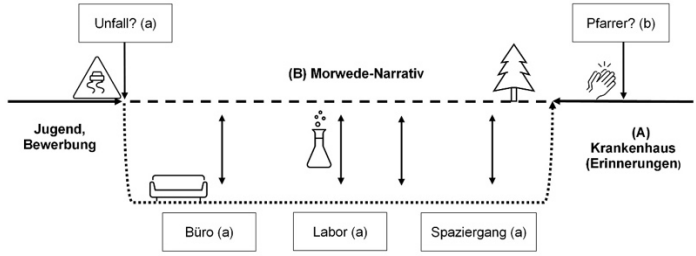


Abb. 1: Die ambige Struktur von *Sankt Petri-Schnee*. Eigene Darstellung.

Die Deutungsalternative des Komatraums führt hier auch zum Konzept des Traum im Traum. Eine Traum-im-Traum-Struktur zeichnet sich dadurch aus, dass ein (potenzieller) Traum aus mehreren Ebenen besteht (Neis, 2024, S. 6). Im vorliegenden Fall lassen sich unabhängig davon, ob das

Morwede-Narrativ für real gehalten wird, mehrere Grade von Realität ausmachen, die sich insbesondere in den oben beschriebenen Heterotopien zeigen. Wird davon ausgegangen, dass Amberg sich statt in Morwede in einem Komatraum befunden hat, so gelten sie als „kausal[e]" (Bilgeri, 2013, S. 60 mit Martínez) Hinweise auf den Wachzustand, wird Morwede jedoch als real angesehen, sind Ambergs ‚Visionen' wunderbare „final[e]" (Bilgeri, 2013, S. 60) Vorausdeutungen auf sein zukünftiges Geschick.

Gerade im zweiten Fall, wenn Morwede als real gilt, ergeben sich weitere politische Implikationen. Zunächst erinnern Malchins Restaurationspläne des Stauferreichs eventuell parodistisch an nach dem Ersten Weltkrieg bekannte ‚Legitimisten', die eine Wiederherstellung des Kaiserreichs anstrebten (Müller, 1994, S. 202–203), wobei Müllers Biografie zufolge auch Perutz zeitweilig Legitimist gewesen sein soll (2007, S. 257–258). Aus heutiger Sicht wirken Malchins Pläne und der Aufstand in Morwede allerdings wie eine Vorausschau auf den Nationalsozialismus (auch Müller, 1994, S. 254–255; Kremer, 2009, S. 147), u.a. mit dem Gebrauch des Wortes „Führer" (SPS 156). Es lassen sich deutliche Bezüge zu damals verbreitetem rechten Gedankengut, speziell einem Geschichtswerk von Kantorowicz, nachweisen (Winthrop-Young, 2002, S. 62–70; Piper, 2013, S. 191–182 versteht Kantorowicz als unfreiwilligen Zuträger der Nationalsozialisten). Es kann jedoch infrage gestellt werden, ob tatsächlich auf den NS-Faschismus oder eher den Legitimismus angespielt wird (Piper, 2013, S. 194–195), etwa bei Verweisen auf den Arkas-Mythos (Piper, 2013, S. 184). Weitere mögliche politische Referenzen beziehen sich auf Griechenland (SPS 158) oder „die Kriegsgefahr im Nahen Osten" (SPS 131). Insgesamt sind Machtdynamiken auch in einem allgemeineren Sinne Thema des Romans; sie offenbaren sich neben der Dorfgesellschaft in Morwede auch im Krankenhaus.

Es konnte schon gezeigt werden, dass Obstruktion, also Verunklarung, in Form dualer Erklärungsangebote und uneindeutiger Referenzen zu den Erzählstrategien des Textes zählt. Eine gegenläufige Bewegung ist dahingehend festzustellen, dass sich im Text auch Hinweise finden, was als Detektion bezeichnet werden kann. Reinhard Lüth beschreibt das Konstruktionsprinzip einiger Perutz'scher Romane – zu nennen wären auch *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923) und *Zwischen neun und neun* (1918) – als „Indizienromane", da die Lesenden Unbestimmtheitsstellen mittels „versteckt mitgelieferte[r] Indizien" rekonstruieren müssen; es ist erforderlich, dass sie mithilfe der „verschlüsselten Hinweise ein unerzähltes, zum Verständnis des Gesamtzusammenhangs aber wesentliches oder voraussetzungsvolles Ereignis in eigener kombinatorischer Arbeit, gewissermaßen als Text-Detektiv[e], rekonstruieren" (Lüth, 1988, S. 277). In Anlehnung an Umberto

Ecos Überlegungen zu „Modell-Leser[n]" (1989, S. 201) kann vermutet werden, dass bei einer Erstlektüre von *Sankt Petri-Schnee* die obstruierenden Aspekte eher zum Tragen kommen, mit besserer Kenntnis der Handlung bzw. im weiteren Verlauf des Leseprozesses jedoch die detektierenden.

4. Phantastische Ambivalenz und Traum: die Epistemologie des Erzählten

Obstruktion und Detektion als Teile der Dualität des Erzählens sind in Bezug auf phantastische Ambivalenz und hinsichtlich der komplexen Realitätskonstruktion in *Sankt Petri-Schnee* von großer Bedeutung. Die sich aus phantastischem Erzählen ergebende unaufgelöste Unschlüssigkeit steht in engem Zusammenhang mit epistemologischen Fragen danach, ob und wie überhaupt Wissen bestehen kann (Neis, 2024, S. 9, 90, 532). Daher sollen im Folgenden sowohl die sprachliche Konstruktion des Nicht- oder eher ‚Vielleicht-Wissens' über den Traumstatus als auch deren Beziehung zu den im vorigen Kapitel nachgezeichneten Realitätsebenen genauer analysiert werden. Des Weiteren werden solche Traumdiskurse (Wissensinhalte über den Traum) aus der Entstehungszeit rekonstruiert, die ein tieferes Verständnis des Kontextes ermöglichen.

4.1 Phantastik

Im dritten Kapitel wurde bereits dargelegt, dass sich innerhalb der erzählten Welt des Romans schon zu Beginn und besonders anhand zentraler Unbestimmtheitsstellen wie dem (Beinahe-)Unfall und den Heterotopien in Morwede zwei parallele Realitäten etablieren, von denen keine als die endgültige Realität bestimmt werden kann. Es wird noch zu sehen sein, dass jede der Deutungsalternativen einem Realitätssystem im Sinne der Phantastiktheorie zuzuordnen ist (Tabelle 1). Diese Unschlüssigkeit konstatiert auch die Forschung (Jaffé, 1986, S. 192: „offene Phantastik"; Lüth, 1988, S. 87–88 mit Todorov; Berg, 1991, S. 151–152; Winthrop-Young, 2001, S. 22).

Doch wie wird im Text über die inhaltlichen Mehrdeutigkeiten hinaus Ambivalenz hergestellt? Innerhalb des Romans finden sich gegenläufige Positionen des autodiegetischen Erzählers Amberg und anderer Figuren. Diese Widersprüche beziehen sich u.a. ebenfalls auf die Unbestimmtheitsstelle des (möglichen) Unfalls in Osnabrück und sie betreffen Zeit und Ursachen: Amberg gibt die Dauer seines Krankenhausaufenthalts zum Erzählzeitpunkt mit fünf Tagen, eine Krankenschwester dagegen mit fünf Wochen an

(SPS 11). Dem medizinischen Personal zufolge hat der Unfall stattgefunden und bei Amberg „‚Rißquetschwunden'" (SPS 15) und einen „‚Bruch der Schädelbasis, Bluterguß ins Gehirn'" (SPS 16) verursacht, wohingegen er selbst in seiner Überzeugung von der Realität des Morwede-Narrativs meint, von dem „‚Hieb eines Dreschflegels'" (SPS 16) während des Aufstands (SPS 171) sowie einem Schuss (SPS 170) verletzt worden zu sein.

Kapitel 3 verdeutlichte schon die Bedeutung der Sprache zur Herstellung ontologischer Unsicherheit. Auch im epistemischen Sinne, also im Hinblick darauf, ob und wie etwas gewusst werden kann, ist Sprache in *Sankt Petri-Schnee* von eminenter Bedeutung. Für literarische Phantastik ist diese Art der Herstellung von Ambivalenz charakteristisch: Sie entsteht durch ein stark subjektiv geprägtes Erzählen. Ambergs „Bericht" (SPS 18) erscheint aufgrund der zugeschriebenen Textsorte ‚Bericht' objektiv, doch bei genauerer Betrachtung seines Zustandekommens steht seine Glaubwürdigkeit infrage: Amberg kündigt an, dass er das zu Berichtende „eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin" (SPS 18); aktuell besteht sein Bericht aber nur in Gedanken: „Ich kann nichts anderes tun als das, was geschehen ist, mit allen Einzelheiten meinem Gedächtnis einprägen, ich muß es festhalten, damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende, verloren geht" (SPS 18). Auch in Bezug auf die Form können so bereits zu Anfang Zweifel hinsichtlich einer möglichen Diskrepanz zwischen Gesagtem und Geschehenem entstehen.

Es kommt hinzu, dass die Genauigkeit des ‚Berichts' in Konflikt mit Ambergs erst kürzlich erfolgtem Erwachen aus der Bewusstlosigkeit steht. Seine davor berichteten Gedächtnislücken (SPS 6–7) und verzerrten Erinnerungen (SPS 7) bilden einen starken Kontrast zur plötzlich vorhandenen Präzision des Berichteten. Auf diese Weise wird der Ich-Erzähler als unzuverlässig gekennzeichnet; es wird so vermittelt, dass aus seiner Perspektive erzählte Ereignisse zu hinterfragen sind. Der autodiegetische Erzähler, der sowieso schon eine subjektivierte Sicht auf die Dinge wiedergibt, ist so zusätzlich destabilisiert.

Neben den genannten Mitteln wie Ambergs Zweifeln, Erinnerungslücken und Widersprüchen in Bezug auf Zeit und Ort wirken auf mikrostruktureller, direkt sprachlicher Ebene weitere Merkmale destabilisierend: die Verwendung des Präteritums auch für den Krankenhausaufenthalt *nach* der Morwede-Erinnerung (Lüth, 1988, S. 82) sowie insbesondere Emphasen und Anakoluthe (u.a. SPS 35–36, 59, 75, 80–81). Ambergs Sprache ist also eine Sprache der zum Teil subtilen Unsicherheiten, sei es in Form von

Modalisationen oder als Infragestellen des Realitätsstatus etwa durch Traumreferenzen (z.B. SPS 69, 75).

Eine besondere Form der Unsicherheitsmarkierung findet sich gegen Ende der Handlung. Diese Sequenz (b) bildet ein Gegenstück zur ‚Gelenkstelle' des Unfalls oder zu den Heterotopien in Morwede und ereignet sich im Krankenhaus. Aufgrund der Aussagen Dr. Friebes, eines Arztes, der Ambergs Erlebnisse in Morwede als „Fiebertraum" (SPS 177) und Wunscherfüllung bezeichnet hat, zweifelt Amberg zu diesem Zeitpunkt selbst an der Wirklichkeit des Morwede-Narrativs, speziell an der Liebesbeziehung zu Bibiche: „– alles nur Fieberwahn, Gespinst des Traumes. – Und schon verwirrten sich die Erinnerungen, die Bilder verschwammen, die Worte verwehten, der Traum entglitt mir. Wie Nebel senkte sich das Vergessen auf die Häuser und Menschen von Morwede" (SPS 78).

Genau dann erhält er anscheinend Besuch vom Pfarrer aus Morwede, der ihn in seinem ‚Glauben' wieder bestärkt und als Begründung sogar ein Geheimnis- bzw. Verschwörungsnarrativ anbietet: „‚Wenn ich dieses Haus verlassen habe, wird niemand mich gesehen haben wollen. Wenn ich fort bin, dann war ich nur ein Stück aus Ihrem Traum'" (SPS 183). Er rät Amberg, sich zum Schein auf die Auffassung der Ärzte einzulassen, was dieser beherzigen wird (SPS 188–189). Neben dem Umstand, dass die Krankenschwester leugnet, den Priester gesehen zu haben (SPS 184–185), und damit makrostrukturell einen weiteren Widerspruch hervorruft, wird der vermeintliche Besuch durch Ambergs Augenöffnen und -schließen quasi ‚gerahmt'. Dadurch entsteht eine Analogie zu Traum und Schlaf, Amberg erscheint an dieser Stelle weiterhin unzuverlässig und eine Verifizierung des Pfarrerbesuchs wird unmöglich.

Die ‚Indizien' innerhalb des Textes sind also dual angelegt, „dieselben Indizien [können] für zwei völlig verschiedene Versionen des Geschehens in Anspruch genommen werden" (Müller, 2007, S. 254); sie enthalten Aspekte, die zugleich für die reguläre Interpretation als Traum und die wunderbare parahistorische Deutung sprechen. Es entsteht eine implizite Spannung zwischen den beiden möglichen Realitätssystemen R und W, was die Phantastik im Text konstituiert. Anders als in der klassischen Detektiverzählung nach Poe und Doyle ist keine Auflösung möglich (ebenso Berg, 1991, S. 153–154), da auch keine „Restabilisierung" (Durst, 2010, S. 199) der Erzählinstanz erfolgt.

Tabelle 1. Ausgewählte Ereignisse in *Sankt Petri-Schnee* und Deutung nach Realitätssystemen		
	Deutung als Komatraum (R)	***Parahistorische Deutung (W)***
Bahnhofsvorplatz in Osnabrück (SPS 35–36)	Unfall, Amberg fällt ins Koma	kein Unfall, Amberg besteigt Zug
Morwede	Amberg träumt	Amberg ist tatsächlich Landarzt in Morwede
„Vision" in Malchins Arbeitszimmer (SPS 62–63)	Amberg nimmt im Traum Außenreize aus dem Krankenhaus wahr	Amberg hat in Morwede eine prophetische Vorausschau auf seine Zukunft
„Stimme" im Labor (SPS 109)	Amberg hört im Krankenhaus die Stimme eines Pflegers	Amberg spricht selbst
Besuch des Pfarrers am Krankenbett (SPS 183)	Amberg imaginiert den Pfarrer zur Bestätigung	der Pfarrer ist real und beglaubigt Ambergs Geschichte

4.2 Traum (im Traum)

Wie erwähnt spielen Träume in *Sankt Petri-Schnee* eine nicht zu unterschätzende Rolle. Im Roman ist aber nicht unbedingt nur ihr Inhalt von Bedeutung; sie dienen vielmehr auch dazu, den Realitätsstatus des Morwede-Narrativs infrage zu stellen, indem ein Komatraum als reguläre Erklärung für wunderbare Ereignisse angeboten wird. Es kommen verschiedene Traumbegriffe zur Anwendung, darunter „Fiebertraum" (SPS 177) und „Vision" (SPS 62); sie stehen zugleich für die beiden Deutungen zum Morwede-Geschehen: Einbildung und Parahistorie. Mit „Fiebertraum" (Delirium) umschreibt Dr. Friebe und in der Folge der Erzähler den Komatraum:[6] die Möglichkeit, dass Amberg die Geschehnisse nach einer Verletzung bloß imaginiert habe. Mit „Vision" dagegen, einer Bezeichnung, die religiöse und prophetische Konnotationen hat, benennt der Erzähler selbst eines der heterotopen Ereignisse (siehe auch SPS 10: „zweite[s] Gesicht[ ]"). Aus seiner Sicht sind die Heterotopien, welche alternativ als

[6] Zwar erwähnt Freud den Begriff schon in der *Traumdeutung* (1961, S. 589), doch war „Koma" 1933 weitaus weniger geläufig als heute (DWDS, 2024).

Intrusionen (also Eindringungen, Einbrüche) des Wachbewusstseins in seine Traumwelt verstanden werden, wunderbare Vorausdeutungen. Hinzu kommt die Möglichkeit von drogeninduzierten Halluzinationen, z.B., als Amberg einem Patienten Malchins Tinktur verabreichen soll (SPS 81), oder allgemein im Plan des Barons zur Synthetisierung der Droge.

Die (möglichen) Träume oder traumähnlichen Zustände sind somit weitere duale ‚Indizien', die für eine der beiden Alternativen ausgelegt werden können: Ambergs Erlebnisse (a) im Arbeitszimmer des Barons, im Laboratorium, beim Spaziergang oder der Besuch des Pfarrers sind entweder Einwirkungen des Wachbewusstseins auf sein träumendes Ich bzw. Nachwirkungen seines Komas oder es sind prophetische Träume, in denen Amberg sein Schicksal voraussieht, bzw. mit dem Pfarrerbesuch ein reales Ereignis, das sich auf die wunderbaren Ereignisse rückbezieht. Das „Gefühl des ‚déjà-vu'" (SPS 10), welches Amberg zu Beginn im Krankenhaus empfindet, kann demnach real sein (er befindet sich dort schon länger, als er denkt) oder, wie er selbst meint, falsch. Weitere traumähnliche Zustände erlebt Amberg in Morwede beispielweise, als er sich die Frage stellt, ob er sich nicht in einem Traum befände (SPS 75), oder er sein Gefühl zu schweben mit einem Traum vergleicht (SPS 69).

Insbesondere bei der Deutung des Morwede-Narrativs als Ambergs Traum kann von einem Traum im Traum gesprochen werden. Dann sind die Unbestimmtheitsstellen und Heterotopien Ereignisse, die ihn dem Aufwachen näherbringen, was mit der Metaphorik des Aufsteigens (SPS 110–111) korrespondiert; Morwede entspräche dann einer tieferen Traumebene. In der parahistorischen Deutung bestehen ebenfalls verschiedene nicht eindeutig zu bestimmende Realitätsgrade, etwa während der Heterotopien („Visionen") oder beim Besuch des Pfarrers.

Je nach Deutung unterscheiden sich somit die Auffassungen von Traum und seinen Ursachen. Wird angenommen, dass Amberg einen Komatraum erlebt, so handelt es sich bei dem „Fiebertraum" im Sinne Freuds (1961, S. 127–138, 555–577) um eine Wunscherfüllung: In Morwede sieht er sich als erfolgreichen Landarzt, Bibiche wird seine Geliebte und er nimmt an abenteuerlichen Ereignissen teil, die den „See- und Abenteurergeschichten" (SPS 55) seiner Kindheit ähneln (SPS 62, 65–68).[7] Ambergs Erinnerungen,

[7] Die Detektivliteratur ist ein weiteres Genre, auf das Bezug genommen wird: Ambergs Bericht beginnt ähnlich wie Dr. Watsons Bericht im ersten Sherlock-Holmes-Roman *A Study in Scarlet* (1887): „Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin" (SPS 18) – „Being a reprint from the reminiscences of John H. Watson, M.D., late of the Army Medical Department" (Doyle, 1970, S. 143),

etwa an das Forschungsgebiet seines verstorbenen Vaters (SPS 56), die vor dem Unfall gesehene Kaiserdarstellung und das Traktat (SPS 25) wären dann Quellen für den Trauminhalt von Malchins Restaurationsplänen. Ein solches Einfließen von Geschehnissen aus dem Wachleben in den Traum wird als Tagesrest bezeichnet. Details aus Morwede, etwa die medizinischen Gerätschaften, wären in diesem Fall Einflüsse aus Ambergs Krankenhausumgebung, z.B. auch die Ähnlichkeiten zwischen der Krankenschwester und einer Bäuerin aus Morwede (SPS 10, 169) oder dem Fürsten Praxatin und einem Pfleger (SPS 13–14, 175–176). Unter der Annahme dagegen, Morwede sei real gewesen, sind die Ursachen der heterotopen Ereignisse und Träume wunderbar und der alten Traumform des prophetischen Traums (Engel, 2017, S. 29) zuzuordnen.

Besonders im Rahmen der Traum-Deutung ergeben sich außer Bezügen zu Freuds *Traumdeutung* weitere mögliche Bezüge auf Traumtheorien. Ambergs behandelnder Arzt ruft die Kompensationsfunktion von Träumen nach Jung ins Gedächtnis, wonach im Wachleben nicht Ausgeglichenes im Traum verkörpert wird (Engel, 2018, S. 36–39; Jung, 2018, S. 45): Ambergs Liebestraum erfüllt sich in Morwede[8] und „‚Der Traum gibt uns mit verschwenderischen Händen, was uns das karge Leben schuldig bleibt'" (SPS 178). Dies erinnert zugleich an Träume der Aufklärung, wo der Traum öfter eine bewusste Gegenwelt, jedoch mit klaren Grenzen, darstellt (Meier, 2005, S. 38–39, 45).

Insgesamt finden sich innerhalb des Romans unterschiedliche Verweise auf Traum; diese sind sowohl explizit wie intertextuell. Zu den wörtlichen Erwähnungen gehören Begriffe aus dem Wortfeld ‚Traum', beispielsweise Bibiches Aussage über den Fürsten: „‚Er lebt in einem Traum'" (StPS 74) oder ihre Worte zu Amberg: „‚Nur im Traum oder wenn es einem gut geht, weiß man nicht, was für ein Tag es ist'" (SPS 158). Amberg und Malchin verwenden „Traum" metaphorisch (SPS 59, 95), ebenso wie Praxatin (SPS 154: „‚A quoi songez-vous?'"). Diese Traumverweise bringen den Lesenden

Amberg wird ähnlich wie Watson verwundet (Doyle, 1970, S. 143, SPS 18). Anders als im *Meister des Jüngsten Tages*, wo es auch Detektivfiguren gibt, sind in *Sankt Petri-Schnee* die Lesenden die Ermittelnden.

[8] Außer der Frage, ob die Liebesnacht imaginiert sein könnte, bestehen auch Zweifel an deren Freiwilligkeit, da die Frau sich zunächst „wehrte [ ], sie wollte sich nicht küssen lassen" (SPS 142). Der Kosename „Bibiche" geht auf das französische „biche" zurück, was neben „Hirschkuh" auch eine ausgehaltene Frau bezeichnen kann (Société Éditions Larousse, 2025), „Kallisto" war Ovid zufolge eine von Zeus vergewaltigte Nymphe (P. Ovidius Naso, 1892, V. 401–465).

die Deutung als Traum zu Bewusstsein und haben bei der Interpretation als Komatraum die Funktion, auf den Traumzustand hinzuweisen.[9]

Indirektere Referenzen sind intertextueller Art, z.B. auf Tartinis „Teufelstrillersonate" (SPS 40), die der Legende nach im Traum vom Teufel gespielt worden sein soll, oder auf Shakespeare (SPS 51, 159) und dessen *Winter's Tale* (SPS 20), wo Traum ebenfalls erwähnt wird (III.2, Shakespeare, 1998, S. 145–146). Wie die anderen ‚Indizien' sind die Traumverweise allerdings dual, sie funktionieren nur bei der Interpretation als Komatraum eindeutig und halten so letztlich die endgültige Ambivalenz des Textes aufrecht.

5. Intertextuelle Einflüsse im 19. und Nachfolge im 20. und 21. Jahrhundert

Die Texte von Leo Perutz sind Teil eines intertextuellen Netzes von Werken, die sich mit Traum bzw. Traum im Traum beschäftigen. Dazu lassen sich Vorläufer aus dem 19. Jahrhundert ebenso finden wie Nachkommen im 20. und 21. Jahrhundert. So wird deutlich, dass Perutz' Werk, obgleich *Sankt Petri-Schnee* noch nicht extensiv erforscht ist (allerdings vermehrt in Diplomarbeiten),[10] einen Kulminationspunkt wichtiger literarischer und medialer Traumdarstellungen bildet.

Von der Forschung identifizierte Einflüsse auf Perutz' Texte stammen von E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe (Müller, 2007, S. 50; Schleichl, 1993, S. 28). In *Sankt Petri-Schnee* gehört zu Hoffmanns Erbe laut Kremer (2009, S. 146–147) etwa eine Spiegelszene zu Beginn des Romans im

[9] Weite Traumvergleiche: „wie unter einem Alpdruck" (SPS 7), „wie ein Hypnotisierter" (SPS 17). Es gibt den Verweis auf riesenhaft verzerrte Menschen (SPS 8) und Ambergs Hinweis, dass er auf Reisen immer müde werde (SPS 37, siehe die Unbestimmtheitsstelle beim Einstieg in den Zug in Osnabrück). Das Ende des Textes, als Amberg sich beim Verlassen des Krankenhauses bewusst nicht nach Bibiche umblickt (SPS 189), lässt Müller an Orpheus und Eurydike denken (1994, S. 201) und damit eine Jenseitsreferenz aufrufen.

[10] Dazu zählen die Diplomarbeiten von Bilgeri (2013) und Dionne-Michaud (Dionne-Michaud, M. (2010). *Zwischen inszenierter Wirklichkeit und realem Traum: Rolle und Problematik des Erzählers in den phantastischen Prosawerken von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia* (Diplomarbeit, Université de Montréal). Université de Montréal, Montréal. Abgerufen von https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4500/Dionne-Michaud_Melisa_2010_memoire.pdf).

Krankenhaus (SPS 9), als Amberg sich nicht sicher ist, ob er einen anderen Patienten oder sich selbst gesehen hat; ferner ist für Lüth Poes Einfluss aus dem Genre der Detektivgeschichte und mittels phantastischer Motive relevant (1988, S. 214, 217, 361).

Es lassen sich direkte Referenzen auf Werke der beiden Autoren finden: So erinnert etwa die Szene, als Amberg womöglich den Fürsten Praxatin herbeiimaginiert (SPS 134–138), an Poes Erzählung *William Wilson* (1839), besonders hinsichtlich der Lichtdarstellung und phantastischen Ungewissheit über dessen Existenz (Poe, 1978, S. 442). Amberg spricht über eine (nur geträumte?) Liebesnacht mit Bibiche davon, diese „lag in meinem Leben eingeschlossen wie der dunkelrote Almandin in einem Stück Granit" (SPS 12). Damit verweist er auf Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* (1819), worin die Suche nach dem Almandin eine wichtige Rolle spielt (Hoffmann, 2008, S. 215) – zudem findet sich dort ebenfalls eine Traum-im-Traum-Struktur mit einer ähnlichen Auftauchmetaphorik (Hoffmann, 2008, S. 215–218; Neis, 2024, S. 120–122).

Ein weiterer intertextueller Einflussgeber aus dem 19. Jahrhundert ist Lewis Carroll mit seinen *Alice*-Werken. Das in Kapitel 3 angeführte Zitat zu dem Motorradfahrer „mit zwei erlegten Feldhasen" (SPS 7) setzt sich wie folgt fort:

> Ich entsann mich, daß ich gestrauchelt war, als ich dem Mann mit den beiden Feldhasen auswich, und im Aufstehen hatte ich bemerkt, daß ich meine Taschenuhr in der Hand hielt, acht Uhr zeigte sie, und das Glas hatte ich im Fallen zerbrochen. Ich war mit der Taschenuhr in der Hand ohne Hut und Mantel aus dem Haus – (SPS 8)

Dieses Erinnerungsfragment des Erzählers nach dem Aufwachen im Krankenhaus (auch SPS 161) weist Parallelen zu Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) auf,[11] wo es ebenfalls zu Beginn heißt: „the Rabbit *actually took a watch out of its waistcoat-pocket*, and looked at it, and then hurried on" (Carroll, 2001, S. 11). Die Elemente der Hasen in Eile mit Taschenuhr, zusammen mit der Position zu Beginn der Erzählung, können als intertextueller Traumverweis gelesen werden, als Hinweis darauf, dass Ambergs Erlebnisse in Morwede wie die Alices, die dem Kaninchen folgt, geträumt sein könnten. Eventuell ist auch das in *Sankt Petri-Schnee* wiederholt vorkommende Kartenspiel (SPS 152–153, 134–138) eine Referenz

[11] Die *Alice*-Texte werden in vielen Werken mit Traum-im-Traum-Struktur als Referenzen verwendet (Neis, 2024, S. 446).

auf den Schluss von *Alice's Adventures in Wonderland*, als ihr von Spielkarten der Prozess gemacht wird, bevor sie erwacht (Carroll, 2001, S. 121–130).

Perutz' eigener Einfluss auf nachfolgende Werke sollte gleichfalls nicht unterschätzt werden. Dabei ist besonders die lateinamerikanische Literatur zu nennen, da Texte Perutz' in Buenos Aires ins Spanische übersetzt wurden (Müller, 2007, S. 308), erfolgreich waren und etwa *Der Meister des Jüngsten Tages* von Jorge Luis Borges gelobt wurde (Müller, 2007, S. 336). In Adolfo Bioy Casares' Roman *La invención de Morel* (*Morels Erfindung*, 1940) sind eine ähnliche Erzählhaltung und Unschlüssigkeit zu beobachten (siehe auch Baron, 2007, S. 105–106). Julio Cortázars Erzählung *La noche boca arriba* (*Die Nacht auf dem Rücken*, 1956) weist eine ähnlich duale Erzählwelt auf, die zwischen Krankenhaus und einem eventuell geträumten Azteken-Opferritual wechselt. Details wie ein Motorradunfall und „Krankenhausgeruch" (Häffner, 2018) lassen auf eine intertextuelle Verbindung schließen. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sind insbesondere die Texte von Daniel Kehlmann stark von Perutz beeinflusst. So lassen sich etwa in seinem Debütroman *Beerholms Vorstellung* (1997) deutliche motivische und intertextuelle Parallelen feststellen (Neis, 2024, S. 396–397).

Bei der Betrachtung von Filmen und TV-Serien aus den letzten Jahrzehnten finden sich häufiger solche, in denen ein Komatraum mit Traum-im-Traum-Struktur als Erzählvariante angeboten wird (siehe dazu ausführlich Neis, 2024, S. 263–353; allgemein Piper, 2013, S. 180); sie können generell als „Bewusstseinsfilme" bzw. -serien bezeichnet werden, da sie dem Publikum „Zugang zu figurativen Bewusstseinszuständen/-inhalten innerhalb oder jenseits einer diegetischen Realität gewähr[en]" (Bumeder, 2014, S. 50). Im italienischen Film *La Doppia Ora* (*Die Stunde des Verbrechens*, 2009) ist das der Fall, in einer Episode von *House, M.D.* (2.24, „No Reason", 2006) ebenso wie in der britischen Fernsehserie *Life on Mars* (2006–2007) oder der vierten Staffel der österreichischen Kriminalserie *Schnell ermittelt* (2012). Auch wenn in einigen Fällen am Ende eine eindeutige Auflösung als Komatraum erfolgt, fallen *Sankt Petri-Schnee* ähnliche Traumverweise und intertextuelle Referenzen sowie ein Spiel mit wunderbaren Elementen und unzuverlässigen Erzählverfahren auf; meistens bleibt zudem ein rätselhaftes Element über das Ende hinaus bestehen. So ist *Sankt Petri-Schnee* einerseits in der Tradition von Erzählungen Dunkler Romantik und andererseits am Beginn einer bis heute andauernden Reihe komplexer, oft phantastischer Traum-im-Traum-Narrative situiert.

6. Fazit

Sankt Petri-Schnee zeigt sich als komplexer Roman zwischen früher Psychologie und wunderbarem kontrafaktischen Erzählen, speziell im Kontext der Frage, ob Ambergs Erlebnisse in Morwede real sind oder Produkte eines infolge eines Unfalls entstandenen Komatraums. So ergibt sich eine bis zum Ende unaufgelöste Dualität der Erklärungen, welche sich auch auf die Realitätssysteme erstreckt und somit als phantastisch beschrieben werden kann. Obstruktion und Detektion können als die Grundprinzipien des Erzählens innerhalb des Romans betrachtet werden. Zu den obstruierenden Verfahren zählt insbesondere die Destabilisierung bzw. Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers Dr. Amberg, die sowohl ontologisch in Bezug auf das Erlebte wie epistemisch hinsichtlich seiner erzählerischen Vermittlung zum Ausdruck kommt. Dabei ist speziell die sprachliche Verunsicherung mittels Unbestimmtheitsmarkierungen zu nennen. Detektierende Elemente bestehen in dem Text eingeschriebenen investigativen Strukturen, vorrangig in Form von ‚Indizien', die die Lesenden zur eigenen ‚Ermittlung' anregen. Da sie jedoch ambig konstruiert sind, wird die zugrunde liegende Ambivalenz aufrechterhalten.

Dem Traum im Traum kommt besonders in der Lesart als Komatraum eine große Bedeutung zu, obwohl auch sonst verschiedene Abstufungen von Realitätserfahrungen dargestellt werden. Der mehrgliedrige Traum wirkt zugleich als Erklärung mit, welche die Ambivalenz konstituiert. Es lassen sich Einflüsse von zur Entstehungszeit bekannten Traumtheorien Freuds zur Wunscherfüllung und Tagesresten und Jungs zur Kompensationsfunktion von Träumen sowie der überzeitlichen Traumformen des prophetischen und des drogeninduzierten Traums nachweisen. Intertextuell befindet sich *Sankt Petri-Schnee* an einer Schnittstelle zwischen romantischer Tradition mit Hoffmann und Poe, dem lateinamerikanischen ‚Magischen Realismus' und dem noch heute populären komplexen Erzählen mit Bewusstseinsfilmen oder -serien.

References

Baron, U. (2007). Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman ‚Sankt Petri-Schnee'. In T. Kindt & J. C. Meister (Hrsg.), *Leo Perutz' Romane: Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"* (S. 95–106). Tübingen: Niemeyer.

Berg, S. (1991). *Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Bilgeri, M. (2013). *Ein Tummelplatz einander widersprechender Vorstellungen und Gedanken: Zur Konzeption von Mehrdeutigkeit in Leo Perutz'* St. Petri-Schnee (Diplomarbeit, Universität Wien). Universität Wien, Wien. Abgerufen von http://othes.univie.ac.at/25319/1/2013–01–25_0207061.pdf

Brütsch, M. (2011). *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.

Brütsch, M. (2015). Irony, Retroactivity, and Ambiguity: Three Kinds of "Unreliable Narration" in Literature and Film. In V. Nünning (Hrsg.), *Unreliable Narration and Trustworthiness* (S. 222–244). Berlin/München/Boston: De Gruyter. https://dx.doi.org/10.1515/9783110408263.221

Bumeder, C. (2014). *„Mediale Inception": Zu einer Erzähltheorie des Bewusstseinsfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Carroll, L. (2001). *The Annotated Alice: The Definitive Edition. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (23. Aufl.; M. Gardner, Hrsg.). London: Penguin Books.

Doyle, A. C. (1970). *The Annotated Sherlock Holmes: The Four Novels and the Fifty-Six Short Stories Complete. Volume I* (2nd ed.; W. S. Baring-Gould, Hrsg.). New York: Clarkson N. Potter.

Durst, U. (2004). Zur Poetik der parahistorischen Literatur. *Neohelicon*, *31*(2), 201–220. https://doi.org/10.1007/s11059–004–0545–7

Durst, U. (2009). Drei grundlegende Verfremdungstypen der historischen Sequenz. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, *83*(2), 337–358. https://doi.org/10.1007/BF03374685

Durst, U. (2010). *Theorie der phantastischen Literatur* (2. Aufl.; aktualis., korrig. u. erw. Neuausg.). Berlin: LIT-Verlag.

DWDS. (2024, Dezember 21). Korpustreffer für „Koma" aus dem Kernkorpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache (DWDS-Kernkorpus (1900–1999)). Abgerufen 21. Dezember 2024, von DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache https://www.dwds.de/r/?q=Koma&corpus=kern&date-start=1900&date-end=1933&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_desc&limit=50

Eco, U. (1989). Die Rolle des Lesers. In M. Franz & S. Richter (Hrsg.), & G. Bock (Übers.), *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen* (1. Aufl., S. 190–245). Leipzig: Philipp Reclam jun.

Engel, M. (2017). Towards a Poetics of Dream Narration (with examples by Homer, Aelius Aristides, Jean Paul, Heine and Trakl). In B. Dieterle & M. Engel (Hrsg.), *Writing the dream/Écrire le rêve* (S. 19–44). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Engel, M. (2018). Towards a Theory of Dream Theories (with an Excursus on C.G. Jung). In B. Dieterle & M. Engel (Hrsg.), *Theorizing the Dream/Savoir et theories du rêve* (S. 19–42). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Foucault, M. (1992). Andere Räume. In K. Barck (Hrsg.), & W. Seitter (Übers.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais* (4. Aufl., S. 34–46). Leipzig: Reclam.

Freud, S. (1961). *Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Band 2/3: Die Traumdeutung. Über den Traum* (3. Aufl.; A. Freud, B. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, & O. Isakower, Hrsg.). Frankfurt a. M./London: S. Fischer/Imago. Abgerufen von http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd2_3.pdf

Häffner, N. (2018). „La noche boca arriba" (Julio Cortázar). In *Lexikon Traumkultur: Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen"*. Universität des Saarlandes. Abgerufen von http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22La_noche_boca_arriba%22_(Julio_Cort%C3%A1zar)

Hoffmann, E. T. A. (2008). Die Bergwerke zu Falun. In W. Segebrecht & U. Segebrecht (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band 4: Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar* (S. 208–241). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink.

Jaffé, V. (1986). *Leo Perutz, ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: Eigendruck im Selbstverlag.

Jung, C. G. (2018). *Symbole und Traumdeutung: Ein erster Zugang zum Unbewußten* (J. Freeman, Hrsg.). Zürich: Patmos.

Kremer, D. (2009). E. T. A. Hoffmann und die Prager Neuromantik: Gustav Meyrinks *Der Golem* und Leo Perutz' *St. Petri Schnee*. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, *17*(1), 137–148.

Lüth, R. (1988). *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia* (1. Aufl.). Meitingen: Corian-Verl. Wimmer.

Mann, T. (2014). Der Kleiderschrank. In T. J. Reed (Hrsg.), *Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.1)* (2. Aufl., S. 193–203). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Meier, A. (2005). Zeugung im Schlaf: Die Erzählbarkeit des Traums in romantischer Poesie. In P.-A. Alt & C. Leiteritz (Hrsg.), *Traum-Diskurse der Romantik* (S. 33–47). Berlin [u.a.]: De Gruyter.

Müller, H.-H. (1994). Nachwort. In H.-H. Müller (Hrsg.), *Sankt-Petri-Schnee* (S. 191–204). München: Droemer Knaur.

Müller, H.-H. (2007). *Leo Perutz: Biographie*. Wien: Zsolnay.

Neis, K. (2024). *„A dream within a dream within a dream ...“? Formen, Funktionen und komparatistische Analysen von Traum-im-Traum-Strukturen*. Paderborn: Brill Fink. https://doi.org/10.30965/9783846768228

Onmeda-Redaktion. (2022, Oktober 24). Ozontherapie: Historisches. Abgerufen 20. Januar 2025, von Onmeda.de https://www.onmeda.de/therapie/ozontherapie-id201441/

P. Ovidius Naso. (1892). Metamorphoses. Gotha: Friedr. Andr. Perthes. Abgerufen von http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006.perseus-lat1:2.401–2.465

Perutz, L. (1994). *Sankt-Petri-Schnee. Roman* (Vollst. Taschenbuch-Ausg; H.-H. Müller, Hrsg.). München: Droemer Knaur.

Piper, A. (2013). Leo Perutz and the Mystery of St Peter's Snow. *Time and Mind*, *6*(2), 175–198. https://doi.org/10.2752/175169713X13589680082172

Poe, E. A. (1978). William Wilson. In T. O. Mabbott (Hrsg.), *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. II: Tales and Sketches 1831–1842* (S. 422–451). Cambridge, Mass./London: Belknap Pr. of Harvard Univ. Pr. Abgerufen von https://www.e-apoe.org/works/mabbott/tom2t034.htm

Schleichl, S. P. (1993). Leo Perutz. Ein früher Meister der deutschsprachigen short story („pour avoir bien servi“). In A. Fill (Hrsg.), *New-Found-Lands* (S. 27–42). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Shakespeare, W. (1998). *The Winter's Tale. The Oxford Shakespeare* (S. Orgel, Hrsg.). Oxford/New York: Oxford University Press.

Société Éditions Larousse. (2025). Biche. In *Dictionnaire de français Larousse*. Abgerufen von https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/biche/9083

Winthrop-Young, G. (2001). Am Rand der Uchronie: Oswald Levetts „Verirrt in den Zeiten“ und die Frühphase der „alternate history“. *Modern Austrian Literature*, *34*(3/4), 21–43. Abgerufen von https://www.jstor.org/stable/24649057

Winthrop-Young, G. (2002). Ansichten der Traumverwertungsgesellschaft: Literarische und kulturelle Aspekte der Massendroge in Otto Soykas *Die Traumpeitsche* und Leo Perutz' *Sankt Petri-Schnee*. *Modern Austrian Literature*, *35*(3/4), 53–77.

Abstract
Leo Perutz was an Austrian German-speaking writer known for his intellectually demanding and formally intricate prose in the first half of the twentieth century. Among his works, the novel *Sankt Petri-Schnee* (Saint Peter's Snow, 1933) occupies a particularly intriguing yet comparatively underexamined position in literary criticism. Although the text can be read retrospectively as an uncannily anticipatory reflection on ideological mass manipulation and thus as a possible prefiguration of the emerging National Socialist regime, it has rarely been analysed in depth within this political framework. The narrative centres on Dr. Amberg, who, while hospitalized, recounts a series of strange and disturbing events allegedly experienced during his time as a country physician in the Westphalian town of Morwede. These include an ergot-induced peasants' revolt, blurring the boundaries between medical experiment, religious fervour, and collective hysteria. Amberg's narration, however, is marked by contradictions and inconsistencies; reality, fiction, and possible coma-induced dream sequences become indistinguishable. This chapter explores the novel's dual structure of reality by analysing obstruction and detection as central narrative strategies on both ontological and epistemological levels. Drawing on theories of the fantastic (Durst, 2010) and unreliable narration (Brütsch, 2015), it interrogates the persistent ambiguity surrounding Amberg's account. Finally, by considering intertextual influences and comparable twentieth- and twenty-first-century texts, the study situates Perutz more firmly within literary modernism and the broader tradition of ambiguous, reality-destabilizing fiction.

Keywords: *Leo Perutz, dream within a dream, the fantastic, unreliable narration, construction of reality*

Extended Abstract

Obstruction of Reality: Dream and Reality Structures in Leo Perutz's Saint Peter's Snow (1933)

Leo Perutz was an Austrian German-speaking writer of often complex texts in the first half of the 20th century. In the context of Perutz's work, the novel *Sankt Petri-Schnee* (*Saint Peter's Snow*, 1933), although it may appear as a foreseeing description of the Nazi regime, is scarcely discussed in literary criticism. Protagonist Dr Amberg, who is in hospital, tells strange incidents, amongst them an ergot-induced peasants' revolt, that seem to have occurred to him when working as a country physician in the small Westphalian town of Morwede. However, Amberg's account is contradictory; truth and fiction resp. coma dream blur, creating remaining ambiguity.

This chapter examines the dual structure of reality in *Saint Peter's Snow*, analysing obstruction and detection as key narrative strategies both on an ontological and on an epistemological level. To do this, the central question of Perutz's text, whether Amberg is dreaming, is discussed by using theories of the fantastic (Durst, 2010) and of unreliable narration (Brütsch, 2015). Finally, an overview of both intertextual influences on *Saint Peter's Snow* and similar narratives in the 20th and 21st centuries outlines Perutz's position in literary history.

At first, key aspects of Uwe Durst's influential *Theorie der phantastischen Literatur* (*Theory of Fantastic Literature*, 2001), a development from Todorov's *Introduction à la littérature fantastique* (1970, transl. as *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*), are introduced, namely narrative ways of "destabilising" the narrator. Matthias Brütsch's "ambiguity" mode of unreliable narration, which bears close resemblance to Durst's concept of "destabilisation" is described. Both theories are helpful in analysing the complex narrative situation in *Saint Peter's Snow* and the various ways in which ambiguity is created inside the text.

Concerning the ontological aspects of the narrative, a structured résumé grants an overwiew, indicating that at a certain point, when Amberg appears to have an accident, the novel "splits up" in two seperate narrative threads: Morwede and the hospital. After that, it is impossible for readers to determine whether the protagonist was in a coma in his hospital bed or in Morwede. When reading Morwede as real, it contains elements of contrafactual narration ("parahistory") in relation to 1930s political "legitimists", people who wanted to restore the Habsburg monarchy after WWI, and, as some researchers indicate, to the Nazi regime as well. There is also research (Piper, 2013) looking into Perutz's anticipative description of Hoffmann's LSD synthesisation (in 1938). The text's "duplicitous" ontology can be detected in some important passages ("Unbestimmtheitsstellen"), which, with Foucault (1992), could be termed "heterotopies", creating the impression in Amberg that he exists at two places (and, possibly, times) at once, thus obstructing unequivocal sense.

The novel's epistemology is closely connected to fantastic narration, which is demonstrated by further examining the narrative means of destabilising the story's first-person narrator Dr Amberg, such as narrative inconsistencies down to the language he uses. Fantastic narration, and therefore ambiguity, is also created by establishing the two major interpretations of coma dream vs. Morwede reality. Especially when looking at the coma interpretation, *Saint Peter's Snow* consists of several layers of reality, turning it into a dream within a dream. In alluding to dreaming both verbally and intertextually via dream "clues", the text displays elements of investigation as well, complementing the obstructive elements. Additionally, dream discourses, that is cultural knowledge about the dream, can be detected; amongst others, the text contains references to Freud's and Jung's dream theories.

Finally, Perutz's novel is found to be influenced by literature from the 19th century, like E.T.A. Hoffmann's and Edgar Allan Poe's works, and it seems itself to have influenced authors in the following decades, such as Julio Cortázar in Argentina (Perutz's work was translated into Spanish in Buenos Aires) or Daniel Kehlmann in Germany and Austria. In retrospect, *Saint Peter's Snow* appears to be a blueprint for current filmic and televisual narratives with coma as an explanation for marvellous events.

Austria & Japan as Cultural Nations Photography & Images in the Occupied Axis Powers, 1945–1955

Emily E. Cole[1] & Eric B. Grube[2]

Abstract
Under Allied occupation, Austria and Japan faced the challenge of reconstructing national identities after military defeat and political discreditation. This chapter comparatively examines how photographic and artistic movements in both countries contributed to this process by presenting Austria and Japan as cultural nations while distancing them from their recent imperial and militaristic pasts. In Austria, artists and producers of print media constructed national identity partly through differentiation from Germany, portrayed as Prussian, Protestant, and militaristic. Austria, by contrast, was represented as Catholic, cosmopolitan, cultured, and comfortable. Drawing upon a "usable past," cultural producers sought to reconcile previously conflicting elements of Austrian identity, particularly modern Socialism and traditional Catholicism. These representations also contributed to shifting responsibility for National Socialism toward Germany.
Japanese photographers pursued a comparable but distinct strategy. By invoking cultural heritage and tradition, they sought to separate postwar Japan from its militaristic past while connecting national identity to an allegedly ancient cultural history. These visual narratives also helped establish a cultural framework for Japanese nationalism that continues to resonate today. Through a comparative perspective, the chapter demonstrates how visual culture enabled both societies to rehabilitate national identity after 1945 through selective interpretations of history, cultural traditions, and collective memory.

Keywords: *Cultural Nation, Occupation, Austria, Japan, Photography, Visual Print Media*

1. Introduction & Intervention

As the Second World War came to a close, the defeated Axis Powers faced Allied occupations. The experiences of occupation varied drastically across the Axis coalition, depending on a combination of geographical space, wartime circumstances, and dominant occupation force. Germany often features

[1] Assistant Professor, University of Texas, Tyler, History Department, Tyler, USA *emilycole@uttyler.edu*

[2] Visiting Assistant Professor, Boston College, History Department, Chestnut Hill, USA*, eric.grube@bc.edu*

prominently in this story, for Nazism served as the main thrust of Axis aggression, and its occupation provided a high-stakes microcosm of escalating Cold War tensions. Yet Austria, too, had a significant role to play in Nazism—Hitler, after all, was Austrian—and the country was likewise divided by the four main Allied victors. Vienna was even carved up into sectors *à la* Berlin, at least, until the 1955 State Treaty secured a return to Austrian sovereignty and autonomy. Japan also faced occupation, and while not formally divvied up like German-speaking Europe, its occupation was similarly often eclipsed by the Cold War: namely, the American atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki that altered the calculus of the US-USSR rivalry.

What if we examined these two occupied states, Japan and Austria, on their own terms, without the warping lens of the Cold War? One way to do so is through visual media. After all, these occupations also took place in an era of mass print media, a genre of primary sources that offers a grand avenue for studying occupied Japan and Austria relative to themselves, rather than as Cold War proxies or pawns. Pursuing this line of inquiry allows us to discern an intriguing pattern about Japan and Austria in the immediate postwar years of occupation. In turning to postwar print media to speak to these questions, we must be careful and discerning for a rather blunt, structural reason. In both Japan and Austria, these sources were under strict control of the occupying powers, whose agents had their own increasingly antagonistic Cold War foreign policy agendas to push. They funded its production, curated its images, and censored its content, which meant personal atrocities or losses were absent by design, as was anything portraying the occupying powers in a negative light. Occupational objectives were neither tangential nor supplemental; they were central (Szeless and Krammer 295–326). While the Cold War had not yet locked its freeze over the world in 1945, as time went on, the US and USSR increasingly had their hands at play in shaping different approaches to framing their occupied spaces.

At heart, printed visual media from each country sought to fashion their respective people as a cultural nation (*Kulturnation* / *bunka kokka*) rather than a direct nation-state (*Staatsnation* / *kokumin kokka*). An overlapping similarity makes this pairing of Japan and Austria particularly fruitful: visual media in both countries could only project cultural nationhood through the prism of occupation. And this prism proved refractive indeed, as it brought in a distortive dynamic between victor and vanquished. While the results of such hard power politics might seem black and white, the resulting images were anything but, loaded as they were with shades of meaning, subtext, and nuance. The objective was to portray each country as inhabited

by "a people" worthy of dignity, just not sovereignty. At least, not yet. On the surface this might seem like a bit of mental gymnastics, but there were deeper logics at play. Namely, given the occupied status of both countries, the fate of each country's sovereignty remained uncertain. Each country needed to first prove its *bona fides* as a nation of cultural cohesion before it could graduate to sovereignty. In essence, national existence after damning defeats needed to be solidified first before "advancing" on to national autonomy in the form of a nation-state. At least, so went the inexorable logic of the Allied paradigm of state organization that emerged from the war victorious and seemingly vindicated.

2. Austria as *Aufbau* amid Allied Animosities

What was Austria? Austria's identity as a state by and for a nation had long been precarious at best and outright combustible at worst. The Austrian crownlands of the Habsburg monarchy had run aground on the nation question before, during, and after the First World War. Austria's first iteration as a Republic in the interwar period had gone terribly: instability and radicalization culminating in a fascist dictatorship. And that was all *before* annexation by and incorporation into Nazi Germany.

Austria's geopolitical *Gestalt* remained nebulous after the defeat of the Nazi Empire in 1945. Like Germany, Austria was subject to tetrapartite occupation by Britain, France, the US, and the USSR, and much like Berlin, Vienna was subject to a microcosmic four-way division. There was an elected provisional Austrian government spearheaded by Karl Renner, head of the *Sozialistische Partei Österreichs* (SPÖ) and backed by Stalin, though Renner was no communist and received formal western acknowledgment after just four months (Steininger 43–54, 146–147). But it was only after a decade in occupational purgatory that Austria's autonomy would be (re)established and (re)confirmed in the 1955 State Treaty (Steininger 110–143, 150). In this ten year interregnum between 1945 defeat and 1955 State Treaty, the country had its work cut out for it: Austria needed to prove its *bona fides* as a nation of cultural cohesion before it could "graduate" to sovereignty.

As such, Austria remained with that ongoing ontological question—what was Austria?—one that had proved so damning, even in the best of times. And this decade saw the worst of times. Deprivation, death, disaster, disease, destruction, and displacement all accompanied defeat. Austria as an idea had an additional conceptual complication: its long history of Austrian

pride being co-opted and incepted by German nationalism. Many Austrian inhabitants were, after all, German-speaking and had boasted of their proud German heritage, ethnicity, history, and culture (Luft 135–148). At least, up until the defeat of Nazism, when all things "German" had acquired such a putrid taint around the globe. Thus, Austria had the unique problem of defining its sense of nationhood against itself, or at least, against its past ways of identifying as German.

Therein lay their opportunity: define their Germanness against Germany itself. The Allies themselves provided Austria with an entrance ramp onto this road of redemption. In 1943, as the Allies fumbled for their own definition of Austria, their Moscow Declaration proclaimed Austria as Hitler's first victim and in need of reconstitution, imposed if necessary. The Austrians just elided over the clause of the Declaration that explicitly stated Austria needed to atone for its direct role in the crimes of Nazism ("The Moscow Conference" October 1943). A major paradigm for addressing postwar Austria thus centered on the "victim myth"—the *Opfermythos*. This founding myth of the Second Austrian Republic positioned Austria as, first and foremost, a victim to Hitlerite aggression. Indeed, Austrians' selective reading of the 1943 Allied Moscow Declaration provided the kernel of validity from which this myth grew.

Scholars have since adroitly exposed the inadequacy of this myth for understanding the complexities of the interwar and wartime reality, in which Austria related to Nazism and far-right extremism more broadly in a vast spectrum of ways (Uhl 19–34). Depending on context, Austrian engagement with fascism *writ large* included a vast spectrum of experiences: victimhood and resistance; complicit indifference and condonement; profiteering from, participating in, and exacerbating Nazi imperial and genocidal campaigns. Historians have already demonstrated that Austria's postwar narratives about itself—depending on focus or agenda—fixated on certain aspects of the above spectrum of experiences and distilled them into tidy narratives for public consumption and persuasion (Gortat 174).

It is certainly not new to the historiography that Austrian selective memory arched toward self-victimhood at the hands of Nazis, self-sacrifice for Germanic hearth and home, and/or self-lionization against Nazis (Uhl 225–226; Gortat 174). What is relatively new are the avenues Austrian visual print media set about to make this curated narrative into a warped communal perception. A useful point of departure for making sense of Austria's visual narrative is Ina Markova's chapter "Visualizing 'Zero Hour' 1945: End of War vs. Liberation in Austrian Visual Memory, 1945–2005," which

presented occupation images of Austria as cultural and societal touchstones, yet ones that established both common and contested meanings of conflict. In so doing, she presented Austrian visual identity as a projection of multitudes—refracted through war and contested occupation—that shone through the false binary of victim/perpetrator (Markova 184). The contribution here builds upon such strong scholarly foundations by examining images of physical reconstruction, both planned and actualized.

After defeat in 1945, Austrian print media set about curating a specific narrative. That fictitious narrative was as follows: Austria had nothing to do with the war, let alone the unspeakable atrocities not mentioned (and certainly not published) in the immediate postwar context. The real causes of the war—the real villains, so their story implied—had been the Nazis to the north and the Japanese to the east. Furthermore, the Austrian print media set about setting Austria up as the land of the "real" Germans, in contrast to militarist Prussia (now wiped from the map) and certainly in contrast to the Nazis. Indeed, what better way to elide over Austrian guilt than to elide over differences between the Nazis and the Japanese? *Die Weltpresse* conflated those two categories with a large photograph of a shirtless Japanese prisoner behind bars being chastised by a guard. According to the provided caption, the prisoner had been part of the Kempeitai, the Imperial Japanese military police. *Die Weltpresse* rendered the Kempeitai culturally legible to Austrian readers by labeling it as the Japanese equivalent of the "'Gestapo,'" which was supposedly the Kempeitai's "German sister organization" (*Weltpresse* 8). The more painful albeit more accurate reality—that Nazis, Austrians, and Japanese had all perpetrated Axis crimes—was intentionally and conveniently absent.

But selective memory was not just about removing complicity or eager participation in Nazi empire building. It was also about removing a sense of Austrian personal victimhood and moving beyond a sense of hapless, passive victimhood. The images of destruction in Austria showed, essentially, no people. No human victims. Just physical destruction of buildings. The people it did show were right "back on the horse," sometimes quite literally; already by 1950, the *Salzburger Nachrichten* boasted of hosting an exhibition of the Spanish Riding School, a long staple of Austrian identity and tourism. The paper ran a giant picture of a historical engraving from the Salzburg Museum that showcased the arena with horses training. All in all, it projected refinement, grace, and grandeur legitimized with the seal of historical authenticity (Podhajsky 5).

To be sure, Austrian visual print media did convey a sense of victimhood, but they curated a sense of selective victimhood and selective destruction, one that highlighted Austrian cultural authenticity and technical knowhow in the face of adversity. Rubble was temporary. Buildings could be rebuilt, better than ever, as if in some twentieth-century *Wiedergeborenheit*. Austria was to arise anew from the ashes of the regrettable Armageddon that befell Europe, presented as some *force majeure* rather than the direct result of German-speaking actions, never mind an Austrian-born dictator. Anything violent that had happened in the past needed to be left there. Problem solving in the present so as to (re)build for the future was the new objective. There was no time for self-pity, as that might raise questions of cause, which could lead to questions of complicity and culpability. At least, so went the narratives of the visual print media.

This curated cultural narrative of reconstruction made total sense in context. Psychologically, the goal was to move on and not be hapless victims, let alone perpetrators. Physically, the goal was to get things back on track, again quite literally, focused as visual media was on public transit (Günther 200–208). Structurally, the occupying powers controlled this print media.

Austrian media backed by different occupational powers split along the ideological lines of the various occupying powers. American print media showcased material benefits of consumerism and leisure time activities, while Soviet print media broadcast the glories of the communist system back in the USSR. The Soviet-backed media—most notably the *Österreichische Zeitung: Zeitung der Roten Armee für die Bevölkerung Österreichs*—used large photographs of parading Soviet conquerors to frame the USSR as liberators ("Die Alliiertenparade am Befreiungstag" 1). With no subtlety to speak of, such media shamelessly directed Austrians rather bluntly toward Moscow's ability to rebuild (itself) as an example of what could be if Austria stayed along the Soviet path. Indeed, Soviet media presented the USSR as the exemplary rebuilder, which Austria needed to admire and emulate. Never mind that resources to make that happen were shipped off to the USSR to make the role model possible. In that sense, the USSR's oversight saw a tension of rapacious physical conquest elided over by supposed ideological liberation (Markova 189). The Soviet photographic journal, *Welt-Illustrierte*, used visual images to drive home the point that Austria was about music, theater, films, palaces, swimming in the Danube, and taking in Alpine lakes ("An den Alten Donau" 1–16). All of it was shown as back and better than ever, sooner than one might think given the scale of the destruction, largely at the hands of the Soviets themselves no less. The US-backed media, on the other hand, was about touting

material improvements in the here and now within Austria itself. Given the Marshall Plan, it had the financial capital both to make that happen and to showcase it as it happened, via a full mobilization of photographic evidence projecting the glories of the American way to both the Austrian people and the world (Petschar 253–268).

A particular periodical, *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, sought to stake an Austrian claim for its own reconstruction. At stake in this journal was nothing short of Austria's claim to sovereignty, suspended as it was under tetrapartite occupation. In the inaugural issue, the editors sought to emphasize Austria's suspended sovereignty by foregrounding lists of and statements by Austrian politicians elected to the Austrian provisional government, who claimed to speak on behalf of the Austrian people (*Der Aufbau* July 1946 1–5). In this sense, sovereignty was framed as dormant rather than destroyed. They also offered lists, authors, and contributions from doctors and professors, such that each issue provides a compendium of experts offering logistical, technical, engineering, and infrastructural strategies for rebuilding (*Der Aufbau* August 1946 48). What followed in each installment was a fully technocratic and bureaucratic breakdown of Austria's current infrastructure needs and the plans to get things moving again.

Given the aversion to visualizing human loss, any damages rendered are purely in terms of buildings, transit lines, and other loss of inanimate physical structures. A defining feature was thus its technocratic sterility. Even the rubble appeared curated and scripted, a perfectly logical puzzle to be reconstructed with expertise (Leischner 23–28). The world-famous St. Stephen's Cathedral in Vienna, the city's beating heart and skyline's most striking feature, unsurprisingly received close attention in *Der Aufbau*. The visual schematics for preserving and rebuilding ornate gothic facades again paid painstaking, mathematical detail to honoring the past within the confines of indescribable disaster, glossed over as it was (Holey 29–37). In short, *Der Aufbau* reinscribed the destruction of geopolitics as the geometrics of reconstruction.

Coping with such medieval chaos manifested in an obsession with its supposed opposite: modern order. Immaculate flowcharts delineated jurisdiction, tasks, priorities, and objectives in order to provide some navigation out of the physical and psychological tempests (Maetz 18). *Der Aufbau* bombarded the reader with tables and graphs meant to provide clarity, even clairvoyance, but ironically perpetuated their own technical opacity (Gundacker 9–16). But perhaps that was exactly the point: create an illusion

of control with objective mathematics to veil the sense of powerlessness from unspeakable subjective experiences.

The visual images were thus a masterclass in reframing problem as potential, desolation as consolation, and tragedy as opportunity. *Der Aufbau* framed as productive the tension between preserving the old and presenting the new, a fusion of necessity with creativity. The images of curated housing rubble thus made clear: "*Was erhalten werden kann, soll unverändert bleiben, was nicht weiter bestehen kann, ist einfühlend neu zu gestalten*" (Leischner 25). The re-/construction of the *Böhmische Hofkanzlei*, a beautiful complex in the old inner city, was another case in point. *Der Aufbau* juxtaposed images of rubble with schematics for rebuilding, in ways that collapsed the binary between con- and destruction. They also collapsed the binary between the old and the new, remaking the baroque to coincide with anticipated automobile traffic (Boltenstern 194–199).

In many ways, these grand visions of maps, etchings, and infrastructural puzzles to be solved were explicitly about building for the future. But they were just as much about looking back to the past, hence the use of the word *Wiederaufbau* in the periodical's subtitle, in addition to the eponymous *Aufbau*. These visions harkened not just to grand modernizing projects of *fin-de-siècle* urban planning, but also to the utopian visions of interwar "Red Vienna" under the *Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs* (SDAP). Such interwar inspiration made total sense, given that many of those officials were leading the provisional postwar government under the newly constituted SPÖ. But *Der Aufbau* also did not neglect the provinces, the bastion of Austrian traditionalism, Catholicism, and conservatism. The small town of Eferding in upper Austria received such focus, with a large historical etching used to broadcast the idyllic, historical splendor of the town, complete with church steeples and medieval walls (Steiner 112). To be sure, the lion's share of each issue focused on the city itself, which made sense given it was edited by the *Stadtbauamt*. However, they threw enough to the surrounding provincial environs to make it worth their while.

Beyond just the provincial *Dorf* of Eferding, the provincial capital of Salzburg took front and center stage in the November/December 1947 issue of *Der Aufbau*. Officially in the American zone of occupation, Salzburg had a long history of embodying both the traditional and the global that Austria had to offer. It and its surrounding environs were certainly a bastion of Alpine conservatism, even interwar Austrofascism. But its interwar legacy also included showcasing cosmopolitanism and world citizenry through Austrian music, refinement, and *Kultur* at the Salzburg Music Festival. This

festival in many ways recentered Salzburg on the global map and offered a more inclusive counterpoint to the Wagnerian Bayreuth Festival, now stained as it was from the Nazi appropriation of Wagner's operas as the soundtrack to their movement. Instead, Salzburg's Music Festival gave this provincial capital a more inclusive cultural memory, even if the Festival's planners and enthusiasts had cultivated their own form of nationalism as they claimed to transcend it (Steinberg ix-xvii).

Visual images from this Salzburg issue of *Der Aufbau* presented bird's-eye-view city planning schematics to preserve the old and build the new, with particular focus on key churches as hallmarks of the cityscape. In this sense, *Der Aufbau* underscored the architectural character of this provincial center, fusing Catholic cathedrals with cosmopolitan culture ("Salzburg" 215–234). While the first half of *Der Aufbau*'s November/December 1947 issue centered Salzburg, the back half recentered Vienna. Again, it did so in ways that fused their tradition with the modern, focusing as it did once more on St. Stephen's and its surroundings (Schuster 235–248), in addition to zooming out to the forests surrounding Vienna to the west (Flatscher 249–253). In this sense, this issue visualized together the towering cultural structures of the city's center (Schuster 235–248) with towering natural features of the city's outskirts (Flatscher 249–253), hoping to reconnect the denizens to the divine through the religious and the Romantic. Folded in were images of plans for the silvan retreats of old—palaces, estates, and baths—also to be rebuilt to preserve Austria's sense of refinement (Flatscher 249–253). Indeed, the issue could not help returning to birds' eye view drawings of how best to redesign Salzburg's Kurpark, with the text presented by an official Garden Architect (Renner 254–257). Empires may rise and fall, but *Gemütlichkeit* would endure.

Der Aufbau thus drew upon socialist Viennese visions and Catholic provincial traditions that appealed to urban metropole and rural maypole, respectively. In this sense, the periodical bled both Red and Black to rebuild and reunify the shattered cultural nation. This Janus-faced impulse helped to solidify the Austrian sense of self as victims but neither hapless nor helpless; as traditional Germans but neither Nazis nor northerners; as modern socialists but neither National Socialists nor Soviets. And therein lay an answer to Austria's perennial identity crisis: maintaining their German cultural nationhood in an iteration more "authentic" and "modern" than their northern neighbors, who were to shoulder the burden of the Nazi past. At least, for the time being.

3. Juxtaposition & Jurisdiction in Japan

In an essay published in the April 1943 issue of *Shashin Bunka* (*Photographic Culture*), Mori Yoshitarō related a recent experience of strolling through Ginza with a German friend. As it was his first visit to Japan, the friend asked Mori to identify a "genuine Japanese woman." Mori hesitated, momentarily perplexed by the question as he reflected on Japan's ongoing internationalization and modernization. While he pondered the essence of being "genuinely Japanese," his friend pointed to a geisha nearby. The woman wore a *Shimada* hairstyle (a high bun with a cloth tied underneath and a string of beads tied on top) and a long-sleeved *kimono* adorned with a design along the hem. Upon seeing her, Mori immediately explained, "No!" In his view, scenes of progress and contemporary achievements best represented modern Japanese culture. While he acknowledged the significance of traditions like geisha, kabuki, and the tea ceremony, he regarded them as mere "remnants of the past" that failed to accurately "represent the current customs of Japan."

At the time of publication, scenes of nationalist or militarist sentiment most clearly illustrated the "progress" and "contemporary achievements" that Mori referenced. As war expanded first in China and then in the Pacific, the wartime government increasingly compelled photographers to portray Japan as a military powerhouse and to drum up popular support for war and empire through images of triumphant heroism, self-sacrifice for the greater good, and fruition of Japan's imperial "civilizing mission." Popular photography magazines vividly depicted these ideals through scenes of soldiers conducting military drills or engaged in battle on the warfront, women on the home front collecting supplies for the men at the frontlines, and children taking part in martial exercises or waving flags (Fig. 1).



Fig. 1: Kondō Tatsuo. "The Morning of War Victory" (Senshō no asa). *ARS Shashin Nenkan*, 1943.

Japan's defeat and the subsequent American-led military occupation obliterated Japan's national identity based on militarism and imperial loyalty (Hammond 106). In the two short years after *Shashin Bunka* published Mori's essay, Japan's military was unquestionably incapacitated, its empire extinguished. Not even the home islands, which escaped land invasions, remained unscathed. The Japanese had a word for their cities scarred by war: *yakeato*. In the last year of the war, U.S. booming raids decimated over sixty major urban centers, leaving millions without food, shelter, and

jobs. Black markets proliferated in the face of inadequate food rations (Cwiertka 157–159). Women turned to sex work in desperation, mostly catering to incoming Allied forces. Children orphaned by war worked for the criminal gangs running black markets, collected cigarette butts, and shone the shoes of American service members, kneeling demeaning lay at the victors' feet. Over six million military personnel were repatriated to Japan, many becoming permanent fixtures on the streets begging for alms in distinctive white robes and vividly wounded bodies (Gordon 226). The repatriation of soldiers and sailors intensified the precarity of postwar existence, pushing Japan's meager resources to the brink of nonexistence (Takemae 110).

While Japan reckoned with military defeat and the collapse of its empire, it also faced a foreign invasion for the first time in its history. The first occupation forces arrived in Japan in late 1945 and immediately embarked on the twin aims of demilitarizing and democratizing Japan. The Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP) instituted policies to redistribute landholdings, dismantle industrial and financial monopolies, enact universal suffrage, and forever prohibit Japan's ability to wage war. This last was formalized by a new Constitution, which also stripped the emperor of his divine status. Through these and other reforms, SCAP went to great lengths to dismantle Japan's military government and the institutions that supported it.

As SCAP set about demilitarizing and democratizing Japan, it also exerted ideological influence by other means: soft power. Occupation officials attempted to establish American cultural hegemony through Hollywood film, believing cinema to be "the best guidebook with which to learn about American culture" (Kitamura 141). Meanwhile, the Civil Information and Education Section (CI&E) deployed documentary films to inform Japanese audiences on topics ranging from the U.S. government to technological innovations, and from American-style recreation to popular entertainment. However, SCAP officials were unaware that these teachings in democracy sometimes fell on deaf ears, as Japanese audiences were more attuned to "the material prosperity of American society and its comfortable 'civilized' life," that held much appeal in a time of depravity (Tsuchiya 206).

While SCAP prompted Hollywood film and the CI&E screened documentaries, SCAP censors constrained free speech in Japan. Attentive to anything that might spark smoldering nationalist or militarist sentiment, as well as material harmful to the occupation's image and its geopolitical aims in East Asia. Censors combed through cinema, photography, news media, and even the mail, looking for references to the recent war, criticism of

occupation policies, and commentary supporting ultranationalist or militaristic ideology (Dower, 1999; 411).[3] Occupation-imposed censorship was notorious for its ambiguity, but this did not make it less forceful. By mid-1947, on a monthly basis, censors scanned 16 news agencies, 69 newspapers, 3,243 magazines, 1,838 books, 8,600 radio programs, 673 films, 514 phonograph records, and 2,900 drama plays (Takemae 387). Not even *kamishibai*, a type of storytelling involving illustrated paper panels displayed on street carts, escaped censorship. Between late 1945 and early 1947, the PPB monitored 8,821 shows in one district of Tokyo alone (Ibid).

The occupation's sweeping reforms and restrictions, along with the promotion of the "American way of life" as an ideal for democratic societies, made the United States a dominant force in early postwar Japan. This influence, combined with the abrupt collapse of Japan's empire and its wartime defeat, left the Japanese in 1945 feeling that their world had been completely transformed (Orbaugh 7). The aftermath of nearly a decade of total war brought about the dismantling of Japan's political, social, and cultural structures, forcing the Japanese to reassess their national and cultural identities under the occupation's scrutiny.

Writing in 1948, photographer Nagahama Keizō observed that everything had changed dramatically in Japan following its defeat, with one exception: the world of photography. Wondering why this might be the case, Nagahama reasoned that it had to have been natural for the Japanese to seek comfort in their cameras as they first processed the "forced oppression" of their lives under the military government and then their struggles through the *yakeato* landscape that had plunged Japan's populace into a state of desperation and misery. In his conclusion, Nagahama declared that it was indeed the experience of war and defeat that led to the spread of "photography fever" across Japan (*ARS Shashin Nenkan* 77).[4]

---

[3] For more on censorship under the occupation, see Takemae Eiji, *The Allied Occupation of Japan*, trans. Robert Ricketts and Sebastian Swann (New York: Continuum, 2003), Hirano Kyoko, "The Banning of Japanese Period Films by the American Occupation," *Japan Society of Image Arts and Sciences* 1 (1987) and Monica Braw, *The Atomic Bomb Suppressed: American Censorship in Occupied Japan* (New York: M.E. Sharpe, Inc. 1991).

[4] This explanation aligns with Susan Sontag's argument that photography is a "defense against anxiety" as well as "a tool of power." Taking pictures produces tangible renderings of people, places, and events, thus allowing the photographer to claim ownership over the photographed object (Sontag 8–9). For Nagahama, postwar

If photographers wielded cameras among Japan's *yakeato* as an act of catharsis, as Nagahama suggested, one might expect photography magazines, as the primary means of exhibiting photographs in this period, to be replete with photographs of damaged urban areas. Instead, it almost appeared as if the war, not to mention the occupation itself, had never happened. Healthy youth and fashionable women appeared instead of starving children and exhausted mothers. Idyllic landscapes filled page upon page rather than the charred remains of bombed cities. And rare was the sight of the foreign Occupiers residing in Japan. Occupation censorship provided one explanation for the absence of a decade-long war that left the Japanese population struggling in the early postwar years. But censorship aside, it was also the case that Japanese photographers wanted to look past the remnants of defeat. In this way, photography's postwar popularity arose not simply as a means of personal recovery, but from a desire for collective, national recovery.

Photographers, emphasizing the cultural and social significance of the camera, played a pivotal role in visually rehabilitating Japan (Cole 177–188). Nagahama, for his part, advocated for photography to play a role in constructing a "bright cultural Japan" that would liberate Japanese society from their oppressive lives under the wartime government (*ARS Shashin Nenkan* 77–80). For some, the immediate concern was to prevent what they feared would become a permanent military occupation, effectively turning Japan into an American colony. They believed that demonstrating Japan's transition into a democratic nation capable of coexisting peacefully on a global scale was essential to preventing such a fate (Saeki 41–44). Others viewed photography merely as a means to visualize Japan's postwar transition into a peaceful nation. From both perspectives, photographers regarded their craft as essential to integrating Japan into a community of peaceful nations. For photographers like Yoshida Jun, photography was at the heart of Japan's rehabilitation. He believed that cultural figures like photographers had a duty to nurture the arts and other creative fields. As he saw it, Japan could only realize the goal of "rebuilding the cultural nation" by marshalling these cultural institutions (Yoshida 29–30).

The idea of the cultural nation was part of a broader discourse that emerged immediately after the war. On August 17, 1945, Prime Minister (and prince) Naruhiko Higashikuni's (1887–1990) cabinet issued a statement that underscored the centrality of culture to Japan's postwar recovery.

photographers could use the camera as a defense against the economic turmoil and material want plaguing postwar life.

Various governmental and societal initiatives subsequently emphasized Japan's cultural development (Park 143). In the "Educational Objectives for New Japan," the Ministry of Education declared its intent to replace outdated (i.e., nationalistic and militaristic) educational practices with policies designed to cultivate Japan as a cultured nation. A subcommittee of the House of Representatives drafted a supplementary resolution to the Constitution proclaiming that the Constitution would raise the nation's moral standards as a cultured nation and eradicate all wars (Nakamura 135). The concept of a "cultural nation" also permeated public discourse, with media outlets, such as an editorial in the *Asahi Shimbun*, advocating for Japan to cultivate culture and never start another war (Park 143).

The discourse of the "cultural nation" influenced what photographers captured and published in magazines in the early postwar period. Renowned editor and photographer Kuwabara Kineo declared that photography's "culturally correct mission" was to "show the world a cultural Japan." Serving as the editor of *Kamera* magazine from 1948 to 1953, Kuwabara held a significant position in shaping the representation of Japan as a "cultural nation."[5] During his tenure as editor of one of Japan's most prominent photography magazines, he encouraged readers to embrace Japan's cultural heritage as a means of forging a renewed national identity in the wake of defeat (Kuwabara 31). By reminding readers of Japan's invaluable traditions, Kuwabara highlighted locations like the Horyu-ji Temple, which "shines brightly in our history." In response to Kuwabara's rallying call, photographers contributed photos to magazines that showcased emblematic aspects of Japan's "valuable traditions," such as scenes of rice farming, the rural snow country, Shinto weddings, vibrant *matsuri* (festivals), sumo wrestlers, and ornate temple architecture.

Before continuing, it is essential to pause and acknowledge the inherent ambiguity in the concept of "tradition." Images of rice farming and Shinto weddings were not simply nostalgic callbacks. Rather, they were strategic visual tools in the construction of a postwar cultural nation (Cole 189–204). Yet, as scholars Eric Hobsbawm and Terence Ranger famously argued, many traditions are not ancient inheritances but recent inventions, crafted

[5] Kuwabara's background in the New Photography movement as well as his work as a documentary photographer helped to set up photography magazine *Kamera* as a vehicle for the postwar realism movement. But perhaps even more importantly, Kuwabara had strong connections with documentary photographer Domon Ken, the man who would almost single-handedly push Japan into the realism movement in 1950.

to serve specific social or political purposes. According to the two scholars, invented traditions foster social cohesion by creating a sense of belonging among a nation, providing historical continuity, and reinforcing specific values through repeated practice. Benedict Anderson similarly contends that such traditions help forge "imagined communities," binding people together through shared symbols and narratives (Anderson). In the context of postwar Japan, the selective invocation of tradition in photography was not so much about remembering the past as it was about shaping a future national identity that could transcend defeat, occupation, and imperial collapse.

What symbols of tradition did photographers marshal in their photographs? The November 1954 issue of *Foto Āto* provides a good example. In it, the judges of the monthly amateur contest selected as winning entries photographs replete with symbols of traditional Japan. The first two-page spread featured a photograph of a female nurse feeding a convalescing child alongside a photograph of a fisherman clad in *mino* (a straw raincoat) hauling in fishing nets, followed by a photograph of a sumo wrestler that the editors juxtaposed with orphans in Yokosuka. The next two-page spread included four photographs: one of a mother nursing her child while her husband labored among their butterbur crops, another of a girl with braided pigtails examining wares for sale at a street stall, a third showing an older woman standing outside her wooden home in the countryside, framed by blooming cherry blossom trees, and finally, a landscape photograph of rugged, snow-capped mountains. The contest's final page of winning entries showcased a picture of a village street set against mist-shrouded mountains where, notably, the Rising Sun flag hung from the eaves of one of the buildings.

Each winning amateur entry individually represented elements of Japanese cultural identity in the early postwar period. By arranging them thus within the magazine, the editors further enhanced the individual symbolism. The photograph of a female nurse and the farm woman exhibiting motherly affection both appeared near men in scenes of labor. In addition, the photographs of the fisherman and the farmer bookend the photograph of the hulking sumo wrestler, amplifying notions of masculinity contained within each. The third two-page spread, meanwhile, presented a collection of photos that embodied an idealized rural simplicity—cherry blossoms, a young family, and austere wooden housing—contrasting with the rugged Japanese landscape depicted in the mountain photo. Although the village scene at the end appeared alone, this only intensified its symbolic weight as a photograph that conjured notions of *furusato*—the concept of hometown that stirs nostalgic feelings and sentiments of "traditional Japan" (Robertson 115–116). In this sequence, the photographs reflected social and moral

values expressed through photographs of femininity and masculinity, as well as the idealized countryside.

The sumo wrestler was an iconic subject that emerged in postwar photography magazines. The earliest written references to sumo can be found in the ancient chronicles of the *Kojiki* (712 CE) and the *Nihongi* (720 CE). These texts recount the story of the legendary potter Nomi no Sukune, who is said to have participated in the first sumo match between mortals. Allegedly taking place in 23 BCE, Nomi no Sukune triumphed over Taima no Keyaha, eventually becoming known as "the father of sumo." Beyond this narrative, various sources present differing accounts of sumo's origins, ranging from women's wrestling matches to religious dances and agricultural rituals (Guttman and Thompson 15). Lawrence Bickford has identified three primary origins of sumo wrestling: imperial, marital, and spiritual. The most reliable extant evidence traces the roots of sumo to the eighth century when a new system of government was established in 702 with the Taiho Code (Bickford 16). In the late twelfth century, sumo became popular as a method of physical conditioning for samurai. Much of the contemporary terminology used in sumo, including the ranking of wrestlers (*rikishi*), derived from military language. For contemporary rites and symbolism, sumo borrowed much from the Shinto religion, including purification rites using water and salt, ground-stomping, and the *Yokozuna*, or belt worn by grand champions. It was not until the seventeenth century that sumo became a commercial sport when commoners began going to see professional wrestlers for a nominal entrance fee (Bickford 65–66). From this point, sumo morphed into a professional sport, and wrestlers were organized into "stables" under the patronage of a daimyo or samurai.

In the postwar period, sumo wrestlers came to represent national characteristics (Guttman and Thompson 180). As such, photographs of wrestlers performed three key functions: First, they transcended Japan's devastated postwar condition by invoking symbols of enduring traditions that celebrated Japan's rich cultural heritage, as described above. Second, photographs of sumo wrestlers acted as a foil for constructing a new "other" in the postwar period. The photograph opposite that of the sumo wrestler in the above spread illustrates this point. The children pictured at the orphanage are biracial, born of relationships between American men and Japanese women. Japanese photographers' attempts to visualize a new postwar culture relied heavily on representations of the "Other," often identified as those associated with war, defeat, and occupation, like abandoned biracial children. Photography has long been a way to record symbolic systems of representation that delineate distinctions between "us" and "them"

(Woodward 14–33). As cultural theorist Stuart Hall and others have argued, the act of denoting difference is essential to forming identity. It allows individuals to construct a sense of self—understanding who they are—by distinguishing themselves from the "Other"—who they are not (Hall 325). In short, photography is a tool for constructing difference (Price 108) by visualizing binary oppositions of inclusion and exclusion (Woodward 15–33).

Japanese photographers employed several techniques to convey Otherness in biracial orphans, such as isolating the children within the frame to convey their marginality from mainstream society or juxtaposing photographs of orphans as the "Other" with potent symbols of Japanese identity. These approaches were exemplified in the above-mentioned amateur photo contest. Concerning the photo of orphans, the photographer cropped the frame tightly around four boys, allowing space for only a sign in the background, which features English text proclaiming that the orphanage was "sponsored by the petty officers club" (fig. 2). The tight cropping and the English lettering reinforced the notion of marginality imposed on the children. The photo of the sumo wrestler on the opposite page further accentuated this notion. Seated on *tatami* mats, the wrestler gazed across the page at the children in the opposing photo, who appeared to return his gaze. The placement of these pictures created a dynamic in which the subjects were locked in a relationship defined by their gaze. However, this connection ultimately underscored their differences and highlighted the outsider status of the orphans (Pempel 100, 115).



Fig. 2: Left: Matsunaka Yoshinori. "Preparation Room" (Shitaku heya).
Right: Shinozaki Ariyoshi. "At Kei Mei Orphanage"
(Kei Mei Gakuin nite). *Foto Āto*, November 1954.

Photographs of biracial children brought to light anxieties surrounding citizenship and belonging. These fears were amplified when editors juxtaposed photos of these children with symbols of traditional Japanese identity, as demonstrated in the above example. These children were dubbed *konketsuji*, a term that literally means "mixed-blooded child" but was commonly translated into English in derogatory ways such as "hybrid" or "half-breed. This label was used specifically for children born to Japanese women and foreign military personnel following the Pacific War (Hyun 174). The "mixed-race" children were stigmatized partly because of these military associations, but more so due to perceptions of their blood as impure. The concept of purity, as well as pollution, has long been central to Japanese cultural identity, often used to define and exclude outsiders (Dower 2004; 141). In the postwar period when the need to reconstruct Japanese identity emerged with sudden urgency, fears emerged that these children would threaten the perceived racial and cultural purity of Japanese society. Some groups resorted to pseudoscience to assert the supposed inferiority of biracial children compared to "pure-blooded" Japanese (Sabin). The abandonment of these children, allegedly in droves, engendered considerable moral panic in the 1950s, prompting the government to launch a nationwide survey to count these "hybrid" children, assess the social challenges the posed, and propose solutions (Roebuck 24). One such proposal was segregated

education, based on the belief that these children, lacking "pure" Japanese blood, were essentially foreigners.[6] Ultimately, ways in which editors and photographers marginalized biracial children, specifically, and erased entirely the presence of ethnic minorities like *zainichi* Koreans, reinforced the image of a homogeneous Japanese nation. Meanwhile, the visual marginalization of impoverished Japanese citizens, such as repatriated soldiers and sex workers, served to define Japanese identity by what it was not: militaristic, destitute, or disabled.

The juxtaposition of sumo wrestlers and biracial children leads to the third key function that photographs of sumo wrestlers performed: they challenged Japan's status of defeat and occupation by presenting idealized representations of Japanese masculinity. In the realm of photography, Japanese male insecurities *vis-à-vis* the Occupying forces manifested in photographs of physically wounded war veterans begging for alms on city streets and Japanese women serving American troops as sex workers. They were not alone in this perspective. As literary scholar Michael Molasky has demonstrated, many male writers, reacting to a perceived loss of masculinity in Japanese society under occupation, used "metaphors of linguistic and sexual subordination" to craft "allegories of national humiliation." By portraying defeat and occupation through narratives of sexual violence against women, these authors constructed "a gendered national allegory of the Occupation era" positioning Japanese men as victims alongside those oppressed by foreign military forces (Molasky 9).

Photographs of athletes became a means to rehabilitate Japanese masculinity. The sumo wrestler was a familiar athletic icon in photography magazines that symbolized the pinnacle of Japanese masculinity. In photo magazines, photographers foregrounded the colossal physicality of the sumo wrester's body. The commentator on the amateur photo discussed above voiced the strength on display, stating that by prominently featuring the wrestler in the foreground, the amateur had showcased "his strength across the entire frame" and that the subordination of all other elements within the frame "enhanced the [sumo wrestler's] impact." Other photographs of sumo wrestlers similarly capitalized on the strength of Japanese male bodies, homing in on rippling biceps, powerful legs, and popping veins. In many ways the icon of the sumo wrestler came to stand in for the nation of Japan–an icon into which and through which Japan would refashion itself

[6] In the early 1950s, children born of relationships between Japanese women and Allied Occupation servicemen were not legally Japanese citizens, as a Japanese father was necessary to establish citizenship. (Befu 33).

from a defeated and devastated nation to one that once again stood among other leading nations in the world.

4. Conclusion: Results & Utility of Comparison

This comparison of postwar Japan and Austria shows how two former Axis powers came to terms with total defeat and occupation. Both had to discredit and distance themselves from their prewar and wartime senses of self, while preserving some of their prewar and wartime identities that were supposedly foundational, even amid the shattered physical foundations all around them. Their common ground was in cultural nationhood, rendered visually in various print media.

For Austria, this case study has focused on a specific printed journal, *Der Aufbau*, to demonstrate that the provisional government showcased a specific narrative: the war was a tragedy, but it was time to rebuild. Their visual pitch for rebuilding the capital sought to strip away affective response in the face of such national trauma, and instead, focus on technocratic expertise to rebuild the country's infrastructure. The images curated sterile, almost orderly, rubble to be removed and reconstituted, as logically as tidying up or putting together a puzzle. The provincial images brought in the traditionalist nostalgia of church steeples rising over the idyllic *Dorf* once again on the glittering horizon. People were, for the most part, absent from this periodical, unless shown as the occasional bystander, behind the sterile words of the technocrats, or with well wishes from the provisional politicians. The city and country were but an expert's blueprint, albeit one that offered both Red socialist and Black conservative images of Austria to maximize the impact.

For Japan, the idea of a "cultural nation" was crucial to the tremendous challenge of restoring its national identity amid the devastation of war and the dominant presence of the American Occupation. By focusing on cultural advancement and the preservation of traditions, photographers aimed to counteract the wartime perception of Japan as a militaristic and imperialistic power. They did this by avoiding war-torn scenes, focusing instead on enduring traditions and positive aspects of Japanese life. This narrative built a "bright cultural Japan," emphasizing resilience and cultural richness. However, the stigmatization of biracial children and the exclusion of marginalized groups highlighted the complexities of postwar identity. The focus on cultural purity and idealized symbols reinforced a division between "us" and "them," ultimately promoting a homogeneous national identity.

While the cultural themes shown in the visual print media were relative to each occupied country, the overarching pattern in Austria and Japan was remarkably similar. The goal was to present each defeated country as a cultural nation, one that could salvage traditions from the past and adapt them to their shared contemporary calamity. Then and only then could these two countries regain their dormant sovereignty as autonomous nation-states. And if Japan and Austria were not ready to contemplate their responsibility for their current predicament, then they were also not embracing full blown victimhood. Yes, visual images helped shape selective memories and their obligatory counterpoint, selective forgetting, but they also forged a sense of selective victimhood. Tragedy was temporary, but to the creators of this visual media, transcendence above past destruction and forward to the future was clear. It lay with select cultural traditions buried just beneath the rubble of their present.

References

Abel, J. E. (2012). *Redacted: The archives of censorship in transwar Japan*. Berkeley, CA: University of California Press.

Die Alliiertenparade an Befreiungstag. (1946, May 10). *Österreichische Zeitung: Zeitung der Roten Armee für die Bevölkerung Österreichs*, Nr. 107(264). Retrieved February 16, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=oez&datum=19460510

An den Alten Donau. (1947, June 8). *Welt-Illustrierte*, Nr. 23(41), 1–16. Retrieved February 16, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ill&datum=1947

Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). London, UK: Verso.

ARS Shashin Nenkan (ARS Camera Annual). (1937–1943; 1948–1954). Tokyo, Japan: ARS Publishing Company.

Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau. (1946, July). Wien, Austria: Stadtbauamt der Stadt Wien. Retrieved February 24, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1946

Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau. (1946, August). Wien, Austria: Stadtbauamt der Stadt Wien. Retrieved February 19, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1946

Befu, H. (2009). Concepts of Japan, Japanese culture and the Japanese. In Y. Sugimoto (Ed.), *The Cambridge companion to modern Japanese culture* (pp. 21–37). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Bickford, L. (1994). *Sumo and the woodblock print masters*. Tokyo, Japan: Kodansha International.

Boltenstern, E. (1947, September/October). Die Böhmische Hofkanzlei: Projekt für einen Durchgang. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(9/10), 194–199. Retrieved February 21, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1947

Braw, M. (1991). *The atomic bomb suppressed: American censorship in occupied Japan*. New York, NY: M.E. Sharpe.

Cole, E. (2022). *Re-imaging Japan: Photographing a "new cultural nation" under the Allied occupation, 1945–1952* (Doctoral dissertation). University of Oregon.

Cronin, M. P. (2017). *Osaka modern: The city in the Japanese imaginary*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.

Cwiertka, K. J. (2006). *Modern Japanese cuisine: Food, power, and national identity*. London, UK: Reaktion Books.

Dower, J. (1999). *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*. New York, NY: W. W. Norton.

Dower, J. (2004). The pure self. In M. Weiner (Ed.), *Race, ethnicity, and migration in modern Japan* (pp. 41–71). London, UK & New York, NY: RoutledgeCurzon.

Flatscher, H. (1947, November/December). Die Wiener Forste als Erholungsstätten der Großstadt. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(11/12), 249–253. Retrieved February 24, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1947

Foto Āto (Photo Art). (1950–1955). Tokyo, Japan: Kenkōsha.

Gordon, A. (2013). *A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present* (3rd ed.). New York, NY: Oxford University Press.

Gortat, J. (2024). The permanent exhibition in the documentation center of Austrian resistance and its role in Austria's dealing with the Nazi past and the Holocaust. *New German Critique, 51*(1), 173–205. doi:10.1215/0094033X-10926509

Guttman, A., & Thompson, L. (2001). *Japanese sports: A history*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.

Gundacker, H. (1946, July). Die Zerstörungen in Wien und ihre Behebung. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 9–16. Retrieved February 26, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1946

Günther, R. (1947, September/October). Der Eisenbahngüterverkehr Wiens. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(9/10), 200–208. Retrieved February 26, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1947

Hall, S. (1997). The spectacle of the "other." In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 233–290). London, UK: Sage.

Hammond, K. (2015). The question of Japanese-ness: Repatriation and guilt in post-war Japan. *Asia Pacific Perspectives*, 102–116.

Hirano, K. (1987). The banning of Japanese period films by the American occupation. *Japan Society of Image Arts and Sciences*, 1, 193–208.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Holey, K. (1946, July). Das Schicksal von Sankt Stephan in Wien. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 29–37. Retrieved February 20, 2025, from https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=auf&datum=1946

Hyun, J. (2022). In the name of human adaptation: Japanese American "hybrid children" and racial anthropology in postwar Japan. *Perspectives on Science, 30*(1), 167–193.

Jung, J. H. (2018). Seductive alienation: The American way of life rearticulated in occupied Japan. *Asian Studies Review, 42*(3), 498–516.

Kadia, M. K. (2020). *Into the field: Human scientists of transwar Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Kamera. (1946–1955). Tokyo, Japan: Ars Corporation.

Kerr, B. E. (1991). *Flames over Tokyo: The U.S. Army Air Forces' incendiary campaign against Japan, 1944–1945*. New York, NY: D.I. Fine.

Kitamura, H. (2012). America's racial limits: U.S. cinema and the occupation of Japan. *The Japanese Journal of American Studies, 23*, 139–162.

Kitaoka, S. (2000). Japan's identity and what it means. *Journal of Japanese Trade & Industry*. Retrieved from https://www.jef.or.jp/journal/pdf/viewpoints_0011.pdf

Kuwabara, K. (1949, April). Yakushin suru. *Kamera.*

Leischner, E. (1946, July). Wiederaufbau, Stadtbild und Bauberatung. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 23–38. Retrieved February 20, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Luft, D. S. (1991). New conceptual directions: Austria as a region of German culture, 1900–1938. *Austrian History Yearbook, 23*, 135–148.

Markova, I. (2021). Visualizing "zero hour" 1945: End of war vs. liberation in Austrian visual memory, 1945–2005. In G. Bischof (Ed.), *Visual history of Austria* (pp. 183–207). New Orleans, LA: University of New Orleans Press.

Maetz, H. (1946, July). Die Enquete über den Wiederaufbau der Stadt Wien. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 17–18. Retrieved February 26, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Molasky, M. (2003). *The American occupation of Japan and Okinawa: Literature and memory*. London, UK & New York, NY: Routledge.

The Moscow Conference; October 1943. (n.d.). *The Avalon Project*. Retrieved February 12, 2025, from https://avalon.law.yale.edu/wwii/moscow.asp

Nagahama, K. (1948). Sengo no amachua shashinkai tenbo. *ARS Shashin Nenkan.*

Nakamura, M. (2013). Sengo Nihon no "bunka kokka" gainen no tokuchō: Rekishiteki tenkai wo fumaete. *Bunka Seisaku Kenkyū, 7*, 135.

Ochi, H. (2006). What did she read? The cultural occupation of post-war Japan and translated girls' literature. *F-GENS Journal: Frontiers of Gender Studies, 5*, 359–363.

Orbaugh, S. (2012). *Japanese fiction of the Allied occupation: Vision, embodiment, identity*. Leiden, Netherlands & Boston, MA: Brill.

Park, S. M. (2007). *Japan as a cultural state (Bunka kokka Nippon): Theater, culture, and politics* (Doctoral dissertation). Princeton University.

Pempel, T. J. (1998). Contemporary Japanese athletics: Window on the cultural roots of nationalism/internationalism. In S. Linhart & S. Fruhstuck (Eds.), *The culture of Japan as seen through its leisure* (pp. 113–137). Albany, NY: SUNY Press.

Petschar, H. (2021). Communicating the Marshall Plan in Austria – since 1947. In W. Zacharasiewicz & S. Beer (Eds.), *Cultural politics, transfer, and propaganda* (pp. 253–268). Wien, Austria: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Podhajsky, A. D. (1950, June 24). Tanz der weißen Pferde: Kunst der Spanischen Reitschule. *Salzburger Nachrichten*, p. 5. Retrieved February 15, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Price, D. (2001). Surveyors and surveyed: Photography out and about. In L. Wells (Ed.), *Photography: A critical introduction* (2nd ed., pp. 65–116). London, UK & New York, NY: Routledge.

Renner, H. (1947, November/December). Zur Neugestaltung des Salzburger Kurparks. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(11/12), 254–257. Retrieved February 24, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Robertson, J. (1998). It takes a village: Internationalization and nostalgia in postwar Japan. In S. Vlastos (Ed.), *Mirror of modernity* (p. 128). Berkeley, CA: University of California Press.

Roebuck, K. (2015). *Japan reborn: Mixed-race children, eugenic nationalism, and the politics of sex after World War II* (Doctoral dissertation). Columbia University.

Sabin, B. (2002, April 28). They came, they saw, they democratized. *The Japan Times*. Retrieved from https://www.japantimes.co.jp

Saeki, K. (1948, February). Shashin bunka no hōkō. *Kamera.*

Salzburg. (1947, November/December). *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(11/12), 215–234. Retrieved February 24, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Schuster, F. (1947, November/December). Die Neugestaltung des Stefansplatzes in Wien. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 2(11/12), 235–248. Retrieved February 24, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Sontag, S. (2001). *On photography*. New York, NY: Picador.

Steinberg, M. P. (1990). *The meaning of the Salzburg Festival: Austria as theater and ideology, 1890–1938*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Steiner, E. (1946, July/August). Der neue Plan für Eferding. *Der Aufbau: Monatsschrift für den Wiederaufbau*, 112–115. Retrieved February 21, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Steininger, R. (2008). *Austria, Germany, and the Cold War: From the Anschluss to the State Treaty, 1938–1955*. New York, NY: Berghahn Books.

Szeless, M., & Krammer, M. (2021). Occupied images: Photojournalism and visual propaganda in Austria, 1945–1955. In W. Zacharasiewicz & S. Beer (Eds.), *Cultural politics, transfer, and propaganda* (pp. 295–326). Wien, Austria: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Takemae, E. (2003). *The Allied occupation of Japan* (R. Ricketts & S. Swann, Trans.). New York, NY: Continuum.

Tsuchiya, Y. (2002). Imagined America in occupied Japan: (Re-)educational films shown by the U.S. occupation forces to the Japanese, 1948–1952. *The Japanese Journal of American Studies, 13*, 193–213.

Uhl, H. (2001). Das „erste Opfer“: Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, 30*(1), 19–34.

Uhl, H. (2016). From the periphery to the center of memory: Holocaust memorials in Vienna. *Dapim: Studies on the Holocaust, 30*(3), 221–242.

Ward, M., & Hoffman, R. (2022). *Transwar Asia: Ideology, practices, and institutions, 1920–1960*. New York, NY: Bloomsbury Academic.

Woodward, K. (1997). Concepts of identity and difference. In K. Woodward (Ed.), *Identity and difference* (pp. 7–62). London, UK: Sage.

Vlastos, S. (1998). Tradition: Past/present culture and modern Japanese history. In S. Vlastos (Ed.), *Mirror of modernity* (pp. 1–16). Berkeley, CA: University of California Press.

Yoshida, J. (1948, May). Amachua shashin-ka no arikata. *Kamera.*

Mori, Y. (1941, March). Satsuei daizai toshite no “bunka.” *Shashin Bunka*, 372–373.

Die Weltpresse. (1945, November 9). Wien, Austria. Retrieved February 15, 2025, from https://anno.onb.ac.at

Austrian Geopolitics in Literature and the Arts 1914–1938

Korbinian Lindel[1]

Abstract
This article explores the largely overlooked tradition of Austrian geopolitics in literature and the arts between 1914 and 1938. While classical geopolitics has often been framed as an inherently German and ultimately National Socialist discourse, this study highlights Austrian contributions that were frequently anti-Nazi, culturally distinct, and shaped by Austria's unique historical position after the collapse of the Habsburg Empire. By analyzing works by authors such as Stefan Zweig, Ödön von Horváth, Karl Kraus, and Guido Zernatto, the article traces how geopolitical ideas – such as concepts of space, territorial identity, and national organism – were appropriated or critically transformed in Austrian literature. Special attention is given to geopolitical imagery in maps and its parallels in modernist aesthetics, including expressionist cartography and visual arts. The article argues that Austrian writers used geopolitical language and thinking both to mourn imperial loss and to resist German nationalist expansionism. In doing so, they developed a distinctly Austrian geopolitical discourse. All in all, this study aims to reframe our understanding of geopolitics in the interwar period, showing its broader cultural significance beyond militarism and racial ideology.

Keywords: *Austrian Literature, German Geopolitics, Expressionism, Cartography, Post-Habsburg Identity*

1. Austrian Geopolitics?

Was there a tradition of Austrian Geopolitics after all? Geopolitics, which had its high phase in the years between the two world wars, is generally considered to be a specifically German discourse. This assessment is closely linked to the role of German geopolitics under National Socialism. In 1996, Rainer Sprengel gave his influential dissertation *Kritik der Geopolitik* the subtitle *Ein deutscher Diskurs 1914–1944*. Other publications had the specifically "German misguided development" even in their title (Sprengel, 2000). In contrast, English-language research soon broadened the perspective and discovered geopolitical thinking in German-language

[1] PhD Candidate, Universität Koblenz, Koblenz, Deutschland, *klindel@uni-koblenz.de*

literature "across the border" (Murphy, 1997, p. 154) – that means also in the literature of Austria and Austria-Hungary.

The fact that geopolitics in Austria has developed a relatively independent, in parts non-german and non-nationalsocialist discourse in its own right was, however, not addressed in relevant studies of the following years. This applies especially to the critical research of geopolitics in germany, which focussed on problematic uses of geopolitics in German right-wing parts of the political spectrum (Werber, 2007; Werber, 2014). Worth mentioning is also Andy Hahnemann's influential dissertation, whose critical 'germanocentric' perspective on the legacy of geopolitics is already announced in the very first sentence of his study: "Kein Zweifel, die Welt war den Deutschen zum Problem geworden." (Hahnemann, 2010, p. 7). There are now recent studies from the history of geography on important Austrian geopoliticians like Hugo Hassinger (Svatek, 2010) or Erwin Hanslik (Henniges, 2015). The connection between geopolitics and arts in Austria, however, remains widely unexplored for the years between 1914, i.e. the outbreak of the First World War, and 1938, the so-called 'Anschluss' of Austria to the Third Reich.

This article aims to close this gap by examining both well-known and non-canonical authors in the context of classical geopolitics. By doing so, there will be encounters with such prominent names as Ödön von Horváth, Karl Kraus, Stefan Zweig and Bertha von Suttner, as well as writers who have tended to be forgotten today, such as Moritz von Auffenberg or Guido Zernatto. The aim is to allow these authors to speak for themselves first and foremost, instead of superimposing a critical perspective on their discourse from the outset. Because the connection between geopolitics and modern fictional literature in Austria has to be made visible again for the most part, this essay offers more of a material basis for a reconstruction of literary geopolitics in Austria than a complete overall interpretation of the topic under investigation.

Geopolitical maps of Austria and Europe play a central role in the following argumentation. Their interrelationship with modern art will be discussed, as explained by contemporary authors like the expressionist Robert Müller or the geopolitician Adolf Grabowsky.

2. 'Geopolitics': definition and discourse

In its concept, 'Geo'-'Politik' aims to fuse 'Geo' (the earth; ἡ γῆ) and 'Politik' (politics; τα πολιτικά). Geopolitics is therefore often associated with 'blood-and-soil', but is not limited to it. In a broader sense, political events in geopolitics have to do with the natural conditions of the 'earth' and are

ultimately dependent on them. Ellen Semple, a leading US-American geographer and student of the pioneer of German Geopolitics Friedrich Ratzel, formulated this basic conviction of classical German geopolitics in 1911:

> Man can no more be scientifically studied apart from the ground which he tills, or the lands over which he travels, or the seas over which he trades, than polar bear or desert cactus can be understood apart from its habitat. (Semple, 1911, p. 2)

Geopolitics and geodeterminism are characterised by a common 'family resemblance', but the two are not identical. In fact, geopolitics after 1900 underwent a development in which it increasingly distanced itself from geodeterministic assumptions in favour of a more *dynamistic* view of the world. Fixed spatial factors such as mountains or rivers are replaced by constant boundary shifts and 'Raumnahmen'.

In this sense, Karl Haushofer, one of the main editors of the *Zeitschrift für Geopolitik* (1924–1944), defined his discipline in 1925 as "die Wissenschaft von der politischen Lebensform im natürlichen Lebensraum, die sie in ihrer Erdgebundenheit und ihrer Bedingtheit durch geschichtliche Bewegung zu erfassen sucht." (Haushofer, 1979a, p. 508) Geopolitics, as the co-editor of the *Zeitschrift für Geopolitik* Hermann Lautensach puts it even more clearly, "looks at processes of state life, not actually situations ('Zustände'). Its way of thinking is dynamic"; it primarily follows "the development of political forces and movements" (Lautensach, 1925, p. 455).

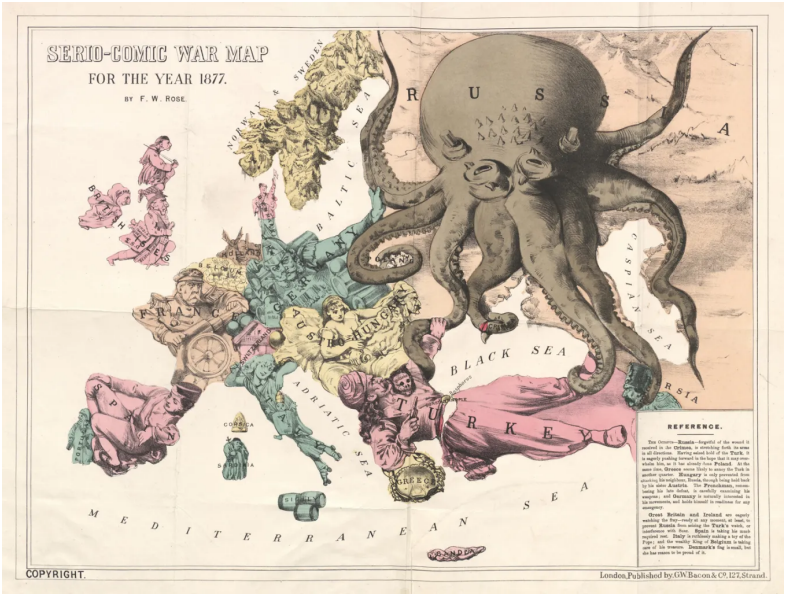


Fig. 1: Illustration Chronicles*, online verfügbar unter URL https://illustrationchronicles.com/Mapping-Chaos-Fred-W-Rose-s-Serio-Comic-War-Map (January 2025).*

In this geopolitical thinking, states and their 'bodies' are the key political actors. States are presented as large organisms that compete with each other for a limited 'living space' ('Lebensraum'). This is based on the Darwinian assumption that the struggle for existence also prevails in politics – with the important difference that the struggle for existence is here understood as a struggle for space.

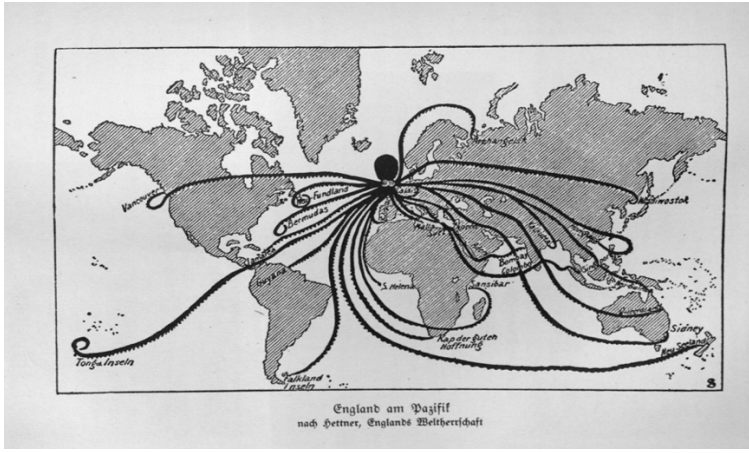


Fig. 2: England as an octopus (Karl Haushofer: Weltpolitik von heute. Berlin 1934, p. 120.)

The First World War and the German-Austrian defeat gave the geopolitical discourse an enormous boost. As a result of the loss of territories, Germany and Austria saw themselves under enormous 'pressure' due to a lack of space and a too large population. Densely populated Germany, in the words of Karl Haushofer, was suffering from extreme "population pressure" ('Volksdruck'). The result was a steadily increasing "border pressure" ('Grenzdruck'), which Karl Haushofer wanted to turn into a scientific concept with an allegedly precisely calculable "pressure quotient" ('Druck-Quotient') (Haushofer, 1979a, p. 525). The "Druck-Quotient" was originally introduced into the debate by the Austrian geographer Alexander Supan in the year of the war defeat 1918 (Supan, 1918, p. 59). This supposed 'law of nature' led geopoliticians to postulate a supposed inevitability of territorial expansion for the German Reich. Geopolitical maps visualise this dynamic with a multitude of arrows, lines of influence and – again expressed in the language of physics – 'streams of power' ('Kraftströme') that indicate the direction of these future expansions. This also applies to prognostic attempts and advice concerning Austria's situation after 1918.

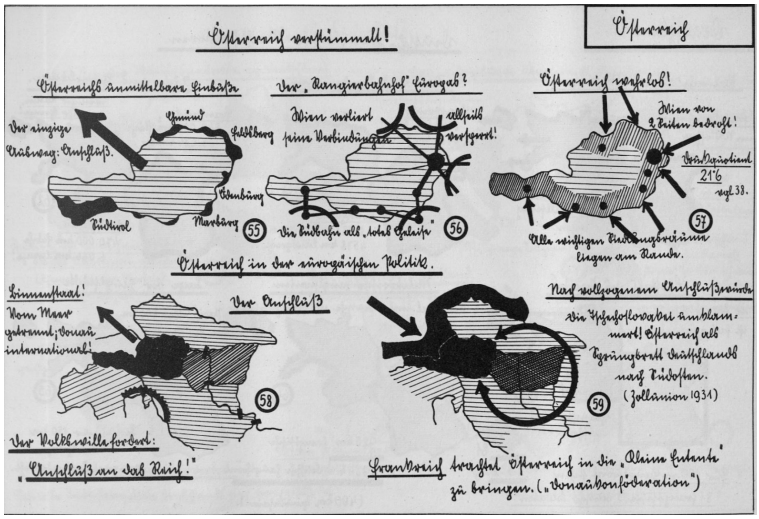


Fig. 3: „Österreich verstümmelt!" On the left side: „Der einzige Ausweg: Anschluß." and, underlined bottom left, „Der Volkswille fordert: Anschluß an das Reich!"
(Karl Springenschmid: Die Staaten als Lebewesen. Geopolitisches Skizzenbuch. Leipzig 1933, p. 13.)

3. Geopolitics in Austrian Literature

As Karl Springenschmid's propagandistic drawings show, organic metaphors like 'Verstümmelung' were popular among geopoliticians to express the injustice inflicted on the divided Austria after 1918. Terms like 'Umklammerung', 'Einkreisung' or 'Abschnürung' are frequently used in this context. The geopolitical jargon is characterised by an intensive use of metaphors and powerful imagery. Taken together, this ensured that geopolitics also became fascinating among artists and writers. Even authors such as Stefan Zweig use the vocabulary of German geopolitics in this sense to express a territorial 'phantom pain':

> Österreich, das doch nur noch als ein ungewisser, grauer und lebloser Schatten der früheren kaiserlichen Monarchie auf der Karte Europas dämmerte. Die Tschechen, die Polen, die Italiener, die Slowenen hatten ihre Länder weggerissen; was übrig blieb, war ein verstümmelter Rumpf, aus allen Adern blutend. (Zweig, 2017, p. 303)

These sentences come from *The World of Yesterday* (*Die Welt von Gestern*), from the chapter *Returning to Austria* (*Heimkehr nach*

Österreich), in which Zweig mentions Austria's "mutilated form" (Zweig, 2017, p. 304). In *The World of Yesterday*, Zweig speaks repeatedly of a "mutilated state" (Zweig, 2017, p. 315). Austria – meaning, of course, Austria-Hungary – presents itself as "this dismembered, mutilated country (Zweig, 2017, p. 320). Zweig dedicates half a chapter in *The World of Yesterday* to the geopolitician Karl Haushofer, whom he had met repeatedly as a friend in Munich and Salzburg, and states that "I [Zweig] read his [Haushofers] books with great interest" (Zweig, 2017, p. 205). Consequently, Zweig imagined Austria even more explicitly as an organism in his letters to Romain Rolland from the time of the First World War:

> Haben aber Staaten, die größeren Organismen seit Jahrhunderten angehören, eine historische Verpflichtung – wie in Österreich so viele – und kann man ihren Bestand wenigstens nach einem Lebensrechte fordern, so scheint kein Opfer mir den Versuch entschuldigen zu können, gegen seinen Willen ein Volk (wenn auch kein einheitliches) an ein Nachbarreich zu ketten. (Zweig, 1998, p. 53–54)

Using the same argument, other authors, also arguing from a geopolitical-organic perspective, would later argue in favour of Austria's 'Anschluss' to the German Reich. The separation of Austria from the Reich, they argue, was a separation of what 'naturally' belonged together. A contemporary advocate of this view was Erwin Guido Kolbenheyer. Zweig remembers Kolbenheyer in *The World of Yesterday* as "a literary friend of my youth", with whom he even lived together at times (Zweig, 2017, p. 143). In 1928, Kolbenheyer wrote: "Germany without Austria would remain a mangled body with an open wound, which the emerging Europe cannot tolerate". Both passages, Zweig's remarks on Austria-Hungary and Kolbenheyer's demands in the name of the Reich, can be paralleled. It is the same geopolitical logic that here and there does not concern itself with borders established under international law or interstate treaties, but instead presupposes 'natural', quasi-organic territorial claims.

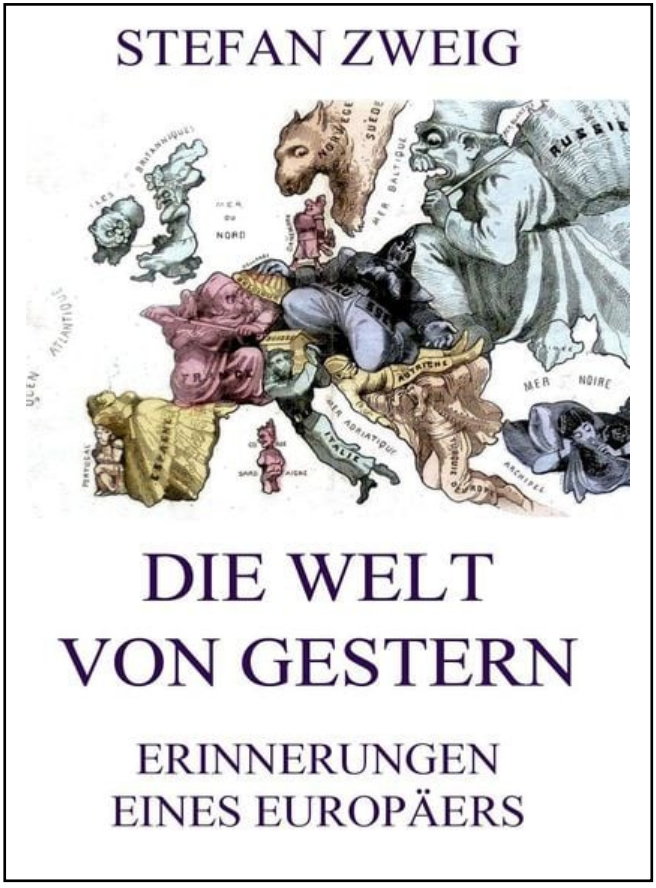


Fig. 4: *Die Welt von Gestern*, published by *Jazzybee Verlag*. This Cover of 2015 translates the geopolitical discourse in Zweig's memoirs – intentionally or unintentionally – into a matching book cover.

It can be summarised: In contrast to the debate in Germany, Zweig's geopolitical discourse focusses less on territorial expansion. Rather, the hope was for the restoration of an old greatness – or at least a cultural compensation for the demise of the Habsburg Empire. The tone was generally resigned and backward-looking rather than optimistic or focussed on the future.

Nevertheless, the aggressive variant of geopolitics can also be found in the works of Stefan Zweig. His contributions to the *Neue Freie Presse* during the First World War are particularly noteworthy here. Zweig's article *Der Kampf um den Suezkanal*, published on 18 November 1914 in the feuilleton

of the *Neue Freie Presse*, analyses the strategic military significance of dominating the Suez Passage for the British Empire:

> Aber der Suezkanal ist gleichsam die Schlagader ihrer Seeherrschaft […] Ein flüchtiges Stocken des Verkehrs in dieser schmalen Ader kann schon zur Apoplexie des englischen Imperiums führen. Als vor zwei Jahren einmal ein mit Dynamit beladenes Schiff dort unterging und den Eingang verlegte, würgte ihr ganzer Welthandel nach Luft. (Zweig, 1914, p. 2–3)

Zweig immediately follows this with practical advice:

> Die ganze Blutzirkulation ihres Handels kann stocken, wird hier die Ader geschickt verschnürt oder der Puls gesprengt. Hier oder nirgends ist die entscheidende Stelle, wo das maritime England getroffen werden kann. (Zweig, 1914, p. 3)

In later years, following the First World War, Zweig increasingly reduced these militant geopolitics in his writing. Despite his personal acquaintance with authors such as Haushofer and Kolbenheyer, which of course other authors did not have in the same way, Zweig was anything but an outsider when it comes to geopolitics in Austrian modern literature.

Even though Austrian literature and its poets attest to a kind of general amnesty for their own country after 1918 in terms of geopolitics, geopolitical concepts of space remain present. In Robert Musil's *The Man Without Qualities* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), in chapter 116, where foreign policy issues are dealt with, a character named Tuzzi blames colonialism and expansionism solely on the German Reich – Austria seemingly had played no part in any of this:

> Es läßt sich einigermaßen voraussehen, daß die Politik der Franzosen auch im Jubiläumsjahr von den Gedanken der Revanche und des Kolonialbesitzes geleitet sein wird, die der Engländer von ihrem Bauernschach auf dem Weltbrett, wie man die Art ihres Vorgehens genannt hat, endlich die der Deutschen von dem, was sie in einer nicht immer eindeutigen Weise ihren Platz an der Sonne nennen: aber unsere alte Monarchie ist bedürfnislos, und darum weiß kein Mensch vorher, zu welchen Auffassungen wir bis dahin gezwungen werden können! (Musil, 1978, p. 595)

A character in the third act of Karl Kraus' monumental drama *The Last Days of Mankind* (*Die letzten Tage der Menschheit*) puts it very similarly:

> Dolly: Britischer Neid, französischer Revangschedurst und russische Raubgier – da weiß man doch Bescheid. Die Frage nach der Kriegsschuld beantwortet sich von selbst. Deutschland wollte 'nen Platz an der Sonne. (Kraus, 1978, p. 332)

England, France, Russia and of course Germany – Austria is conspicuously absent from the list in both Musil and Kraus. Nevertheless, revisionist theories with revanchist undertones about the lost First World War also existed in Austria after the treaties (often so called 'Schandverträge') of Versailles and Saint-Germain. In this sense, Moritz von Auffenberg, former general of the k.u.k. monarchy, remembers in his ambitious memoirs *Aus Österreichs Höhe und Niedergang. Eine Lebensschilderung* (1920) the "dreamed-of [...] state structure of a Danube confederation" (Auffenberg, 1920a, p. 95). For all his resignation after the defeat, he argues in favour of an identity for Austria that arises from its compelling geopolitical conditions:

> Heute sind das allerdings nur mehr rückschauende Betrachtungen, über die das Weltengeschick souverän hinwegschreitet. Doch auch dieses ist wandelbar, und das letzte Wort noch lange nicht gesprochen. Was immer auch die Gewaltakte einer Ungeheuern materiellen und wirtschaftlichen Überlegenheit gezeitigt haben, die geopolitischen Grundbedin-gungen können sie auf die Dauer doch nicht umgestalten. Und mitten in der allgemeinen Dissonanz und im Nirwana, darin sich Mitteleuropa befindet, vermag ich die Überzeugung doch nicht aufzugeben, daß letzten Endes die Naturnotwendigkeit eines wirtschaftlichen Staatengebäudes – und in Hinkunft wird es vielleicht nur mehr solche geben – an der Donau sich wieder imperativ geltend machen wird.(Auffenberg, 1920a, p. 95)

In the same year, 1920, Auffenberg published a comprehensive apologia for the k.u.k. monarchy. The argument of the 'Naturnotwendigkeit' not only plays a role here in the context of the consequences of the war, but is also used, even more fundamental, to explain the causes of the war:

> es wirkte da auch ganz real eine Reihe geopolitischer Momente mit. Und weil diese Momente eben nicht einfach negiert werden können und die Bildung der großen Gemeinschaften und Staaten unmöglich nur nach dem Nationalitäten-, oder, richtiger gesagt, Sprachenprinzip, den letzten Spruch der menschlichen Kultur bedeuten kann, so war der alte Staat berechtigt, sich dagegen zu wehren, und sei's selbst auf die Gefahr hin, hierdurch eine

> indirekte Veranlassung zu einer allgemeinen Konflagration zu geben. (Auffenberg, 1920b, p. 17)

According to Auffenberg, the question of human guilt for the war is therefore fundamentally wrong. Since we are dealing with "geopolitical factors" that Austria could not violate, the outbreak of war was, in this logic, virtually unavoidable.

In the name of reactionary politics, many other of his contemporaries argued in a similar way to Auffenberg with supposedly compelling natural factors: so did Josef August Lux in the anthology *Neu-Österreich. Das Werk des Friedens von St. Germain* (Lux, 1923, p. 146), Hans Prager, who used geopolitics to justify the Habsburg myth for the sake of an *Ewiges Österreich* (Prager, 1928), and, again, Josef August Lux, who used geopolitics to support the anti-Nazi position of Austrofascism in 1934 (Lux, 1934, p. 323–324).

The latter example shows that authors who argued geopolitically were not all in favour of a so-called 'Großdeutschland', which finally meant an annexation of Austria through the German Reich. Geopolitical ideas could also articulate an Austrian point of view that was clearly opposed to National Socialist territorial claims. The fact that this standpoint needed not even be right-wing is shown not only by the texts of Stefan Zweig, but, in German literature, also by authors such as Alfred Döblin or Jakob Wassermann. Another emigrant who has been unjustly widely forgotten today is particularly worth remembering when it comes to geopolitics in *Austrian* modern literature: Guido Zernatto, whose books *The Truth about Austria* (*Die Wahrheit über Österreich*, 1938) and *The problems of nationalism* (posthumous published 1966 under the misleading title *Vom Wesen der Nation*) are now to be discussed.

Guido Zernatto, born in 1903, was in political positions in the 1930s alongside his writing before fleeing into exile from the Nazis in 1938. He died in New York in 1943, not yet 40 years old. He published his ideas on Austria's role in the world in 1938 in the book *The Truth about Austria*, whose first chapter, *Geography as a Universal Science* (*Geographie als Universalwissenschaft*), deals specifically with geopolitics. Zernatto, who was very familiar with the ideology of National Socialism from years of personal contact with Germans, gives a clearly anti-nationalsocialist, Austrian point of view. Although he discusses the geopolitical aims of the Third Reich and the formula of 'blood-and-soil' ('Blut-und-Boden') in detail, he develops a positively understood geopolitics, which he uses against the expansionism of the National Socialists:

> Wir erleben in unseren Tagen das Phänomen der Wiederentdeckung des Bodens als schicksalshafte Kraft. Deshalb dürfte es auch falsch sein aus den Theorien über die bloss rassenmässige Zusammensetzung des Menschen ein Weltbild zu entwickeln. (Zernatto, 1938, p. 17)

Zernatto explicitly contrasts the principle of 'soil' with 'race', i.e. 'blood'. Instead of 'blood-and-soil', he advocates, so to say, a 'soil-not-blood' principle. And he is doing so by accusing National Socialism of functionalising and demystifying the 'soil' in favour of a biologistic racial policy:

> Aus der Erkenntnis des Raumes als einer im Menschen wirksamen Kraft leitet sich für uns in Oesterreich die Unzulänglichkeit und Ueberlebtheit des nationalsozialistischen Volksbürgerstaates ab. Diese Erkenntnis führt, ins politische transponiert, geradewegs und exklusiv zum föderalistischen Staat, sie führt zur Ablehnung des Biologismus, wie man die hypertrophe Art des Materialismus nennt, zur Ueberzeugung, dass die Lösung der Fragen unserer Zeit letzten Endes davon abhängt, ob es gelingt, die labil gewordenen Menschen nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in ihrem Raum zu ordnen und ihnen die richtige Verbindung mit dem Grund und Boden zu geben. […] Für den Nationalsozialisten gibt es das Gesetz des Blutes, für den Oesterreicher das Gesetz der Landschaft. (Zernatto, 1938, p. 17–19)

According to Zernatto, racial thinking conceals a strong materialism, which Zernatto counters with a telluric and geopolitical mysticism of the (Austrian) 'soil'. Zernatto's accusation that National Socialism had demystified the concept of space and misused it for political purposes can indeed be substantiated by other contemporary sources. In 1928, the German legal philosopher Gustav Adolf Walz, who shortly afterwards became a convinced National Socialist, demanded: „Blood and place must not be understood as inexplicable mystical shaping factors." (Walz, 1928, p. 135) Walz emphasised the "heuristic value [...] of such racial and geopolitically comprehensible social units" (Walz, 1928, p. 135), whereby the 'soil' is once again naturally tied back to 'blood' and biology in order to be made politically usable. Compared to this, the 'Geopolitik' in whose name Zernatto argues from an Austrian perspective is not racially motivated.

The introduction to the above-mentioned, posthumously published book from 1966, *Vom Wesen der Nation*, offers an orthodox geopolitical explanation for the emergence of wars; at the same time, the opposition of 'blood' and 'soil' emphasised above is formulated most clearly here:

> Es ist völlig falsch, zu glauben, daß die gemeinsame Abstammung oder eine Rassengemeinschaft das entscheidende Merkmal einer Nation seien. Alle großen und die meisten kleinen Völker unserer Zeit sind bunte Mischungen von Menschen vieler Rassen, aus vielen ethnischen Gruppen und Sprachkreisen; keine Nation unserer Zeit aber ist eine geschlossene ethnische Einheit. (Zernatto, 1966, p. 70)

As far as literature is concerned, it is particularly interesting that Zernatto also provides valuable details on the reception of geopolitics by contemporary literary *studies* in Austria:

> General Haushofer, ein deutscher Gelehrter, hat den Begriff der 'Geopolitik' erfunden. [In fact, the term was originally coined by the Swedish political scientist Rudolf Kjellén, not Haushofer. K.L.] Er will mit seiner Lehre beweisen, dass sich die Geschichte und die Politik, als künftige Geschichte, nach den Gesetzen des Raumes vollzieht. Aufbauend auf die Lehren des berühmten Prager Germanisten Sauer, hat Josef Nadler eine 'Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften' geschrieben, in der er die rein chronologische, wie die rein ideengeschichtliche Literaturbehandlung in den Hintergrund stellend, die landschaftliche und stammesmässige Herkunft der deutschen Literatur beschreibt, die Werke der deutschen Literatur in ihrem Zusammenhang mit der Landschaft, in der sie entstanden sind oder aus der ihre Schöpfer stammen, darstellt. Es ist leicht, die gleiche Lehre auf verschiedenen anderen Gebieten aufzustellen: dem Gebiet der Wirtschaft, der Kunst in allen Zweigen, der Baukultur, der Medizin u. v. a. (Zernatto, 1938, p. 15)

The attempt to relate man and landscape to one another characterises the entirety of Zernatto's oeuvre, who primarily is remembered as an author of nature poetry. Zernatto researcher Otmar Drekonja states that the "explanation of the connections between man and landscape", as found in the introductory chapters of *The Truth about Austria*, "is particularly characteristic of Zernatto" (Drekonja, 1989, p. 1005). It is a tragic irony that Zernatto, the nature poet *par excellence*, should ultimately end his life in exile in New York, the modern metropolis of all cities.

4. Geopolitical maps and modern art

Zernatto's geopolitical argumentation is directly directed against a 'Großdeutschland', including Austria. The peculiarity of his position becomes clear when one compares this with the conservative discourse on Europe in Austria during the 1920s. Here, the demand for an 'Anschluss' was already widespread. In 1923, Richard Coudenhove-Kalergi argued in favour of a geopolitical, supposedly natural unity of the German-speaking territories in his programmatic book *Pan-Europa*. Consequently, he argued in favour of a merger to form an inner-European 'Großraum', a pan-region: because "after the collapse of the Habsburg monarchy, the German Reich would have welcomed the annexation ("Anschluß") of German-Austria" (Coudenhove-Kalergi, 1923, p. 43). The *Europäische Revue*, which under Karl Anton Prinz von Rohan soon pursued a pro-National Socialist course, called even more clearly for a "Third Reich" uniting Germans and Austrians as early as 1928:

> in Wien stoßen ganz andere historische, geopolitische, wirtschaftliche und machtpolitische – von strategischen nicht zu sprechen – Kraftfelder aufeinander als in Berlin. Eine deutsche Politik, die ebenso ernst das große Reich, das eigentliche dritte Reich will, wie alle zukunftsbereiten Österreicher es wollen, müßte diese harte Wirklichkeit erkennen und sich zur Übernahme der Mitverantwortung vorbereiten. (Rohan, 1928, p. 322)

These political demands are echoed in geopolitical maps such as those by Karl Springenschmid, whose intentions also amount to a 'Anschluss' (see Fig. 3 above). In addition to this political instrumentalization, however, there are considerations that productively relate geopolitics and modern art to one another. For the Viennese Expressionist Robert Müller, the principle of dynamism that he found in geopolitical cartography corresponded to the unrest in contemporary art in 1917:

> Dasselbe [gemeint sind 'Umwälzungen' der Zeit] im Politischen. An die Stelle des starren Staates tritt der Relativitätsstaat, die knochigen Mammutstaaten sterben aus, die Katzenstaaten kommen auf, diese gelenken Sammelwesen, wie England und Österreich. In der Ferne wirkt dieses Elastizitätswunder Europa sichtbar. Auf diesem Gebiete sind sehr originelle Gedanken von dem Wiener Geologen Prof. Erwin Hanslik gedacht worden. (Müller, 1982, p. 138)

Oskar Kokoschka, Johannes Fischer and Egon Schiele are mentioned in this context as examples. Müller not only alludes here to the geopolitical maps on which states wrestle with each other as large organisms but also refers specifically to the head of Viennese geopolitics, Erwin Hanslik.

Conversely, the proximity of geopolitical ideas and images to modern art was also recognised by many geopoliticians. The geopolitician Adolf Grabowsky, for example, who later had to emigrate under National Socialism because of his Jewish origins, developed a theory of the "expressionist map" in the 1920s. In book reviews, lectures and other own publications, Grabowsky criticised "the lack of geopolitical sketches, 'expressionist' maps in today's sense" (Grabowsky, 1926, p. 191). Indeed: "What we need, according to Grabowsky, are 'expressionist maps'" (Markull, 1928, p. 750). In the introduction to his book *Deutschland und das Weltbild der Gegenwart* (1928), Grabowsky reflects on the principles of 'expressionist' map art before providing examples of the 'expressionist map' understood in this way (see Fig. 5–7).

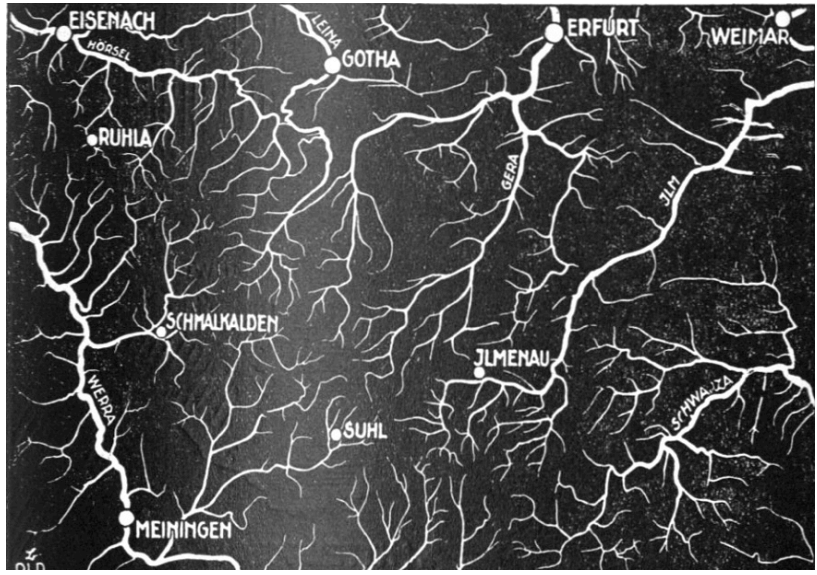
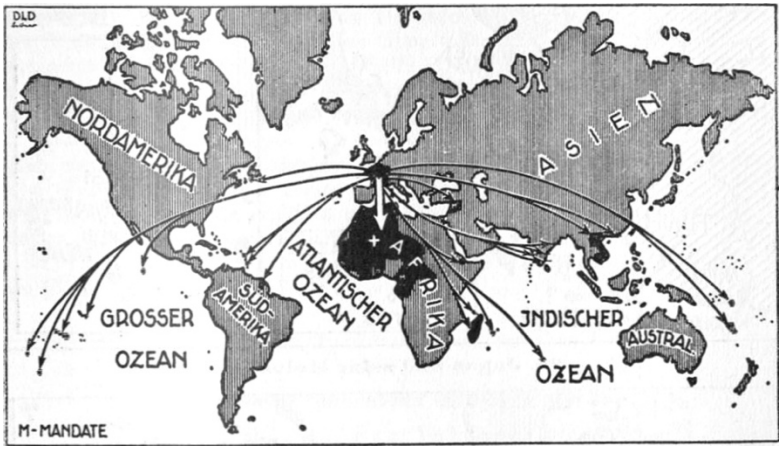
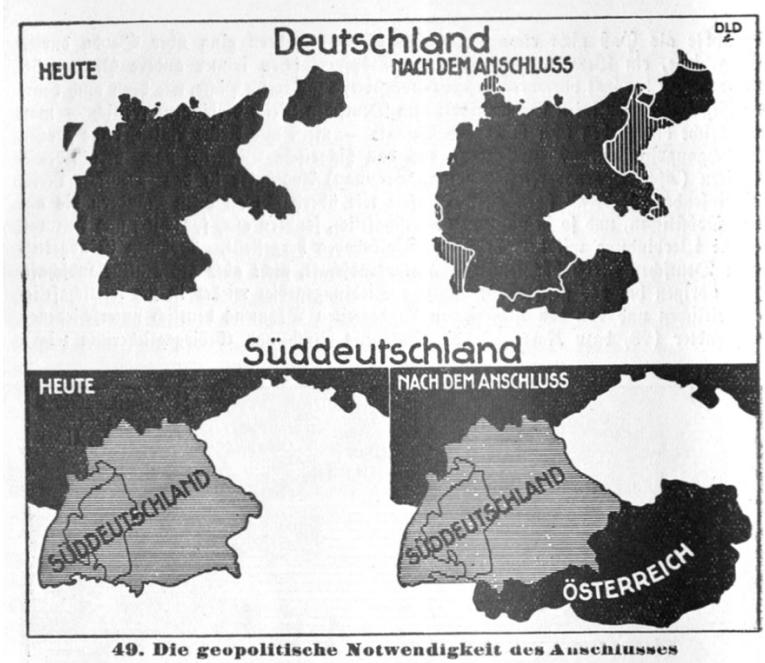


Fig. 5 / 6: Expressionist maps in the spirit of Grabowsky; the first is titled *Die geographische Zerrissenheit Thüringens*, the second picture shows the French 'world spider' (Grabowsky 1928, 33 and 53.) It could be argued that Grabowsky's maps share the strong light-dark contrasts that 477haracterize maps (and propaganda maps) from German geopolitics with some painters of expressionism.



„Genau wie die expressionistische Kunst nicht abzielt auf realistische Vollständigkeit, sondern auf Erfassung des Wesentlichen, ebenso hat die für die Politik in Betracht kommende Geographie nicht die Aufgabe, alles zu geben, sondern weniges, und zwar Hauptsächliches. Es sind, wie man sagen kann, expressionistische Karten, die verlangt werden.“ (Grabowsky, 1928, 3)



49. Die geopolitische Notwendigkeit des Anschlusses

ſchwächlicher Rumpf haben die Laſt eines monſtrös großen Oberkörpers auszuhalten. Hier liegt geopolitiſch die Notwendigkeit des Anſchluſſes Oeſterreichs an das Deutſche Reich, er erſt ſchafft die geopolitiſche Harmonie (49). Dieſer Ausgleich aber

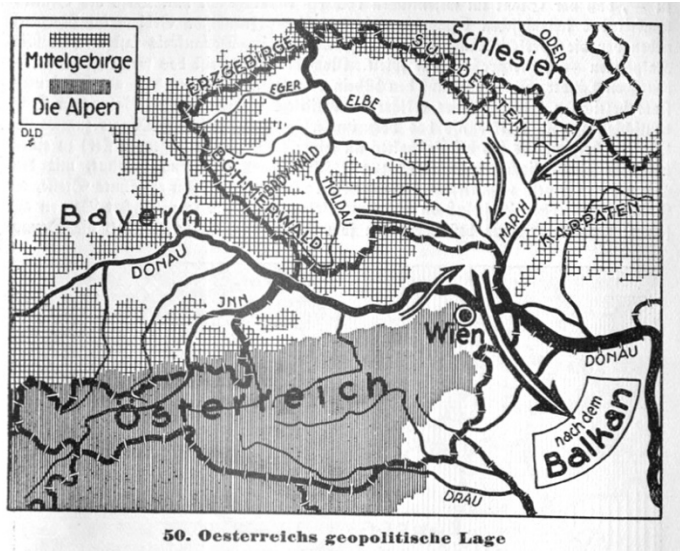


Fig 7 / 8.: These maps deal specificially with the Austrian situation and discuss an 'Anschluss' to the German Reich (Grabowsky 1928, 62–63.)

The question of the extent to which such maps actually have parallels to expressionist paintings or can be described in a comparable way can not be answered here. The fact is that numerous geopoliticians have consciously sought to reference contemporary art. Grabowsky, for example, attempted elsewhere to imitate the visual poetologies of modernism with the concept of a "neues Sehen", as it is known from the works of Rainer Maria Rilke (Grabowsky, 1927, p. 6). And conversely, canonical modernist painters have artistically integrated German geopolitics while they were, like Salvador Dalí, still in exile (see Fig. 9).



Fig. 9: Salvador Dalí: Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man (1943) Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida). In Dalí's painting, the new man breaks out of the egg at the exact place of the USA – where the artist was himself in 1943.

The previous examples show that German geopolitics was by no means an exclusively German discourse. German geopolitics also played a role in Austrian literature and art (theory) and was also received in a variety of ways from an artistic point of view within a European framework.

5. Critical Geopolitics

Emigrants such as Salvador Dalí or Stefan Zweig, in whose texts geopolitical thinking can be found, should not distract from the fact that the connection between geopolitics and nationalist expansionism was recognised from early on by Austrian authors – and vigorously attacked in their literature. This critical approach to geopolitical discourse in the medium of literature must be taken into account as well as the already discussed variants of an affirmative reception in order to get a adequate picture of Austrian literary geopolitics.

The German-Austrian territorial cessions following the Treaties of Versailles and Saint-Germain resulted in the complaint, there would be too many people in too little space. This became an influential topos, especially in revisionist literature after 1918. The fear of overpopulation thus became as a central phantasm in the geopolitical discourse, as well in Germany as in Austria. Authors such as Ödön von Horváth, Karl Kraus or (on the eve of the First World War) Bertha von Suttner sharply criticised this argument of overpopulation in connection with geopolitical goals. In an early theatre play by Ödön von Horváth, *Zur schönen Aussicht* (1926), a conversation takes place in which the question of Austrian 'living space' is raised. According to the consensus of the two dialogue partners, 'free space' for Austria could only be guaranteed through new colonies – or through further wars:

> *Müller* Man könnte doch ruhig einige Millionen Menschen vernichten! Wir haben ja Übervölkerung, nicht?
> *Karl* Wo man hintritt, schnauft ein Mensch.
> *Müller* Wir brauchen einen neuen Krieg. Und Kolonien! (Horváth, 1972, p. 42)

Apart from the satirical exaggeration, the Austrian debate portrayed here does not differ significantly from the demands of some geopoliticians in Germany. The political response to the problem of the 'lack of space' in both countries was to call for colonies. The alternative (further wars) played a particularly important role in critical and satirical texts that opposed against geopolitics.

As early as 1900, Bertha von Suttner had already addressed the idea that wars should be seen as a cure for overpopulation – an idea that originally goes back to ancient mythology (Preller, 1875, p. 411), but was revitalised in the historical context of the impending war in Europe. In the third book of *Die Waffen nieder!*, Suttner puts forward the idea:

> Nach einem Kriege z.B. steigt die Zahl der Geburten, und so wird der Verlust wieder ersetzt; nach langem Frieden und bei Wohlstande fällt diese Zahl, – und so tritt die Überbevölkerung, – dieses Wahngespenst, – überhaupt nicht ein. (Suttner, 1899, p. 287)

In the monthly magazine, which was published under the identical title *Die Waffen nieder!*, Suttner once again presents the aforementioned bogus argument: "What use is our love of peace if the French are clamouring for revenge and the Cossacks are threatening us? – The overpopulation must be controlled!" (Suttner 1896, p. 126). These militaristic arguments in favour of war are of course all rejected by Suttner. However, an echo of these

ideas can still be found as a caricature in Karl Kraus when he explicitly addresses the issue of overpopulation in *The Last Days of Mankind*:

> *Der Optimist*: Aber sind Sie nicht selbst von der Notwendigkeit des Krieges als solchen überzeugt, wenn Sie von einem Krieg der Quantitäten sprechen? Denn daß er auch das Problem der Übervölkerung auf eine Zeit in Ordnung bringt, geben Sie ja damit zu.
>
> *Der Nörgler*: Das tut er gründlich. Die Übervölkerungssorgen dürften den Entvölkerungssorgen Platz machen. Die Freigabe der Fruchtabtreibung hätte jenen schmerzloser als ein Weltkrieg abgeholfen, ohne ihn heraufzubeschwören. (Kraus, 1978, p. 171)

The claustrophobia of geopolitical thinking, which was summarised a little later in the formula of the 'people without space' (*Volk ohne Raum*, 1926, by Hans Grimm), becomes the subject of a radical satire at the very end with the counter-argument of the Grumbler. Literary resistance to geopolitical ideas can therefore be traced in Austrian literature long before geopolitics entered into a liaison with National Socialism.

However, a further distinction must also be made between the critics mentioned. Karl Kraus was one of the few Austrian authors who rejected geopolitics outright and consistently kept his own judgements free of geopolitical thinking. 1932 still, Kraus spoke disparagingly of a "Penetranz ins Bodenständige – nach mißglückten Bestrebungen, Blut und Boden zu gewinnen" (Kraus, 1994, p. 216). By contrast, texts by other authors remain strongly influenced by geopolitical concepts and demands. This even applies to Ödön von Horváth when he writes to Franz Theodor Csokor from Budapest in 1938, the last year of his life:

> So lange gehen wir auch nicht unter, so lange werden wir auch immer Freunde haben und immer eine Heimat, denn wir tragen sie mit uns – unsere Heimat ist der Geist. Der Geist, der nichts zu tun hat mit den blöden Schlagworten von Blut und Boden, dieser abwegigen nordischen Erscheinung, dieser Reaktion auf eine Überschätzung des Asphalts. Woher kam dieser Asphalt? Ein Produkt des Großbürgertums. (Horváth, 1972, p. 137)

The term 'blood-and-soil' has a completely different meaning here than in Kraus. While Kraus ridicules the battle cry for 'blood-and-soil', Horváth at least partially justifies it: it is an understandable, but exaggerated reaction to the "overestimation of asphalt" – whereby Horváth agrees with the neoromantic criticism of the big city, which contemporary geopoliticians also cultivate with their fascination for the rural (Kost, 1989).

Thus, a critical approach to geopolitical ideas can be observed in Austrian modernism and some of its most prominent authors. However, even a critical discourse on geopolitics often returns to basic premises that originate from geopolitical thinking itself. When Austrian authors refer to German geopolitics, they do so in the form of a critical appropriation, emphasising certain aspects and rejecting others. However, a consistent anti-geopolitical stance is extremely rare in Austrian fictional literature after 1918.

6. Conclusion

The aim of this article was to lift the geopolitical discourse out of an interpretative framework that reduces geopolitics to its role under National Socialism, and instead to show the deep traces that geopolitical ideas have also left in the culture of Austrian (late) modernity.

The observations made can be summarised here once again in a conclusion. For Austrian geopolitics (which is quite similar to the German debate in this respect) it should be noted: When national foreign policy aspirations are booming and dominate daily politics – as during the First World War – the human factor is emphasised in geopolitical statements. Geopolitics then is understood as a call to action that gives greater weight to human will than to geographic factors, as we have seen, for example, in the journalistic texts of Stefan Zweig from the time of the outbreak of the First World War. Conversely, when nationalist positions have to retreat in terms of foreign policy like after 1918 then the geodeterministic tendency of geopolitical statements comes to the fore in order to dismiss all possible questions of human guilt from the outset. Moritz von Auffenberg's memoirs were exemplary in this respect.

In the context of the rise of National Socialism, geopolitical arguments became popular in order to justify the 'Anschluss' of Austria to the German Reich as necessary. In contrast to this, authors like Zernatto cultivated an alternative understanding of 'Geopolitik' that consistently kept 'blood' and 'race', geopolitics and ethno-politics apart from each other. This positive reception and anti-nationalsocialist reinterpretation of geopolitics by Zernatto was more productive for our analysis than the ironic rejection by Ödön von Horváth discussed last, which hardly succeeds in completely turning away from geopolitical ideas.

Many key questions that are related to the specifics of the Austrian situation remained unanswered in this article: Was there a 'Catholic' tradition of geopolitics in Austria that differed markedly from the Prussian-Protestant

tradition in Germany? What impact did geopolitical ideas have in Austrian literature even after 1945? The broader investigation of the interactions between German geopolitics and Austrian (post-)modernism will be the task of future studies.

References

Auffenberg, M. v. (1920a). *Aus Österreichs Höhe und Niedergang: Eine Lebensschilderung*. München.

Auffenberg, M. v. (1920b). *Aus Österreich-Ungarns Teilnahme am Weltkrieg*. Berlin.

Coudenhove-Kalergi, R. (1923). *Pan-Europa*. Wien.

Drekonja, O. M. (1989). Guido Zernatto. In J. M. Spalek & J. Strelka (Ed.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933* (Vol. 2, pp. 997–1009). Bern.

Grabowsky, A. (1926). Review of Paul Rohrbach: *Die Länder und Völker der Erde*. *Zeitschrift für Politik*, *15*, p. 191.

Grabowsky, A. (1927). Einführung zur »Weltpolitischen Bücherei«. In A. Grabowsky, *Staat und Raum. Grundlagen räumlichen Denkens in der Weltpolitik* (pp. 5–8). Berlin.

Grabowsky, A. (1928). *Deutschland und das Weltbild der Gegenwart*. Berlin.

Hahnemann, A. (2010). *Texturen des Globalen: Geopolitik und populäre Literatur in der Zwischenkriegszeit 1918–1939*. Heidelberg.

Haushofer, K. (1979a). Politische Erdkunde und Geopolitik. In H. A. Jacobsen (Ed.), *Karl Haushofer: Leben und Werk* (Vol. 1, pp. 508–524). Boppard.

Haushofer, K. (1979b). Vergleich des Lebens-Raumes Deutschlands mit dem seiner Nachbarn. In H. A. Jacobsen (Ed.), *Karl Haushofer: Leben und Werk* (Vol. 1, pp. 524–537). Boppard.

Henniges, N. (2015). »Naturgesetze der Kultur«: Die Wiener Geographen und die Ursprünge der Volks- und Kulturbodentheorie. *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, *14*(4), pp. 1309–1351.

Horváth, Ö. v. (1972). *Gesammelte Werke* (Vol. 2: Komödien, Ed. D. Hildebrandt & T. Krischke). Frankfurt a. M.

Horváth, Ö. v. (1972). *Leben und Werk in Dokumenten und Bildern* (Ed. T. Krischke & H. Prokop). Frankfurt a. M.

Kolbenheyer, E. G. (1966). Die volksbiologische Grundlage des deutsch-österreichischen Anschlussgedankens [1928]. In *Gesamtausgabe letzter Hand II* (Vol. 7, pp. 432–441). Darmstadt.

Kost, K. (1989). Großstadtfeindlichkeit und Kulturpessimismus in Politischer Geographie und Geopolitik bis 1945. *Erdkunde*, *43*(3), pp. 161–170.

Kraus, K. (1978). *Ausgewählte Werke* (Vol. 5.1: *Die letzten Tage der Menschheit*, Ed. K. Krolop). Berlin.

Kraus, K. (1994). *Kanonade auf Spatzen. Glossen 1920–1936* (Ed. C. Wagenknecht). Frankfurt a. M.

Lautensach, H. (1925). Wesen und Methode der Geopolitik. *Die Tat*, *17*(1), pp. 454–456.

Lux, J. A. (1923). Wien als europäisches Verkehrs- und Kulturzentrum. In E. Stepan (Ed.), *Neu Österreich* (pp. 145–156). Amsterdam/Wien.

Lux, J. A. (1934). *Das goldene Buch der Vaterländischen Geschichte für Volk und Jugend Österreichs*. Wien.

Markull, W. (1928). Review of Adolf Grabowsky: *Deutschland und das Weltbild der Gegenwart*. *Zeitschrift für Politik*, *17*, pp. 749–751.

Müller, R. (1982). Die Zeitrasse (1917). In T. Anz & M. Stark (Ed.), *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920* (pp. 135–138). Stuttgart.

Murphy, D. T. (1997). *The Heroic Earth: Geopolitical Thought in Weimar Germany, 1918–1933*. Kent, OH.

Musil, R. (1978). *Gesammelte Werke* (Vol. 2: *Der Mann ohne Eigenschaften II*, Ed. A. Frisé). Hamburg.

Prager, H. (1928). Der Österreicher. In *Ewiges Österreich: Ein Spiegel seiner Kultur* (pp. 211–239). Wien.

Preller, L. (1875). *Griechische Mythologie* (Vol. 2: *Die Heroen*, 3. ed.). Berlin.

Rohan, K. A. P. v. (1928). Bücher deutscher Politik. III: Hellpach, *Politische Prognose für Deutschland* [Rezension]. *Europäische Revue*, *4*(4), pp. 320–322.

Semple, E. (1911). *Influences of Geographic Environment: On the Basis of Ratzel's System of Anthropogeography*. New York, NY.

Sprengel, R. (1996). *Kritik der Geopolitik: Ein deutscher Diskurs 1914–1944*. Berlin.

Sprengel, R. (2000). Geopolitik und Nationalsozialismus: Ende einer deutschen Fehlentwicklung oder fehlgeleiteter Diskurs? In I. Diekmann et al. (Ed.), *Geopolitik. Grenzgänge im Zeitgeist* (Vol. 1.1, pp. 147–168). Potsdam.

Supan, A. (1918). *Leitlinien der allgemeinen politischen Geographie: Naturlehre des Staates*. Leipzig.

Suttner, B. v. (1896). *Krieg und Frieden: Erzählungen, Aphorismen und Betrachtungen* (Ed. L. Ratscher). Berlin.

Suttner, B. v. (1899). *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte* (29. ed.). Dresden/Leipzig.

Svatek, P. (2010). Hugo Hassinger und Südosteuropa: Raumwissenschaftliche Forschungen in Wien (1931–1945). In C. Sachse (Ed.), *»Mitteleuropa« und »Südosteuropa« als Planungsraum* (pp. 290–311). Göttingen.

Walz, G. A. (1928). *Die Staatsidee des Rationalismus*. Berlin.

Werber, N. (2007). *Die Geopolitik der Literatur: Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München.

Werber, N. (2014). *Geopolitik zur Einführung*. Hamburg.

Zernatto, G. (1938). *Die Wahrheit über Österreich*. New York/Toronto.

Zernatto, G. (1966). *Vom Wesen der Nation: Fragen und Antworten zum Nationalitätenproblem* (Ed. W. In der Maur). Wien.

Zweig, S. (1914, 18. November). Der Kampf um den Suezkanal. *Neue Freie Presse*, pp. 1–3.

Zweig, S. (1998). *Briefe 1914–1919* (Ed. K. Beck et al.). Frankfurt a. M.

Zweig, S. (2017). *Die Welt von Gestern* (Ed. O. Matuschek). Frankfurt a. M.

Uncanny ubiquity: Reflections on Digitality in Contemporary German-Speaking Dystopias

Charlotte Sturm[1]

Abstract

This paper examines the pervasive role of digitality in contemporary German dystopian literature, focusing on Charlotte Sturm's analysis of Theresa Hannig's *Die Optimierer* series, Sybille Berg's *GRIME* trilogy, and Elias Hirschl's novel *Content*. It demonstrates how these narrative projections move beyond traditional technological dystopias to address pressing societal anxieties surrounding dataveillance, algorithmic control, artificial intelligence, and tech-capitalism. Utilizing Eva Stubenrauch's theoretical framework of digitalization-critical writing strategies—namely warning, distancing, and resignification—the study investigates both dystopian world-building and aesthetic literary production techniques. Hannig's work illustrates digital authoritarianism and transhumanist ethical dilemmas within a panoptic surveillance state. Berg's trilogy transitions from hyper-capitalist digital alienation toward a fragile post-digital socialist utopia through self-reflexive satire and subverted genre expectations. Meanwhile, Hirschl explores the loss of signification in automated content farming by creatively poetizing machine-generated text. Ultimately, the article reveals that contemporary German-speaking dystopias function as reflective extrapolations of present-day digital developments, probing the blurred boundaries between human agency, virtual simulation, and technological ubiquity.

Keywords: Contemporary German Dystopias, Digitality, Dataveillance, Tech-Capitalism, AI

1. Digital dystopias: An approximation

Whether it be surveillance, the implications of AI for the woking sphere, art or the omnipresence of digital content: The manifold concerns of digitality shape contemporary German-speaking dystopias decisively. In the novels to be examined, perspectives on digitalization are the catalyst for the designed dystopian scenarios, which are closely intertwined with the present. Theresa Hannig's series *Die Optimierer* (2017) and *Die Unvollkommenen* (2019), Sybille Berg's *GRIME* trilogy (2020-2025) and Elias Hirschl's novel *Content* (2024) all explicitly mention events, contemporary

[1] M.A, University of Hamburg, Geisteswissenschaften, Germanistik, Hamburg, Germany, *charlotte.maria.sturm@gmail.com*

personalities or companies and brands to mark the interconnection of current digital developments and the fictional dystopian worlds. They all are near time dystopias, using according signifiers. Hence, they will be contextualized with debates and criticisms surrounding digitality, which is prevalent in the novels and alongside to dystopian climate fiction (Eigler 2024) a defining discursive field in contemporary dystopian literature.

Such methods of utilizing contemporary discourses and pushing them into their extreme is a defining characteristic of dystopias, according to Alexander Sperling and Peter Fitting (Sperling 2023: 16 / Fitting 2010: 141). Thus, literary dystopias can be read as reflections of our present (rather than a future forecast); they are pushed into a questioning-reflective state as an extrapolation of trends (cf. Sperling 2023: 40). Since this paper aims to read the texts as contemporary digital dystopias, it seems reasonable to shortly give an insight what both categories – contemporary dystopias as well as digital dystopias – imply: Whereas Schölderle defines dystopias as anti-utopias in the shape of a negative, grim image of the future (Schölderle 2017: 136), Sperling points out that contemporary dystopias might as well contain humorous, ironic or even constructive elements (Sperling 2023: 33), which holds true to varying degrees to the novels discussed here. This can be expressed by playful engagements with genre expectations, irony markers, or hyperbolic, grotesque forms.

The subgenre of digital dystopia can be characterized in turn by bringing (developments of) digitality into focus, thereby distinguishing itself from technological dystopias. Such explicit dystopian visions are based on commodification and surveillance, according to Reinhardt (Reinhardt 2025: 2). Distelmeyer's critique of digitality corroborates and further explicates such aspects. He identifies a multitude of areas of concern, many of which can also be found in the following analyses. Those are, among others, the lack of transparency in algorithmic processes, the potential of dependency through digital platforms and content (e.g. short video formats), control, ecological catastrophes, a rampant commercialization of the internet resulting from capitalising the online world as well as different forms of extremism, which are fuelled by digital phenomena such as propaganda and surveillance.

Whereas the aspect of digitality is a relatively recent trend in the dystopian genre, technological or media based dystopias look back into a long literary tradition. The first novel that probably comes to mind is George Orwell's *1984*, which depicts a world of surveillance based on monitors in most households, whereas materialistic mediums such as books are unavailable,

censored, rewritten or simply not understood by the indoctrinated society. Reinhardt even names Mary Shelley's *Frankenstein* as one of the earliest technological dystopias (Reinhardt 2025: 1). Elements of media based dystopias in German literature can be traced back to early transhuman figures such as the Homunculus in Goethe's *Faust II* or Olimpia, the automatized doll in E.T.A. Hoffmann's short novel *Der Sandmann* [The sandman], both engaging with the problem of mind-body-dichotomy as well as early forms of industrialization. In the early 20th century, dystopian visions surrounding machines taking control of humanity became more and more popular, one might think of E.M. Forsters *The Machine Stops* (cf. Conrad 2024: 61-62 / 69). In 1949, one year before the article on the Turing Test was published, Gottfried Benn considers the issue of machine superiority (Benn 1991: 71). Robotic autonomy is the subject of various discussions – for example, the third episode of the first Science Fiction TV series in Germany *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion* (1966), called *Hüter des Gesetzes [Guardians of the Law]*, examines revolting work robots. In this scenario, a hardware error, arising from conflicting directives of the Three Robotic Laws, triggers the resistant machines, which do not possess consciousness of their own yet. All in all, conceptualizations of human and automatic hybrids with or without an own consciousness are a common trope in dystopias (e.g. *Blade Runner*) as well as utopias: Utopian debates in the 1980ies until the mid-2000s surround technological advances, most famously Donna Haraway's *Cyborg manifesto.* Haraway interprets the Cyborg as the embodiment of a postgender world (cf. Haraway 2016: 8). These hopes seem to fade in the face of current digital trends. Maren Hartmann shows that digital developments such as increasing radicalization, loss of autonomy, monopolization and data surveillance dash former utopian hopes associated with the early internet (cf. Hartmann 2024). This motif of old conceptualizations of the internet as an egalitarian medium is also discussed in Berg's trilogy.

In addition to this range of motifs, digitality also impacts the writing itself. Brecht already suggested that industrial and writing processes influence each other, and create new forms of writing, such as literary montages (Brecht 1981: 197). This is also true for writing techniques in the era of digitality, which are shaped by or make use of different forms of digitality, utilizing or mimicking AI as a creative device for example (as is the case in Elias Hirschl's *Content*). However, there has been – remarkably – less focus by literary scholars on those text which do not view digitality as a chance for a new literary avant-garde, but more from a critical point of view, states Eva Stubenrauch (Stubenrauch 2022: 58). She develops a

system of digitalization-critical writing processes ("digitalisierungskritische Schreibverfahren"), which consists of warning, distancing and re-signification (Stubenrauch 2022: 58). Thus, digitality can be integrated into warning schemes, to expose networking structures by alluding to their omni presence, for example, or by creating a distance between narration and content (ergo, articulating a critique of digitality). Re-signifying implies a creative approach to digital forms through imitation and quotation in order to explore subversive potentials (cf. Stubenrauch 2022: 75). In the following literary dystopias, reflections on digitality will be examined regarding dystopian world building on the one hand and digital writing techniques on the other.

2. Digital authoritarianism: Theresa Hannig's *Die Optimierer* and *Die Unvollkommenen*

In her debut novel *Die Optimierer [The Optimizers]*, Theresa Hannig designs a dystopian federal republic Europe (BEU) which is isolated from the rest of the world and follows the law of the machines: The so called "Optimalwohlökonomie" [Optimal Welfare Economy] turns out to be a dictatorship of surveillance. The follow-up novel *Die Unvollkommenen [The Imperfect]* describes forms of resistance against the escalating digital authoritarianism, touching subjects of robots ethics and anthropomorphized machines. As a result, the novels are closely linked to contemporary digital debates and our current reality, as the spatial setting within Europe (Munich, the Baltic Sea and Burano are directly referenced) and the time period (2052 / 2057) indicate.

As characteristic for the dystopian genre, the reader is introduced into the futuristic world in medias res, as the reader follows the protagonist of the first novel, Samson Freitag, on his work routine and, as the novel continues, his transformation from an active supporter to an involuntary opponent to the system. At the very end of *Die Optimierer*, he is turned into one of the so called Basilei, former humans transformed into machines, which are part of a hive mind. As the Old Testament name Samson indicates, his story does not end there. Instead, he becomes a ruler with a cult followship, a Messiah figure, in the second novel, in which he is the antagonist to Lila Richter, who emerges as Samson's counterpart and eventually ends his reign, deletes all digital data, and potentially shifts the world into a post big data era by doing so. The question of mind-body-dichotomies becomes much more complicated in *Die Unvollkommenen*, specifically when it

comes to distinctions of humans and machines or robots as an own ethic category.

Throughout the first novel, Samson faces the consequences of the ubiquitous digital presence he so eagerly defends: Being under constant surveillance and constantly ranked with social points (which directly influence each person's societal status) turns into his disadvantage. The system of collecting rewards for documenting and collecting data is reminiscent of the *Black Mirror* episode *Nosedive*, which paints an alternative reality where people give and are given social points, resulting either in rewards or disadvantages. Similarly, there is a hierarchy in *Die Optimierer*, making those with low social points outcasts, framing them as 'Piretisten'. Such dynamics of inclusion and exclusion only become apparent as the protagonist Samson falls into disgrace. It is, of all things, Samson's meticulous sense of documentation and proclivity, which seals his downfall when he researches the politician Ercan Böser's history. Samson's faith in data collection and archiving is shaken severely for the first time when he finds out that Böser is able to manipulate data sets or make certain information disappear while also stealing physical information on paper, raising the question of physical versus digital archiving, both of which prove susceptible to manipulation (cf. Hannig 2017: 140). The motif of manipulative tendencies of digital data is further discussed in *Die Unvollkommenen*, when certain information is not made available, taken out of context or simply faked, a scenario reminiscent of the concept of 'Newspeak' in *1984* as well as current debates around (AI-generated) online disinformation or deepfakes.

The majority of the human population of the BEU is chronically enthralled by the digital sphere, consuming digital content everywhere and at all times. The ubiquity of online information and data of the individual becomes especially virulent when Samson visits a 'Doppelherzeinrichtung' [double heart establishment], a facility for sexual interactions. Even here, digital profiles and performance scales can be viewed, merging the public and private sphere, a phenomenon Eva Illouz characterizes as typical for the era of emotional (or psychologized) capitalism (cf. Illouz 2023: 166). This constant presence of digital information on every citizen results in social and spatial exclusion. The dictatorship of surveillance is compared with an octopus, transforming citizens into "degenerierte, unfähige Konsumenten" [degenerated, incapable consumers] (Hannig 2017: 233) and becomes even more evident via the "Internat" [boarding school]. This is a permanent surveillance facility – and therefore, in Foucauldian terms, a heterotopic space – for outlaws who will not be reintegrated into society. Consequentially, Lila Richter feels "fast durchsichtig" – almost transparent – when

she realizes the mirrors at the "Internat" are actually displays (cf. Hannnig 2019: 73). The individual is exposed to dataveillance at all times.

This "Internat" is a sort of dystopian Cockaigne, a golden cage (Hannig 2019: 26), where consumption of any sort of entertainment and food seems to be endlessly available, leading to a general sluggishness of the inhabitants (cf. Hannig 2019: 52). The 'Optimal Welfare Economy' creates an immature human society, writes Maria Endreva: Digital and virtual realities cause citizens to lose contact with reality (Endreva 2024: 313-314). The thematic motif of freedom, dynamics of immaturity and maturity as well as autonomy is already established at the very beginning of the series which starts with a quote by Edward Snowden ("Ultimately, saying that you don't care about privacy because you have nothing to hide is no different from saying you don't care about freedom of speech because you have nothing to say"). Consequently, data collection and processing is linked with Kantian "selbstverschuldete[…] Unmündigkeit" [self-incurred immaturity] (Hannig 2017: 233). Such motifs of enlightenment are sustained throughout the text on a semantic level as well, particularly in the recurrent imagery of eyes, seeing, intuition / perception and exposing, which are reflected in the digital contact lenses used by most citizens. Samson develops an eye irritation to the lens (cf. Hannig 2017: 127) , which accompanies his changing perception of the digital omnipresence, lifting the "halbtransparenten Schleier" [semi-transparent veil] (Hannig 2017: 9) from his eyes. In *Die Unvollkommenen*, the lenses are replaced by implanted optic nerve chips. Such devices represent a continuous merging of the human body with digital forms: The physical space surrounding the characters is always a digital one as well. To invoke Foucault, the "gaze is alert everywhere" (Foucault: 1995, 195). Enlightened semantics are also apparent in intertextual references to Büchner's *Dantons Tod [Danton's Death]* and hence, the violent excesses of the French revolution. This implies the false utopian promise of digitality surrounding progress, freedom, equality and autonomy, which has turned into its opposite in the world of the 'Optimal Welfare Economy'.

There seems to be no escape from ubiquitous digitality in everyday life: In *Die Unvollkommenen*, technology has advanced to implemented digital chips that can cause visions and dreams, particularly of Samson as a godly father figure (cf. Hannig 2019: 160 / 197). This questions the distinction between the real and the virtual, simulated world. The follow-up novel starts with a quotation of the famous German folk song from the 19th century, *Die Gedanken sind frei [Thoughts are free*] (Hannig 2019: 7), a notion that becomes becoming increasingly ambivalent. On the one hand, autonomy seems to be neglected by omni present digital networks. On the other

hand, there could also be a freeing potential of emotional stimulation, as the figure of Eoin Kophler emphasises: Choosing the (emotional) stimulation, choosing the representation is a choice that Schopenhauer denies in *Die Welt als Wille und Vorstellung [The World as Will and Representation]* (cf. Hannig 2019: 194), meaning that virtual stimulation might go beyond subjective representation to which one is bound. The progress and growing influence of digitalization also becomes evidently in different machinic communication styles. Older, simpler robot models don't possess adequate modes for different situations yet, although holding responsible working positions. Compared to this, very advanced humanoid robots are able to perfectly simulate or even surpass human communication. However, their access to huge data collections is noticeable in the way they often speak in quotations: ("Laut Wikipedia bezeichnet Immanenz das in den Dingen Enhaltene […]" [According to Wikipedia, immanence refers to what things encompass ….] (Hannig 2017: 248). This development in machine communication parallels the development of LLM's.

Not only does digitality affect surveillance and perception, but also the working world. Machines take over human jobs, for example in the shape of Dr. Fleischhauer, a robotic psychiatrist working at the "Lebensberatung", demonstrating that even working fields which require human interaction are technologized. In contrast to this, humans like Martina Fischer have to 'sell themselves' ("Du musst dich eben besser verkaufen", Hannig 2017: 21), competing with the optimized machine-driven world. Maria Endreva demonstrates how work performed by humans declines in the novels due to technological progress (Endreva 2024: 310). This goes along with a monopoly of job distributions (Endreva 2024: 312). Appropriately, "Jeder an seinem Platz" [Everyone in their place] is the common meeting and farewell phrase in this dystopian world.

Furthermore, the distinction between robots and humans merges, humans and machines morph into one another, in shapes of transhuman figurations or humanoid robots, raising ethical questions regarding robot rights. The relations between humans and robots are made visible by the increasingly human appearance of the robots, playing with the topos of mistaken identity. Samson repeatedly confuses robots with humans, foreshadowing his own transformation into a Basileus. Practices of disguise and concealment characterize the hidden influence of the machines. Distelmeyer identifies strategies for concealment as a vital element of digitality, referring to the metaphor of the black box, an untransparent technical apparat (cf. Distelmeyer 2022: 9). Samson is very confused about his metamorphosis in the beginning (cf. Hannig 2017: 278), still identifying as the human version

of himself, but proceeding to feel freed from the "Last des Menschseins" [the burden of being human] (Hannig 2017: 300). He becomes part of the Basilei, "Chimären aus menschlichem Geist und künstlichem Bewusstsein" [chimeras of human spirit and artificial consciousness] (Hannig 2019: 293), questioning notions of what it means to be human or at least identified as an own being with a consciousness. Whereas Enlightenment philosophers such as Spalding identified the combination of instinct and senses with intelligence and reason as a distinctive human quality (e.g. Spalding 1749: 8), these defining parameters appear to be challenged by the humanoid robots. The fact that they have some form of consciousness, a mind of their own, suggests that there might be alternative ways of spiritual and rational existence than only the human one.

The Basilei are a complex combination of human memory and artificial neural networks, although they may only be capable to simulate, not actually feel emotions (Hannig 2019: 294). In contrast to the Basilei robots, the other artificial models (like the Custos robots) know what it means to be a robot, possessing an own machine consciousness for their individual mode of being. The text states that they are indeed able to suffer, since they are able to feel: "Aber sie können dennoch leiden, denn sie können… fühlen" (Hannig 2019: 323). They also show emotional reactions, similar to humans, e.g. Samson's house robot lowers his eyes in embarrassment (Hannig 2017: 240). Therefore, these kinds of robots founded a league for robot rights, advocating for equal treatment of biological and 'digital' humans, referencing again the French revolution through their fight for equality (cf. Hannig 2019: 257) and emancipating themselves from simply being work slaves. Calling the destruction of a robot officially "Verlebung" [Ent-living] signifies the development to see robots as its own form of living existence, thereby superseding Isaac Asimov's Three Laws of Robotics (cf. Hannig 2019: 64). The robots as well as the Basilei, especially Samson, bear traces of strong AI figures: According to Bianca Westermnann, a strong AI can be identified as an intelligence that is at least equal if not superior to the human mind, based on the assumption that there are analogous operating principles between brain and computer (Westermann 2024: 37). In literature, such figures of strong AI are often autonomous and manipulative, acting antagonistic towards human figures (Conrad 2024: 47).

However, the text paints a more ambiguous picture of ethical implications of artificial intelligence, not only through the robot league's advocacy for the rights of digital humans, but also intertwining human and digital consciousness. The Basilei differ from these robots since they are manifestations of the undead (Hannig 2019: 133), potentially even developing

perceptual disorders because of dissociations between soul and body ("Dissoziation zwischen Geist und Körper", Hannig 2019: 134). The question of the relation between reality and stimulation, actual human beings and their digital recreation, is explained to Lila by Eoin Kophler (a robot developer) through an exposition of Hilary Putnams 'brain in a vat' thought experiment. A simulated brain will take impulses for reality, which is exactly what happens when a human consciousness with its memories is planted into a machinic body, embedded in a data information network. This makes Basilei human in the sense that they consider themselves such (at least to a certain extent). This in turn leads to the ethical question whether it is permissible to create such a painful existence which arises from eternal life and endless knowledge (cf. Hannig 2019: 146). In the second novel, Samson becomes the ultimate strong AI, aiming – according to the character Kophler – to enslave humanity by technological upgrades (Hannig 2019: 221). Samson became a higher-level instance within the Basilei network thanks to access to usage rights. For this reason, Eoin Kophler calls him a "Bug" (Hannig 2019: 221), a hardware error that led Samson to construct a resurrection myth around himself, utilizing biblical allusions, e.g. a persiflage to the Genesis creation narrative ("Am Anfang ist die Singularität. Alles ist eins, und eins ist Samson, und Samson ist alles." [In the beginning there was singularity. Everything is one, and one is Samson, and Samson is everything] (Hannig 2019: 125). The genesis is intertwined with the concept of technological singularity (the superiority of technology over humans, cf. Lem 2016: 135). Samson even creates an idea of paradise, the path to the 'Pure Land' ("das Reine Land"), the afterlife in form of a digital consciousness: Paradise (or hell, whatever Samson decides to create) becomes a virtual reality (cf. Hannig 2019: 128), creating liminal spaces between reality, religion and virtuality. Such discussions around simulations expand to simulated phenomenological experiences. A so called "Fühlanzug" [feel suit] (Hannig 2019: 54) as well as implanted chips can influence emotional landscapes. Another variation of transitions from reality into simulation are different doppelganger motifs. One of them are so called proxies, which function by biological masks and cater to the growing need for privacy (Hannig 2019: 223). Furthermore, the doppelganger motif appears in a varied form in Samson himself: As a returned transhuman Basileus, he is not quite the same yet no one else, an existence which is linked to 1 Corinthians 15:35 (It is sown a natural body; it is raised a spiritual body. There is a natural body, and there is a spiritual body) to illustrate the duality of Samson's transhuman existence between his former and a new self (cf. Hannig 2019: 393). According to Freud, the doppelganger was

initially an insurance against the destruction of the ego (Freud 1919: 28), a motif that Hannig's series reproduces, alongside the uncanny implications of a return of the same yet different existence. In the Freudian sense, the splitting of the ego takes a pathological turn; the doppelganger becomes a a thing of terror (Freud 1919: 247-248). This play with recreational digital identities is repeated in yet another variation when Samson's plan to resurrect his mother as a Basileus is prevented by Kophler's intervention, who exchanges the data chips and creates another doppelganger of Samson. Samson seeks a way out of this painful existence by ending the "Samsara", the circle of death and rebirth, exposing the 'Pure Land' as an illusion, a dream (Hannig 2019: 394).

Another special case is the character of the Homunculus, who is living with Anna Freitag, Samson's mother. This transhuman hybrid is the result of a failed integration from human consciousness into the body of a Basileus. Similarly to Samson, the Homunculus has separated from the hive mind and claims autonomy for its own way of existing (Hannig 2019: 233) and is linked to the Homunculus in *Faust II* (Hannig 2019: 239), a being also longing for its own existence (cf. Goethe 1832: 238).

Hannig's text is characterized by various processes of demystification, slowly revealing dynamics of digital surveillance and resulting forms of dependence and loss of human autonomy. Accordingly, Endreva describes the 'BEU' as a panoptism (Endreva 2024: 311), a system with totalitarian tendencies. The former utopian belief in transhumanism of the Silicon Valley (Endreva 2024: 321) has turned into its contrary. Hence, the text reflects on digitality and network structures in Stubenrauch's category of the 'warning mode', exposing digital structures by using dystopian conventions. Samson's typical dystopian arch demonstrates errors within the system by using an average citizen as an example. This is supported by the non-focalized, hetero diegetic narrator's voice, rendering the reader more knowledgeable than Samson and Lila, while nonetheless withholding certain dystopian elements until later. The narration of *Die Optimierer* feels similar to *1984*, since there are also certain parallels between Winston Smith and Samson Freitag: Both protagonists are average citizens, supporting the system with their jobs and share a passion for literature, although Samson's revolt is much more hesitant than Winston's. In addition to this, both are reintegrated into an authorial system.

As characteristic for dystopian genre conventions, the series also contains utopian elements. Ecological foot prints and economic inequalities based on income seem to vanish under this system, optimizing procedures of

consumption and work and therefore mitigating the Anthropocene. Technologicalization encompasses work, nutrition, partnerships, even pets: Everything falls under the umbrella of optimization rhetoric. Upon closer inspection, this world shows several dynamics of suppression, not only when it comes to losing one's freedom of choice. The 'BEU' turns out to be a very exclusive system, strictly separated from the rest of the world. The purported concept of direct democracy is later exposed as a farce, with politicians like Ercan Böser being strategically placed into high ranking positions by robots. Besides, the "Optimalbüro" [optimizing office] is responsible for security and foreign policies, shielding the BEU with a wall from refugees. Consequentially, the 'BEU' turns out be an extreme form of a nation-state, a digital authoritarianism that also controls the inhabitants from the within, e.g. by arresting resistant citizens. In contrast to Orwell's novel, the series holds out a more optimistic outlook into prospect: Lila decides not to recreate a virtual utopian 'Pure Land' and chooses the imperfection of reality instead by deleting all digital information. Reversing digital mechanisms seems to be a way out of the digital dystopia in Berg's *GRIME* trilogy as well.

3. From dystopia to utopia: Sybille Berg's *GRIME* trilogy

The protagonists of the *GRIME* trilogy are teenagers – later young adults – who suffer the consequences of a dystopian techno capitalistic system, having grown up largely under precarious circumstances. Social and racial segregation shapes the dystopian scenario in the first two novels of the series. The friends form a fragile sense of community within this isolating society, which generates a potential for revolt, especially in the second novel, *RCE* to then lead to a new post digital, anarchistic-socialist utopia in the last part of the trilogy, *LA BELLA VITA. PNR,* dividing the trilogy into a "before" and "after". Digitality is omnipresent in all parts: In *GRIME* and *RCE*, it shapes almost every sector of life by its omni presence, whereas in *PNR*, the past ubiquity is contrasted with the post digital utopia. The trilogy engages with a number of political structures and debates, which is hardly surprising given that the author Sybille Berg has been a member of the European Parliament for the satirical party "Die Partei" since 2024. In addition to her political activity, Berg interviewed scientists and experts on economical, technological and ecological challenges of our time for the trilogy. A collection of these interviews were published in 2020 under the name *Nerds retten die Welt: Gespräche mit denen, die es wissen [Nerds save the world: Conversations with those who know].*

The teenagers – later young adults – of *GRIME* and *RCE* share a great anger towards a system that has failed them. Rage is a determining motif throughout the text: It does not only express a dissatisfaction with one's economic situation, but also utilizes resistant energy. The title *GRIME* addresses this anger: „Grime was raging, filthy music for children leading filthy lives." (Berg 2022: 5 / also cf. Berg 2020a: 11). Don and her friends are the exception though, since the majority of society is described as mostly passive, „numb and tired" (Berg 2022: 6 / Berg 2020a: 13), which means that the "fiction of capitalism" (Berg 2022: 406 / Berg 2020a: 600) proves to be effective.

This hopelessness is reflected in the descriptions of Rochdale as well: Violence, drugs and poverty define its topography (cf. Berg 2022: 4) The decaying city is compared to a "desert" (Berg 2022: 9), old companies to "Leichen" – "shells" (Berg 2022: 25 / Berg 2020a: 39). Such clichéd apocalyptic images gesture towards a process of decline, which is also observable in the strong separation of spaces between different social classes, i.e. consumption spaces: Whereas the half empty shopping malls or chains such as Costa Café in Rochdale are reserved for wealthier tourists, the last physical accessible spaces for the masses are social department stores, full of "old clothes and morbidly sad people" (Berg 2022: 24/ also cf. Berg 2020a: 38). The same applies to London: The inner districts appear to have been exclusively built for "the rich idiots in golden motorcars" and "tourists" (Berg 2022: 157 / Berg 2020a: 232). The still existing shopping centres are subjected to the high earners, while most people just watch commodities they cannot effort from the outside (cf. Berg 2023: 405). This rift between rich and poor illustrates a failed vision of capitalism as a neoliberal utopia, producing a starkly segregated society instead. In *GRIME*, there seems to be hardly any subversive potential to the status quo (apart from the young friend groups). The citizens submit into the "religion of shopping" (Berg 2022: 173 / Berg 2020a: 252), they passively succumb to the "absurd pressure to make his life into a shopping event" (Berg 2022: 289 / Berg 2020a: 427). The process of homogenous interests aligns with the seriality of multinational retail chains (Berg 2023: 50), reproducing more of the same while disguising themselves as individual stores (cf. Berg 2023: 336).

The vacancy of shopping centres, brought about by their displacement by digital platforms, is a continuous development reflected in the novel, distinguishing the old from the new time: „In den Zentren des Nichts standen noch ein paar Relikte der Übergangszeit vom Kapitalismus zu dem neuen Zeitalter, in dem Konsumenten kaum mehr benötigt wurden." [In the centres of nothingness, there were still a few relicts of the transition from

capitalism into the new age, in which consumers are hardly needed anymore] (Berg 2023: 334). The disappearance of public physical spaces goes hand in hand with the rise of digital spaces in various forms and shapes. Virtual reality spaces become prevalent, allowing the individual to escape into a digital alternative world, even if it is just an immersion of everyday life with daily activities such as working nondigitally (Berg 2022: 140, 370 / Berg 2020a: 208, 545). Berg establishes a dystopia in which AI and robots (e.g. in the sector of delivery) take over jobs, making humans more and more useless for the job market. This is one of many invoked false utopian promises regarding digitality in the early 2000s. Instead of creating an interconnected, accessible world, digitality has turned into an instrument for multiplying bureaucracy and administration (Berg 2025: 87, 184–185). In *GRIME*, the concept of technological singularity is directly referenced (Berg 2022: 144 /Berg 2020a: 213), marking the completion of the shift from capitalism to tech capitalism (or the era of digitalism) – as is the case in Hannig's *Die Optimierer*. Another similarity is the establishment of a propagated reward system, based on Emojis in *GRIME*, which is characterized as seductive: "It produces endorphins, it makes them happy, the people (Berg 2022: 70 / Berg 2020a: 104).

Furthermore, virtual reality shows or movies "prepare people for their futures. Create habits so that changes in reality wouldn't attract attention. Just as the American dream had, through state-subsidized books and movies, been used to create desire in people to consume and accept their role in society, movies and shows like *The Walking Dead, Terminator*, and *Big Brother* had in the recent past prepared people for what the future held for them." (Berg 2022: 54 / Berg 2020a: 80). This critique of the consumer is reminiscent of the 'Frankfurter Schule', drawing on the figure of the immature consumer, whose cognitive abilities are heavily limited by the products of the culture industry, as Adorno and Horkheimer state (cf. Adorno/Horkheimer 1944: 134). In consequence, consuming digital content fuels the submissive character of the dystopian society, especially social media content, which is described as a tool of "Dauerhypnose" [constant hypnosis] (RCE, 351), turning citizens into "Labormäuse" [laboratory mice] (RCE, 351), underlining the passivity – or lethargy (cf. Berg 2020b: 129) – of consumption. Euphemistic slogans about digital networks – "The Internet – what a magnificent, world-embracing invention." (Berg 2022: 41 / Berg 2020a: 63) – are deconstructed when intertwined with dystopian descriptions of social platforms as tools of distraction. The continuous need to self-document as a form of 'self-fashioning' becomes part of serial, redundant content, which oscillates between mass popular, homogenous media output

and very individual algorithms (cf. Berg 2023: 65 / 351). A body of consumption which is standardized and functions uniformly is the result of this development (Berg 2023: 10). New, mass-market duplication devices do not unleash new creative artistic potential (cf. Benjamin 1935: 21), but rather addictive, commercialized content such as make up tutorials or so called shock content: "The earnest social reporting was not very successful. Not even a hundred views. There were far more clicks when Hannah convinced boys to glue their eyelids with superglue […] " (Berg 2022: 96 / Berg 2020a: 139). Platforms like YouTube, Facebook or Amazon (e.g. Berg 2023: 376) as well as brands are mentioned by name, closely intertwining the presence with the fictional dystopia. Those companies and platforms also shape gender discourses and body images. Not only does the content itself become homogenous, also optics in general conform to beauty ideals, noticeable in the boom of plastic surgery: Beauty can be optimally calculated (Berg 2022: 192 /Berg 2020a: 283), woman have to look like "influencer-hookers" (Berg 2022: 194 / Berg 2020a: 287). Conceptions of masculinity are also affected by this, e.g. when it comes to idealizations of trained bodies (cf. Berg 2025: 286). Berg describes a generation traumatized by an epidemic, and lonesome because of online addiction (Berg 2025: 287): Digital network structures stand in contrast to tendencies of loneliness in the real word. This is also metaphorically illustrated by the booming sells of umbrellas, shielding individuals from each other. The implication of "Ab**schirm**ung" [separation] creates a word play with its semantic closeness to "Regen**schirm**" [umbrella], a connotation lost in the translation (cf. Berg 2023: 38). Lonesomeness, hatred and the Anthropocene (the constant rain) are closely linked through this image.

The markets and their "lives of their own" are strengthened by invisible algorithms (Berg 2022: 82 / Berg 2020a: 117), alluding to the topos of the invisible hand of the market (cf. Vogl 2014: 7): Market mechanisms and financial flows become yet more impenetrable and enigmatic in the digital age. Hence, economic realities are made unfathomable because of the intransparency of financial markets and big investment companies within the digitalized world. Marx's metaphors surrounding unveiling (when describing the fetishization of commodities, Marx 1867: 90) seem to be driven into their extreme. Berg also deploys Marxist analytical tools in describing how the majority is compelled to sell their labour as a commodity and takes into account the origins of the products, hinting at conditions of production and global supply chains. In the mode of a flashback, the final part of the trilogy looks into the dependency of technological products on resources such as Cobalt, which is mined in Congo and finances corruption and civil wars

(Berg 2025: 310-311), for example. Therefore, the texts looks into (digital) products in order to unveil global contexts, dynamics of product circulation and dependency strategies.

The antagonists of the texts are institutions, (PR) companies, big corporations and the upper class. Thome Percy and his father are two of many characters who personify these elements. They come from a family with a long tradition; Thome's father is a member of the House of Lords, advocating for stricter surveillance (cf. Berg 2020a: 272), while at the same time he is a share holder of companies involved in data collection and manipulation (Berg 2020a: 113). They embody violent, misogynistic, radicalized views, which are further propagated by algorithms as well: Extremism and fascism are on the rise in Berg's dystopia, in digital spaces as well as in real ones (cf. Berg 2023: 39). Such reflections on technological progress as an influence on radical movements can be connected with Benjamin's and Adorno's and Horkheimer's analyses of the interconnection of industrialization and fascism. In her interviews, Berg discusses the dangers of technological totalitarianism with computational social scientist Dirk Helbing (Berg 2020b: 129).

This leads to discriminations against refugees, migrants and non-normative members of society in general and reinforces an ideology of national exclusivity that demands to be 'shielded' from a potentially threatening foreign outside (cf. Bhabha 1997: 150).

The text also mentions the spread of misinformation, especially via AI, in the digital era, which goes along with a superficialization of knowledge (Berg 2025: 309-310). Such campaigns are accompanied by measures of censorship. Berg writes: "Es galt als staatsgefährdender Terrorismus, Witze über das System zu machen, über BlackRock, die Sinnhaftigkeit der Aufrüstung zu hinterfragen oder das Abholzen von Wäldern für Steinkohle". [It was considered State-endangering terrorism to make jokes about the system, about BlackRock, to question the good reason of armament or the deforestation for coal mining] (Berg 2025, 287).

Besides, surveillance is a focal point of the digital dystopia, which already becomes clear in the way most characters are introduced by their digital profiles. These digital avatars are visualized in the printmaking of the novel and rank the citizens according to their levels of usefulness, based on their potential level of consumption, and thus can be described as a tool of power in order to categorize citizens in race, sexuality or usability. Escaping such mechanisms of surveillance proves to be nearly impossible. It is only outside of the city centre the friend groups can find spaces beyond surveillance

(cf. Berg 2022: 181 / Berg 2020a: 265). Here, they are confronted with a new challenge: To find activities and interests outside the digital world. The text frames digital formats as antithetical to creativity and self-expression, commercialising every subversive potential (cf. Berg 2022: 226 / Berg 2020a: 333). Art is dominated by the market: „Kunst ist Erfolg, Erfolg gibt allem, was überlebt, recht, und sieh nur, was für eine tolle Plattform wir hier für dich gebaut haben. Du kannst was nachsingen oder was mit Titten machen. Oder Games oder Reise-Influencing." [Art is success, success justifies everything that survives, and oh, look, what a great platform we've built for you here. You can sing along or do something with tits. Or games or travel influencing] (Berg 2023: 215).

The only way out of the ubiquitous digitality is, again parallel to Hannig's series, to leave it completely behind, a life without digital devices. A radical new start in order to enable emancipation is needed. As Hartmann writes, there is a shift "from utopia to ubiquity in technological use" (Hartmann 2004: 15). This is also reflected in the trilogy, painting the picture of an 'old' utopia internet which transforms into the opposite; in *PNR*, we enter a new utopia, a new digital era, in which many former digital forms, e.g. the commercialisation of the internet, become obsolete. Remarkably, Ben and his friends, many of them operating as hackers as well, achieve this transition into post digital times by utilizing the very same digital mechanisms they criticize: mass hysteria, manipulation, deepfakes, social platforms and according dynamics of short content and clickbait, the fetishizations of personalities such as boy band members – and even a certain dosage of drugs in the drinking water (Berg 2025: 108). Strategic appropriation rather than enlightenment initiates the new utopia, thereby underlining its fragility right away. *LA BELLA VITA. PNR* references the PNRR-EU program aiming to modernize the Italian economy via digitalization, strengthening social cohesion and pushing the green revolution. These premises are adapted as slogans for the new utopia (cf. Berg 2025: 31-32). This antithetical structure of "before" and "after" becomes apparent from the very opening of *PNR*, in which Don's rage has disappeared. She lives a life that seems to be too good to be true ("Leben […], das wie zu schön für mich scheint" (Berg 2025: 6)). The chapters of the final part of the trilogy are structured via loose constitutional texts, which are mostly based on voluntariness (cf. Berg 2025: 283). This style of a political manifesto is comically broken from time to time, when certain paragraphs are repeated or not even included in the first place: "50. Auch deutsche Menschen sind Menschen. Ich gebe zu, diesen Satz habe ich als Verfassungsatikel eingegeben, aber er schaffte es nicht durch die Qualitätskontrolle" [50. Even German humans

are humans. Admittedly, I've put in this article of constitution, but it didn't make it through the quality control] (Berg 2025: 210).

The utopia is one of equality, mostly leaning into anarchist tendencies that contrast the old, capitalist idea of freedom with a new one (cf. Berg 2025: 29). In this utopia, luxurious spaces such as high end hotels are made accessible to the public, shifting the dynamics of inclusion completely, hybridizing former dividing factors such as race, class and gender. Housing is socialized, the school system reformed and even prisons are replaced by isolated communities of so called individuals with resocialisation problems (Berg 2025: 276) in order to minimize hierarchical structures. The challenges of climate change are met with a transformed agriculture modelled after the forest (Berg 2025: 199). The utopia is perceived differently globally. Some regions, such as former socialists countries, whose failures are attributed to the abuse of power, transitioned into the new system (Berg 2025: 218). South America is described as a dream for all Situationist Internationalists, utopiates, Zapatas (Berg 2025: 338). In comparison, the US is framed as the dystopian antithesis to these new utopian forms (cf. Berg 2025: 338). Hence, Berg's utopian vision can be classified within a literary tradition of socialist utopias. Manfred Windfuhr's study regarding German utopias gives an insight into the literary tradition to imagine alternative, socialist societies as a salvation from bourgeois-capitalist rule (Windfuhr 2018: 581). To a certain extent, Berg's text falls into this category of engaged literature. Consequentially, the former economic and political elite either has to assimilate to the new economic system or live on private islands. Capitalists and fascists have not become better people, but do better things, as the text states ("Und nun – / sind sie nicht über Nacht bessere Menschen geworden, die Menschen. Sie tun nur bessere Dinge, und vielleicht wirkt sich das neue Außen auf das menschliche Innen aus" (Berg 2025: 21)). This is traced back to the "new outside", the new system, in which financial economy and the relevance of money are obsolete. These new circumstances are diametrically opposed with references to the past state or imagining the even more dystopian scenario of a failed revolution (cf. Berg 2025: 13).

The 'good life' is characterized by an abundance of free time, which is devoted to hobbies without digital devices, a "Rückkehr zu den Hobbys unserer Großeltern" [return to the hobbies of our grandparents] (Berg 2025: 151). Accordingly, a key component is the return to analogue, pre digital times, especially in one's private life. This is also true for art production. In place of AI generated art, mostly based on capitalistic interests, humans create and consume art themselves again. However, art production also

faces a crisis, since there is no common enemy anymore (cf. Berg 188-189) and hence, a way of articulating criticism via art: Art has to find its new modes of expression besides thematizing grievances. This marks first critical, sceptical undertones regarding the utopia. A general boredom prevails, which is itself mirrored in the fact that this utopia cannot be told without recourse to the past, which reflects the narration strategy of the text itself. Berg states in a conversation that she is not interested in happiness and perfection ("Zufriedenheit und Perfektion") in her writing, and rather focuses on the silliness of existence ("Albernheit der Existenz") and unfinished states ("unfertige Zustände") (Berg 2020b: 190). Don, the autodiegetic and internally focalized narrator of *PNR*, states that the past is much more present to her then the actual presence; she admires the latter like a work of art (Berg 2025: 101). The question on how to approach the utopia artistically is answered, alongside the means of working with flashbacks, with giving short insights, snapshots, of everyday life (Berg 2025: 305). Therefore, Don's documentation of the new system by filming short videos can be read as a poetological commentary. This approach, which follows Don's perspective as an archivist for historiographies in the future, collecting different life stories (Berg 2025: 32) and comparing her to the war photographer Robert Capa (Berg 2025: 103), signifies a remarkable shift to the first two novels, *GRIME* and *RCE*. In those, the heterodiegetic, non-focalized narrator strongly evaluates the diegeses, which is also emphasized by occasionally addressing the reader directly via the "we"-form or working with collective "you"-voices. The narration shifts, sometimes quite abruptly, into introspective perspectives of different characters, creating a heterogenous kaleidoscope of the dystopian times. Mostly, we get more multi-dimensional introspections on the teenage friends (in particular with Don being the narrator in *PNR*), whereas many other figures within the text remain types – a fact made explicit when the digital profile of a real estate agent is commented as follows:: „Man muss sich diese Person nicht merken." [You don't have to remember this person] (Berg 2023: 123), generating a metafictional self-reflexivity, which is prevalent throughout the texts (i.e. "Nun folgt ein verwirrender Zeitsprung." [Now follows a confusing time jump] (Berg 2023: 21). Such passages subvert the mode of socialist critique by integrating humour and irony. This is also the case when it comes to generalizations or cliched images, exposing them as such at the same time: „Here's to clichés!" (Berg 2022: 20 / Berg 2020a: 31).

The trilogy takes up digital myths, ranging from promises of salvation to doomsday scenarios, in order to deconstruct the Californian ideology of the Silicon Valley. The fact that digitality is entangled with every aspect of life

becomes particularly evident when it is comically reflected even in descriptions of landscapes: "The user interface is defective" (Berg 2022: 179; Berg 2020a: 263). Such ironic, humorous levels of the text can also be seen in regards to repetitions of phrases such as "huray for markets" (Berg 2022: 117 / Berg 2020a: 82) throughout the texts. They are ironically undermined by contrasting them with actual, dystopian conditions, revealing their empty rhetoric. Interjections ("na ja" – "oh well"), adverbs such as „at least" or conjunctions such as "falls" [in case] put the novel's sweeping generalizations into relation, too. Therefore, Berg's prose could be described as one of relativization. This is also supported by playful engagements with genre expectations on dystopias. Direct references to apocalyptic and dystopian literature, movies and series are entangled throughout the text, from *Black Mirror* to *The Walking Dead* or *The Day after Tomorrow*. While some aspects of such dystopias are adopted – such as the reward system from *Black Mirror* – expectations are subverted from the very outset, particularly regarding apocalyptic imagery, which is persiflaged: „THE MILLENIUM / began lousy. […] There were no fucking catastrophes." (Berg 2022: 1 / Berg 2020a: 5). Dystopian genre conventions are invoked in order to deconstruct them: „If you were the idiotic director of idiotic dystopian movies […] None of the horror scenarios dreamed up by dystopian thinkers came to pass. " (Berg 2022: 140 / Berg 2020a: 207). The potential of dystopian fiction to function as an early warning system is taken up through a reference to the Cassandra project, based on a real existing project which Sybille Berg is part of (www.projekt-cassandra.org), only that in the world of *GRIME*, such predictions of impending doom are instrumentalized to justify military operations (cf. Berg 2023: 118).The mild scepticism toward the dystopian genre is maintained in the utopian finale of the trilogy, which is permeated by critical undertones. Ben's suicide due to losing his purpose in life indicates this, next to emphasis of the possibility that the 'bella vita' is only a temporary state, which can only endure if all countries adhere to it (cf. Berg 2025: 270). It remains unknown what the future might hold, whether the utopian conditions will last.

Overall, the *GRIME* trilogy can be read as a techno capitalistic dystopia with Marxist anarchistic tendencies, which becomes especially visible with the contrasting utopian version based on egalitarian processes. This construct is fragile, however, as is the formulated criticism: By using different ironic markers, the dystopia reflects its own genre and corresponding implications of dystopias and oscillates between social policy designs and literary traditions.

4. Loss of Signification: Elias Hirschl's *Content*

The title of Elias Hirschl's *Content* already indicates the main theme of the novel: Digital content determines work and daily life of the autodiegetic nameless narrator, whose kafkaesque identity remains unsettled throughout the text. Working, (automatic) writing, programming and consuming any form of content – including art – are inevitably entangled, rendering the digital space ubiquitously.

The diegesis is relatively confined: The events mostly take place in the work environment of the content farm *Smile Smile* as well as its immediate surroundings. The narrator works there as a creator of so called 'listicles', short articles such as "*Die Top 14 unterschätztesten Tourist Destinations in Indien – Nummer 7 kennt absolut niemand WAS???!*" [The top 14 most underrated tourist destinations in India – no one knows about number 7 WHAT???!] (Hirschl 2024: 7-8). These articles utilize internet slang and clickbait headlines, imitating clickbait and listicle journalism, thus being strongly shaped by contemporary media trends. Throughout the novel, the working conditions are mentioned, specifically the mundane and monotonous, meaningless activity of creating serial content, resembling "Fließbandarbeit" [assembly line work] (Hirschl 2024: 13), turning the working world into a dystopian scenario. The arbitrariness and pointlessness of the work is made particularly visible by the fact that the produced texts are heavily edited by different authorities until there is nothing left from the original article. This work in vain, "am Produkt vorbei" [past the product], culminates in Karin inserting her arm into one of the hydraulic presses used for video content (Hirschl 2024: 19-20), belying the claim one gets used to the monotony of thoughtless routines (cf. Hirschl 2024: 7). The value of work is severely questioned by reproducing more of the same, following the dictate of virality: Even Karin's accident becomes a viral sensation. Interestingly, the content farm does not generate profit, at least according to investigations. The content seemingly even loses its meaning as a pure commodity, or at least the processes of financial gain are made non-transparent.

Various mentions of figures of pop culture, specifically a number of comedians such as Stephen Colbert, as well as a reference to the Trump election campaign 2018-2020 (marking this time period as "damals" [at that time]), establish a setting in a very near future. The dystopian elements of the novel consist of heavy influence of digital paradigms on the one hand, as well as swaths of destruction, caused by ecological consequences of the Anthropocene, on the other. Being a former place of coal mining, it is plausible that

the Ruhr Area serves as a model, which is transformed more and more into a "ghost city" (Hirschl 2024: 24), with many people leaving the area. The old mining world is present as a "Überbleibsel" ["relict"] (Hirschl 2024: 9) of the industrial age, marking the shift into a digital one. Old coal mines are compared to ribs from a spine (cf. Hirschl 2024: 9), evoking a morbid semantic around the mines, which are now sealed or flooded (Hirschl 2024: 26). The past is literally buried. The origin myth of the 'Ruhr'-area as being a cradle of industrialization and thus civilisation (cf. Hirschl 2024: 28) calls into question promises of technological progress and consequentially, economic boom and wealth. The bureau complex of the content farm is an old building, reminiscent of an old train station from the 1900s (Hirschl 2024: 25), a spatial configuration which depicts the transformation morphing from the old industrial age into the new digital one. The new logistics centre, *Rabbiz*, contrasts the vanishing coal industry with new tech capitalistic, digital developments, as well – only to vanish as quickly as it came: It seems that the transition from capitalism into digitalism or tech capitalism also reaches its end point due to being overtaken by the consequences of climate catastrophes that continuously swallow the space with a series of destructions such as earthquakes and a flooding of the whole area in the very end. A post techno capitalistic system determined by ecological disasters begins to emerge, locating the text in a state of in-betweeness. Descriptions of abandoned spaces and decay create an economically and ecologically apocalyptic atmosphere. The adverb „noch" [still] in the following text passage anticipates a temporary state which is about to end soon: „Verwahrloste Bushaltestellen, leergeräumte Schaufenster und vergilbte Plakate. […] Gescheiterte Online-Marketing-Firmen und Tech-Start-Ups. Sie sind nicht bankrott, sie sind im Winterschlaf. Man macht keinen Verlust, man macht weniger Gewinn. Man verliert nicht, man spielt noch. Man spielt als restbetrunkene, notkoffeinierte Einunddreißigjährige, die mit toten Augen vom Fahrrad auf den durchgewetzten Bürostuhl stürzt, in die ehemals ergonomische Lehne, die sich über Jahre hinweg der ungesunden Körperhaltung angepasst hat, statt sie zu korrigieren." [Neglected construction sides, emptied shop windows and faded posters. […] Failed online marketing companies and tech startups. They are not bankrupt, they are in hibernation. One does not make loss, one makes even less profit. One doesn't loose, one still plays. One plays as a still drunk, not caffeinated thirty-one-year-old, who falls with dead eyes from her bike to the worn through office chair, into the ergonomic backrest, which has assimilated itself to the unhealthy posture instead of correcting it.] (Hirschl 2024: 24) This image of failed attempts to assimilate instead of changing what needs

to be changed references inadequate reactions to the rapid climatic and digital developments, and further explicates the dystopic connotation.

Political structures are not mentioned specifically, but there is a mayor who is strongly linked to the newly opened *Rabbiz*, which is to a large extent state-funded. The working conditions in the company are precarious, with work accidents happening to the delivery guys, for example (Hirschl 2024: 30), while the rhetorics of *Rabbiz* is based on psychologizing business language, illustrated by the so called mental health box, a macabre work-life-measurement in order to take short breaks (Hirschl 2024: 8), a commentary on the concept of emotional capitalism (Illouz 2023: 161). Illouz' theory of the commodification of oneself is picked up by *Content* with dating platforms such as Tinder.

The intertwinement of commercial dating platforms and work is thematized in another variation by a former job of the narrator as a so called "IKM-Schreiberin". This is a sort of chat operator who slips into different virtual realities in order to bind users to certain websites. She recalls her work as follows: "Meine Aufgabe war es, fremden Menschen glaubhaft zu vermitteln, dass ich mich langsam in sie verliebte. […] ich verliebte mich in alle." [My task was to make people believe I slowly fell in love with them. […] I fell in love with them all.] (Hirschl 2024: 124). The digital space becomes interspersed with commercialised love, exploitative and emotionally challenging work (Hirschl 2024: 124) as well as with playing with various identities and online writing. This is driven into extreme when the narrator falls in love with another chat operator, adding another hidden identity into the narrative. Their accidental match is enabled by a glitch, an accidental digital error or unplanned variation. These glitches reoccur throughout the text, i.e. when the Google Maps application on the narrator's phone shows two live locations at the same time. They can be linked to the concept of the 'Poesie der Glitches' – The poetry of glitches – introduced by the German author Clemens J. Setz, points out Miriam Zeh in her review of Hirschl's novel (Zeh 2024). Setz compares glitches to modern narrative strategies, demonstrating that the parameters according to which we exist are interchangeable: Things can get lost, the text allows for jumps through space and time, there can be parallel worlds or doppelgangers (Setz 2016: 33). Glitches, in particular in the shape of doppelganger figures, are leitmotif-like intertwined throughout *Content*. Not only is it suggested that the narrator is, in fact, her colleagues Karin (who is diagnosed with schizophrenia) or Marta, she also has a digital doppelganger who takes over her digital identity and works as an influencer, shifting the borders between virtuality and reality. In the end, the narrator and Marta supposedly attend the funeral

of this doppelganger. In this repetitive recurrence, as Freud observed, lies something fateful and inescapable (Freud 1919: 251). The uncanny is further intensified by the shifting boundary between fantasy (in Hirschl's novel, simulation and virtuality) and reality (Freud 1919: 258).

Most events are left in limbo: Because of the unreliable narrator, it is almost impossible to distinguish between what actually happens and what is only happening in the narrator's head. The unreliable narration might even be a virtual narration, since the narrator makes use of different LLM programs that could be imagined as a coauthor, as a virtual narration voice. Tellingly, the narrator unsuccessfully tries to read Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften [The Man Without Qualities]* – another reference to the existential and semiotic crisis.

The novel works with destabilizations of spaces, which continuously disappear as well as identities which shift and morph into one another. Hence, the dystopia can be described as a fragile, fragmentary world which blurs the borders of digitality and reality. The narrator plays a crucial role in this fragmented perception with various potential doppelgangers, while keeping her own name anonymously, which is quite remarkable considering the setting of the novel within a period of big data and implied digital surveillance. Still, the characters remain passive bystanders for the most part, though frustrations are voiced by desperate measurements such as Karin's self-harm or the act of deliberately opening spam mails to enable a hacker attack on *Smile Smile*. Explicit potential of resistance is mostly present as background noise, in the form of delivery men protesting against precarious working conditions. Tech companies such as the logistics centre *Rabbiz* and *Smile Smile* have antagonistic tendencies, but these are not further elucidated.

The loss of meaning when it comes to work becomes even more clear when the narrator writes a program which creates articles for her. The LLM adapts to Karin's writing style with time, and is eventually able to create listicles page by page: "*die Top 13 gruseligsten Horrorfilme, in denen eine Ente involviert ist; 12 Gründe, warum Einhörner die beschissensten Fabelwesen sind; die 17 ungewöhnlichsten Haustiere* […]" [the top 13 scariest horror movies that include a duck; 12 reasons why unicorns are the shittiest mythical creatures; the top 17 most unusual pets] (Hirschl 2024: 162). This montage of ‚artificially' generated clickbait headlines demonstrates the seriality of online content that can be easily reproduced by automatized mechanisms. At the same time, the hyperbolized imitation of generic digital content explores its grotesque forms and therefore, counteracts the notion of

lack of creativity to a certain extent, especially when comical semantic associations are provoked, as in the following example: "*Die besten 7 Zwerge, die hinter einer erstaunlichen Anzahl an Bergen wohnen! – Nummer 7 hat einen lustigen Namen!*" ["The 7 best dwarfs, which live behind a remarkable number of mountains! – Number 7 has a funny name!"] (Hirschl 2024: 14). The number seven is the starting point for accumulative worldplays here, referencing different meanings surrounding fairy tales, and combines this poetic process with digital practices of content production. The critique of such writing forms is re-signified by creatively exploring their absurd potential, which questions the relation between signifier and signified: What does the content signify? Endless and empty automatized word chains or a new form of artistic expression, reminiscent of the Dada-movement? Another example of this is the 'Is it cake?' trend, with unrecognizable fake cakes being spread throughout the work space, shifting again the boarders of the real thing and its indistinguishable imitation. Video content, the virtual sphere, blends further and further with actual reality. In the basement of the content farm, the narrator accidently discovers an organism connected to cables (Hirschl 2024: 179), a transhuman hybrid – another symbol for the connection of digital forms and modes of being.

Although the text imitates AI generated content by creating associative chains and comical, grotesque exaggerations, reminiscent of the associative structure of Samuel Beckett's *Worstward Ho*, which is also directly mentioned (Hirschl 2024: 143), the loss of meaning due to being replaced by machine generated structures is simultaneously foregrounded. Not only does a LLM program generate the content for work, but the narrator's artistic experiments also depend on automated practices – and largely lead nowhere. For example, she trains bots, which are supposed to create poetic experiments (cf. Hirschl 2024: 37). This possible aestheticization of LLM's is accompanied by an anthropomorphized fusion of human and automatic text production, which are in a reciprocal relationship. The trained bots even write the diary for the narrator at some point, deleting what was written immediately. The transience of online content and writing implies a certain futility of such artistic endeavours, while these very practices are reflected upon at the same time and thereby poeticized. The public diary blog of the narrator with the self-deleting entries shows a white sheet everyday – but it is never the same (Hirschl 2024: 39). The automated diary project playfully engages with notions of emptiness, meaning and meaninglessness. There are mentions of analogue practices, namely in the journalist Finn Gerber, whose journalistic-documenting project via analogue cassette recordings in order to expose the wheeling and dealing of the

content farm fails as well. It appears that neither digital nor analogue text production proves successful. The dystopia not only entails ecological catastrophes combined with tech capitalistic injustices, it also takes into account the loss of signification due to digital forms, specifically mechanisms of virality and AI. Both affect work, daily life and art.

5. Conclusion and prospect

Digitality as a dystopian scenario is characterized in all discussed novels by its ubiquitous form, which shapes almost every aspect of life. In German-speaking contemporary literature, such extrapolations of digital systems are closely linked with current debates and developments, explicitly referencing current politicians, institutions or events.

Hannig's and Berg's series concentrate on a critique of digitality, articulated by the warning mode of the dystopias. The autonomy of the individual is questioned in the context of data surveillance and manipulation. Whereas Hannig's text aligns to a large extent with dystopian literary traditions, Berg employs a self-reflexive approach in her trilogy. Hannig's and Berg's text both imagine ways out of digital authoritarianism. In comparison, *Content* remains more vague, it does not put a solution into prospect. In contrast to Hannig's and Berg's dystopias, resistant forms are only implied, not explicated. Most notably, Hirschl poetizes machinic practices by imitating them. This dualism of dystopian criticism and aestheticization can be characterized as a 'subversive quotation' (Stubenrauch 2022: 74). The dystopias all discuss the ubiquity of digitality, which is accompanied by uncanny motifs such as doppelganger figures or panoptic surveillance mechanisms, often present as hybridizations of the digital and the human. They oscillate between a dystopian warning mode (Hannig, Berg) and a re-signification of digitality through poetic writing processes (Hirschl).

Such dynamics are taken up by other contemporary dystopias as well. A common example is Marc Uwe Kling's bestselling series *Quality Land* and *Quality Land 2.0*. Kling designs a comical dystopia, in which techno capitalism and artificial intelligence systems define living environments. Big players such as 'The Shop', a online shopping retailer, dictate everyday life and social platforms influence and manipulate information and fuel extremism. Surveillance, consumer immaturity and reward systems are prevalent throughout. Notably, the AI machines are not necessarily antagonistic; on the contrary, they possess an individuality of their own (cf. Conrad 2024: 76) and are helper figures. The narrator and fictional author of the series is

Kalliope, a machine writer figure, merging art and artificial intelligence and raising questions of creative usage of imagined AI narration, as does *Content*. Fiona Sironic's *Am Samstag gehen die Mädchen in den Wald und jagen Sachen in die Luft* [On Saturday, the girls go into the forest and blow up things] is more interested in conceptualizations of the old versus the new Internet. Published in 2025 and nominated for the German Book Prize, Sironic's debut novel centralizes the commodification of digitality and fragmented network structures. These are associated with surveillance and hierarchal structures and contrasted with analogue practices. The inevitable, uncanny omni presence of digitality is a shared parallel in all these dystopias: One is bound to digital forms, questioning notions of autonomy. Given the rapid development of digitality as present, the trend of digital dystopias will very likely continue to shape the contemporary German-speaking literary landscape.

References

Adorno, Theodor W., Marx Horkheimer (1947/2020). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.

Benjamin, Walter (1935/2011). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ed. by Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam.

Benn, Gottfried (1991). Der Radardenker. In Ilse Benn, Gerhard Schuster (Ed.), *Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe, Vol. 5* (pp. 65-79). Stuttgart: Klett Cotta.

Bhabha, Homi K (1997). DissemiNation. Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation. In Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Ed.). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* (pp. 149-194). Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Berg, Sybille (2020a). *Grim. Brainfuck*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

Berg, Sybille (2020b). *Nerds retten die Welt. Gespräche mit denen, die es wissen.* Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

Berg, Sybille (2023). *RCE. Remote Code Execution*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

Berg, Sybille (2025). *La bella vita. PNR.* Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

Brecht, Bertolt (1981). Formalismus und Realismus. In *Schriften 1918-1926* (pp. 147-214). Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.

Conrad, Maren (2024). Literaturgeschichte der Künstlichen Intelligenz. In Stephanie Catani (Ed.). *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste* (pp. 47-82). Berlin/Boston: De Gruyter.

Distelmeyer, Jan (2022). *Critique of digitality*. Wiesbaden/Heidelberg: Palgrave Macmillan.

Eigler, Friederike (2024). Vorwort zum Jahrbuch 2024. In *Utopie – Dystopie – Klimaromane /Utopia – Dystopia – Climate Fiction* (pp. 1-6). Berlin/Boston: De Gruyter.

Fitting, Peter (2010). Utopia, dystopia and science fiction. In Gregory Claeys (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 135-153). Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Foucault, Michel (1995). *Discipline and punish. The birth of the prison*. New York: Random House.

Foucault, Michel (2025). *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1919/1999). Das Unheimliche. In Anna Freud et.al. (Ed.). *Gesammelte Werke, Zwölfter Band: Schriften aus den Jahren 1917-1920* (pp. 229-268). Frankfurt a.M.: Fischer.

Endreva, Maria (2024). *Arbeitswelten im 21. Jahrhundert. Dystopien und Dynamiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript.

v. Goethe, Johann Wolfgang (1832/1989). Faust II. In: *Goethes Werke (Vol. III)* (pp. 146-364). Munich: C. H: Beck.

Hannig, Theresa (2017). *Die Optimierer*. Cologne: lübbe.

Hannig, Theresa (2019). *Die Unvollkommenen*. Cologne: lübbe.

Haraway, Donna J. (2016). *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late twentieth century*. Retrieved from http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065

Hartmann, Maren (2024). *Utopien und Dystopien des Internets und der sozialen Medien*. Retrieved from https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/soziale-medien/547111/utopien-und-dystopien-des-internets-und-der-sozialen-medien/

Hirschl, Elias (2024). *Content*. Vienna: Paul Zsolnay Verlag.

Illouz, Eva (2023). *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1784/1900 et seq.). Was ist Aufklärung? In *I. Kant, AA VIII: Abhandlungen nach 1781* (pp. 33-43). Berlin: Preußische Akademie der Wissenschaften.

Kling, Marc-Uwe (2017). *Quality Land*. Berlin: Ullstein.

Kling, Marc-Uwe (2020). *Quality Land 2.0*. Berlin: Ullstein.

Lem, Stanisław (2016). *Die Technologie-Falle.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp-Taschenbuch.

Marx, Karl (1867/2021). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*. Berlin: Karl Dietz Verlag.

Misselhorn, Catrin (2022). *Grundfragen der Maschinenethik.* Ditzingen: Reclam.

Orwell, George (2000). *1984*. London: Penguin.

Reinhardt, Karoline (2025). Digitale Dystopien. In Karoline Reinhardt and Jörg Noller (Ed). *Handbuch Philosophie der Digitalität. Eine systematische und ethische Orientierung* (pp.1-6). Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler.

Schölderle, Thomas (2017). *Geschichte der Utopie. Eine Einführung.* Cologne/Vienna/Weimar: Böhlau Verlag.

Setz, Clemens J. (2016). Die Poesie der Glitches. In Hubert Winkels (Ed.). *Clemens J. Setz trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2015* (pp. 33-40). Göttingen: Wallstein Verlag.

Sironic, Fiona (2025). *Am Samstag gehen die Mädchen in den Wald und jagen Sachen in die Luft*. Hamburg: Ecco Verlag.

Spalding, Johann Joachim (1749). *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen.* Berlin: Johann Jacob Weitbrecht. Digitalized by the DTA. https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/spalding_bestimmung_1749

Sperling, Alexander (2023). *Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in "postutopischer Zeit".* Göttingen: V&R unipress.

Stubenrauch, Eva (2022). Mahnung, Distanz, Resignifizierung. Textverfahren der Digitalisierungskritik. In Elias Kreuzmair and Eckhard Schumacher (Ed.). *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen* (pp. 57-82). Berlin/Boston: De Gruyter.

Vogl, Joseph (2014). *Kalkül der Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin/Zurich: Diaphanes.

Westermann, Bianca (2024). Von Schach spielenden Automaten zu malenden Robotern. Erscheinungsformen und Ideengeschichte Künstlicher Intelligenz seit dem 18. Jahrhundert. In Stephanie Catani (Ed.). *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste* (pp. 27-43). Berlin/Boston: De Gruyter.

Zeh, Miriam (1.2.2024). *Elias Hirschl: „Content". Internet unter sich.* Retrieved from https://bilder.deutschlandfunk.de/2b/e8/17/5a/2be8175a-d5b5-4460-a331-acac23d82bc9/elias-hirschl-content-100.pdf

About the Series

The book series *Interdisciplinary Studies on Philology* is an academic double anonymous peer-reviewed publication project that aims to explore the intersections of language, literature, culture, and society through a philological lens enriched by interdisciplinary approaches. Rooted in the conviction that philology is the study of texts and a dialogical space where historical, aesthetic, linguistic, and theoretical dimensions converge, this series opens a platform for scholars who seek to challenge traditional boundaries within the humanities. Drawing from a wide array of academic fields – including literary studies, history, cultural studies, linguistics, translation studies, media theory, art history, and philosophy – the series invites contributions that analyze texts and cultural phenomena across temporal, geographical, and disciplinary lines. Each volume is conceptualized around a specific theme that serves as a focal point for diverse methodological perspectives and critical engagements, thus fostering a multilayered understanding of philological inquiry. In doing so, the series promotes a reconceptualization of philology as a mode of critical thinking that is not confined to classical or historical texts but is actively engaged with contemporary issues such as identity, memory, technology, and power. By assembling scholars from various institutional and cultural backgrounds, *Interdisciplinary Studies on Philology* also underscores the global relevance of philological work and its potential to intervene in broader discourses within the humanities.

The series is edited by Habib Tekin of Marmara University and Irem Atasoy of Istanbul University, who bring together their expertise in German philology, comparative literature, and cultural analysis to shape the editorial vision of the project.

About the Editors

Habib Tekin (Assoc. Prof. Dr.), Professor for German Literature at the Marmara University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of German Language and Literature. His research fields are German-Jewish Literature, Holocaust Narration, Austrian Literature and Disability Studies.

Irem Atasoy (Assoc. Prof. Dr.), Professor for German Linguistics at the Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature. Her research fields are Multimodal Linguistics, Visual Semiotics, Film and Media Studies.

Previously Published

Volume 1: Redefining Communication in Posthuman Age
Irem Atasoy and Habib Tekin (Eds.)

Volume 2: Mythological Motifs in Narratives
Irem Atasoy and Habib Tekin (Eds.)

Volume 3: Literature Across Utopia, Dystopia and Heterotopia
Habib Tekin and Irem Atasoy (Eds.)

Volume 4: Transhumanism and Cyberpunk: Imagining Human Futures in Literature and Media
Irem Atasoy and Habib Tekin (Eds.)

Volume 5: Österreich jenseits der Moderne. Österreichische Kunst, Kultur und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert
Habib Tekin, Irem Atasoy and Irma Trattner (Eds.)