

Studia theodisca XXXII

Ludwig van Beethoven • Arnold Schoenberg
Rudolf Pannwitz • Hugo von Hofmannsthal
Ilse Aichinger • Ingeborg Bachmann
Bertolt Brecht • Herta Müller

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXXII

Year 2025

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XXXII – Year 2025

Table of Contents

Jacob-Ivan Eidt – <i>From Beethoven to Schoenberg: The Micro-Myths of Viennese Classicism and Viennese Modernism in Thomas Mann's 'Doktor Faustus'</i>	p. 5
Serena Bonaldo – <i>«Das ABC der Teutschen Misere!». Drei Misere-Figuren im 'Hofmeister' von Bertolt Brecht und die Klassenfrage</i> [<i>«The ABC of German Misery!». Three Misery-Characters in Bertolt Brecht's 'The Tutor' and the class question</i>]	p. 31
Alessandra Guaran – <i>Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann protagoniste della (ri)nascita del radiodramma dopo il 1945: i casi di 'Knöpfe' e 'Ein Geschäft mit Träumen'</i> [<i>Ilse Aichinger and Ingeborg Bachmann as protagonists of the (re)birth of radio drama after 1945: the cases of 'Knöpfe' and 'Ein Geschäft mit Träumen'</i>]	p. 47
Alina Ujeniuc – <i>Das Passfoto. Fotografie als Identitätsbeweis in Herta Müllers Werk – Identität und Repräsentation</i> [<i>The passport photo. Photography as proof of identity in Herta Müller's Work – Identity and Representation</i>]	p. 75
László V. Szabó – <i>Pannwitz, Hofmannsthal und Österreich</i> [<i>Pannwitz, Hofmannsthal and Austria</i>]	p. 89
Call for Papers	p. 111

* * *

Jacob-Ivan Eidt
(Dallas, Texas)

*From Beethoven to Schoenberg: The Micro-Myths
of Viennese Classicism and Viennese Modernism
in Thomas Mann's 'Doktor Faustus'*

ABSTRACT. A misreading of Thomas Mann's *Doktor Faustus* as a simple allegory lies at the heart of the controversy surrounding Mann's use of Arnold Schoenberg's music as a demonically inspired fascist aesthetic. If we look upon Schoenberg's music as a micro-myth, intersecting and interacting with a counterpart myth, namely Viennese Classicism, then a different picture emerges. This article will take a closer look at the construction and interplay between the micro-myths of Viennese Modernism and Viennese Classicism in Mann's novel. The article seeks to clarify the use of atonality vs. tonality in the myth-building process and to shed more light on the Mann-Schoenberg controversy.

I. Introduction

In his 1947 novel *Doktor Faustus*, Thomas Mann famously equated the demonically inspired music of his fictional Faustian protagonist with the very real music of his friend Arnold Schoenberg. The comparison became controversial, because in the context of the novel, the music could be interpreted as representing a fascist aesthetic of control. In fact, Mann's musical consultant on the novel, Theodor W. Adorno, did exactly that, construing Schoenberg's compositional technique as a kind of musical cult of order. As a result, the main protagonist and modern-day Faust of the novel, Adrian Leverkühn, can be seen as a kind of Hitler apologist, harboring a mentality of cultural chauvinism that could be said to represent Germany's cultural claim to mastery over Europe. Schoenberg, who fled the Nazis both as a Jew and as a so-called «degenerate artist», was obviously offended and dumbfounded by Mann's association of his atonal music with Nazi sympathies. Indeed, many

scholars also remained perplexed as to why Thomas Mann would utilize Schoenberg's music in such a way (Neher 240). Thomas Mann scholar Hans Rudolf Vaget has pointed out that one possible reason for this befuddlement was that the novel has had a history of being misread as a simple allegory, with Leverkühn serving as a parallel to Hitler (Vaget 34). One of the factors that contributes to this kind of misreading, both of Adrian Leverkühn and of Schoenberg's music, lies in the complex system of myths that Mann created in order to drive forth the greater premise of the novel.

In his forward to the 2009 publication of the correspondence between Thomas Mann and his grandfather, E. Randol Schoenberg noted that Arnold Schoenberg believed that his twelve tone method reflected a kind of divine unity that had its roots in the composer's deeply held musical and moral philosophy (*Briefwechsel* 19). Commenting on the Mann-Schoenberg controversy, André Neher has also observed that it rests primarily on Thomas Mann's own willful ignorance of Schoenberg's religiously informed view of art as an attempt to obscure its Jewish dimension (Neher 240). Regardless of Mann's motivations, I believe the main factor leading to Mann's disregard for Schoenberg's views was his use of dodecaphonic music as a literary device designed to bolster both the mythical dimensions of the novel as well as his own particular view of music, which is clearly different from that of Schoenberg's and perhaps even from Adorno's¹. Mann saw in music an ambiguous and even demonic art form. It was the most dangerous of the arts, a view that has its roots in 19th century aesthetics, most notably with Nietzsche (Carnegy 26-27). Central to Mann's use of Schoenberg's compositional technique are the mythological structures that he built around the music, which include this demonic element. As Neher points out, *Doktor Faustus* is a myth in polyhedron-form. It lives from a multitude of encapsulated myths of different scope built into one another and intersecting with each other in terms of depiction, association and relevance, the Faust legend constituting the mega-myth to which the others adhere (Neher

¹ Evelyn Cobley argues that Adorno's negative dialectic was different than Mann's humanistic framework, but that Mann's incorporation of it into the novel redirected Mann's overall outlook (47).

237). Neher goes on to classify Schoenberg's music as a micro-myth, one of the smaller myths that intersects with the others, making up this multifaceted and multidimensional structure (Neher 237).

The basic premise of Mann's novel regarding the role of music in Germany's history, which I believe Hans Rudolf Vaget has most clearly articulated, is that Adrian Leverkühn's musical development mirrors that of Germany's musical history, revealing not only its successes but also the arrogance and imagined superiority that ensued as a result of those successes. Vaget speaks of Leverkühn as representing the deadly sin of *superbia*, which ties him not only to the Faustus of legend, the macro-myth of the story, but also to the chauvinistic mentality surrounding German musical culture in the decades leading up to the Nazi regime (Vaget 35). Vaget argues that the point of Mann's novel is not to offer Adrian Leverkühn as a kind of musical Hitler, but to show how a crisis of culture, rooted in an imagined superiority that Germany desperately sought to salvage, reflects the greater atmosphere and mentality of the nation that led to its damnation via the mortal sin of *superbia*². According to Vaget it is the history and anticipation of a cultural mentality predisposed to barbarity (Vaget 34). Schoenberg's music is not the Nazi barbarity itself, but rather a suitable representative of the Austro-German musical tradition's response to a crisis of culture that made this mentality possible.

As Alex Ross has pointed out, it was Schoenberg who sought to stabilize the chaotic musical landscape of his day with his ordered system of composition, reacting to things like the influence of Jazz in modern music. It also had a nationalistic side with Schoenberg's reassertion of Austro-German musical primacy via his return to and use of counterpoint and thematic development. He may have even unwittingly anticipated Hitler's own words when he allegedly stated that his music would guarantee German musical supremacy for a thousand years (Ross 197). Therefore the use of Schoenberg's music is not only fitting in Mann's eyes but also necessary. Issues of

² The biblical connection may be found in Proverbs 16:18: «Pride goes before disaster and a haughty spirit before a fall». In this case Germany's cultural pride precedes her fall into barbarity.

form, traditional thematic development via variation, tonality and atonality stand at the center of the crisis of music and of the greater culture, which Mann wishes to depict as reflective of this specific German mentality between the wars.

If we follow Neher's lead and look upon Schoenberg's music as a micro-myth, intersecting and interacting with other similarly constructed myths, then atonality in the story cannot be understood in isolation as a mere representation of Schoenberg's view of art. It is neither a superficial allusion, nor is it a simple one-to-one correspondence. Furthermore, I would argue that its role in the novel derives much of its extended meaning from its relation to a counterpart myth developed along similar lines and placed in the larger context of the novel. That counterpart myth to Schoenberg's Viennese Modernism is in my view Viennese Classicism. In this article I will take a closer look at the construction and interplay between the micro-myths of Viennese Modernism and Viennese Classicism, serial atonality vs. tonal variation, focusing in particular on the variation principle as an important component in Mann's depiction of Germany's cultural ascendancy and its eventual moral, cultural and political decline. In doing so, I hope to not only clarify the use of atonality vs. tonality in the myth-building process of the novel from a structural-conceptual point of view, but also to shed more light on the Mann-Schoenberg controversy.

II. Beethoven's Music as Micro-Myth and Tatkraft

For better or ill, Mann used not only Schoenberg's music to build his mythically complex story but also the Austro-German musical tradition of Viennese classicism, as well as the critical philosophy of Theodor W. Adorno in equal measure. So the question that logically arises and which is in need of clarification is: how does Viennese Modernism, embodied by Schoenberg's dodecaphonic music, fulfill its function in the novel and how does the counter myth of Viennese Classicism compliment and bolster that function? To answer these questions, we must first take a closer look at Mann's treatment of Viennese Classicism, which he also represents mythically through one representative composer, namely Ludwig van Beethoven.

The myth that Thomas Mann creates around Viennese Classicism rests largely on his depiction of Beethoven and his role in influencing the development of Western classical music. Mann recognized the importance of Beethoven and the myths surrounding him in constructing his own micro-myths in *Doktor Faustus* (Kropfinger 266). In many ways Thomas Mann is merely building on to an already established mythical background with regard to the image of Beethoven. Nineteenth century music post-Beethoven was in desperate need of legitimization, reaching well into the 20th century (Floros 13). A common perception was that Beethoven had exhausted symphonic form and paved the way for the music of the future after having first perfected it. Beethoven was both the apotheosis of the classical ideal as well as its vanquisher (Plantinga 67). The variation principle inherent in the thematic development of traditional sonata-allegro form of the classical symphony is important in understanding how Beethoven helped to influence music in the nineteenth century and beyond.

Central to sonata-allegro form is its reliance on tonality in articulating both contrast and thematic variation. The key relationships are crucial for the development of musical ideas. Typically a piece will begin with an exposition that introduces a theme in a home key, the tonic. This is followed by a development section, in which the introduced theme or idea is modulated with variations playing through many different keys. The tendency of sonata form is to modulate from the tonic to the dominant, which is a perfect fifth above the home key. This relationship of tonic to dominant is binary in nature and determined by the key system established in the tonal hierarchy (Rosen, *Classical Style*, 23-30). As Charles Rosen points out it is akin to a kind of musical grammar of the age that defined not only compositional technique but also musical expectation in the 18th and 19th centuries (Rosen, *Classical Style*, 56). The natural effect of this expected modulation was an increased sense of musical tension that the composer could use to highlight contrasts in themes as well as intensify expression.

Famously it was Beethoven who pushed this musical language to the heights of subjective expression in the service of a kind of narrative, utilizing musical themes that could be associatively attached to ideals like heroism,

fortitude, perseverance, and even freedom. These highly expressive musical themes, departing from the home key to the dominant and then back again, resembled a musical journey with contrasting themes as protagonists and musical transformations acting as resolutions to perceived story lines (Botstein 347). It became the signature of Beethoven's heroic style and it made the idea of classical transformation not only symbolic but tangible in the form of musical variation. Perfection of sonata-allegro form became synonymous with the Austro-German musical tradition reaching well into the twentieth century (Lang viii).

Thomas Mann connects Beethoven's so called heroic story lines to the more positive political ideals of the nineteenth century. Beethoven serves as a representation of what Elvira Seiwert calls a «*Menschheitsheld*» (Seiwert 132). Extra-musical ideals like those of the French Revolution atmospherically expressed in Beethoven's *Eroica Symphony*, the fight against tyranny in his opera *Fidelio*, or the call to the brotherhood of man in the *Ninth Symphony* take on mythical and symbolic form in the novel, as does the very person of their creator. For Thomas Mann, Beethoven's works stood next to Goethe's *Faust* as one of the supreme representatives of classical and humanistic ideas. Beethoven symbolized for Mann definite ideals, which he saw as living symbols for the resistance against all oppression and barbarism (Kropfinger 269). Mann depicts Adrian Leverkühn as recognizing both Beethoven's positive practical application in the real world as well as his more romantic transcendent dimension, which recalls the early Beethoven reception of E.T.A. Hoffmann.

Leverkühn is less a reflection of Hitler than he is of the reception of Beethoven in the nineteenth and twentieth centuries, which includes Schoenberg. Mann creates with Leverkühn a parallel to the Austro-German music tradition through Beethoven's development as a composer³, whose

³ Susan von Rohr Scaff in her book *History, Myth, and Music, Thomas Mann's Timely Fiction* notes how Leverkühn initially has difficulty mastering any kind of musical narration. However, he does finally master it only to then become ultimately repulsed by it, especially as it pertains to Wagner (p. 80-81). He will later abandon such music altogether for more abstract

music underwent a change from classical form to a kind of inwardly directed esotericism in his late period, which proved to be less accessible to a larger listening public (Hermand 128). Central in this depiction is the myth that Beethoven and his music embodied something essentially good and higher, even approaching the divine, which Leverkühn will ultimately reject as he is confronted with a creative and cultural crisis in the wake of Beethoven's legacy. Leverkühn demonstrates this view of Beethoven in his youth when he describes the third *Leonora* overture in C major. Beethoven's third attempt at an overture for his only opera *Fidelio*, whose central themes encompass love, freedom and human perseverance in the face of evil and tyranny, is described in almost supernatural terms:

Wir Deutschen haben aus der Philosophie die Redewendung 'an sich' übernommen und brauchen sie alle Tage, ohne uns viel Metaphysik dabei zu denken. Aber hier hast du's, solche Musik ist die Tatkraft an sich, die Tatkraft selbst, aber nicht als Idee, sondern in ihrer Wirklichkeit. Ich gebe dir zu bedenken, daß das beinahe die Definition Gottes ist. Imitatio dei – mich wundert, daß das nicht verboten ist (Mann, *Faustus*, 119).

This statement, with its allusions to Kant, Schopenhauer and E. T. A. Hoffmann, highlights the idea of music as an essential force penetrating into the realm of the noumenon and the divine in a way that is almost blasphemous, or at least promethean, which is not Schoenberg's view. At the same time there is an element of ethical engagement with the outside world in Beethoven's music, especially in its tangible expression of ideas «*an sich*» revealed in essential form in the music. This Schopenhauerian formulation is on display in the heroic symphony in its vicinity to the humanistic ideals of the French Revolution, in the *Fidelio* music's expression of vigorous resistance to tyranny and most importantly in the *Ninth Symphony* in its call to universal brotherhood in the setting of Schiller's *Ode an die Freude*. All of these pieces were important for Thomas Mann and they represented an

forms. Leverkühn experiences the same kind of musical evolution over time as the Austro-German tradition itself.

active, morally and politically focused Classicism (Kropfinger 269). This is the «*Tatkraft*» that Leverkühn references. It is in many ways the opposite of an inward, self-absorbed and passive *art pour l'art* mindset, which will become increasingly associated with the Romantic Movement. Beethoven mirrors the kind of positive classical productivity that Mann also identifies in Goethe⁴, but which is expressed through an inward subjective music that speaks to the essence of reality, while maintaining a relevant connection to the outside concrete world. But Leverkühn will come to reject this balance between inward and outward oriented music in favor of a more politically suspect aesthetic.

Mann links the Austro-German musical tradition, with Beethoven at its head, to German national identity through the Faust legend. Mann clarified this relationship in his 1945 essay entitled *Deutschland und die Deutschen*:

Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, i.e. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, - das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewußtsein bestimmt, der Welt an 'Tiefe' überlegen zu sein. Worin besteht diese Tiefe? Eben in der Musikalität der deutschen Seele, dem, was man ihre Innerlichkeit nennt, das heißt: dem Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten (Mann, *Deutschland*, 265).

For Mann, German thought had long been separated from any concrete realization in the social and political sphere. As a result, the Germans concentrated their intellectual activity in the speculative philosophy of Idealism, in abstract musical form, and in romantic aesthetics. This retreat into the inwardness of romanticism and metaphysics is exemplified in E.T.A. Hoffmann's 1808 critique of Beethoven's instrumental music where he describes

⁴ Mann's 1922 essay *Goethe und Tolstoy* offers an image of Goethe as a model for a modern artist in a republican democratic context. Goethe's life is seen as an example of an artist taking on social and pedagogical responsibilities beyond the self-absorbed aesthetics of art for art sake.

instrumental music itself as a romantic art form that stands apart from the concrete world of mere mortals.

Sie ist die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen: allein rein romantisch. – Orpheus' Lyra öffnet die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben (Hoffmann 23).

Hoffmann illustrates the romantic tendency, which Thomas Mann underscores in his 1945 essay, namely that German inwardness is mirrored by a music that separates itself from the concrete world and it transcends both the human subject as well as the material ephemeral world that surrounds it. Additionally, Hoffmann characterizes Beethoven's expressive qualities as transcendent, evoked in the form of subject-less and indefinite abstract emotion: «Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist (Hoffmann 25)». This longing has no cause, it is longing itself removed from any worldly context of cause and effect. It ultimately represents a loss of subjectivity (Lönker 36-37). This metaphysical framing of Beethoven will prove to be important for the development of Mann's Faust figure, as he moves away from the freer sonata form of Viennese Classicism to the strict order of Schoenberg's serial atonality.

III. *The Myth of Opus 111 and the Subjective Turn*

Adrian Leverkühn will turn away from the *Tatkraft* in Beethoven's music and its application to the outside world of morals and politics, ultimately «taking them back» in favor of the solely subjective dimension of his art. In order to hold on to the cultural ascendancy of Austro-German music Leverkühn must first renounce its traditions and all that they stood for in order to move beyond them into new forms of expression. The classical ideal that would balance inner subjectivity with the outer objectivity of the modern world will be sacrificed in favor of esoteric inwardness. Mann demonstrates this extraordinary turn away from the classical by undoing its

hallmark in music, namely the idea of thematic variation in sonata-form. This mythical dimension of Beethoven as vanquisher of harmonious classical form in favor of a more indulgent romanticism is on prominent display in Mann's famous description of Beethoven's final piano sonata.

Leverkühn's mentor and teacher Wendel Kretschmar, who will ultimately inspire him to move away from classical forms, delivers a lecture with the almost humorous title «Why did Beethoven not write a third movement to the Piano Sonata Opus 111?». The lecture details a possible reason as to why Beethoven, deviating from typical classical sonata-form, chose to compose his final piano sonata with only two movements of disproportionate size. The lecture creates a mystique around this sonata in its very title as if a two-movement sonata were unheard of in Beethoven's oeuvre. Although it is true that most Beethoven sonatas are in the traditional three or four movements, there are in fact three two-movement sonatas in Beethoven's middle period⁵ and two simple two-movement sonatas from his early period, for a total of six out of thirty-two⁶. Beethoven is also very free with the structure of other sonata-form compositions, like the five movement pastoral symphony, many of the late string quartettes, to say nothing of the disproportionate size of the final movement of the *Ninth Symphony* with its colossal and unique choral finale. And yet none of these works is shrouded in the same kind of mystery as the op. 111.

Jost Hermand has pointed out how Mann has almost single handedly created a myth behind this sonata even beyond the confines of his novel (Hermand 128). Mann constructs a definite aura of mysteriousness around the last piano sonata, making much of the fact that Beethoven abandoned the genre after its completion in 1822 some five years before his death. Kretschmar, as agent of Mann's myth making, dismisses all of the conventional wisdom regarding the piece and offers a more enigmatic hypothesis as to why it was the «last sonata». The basis for his view rests primarily on

⁵ Sonata No. 22 in F major, Op. 54, the Sonata No. 24 in F# major, Op. 78 and the Sonata No. 27 in E minor, Op. 90.

⁶ Sonata No. 19 in G minor, Op. 49, No. 1, and Piano Sonata No. 20 in G major, Op. 49, No. 2.

Theodor W. Adorno's interpretation of the piece, which sees Beethoven's late work as a kind of dissolution of form and loss of subjectivity in music. Although this aligns itself with Hoffmann's understanding of Beethoven in some regards, it is not celebratory in tone but reads more like a diagnosis of decay. It may be said that Adorno's Marxist reading is in fact at odds with the humanistic view of Beethoven's *Tatkraft* as well as Hoffmann's romanticism (Cobley 70). But more importantly, it reinforces the myth that this music single handedly signals the end of classical and romantic aesthetics while prefiguring new paths forward for modern composition.

In the novel, Kretschmar explains that Beethoven's middle period, which his admirers adored for its heroically expressed subjectivity, developed into something nearly incomprehensible in his later years, its main trademark being an excess of introspection. Interestingly, Kretschmar identifies a process of dissolution or alienation precisely in the variation form that occurs in the second movement of the sonata as the main expression of Beethoven's late compositional style with its tendency toward brooding introspection. The principle of variation is of course central to the structure of sonata-allegro form and its theme development. For Kretschmar, the extreme inward romantic turn occurs in the form of uninhibited variation, which ultimately leads to its own formal unraveling, the loss of classical focus and structure and ultimately of Beethoven's famous *tatkräftige* heroic subjectivity.

Kretschmar describes the sonata as outgrowing itself, «ein in Absolutheit schmerzlich isoliertes, durch die Ausgestorbenheit seines Gehörs auch noch vom Sinnlichen isoliertes Ich» (Mann, *Faustus*, 81). Beethoven is described as reaching Romanticism's peak through a radical harmonic will to expression that began modestly in the anchoring function of homophonic classicism. This summit of expressive realization then outgrew itself through isolation in the absolute, eventually losing itself entirely in technical objectivity. Kretschmar comments on the second movement, the *adagio molto semplice e cantabile*, which contains a number of variations on an initial arietta theme. He describes the variations and their enormous transformations while noting the presence of still perceptible conventions stemming from

the classical period. As he reaches the final variation, he observes that Beethoven suddenly throws off all convention. And within this final transformation occurs a grand farewell: «Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird» (Mann, *Faustus*, 84). This final farewell in the form of a transformation from subjectivity and convention to the subjectlessness of its own oblivion is followed by Kretschmar's final answer to the question why Beethoven wrote no final third movement:

Ein dritter Satz? Ein neues Anheben – nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen – nach dieser Trennung? Unmöglich! Es sei geschehen, daß die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehr. Und wenn er sagte: 'Die Sonate', so meinte er nicht diese nur, in c-moll, sondern er meinte die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied, - das Abschiedswinken des vom cis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs, es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, groß wie das Stück, der Abschied von der Sonate (Mann, *Faustus*, 85).

Adorno saw Beethoven's late works as creating a sense of alienation in his music and the feeling that nothing more was possible (Hermend 131). Mann depicts this through Kretschmar's parsing of the final variation by way of an imaginary text added to the note values. He sings his own little *cantabile arietta*, with the words «O- du Him-melsblau', Grü-ner Wie-sen-grund», «Leb'- mir ewig wohl», which is not only an allusion to Adorno's middle name Wiesengrund, but also a way of citing him as the source of the idea of the farewell to sonata-form. This imagined text not only pays homage to Adorno, but also utilizes Adorno intertextually via a montage technique (Cobley 48) that serves to formulate his ideas mythically in the same way that Mann has mythically used both Schoenberg and Beethoven.

IV. Adorno as Micro Myth and the Crisis of Culture

The idea of Beethoven having said goodbye to the sonata form as such,

which also includes concertos, symphonies, and the very variation principle upon which many classical and romantic forms are based, is also Theodor W. Adorno's judgement. As Jost Hermand has pointed out, Adorno saw Beethoven's middle period as firmly «classical», with his late works departing markedly from them with its gradual dismantling of traditional forms and its loss of subjectivity. Adorno will connect the abandonment of the subject, the reliance on technical form and the alienation that results as the modern aspects that lead toward Schoenberg's music. The Kretschmar lecture shows unrealistically how Beethoven's Classicism evolved into something more modern in an instant. In reality, this was a much slower process. Adorno regarded the chromatism that developed in the expressive styles of late romantic composers such as Liszt and Wagner as the eventual facilitators of Schoenberg's style of atonal composition (Holtmeier and Linke 122-123). Leverkühn will initially compose in the post-Wagnerian vein with its extreme chromatism, upon which the twelve-tone technique is based in the form of the twelve notes of the chromatic scale. But he will see the limitations of the late romantic idiom, which will facilitate a creative crisis, mirroring the musical and cultural crisis of modernity, seeking to cut ties with its own past.

Luca Crescenzi argues that Thomas Mann's micro-mythology of dodecaphonic music is generally representative of the state of art, culture and human intellect during the immediate post war period. And that this representation, which is in fact the statement of a larger crisis of culture, is an expression of Thomas Mann's rejection of the aestheticism of the nineteenth century in favor of an art that would embrace the moral and ethical sphere instead of maintaining an ambivalent distance to that realm (Crescenzi 107). This stance is predicated on Mann's view of music as an ambiguous art full of both the divine as well as the demonic as measures of creativity. In his 1944 essay *Die Sendung der Musik*, Mann wrote:

Ist die Welt Musik, so ist umgekehrt die Musik das Abbild der Welt, des dämonisch durchwalteten Kosmos...Denn sie ist Moral und Verführung zugleich, Nüchternheit und Trunkenheit zugleich, Aufforderung zu höchster Wachheit und Lockerung zu süßem Zauberschlaf

zugleich, Vernunft und Widervernunft, - kurz, ein Mysterium, einschließlich all der initiatorisch-erzieherischen Weihen, die seit eleusischen und pythagoräischen Tagen dem Mysterium eigen waren; und ihre Priester und Meister sind Eingeweihte und Praeceptoren der Doppeltheit, der göttlich-dämonischen Ganzheit der Welt, des Lebens, des Menschen und der Kultur (Mann, *Sendung*, 241).

Unlike Schoenberg, Mann follows Nietzsche's lead and problematizes music's very nature in the wake of Wagner⁷ (as well as aestheticism in general), making it subject to a kind of ethical reevaluation after the war. As with Nietzsche, Mann's own problematic relationship with Richard Wagner's politically dubious aesthetic loomed large in the background of these reflections (Vaget 157). Crescenzi's argument, which clarifies the use of Schoenberg's music as symbol and not as actual fascist aesthetic, highlights the point where Mann agrees with Theodor W. Adorno, namely that after the Nazis and Auschwitz the old aesthetics of perfected art are no longer suitable (Crescenzi 105). This is significant because it is the development of music from Viennese Classicism to Viennese Modernism that represents this older aesthetic model. As Allen Shawn stated in his book on Schoenberg, what lies behind Schoenberg's music is the tradition of Bach, Beethoven, Wagner, Brahms, and Mahler (Shawn 168). In fact Mann uses the music of Ludwig van Beethoven and Arnold Schoenberg as bookends in his novel that frame Austro-German music and culture leading into modern times. As such, Mann found it necessary to utilize specifically Adorno's critique of this tradition of music from Beethoven to Schoenberg in order to create both micro-myths and formulate his own questioning of the older aesthetic.

⁷ In *Menschliches, Allzumenschliches* Nietzsche famously described his evolution away from Wagner's music and Romanticism in general: «Ich began damit, dass ich mir gründlich und grundsätzlich alle romantische Musik verbot, diese zweideutige grosstherische schwüle Kunst, welche den Geist um seine Strenge und Lustigkeit bringt und jede Art unklarer Sehnsucht, schwammichter Begehrlichkeit wuchern macht. 'Cave musicam' ist auch heute noch mein Rath an Alle, die Manns genug sind, um in Dingen des Geistes auf Redlichkeit zu halten; solche Musik entnervt, erweicht, verweiblicht, ihr 'Ewig-Weibliches' zieht uns–hinab!» (373). –

In his *Philosophie der modernen Musik*, Adorno questions the ultimate result of dodecaphonic music:

Ein System der Naturbeherrschung in Musik resultiert. Es entspricht einer Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit: was immer klingt, ordnend zu 'erfassen' und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen...Die bewußte Verfügung übers Naturmaterial ist beides: die Emanzipation des Menschen vom musikalischen Naturzwang und die Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecke (Adorno 65).

Adorno understands twelve-tone composition as being related to the violent domination of both nature and the body politic. Music is interestingly seen here as a force of nature that can be dominated and exploited. This Marxist reading, ignoring Schoenberg's musical Jewish mysticism just as Mann did, attributes to atonal music domineering tendencies connected to the Enlightenment, capitalism, and the failure of Western Humanism in the wake of Auschwitz (Cobley 53). Adorno sees a connection between the controlling force of reason and fascist, totalitarian domination. Mann used Adorno in the same way that he used Schoenberg, namely mythologically in order to create the micro-myth of twelve-tone music as it is seen in the novel. Mann even admitted that Adorno's critique of Schoenberg is meant to go over the composer's head entering into the dark and the mythological realm (Mann, *Entstehung*, 34).

In the final Kretschmar lecture, serving as a kind of myth within a myth, Adrian and his humanistic friend Zeitblom hear an anecdote about a German immigrant in America named Johann Conrad Beissel, who, against his own intentions, finds himself the de facto leader of the Seventh-Day Anabaptists of Pennsylvania. In fact, he becomes not only their leader but their absolute ruler. The allusion to fascism is obvious. Beissel, not unlike Luther (another micro-myth in the story), became not only a kind of leader-prophet but also poet and composer as he sought to create compositions for the Anabaptist liturgy. He wrote many hymns and songs but lacked the underlying music. So without formal training, he set about trying to find a new way of composing, and began to develop his own musical theory. The result

was a hierarchy of tones, with so called «*Herren*» and «*Diener*» notes in every scale with the common chord as the melodic center of any given key. The so called «master» notes are those belonging to the common chord and the «servant» notes make up the rest of the notes in the scale.

The details of how this theory of composition functions are both complicated and vague, but what Mann highlights here is a primitive, elemental form of composition that evidences extreme control of the process, removing subjective creativity from the procedure in the service of cult. This ties Beissel's form of composition to Schoenberg and the controlled forms of serialism, a break from tradition using traditional means in an entirely new way. It mirrors Schoenberg's tone-rows consisting of twelve notes of a chromatic scale. By calling the notes of the common chord «masters» and because of Beissel's role as absolute leader, Mann accentuates the dominating nature of the technique as a kind of musical fascism centered on a cult of order. This also aligns with Adorno's particular skeptical reading of Schoenberg's music as a domination of nature.

After the lecture, Adrian and Zeitblom laugh at Beissel calling him «diesen Winkel-Diktator in seiner belustigenden Tatkraft» (Mann, *Faustus*, 103). The allusion to Hitler as well as a new kind of *Tatkraft* here is again obvious, but Leverkühn also expresses admiration for Beissel. Zeitblom is taken aback and comments to himself on Adrian's arrogance in his willingness to consider objectively a dogmatic perversion of music, which he feels must be instinctively dismissed from a humanistic perspective. He identifies barbarism as a possible risk inherent in aestheticism. But Adrian sticks to his right to admire Beissel saying «laß mir den Kauz in Frieden, ich habe was für ihn übrig. Wenigstens hatte er Ordnungssinn, und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine» (Mann, *Faustus*, 104). Mann uses the Kretschmar lectures to connect the antipodal myths of Beethoven/Schoenberg and Classicism/Modernism with Romanticism as a kind of silent missing link. Wagner and Nietzsche are never mentioned, but allusions abound. At the center of these references lies the crisis of culture that links them all to the Faust myth. This crisis of culture and fear of sterility will necessitate a radical break with the past and its aesthetics.

This is mythically represented by the taking back of Beethoven's *Choral Symphony* in D minor.

V. *The Myth of «Taking Back» the Ninth*

Thomas Mann's choice of Beethoven's *Ninth Symphony* as the work that Leverkühn wishes to «take back» is both symbolically as well as formalistically significant. As Harvey Sachs pointed out in his book on the ninth, the symphony is «perceived as a vessel for a message that confers a quasi-religious yet nondenominational blessing on all 'good' and 'just' people, institutions, and enterprises» (Sachs 3). This perception is reflected in Leverkühn's ultimate view that both the sonata-form as well as the humanity that can be expressed through it must be rescinded. He comes to this decision when his beloved nephew succumbs to Typhus, a consequence of Leverkühn's pact with the devil requiring a renunciation of all human love. In contemplating this, he remarks to his friend Zeitblom:

Ich habe gefunden...es soll nicht sein...Das Gute und Edle...was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen...Die Neunte Symphonie (Mann, *Faustus*, 692-693).

Leverkühn rejects the *Tatkraft* of Beethoven's music and its classical variation in the service of greater humanity, or he at least wishes to supplant it with a new kind of music, void of human warmth and broader social purpose. Mann's choice of Schoenberg's atonality to represent that new music is logical given the role that classical tonality has played in the construction of musical narrative in the nineteenth century.

Not only does Beethoven's ninth express the human desire for joy and universal brotherhood and perhaps social and political freedom, it is also an extraordinary work of musical variation. Charles Rosen famously called the final movement a symphony within a symphony, in which Beethoven basically compresses four movements distinguished from one another as variations into one final movement (Rosen, *Romantic Generation*, 480). David

Benjamin Levy goes even further, calling the final movement a microcosm of the entire *Ninth Symphony* itself (Levy 93). Structurally it is an exponential magnification of sonata-form. Using sonata-form development, the first three movements create the famous Beethoven musical narrative. The first movement offers a story of catastrophe, struggle, aggression and punishing defeat, a familiar Beethoven trope most famously heard in the opening of his *Fifth Symphony*. The second movement delivers a frenetic scherzo, functioning as a counterweight to the despair of the first movement. The third is a moment of peace, respite and a dreamy, almost nostalgic longing for peace and solace after the struggles of the previous movements. The final movement jolts the listener out of this reverie with the famous *Schreckensfanfare*. The previous movements are revisited as musical quotes and then the final theme of the final movement is at first introduced only instrumentally. The conventional instrumental development is then abandoned, and the final theme is set to the words of Schiller's *Ode an die Freude*. What follows is a series of incredible variations on the joy theme, developed and transformed throughout four mini-movements until it reaches its final transformation and apotheosis in the ultimate proclamation that all men shall become brothers.

What Thomas Mann seems to see embodied in the ninth is structurally the apotheosis of Austro-German music in sonata-form as well as the promise of an ethics-based aesthetic articulated through the human voice via Schiller's poem. Taking this symphony back would be tantamount to a farewell to both the traditions of Austro-German music as well as to its classical humanistic dimension. Thomas Mann's use of the ninth as a symbol for an ethical art that is not purely the product of an inwardly turned aesthetic is tied to its almost mythical historical interpretation as a work representative of all that is good in man's political and social strivings. This view of the ninth is bolstered by its antithesis, which Mann's Faustus has created, namely Adrian Leverkühn's final composition the cantata, *Dr. Fausti Weheklag*.

It is not Goethe's *Faust* but the much earlier Faust material of the chapbook and Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*, which Leverkühn utilizes

for his final work. Wagner famously provided a program for Beethoven's ninth that used the redemptive story of Goethe's *Faust* as a kind of script for each movement⁸. Unlike Goethe's more modern version offering salvation and redemption for human striving or Wagner's heroic reading, *Doktor Fausti Weheklag* offers a bleak view of the protagonist void of any hope of salvation. Adrian's final work before he falls prey to syphilis like Nietzsche shall be a twelve-tone-like work that is the structural and conceptual inversion of Beethoven's ninth. It is not an *Ode to Joy* but a lament of damnation, which, as the structural opposite of the ninth, starts off with the human voice only to transform itself into a voiceless, detached purely instrumental work. The final sounds that we hear in this work are of the cello in E-flat major. Here we are reminded of the introduction of the Joy theme in the ninth through the cello. Steven Paul Scher notes that for Leverkühn the cello represents the human voice throughout the novel and Kretschmar describes the cello in Bach's E-flat major cello suite as nothing more than the simplest and most fundamental of sounds (Scher 412-413).

Leverkühn's composition reverses the effect of Beethoven's ninth. Instead of the fundamental *vox humana* of the cello slowly bidding farewell to the absolute music and introducing the real human voice, we have a work that begins with the human voice only to have it devolve into purely elemental instrumental tones, a kind of regression. The cello eventually die away, but are related to Leverkühn's characterization of them as asking the question «Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens?» (Scher 403). As such, it removes the subjective human element of voice and reverts into formulaic alienated sound, while also expressing the hopelessness of human endeavor. It sacrifices the subjective human in favor of a cold order. It is degeneration into mathematical detachment and isolation. It is akin to Kretschmar's description of Beethoven as an ego painfully isolated in the absolute. Adrian's music expresses the irreconcilable hopelessness of modern man's situation and art's inability to address it solely in the aesthetic realm.

⁸ See Richard Wagner's *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden nebst Programm dazu*.

Schoenberg's music serves as the symbol for Adorno's view of modern aesthetics, which take back the beauty of the nineteenth century in favor of the aesthetics of despair and lamentation post-Auschwitz. Beethoven's ninth is taken back by means of a process of dissolution similar to Beethoven's unraveling of sonata-form in his op. 111 piano sonata. We are following the mythical development of tonal sonata-form based Viennese Classicism to a freer but more introverted Romanticism and finally to a kind of over-correction in the form of a strictly ordered atonal serialism. Mann has created multiple myths to represent this development from Viennese Classicism to Viennese Modernism.

VI. Conclusion: The Micro Myth Controversy

In detailing the Schoenberg-Mann controversy surrounding *Doktor Faustus*, Bernhold Schmid notes that as time went on, Schoenberg became less irate with Mann and more suspicious of Adorno (Schmid 234). Even prior to the controversy Schoenberg was never friendly with Adorno and was always circumspect regarding Adorno's views of his music. Adorno had initially viewed Schoenberg's atonality as the only possible way forward for music, attacking everything else as regressive and even fascistic in character. His attacks on Stravinsky, Sibelius, and even Copland as retrogrades and reactionaries are well-known (Scheible 52). But as Alex Ross points out, Schoenberg «understood that he was being elevated as the patron saint of a newly militant avant-garde mentality, with whose premises he did not agree» (Ross 358). The premises, which Ross alludes to, seem to lie at the center of Schoenberg's discomfort with how his music is portrayed in *Doktor Faustus*.

Adorno's view of music is a Marxist or post-Marxist vision, radically casting off the musical dialog of tradition in favor of a Hegelian aesthetic of despair, a «happiness in unhappiness»; as Adorno put it himself regarding the goals of modern music: «All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen» (Adorno 126). This is connected to Adorno's famous dictum in *Kulturkritik und Gesellschaft* that to write poetry after Auschwitz is barbaric, with poetry

being a stand-in for art in general (Kramer 206). As such it is equally barbaric to write beautiful music in traditional tonal form. Schoenberg was more tempered in his reading of the history of music, seeing in it a grand conversation throughout the ages, a back and forth of tendencies that would continue to produce new things (Ross 358). Schoenberg never dismissed tonal composition altogether. He also personally recognized a certain divine essence in music, which differs from Mann's demonic ambiguity, and which can ultimately be traced back to the rediscovery of his once alienated Jewish faith. His fascination with numbers and numerology is in many ways connected to Kabbalistic tradition (Neher 278). Neher even argues that Mann's ignorance of the influence of Jewish mysticism in Schoenberg's music contributed to the continued concealment of Jewish thought in the cultural history of European modernity (Neher 278). This view of Schoenberg is far removed from the demonization of music that we see in Mann's novel. It was not Mann's intent to portray twelve-tone music as it was for Schoenberg, but to use it to build his micro-myth. For this purpose, Adorno's criticism proved more fruitful than Schoenberg's own views on the nature of his music or even than Mann's own evaluation of modernist atonality. Adorno's original positive estimation of Schoenberg's bravely austere art in the post-Auschwitz era began to take on a more critical veneer, which held within it the seeds of a deeper and darker criticism.

It was no coincidence that Adorno was working on the manuscript of *Philosophie der modernen Musik* when Mann asked him for help in understanding and describing Schoenberg's music for *Doktor Faustus*. Adorno had given Mann a copy of the unfinished text and it was after reading its passages dedicated to Schoenberg that Mann came to the realization that Adorno would be ideal as a musical consultant on the novel. Mann summed up his reaction to Adorno's manuscript in his novel about a novel, *Die Entstehung des Doktor Faustus*:

Hier war in der Tat etwas 'Wichtiges'. Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der 'Komposition', hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: 'Das ist mein Mann'. (Mann, Entstehung, 33)

What is interesting in Mann's epiphany about Adorno is that he describes an affinity between the philosopher's view of modern music and the *idea* of his novel. Mann never says that an affinity exists between Adorno and his own thinking⁹. It also never occurred to Mann to turn to Schoenberg himself for help in describing the music. He is instead intrigued by Adorno's impressive critique of the «situation». What he means by «Situationskritik» is clearer in a letter he wrote to Adorno in December of 1945 where he describes his novel as being about «die Situation der Kunst» (*Briefwechsel* 88). As Schoenberg biographer Bojan Bujić put it, Mann's novel is about the disintegration of a personality, a personality whose «life and fate are intended as a symbolic representation of German culture during the Third Reich» (Bujić 204).

The use of Adorno in creating the dark mythological realm of the story can also be observed in his own demonic identification in Mann's novel, which the philosopher seems to have found more flattering than Schoenberg, even proudly referring to himself as Mann's «*alter Teufel*» (Meinhold 117). The appearance of the devil in Chapter XXV is famous for the figure's perceived similarities to Adorno's own appearance and mannerisms, revealing a diabolic aspect of both music and critic. But what becomes clear in Thomas Mann's writing process is that what can be said of Schoenberg's music in the novel can also be said of Adorno's critique of the situation of music and art in the modern world. Mann needed Adorno's critique not because he agreed with all aspects of it, but rather because it was central in framing a mythology of the music and its composer in order to represent the state of art and culture. Edward Said perhaps said it best in his book on late style regarding Adorno's view of Schoenberg and Beethoven:

Are late-style Beethoven and Schoenberg actually like this, we finally ask, and is their music so isolated in its antithesis to society? Or is it the case that Adorno's descriptions of them are models, paradigms,

⁹ Bojan Bujić believes that Mann was completely ignorant of modernist culture, harboring little or no sympathy for its aesthetic (207), a view shared by Klaus Kropfinger who saw Mann's idea of modernism in music as limited to Wagner (267). Cobley believes that ultimately Adorno's critique is incompatible with Mann's humanistic values (55).

constructs intended to highlight certain features and thereby give the two composers a certain appearance, a certain profile in and for Adorno's own writing (Said 19).

I would argue that it is precisely for this reason that Mann used Adorno's critique to help build his micro-myths. Mann wanted these models, paradigms and constructs for his own project. He wanted Adrian Leverkühn's music to be «etwas Satanisches-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöh-nendes. ., auch etwas auf Primitiv-Elementare Zurückgehendes» (*Briefwechsel* 89). And this portrayal of Leverkühn's music is not complete without Adorno's critique to bolster the multiple micro-myths of the story.

In the end, Thomas Mann seems to be most interested in Adorno's reading of Schoenberg due to its potential as an antipode to Viennese Classicism. The undoing of the principle of variation in this context underscores the connection. Adorno's reading provides a political connection between the *superbia* of musical culture and the fascism that appropriated it for its own diabolical usage. It is Mann's use of Adorno, Schoenberg, Beethoven, and the variation principle of sonata-form, which together construct the micro-myths connected to the macro-myth of *Faust*. One could argue that the entire Austro-German musical tradition is also a myth in the novel composed of the micro myths of Beethoven, Romanticism, Schoenberg and Adorno's critique thereof revolving around the structural context of sonata-form and the principle of variation. As such, this structural context is a further aide in understanding both the larger premise of the novel as well as the Schoenberg controversy, which in reality is an Adorno, Schoenberg Beethoven controversy, or more simply put, variations on the theme of the crisis of Western Culture after Auschwitz.

Works Cited

- Adorno, Theodor W. 1998. *Gesammelte Schriften Band 12: Philosophie der neuen Musik*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Botstein, Leon. 2000. «The Search for Meaning in Beethoven: Popularity, Intimacy, and Politics in Historical Perspective». *Beethoven and his World*, edited

- by Scott Burnham and Michael P. Steinberg. Princeton: Princeton University Press. pp. 332- 366.
- Bujić, Bojan. 2011. *Arnold Schoenberg*. New York: Phaidon.
- Cobley, Evelyn. 2002. «Aesthetics and Fascist Politics: Thomas Mann's Doctor Faustus and Theodor W. Adorno's Philosophy of Modern Music». *New German Critique*, no. 86, 43-70.
- Crescenzi, Luca. 2014. «Abschied vom Ästhetizismus: Deutschlands ethische Wende und die musikalische Symbolik des Doktor Faustus». *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 27, 95-107.
- Floros, Constantin. 2014. *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century* Translated by Neil K. Moran. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hermard, Jost. 2020. *Beethoven Werk und Wirkung*. Wien: Böhlau Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. 1988. *Schriften zur Musik, Singspiele*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Holtmeier, Ludwig, and Cosima Link. «Schönberg und die Folgen». *Adorno Handbuch*, herausgegeben von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. pp. 119-139.
- Kramer, Sven. 2011. «Lyik und Gesellschaft». *Adorno Handbuch*, herausgegeben von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. pp. 200-210.
- Kropfinger, Klaus. 1995. «Thomas Manns Musik-Kenntnisse: Ludwig Finscher zum 65. Geburtstag». *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 8, 241-279.
- Lang, Paul Henry. 1969. *The Symphony 1800-1900*. New York: W. W. Norton and co.
- Levy, David Benjamin. 2003. *Beethoven, The Ninth Symphony*, New Haven: Yale University Press.
- Lönker, Fred. 2004. «Beethovens Instrumentalmusik: Das Erhabene und die unendliche Sehnsucht». *E. T. A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Herausgegeben von Günter Saße. Stuttgart: Philipp Reclam jun. pp. 31-42.
- Mann, Thomas. 2007. *Doktor Faustus Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. 1996. *Essays. Bd. 5: Deutschland und die Deutschen: 1938-1945*, Herausgegeben. von Hermann Kurzke. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. 1998. *Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Meinhold, Günter. 2017. «'Mehr als befreundet, weniger als Freund': Noch einmal: Anmerkungen zu Thomas Mann und seinem 'Wirklichen Geheimen Rat' Theodor W. Adorno». *Archiv für Musikwissenschaft*, 74. Jahrg., H. 2., 113-139.
- Neher, Andre. 2009. «Die Zwölftonmusik: Ihr wirklicher und literarischer Erfinder». *Apropos Doktor Faustus Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930-1951*, edited by E. Randol Schoenberg. Vienna: Czernin Verlag.

- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 3*, edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari. München: De Gruyter Taschenbuchverlag.
- New American Bible Revised Edition*, Catholic Book Publishing Corp., New Jersey, 2011
- Plantinga, Leon. 1984. *Romantic Music, A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: Norton and Co.
- Rohr Scaff, Susan von. 1998. *History, Myth, and Music, Thomas Mann's Timely Fiction*. Columbia: Camden House.
- Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style*. New York: W. W. Norton and Co.
- Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ross, Alex. 2007. *The Rest is Noise*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sachs, Harvey. 2010. *The Ninth, Beethoven and the World in 1824*. New York: Random House.
- Said, Edward W. 2006. *On Late Style, Music and Literature against the Grain*, New York: Vintage.
- Scheible, Hartmut. 1989. *Theodor W. Adorno*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Scher, Steven Paul. 1967. «Thomas Mann's 'Verbal Score': Adrian Leverkühn's Symbolic Confession». *MLN*, Vol. 82, No. 4, 403-420.
- Schmid, Bernhold. 2009. «Schönberg wird mir die Freundschaft kündigen'. Zum Doktor Faustus-Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann». *Apropos Doktor Faustus Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930-1951*. Edited by E. Randol Schoenberg. Vienna: Czernin Verlag.
- Schoenberg, E. Randol. 2009. *Apropos Doktor Faustus Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930-1951*. Edited by E. Randol Schoenberg. Vienna: Czernin Verlag.
- Schopenhauer, Arthur. 1977. *Die Welt als Wille und Vorstellung, II Zweiter Teilband*. Frankfurt am Main: Diogenes.
- Seiwert, Elvira. 1995. *Beethoven-Szenarien, Thomas Manns Doktor Faustus und Adornos Beethoven-Projekt*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Shawn, Allen. 2002. *Arnold Schoenberg's Journey*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Vaget, Hans Rudolf. 2006. *Seelenzauber Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Wagner, Richard. 1983. *Richard Wagner Dichtungen und Schriften Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Band 9*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

* * *

Serena Bonaldo
(Tübingen, Venezia)

«*Das ABC der Teutschen Misere!*»
Drei Misere-Figuren im 'Hofmeister' von Bertolt Brecht
und die Klassenfrage

[«*The ABC of German Misery!*»
Three Misery-Characters in Bertolt Brecht's 'The Tutor' and the class question]

ABSTRACT. In his adaptation of J. M. R. Lenz's *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* [The Tutor or The Benefits of a Private Education], Bertolt Brecht foregrounds the theme of what Marx and Engels, among others, defined as 'German misery'. This study asks how he succeeds in capturing such a complex phenomenon on stage. It argues that Brecht does so by personifying its facets through key characters: Läufer, the eternal lackey; Pätus, the philistine; and Wenzeslaus, the teacher of the '*Untertanen*' [the subordinates]. Their interactions reveal German misery as a pervasive social condition cutting across class boundaries.

Einleitung

Von den Themenbereichen, die Jakob Michael Reinhold Lenz bereits in seiner Tragikomödie *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1774) anlegt, rückt Bertolt Brecht in seiner Bearbeitung (1950) die deutsche Misere in den Mittelpunkt. Dass das Elend den zentralen Gegenstand des brechtschen Stücks bildet, wird insbesondere daran deutlich, dass der Begriff «Misere»¹ sowohl im Prolog als auch im Epilog wiederholt erscheint. Werden diese beiden zusätzlichen Elemente – wie Giese hervorhebt – als konstitutiv

¹ Bertolt Brecht: «Der Hofmeister von Jakob Michael Reinhold Lenz. Bearbeitung», in: *Stücke. Bearbeitungen*. Bd. 1: *Die Antigone des Sophokles. Der Hofmeister. Coriolan*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959, S. 117-213, hier S. 120 u. 212.

für den Charakter des Stückes als etwas «Abgeschlossene[s]»² verstanden, so lässt sich eindeutig feststellen, dass der Zustand des Elends in Deutschland sowohl den Ausgangs- als auch den Endpunkt der Bearbeitung markiert.

Das Motiv des deutschen Elends, das bei Brecht stets eine ausgeprägte sozialkritische Dimension besitzt, ist in der Literaturwissenschaft umfassend behandelt worden. Neben Studien, die sich primär mit Brechts Werk insgesamt und nur am Rande mit der deutschen Misere befassen³, existieren auch gezielte Untersuchungen zu gesellschaftskritischen Aspekten. Ein prominentes Beispiel hierfür liefert Peter Christian Giese, der in seiner Studie *Das «Gesellschaftlich-Komische»* gerade die deutsche Misere innerhalb des Gesamtwerks Brechts in den Blick nimmt⁴. Roberto Rizzo wiederum konzentriert sich in seiner Analyse auf Pädagogik, Sexualität und deutsche Misere in der Bearbeitung⁵. Rolf Zimmermann schließlich liest die Bearbeitung aus einer dezidiert kritischen Perspektive⁶.

² Peter Christian Giese: *Das «Gesellschaftlich-Komische». Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1974, S. 203.

³ Vgl. u.a. Käthe Rülicke-Weiler: *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1966; Arrigo Subiotto: *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble*, The Modern Humanities Research Association, London 1975; Laurence Patrick Anthony Kitching: *Der Hofmeister: A Critical Analysis of Bertolt Brecht's Adaptation of Lenz's Drama*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976; Lothar Ehrlich: «Brecht und Weimar. Die Hofmeister-Bearbeitung und der Arbeitskreis um Gerhard Scholz», in: Dieter Bähz/Manfred Beetz/Roland Rittig (Hrsg.): *Dem freien Geiste freien Flug*. Beiträge zur deutschen Literatur. Für Thomas Höhle, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2003, 157-165.

⁴ Vgl. Peter Christian Giese: «'Deutsche Misere' – Geheimes Leitmotiv von Komik und Komödie bei Brecht», in: *Das «Gesellschaftlich-Komische». Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1974, S. 211-225.

⁵ Vgl. Roberto Rizzo: «Brechts Interpretation des Hofmeisters von Jakob Michael Reinhold Lenz. Pädagogik, Sexualität und 'Deutsche Misere'», in: Helmut Siepmann/Kaspar Spinner (Hrsg.): *Moderne und Gegenwart. Meisterwerke der Weltliteratur* Bd. V., Romanistischer Verlag, Bonn 1992, 155-177.

⁶ Vgl. Rolf Christian Zimmermann: «Marginalien zur Hofmeister-Thematik und zur 'Teutschen Misere' bei Lenz und Brecht», in: Hans Dietrich Irmscher/Werner Keller

Vor dem Hintergrund dieses breiten und vielgestaltigen literaturkritischen Diskurses stellt sich die Frage, wie es Brecht gelingt, ein derart komplexes und vielschichtiges Thema innerhalb des Stücks zu fassen. Ziel dieser Untersuchung ist es, aufzuzeigen, dass Brecht die deutsche Misere dadurch darstellt, dass er ihre unterschiedlichen Facetten in verschiedenen Figuren verkörpert. Zu diesem Zweck wird im ersten Kapitel zunächst eine kurze Analyse der Bearbeitung vorgenommen, sowohl hinsichtlich ihrer Entstehung (Kap. 1, §1) als auch in Bezug auf den Begriff der deutschen Misere und seine Bedeutung für die Bearbeitung selbst (Kap. 1, §2). Im zweiten Kapitel werden sodann drei Figuren untersucht, die jeweils unterschiedliche Ausprägungen der Misere repräsentieren: Läufer als der ewige Lakai (Kap. 2, §1), Pätus als der Spießbürger am warmen Ofen (Kap. 2, §2) sowie Wenzeslaus als der Lehrmeister von Untertanen (Kap. 2, §3). Die Gegenüberstellung dieser Figuren soll verdeutlichen, wie ihre wechselseitige Beziehung zur Gestaltung des Gesamtbildes des deutschen Elends im Stück beiträgt.

1. Die Bearbeitung

1.1. Entstehung

Der Höhepunkt von Brechts Auseinandersetzung mit Lenz' *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* wurde 1950 erreicht, als in der neugegründeten DDR die Uraufführung der Bearbeitung am Berliner Ensemble stattfand⁷. Dass diese Bearbeitung – von Giese als «Umarbeitung»⁸ bezeichnet – erst 1950 zur Aufführung gelangte, bedeutet jedoch keineswegs, dass Brecht sich erst in diesem Jahr mit der Figur Lenz' auseinandersetzte. Vielmehr lässt sich sein Interesse an dem Autor des Sturm und Drang bis in die späten 1920er Jahre zurückverfolgen; eine intensivere Beschäftigung manifestiert sich schließlich in den 1930er Jahren, als Brecht im Exil den Sonettenzyklus

(Hrsg.): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, 213-228.

⁷ Vgl. Peter Christian Giese, a.a.O., S. 160.

⁸ Ebd., S. 201 u. 203.

Studien verfasste⁹. Dazu zählt unter anderem auch das Sonett *Über das bürgerliche Trauerspiel «Der Hofmeister» von Lenz*, dessen letzte beiden Terzette im Folgenden zitiert werden:

Nun, er [Läuffer] gewahrt, daß sich mit seinem Glied
Zugleich sein Brotkorb in die Höhe zieht.
So heißt es denn zu wählen, und er wählt.
Sein Magen knurrt, doch klärt auch sein Verstand sich.
Er flennt und murt und lästert und entmannt sich.
Des Dichters Stimme bricht, wenn er's erzählt.¹⁰

Die in diesem Sonett hervortretenden Themen sowie die Gattungsbezeichnung *Trauerspiel* entwerfen ein Bild von Ohnmacht und Jämmerlichkeit, das im Zentrum von Brechts Bearbeitung steht. In seinen *Schriften zum Theater* hebt Brecht hervor, dass er den Stürmer und Dränger als Vertreter einer früheren Phase der Klassik versteht, wo «sie noch realistisch und zugleich poetisch»¹¹ war. Gerade dieser realistische Aspekt der Lenz'schen Dramaturgie verleiht dem *Hofmeister* in Brechts Augen den Charakter eines authentischen Dokuments der deutschen Misere. Angesichts der zentralen Bedeutung des Misere-Begriffs für Brechts Bearbeitung wird im folgenden Abschnitt eine Analyse dieses Konzepts vorgenommen.

1.2. Die deutsche Misere

Eine prägnante und zugleich klare Definition des Misere-Begriffs liefert Giese, der ihn als das «Fehlen der Revolution und die sich daraus ergebenden schädlichen Folgen für die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland»¹² beschreibt. Wird das deutsche Elend in diesem Sinne auf das Ausbleiben

⁹ Vgl. Jörg Wilhelm Joost: «Der Hofmeister von Jacob Michael Reinhold Lenz», in: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1: *Stücke*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart/Weimar 2001, S. 563.

¹⁰ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*. Bd. 6: 1947-1956. *Antigonemodell 1948. Couragemodell 1949. Über die Benutzung von Modellen. Neue Technik der Schauspielkunst. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 250.

¹¹ Ebd., S. 249.

¹² Giese, a.a.O., S. 162.

einer Revolution zurückgeführt, so impliziert dies folgerichtig ein Gegenmodell, das durch eine gelungene Revolution gekennzeichnet ist und dem Elend diametral gegenübersteht. Dieses Gegenmodell verkörpert Frankreich, ein Vergleich, den Brecht selbst aufgreift, indem er auf einen Brief Friedrich Engels' an Franz Mehring verweist, in dem ausdrücklich von deutscher «Misere» die Rede ist:

Beim Studium der deutschen Geschichte – die ja eine einzige fortlaufende Misère darstellt – habe ich immer gefunden, daß das Vergleichen der entsprechenden französischen Epochen erst den rechten Maßstab gibt, weil dort das grade Gegenteil von dem geschieht, was bei uns.¹³

Dabei ist jedoch Folgendes zu berücksichtigen: Der Begriff der deutschen Misere stellt keinen isolierten Topos innerhalb eines einzelnen Briefwechsels dar, sondern erlangt grundlegende Bedeutung. Im Verlauf der deutschen politisch-literarischen Geschichte wird er in Debatten von Heine, Marx, Engels, Lukács und Brecht immer wieder aufgegriffen, wobei der Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich regelmäßig eine zentrale Rolle spielt¹⁴. Zu beachten ist allerdings, dass Lenz' *Hofmeister* noch vor der Französischen Revolution entstand (die spätere Fassung datiert auf 1774) und daher nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr steht. Gleichwohl bleibt der Kontrast zwischen dem französischen Fortschritt und dem deutschen Elend bestehen, Letzteres seit jeher gekennzeichnet durch Passivität und Stillstand.

Dass die deutsche Misere auch zu Brechts Zeit fortbestand, verdeutlichen die Worte des Hofmeister-Darstellers im Epilog:

Denn ihr saht die Misere im deutschen Land
Und wie sich ein jeder damit abfand
Vor hundert Jahr und vor zehn Jahr
Und vielerorts ists auch heut noch wahr.¹⁵

¹³ Ebd., S. 163. Für das direkte Zitat, siehe: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 39: *Briefe. Januar 1893-Juli 1895*. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Dietz Verlag, Berlin 1968, S. 99.

¹⁴ Vgl. Giese, a.a.O., 162f.

¹⁵ Brecht, «Der Hofmeister», S. 212.

Deutlich wird, dass Brecht in seiner Bearbeitung das bei Lenz nur Angedeutete aufgreift und konsequent weiterentwickelt: Während das Original als Dokument der Misere gelten kann, soll es in Brechts Fassung so ausgestaltet werden, dass das Publikum aus seiner Passivität herausgelöst und zu einer aktiven Stellungnahme angeregt wird. In diesem Sinne betont Brecht, «die Darstellung der deutschen Misere» dürfe «den Zuschauer nicht deprimieren», sondern sollte «Impulse für ihre Überwindung verleihen»¹⁶. Dass für ihn das Sozialkritische im Zentrum der Bearbeitung steht, zeigt sich auch an seiner Absicht, eine stärker lineare Struktur anzulegen und das Fragmentarische – ein zentrales Merkmal von Lenz' Stück – zu überwinden: «Der Stückschreiber [Lenz] gibt und provoziert Ideen, gibt uns nicht das Ganze als Verkörperung von Ideen. So werden wir gezwungen (oder instand gesetzt), die Vorgänge zwischen seinen Personen zu spielen»¹⁷.

Es sind insbesondere diese Figuren, denen Brecht eine ausgeprägte sozialkritische Funktion zuschreibt, indem sie zu «Vehikel[n] typischer gesellschaftlicher Vorgänge»¹⁸ werden. Vor diesem Hintergrund ist es wenig überraschend, dass gerade diejenigen Personen die deutsche Misere verkörpern, die in der Bearbeitung zentral auftreten – angefangen beim Protagonisten, dem Hofmeister, von dem die Analyse im folgenden Kapitel ausgeht.

2. *Drei Misere-Figuren*

2.1. *Läuffer*

Dass Läuffer die zentrale Figur in Brechts Bearbeitung darstellt, zeigt sich bereits daran, dass er im Figurenverzeichnis an erster Stelle genannt wird. Dies unterscheidet sich deutlich vom Originaltext, der den Regeln der Ständeklausel folgt und daher mit der Figur des Geheimen Rats beginnt¹⁹.

¹⁶ Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 24: *Schriften 4*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 391, zitiert in Joost, a.a.O., S. 566.

¹⁷ Ebd., S. 388, zitiert in Joost, a.a.O., S. 566.

¹⁸ Joost, a.a.O., S. 566.

¹⁹ Vgl. Giese, a.a.O., S. 172.

Während im ursprünglichen *Hofmeister* eine Pluralität von Handlungssträngen angelegt ist, reduziert Brecht die Handlung auf drei Hauptstränge: die zentrale Läufer-Handlung, die Hallenser Studentenszenen sowie die Schlusszenen²⁰. Diese Straffung der szenischen Struktur ermöglicht eine stärkere Fokussierung auf andere Aspekte und betont zugleich die herausgehobene Rolle der Figur Läuffers.

Die zentrale Stellung des Hofmeisters bei Brecht darf jedoch nicht als Versuch missverstanden werden, beim Publikum bloßes Mitgefühl für einen «arme[n] Teufel», der «um sein Leben»²¹ kämpft, zu erzeugen. Vielmehr verfolgt Brecht, wie aus seinen *Schriften zum Theater* hervorgeht, eine andere Intention: «Der Hofmeister selbst erntet unser Mitgefühl, da er sehr unterdrückt wird, und unsere Verachtung, da er sich so sehr unterdrücken lässt»²². Dieser doppelte Blick ist entscheidend, um Brechts Theaterkonzeption zu verstehen. Denn ebenso wie die Figur des Läuffer nicht ausschließlich mitleidig, sondern kritisch betrachtet werden soll, gilt es auch, das Phänomen des deutschen Elends mit analytischer Distanz zu erfassen.

Die Parallele zwischen Läufer und dem Zustand des deutschen Elends ist insofern gerechtfertigt, als der Hofmeister in Brechts Bearbeitung, durch seine ausgeprägte Unterwürfigkeit charakterisiert, zum Inbegriff der Misere wird. In diesem Zusammenhang sind im gesamten Stück – das an sich ein Panorama des «Gelächtergolgatha[s]»²³ des Protagonisten bietet – insbesondere der Prolog und der Epilog bemerkenswert, die Brecht zusammen mit einem Zwischenspiel einfügt. All diese zusätzlichen Elemente werden vom Darsteller des Hofmeisters vorgetragen, wodurch eine kritische Distanz zum Werk entsteht, die zugleich die theatralische wie auch exemplarische Dimension des Stücks betont. Zwar entstand die Bearbeitung mehrere Jahrzehnte nach der Entwicklung des epischen Theaters, dennoch lassen sich in ihr Elemente erkennen, die in diese Richtung weisen.

Im Hinblick auf Prolog und Epilog, die für die Darstellung des Hofmeisters

²⁰ Vgl. Joost, a.a.O., S. 568f.

²¹ Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 254.

²² Ebd., S. 249.

²³ Brecht, «Der Hofmeister», S. 212.

als Lakai von zentraler Bedeutung sind, ist auf deren spezifische Semantik hinzuweisen. Im Prolog kehren Begriffe wie «Dienst», «Dienste» und «dienenden Geist» wieder; zugleich wird betont, dass der Adel, dem der Hofmeister vor dem Bürgertum diene, ihn «gut trainiert / Zurechtgestutzt und exerziert»²⁴ hat. Im Epilog, der den Abschluss des Stückes bildet, verdichten sich die Bilder der Unterwerfung noch mehr: Der Hofmeister ist so sehr geschunden, dass er «nicht mehr weiß, was vorn und war hinten»²⁵ ist. In diesem Zusammenhang erlangt insbesondere die folgende Passage zentrale Bedeutung:

Hat er [der Hofmeister] sich *gebückt, verbeugt, gebogen*
Wird ihm der Brotkorb hochgezogen
Und erst wenn er *verstümmelt* und *entmannt*
Wird er von oben gnädigst anerkannt.²⁶

Eine zentrale Voraussetzung für die Anerkennung des Hofmeisters durch die herrschende Klasse – und damit für die Fortführung seiner Tätigkeit – ist seine vollständige Unterwerfung. Den Höhepunkt dieser Domestizierung und der völligen Hingabe Läuffers an seinen Beruf markiert jedoch die Kastration, die nicht nur für die Figur des Erziehers, sondern für die gesamte Struktur des Werkes eine grundlegende Bedeutung erlangt. Anders als bei Lenz vollzieht Läuffer diesen Eingriff nicht aus «Reue» oder «Verzweiflung»²⁷, sondern in der Absicht, seine Arbeit fortsetzen zu können:

Zwischen Scylla und Charybdis von Natur und Beruf habe ich mich für den Beruf entschieden und hoffe ich, Sie werden mir ein Zeugnis gnädigst nicht versagen, damit ich meinen Beruf wieder ausüben kann.²⁸

Läuffers Wunsch, durch die Kastration von der herrschenden Klasse

²⁴ Ebd., S. 119f.

²⁵ Ebd., S. 212.

²⁶ Ebd., S. 212f. Hervorhebung SB.

²⁷ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie. 168. Heft*, Hamburger Lescheft Verlag, Husum/Nordsee 2020, S. 58.

²⁸ Brecht, «Der Hofmeister», S. 194f.

akzeptiert zu werden, erfüllt sich jedoch lediglich auf dem Papier. Sein Leiden gerät – wie bereits erwähnt – zu einem «Gelächtergolgatha»²⁹. Wie Joost hervorhebt, begegnet die Führungsschicht diesem Opfer nicht mit Respekt (was angesichts von Lauffers Betonung der Geste, die auf das Vertrauen der Vorgesetzten zielt, naheliegend wäre), sondern mit Spott. Die völlige Verhöhnung des «arme[n] Teufel[s]»³⁰, die in eine «Satire des Leidenswegs»³¹ mündet, findet ihren markantesten Ausdruck in der folgenden Szene:

GEH. RAT: Hab ich doch für dich einen Brief von dem Läufer bekommen, indem er seine Reu erzeugt und Umkehr wie Besserung schwört. Er hat ein medizinisches Attest beigelegt, das ihm bestätigt, daß er eigenmächtig seinen ihm von Gott verliehenen Korpus so korrigiert hat, daß er nimmermehr eine Gefahr für seine Schülerinnen sein mag.

MAJORIN: Pfui!

[...]

GEH. RAT: Immerhin; ein Mensch von Konsequenz.

MAJOR: Ein Disziplinarium wie er selten!

GEH. RAT: Und ein Pädagog von Gottes Gnaden!

MAJOR: Er soll sein Zeugnis haben.

GEH. RAT: Du sollst dem Ochsen, der da drischtet, haha, dem Ochsen! – nicht das Maul verbinden!

*Sie lachen sehr.*³²

Gerade die groteske Überzeichnung bewirkt, dass die Reaktion des Publikums auf Läuffers Schicksal nicht im bloßen Mitleid verharret. Die besondere Akzentuierung seiner Unterwürfigkeit, die in letzter Konsequenz zur Selbstentmannung führt, um als Arbeitskraft in die Gesellschaft integriert zu werden, ruft jenes Gefühl der Verachtung hervor, von dem in Brechts *Schriften zum Theater* die Rede ist. In Übereinstimmung mit Brechts Intention, ein Bild der deutschen Misere zu entwerfen, wird das Kastrationsmotiv mit dem der Entindividualisierung verknüpft: Der Verzicht auf das

²⁹ Ebd., S. 212.

³⁰ Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 254.

³¹ Joost, a.a.O., S. 569.

³² Brecht, «Der Hofmeister», S. 202f.

eigene Geschlechtsorgan im Namen der Existenzsicherung und gesellschaftlichen Integration erweist sich zugleich als Verzicht auf Rebellion³³. Wenn aber – wie eingangs erläutert – die deutsche Misere im Mangel an revolutionären Impulsen besteht, erklärt sich, weshalb Läufer in Brechts Bearbeitung zu deren paradigmatischen Inbegriff wird.

2.2. Pätus

Läufer ist nicht die einzige Figur, die im Stück das deutsche Elend verkörpert. Auch Pätus, Protagonist des Studentenszenen, repräsentiert eine spezifische Facette von Brechts Gesellschaftskritik und erscheint – wie Joost betont – als eine «Verdoppelung»³⁴ Läuffers. Nach Bessons Analyse beschreitet auch er einen Weg, der letztlich in eine Form der Kastration mündet, die jedoch rein geistiger Natur bleibt. Um diesen Gedanken nachzuvollziehen, ist es notwendig, Pätus' Entwicklung im Verlauf des Stücks nachzuzeichnen.

Zu Beginn tritt Pätus als Student auf, der «seinen Leibphilosophen, den Immanuel Kant»³⁵ liest. Zwar steht die Auseinandersetzung mit der kantischen Philosophie nicht im Mittelpunkt dieser Untersuchung, doch ist aufschlussreich, wie sich Pätus' Haltung gegenüber Kant im Spannungsfeld sozialer Dynamiken verändert. Während er anfangs in die Lektüre vertieft erscheint, wird rasch ein Hindernis sichtbar: Auf die Frage von Fritz, in welchem Fach er versage, antwortet Pätus: «Wir haben den Professor Wolffen zum Ordinarius, der kann den Herrn Kant in Königsberg nicht ausstehen und ich halt zu ihm»³⁶. Seine Abkehr von der Philosophie verdichtet sich nur drei Szenen später, als er ausruft: «Berg, ich bins manchmal fast müd, Philosophie zu betreiben!»³⁷.

Der kantische Diskurs setzt sich in der fünfzehnten Szene fort, in der das Thema Ehe verhandelt wird. Gerade in diesem Zusammenhang markiert sich

³³ Vgl. Joost, a.a.O., S. 570.

³⁴ Ebd., S. 571.

³⁵ Brecht, «Der Hofmeister», S. 142.

³⁶ Ebd., S. 144.

³⁷ Ebd., S. 157.

ein Bruch in Pätus' Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants. «*Mit Pfeife und Pantoffeln*»³⁸ beginnt Pätus seinen Diskurs folgendermaßen:

Ich wills dir zitieren, was der Immanuel Kant sagt: «Die Ehe (matrimonium), das ist die Verbindung zweier Personen zum lebenslänglichen gegenseitigen Gebrauch ihrer Geschlechtsorgane». Dann hier: «Es ist nämlich auch unter Voraussetzung der Lust zum wechselseitigen Gebrauch ihrer Geschlechtseigenschaften, beziehungsweise Geschlechtsorgane, der Ehevertrag kein beliebiger, sondern durchs Gesetz der Menschheit notwendiger Vertrag, das ist, wenn Mann und Weib einander, ihren Geschlechtseigenschaften nach, wechselseitig genießen wollen, so müssen sie sich notwendig verehelichen, und dieses ist nach Rechtsgesetzen der reinen Vernunft notwendig». Da siehst du.³⁹

In Pätus' Auseinandersetzung mit Kant lässt sich ein entscheidender Wendepunkt seines Lebens erkennen. Fritz versteht dies und fragt seinen Freund, ob er nun Kant abgeschworen habe. Pätus liefert die Antwort selbst: «Nur öffentlich. Wie hätte ich ansonsten eine Lehrerstelle gekriegt?»⁴⁰. Kurz darauf wird deutlich, dass Pätus ein Mädchen, Karoline, kennengelernt hat, die nicht zufällig die Tochter des Rektors ist. Auf diese Weise wird der Grund für seine Abschwörung klar, wobei erneut Fritz die neue Situation seines Freundes kommentiert: «Und so lebt Ihr hier, am warmen Ofen, glücklich»⁴¹.

Das Motiv des warmen Ofens ist dabei keineswegs zufällig, sondern verweist auf Pätus' Abstieg in das Spießertum, dessen Devise nun lautet: «Traurig. – Aber unsere Sorgen sinds nicht. Komm an den wärmenden Ofen, Karoline!»⁴². Brecht selbst beschreibt dieses neue Leben des Pätus folgendermaßen: «Der Philosoph ist nicht auf dem Parnaß, sondern am wärmenden Ofen angelangt; für ihn der dünne Rotwein, nicht der Schierlingstrank»⁴³.

³⁸ Ebd., S. 196.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 197

⁴¹ Ebd., S. 197f.

⁴² Ebd., S. 201.

⁴³ Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 286.

Dieses behagliche, scheinbar perfekte Leben des neuen Lehrer-Philisters enthält jedoch eine deutliche sozialkritische Dimension. Während bei Läufer die Kastration mit dem Fehlen revolutionärer Impulse zusammenfällt, wird bei Pätus die Aufgabe seiner Ideale im Interesse eines bequemen bürgerlichen Daseins als geistige Kastration interpretiert, verbunden mit einer «Vergeistigung des Revolutionären»⁴⁴.

Die Komplementarität der Figuren Läufer und Pätus zeigt sich darin, dass beide am Ende des Stückes in einer ehelichen Verbindung enden, wodurch die beiden Handlungsstränge zusammengeführt werden. Diese Unionen fungieren jedoch als Symbol für das Fehlverhalten der Figuren und deren Akzeptanz des bestehenden *Status quo*. Brecht geht dabei jedoch noch einen Schritt weiter: Er präsentiert nicht nur Figuren, die sich wie Untertanen verhalten und bereit sind, auf jede Idealvorstellung zu verzichten, um sich der Unterwerfung anzuschließen, sondern analysiert auch das entgegengesetzte Phänomen, nämlich die Mechanismen, wodurch solche Untertanen geformt werden. In diesem Zusammenhang kommt der Figur des Wenzeslaus, des Dorfschulmeisters, besondere Bedeutung zu.

2.3. *Wenzeslaus*

Den Schulmeister im Staatsdienst trifft Läufer in einer Dorfschule bei Insterburg an, während er vor der «feudalen Bande»⁴⁵ flieht. Auf den ersten Blick erschließt sich der Beruf der Figur allein aus dem Hinweis auf den Standort. *Wie* der Schulmeister seine Arbeit jedoch tatsächlich ausführt, wird erst im Verlauf eines Gesprächs mit Läufer deutlich:

Lehrer sein? *Stolziert schrecklich auf und ab*. Ich bilde Menschen nach meinem Ebenbilde. Teutsche Hermanne! Gesunde Geister in gesundem Körper, nicht so welsche Affen. Er mag wohl sagen: halb Geistesriesen, halb gute Untertanen. Was ist das? Untertänige Riesen oder riesige Untertanen? Immer sternenwärts, aber: dreimal wehe, wenn Er dagegen den Stachel lökt!⁴⁶

⁴⁴ Joost, a.a.O., S. 571.

⁴⁵ Brecht, «Der Hofmeister», S. 223.

⁴⁶ Ebd., S. 176f.

Wie der Lehrer selbst offen einräumt, besteht sein pädagogisches Vorgehen darin, perfekte Untertanen zu schaffen, und Brecht selbst bezeichnet ihn als «militaristischen Nationaldoktrinär»⁴⁷.

Dieses besondere Konzept des Erziehers richtet sich jedoch nicht nur auf seine Schüler, denn in ähnlicher Weise wird auch Läufer behandelt. Brecht erläutert in seinen *Schriften zum Theater*, dass Läufer in der Dorfschule zunächst Asyl sucht und sie – wie bereits erwähnt – im Lehrer Wenzeslaus findet. Diese Zuflucht entpuppt sich jedoch schnell als «Rattenfalle», denn Läufers verzweifelter Hilfesuch macht den Meister darauf aufmerksam, dass er ihn zu einem «billigen Sklaven»⁴⁸ formen kann. Die neue Beziehung zwischen den beiden wird Brechts Darstellung zufolge deutlich: «Er [Wenzeslaus] hat ihn [Läufer] rasch am Tisch über den Schulheften und kann selber in seinem Lehnstuhl Feierabend machen»⁴⁹. Die Ausbeutung wirkt dabei sowohl wirksam als auch subtil, da «das Ausbeutertum [...] so naiv und so eingehüllt in Moral [ist], daß Läufer noch ein Jahr später den Schulmeister als seinen Wohltäter bezeichnet»⁵⁰.

Bemerkenswert ist, wie sich aus einer anfänglichen Position der Unterordnung allmählich eine Gleichstellung zwischen den beiden Figuren entwickelt – allerdings erst nach Läufers Kastration. Wie Giese analysiert, erkennt der Lehrer seinen Schüler erst nach diesem Akt als «Herr Mitbruder» und «Kollege»⁵¹ an. Wenzeslaus scheint besonders stolz auf diesen höchsten Ausdruck der Unterordnung zu sein und betont daher mit Stolz die sozialen Vorteile, die der Neukastrat nun genießt:

Er ist gesichert. Wer sollte Lehrer werden können, wenn nicht jetzt Ihr? Von allen habt Ihr die höchste Qualifikation! Habt Ihr nicht die Aufsässigkeit in Euch für ewig vernichtet, der Pflicht alles untergeordnet? Kein Privatleben kann Euch fürder noch abhalten, Menschen zu formen nach Eurem Ebenbilde. Kann man weiter gehen? Für Euer

⁴⁷ Joost, a.a.O., S. 566.

⁴⁸ Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 267.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Brecht, «Der Hofmeister», S. 193 u. 207.

persönliches Fortkommen seid unbesorgt. Pflicht getan. Alles läßt sich glücklich an.⁵²

Sein «martialische[s] Erziehungsprogramm»⁵³ scheint Wirkung zu zeigen. Obwohl Läufer formal kein Schüler ist, gelingt es dem Dorfschullehrer dennoch, einen nahezu perfekten Untertan zu formen, der – wenig überraschend – vom Autor zum Inbegriff der deutschen Misere erhoben wird.

Abschließende Bemerkungen

Ziel des vorliegenden Artikels war es, zu untersuchen, wie das umfassende Thema der deutschen Misere in Brechts Bearbeitung anhand von drei repräsentativen Figuren – Läufer, Pätus und Wenzeslaus – dargestellt wird. Die Analyse zeigt, dass diese Charaktere eng miteinander verknüpft sind: Zwar verfolgen sie unterschiedliche Lebenswege, doch durch die Darstellung ihrer als elendhaft empfundenen Schicksale sind sie vereint und werden so gemeinsam zur Verkörperung des deutschen Elends.

Selbstverständlich sind es nicht nur die drei ausgewählten Figuren, die das deutsche Elend repräsentieren. Das Figurenverzeichnis ist wesentlich umfangreicher und enthält weitere für eine Analyse relevante Charaktere, wie etwa den Geheimen Rat. Die Auswahl dieser drei *Dramatis Personae* ist jedoch gerechtfertigt: Wie die vorliegende Arbeit zeigt, lässt sich über die deutsche Misere in der Bearbeitung nicht sprechen, ohne Läufer zu berücksichtigen, insbesondere im Zusammenhang mit dem Kastrationsmotiv. Eine vergleichbar unterwürfige, wenn auch anders geprägte Handlungsweise findet sich bei Pätus, der alle philosophischen Ideale aufgibt und Zuflucht im behaglichen bürgerlichen Leben sucht. Abschließend wurde der Dorfschullehrer Wenzeslaus gewählt, um zu verdeutlichen, dass die deutsche Misere nicht nur eine Eigenschaft der Beherrschten ist, sondern auch in der herrschenden Schicht verankert ist, die Akte der Unterwerfung anerkennt und legitimiert. Auf diese Weise wird deutlich, dass das deutsche Elend als allgegenwärtiges gesellschaftliches Phänomen wirkt, das keine Klassenunterschiede kennt.

⁵² Ebd., S. 194.

⁵³ Joost, a.a.O., S. 568.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- Bertolt Brecht: «Der Hofmeister von Jakob Michael Reinhold Lenz. Bearbeitung», in: *Stücke. Bearbeitungen*. Bd. 1: *Die Antigone des Sophokles. Der Hofmeister. Coriolan*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959, S. 117-213.
- Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*. Bd. 6: 1947-1956. *Antigonemodell 1948. Couragemodell 1949. Über die Benutzung von Modellen. Neue Technik der Schauspielkunst. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964.
- Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Bd. 17: *Schriften zum Theater 3*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.
- Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 24: *Schriften 4*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.
- Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie. 168. Heft*, Hamburger Lesehefte Verlag, Husum/Nordsee 2020.
- Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 39: *Briefe. Januar 1893-Juli 1895*. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Dietz Verlag, Berlin 1968.

Forschungsliteratur

- Lothar Ehrlich: «Brecht und Weimar. Die 'Hofmeister'-Bearbeitung und der 'Arbeitskreis' um Gerhard Scholz», in: Dieter Bähz/Manfred Beetz/Roland Rittig (Hrsg.): *Dem freien Geiste freien Flug*. Beiträge zur deutschen Literatur. Für Thomas Höhle, Leipziger Universitätsverlag 2003, S. 157-165.
- Julia Freytag/Inge Stephan/Hans-Gerd Winter (Hrsg.): *J.M.R.-Lenz-Handbuch*, De Gruyter, Berlin 2017.
- Peter Christian Giese: «Der Hofmeister. Komödie von Lenz – Komödie von Brecht», in: *Das «Gesellschaftlich-Komische». Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1974, S. 160-210.
- Peter Christian Giese: «'Deutsche Misere' – Geheimes Leitmotiv von Komik und Komödie bei Brecht», in: *Das «Gesellschaftlich-Komische». Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1974, S. 211-225.
- Andrea Hechtenberg: «Kommunikationsweisen in Dessaus und Brechts *Deutschem Miserere* und ihr Bezug zu Brechts Theorie eines epischen Theaters», in: Nina Ermlich Lehmann/Sophie Fetthauer/Mathias Lehmann/Jörg Rothkamm/Silke Wenzel/Kristina Wille (Hrsg.): *Fokus 'Deutsches Miserere'*

- von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Festschrift Peter Petersen zum 65. Geburtstag, von Bockel Verlag, Hamburg 2005, S. 59-74.
- Jörg Wilhelm Joost: «Der Hofmeister von Jakob Michael Reinhold Lenz», in: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1: *Stücke*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart Weimar 2001, S. 563-578.
- Alexander Kluge/Heiner Müller: «Ich schulde der Welt einen Toten». *Gespräche*. Rotbuch Verlag, Hamburg 1995.
- Nikolaus Müller-Schöll: «Der kastrierte Lehrmeister. Brecht, der Hofmeister und Lenz», in: Nikola Roßbach/Ariane Martin/Georg-Michael Schulz (Hrsg.): *Lenz-Jahrbuch. Literatur – Kultur – Medien 1750-1800*. Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2017, S. 7-32.
- Günter Niggel: «Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen *Der Hofmeister* und *Die Soldaten*», in: Inge Stephan/Hans-Gerd Winter (Hrsg.): *Die Wunde Lenz'. J. M. R. Lenz Leben, Werke und Rezeption*. Peter Lang, Bern 2003, S. 431-439.
- Laurence Patrick Anthony Kitching: *Der Hofmeister: A Critical Analysis of Bertolt Brecht's Adaptation of Lenz's Drama*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976.
- Roberto Rizzo: «Brechts Interpretation des Hofmeisters von Jakob Michael Reinhold Lenz. Pädagogik, Sexualität und 'Deutsche Misere'», in: Helmut Siepmann/Kaspar Spinner (Hrsg.): *Moderne und Gegenwart. Meisterwerke der Weltliteratur*. Bd. V, Romanistischer Verlag, Bonn 1992, S. 155-177.
- Käthe Rüllicke-Weiler: *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1966.
- Karl Heins Schoeps: «Zwei moderne Lenz-Bearbeitungen», in: University of Winsconsin Press: *Monatshefte*. Bd. 67, 4, 1975, S. 437-451. Online unter: https://www.jstor.org/stable/30165186?seq=1#metadata_info_tab_contents (zuletzt abgerufen am 24.09.2025).
- Jürgen Schröder: *Geschichts Dramen. Die «deutsche Misere» – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania?* Eine Vorlesung, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1994.
- Arrigo Subiotto: *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble*, The Modern Humanities Research Association, London 1975.
- Hans-Gerd Winter: *Jakob Michael Reinhold Lenz*, J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2000.
- Rolf Christian Zimmermann: «Marginalien zur Hofmeister-Thematik und zur 'Teutschen Misere' bei Lenz und Brecht», in: Hans Dietrich Irmischer/Werner Keller (Hrsg.): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, S. 213-228.

Alessandra Guaran
(Udine)

*Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann protagoniste
della (ri)nascita del radiodramma dopo il 1945: i casi di
'Knöpfe' e 'Ein Geschäft mit Träumen'*

[*Ilse Aichinger and Ingeborg Bachmann as protagonists of the (re)birth
of radio drama after 1945: the cases of 'Knöpfe' and 'Ein Geschäft mit Träumen'*]

ABSTRACT. This article aims to explore the pivotal role of radio drama within the German and Austrian cultural landscape, especially after World War II. Through a comparative and (inter)textual analysis of two central works – *Knöpfe* (1953) by Ilse Aichinger and *Ein Geschäft mit Träumen* (1952) by Ingeborg Bachmann – the study traces the origin, development, and impact of this literary genre on the cultural discourse of the post-war context. Additionally, it illustrates the relevance of their common themes in the light of the personal and artistic relationships of the two writers.

1. Il radiodramma: origine e sviluppo nel secondo dopoguerra

Il radiodramma, nato nella prima metà del Novecento, ha una caratteristica fondamentale che lo distanzia in maniera netta dalla concezione di letteratura che, fino agli anni Venti del Novecento, veniva recepita principalmente attraverso la vista; solo il teatro tentava di affiancare ad essa l'udito, come esplicitato dall'autore e teorico Alfred Döblin nel suo saggio *Literatur und Rundfunk*.

Der Großteil unserer Literatur also steht unter dem Zeichen der Drucktype, und das Organ, durch das diese Literatur in unsere Köpfe dringt – wir wollen das gut festhalten –, sind die Augen. Eine Sonderstellung nimmt die Dramatik ein, deren Produkte auf dem Theater real werden: da wird gehört und zugleich dreidimensional gesehen.¹

¹ Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Fischer Klassik, Frankfurt am Main, 2013, p. 254.

Con il nuovo genere radiofonico, invece, il pubblico si trova di fronte a un prodotto letterario inedito. Il radiodramma si concentra principalmente sul senso dell'udito, lo impegna in modo esclusivo; si occupa di un'abilità solitamente sottovalutata o relegata in secondo piano.

Alla tradizionale narrazione vengono accompagnati qui suoni, voci, rumori ed effetti sonori, elementi caratterizzanti del moderno mezzo tecnologico che ha reso possibile l'esistenza di una comunicazione immediata e popolare. «La radio introduce un elemento completamente nuovo nelle varie iniziative di educazione popolare in quanto per la prima volta [...] cerca di produrre [...] programmi culturali che siano ugualmente adatti per tutti i tipi di persone»². La radio, introdotta ufficialmente per la prima volta in Germania e in Austria nell'autunno del 1923, risulta da subito di cruciale importanza per la società del tempo; fin dal principio i direttori e i redattori della nuova tecnologia diffusa sul territorio scelgono di sfruttarla in maniera proattiva ed educativa. La programmazione prevedeva trasmissioni artistiche, letterarie, giornalistiche e di intrattenimento, comprendendo dunque il ruolo pedagogico dello strumento radiofonico, che sarebbe stato in grado di raggiungere e informare un pubblico molto più ampio³.

Celebri autori si sono cimentati nello studio e nell'analisi del *medium* radiofonico, come ad esempio Bertolt Brecht, che lo interpreta in questi termini:

[...] Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.⁴

² Rudolf Arnheim, *La radio e i popoli*, in *La radio, l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma, 2003, p. 177.

³ Adelheid von Saldern, *Volk und Heimat Culture in Radio Broadcasting during the Period of Transition from Weimar to Nazi Germany*, *The Journal of Modern History*, Vol. 76, N. 2, The University of Chicago Press, 2004, pp. 316-317.

⁴ Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat – Rede über die Funktion des*

Brecht, principale esponente del teatro epico, è riuscito a individuare le potenzialità della moderna tecnologia e a proiettare su di essa il suo ideale già presentato attraverso la produzione di *Lehrstücke*. Il drammaturgo tedesco ha da sempre supportato la tesi secondo cui anche la radio, come l'arte e il teatro, debba avere uno scopo principalmente educativo, affermando: «Kunst und Radio sind pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen»⁵. Proprio Brecht nel 1929 dà dimostrazione, attraverso l'opera *Der Ozeanflug*, redatta in occasione del Festival di Baden-Baden, di come l'arte possa essere abbracciata attivamente dallo spettatore e svolgere così un compito pedagogico, oltre che di intrattenimento⁶. D'altronde lo stesso storico Rudolf Arnheim ritiene che la distinzione tra programmi educativi e programmi di intrattenimento sia dannosa e che quindi, di fatto, «la cultura [debba, A. G.] intrattenere e l'intrattenimento educare»⁷.

Il contributo teorico e letterario di Brecht e Arnheim, affiancato anche dagli studi di Walter Benjamin e Alfred Döblin⁸, ha messo in evidenza questioni cruciali per l'arte e per la radio nello specifico, andando a definire meglio i caratteri fondamentali del moderno *medium* e a comprendere quale potesse esserne la più efficace e proficua espressione. Certamente la radio richiedeva la creazione *ad hoc* di un nuovo genere, capace di mettere in risalto le proprie capacità tecnico-comunicative. Proprio in questo contesto nasce lo *Hörspiel*.

Heinz Schwitzke, uno dei maggiori critici e redattori radiofonici in Germania, definisce come segue questo particolare genere, che unisce il

Rundfunks, in *Gesammelte Werke - Band 18 – Schriften zur Literatur und Kunst I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 129.

⁵ Bertolt Brecht, *Über Verwertungen*, in *Gesammelte Werke - Band 18 – Schriften zur Literatur und Kunst I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 124.

⁶ Gregor Schwering, *Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin*, in Natalie Binczek / Uwe Wirth (a cura di), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, De Gruyter, Berlin / Boston, 2023, pp. 413-414.

⁷ Rudolf Arnheim, *Letteratura radiofonica*, in *La radio, l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma, 2003, p. 220.

⁸ Cfr. Gregor Schwering, *Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin*, 2023, pp. 405-420.

tradizionale mezzo letterario a quello più moderno della tecnologia radiofonica:

Das Hörspiel ist einfach nirgends existent, überall nur technische Einzelheit: Wort, Geräusch, Musik – alles mit Hallkomponenten verschiedener Art –, dazu auf Magnetbänder fixierte Schwingung, kurz, was vom Regisseur und vom Techniker gebraucht wird, um das Resultat zu komponieren. Die Komposition selbst aber geschieht erst im Durchgang durch das Instrument, das Hörspiel wird erst durch das Instrument ‘produziert’. Es erklingt dann in und mit den elektrisch zusammengefaßten Worten, Tönen, Geräuschen und Hallqualitäten im Lautsprecher und vergeht mit ihrem Verlöschen.⁹

Il radiodramma trova il suo momento di maggiore successo grazie soprattutto ad alcuni dei protagonisti del gruppo letterario tedesco più noto al tempo: il Gruppo 47¹⁰.

Il genere radiodrammatico riesce a rappresentare efficacemente le problematiche e i temi più rilevanti del tempo, sfruttando la radio come veicolo letterario e tecnologico in grado di raggiungere le case del popolo. I redattori radiofonici e gli autori che collaborano con la radio presentano il genere letterario del radiodramma come «Teil einer politischen Aufklärungsarbeit sowie als Forum der Zeitkritik und gesellschaftlichen Selbstverständigung»¹¹. I temi più ricorrenti nei radiodrammi del tempo sono la disumanizzazione¹², causata sia dalla guerra che dal moderno capitalismo occidentale, la (non) identità e, ultimo ma non per importanza, il confronto con la religione, che spesso viene trattato nelle opere di autori del

⁹ Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1963, p. 43.

¹⁰ Cfr. Giulia A. Disanto, *1947-1967: vent'anni d'influenze: il Gruppo 47 e la costituzione di un canone della letteratura tedesca*, BAIG, Bari, 2008, pp. 78-84.

¹¹ Britta Herrmann, *Terra incognita und «Medium schlechthin» – Hörspiele der 1950er Jahre*, in Günter Häntzschel / Sven Hanuschek / Ulrike Leuschner (a cura di), *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre – Hörspiel*, Band 18, edition text + kritik, München, 2022, p. 21.

¹² Enrico Joseph Gravagno, *Hoerspiel, an introduction to its development and present significance*, University of Montana, 1968, pp. 21-23.

secondo dopoguerra¹³, tra cui il premio Nobel Heinrich Böll, anch'egli membro del Gruppo 47.

Dadurch und indem u.a. in den 1950er Jahren zahlreiche Autoren und Autorinnen der Gruppe 47 gewonnen wurden, sollte sich das Hörspiel als genuine literarische Gattung etablieren und eine ernstzunehmende Position im Feld der Wortkunst einnehmen: das Hörspiel nicht als Vermittlungsform schriftliterarischer oder theatraler Texte, sondern als medienästhetisch spezifische Produktionsform von neuer, originaler Literatur.¹⁴

Concetto centrale nella storia e nello sviluppo dello *Hörspiel* è quello delineato dal redattore radiofonico Richard Kolb, che nella sua opera del 1932 *Das Horoskop des Hörspiels*¹⁵ propone l'idea di 'innere Bühne'¹⁶, teorizzata successivamente da Erwin Wickert¹⁷, ovvero un modello di dramma concentrato sull'aspetto emotivo, psicologico e individuale dell'ascoltatore che, attraverso la fantasia sollecitata dal solo elemento uditivo e dalle associazioni predisposte dall'opera, immagina e vive il proprio 'palcoscenico interiore'.

There has always been a long tradition of using radio for stories that deal with notions of dreams, inner thoughts, and self-reflection. Radio drama theorists have often claimed that there is a kind of inward stage ('innere Bühne'). While listening to the voices, noises, acoustic signals, and spatial atmospheres transmitted via the wireless, the individual

¹³ Cfr. Nils Rottschäfer, «*Gott im Äther*»: *Religiöse Sinnsuche im Nachkriegshörspiel*, in Günter Häntzschel / Sven Hanuschek / Ulrike Leuschner (a cura di), *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre – Hörspiel*, Band 18, edition text + kritik, München, 2022, pp. 137-158.

¹⁴ Britta Herrmann, *Terra incognita und «Medium schlechtthin» – Hörspiele der 1950er Jahre*, 2022, p. 27.

¹⁵ Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg, 1932.

¹⁶ Cfr. Wakiko Kobayashi, *Miterleben durch Belauschen – Versuch einer Analyse des Aufbaus der Inneren Bühne anhand von Erwin Wickerts «Darfst du die Stunde rufen?» (1951)*, Keio-Germanistik Jahresschrift, N. 20, 2003, pp. 220-235.

¹⁷ Erwin Wickert, *Die innere Bühne*, in Walter Höllerer / Hans Bender (a cura di), *Akzente – Zeitschrift für Dichtung*, Carl Hanser Verlag, München, 1. Jahrgang 1954, pp. 505-514.

listener imagines his or her own reality. In Germany, many radio plays, especially between the 1930s and the 1960s, put this concept of the inward stage into practice.¹⁸

L'idea di Kolb permane nelle opere radiodrammatiche fino alla fine degli anni Cinquanta, divenendo un principio fondamentale del genere stesso.

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale i giovani intellettuali, trovando nel mondo radiofonico una possibilità di lavoro remunerativo stabile¹⁹, si cimentano nella redazione di radiodrammi e lavorano nelle radio locali, che da poco si erano organizzate per ridefinire la suddivisione all'interno dei territori sotto il controllo degli Alleati. Con l'avvento del nazionalsocialismo nel 1933, infatti, lo stato e l'essenza della trasmittente erano cambiati radicalmente: la radio diventa centralizzata e sotto il controllo del governo, con sede a Berlino. Dopo lo *Anschluss* del 1938, anche le radio austriache erano state annesse alla Germania, creando dunque un unico grande potere che potesse veicolare solamente i messaggi stabiliti dal regime. Dopo la fine del Conflitto la Germania e l'Austria vengono divise tra le Forze Alleate e le emittenti territoriali tendono a seguire il modello della potenza occupante, di *Land in Land*²⁰. Le radio indipendenti diventano nove negli anni Cinquanta, avendo come unico scopo il servizio pubblico, come spiega Enrico Joseph Gravagno:

With the formation of the Federal Republic of Germany in 1949, the radio systems of the western zones became the responsibility of the new government. By 1954 Germany had nine independent broadcasting centers that were tax supported and that operated on a non-profit basis solely for public service.²¹

È proprio all'interno di questo nuovo contesto, in cui si cerca di ripartire

¹⁸ Hans-Ulrich Wagner, *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, Tijdschrift voor Mediageschiedenis, 2019, p. 10.

¹⁹ Matteo Iacovella, *La diffidenza della lingua: Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, Edizioni ETS, Pisa, 2024, p. 123.

²⁰ Enrico Joseph Gravagno, *Hoerspiel, an introduction to its development and present significance*, pp. 10-11.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

dal fondamentale ruolo culturale della radio, che si sviluppano le opere di Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann, scrittrici e componenti del Gruppo 47, del cui premio furono insignite rispettivamente nel 1952 per *Spiegelgeschichte*²² e nel 1953 per la raccolta *Die gestundete Zeit*²³.

2. *Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann e il comune interesse per il radiodramma*

Ilse Aichinger nasce, assieme alla gemella Helga, nel novembre del 1921 a Vienna, da madre medico, di origine ebraica, e padre insegnante. Qualche anno più tardi, nel giugno del 1926, nella città di Klagenfurt nasce Ingeborg Bachmann, futura collega di Aichinger e rappresentante della letteratura austriaca del secondo dopoguerra. Le due giovani vivono gli anni della Guerra in maniera totalmente differente: seppur entrambe fortemente segnate dal Conflitto, la *Halbjüdin* Aichinger, che non ha potuto seguire la gemella Helga alla volta di Londra, si trova ad affrontare gli anni peggiori nella capitale austriaca. Nel 1942 subisce il trauma più forte: la deportazione dei parenti materni e dell'amata nonna, i quali verranno uccisi poco dopo il loro arrivo al campo di concentramento nei pressi di Minsk²⁴. A sud di Vienna, in Carinzia, cresce invece Ingeborg Bachmann assieme alla sua famiglia; l'adesione del padre Matthias Bachmann al partito nazionalsocialista dopo lo *Anschluss* del 1938 segna in maniera significativa la scrittrice di Klagenfurt, che descrive l'arrivo delle truppe naziste in Austria come un momento distruttivo per la sua giovane età²⁵. Bachmann non riuscirà ad accettare la scelta adottata dal padre che, unendosi alle forze dell'NSDAP, incrinerà il rapporto con la figlia per molti anni della loro vita.

²² Ilse Aichinger, *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte – Erzählungen 1*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1993, pp. 63-74.

²³ Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit: Gedichte*, Piper Verlag, München / Zürich, 2005.

²⁴ Cfr. Richard Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache: Über Ilse Aichinger - Leben und Werk*, in Samuel Moser (a cura di), *Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003, pp. 83-97.

²⁵ Giuseppe Dolei, *Ingeborg Bachmann*, Belfagor, Vol. 59, N. 3, Leo S. Olschki, 2004, pp. 301-302.

Provenienti da due destini così diversi, Aichinger e Bachmann si incontrano per la prima volta nella capitale austriaca tra il 1947 e il 1948²⁶ e stringono da subito un rapporto di amicizia, accomunate dalla passione per il mondo letterario e culturale. In particolare, dopo aver lavorato entrambe per breve tempo al giornale *Der Turm*, che offriva occupazione ed esperienza ai giovani promettenti scrittori dell'epoca, le due autrici continuano a incontrarsi nel circolo creato dal mentore di Ingeborg Bachmann, Hans Weigel²⁷. In questo contesto di rinascita della capitale e grazie al supporto di figure note come lo stesso Weigel ed Elisabeth Löcker-Liebl²⁸, le due giovani entrano in contatto per la prima volta anche col mondo radiofonico e redigono i loro primi radiodrammi. È qui che riescono a incontrare figure di spicco come Hans Werner Richter, che inviterà entrambe a partecipare agli incontri del Gruppo 47 in Germania. Le due si rivelano presto presenze fondamentali nel gruppo letterario, che tra i suoi protagonisti annovera anche Günter Eich, futuro marito di Ilse Aichinger, soprannominata dalla cerchia 'Fräulein Kafka'²⁹. Tra gli esponenti di maggiore successo nel genere dello *Hörspiel*, Eich viene individuato dalla critica come prototipo a cui ispirarsi per la redazione di drammi radiofonici, giudicati in base a un presunto *Eich-Maß*³⁰. I testi di entrambe le giovani scrittrici, sebbene caratterizzati da stili differenti, affrontano tematiche rilevanti intrecciando elementi di realismo fantastico con aspetti della vita quotidiana. Ciò valse loro numerosi premi letterari all'interno del panorama tedesco e austriaco.

²⁶ Irene Fußl, *Der «dritte Zwilling» – Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann*, in Christine Frank / Sugi Shindo (a cura di), *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Vol. 36, Böhlau Verlag, Wien, 2024, p. 455.

²⁷ Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2015, pp. 50-51.

²⁸ Wolfgang Straub, *Ilse Aichinger innerhalb/außerhalb der Wiener Netzwerke um 1950 – Anmerkungen zu drei Fotos*, in Christine Frank / Sugi Shindo (a cura di), *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Vol. 36, Böhlau Verlag, Wien, 2024, pp. 151-154.

²⁹ Giulia A. Disanto, *1947-1967: vent'anni d'influenza*, 2008, p. 78.

³⁰ Britta Herrmann, *Terra incognita und «Medium schlechthin» – Hörspiele der 1950er Jahre*, 2022, p. 28. Si veda anche Matteo Iacovella, *La diffidenza della lingua: Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, 2024, p. 121.

Aichinger e Bachmann si confrontano e supportano a vicenda per molti anni: prima da vicino, tra Prinz-Eugen-Straße e Gottfried-Keller-Gasse³¹ a Vienna, più tardi a distanza. Bachmann si reca spesso a casa Aichinger e soggiorna anche per un periodo in Inghilterra, dalla sorella gemella Helga. Proprio per questo Bachmann veniva chiamata dalla famiglia Aichinger «dritter Zwilling»³², ossia la terza gemella. Lo scambio epistolare tra le due e Günter Eich, documentato all'interno del volume «*Halten wir einander fest und halten wir alles fest!*»³³, dimostra il forte legame esistente tra le due scrittrici austriache, sempre in contatto e aggiornate in merito a vicende personali e produzioni letterarie. Tra il 1952 e il 1953, anni di pubblicazione di *Ein Geschäft mit Träumen* e *Knöpfe*, le autrici mantengono il contatto attraverso una corrispondenza epistolare particolarmente fitta³⁴, unita agli incontri in presenza di quegli anni grazie anche alle *Tagungen* organizzate dal Gruppo 47.

I rapporti e continui supporti reciproci tra le due continuano fino agli inizi degli anni Sessanta, andando a ridursi sempre di più e finendo in un silenzio assordante, un «*schleichendes Schweigen*»³⁵, al quale ad oggi non si è riusciti a dare un significato preciso; la critica non ha infatti saputo risalire alle ragioni di questa brusca interruzione nella loro relazione.

3. *Knöpfe* di Ilse Aichinger e *Ein Geschäft mit Träumen* di Ingeborg Bachmann

Pubblicato nel 1953 da due delle radio più rilevanti in Germania negli anni Cinquanta, SDR e NWDR (rispettivamente *Süddeutscher Rundfunk* e *Nordwestdeutscher Rundfunk*), *Knöpfe*³⁶ è il primo e probabilmente più noto

³¹ Irene Fußl, *Der «dritte Zwilling» – Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann*, in Christine Frank / Sugi Shindo (a cura di), *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, 2024, p. 455.

³² *Ibid.*

³³ Ilse Aichinger / Ingeborg Bachmann / Günter Eich, «*Halten wir einander fest und halten wir alles fest!*» *Der Briefwechsel*, Irene Fußl / Roland Berbig (a cura di), mit einem Vorwort von Hans Höller, Piper - Suhrkamp, München / Berlin / Zürich, 2021.

³⁴ Cfr. *ibid.*

³⁵ *Ibid.*, pp. 329-330.

³⁶ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 11-73.

radiodramma di Ilse Aichinger. «Das einzige wirklich realistische Hörspiel, das ich gemacht habe, wo zwei Leute in Knöpfe verwandelt werden»³⁷: questa la descrizione della scrittrice viennese nei confronti del suo *Hörspiel* d'esordio, il quale presenta tuttavia un tratto stilistico fondamentale di Aichinger, ossia il realismo fantastico, del quale Tzvetan Todorov fornisce la seguente definizione:

[...] il fantastico è fondato essenzialmente su un'esitazione del lettore – un lettore che si identifica con il personaggio principale – circa la natura di un avvenimento strano. L'esitazione può risolversi perché si ammette che l'avvenimento appartiene alla realtà, oppure perché si decide che è frutto dell'immaginazione o risultato di un'illusione. In altri termini, si può decidere che l'avvenimento è o non è. D'altro canto il fantastico esige un certo tipo di lettura per non correre il rischio di scivolare nell'allegoria o nella poesia.³⁸

La protagonista del dramma, Ann, lavora da poco in una fabbrica di bottoni pregiati, un ambiente ambiguo, cupo e caratterizzato da sparizioni di colleghe, strane voci provenienti dai muri e bottoni fuori dall'ordinario che portano nomi propri di persona. A capo dell'azienda Bill e Jack appaiono lusinghieri e amichevoli, ma il loro scopo è in realtà quello di manipolare le dipendenti, trattenerle a lungo in ambiente lavorativo e trasformarle, un giorno, in bottoni. Questo è ciò che accade alla collega Jean, sparita da qualche giorno e non più rintracciabile. Ann, già da tempo sospettosa, è sempre più convinta che qualcosa di anomalo accada all'interno dell'azienda, trovandone infine conferma all'arrivo del nuovo bottone pregiato, chiamato proprio Jean. Grazie all'aiuto del compagno John, la protagonista riesce, seppur inizialmente contrariata, ad allontanarsi dalle intimidazioni di Bill e dimostrare la propria libertà di fronte a un mondo che la teneva ormai prigioniera, proprio come le sue colleghe³⁹.

³⁷ Cfr. *Ilse Aichinger im Gespräch mit Richard Reichensperger*, Literarisches Colloquium Berlin, 31. Oktober 1996, in Klaus B. Kaendl, *Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele*, in Heinz Ludwig Arnold (a cura di), *Ilse Aichinger*, text + kritik, München, 2007, p. 50.

³⁸ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000, p. 161.

³⁹ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, pp. 11-73.

Qualche mese prima di Aichinger, Ingeborg Bachmann si trovava nella sede radiofonica *Rot-Weiß-Rot* di Vienna per redigere non solo i primi episodi della serie *Die Radiofamilie*⁴⁰ (insieme a Peter Weiser e Jörg Mauthe), ma anche il suo primo radiodramma intitolato *Ein Geschäft mit Träumen*⁴¹. L'opera racconta la storia di un impiegato, Laurenz, che dedica la propria esistenza al lavoro. La segretaria Anna, su disposizione dell'arrogante direttore generale, invita il protagonista ad andare a casa in anticipo rispetto al solito. Incontrando il collega Mandl, Laurenz passeggia con lui tra le vie della città e si imbatte in un negozio particolare, al cui interno vengono venduti sogni. Il protagonista vive e attraversa tre sogni differenti: dall'immersione in un mondo ritornato alla guerra, attraverso un secondo sogno in cui il protagonista ricopre la posizione di un direttore d'azienda tirannico, si giunge infine alla terza esperienza, al termine della quale Laurenz può finalmente amare la sua collega Anna. Un mese di tempo è ciò che viene chiesto al protagonista per pagare il terzo sogno vissuto: egli rifiuta e scappa dal negozio, nel quale è rimasto tutta la notte, e si dirige in ritardo verso l'ufficio, senza poter però mai possedere quel bellissimo sogno che lo aveva fatto avvicinare ad Anna più di quanto potesse sperare⁴².

L'intimo rapporto delle due scrittrici, nonché la notevole affinità tematica delle due opere, ne giustifica un'analisi (inter)testuale.

3.1. La critica al capitalismo e al lavoro di fabbrica

Manifesto di lotta contro il capitalismo e a favore della libertà, così come dei diritti dei lavoratori sottopagati e sfruttati – come esplicitato anche dalle parole della protagonista Ann («Und einer von ihnen [Knöpfe] kostet mehr als mein Wochenlohn»⁴³) –, Aichinger rappresenta nel suo radiodramma il mondo alienante e disumanizzante delle fabbriche del tempo; in particolare,

⁴⁰ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Die Radiofamilie*, Joseph McVeigh (a cura di), Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011.

⁴¹ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, Piper Verlag, München, 1976, pp. 5-44.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 14.

sembra essersi ispirata a un'esperienza personale vissuta in una fabbrica di bottoni londinese, appartenente al viennese Fritz Lampl⁴⁴, quando si trovava in visita da sua sorella gemella Helga⁴⁵. Il gioco di parole scelto da Aichinger tra *Knöpfe* e *Köpfe* risulta evidente, in un ambiente in cui le teste degli anonimi dipendenti di una fabbrica vengono sostituite da bottoni. Il lavoratore, ormai privo di una propria identità, diventa la merce stessa e dunque proprietà dell'azienda. Questa tematica è cruciale all'interno del dramma che, come molti altri *Hörspiele* del tempo, mette in evidenza la disumanizzazione della popolazione dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e l'inizio di un'esistenza guidata dal capitale.

Così come Aichinger, anche Bachmann in *Ein Geschäft mit Träumen* rappresenta la condizione alienante del lavoro di fabbrica nel secondo dopoguerra, dimostrando come gli impiegati siano succubi della routine quotidiana che, a causa dell'ottica capitalista e della Guerra appena subita, riduce gli esseri umani alla stregua di automi, come dipinto efficacemente già dal letterato inglese T. S. Eliot in *The Waste Land*⁴⁶ negli anni Venti. Oltre alla rappresentazione della vita lavorativa piatta e ripetitiva del protagonista, Bachmann sottolinea l'essenza monotona della società del tempo anche nel terzo sogno: nella realizzazione audio dell'opera, infatti, l'autrice e il regista Davy assegnano ad Anna una voce rapida e uniforme che, sovrapposta ai rumori del telegrafo a bordo della nave, ricorda il ritmo del codice Morse. Facendo riferimento in questo caso anche al ruolo fondamentale giocato dai moderni *media*, Bachmann enfatizza nuovamente la problematica della disumanizzazione della società del tempo.

⁴⁴ Wakiko Kobayashi, *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel Knöpfe als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung*, in Martin Kubaczek (a cura di), *Stimmen im Sprachraum: Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse Aichinger-Symposiums Tokio*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2015, p. 100.

⁴⁵ Gunhild Schneider, «Hast du es heute wieder gehört?» *Zu Ilse Aichingers Hör-Spielen*, in Fausto Cercignani / Elena Agazzi (a cura di), *Ilse Aichinger*, Studia Austriaca, Milano, 1996, p. 63.

⁴⁶ T. S. Eliot, *The Waste Land*, in *The Waste Land and other poems*, Signet Classic, USA, 1998, pp. 32-59.

3.2. *La metamorfosi*

Tematica ricorrente in entrambi i radiodrammi è quella legata alla metamorfosi. Un'evidente rappresentazione della trasformazione da persona a bottone viene espressa diverse volte in maniera implicita dalle protagoniste del dramma *Knöpfe*; nello specifico è Jean, la ragazza sedotta da Bill, a interpretare il cambiamento:

JEAN: Ich fühle mich müde, Rosie. Und ich hätte nichts dagegen, wenn meine Augen nicht immer kleiner davon würden.

[...]

JEAN: Mund und Augen, Rosie, aber ich kann sie nicht schließen. Wenn ich so müde bin, werden mir die Augen klein, ohne daß ich sie schließen könnte. Nur du wirst groß, Rosie, du wirst riesengroß –
ROSIE: Ich lasse die Tür auf, Jean.

Ihre Schritte, die sich entfernen.

JEAN: - so groß wie die Tür, wie die offene Tür, hörst du mich, Rosie? Ich kann die Augen nicht mehr schließen. Als blieben sie immer so, klein und halboffen, als hätte ich zwei Lücken im Kopf, sonst nichts.⁴⁷

In maniera analoga al protagonista della celebre opera di Kafka – autore che tanto spesso viene accostato al suo nome –, Aichinger raffigura una vera e propria metamorfosi delle figure femminili nella sua opera. Questa *Verwandlung* viene tuttavia presentata da una prospettiva negativa, in quanto associata alla morte⁴⁸: la trasformazione da essere umano a bottone in *Knöpfe* può infatti essere ricollegata, in un'ottica più ampia, alla critica nei confronti del capitalismo e dello sfruttamento lavorativo, con l'annullamento dell'individuo nel lavoro che porta figurativamente alla sua morte.

In *Ein Geschäft mit Träumen* la tematica viene rappresentata diversamente, ossia attraverso i sogni vissuti dal protagonista, dove i personaggi assumono ruoli e forme diverse in ciascuna delle esperienze. La metamorfosi viene

⁴⁷ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, pp. 22-23.

⁴⁸ Heidy Margrit Müller, *Verwandlung und Entwandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in Knöpfe und Zu keiner Stunde*, in Heidy Margrit Müller (a cura di), *Verschwiegendes Wortspiel*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1999, p. 135.

raffigurata qui come mero mutamento di un essere in una natura differente, allontanandosi dunque dal dualismo *Verwandlung-Tod* (trasformazione-morte) presentato da Aichinger. Nell'ultimo sogno, in particolare, il ruolo della trasformazione risulta evidente nel cambiamento di Anna, l'amata di Laurenz, da donna a sirena. La scelta di Bachmann di inserire l'essere mitologico nel radiodramma non sembra casuale: l'autrice ricalca molto probabilmente il mito di 'Undine', e conseguentemente, l'opera di Friedrich de La Motte Fouqué⁴⁹, come suggerisce anche un suo noto racconto dal titolo *Undine geht*, pubblicato nel 1961 all'interno della raccolta *Das dreißigste Jahr*⁵⁰ (*Il trentesimo anno*).

3.3. Sogno e realtà, luce e oscurità

In entrambi i radiodrammi è presente il tema del sogno, *leitmotiv* nella cultura e letteratura della prima metà del Novecento. Promotore dell'espediente onirico in ambito radiofonico è l'autore Günter Eich, futuro marito di Ilse Aichinger, che pubblica nel 1951 il radiodramma intitolato *Träume*⁵¹, il quale sembra poter essere di ispirazione a Bachmann per la produzione della sua prima opera radiofonica. Risulta cruciale anche l'apporto letterario offerto dal romanzo di Aichinger dal titolo *Die größere Hoffnung*⁵² (*La speranza più grande*⁵³), in cui l'elemento onirico gioca un ruolo fondamentale attraverso le vicende vissute dalla protagonista Ellen. Presentando tratti autobiografici, il romanzo affronta tematiche centrali quali guerra, morte e

⁴⁹ Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann. I sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Carocci, Roma, 2001, p. 168.

⁵⁰ Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr: Erzählungen*, Piper Verlag, München / Zürich, 2005.

⁵¹ Günter Eich, *Träume*, in Karl Karst (a cura di), *Gesammelte Werke - Band II, Die Hörspiele I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 349-390.

⁵² Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung: Roman*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

⁵³ Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. di Ervino Pocar, Matteo Iacovella (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2021 (ed. orig. Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Bermann Fischer Verlag, Amsterdam, 1948).

Olocausto, attraverso «una modalità narrativa magica, lirica, nutrita di un discorso immaginifico e da un sottotesto mitico, religioso, non di rado mistico, ben distante dai postulati della letteratura delle macerie»⁵⁴. In un contesto profondamente negativo, non mancano però la speranza e il sogno: «Esistono sogni svegli?» / ‘Oh, i sogni sono più vigili delle azioni e degli avvenimenti, i sogni proteggono il mondo dalla rovina, sogni, nient’altro che sogni!’⁵⁵.

Se da un lato Bachmann annuncia la consistente presenza del tema onirico già dal titolo dell’opera, approfondendolo nei tre sogni del protagonista, Aichinger lo sottintende nell’arco di tutto il radiodramma, caratterizzato da una natura fantastica che cela però una concreta realtà, proprio come in *Die größere Hoffnung*. In occasione della trasformazione della collega Jean da donna a bottone, l’autrice interpreta la scena e inserisce in maniera esplicita l’elemento onirico attraverso l’inciso «als träume sie»⁵⁶, presente nel manoscritto e non nella realizzazione audio performativa. In entrambi i drammi la metamorfosi e il sogno si avverano di sera e nell’oscurità. In *Ein Geschäft mit Träumen* l’oscurità e la notte, comunemente accostate al maligno, riescono ad avvicinare il protagonista all’utopia, come espresso nel seguente motivetto inserito nell’opera:

DREHORGELMANN: *Mit heiserer Stimme, dazu Drehorgelmusik*
 Zwischen heute und morgen
 liegt die Nacht und der Traum,
 macht euch drum keine Sorgen,
 macht euch drum keine Sorgen,
 zwischen heute und morgen
 liegt die Nacht und der Traum...⁵⁷

Nel radiodramma di Ingeborg Bachmann il protagonista trascorre tutta

⁵⁴ Matteo Iacovella, *La diffusione della lingua: Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, 2024, p. 96.

⁵⁵ Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, 2021, p. 66.

⁵⁶ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 23.

⁵⁷ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, p. 19.

la notte nel negozio di sogni, un luogo oscuro e mal illuminato, motivo che l'ha spinto ad entrarvi. Allo stesso modo, in *Knöpfe* si riscontra più volte come la fabbrica sia scarsamente illuminata: le parole di Ann «Das Schaufenster war nur schwach erleuchtet»⁵⁸ ricordano infatti quelle di Laurenz, che si esprime dicendo «Ihr Schaufenster ist schlecht beleuchtet»⁵⁹. In questo caso, la concezione di buio e di scarsa luminosità viene affrontata in maniera diversa dalle due autrici. Bachmann sfrutta questo espediente, assieme alla notte, per avvicinarsi al sogno e dunque tendere all'utopia, concetto cardine della sua poetica e approfondito anche in occasione dello *Hörspielpreis der Kriegsblinden* nel 1959. Durante la premiazione, dovuta al successo del radiodramma *Der gute Gott von Manhattan*⁶⁰ (1958), l'autrice espone la propria idea di utopia attraverso il discorso *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*⁶¹.

Il sogno e la notte, che avvicinano l'essere umano alla ricercata ma irraggiungibile utopia, riescono anche momentaneamente ad allontanare i problemi esistenziali e quotidiani, come espresso da Bachmann anche all'interno della lirica *Reklame*⁶², scritta dopo un viaggio negli Stati Uniti. È proprio nella poesia citata che la scrittrice utilizza la parola *Traumwäscherei*: «In der Sprache Bachmanns kann man also 'aus den Träumen' waschen, d.h., sie für das Waschen gebrauchen»⁶³. In questo caso, come sottolineato da Luigi Reitani, la metafora potrebbe essere anche associata alle formule *Traumfabrik* e *Gehirnwäsche*, tipiche della società del consumo della metà del

⁵⁸ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 63.

⁵⁹ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, p. 20.

⁶⁰ Ingeborg Bachmann, *Der gute Gott von Manhattan*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, pp. 97-155.

⁶¹ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, Piper Verlag, München, 1981, pp. 75-77.

⁶² Ingeborg Bachmann, *Reklame*, in *Werke 1 – Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, Piper, München, 1978, p. 114.

⁶³ Luigi Reitani, *Zeitkritisches Hören*, in Mathias Mayer (a cura di), *Werke von Ingeborg Bachmann*, Reclam, Stuttgart, 2002, p. 75.

Novecento, ritornando dunque alla ferma critica di Bachmann nei confronti del capitalismo.

Se, da un lato, Bachmann trova un risvolto positivo nell'oscurità, Ilse Aichinger rappresenta quest'ultima in maniera negativa: gli impiegati in *Knöpfe*, i cui nomi rispecchiano la moda americana del tempo nata soprattutto dalla divulgazione del cinema d'oltreoceano⁶⁴, vivono in una fabbrica buia e molto calda, in un'atmosfera sempre più cupa e di tepore che sembra voler assopire e indebolire al fine di annullare la libertà dei dipendenti. Proprio come il luogo in cui si trova, anche Ann sembra cambiare aspetto: «JOHN: Du bist anders heute. Auch dein Gesicht. / ANN: Es ist nur dunkler geworden. Das wenige Licht von vorhin ist auch verschwunden»⁶⁵. Di notte soltanto i bottoni si illuminano e rendono tutto diverso, cambiando la prospettiva e creando un'illusione.

ANN: Soll ich das Licht andrehen?

JOHN: Es ist noch hell genug.

ANN: Es ist ein sonderbares Licht heute, als käme Regen, aber als käme mitten im Zimmer Regen. Alles ist so nahe, dein Gesicht, John, als wärst du dicht neben mir. Noch viel dichter.

JOHN: Weißt du, was es ist, Ann?

ANN: Als hättest du andere Augen und einen anderen Mund.

JOHN: Es ist der Knopf.

ANN: Der Knopf?

JOHN: Es ist das Licht von dem Knopf. Es glänzt, wie ich mir denke, daß Knochen glänzen.

ANN: Weißt du, wie du jetzt aussiehst, John? Als hättest du Mund und Nase und Ohren und alles für sich. Als wärst du Mund und Nase und Augen und Ohren, aber nicht du, als hielte nichts dich zusammen. Als wärst du's gar nicht, John, als wärst du's nie gewesen!

JOHN: Dreh das Licht an, Ann!⁶⁶

I bottoni non ricoprono qui la loro usuale funzione unificante, bensì

⁶⁴ Heidy Margrit Müller, *Verwandlung und Entwandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in Knöpfe und Zu keiner Stunde*, 1999, p. 130.

⁶⁵ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

separano⁶⁷, creando conseguentemente una strana luce che modifica l'aspetto degli oggetti e delle persone – in questo caso di John – che, esterno al mondo vissuto da Ann e non manipolato da Bill e Jack, cerca di risvegliare la compagna dall'incubo che sta vivendo: «JOHN: Dreh das Licht an, Ann!»⁶⁸. La vera luce sembra rappresentare la salvezza per Ann e per le sue colleghe; allo stesso modo l'assenza di questa conduce alla morte e alla scomparsa, tramite la trasformazione in bottoni. Solo alla fine del radiodramma, quando Ann riesce a scappare con John e a liberarsi dal manipolatore Bill, la pioggia lascia spazio a una notte illuminata da una luce naturale: «ANN: Es sieht nach einer klaren Nacht aus»⁶⁹.

3.4. Olocausto e guerra

Nel radiodramma di Aichinger, *Knöpfe*, all'oscurità della fabbrica si unisce un inspiegabile calore che sembra aumentare sempre più, invitando le impiegate a restare anche la notte all'interno dell'edificio per non dover affrontare il freddo e la malinconia del mondo esterno, come spiega Wakiko Kobayashi:

Die trockene Hitze, die zunächst bei Ann einen Schwindel verursacht, bietet ihr doch immer mehr Geborgenheit. Am liebsten möchte sie die ganze Nacht über in der Fabrik bleiben. Sie hätte keine Angst. Sie habe [...] jetzt nur mehr Angst davor, heimzugehen, vor der immerwährenden Kälte und dem Regen da draußen.⁷⁰

Il calore, che sembra originato da forni elettrici utilizzati per la creazione dei bottoni, si accorda a un fastidioso e inspiegabile rumore proveniente da dietro un muro. Quest'ultimo viene descritto da Ann dapprima come simile alla pioggia, poi alla grandine e infine viene paragonato al crepitio del fuoco: «ANN: Was ich sagen wollte, John: dieses Geräusch im Laden, es klingt doch nicht ganz wie Regen. Eher wie Hagel. Oder wie Prasseln von

⁶⁷ Sabine I. Götz, *Buttons*, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 80-81.

⁶⁸ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 29.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁰ Wakiko Kobayashi, *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel Knöpfe als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung*, 2015, p. 102.

Feuer»⁷¹. Aichinger utilizza il verbo ‘brennen’ svariate volte all’interno del radiodramma, evocando una connessione inevitabile con il genocidio avvenuto nei campi di lavoro e di concentramento durante la Seconda Guerra Mondiale. L’ambiente esterno alla fabbrica descritto dalla *Halbjüdin* rappresenta la piccola speranza di libertà, così come la dura realtà legata alla guerra e alla persecuzione. In opposizione, all’interno della fabbrica il duro lavoro e la morte ricordano la realtà dei campi di concentramento⁷². All’interno della *Knopffabrik* è proprio il rumore dietro al muro a rappresentare il ricordo vivido dell’Olocausto: si tratta di un rumore che proviene dalla produzione di bottoni, che a loro volta sono plasmati dalla morte e dai corpi degli impiegati. A questo proposito Manuel Esser riporta le parole di Aichinger:

Im Hörspiel ‘Knöpfe’ gibt es ein Geräusch hinter der Wand. Was bedeutet das?

I.A.: Es taucht immer auf, wenn das Phänomen der Verwandlung sich vollzieht: die Verwandlung in etwas Unvorstellbares; in etwas, das nicht mehr wechseln kann, nicht mehr leben kann, in Knöpfe eben.⁷³

John descrive uno dei bottoni come segue: «Es glänzt, wie ich mir denke, daß Knochen glänzen»⁷⁴. La luminosità dei bottoni ricorda dunque quella delle ossa, orientando ancora una volta l’interpretazione verso uno stretto legame tra il racconto e le atrocità dell’Olocausto, vissuto in prima persona dall’autrice⁷⁵.

Die Ausbeutung der KZ-Häftlinge entwickelte sich speziell in den letzten Kriegsjahren zu einem wichtigen ökonomischen Faktor. Die Häftlinge wurden, solange sie körperlich dazu in der Lage waren, in

⁷¹ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 15.

⁷² Wakiko Kobayashi, *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel Knöpfe als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung*, 2015, p. 94.

⁷³ Manuel Esser, «Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist» – *Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels Die Schwestern Jouet*, in Samuel Moser (a cura di), *Ilse Aichinger – Leben und Werk*, p. 54.

⁷⁴ Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, p. 28.

⁷⁵ Wakiko Kobayashi, *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel Knöpfe als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung*, 2015, p. 95.

Massen zur Zwangsarbeit für deutsche Konzerne herangezogen. Die grausamen Arbeitsbedingungen sicherten einen größtmöglichen Gewinn und führten gleichzeitig zu dem Ziel der ‘Vernichtung durch Arbeit’. Diese Vernichtung findet im Hörspiel Entsprechungen in der Sonntagsarbeit, den unmenschlichen Temperaturen und dem Ersatz zugrunde gegangener Arbeiterinnen durch neue.⁷⁶

Bachmann, che a differenza di Aichinger non ha vissuto la persecuzione, non rappresenta in *Ein Geschäft mit Träumen* il vissuto degli ebrei, ma ricorda gli orrori della Guerra attraverso il primo sogno vissuto da Laurenz. Un’atmosfera di terrore, creata soprattutto grazie al perfetto utilizzo dei suoni e dei rumori della produzione radiofonica, viene presentata nella prima breve esperienza del protagonista. Anche qui, come in *Knöpfe*, Bachmann crea un parallelismo tra il terrore della Guerra e quello dell’ambiente lavorativo del tempo: Laurenz e i suoi colleghi si trovano nel mezzo di un attacco militare e cercano di fuggire il più velocemente possibile. Sangue, bombe e trincee sono ciò che i protagonisti percepiscono, mentre sembra provenire dall’etere una voce, uguale a quella del direttore d’azienda, che annuncia: «Wir greifen aus der Luft an!»⁷⁷, seguito poco dopo dalla didascalia «Detonationen von Bomben, hier hinein»⁷⁸. La voce del direttore, nella versione audio dell’opera, vuole probabilmente ricordare quella del dittatore nazista; la scelta non casuale sembra sottolineare il ruolo dispotico dei direttori d’azienda del tempo, e in particolare a evidenziare ancora una volta la profonda negatività del mondo capitalista. Nel secondo sogno, in cui Laurenz veste in prima persona i panni del direttore arrogante, egli stesso si esprime all’altoparlante ricordando, secondo Kita, un intervento pubblico del ministro della propaganda nazista Joseph Goebbels⁷⁹.

⁷⁶ Manuela Gerlof, *Tonspuren – Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*, De Gruyter, Berlin / New York, 2010, p. 327.

⁷⁷ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, p. 24.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Caroline A. Kita, *The «Hearing I» – Sounding the «Conditio Humana» in Ingeborg Bachmann’s Ein Geschäft mit Träumen*, *Journal of Austrian Studies*, University of Nebraska Press, 2019, pp. 32-33.

LAUTSPRECHER: Wie wir soeben vom Laurenz&Laurenz Transglobe Konzern erfahren, hat Seine Hoheit, Generaldirektor Minister Doktor Laurenz, den Krieg erklärt. Der Krieg wurde an sich, ohne Einschränkung, gegen alle wie immer möglichen Objekte erklärt und wird von den neuesten Stützpunkten, von Gestirnen am mittelöstlichen Himmel sowie dem eben in Besitz genommenen Mond, aus geführt werden. Das Befinden Seiner Exzellenz, des erlauchten Generaldirektors, ist zufriedenstellend.

*Eine Hymne wird kurz gespielt, dann rasch ausblenden.*⁸⁰

Sulla scelta di inserire un discorso probabilmente connesso a quello di Goebbels del 1943 si esprime Caroline A. Kita:

In this case, it explicitly evokes the audience's memory of the radio as an instrument of totalitarian control under National Socialism. By recreating the sound of broadcasted party rally in the play, Bachmann and Davy once again complicate the listener's relationship to Laurenz through an added level of mediation.⁸¹

3.5. *Il ruolo della donna*

L'assetto critico di entrambi i radiodrammi – e del filone radiodrammatico del secondo dopoguerra più in generale – si riscontra anche nella scelta delle due autrici di soffermarsi con *Knöpfe* e *Ein Geschäft mit Träumen* sul ruolo della donna, caposaldo della loro poetica. All'interno dell'ostile luogo di lavoro descritto, le condizioni peggiori vengono subite principalmente dalle impiegate donne. Con il suo radiodramma, Aichinger propone uno spaccato, seppur pervaso dal fantastico, che vuole mettere il lettore di fronte alla precaria vita lavorativa sopportata dalle donne, sottomesse al volere dell'uomo. Un esempio sono le parole espresse nel dialogo tra la protagonista Ann e il dirigente Bill, che si rende conto di essere di fronte a una figura femminile meno accondiscendente e disposta a opporsi al suo volere:

⁸⁰ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, p. 32.

⁸¹ Caroline A. Kita, *The «Hearing I» – Sounding the «Conditio Humana» in Ingeborg Bachmann's Ein Geschäft mit Träumen*, 2019, p. 33.

ANN: Ist jemand hier?
 BILL: Nur Sie, wenn ich recht sehe.
 ANN: Ich bin erschrocken, Bill, ich dachte –
 BILL: Eins hängt eng mit dem andern zusammen. Jean nicht da?
 ANN: Nein.
 BILL: Den ganzen Tag nicht?
 ANN: Nein.
 BILL: Krank?
 ANN: Ich dachte, Sie wüßten –
 BILL: Sie denken immer, Ann! Das ist schlimm mit Ihnen. Gibt es denn keinen, der bereit wäre, es Ihnen abzugewöhnen?
 ANN: Ich bin froh, daß ich's mir angewöhnt habe.
 BILL: Schade. Sonst hätte ich mich erboten – ⁸²

Il direttore della fabbrica rappresenta pienamente l'atteggiamento superbo dell'uomo nei confronti della donna che, secondo l'ideale del tempo, non può permettersi la libertà di pensare, esprimere le proprie opinioni e agire secondo libero arbitrio, perlomeno all'interno di un contesto lavorativo patriarcale. Le impiegate protagoniste del radiodramma di Aichinger, soprattutto Jean e Rosie, subiscono una manipolazione da parte dei due uomini più influenti dell'azienda, Bill e Jack, che isolano sempre più le donne e sopprimono la loro individualità. In maniera implicita, le ragazze si piegano a questo trattamento in quanto governate dalla paura, come spiega Lorenz: «Diese Angst setzt sich zusammen aus der Furcht, finanziell unsichert zu sein und einer Scheu vor den Autoritäten, den Vertretern, die an einer kritischen Haltung Anstoß nehmen und darin Grund zur Entlassung finden könnten»⁸³.

Lo stesso clima di coercizione viene vissuto in *Ein Geschäft mit Träumen* all'interno del secondo sogno del protagonista. Anna è qui la segretaria del direttore tirannico Laurenz e, come preludio del futuro radiodramma *Der gute Gott von Manhattan*, si pone autonomamente, attraverso la penna di Bachmann, nei panni di una schiava, proprio come Rosie e Jean in *Knöpfe*.

⁸² Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, 1991, pp. 30-31.

⁸³ Dagmar C. G. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981, p. 90.

ANNA: Herr... Herr... Ach, Laurenz, Laurenz, das kann ich nicht ertragen, ich verehere Sie heute noch wie am ersten Tag. Ich liebe Sie und Sie verstoßen mich. Ich will nichts, ich will nur zu Ihren Füßen sitzen dürfen, Ihre Sklavin sein, Ihre Befehle erfüllen dürfen, Ihre Stirn, hinter der sich die größten Gedanken, die je gedacht worden sind, denken, sehen dürfen. Ich will nichts, nur das, nur das. Verstoßen Sie mich nicht. Machen Sie zu meiner Nachfolgerin, wen Sie wollen, lassen Sie mich ihr und Ihnen dienen... ach, Laurenz.⁸⁴

Anna non si oppone alla violenza, ma la accetta e conseguentemente approva l'annullamento della sua identità al fine di appagare l'uomo da lei tanto amato, diventando prima di tutto vittima di se stessa. La protagonista cerca qui l'amore e l'approvazione di Laurenz che le vengono negate, ma incontra infine la morte. Il complicato incastro tra amore e sessualità, utopia e ordine sociale, centrale nelle opere di Bachmann e meglio approfondito nel suo ultimo radiodramma, viene 'risolto' dunque con la morte.

4. Conclusioni

Negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, in un panorama di distruzione e ricostruzione, il radiodramma è stato scelto da molti autori come genere in grado di interpretare in modo efficace le tematiche cruciali dell'epoca, grazie a un nuovo medium tecnologico adatto a diffondere «a lone voice in the ether»⁸⁵ nelle case del popolo. All'interno di questo contesto, due giovani autrici sono riuscite a distinguersi fra molti intellettuali e si sono poste come due delle principali rappresentanti del neonato genere letterario. Il rapporto personale e artistico che legava le due autrici si può rilevare anche nella vicinanza tematica presente nelle loro opere radiodrammatiche d'esordio, pur mantenendo entrambe la propria identità dal punto di vista stilistico. Dall'analisi delle due opere si evince la comune intenzione delle due colleghe di approfondire

⁸⁴ Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, p. 31.

⁸⁵ Hans-Ulrich Wagner, *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, 2019, p. 5.

tematiche quali la disumanizzazione e devitalizzazione del cittadino medio, tipica del secondo dopoguerra, la critica al capitalismo, il ruolo subalterno della donna e le barbarie della guerra. Non di minore rilevanza è la presenza, in entrambe le opere, dell'elemento onirico e del tema della metamorfosi, significativi nell'interpretazione dei drammi che si caratterizzano per la loro natura fantastica.

In definitiva, lo studio dimostra possibili legami intertestuali e influssi reciproci tra *Knöpfe* e *Ein Geschäft mit Träumen*, due radiodrammi che offrono un'immagine del passato vissuto difformemente da Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann, ma che dipingono scenari comuni del loro presente.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung: Roman*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983.
- Ilse Aichinger, *Knöpfe*, in *Auckland – Hörspiele*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 11-73.
- Ilse Aichinger, *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte – Erzählungen 1*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1993, pp. 63-74.
- Ilse Aichinger / Ingeborg Bachmann / Günter Eich, «Halten wir einander fest und halten wir alles fest!» *Der Briefwechsel*, Irene Fußl / Roland Berbig (a cura di), mit einem Vorwort von Hans Höller, Piper - Suhrkamp, München / Berlin / Zürich, 2021.
- Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. di Ervino Pocar, Matteo Iacovella (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2021.
- Ingeborg Bachmann, *Ein Geschäft mit Träumen*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, Piper Verlag, München, 1976, pp. 5-44.
- Ingeborg Bachmann, *Der gute Gott von Manhattan*, in *Die Hörspiele – Ein Geschäft mit Träumen, Die Zikaden, Der gute Gott von Manhattan*, 1976, pp. 97-155.
- Ingeborg Bachmann, *Reklame*, in *Werke 1 – Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, Piper, München, 1978, p. 114.
- Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* Piper Verlag, München, 1981, pp. 75-77.
- Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr: Erzählungen*, Piper Verlag, München / Zürich, 2005.
- Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit: Gedichte*, Piper Verlag, München / Zürich, 2005.

- Ingeborg Bachmann, *Die Radiofamilie*, Joseph McVeigh (a cura di), Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011.
- Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke - Band 18 – Schriften zur Literatur und Kunst I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967.
- Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Fischer Klassik, Frankfurt am Main, 2013.
- Günter Eich, *Träume*, in Karl Karst (a cura di), *Gesammelte Werke - Band II, Die Hörspiele I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 349-390.
- T. S. Eliot, *The Waste Land*, in *The Waste Land and other poems*, Signet Classic, USA, 1998, pp. 32-59.

Letteratura secondaria

- Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma, 2003.
- Giulia A. Disanto, *1947-1967: vent'anni d'influenze: il Gruppo 47 e la costituzione di un canone della letteratura tedesca*, BAIG, Bari, 2008, pp. 78-84.
- Giuseppe Dolei, *Ingeborg Bachmann*, Belfagor, Vol. 59, N. 3, Leo S. Olschki, 2004, pp. 301-327.
- Manuel Esser, «Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist» – *Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels Die Schwestern Jouet*, in Samuel Moser (a cura di), *Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2003, pp. 47-57.
- Irene Fußl, *Der «dritte Zwilling» – Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann*, in Christine Frank / Sugi Shindo (a cura di), *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger, Literaturgeschichte in Studien und Quellen*, Vol. 36, Böhlau Verlag, Wien, 2024, pp. 455-464.
- Manuela Gerlof, *Tonspuren – Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*, De Gruyter, Berlin / New York, 2010.
- Sabine I. Gölz, *Buttons*, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 77-90.
- Enrico Joseph Gravagno, *Hoerspiel, an introduction to its development and present significance*, University of Montana, 1968.
- Britta Herrmann, *Terra incognita und «Medium schlechthin» – Hörspiele der 1950er Jahre*, in Günter Häntzschel / Sven Hanuschek / Ulrike Leuschner (a cura di), *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre – Hörspiel*, Band 18, edition text + kritik, München, 2022, pp. 17-45.
- Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2015.
- Matteo Iacovella, *La diffidenza della lingua: Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, Edizioni ETS, Pisa, 2024.
- Klaus B. Kaindl, *Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele*, in Heinz Ludwig Arnold (a cura di), *Ilse Aichinger*, text + kritik, München, 2007, pp. 49-56.

- Caroline A. Kita, *The «Hearing I» – Sounding the «Conditio Humana» in Ingeborg Bachmann's Ein Geschäft mit Träumen*, *Journal of Austrian Studies*, University of Nebraska Press, 2019, pp. 19-40.
- Wakiko Kobayashi, *Miterleben durch Belauschen – Versuch einer Analyse des Aufbaus der Inneren Bühne anhand von Erwin Wickerts «Darfst du die Stunde rufen?» (1951)*, *Keio-Germanistik Jahresschrift*, N. 20, 2003, pp. 220-235.
- Wakiko Kobayashi, *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel Knöpfe als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung*, in Martin Kubaczek (a cura di), *Stimmen im Sprachraum: Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse Aichinger-Symposiums Tokio*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2015, pp. 93-104.
- Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg, 1932.
- Dagmar C. G. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981.
- Heidy Margrit Müller, *Vervandlung und Entvandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in Knöpfe und Zu keiner Stunde*, in Heidy Margrit Müller (a cura di), *Verschniegenes Wortspiel – Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1999, pp. 121-136.
- Richard Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache: Über Ilse Aichinger - Leben und Werk*, in Samuel Moser (a cura di), *Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003, pp. 83-97.
- Luigi Reitani, *Zeitkritisches Hören*, in Mathias Mayer (a cura di), *Werke von Ingeborg Bachmann*, Reclam, Stuttgart, 2002, pp. 67-80.
- Nils Rottschäfer, *«Gott im Äther»: Religiöse Sinnsuche im Nachkriegshörspiel*, in Günter Häntzschel / Sven Hanuschek / Ulrike Leuschner (a cura di), *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre – Hörspiel*, Band 18, edition text + kritik, München, 2022, pp. 137-158.
- Gunhild Schneider, *«Hast du es heute wieder gehört?» Zu Ilse Aichingers Hör-Spielen*, Fausto Cercignani / Elena Agazzi (a cura di), *Ilse Aichinger*, Studia Austriaca, Milano, 1996, pp. 61-68.
- Gregor Schwering, *Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin*, in Natalie Binczek / Uwe Wirth (a cura di), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, De Gruyter, Berlin / Boston, 2023, pp. 405-420.
- Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1963.
- Wolfgang Straub, *Ilse Aichinger innerhalb/außerhalb der Wiener Netzwerke um 1950 – Anmerkungen zu drei Fotos*, in Christine Frank / Sugi Shindo (a cura di), *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Vol. 36, Böhlau Verlag, Wien, 2024, pp. 147-158.
- Rita Svandrlík, *Ingeborg Bachmann. I sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Carocci, Roma, 2001.
- Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.

- Adelheid Von Saldern, *Volk und Heimat Culture in Radio Broadcasting during the Period of Transition from Weimar to Nazi Germany*, The Journal of Modern History, Vol. 76, N. 2, The University of Chicago Press, 2004, pp. 312-346.
- Hans-Ulrich Wagner, *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, Tijdschrift voor Mediageschiedenis, 2019, pp. 1-16.
- Erwin Wickert, *Die innere Bühne*, in Walter Höllerer / Hans Bender (a cura di), *Akzente – Zeitschrift für Dichtung*, Carl Hanser Verlag, München, 1. Jahrgang 1954, pp. 505-514.

* * *

Alina Ujeniuc
(Suceava, RO)

Das Passfoto. Fotografie als Identitätsbeweis in Herta Müllers Werk – Identität und Repräsentation

*[The passport photo. Photography as proof of identity
in Herta Müller's Work – Identity and Representation]*

ABSTRACT. Herta Müller's work explores the role of photography, particularly passport photos, as a symbol of identity and a tool of state control. In *The Passport* and *Traveling on One Leg*, passport photos reveal the fragmentation and alienation of the characters under oppressive regimes. Through photography, Müller highlights the gap between self-perception and state-imposed identity. The photos, meant to confirm identity, instead reflect its complexity, revealing the struggle between individual freedom and external power structures.

1. Einleitung

1.1. Identität und Macht: Der Pass als Instrument staatlicher Kontrolle

Die Fotografie nimmt in der modernen Medienlandschaft eine zentrale Rolle ein, indem sie als Medium der dokumentarischen Genauigkeit und Treue wahrgenommen wird¹. Ihre Fähigkeit, die Realität scheinbar objektiv und unverfälscht abzubilden, verleiht ihr eine unvergleichliche Autorität in der visuellen Kommunikation². Die Fotografie ist mehr als ein reines Abbild der Wirklichkeit und Realität, sie gestaltet neue narrative Räume, hinterfragt

¹ Jäger, Gottfried. «Abbildungstreue. Fotografie als Visualisierung: Zwischen Bilderfahung und Bilderfindung». *Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst*, 1999, S. 137-50. [LINK](#).

² vgl. Grebe, Anna. «Fotografie». In *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, herausgegeben von Susanne Hartwig, 2020, S. 321-33, [LINK](#).

bestehende Strukturen und fungiert als Werkzeug sowohl der Authentifizierung als auch der Konstruktion³.

Der vorliegende Aufsatz untersucht die Funktion des Reisepasses als Dokument, das nicht nur die individuelle Identität kodifiziert, sondern vielmehr die Konflikte zwischen subjektiver Selbstwahrnehmung und durch staatliche Machtstrukturen aufgezwungener Fremddefinition sichtbar macht. Dabei zeigt sich der Reisepass in Herta Müllers Werk nicht als neutrale Repräsentation persönlicher Identität, sondern als ein politisches Instrument, das Identitäten standardisiert und kontrolliert. Der Reisepass fungiert in diesem Zusammenhang als Symbol für die staatliche Macht, die über die Definition und Legitimation der individuellen Existenz entscheidet. Er steht für eine systematische Reduktion des Individuums auf ein administrativ verwertbares Bild und eine dazugehörige Einordnung in bürokratische Kategorien. Die scheinbare Neutralität und Objektivität des Reisepasses werden jedoch in Herta Müllers Texten dekonstruiert, indem er als Zeugnis einer durch äußere Zwänge deformierten Identität präsentiert wird. Die Aussage «Fotografie ist Information – aber damals hatte die Information keine Chance zu reisen. Fotografie ist Information und die Information wurde von der Regierung kontrolliert»⁴, unterstreicht diese Problematik. Das Passfoto, ein zentraler Bestandteil des Reisepasses, wird hier nicht nur als statisches Abbild verstanden, sondern als ein Werkzeug staatlicher Überwachung und Kontrolle. Es steht exemplarisch für die Diskrepanz zwischen der durch das Regime vorgeschriebenen Identität und der tatsächlichen, oft widersprüchlichen und fragmentierten Selbstwahrnehmung der Subjekte. Der Reisepass ist ein Dokument, das sowohl die Versuche des Regimes, das Individuum zu normieren, als auch die subtilen Formen des Widerstands der Betroffenen gegen diese normative Gewalt zum Ausdruck bringt. Das Regime Ceaușescus nutzte Bürokratie, Überwachung und Dokumente wie den

³ Stiegler, Bernd. *Montagen des Realen : Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. Fink, 2009, [LINK](#). Stiegler schreibt: «Die Photographie ist zudem mehr als nur ein technisches Medium unter anderen: sie ist ein Leitmedium des Realitätsverständnisses in höchst unterschiedlichen kulturellen Kontexten.»

⁴ [LINK](#)

Reisepass, um eine umfassende Kontrolle über das Leben der Bürger*innen auszuüben⁵.

Der interdisziplinäre Ansatz dieser Analyse, der literaturwissenschaftliche Fragestellungen mit Ansätzen aus der visuellen und sozialen Kritik verbindet, eröffnet neue Perspektiven auf Herta Müllers Gesamtwerk. Insbesondere werden die Romane *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) und *Reisende auf einem Bein* (1989) betrachtet, in denen die Protagonisten Windisch und Irene die Spannungsfelder zwischen innerer Zerrissenheit und äußerem Anpassungsdruck verhandeln. Diese Analyse beleuchtet damit nicht nur Herta Müllers literarischen Umgang mit der Fotografie, sondern auch die weitergehenden Implikationen, die sich aus der Verbindung von visueller Kultur, Machtstrukturen und Identitätsdiskursen ergeben. In diesem Spannungsfeld zwischen historischer Realität und individueller Erfahrung zeigt Herta Müller, wie staatliche Macht Identität normiert, fragmentiert und manipuliert. Ihre Figuren, wie Windisch und Irene, spiegeln dabei sowohl die Zerrüttung durch totalitäre Strukturen als auch die menschliche Widerstandsfähigkeit wider. Müllers Werk zeigt damit eindrucksvoll, dass Identität nicht statisch ist, sondern in ständiger Auseinandersetzung mit äußeren Bedingungen und inneren Wahrnehmungen neu verhandelt wird.

In *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) verdeutlicht die Figur Windisch die Verbindung zwischen Identität und staatlicher Macht eindringlich:

Windisch [arbeitet in einer Mühle] hatte an ein Fenster geklopft. Der Bürgermeister leuchtete mit der Taschenlampe durch den Vorhang. 'Was klopfst du noch', sagte der Bürgermeister. 'Stell das Mehl in den Hof. [...] 'Noch fünf Transporte, Windisch', sagte der Bürgermeister, 'und zu Neujahr das Geld. Und zu Ostern hast du den Paß.' (Müller, 1986, S.16)

Windischs verzweifelter Kampf um den Reisepass zeigt, dass persönliche

⁵ Deletant, Denis. *Ceausescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. Routledge, 1995.

Identität und Freiheit oft durch die Bedingungen staatlicher Autorität eingeschränkt werden. Die Szene zeigt, wie die staatliche Kontrolle in das Leben der Individuen eindringt und persönliche Freiheiten sowie moralische Integrität untergräbt. Windischs Interaktion mit dem Bürgermeister offenbart die Abhängigkeit seiner gesamten Existenz von den Entscheidungen und Bedingungen des totalitären Systems. Der Bürgermeister fungiert in dieser Szene als Repräsentant staatlicher Macht, die durch wirtschaftliche und bürokratische Mittel ausgeübt wird. Windischs Arbeit in der Mühle, die Lieferung von Mehl und die Aussicht auf einen Reisepass stehen nicht nur für den Austausch materieller Güter, sondern auch für die Zermürbung individueller Freiheit und Würde. Der Pass, ein Dokument, das normalerweise die Identität eines Menschen beglaubigen und ihm Mobilität ermöglichen soll, wird hier zum Mittel staatlicher Erpressung. Der Bürgermeister nutzt die Verweigerung des Passes, um Windisch zur Einhaltung seiner Bedingungen zu zwingen. Diese Abhängigkeit zeigt, wie staatliche Macht Identität nicht nur verwaltet, sondern manipuliert und instrumentalisiert. Die Aussage «Noch fünf Transporte, Windisch» unterstreicht die Degradierung des Protagonisten zu einem bloßen Funktionsträger in einem repressiven System. Die bürokratische Gewalt, die sich durch diese Szene zieht, verweist auf die ungleichen Machtverhältnisse zwischen Individuum und System: Windischs Identität und sein Zugang zu Freiheit sind vollständig an die Erfüllung der Auflagen des Bürgermeisters gebunden. Diese Passage reflektiert auch die moralischen Dilemmata, die Windisch durch das System auferlegt werden. Um den Pass zu erlangen und seiner Familie eine neue Perspektive zu ermöglichen, muss er sich auf die Bedingungen einlassen, die seine eigene Autonomie und Ethik untergraben. Herta Müller zeigt hier nicht nur die kafkaeske Bürokratie eines totalitären Regimes, sondern auch die seelische und existenzielle Zermürbung derjenigen, die in solchen Systemen leben.

Auch in *Reisende auf einem Bein* (1989) zeigt sich die tiefgreifende Ambivalenz des Passfotos. Irene erlebt ihr Passfoto als ein Fragment ihrer Identität, das den inneren Widersprüchen und der Vielschichtigkeit ihres Selbst nicht gerecht wird. Das Foto erscheint ihr fremd, da es die Komplexität und

Wandlungsfähigkeit ihrer Persönlichkeit auf eine starre, äußere Darstellung reduziert. Diese Diskrepanz führt zu einer zentralen Frage: Kann ein Bild auf einem offiziellen Dokument tatsächlich das wahre Selbst repräsentieren? Das Passfoto wird in ihren Texten zu einem Instrument der Disziplinierung, das die Identität des Einzelnen normiert und in enge Vorgaben zwingt. Dies wird besonders deutlich in einer Szene, in der der Fotograf Irene dazu auffordert, beim Fotografieren an etwas Schönes zu denken. Irene lehnt dies entschieden ab:

‘Sie haben die Augen geschlossen,’ hatte der Photograph gesagt. ‘Sie schauen so ernst, denken Sie an etwas Schönes.’

‘Ich kann nicht,’ hatte Irene gesagt, ‘ich will auch nicht.’ (Müller, 2009, S.18)

Diese Szene illustriert Irenes Widerstand gegen die zwangsweise Konstruktion ihrer Identität durch die fotografische Darstellung. Der Fotograf versucht, ihre Reaktion zu steuern und sie in ein Bild zu pressen, das den staatlichen Anforderungen entspricht. Doch Irene erkennt, dass dieses Bild, selbst wenn es formal korrekt ist, nicht mit ihrem inneren Selbst übereinstimmt. Die Rolle der Fotografie geht über das Motiv hinaus und wird zu einer Metapher für Macht und Unterdrückung. Die Komposition eines Fotos spiegelt die Beziehung zwischen Individuum und Staat wider. Windischs Passfoto steht für die Unterdrückung durch das totalitäre Regime, während Irenes Foto die Kluft zwischen äußerer Erscheinung und innerem Selbst enthüllt.

*2. Die Repräsentation unserer Person im Ausweis – sind das wirklich wir?*⁶

Das Passfoto, wie es in staatlichen Dokumenten wie Reisepässen und Personalausweisen verwendet wird, stellt eine klare Frage: Repräsentiert dieses Bild wirklich die Person, die es zeigt? Herta Müller nimmt dieses Dokument und nutzt es, um die Kluft zwischen äußerer Repräsentation und

⁶ Groebner, Valentin. *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*. C.H.Beck, 2004.

innerem Selbst darzustellen. Im Roman *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) begegnet uns die Figur des Windisch, der in einer Mühle arbeitet und verzweifelt auf die Ausstellung seines Passes wartet. Dieser Roman spielt in einem kleinen Dorf in Rumänien zur Zeit der Ceaușescu-Diktatur und beschreibt die bedrückende Situation der deutschstämmigen Familie Windisch. Die Familie wartet sehnsüchtig auf die Erlaubnis zur Ausreise nach Deutschland. Windisch muss wiederholt Bestechungsgelder zahlen und die Demütigungen des korrupten Systems ertragen, um die Ausreisegenehmigungen für seine Familie zu erhalten. Besonders eindringlich ist, wie Windisch seine Tochter Amalie der sexuellen Ausbeutung durch Beamte ausgeliefert hat, um den begehrten Pass zu erlangen. Der Roman thematisiert die moralische Zerrüttung durch Unterdrückung, Korruption und den verzweifelt Wunsch, das Land zu verlassen. Der Titel verweist metaphorisch auf die vergeblichen Fluchtversuche und Hoffnungen der Protagonisten.

Die Frage, ob das Passfoto wirklich uns repräsentiert, spielt auch im *Reisende auf einem Bein* (1989) eine wichtige Rolle. In diesem Roman steht die Protagonistin Irene im Mittelpunkt, die aus einem totalitären osteuropäischen Land in die Bundesrepublik Deutschland ausgereist ist. Der Roman folgt ihrer inneren und äußeren Reise in eine ihr fremde Welt, in der sie sich entfremdet und verloren fühlt. Irene hat zwar das Repressive ihres Heimatlandes hinter sich gelassen, kann aber auch in der neuen Umgebung keine wirkliche Verbindung aufbauen. Ihre Begegnungen mit verschiedenen Männern und Menschen in Westdeutschland spiegeln die Schwierigkeit wider, ihre Identität in einem fremden Land zu finden und zu sich selbst zurückzukehren. Es ist ein stilles, aber intensives Porträt von Isolation, Einsamkeit und der Suche nach Zugehörigkeit in einer neuen, fremden Gesellschaft. Die Protagonistin Irene, die nach der Ausreise aus einem totalitären Staat strebt, reflektiert über die Diskrepanz zwischen ihrem Passfoto und ihrem Selbstbild:

Irene ging in den U-Bahn-Schacht. Dort stand der Photoautomat. Irene zog den Vorhang zu. Warf die Münze in den Schlitz. Schaute in den Spiegel. [...] Irene wartete vor dem Automaten auf die Photos.

[...] Irene wußte, daß im Gehäuse des Automaten ein Mann stand. Denn das Photo war warm. Es war Körperwärme. Und wie in dem anderen Land, wie auf den Paßphotos, war auch auf diesen Photos eine fremde Person. Auch auf den Photos des Automaten war die andere Irene. (Müller, 2009, S. 50)

Dieses Zitat zeigt, dass das Passfoto, obwohl es als offizielles Symbol der Identität gilt, oft eine Entfremdung der dargestellten Person erzeugt. Das Gesicht auf dem Foto mag vertraut sein, doch es spiegelt nicht die innere Realität wider. Die andere Irene verkörpert die Zerrissenheit der Protagonistin zwischen ihrem öffentlichen und privaten Selbst. Das Foto wird zur Metapher für die Bruchstücke, aus denen ihre Identität besteht.

3. *Weibliche Identität und die Rolle des Passes als zentrales Objekt des Begehrens*

Ein weniger häufig untersuchter, jedoch zentraler Aspekt in Herta Müllers Werk ist die Darstellung der weiblichen Identität in Relation zum Pass und zur Fotografie. Besonders deutlich wird dies in *Reisende auf einem Bein* (1989), wo die Protagonistin Irene nach ihrer Flucht aus einem kommunistischen Land in Deutschland mit einem Gefühl der Entfremdung gegenüber ihrem eigenen Passfoto konfrontiert wird. Irene beschreibt das Bild auf ihrem Reisepass als Abbild einer fremden Person: «Eine bekannte Person, doch nicht wie sie selbst. [...] Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in ihr Gesicht. Das Fremde an Irene war die andere Irene gewesen» (Müller, 2009, S.18). Dieses Zitat verweist auf die innere Zerrissenheit, die Irene angesichts der Kluft zwischen auferlegter und gelebter Identität empfindet.

Die Passfotografie symbolisiert in diesem Kontext die normative Macht der staatlichen Kontrolle, die das Individuum in bürokratische Kategorien und visuelle Standards zwingt. Für Irene, deren Identität nach der Flucht ohnehin durch Dislokation und das Gefühl des Nicht-Dazugehörens geprägt ist, wird das Passfoto zu einem Sinnbild für die Fragmentierung ihres Selbst. Es verstärkt die Diskrepanz zwischen der durch Machtstrukturen definierten äußeren Identität und ihrem subjektiven, inneren Selbstverständnis. Graziella Predoiu hebt in ihrem Artikel *Weiblichkeitsdarstellungen in*

den Texten Herta Müllers (2017)⁷ hervor, dass Herta Müllers Werk häufig die weibliche Identität innerhalb einer Heimat thematisiert, die mit negativen Erfahrungen assoziiert ist. Frauenfiguren erscheinen hier in vielfältigen Rollen, die von Opfer-Positionen bis hin zu Komplizinnenschaft reichen, und kämpfen mit den Erwartungen und Begrenzungen einer patriarchalen Welt: «Dabei erscheinen die Frauen als Jungfrauen, Huren und Wahnsinnige, als Opfer männlicher Brutalität, Lustobjekte und Komplizinnen der Macht.» (Predoiu, 2017, S.43) Predoiu betont, dass diese Frauen – von Bäuerinnen über Intellektuelle bis hin zu Ausgewanderten – oft als stumm und ohnmächtig dargestellt werden, ihre Sexualität wird durch gesellschaftliche Machtstrukturen eingeschränkt, und ihre Identität wird durch männliche Gewalt oder Kontrolle geformt.

Die Darstellung des weiblichen Körpers als Ware spielt einen wichtigen Aspekt, insbesondere im Kontext von Machtstrukturen und Gewalt, die im totalitären und patriarchalen System tief verwurzelt sind. Der weibliche Körper wird in diesen Zusammenhängen nicht nur als Objekt staatlicher und gesellschaftlicher Kontrolle dargestellt, sondern auch als eine Ware, die im Kontext von Krieg, Vertreibung und repressiven Systemen instrumentalisiert und entwertet wird.

In *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986), wird der weibliche Körper häufig in metaphorischer und realer Hinsicht als Handelsgut inszeniert. Die Figur Amalie, Tochter des Protagonisten Windisch, wird als Opfer eines Systems dargestellt, in dem weibliche Sexualität zur Verhandlungsmasse wird. In einem verzweifelten Versuch, die Ausreisegenehmigung aus Rumänien zu erhalten, wird Amalies Körper der lokalen Machtelite, den Beamten und Funktionären, zur Verfügung gestellt. Dieser erzwungene Akt zeigt die Entmenschlichung und Reduktion des weiblichen Körpers auf eine Ware, die in einer repressiven und korrupten Gesellschaft gegen Privilegien und Freiheit eingetauscht werden muss.

Herta Müller verdeutlicht in solchen Szenen die Mechanismen, durch

⁷ Predoiu, Graziella. «Weiblichkeitsdarstellungen in den Texten Herta Müllers». In: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 17, 2017, S. 43-63, [LINK](#).

die der weibliche Körper als Handelsware degradiert wird – sowohl durch staatliche Macht als auch durch die patriarchalen Strukturen der Gemeinschaft. Frauen werden hier nicht als Subjekte mit eigener Handlungsfähigkeit dargestellt, sondern als Objekte, die in einem Spiel um Macht, Kontrolle und Überleben eingesetzt werden.

Die Frau des Tischlers wird mal zum Pfarrer gerufen wegen dem Taufschein, mal zum Milizmann wegen dem Paß. Der Nachtwächter hat Windisch erzählt, daß der Pfarrer in der Sakristei ein Eisenbett stehen hat. In diesem Bett sucht er mit den Frauen die Taufscheine. 'Wenn's gutgeht', hat der Nachtwächter gesagt 'sucht er die Taufscheine fünfmal. Wenn er gründliche Arbeit leistet, sucht er sie zehnmal. Der Milizmann verliert und verlegt bei manchen Familien siebenmal die Gesuche und die Stempelmarken. Er sucht sie mit den Frauen, die auswandern wollen, im Lagerraum der Post, auf der Matratze.' Der Nachtwächter hat gelacht. 'Deine Frau', hat er zu Windisch gesagt 'ist ihm zu alt. Deine Kathi läßt er in Ruh. Aber deine Tochter kommt auch noch dran. Der Pfarrer macht sie katholisch, und der Milizmann staatenlos. (Müller, 1986, S.51)

Ein weiterer Vergleichspunkt, um Herta Müllers Darstellung des weiblichen Körpers als Ware zu analysieren, ist die historische und literarische Figur der Frau im Krieg. Wie auch in anderen literarischen Werken⁸, die sich mit Krieg und Konflikt befassen, wird der weibliche Körper in Herta Müllers Texten zum Symbol für die Ausbeutung und Gewalt, die in patriarchalen und militarisierten Kontexten an Frauen verübt wird. Die Parallelen zu Frauen im Krieg – als Opfer von sexualisierter Gewalt, Zwangsprostitution und Ausbeutung – sind unübersehbar⁹. In beiden Kontexten wird der weibliche Körper als Instrument der Macht benutzt, sei es zur Befriedigung männlicher Begierden, als Mittel zur Erpressung oder zur symbolischen

⁸ Vergleiche hierzu die thematische Auseinandersetzung mit Gewalt gegen Gruppen und Individuen, insbesondere Frauen, in den Werken von Helga M. Novak, etwa *Die Ballade von der kastrierten Puppe* (1975) und *Ballade von der reisenden Anna* (1965), sowie bei Zoë Wicomb in *David's Story* (2000).

⁹ vgl. Opitz, Claudia. «Von Frauen im Krieg zum Krieg gegen Frauen». *L'Homme Z.F.G.*, Bd. 3, 1992, S. 31-44, [LINK](#).

Bestrafung. Durch ihre Darstellung des weiblichen Körpers als Ware kritisiert Herta Müller nicht nur die offensichtlichen Mechanismen staatlicher und gesellschaftlicher Unterdrückung, sondern auch die subtilen Formen der Enteignung weiblicher Autonomie. Der weibliche Körper wird zum Symbol eines doppelten Verlusts: Er wird sowohl seiner Selbstbestimmung beraubt als auch zu einem Instrument des Überlebens in einem korrupten System degradiert.

4. *Collage-Technik und visuelle Poetik*

Neben der thematischen Auseinandersetzung mit der Fotografie integriert Herta Müller in ihrem literarischen Werk auch die Technik der Collage¹⁰. Diese Methode, die Texte und Bilder fragmentiert und neu zusammensetzt, spiegelt die Zerrissenheit und Mehrdeutigkeit von Identität wider¹¹. In *Reisende auf einem Bein* (1989) wird diese Technik genutzt, um den inneren Zustand der Protagonistin Irene darzustellen, deren Leben von Migration, Isolation und der Suche nach Zugehörigkeit geprägt ist. Die Collage als künstlerisches Prinzip erlaubt, die visuelle und textuelle Ebene zu verschränken und dadurch die Brüche und Lücken in der Wahrnehmung der Wirklichkeit hervorzuheben. Demnächst wird die Bildbeschreibung als Medium der Erinnerung und der Konstruktion von Bedeutung verwendet.

Irene schnitt Photos aus Zeitungen aus. Ränder waren selten gerade geschnitten. Daher waren sie selten schwarz. Wo Irenes Hand gezittert hatte, sah der Rand so aus, als nehme die Zeitung das Photo zurück ins Papier. Irene klebte die Photos auf einen Bogen Packpapier nebeneinander. Sie mußte lange suchen und vergleichen, bis zwei Photos zusammenfanden. Fanden sie einmal zusammen, taten sie das von selbst. Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich ständig bewegte. (Müller, 2009, S. 47)

¹⁰ Wichner, Ernest. *Herta Müller: Die Text-Bild-Collagen*. J. B. Metzler, 2020.

¹¹ Rossi, Christina. *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Königshausen & Neumann, 2019.

Irene, die Protagonistin, erschafft durch das Ausschneiden und Zusammensetzen von Fotografien eine visuelle Darstellung ihrer zerrissenen Wahrnehmung von Welt und Selbst. Der Akt des Ausschneidens, bei dem ihre zitternde Hand sichtbare Spuren hinterlässt, zeigt eine physische und emotionale Instabilität, die eng mit ihrer Erfahrung von Migration, Isolation und der Entfremdung von ihrer Umgebung verbunden ist. Die ungeraden Ränder und das scheinbare Zurücknehmen des Bildes in das Papier verdeutlichen die brüchige Beziehung zwischen Realität und Abbild, zwischen Identität und deren Repräsentation. Die Collagen, die Irene erstellt, sind keine harmonischen Kompositionen, sondern Gebilde, die sich durch Gegensätze definieren. Die Fotos finden durch ihre Widersprüchlichkeit zueinander, wodurch eine Dynamik entsteht, die das Fragmentarische der Wahrnehmung und die fluiden Grenzen von Identität unterstreicht. Die Fremdheit, die das Endprodukt ausstrahlt, verweist auf das Gefühl der Desorientierung und Unbehaglichkeit, das Irene in ihrer neuen Umgebung erfährt. Gleichzeitig wird das Collage-Prinzip als Prozess verstanden, der Bedeutung nicht festlegt, sondern ständig neu konstruiert – ein Sinnbild für die instabile und sich ständig wandelnde Identität der Protagonistin.

Durch die künstlerische Verschränkung von Text und Bild erschafft Müller eine Metapher für die Zerrissenheit des postmigrantischen Subjekts und die Erfahrung der Zugehörigkeitslosigkeit. Die Collage dient dabei nicht nur als Ausdrucksmittel, sondern auch als Mittel des Widerstands gegen die Vereinnahmung durch staatliche oder gesellschaftliche Strukturen. Sie ermöglicht Irene, ihre eigene Wirklichkeit zu schaffen, die den normativen Kategorien und Zuschreibungen entzogen bleibt.

5. Schlussbetrachtungen

Herta Müllers Werk verdeutlicht, wie Fotografie – insbesondere das Passfoto – als komplexes Symbol für Identität und Macht fungiert. Im Kontext totalitärer Systeme, wie sie in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) und *Reisende auf einem Bein* (1989) geschildert werden, wird das Passfoto zum Instrument staatlicher Kontrolle und zugleich zur Chiffre für persönliche Fragmentierung. Müllers Figuren erfahren die fotografische

Darstellung als Entfremdung und Reduktion ihrer Identität auf ein staatlich definiertes Abbild. Der Reisepass und das darin enthaltene Foto dienen weniger der Repräsentation der individuellen Persönlichkeit als vielmehr der Normierung durch politische Machtstrukturen. Windischs Kampf um den Pass zeigt, wie Identität und Freiheit zu verhandelbaren Größen werden, während Irenes Erfahrungen mit ihrem Passfoto deren unzureichende Fähigkeit offenlegen, ein authentisches Selbst abzubilden. In beiden Fällen steht die Fotografie als Symbol für eine Kluft zwischen äußerer Darstellung und innerem Selbst.

Herta Müller offenbart zudem die ambivalente Funktion der Fotografie. Sie dokumentiert und konserviert, verfremdet jedoch zugleich. Diese Doppeldeutigkeit wird besonders in den Momenten sichtbar, in denen die Figuren ihre eigene Identität in den Bildern nicht wiedererkennen können. Die fotografische Darstellung wird so zum Sinnbild einer Fragmentierung, die durch Migration, politische Verfolgung und staatliche Unterdrückung verstärkt wird.

Schlussendlich zeigt Müller, dass Identität in ihren Romanen nicht durch ein statisches Bild repräsentiert werden kann. Fotografie, die gemeinhin als Medium der Authentizität gilt, erweist sich hier als unzureichend, um die Komplexität und Dynamik des Individuums zu erfassen. Stattdessen verweist sie auf die Spannungen zwischen persönlicher Selbstbestimmung und den Zuschreibungen durch äußere Machtinstanzen. Müllers literarische Auseinandersetzung mit der Fotografie fordert dazu auf, die Grenzen der Repräsentation kritisch zu hinterfragen und das Potenzial, wie die Restriktionen visueller Medien in Bezug auf Identität und Macht neu zu denken.

Literaturverzeichnis

- «Berliner Gazette». *Berliner Gazette*, <https://berlingazette.de/de/orientalisierung-rumaeniens-fotografie/>.
- Brandt, Bettina, und Valentina Glajar, Herausgeber. *Herta Müller Politics and Aesthetics*. UNP, 2013.
- Bryant, Marsha, Herausgeber. *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Associated University Presses, 1996.
- Deletant, Denis. *Ceausescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. Routledge, 1995.

- Eke, Norbert Otto, Herausgeber. *Herta Müller-Handbuch*. J. B. Metzler, 2017.
- Grebe, Anna. «Fotografie». *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, herausgegeben von Susanne Hartwig, 2020, S. 321-33, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-05738-9_58.
- Groebner, Valentin. *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*. C.H.Beck, 2004.
- Jäger, Gottfried. «Abbildungstreue. Fotografie als Visualisierung: Zwischen Bilderfahrung und Bilderfindung». *Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst*, 1999, S. 137-50, https://doi.org/10.1007/978-3-663-07748-0_8.
- Köhnen, Ralph. *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Peter Lang, 1997.
- Mahrtdt, Helgard, und Sissel Laegreid, Herausgeber. *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Königshausen & Neumann, 2013.
- Marven, Lyn. *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German Herta Müller, Libuse Monikova, and Kerstin Hensel*. Oxford University, 2005.
- Mitchell, WJT. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1994.
- Müller, Herta. *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Rotbuch, 1986.
- Müller, Herta. *Herzwort und Kopfwort. Photographien von Jörn Vanhöfen*. Thomas Reche, 2016.
- Müller, Herta. *Reisende auf einem Bein*. Carl Hanser, 2009.
- Opitz, Claudia. «Von Frauen im Krieg zum Krieg gegen Frauen». *L'Homme Z.F.G*, Bd. 3, 1992, S. 31-44, <http://dx.doi.org/10.25595/1211>.
- Predoiu, Graziella. «Weiblichkeitsdarstellungen in den Texten Herta Müllers». *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 17, 2017, S. 43-63, <https://germanistik.unitbv.ro/wp-content/uploads/2020/01/Graziella-Predoiu-2017.pdf>.
- Rossi, Christina. *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Königshausen & Neumann, 2019.
- Schulte, Sanna. *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers 'Reisende auf einem Bein' und 'Atemschaukel'*. Königshausen u. Neumann, 2015.
- Stiegler, Bernd. *Montagen des Realen : Photographie als Reflexionsmedium und Kultur-technik*. Fink, 2009, <https://doi.org/10.30965/9783846747957>.
- Wichner, Ernest. *Herta Müller : Die Text-Bild-Collagen*. J. B. Metzler, 2020.

* * *

László V. Szabó
Veszprém (HU) and Komárno (SK)

Pannwitz, Hofmannsthal und Österreich

[*Pannwitz, Hofmannsthal and Austria*]

ABSTRACT. This study deals with the relation of the German poet and philosopher Rudolf Pannwitz to Austria in the period 1917-1922, as he was witnessing the dissolution of the Austrian-Hungarian Empire while living in Austria himself. His reflections on Austria's present and possible future can be traced back in his correspondence with Hugo von Hofmannsthal, an outstanding representative of the Austrian culture at that time, but also in some of the essays he published in the period. An important aspect of the context in which Pannwitz regarded the future of Austria, was his personal contact with Czech intellectuals that resulted in the publication of his book on «The spirit of the Czechs» (1919). Finally, the study aims to place Pannwitz's intellectual relation to Austria and Bohemia in the context of his view of a European future.

Rudolf Pannwitz (1881-1969) war zwar ein (in Niederschlesien geborener¹) deutscher Dichterphilosoph, dennoch zeigte er ein vielfältiges Verhältnis zu Österreich, insbesondere in den Jahren vor und nach der Auflösung der Monarchie. Zudem hielt er sich während des ersten Weltkriegs in Österreich auf, bevor er 1921 auf die dalmatinische Insel Koločep umzog. An den verschiedenen Aufenthaltsorten in Österreich (z.B. am Mondsee) verfasste er zahlreiche Schriften, die allerdings weniger in Österreich, als in Nürnberg und München-Feldafing beim Verlag Hans Carl bzw. in deutschen

¹ Dazu schreibt Pannwitz: «übrigens stamme ich aus einer brandenburgischen kleinstadt an der schlesischen grenze aber meine eltern hatten lange jahre in triest gelebt und auch dort sich kennen gelernt und so hatte ich von meiner kindheit an im gegensatz zu der dürftigkeit der umgebenden unkultur eine lebendige vorstellung von der österreichischen internationale». Rudolf Pannwitz: Grundriss einer Geschichte meiner Kultur 1881-1906. In: Die Sichel 2 (1920), H. 1, S. 3.

Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Gleichzeitig schrieb Pannwitz, der lebenslang ein sehr fleißiger, wenn nicht besessener Briefschreiber war, zahlreiche Briefe, darunter an prominente Zeitgenossen wie Hugo von Hofmannstahl, Gerhart Hauptmann oder Thomas Mann. Wohl wegen des Aufgabeorts wählte ihn dieser, laut einem Brief vom 7. August 1920, für einen Österreicher: «Ich habe Glück bei Österreich [sic]. Die Mischung seiner Instinkte, eine gewisse Mürbheit und hochcivilisierte Sympathie mit dem Ende verleiht selbst seinen scheinbar unerbittlichsten Propheten noch Empfänglichkeit oder Duldsamkeit für das, was ich etwa vorstelle»². Ob eine gewisse prophetische Duldsamkeit für Rudolf Pannwitz zutrifft, sei dahingestellt; er selbst hat Thomas Manns Feststellung nur insofern korrigiert, als er ihn bezüglich seiner Herkunft berichtigte: «Sie nehmen mich für einen Österreicher. Doch ich lebe nur hier und auch das obwohl seit Jahren nicht endgültig. mein verlangen und körperliches zwingendes bedürfnis ist seit langem ein gemäßigter süden. von hause aus aber bin ich Preusse sogar...»³. Offenbar stand es für Pannwitz bereits 1920 fest, dass Österreich kein endgültiges Zuhause für ihn und die seinen sein wird – seine Briefe aus dieser Zeit zeugen von Unannehmlichkeiten (z.B. einer Kälte, die er immer schwieriger tolerierte), Geld- und Unterhaltungssorgen, sowie vom urgiehenden Wunsch, nach Süden zu ziehen und dort ein milderes Klima zu genießen, was ein Jahr später tatsächlich erfolgte. Dennoch waren seine Jahre in Österreich entscheidend in seinem Leben, und bestimmten auch sein Interesse für das geschichtlich-politische Schicksal der Monarchie, mit dem er sich nicht nur in seinem intensiven Briefwechsel mit Hofmannsthal von 1917-1922, sondern auch in manchen (vor allem publizistischen) Schriften aus jener Zeit befasste. Diese zeigen, dass Österreich zu seiner Herzensangelegenheit wurde. Er warf gleichzeitig einen sorgenden und hoffnungsvollen Blick auf die Entwicklungen in Österreich in den letzten Jahren des Krieges und unmittelbar danach, in einem Zeitraum, als er noch überzeugt

² Thomas Mann: Briefe II. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main, 2004, Bd. 22, S. 262.

³ Rudolf Pannwitz an Thomas Mann am 13. August 1920. Aus einem Manuskript bewahrt im Pannwitz-Nachlass des DLA Marbach am Neckar. Kleinschreibung im Original.

war, dass Österreich, mit einer klugen europäischen Politik, seine wichtige Rolle in Europa, in Einklang mit den europäischen Mächten und Nationen, beibehalten könnte. Im Folgenden wird das Verhältnis von Pannwitz zu Österreich vor allem aufgrund seines Briefwechsels und seiner Publizistik aus dem Zeitraum 1917-1922 untersucht.

Pannwitz und Hofmannsthal – die Korrespondenz

Pannwitz zeigte während der oben genannten Krisenzeit, des ersten Weltkriegs bzw. der Auflösung der Österreich-Ungarischen Monarchie, sowohl für Österreich als auch für Böhmen (das 1918 aus der Monarchie ausschied) ein genuines Interesse, das sich auch (und vor allem) in seiner Korrespondenz mit Hugo von Hofmannsthal mehrfach widerspiegelt. Dieser erst 1993 veröffentlichte Briefwechsel⁴, selbst wenn von relativ kurzer Dauer, gehörte zu den wichtigsten in Pannwitz' (ziemlich langem) Leben, wiewohl er mehrere hundert Briefpartner hatte. Es geht um eine sehr intensive Korrespondenz, insbesondere seitens von Pannwitz, der in seiner charakteristischen Kleinschreibung à la Stefan George zumeist mit ganz langen Briefen in kurzen Abständen seinen österreichischen Dichterkollegen traktierte, während sich Hofmannsthal eher selten zu längeren Ausführungen und Bekenntnissen hinreißen ließ. Immerhin stammt der erste Brief von ihm, entstanden am 1. Oktober 1907 in Rodaun bei Wien, während der erste bekannte Brief von Pannwitz' an Hofmannsthal noch in Volksmannsdorf in Thüringen am 11. Mai 1908 aufgegeben wurde. Nach einer großen Pause kam dann 1917 ihr brieflicher Austausch in Schwung, zunächst mit zwei Briefen Hofmannsthals und dann der Antwort von Pannwitz, nunmehr aus St. Gilgen bei Salzburg. Das ist also die Zeit, als Pannwitz' österreichische Lebensphase begann, gekennzeichnet durch zahlreiche Publikationen, darunter von zehn Mythendichtungen, von denen manche auch Hofmannsthal bekannt (weil zugesendet) wurden, ebenso wie die ebenfalls 1917 erschienene *Krisis der europäischen Kultur*.

⁴ Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel 1907-1926. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt am Main, 1993. (Im Weiteren abgekürzt mit «HP»).

In diesem kulturphilosophischen Werk, in dem Pannwitz eine Diagnose der Kulturkrise Europas und seine Vorschläge zu ihrer Überwindung formulierte, geht es noch weniger um das Schicksal Österreichs und der Monarchie, dennoch fühlte sich Hofmannsthal verpflichtet, zur Verbreitung des Buches beizutragen, allen voran unter seinen (Dichter)Freunden und Bekannten. Offenbar war es das Interesse für die Kulturtradition Europas und seine Zukunft, in dem sie ihr gemeinsames Streben erkannten. Die Verpflichtung für die Kultur des alten Kontinents und die Sorge für seine Zukunft verband die zwei Dichter in den folgenden Jahren, in denen sie auch die Auflösung der Monarchie zu ihrem Leidwesen erleben mussten. Von den aktuellen sozialen und politischen Geschehnissen fühlten sie sich indessen zutiefst berührt. Während aber Hofmannsthal zunehmend eine resignative Position gegenüber dem Untergang des alten Europa bezog, zeigte Pannwitz eher eine Tendenz zur Analyse der politischen Situation und der Möglichkeiten eines aus seiner Sicht optimalen politischen Zustands in Europa und Österreich. Zwar entging auch Hofmannsthal, gleich vielen seiner Zeitgenossen, dem Einfluss Nietzsches nicht⁵, dennoch blieb er durch die Epochenwellen der Skepsis, der Untergangsstimmung und des (Kultur)Pessimismus nicht unberührt⁶, während der konsequente und unerschütterliche Nietzsche-Verehrer Pannwitz⁷ des festen Glaubens⁸ war, dass jedwede

⁵ Vgl. László V. Szabó: «...eine so gespannte Seele wie Nietzsche». Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2006, S. 69-93.

⁶ So kann man etwa Hofmannsthals im *Brief des Lord Chandos* formulierte Sprachkrise als eine Form seines Kulturpessimismus ansehen. Allerdings versuchte er später im Essay *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* mit der Vision einer deutschen Kulturtotalität seinen Kulturpessimismus zu überwinden. Dabei ist der Einfluss von Pannwitz, der implizit als «synthesuchender Geist» beschworen wird, auch hier präsent. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Aufzeichnungen. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Frankfurt a/M., 1979. S. 40.

⁷ László V. Szabó: Der kosmische Übermensch. Zu Nietzsches Wirkung auf Rudolf Pannwitz. In: Renate Reschke (Hg.): Bilder – Sprache – Künste. Nietzsches Denkfiguren in Zusammenhang. Berlin, 2011, S. 245-263.

⁸ Allerdings trifft «Glaube» für Pannwitz nicht ganz zu, war er doch kein frommer Gläubiger in herkömmlichem Sinn, sondern ein Denker, der entlang bestimmter Prämissen

Krise, so auch die gegenwärtige, zu überwinden sei. Zwar erkannte er, in Anlehnung an Nietzsche, das Phänomen des Nihilismus⁹ sowohl in der Kultur als auch in der (europäischen) Politik seiner Zeit, dennoch blieb er der Ansicht, dass der kritische Zustand Europas ein vorläufiger sei und seine Wiedergeburt (ein *renascimentum europaeum*, so seine Formel im *Krisis*-Buch) notgedrungen erfolgen würde.

Das Schicksal Europas lag beiden Dichtern zweifelsohne am Herzen, wie das sowohl aus ihren Briefen als auch ihren anderweitigen Schriften hervorgeht¹⁰. In der Tat beschäftigen Hofmannsthals Europa-Vorstellungen die Forschung seit geraumer Zeit¹¹; doch versäumt man in der Regel die Frage zu stellen, inwiefern sein Europa-Bild von Pannwitz, allen voran von dessen *Krisis*-Buch beeinflusst wurde¹². Angesichts ihrer Korrespondenz scheint dieser Einfluss alles andere als gering gewesen zu sein, auch

(fußend etwa auf Heraklit und Nietzsche) seine philosophische (Kultur)Synthese konstruierte.

⁹ Bei Pannwitz ist der Begriff des Nihilismus allgegenwärtig. Er geht grundsätzlich auf den Spuren Nietzsches und betrachtet ihn als Synonym von Untergang, Dekadenz, Kultur- und Sinnkrise, Negation aller Werte, gleichzeitig aber auch als Nullpunkt eines Neuanfangs, einer Überwindung der (europäischen) Kulturkrise, bzw. einer «Umkehr» und Verwandlung des Menschen. Vgl. Rudolf Pannwitz: *Der Nihilismus und die werdende Welt. Aufsätze und Vorträge*. Nürnberg, 1951.

¹⁰ Den Beitrag von Pannwitz zur Kultur- oder Mentalitätsgeschichte Österreichs hat man allerdings bis heute weitestgehend übersehen. So findet man etwa im klassischen Werk von W. M. Johnston zur österreichischen Kulturgeschichte kein Wort über Pannwitz. Vgl. William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Aus dem Amerikanischen übertragen von Otto Grohma*. Wien, Köln, Weimar, 1974.

¹¹ Für ein früheres Beispiel s. Frederick Ritter: *Hugo von Hofmannsthal und Österreich*. Heidelberg, 1967; für neuere: Franz Schüppen: *Zur Entwicklung und Bedeutung des Begriffs «Europa» bei Hugo von Hofmannsthal*. In: *Neuhelicon* 38 (2011), S. 19-40, und Norbert Christian Wolf: *Europa-Konzeptionen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit: Hofmannsthal – Musil – Zweig*. In: *Pandaemonium* 24 (2021), Nr. 44, S. 106-123.

¹² Zu den wenigen Ausnahmen gehört Cristina Fossaluzza: *Rudolf Pannwitz*. In: Mathias Mayer, Julian Werlitz (Hgg.): *Hofmannsthal-Handbuch*. Stuttgart, 2016, S. 65-67.

wenn sich Hofmannsthal in seinen Schriften eher selten auf Pannwitz bezieht¹³. Die Unstimmigkeiten zwischen ihnen, von den ihr Briefwechsel ebenfalls Zeugnis ablegt, mag ein Grund dafür sein, dass er sich weigerte, sich in irgendwelcher Form zu Pannwitz und seiner Lehre zu bekennen, wiewohl man z.B. aus einer Tagebuchnotiz Arthur Schnitzlers (vom Dezember 1917) von seiner «Besessenheit von Pannwitz» weiß¹⁴. Diese Ergriffenheit hat aber später offenbar nachgelassen; die Gründe für die allmähliche Abkühlung ihres Verhältnisses lassen sich ebenfalls dem Briefwechsel entnehmen. Ein wiederkehrendes Thema der Briefe war nämlich alltäglicher und finanzieller Art, wobei es hauptsächlich um die Art und Weise der Unterstützung von Pannwitz und seiner Familie ging.

An einer materiellen Not litt Pannwitz fast immer, zieht man auch andere Briefe der damaligen und späteren Zeit (etwa während seines Aufenthalts in Dalmatien) in Betracht. Seine diesbezüglichen Irritationen hat auch Hofmannsthal zu spüren bekommen, sei es direkt durch die Briefe an ihn, oder durch Gerüchte und Nachrichten, die ihm durch Vermittlerpersonen zu Ohren gekommen sind. Pannwitz' Ärger über seine unwürdige Lage, die

¹³ Im *Buch der Freunde* zitiert er Pannwitz ein einziges Mal mit der Angabe seines Namens: «Das Lebendige fließt, aber das Fließende ist nicht die Form des Lebens». (Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze* III: 1925-1929. Frankfurt a/M., 1979, S. 269) Zudem verweist Martin Stern darauf, dass «der aus dem Chaos hervorgetretene Geistige, mit dem Anspruch auf Lehrerschaft und Führerschaft», den Hofmannsthal in seinem Essay *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) erwähnt, eben Pannwitz sein könnte. Vgl. Martin Stern: Hofmannsthals Pannwitz-Rezeption. In: Gabriella Rovagnati (Hg.): «der geist ist der könig der elemente». Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz. Overath, 2006, S. 138. Sterns Aufsatz mit dem vielversprechenden greift aber insgesamt zu kurz und beschränkt sich größtenteils auf Biographisches, wobei es um ein viel komplexeres Beziehungsgeflecht zwischen den zwei Dichtern und ihren Werken geht.

¹⁴ Ähnlich heißt es an einer anderen Stelle des Tagebuchs: «Mit Hofmannsthal am 11.1.1918 über Kriegszustände, Aussichten, Papiernot – experimentaliter fragte ich, ob er merkwürdige neue Menschen kennen gelernt (ich wußte nemlich [sic] daß er *seit Monaten erfüllt von Pannwitz*) – ‘Nein!’ – Geheimnisthuerisch; immer bemüht, ‘reinliche Scheidung’ zu machen, – aus seinem Snobismus heraus». Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1917-1919*. Wien, 1985, S. 99 und 107. (Herv. von mir, L.V.Sz.)

er wiederholt in langen Berichten schildert, sein allzu strenges Urteil über die Personen in seinem Umfeld, einschließlich der finanziellen Helfer, die von Hofmannsthal selbst vermittelt wurden, muss diesem manche Unannehmlichkeiten bereitet haben. Ihre Meinungsverschiedenheit darüber, wie Pannwitz unterstützt werden könnte, tritt in den Briefen mehrfach zu Tage – und das bei einem offensichtlichen Respekt füreinander, der selbst nach ihrem Bruch wohl nicht verschwunden ist. Von Anfang an zollte Pannwitz Anerkennung für das Werk Hofmannsthals, und zwar sowohl in den Briefen als auch in ganzen Aufsätzen¹⁵, die Hofmannsthal als willkommene und anspruchsvolle Werbung für seine Werke aufnahm. Er fühlte sich von Pannwitz verstanden, besser als von manch anderem Freund (wie z.B. Hermann Bahr), holte sich gelegentlich Ratschläge bei ihm, während er auf der anderen Seite eher ein ambivalentes Verhältnis zu Pannwitz' Schriften, ihrem gedanklichen Inhalt, aber auch ihrer Poetik, entwickelte: War er erstaunt beim Lesen mancher seiner Bücher (oder Broschüren), so musste er ein andermal seine Überforderung ehrlicherweise zugeben. Wohl dies ist einer der Gründe, warum er es nie über sich brachte, auch nur eine Rezension über irgendein Werk von Pannwitz zu schreiben. Allerdings hat dieser nie eine solche Anforderung an ihn gestellt (dafür aber Anforderungen anderer, z.B. finanzieller Art).

Hofmannsthals gelegentliche Reserven gegenüber den Werken von Pannwitz mögen zunächst überraschend klingen, zumal beide ihre gemeinsamen Bestrebungen gegenseitig bekundeten, wie auch in Anbetracht von Hofmannsthals umfangreicher Bildung und Belesenheit, die etwa im Bereich Romanistik (vor allem der französischen Literatur¹⁶) jene von Pannwitz weit übertrafen. Zudem teilten sie ein markantes Interesse für antike

¹⁵ Vgl. R. Pannwitz: Hofmannsthals Komödien. In: *Das junge Deutschland* 1 (1918), H. 7, S. 209-212, oder auch R. Pannwitz: Hofmannsthals Erzählung «Die Frau ohne Schatten». In: *Der Neue Merkur* 5 (1919), H. 7, S. 509-512. (Beide Aufsätze wurden wieder aufgenommen in die Briefwechsel-Ausgabe).

¹⁶ Vgl. dazu László V. Szabó: Hofmannsthal und die Franzosen. Facetten einer produktiven Rezeption. In: Véronique Liard, Marion George (Hgg.): *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten*. Berlin, 2011, S. 159-186.

Mythen, darunter etwa für den Ödipus-Mythos, den sie beide dramatisch bearbeitet haben¹⁷, aber auch für manche Autoren österreichischer Herkunft wie Franz Grillparzer oder Adalbert Stifter¹⁸. Es war aber Pannwitz, der Hofmannsthal auf österreichische Mythen und Sagen, wie vor allem auf die Tiroler Ladinersage¹⁹, aufmerksam machte. Zudem teilten sie ein gemeinsames Interesse für die Geschichte Österreichs und manche historischen Gestalten aus der österreichischen Vergangenheit, wie z.B. für Prinz Eugen²⁰. Ein Vergleich der Werke von Hofmannsthal und Pannwitz steht in der Forschung allerdings noch aus, ebenso die Beantwortung der Frage, bei welchen Werken Hofmannsthal der jüngere Pannwitz Pate gestanden haben mag. Eine ausführliche Antwort benötigte allerdings ein selbstständiges Studium; so muss man sich an dieser Stelle mit der (eher hypothetischen) Feststellung begnügen, dass insbesondere die Mythendichtungen der Beiden manche poetischen Korrelationen zeigen und einer Art Revision der Moderne dienen. Diese Revision speiste sich aus dem Bedürfnis, die Krise

¹⁷ Sein Drama *Ödipus und die Sphinx* hatte Hofmannsthal bereits 1906 veröffentlicht, während Pannwitz' *Die Befreiung des Oidipus* unter den fünf *Dionysischen Tragödien* 1913 von Hans Carl publiziert wurde.

¹⁸ Über Stifters *Nachsommer* hat Pannwitz sogar einen längeren Aufsatz publiziert, vgl. R. Pannwitz: Stifters Nachsommer. In: Österreichische Rundschau 58 (1919), Nr. 2, S. 162-176.

¹⁹ Pannwitz, der über die *Ladinersage* eine Mythendichtung verfasste (erschieden in München, Feldaing 1920), scheint die Entstehung von Hofmannsthal's Romanfragment *Andreas* beeinflusst zu haben, worauf auch einige Stellen in ihrer Korrespondenz hindeuten. Vgl. Konrad Heumann: Hugo von Hofmannsthal und Ladinien. Zur Entstehung des Romanfragments «Andreas». In: Ladinia 22 (1998), S. 325-340.

²⁰ Hofmannsthal hatte bereits 1915 ein (von Franz Wacik) illustriertes Bilderbuch *Prinz Eugen der edle Ritter* herausgegeben, an dem aber Pannwitz keinen Gefallen fand: «Ich halte das Buch von Prinzen Eugen für verfehlt und geradezu für ein Beispiel dessen was man kindern und dem Volk nicht geben darf. [...] ich halte sie [die Bilder] für einen geschmackverderb allerschlimmster Art». (HP, 124) Um Hofmannsthal zu einer nobleren Sicht über den Türkenhelden anzuregen, legte er seinem Brief ein Manuskript ein, in dem er Prinz Eugen auf dem Schlachtfeld als Heerführer präsentiert, der patriotisch «Vorwärts! Österreich! vorwärts!» schreit, und dessen Antlitz einen «übermenschlichen Ausdruck» hat (ebda.).

der Moderne, auch der modernen Kunst, zu überwinden, und eine Art alternative Moderne zu schaffen. Gemeinsam ist Beiden auch eine dramenpoetische Mythenrezeption der Antike (Ödipus, Ariadne), wobei die Themenwahl Hofmannsthals im Grunde der europäischen Tradition verpflichtet blieb, während Pannwitz gelegentlich auch (alt)orientalische Motive heranzog, wie in den Dichtungen *Das namenlose Werk* oder *Titan und die Erlöser*²¹. Auch seine monumentale Nachdichtung der Evangelien mit dem Titel *Logos* hat bei Hofmannsthal kein Äquivalent.

Die Kommentare zu den Werken voneinander und von anderen sind ein wichtiger Bestandteil des Briefwechsels. Die Bemerkungen von Pannwitz sind zumeist schonungsvoll und ermutigend, erwecken aber gleichzeitig den Eindruck, als wollte er seinen Dichterfreund ständig zu etwas noch Größerm, Umfassenderem anregen. Hofmannsthals Zusammenarbeit mit Max Reinhardt und anderen Freunden z.B., seine Affinität zur Oper oder den Aufwand um die Salzburger Festspiele fand er ihm unwürdig und mahnte ihn an andere Wege der künstlerischen Vervollkommnung. Pannwitz, der sich, wie es scheint, zu einer Art Meister von Hofmannsthal designierte, wollte mehr von ihm haben, als er erhielt, eine tiefere, konsequentere, ja produktivere Freundschaft. In ihrem Briefwechsel treten nicht selten auch seine pädagogischen Ansichten und Absichten²², wie auch seine nietzscheanischen Anforderungen an den kompromisslosen, schaffenden Geist, deutlich zu Tage. Diese hohen Anforderungen fielen aber Hofmannsthal immer mehr zur Last, er redete sich immer häufiger mit Krankheiten und Unpässlichkeiten aus, und verweigerte schließlich (Ende 1920) jedwede schriftliche Antwort auf Pannwitz' dringende Bitten und Vorschläge. Pannwitz drängte

²¹ Allerdings fehlt das Orientalische in Hofmannsthals Werk auch nicht ganz. Man denke etwa an sein Gedicht *Der Kaiser von China spricht*, entstanden 1898, also lange vor der Bekanntschaft mit Pannwitz. Zu Hofmannsthal und Asien s. noch Thomas Pekar: Hofmannsthals 'Umweg über Asien'. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: *DvJs* 83 (2009), H. 2, S. 246-261.

²² Pannwitz hatte in seinen früheren Jahren Beziehungen zu Reformpädagogen gepflegt und selbst pädagogische Schriften publiziert. Seine pädagogisch-philosophischen Ansichten fasste er später in seiner Schrift: *Kulturpädagogische Einführung in mein Werk*. Leipzig, 1927 zusammen.

noch auf Hofmannsthals Tochter, Christiane ein, zwischen ihm und ihrem Vater zu vermitteln, gleichsam um ihre Freundschaft zu retten, doch blieb auch dieser Versuch ebenso erfolglos, wie der Brief von Koločep im Juli 1922: Mit der Beziehung war es nunmehr vorbei, trotz eines (titellosen) Gedichtes, das Pannwitz «in dankbaren erinnerungen auf immer» an Hugo von Hofmannsthal, und noch ein letztes Mal im Juni 1926 aus Österreich an Christiane schickte. Dennoch bleibt der Briefwechsel das beeindruckende Zeugnis einer zumindest zeitweilig nahen Freundschaft und eines regen geistigen Austausches zwischen zwei herausragenden Gestalten der deutschsprachigen Moderne²³. Nicht zuletzt ist er der Spiegel einer turbulenten Zeit des Kampfes und der Sorge um die Zukunft von Österreich und Europa.

Österreich, Böhmen und Europa

Wenn Hofmannsthal für manche Forscher*innen heute «zu den Vordenkern eines zukünftigen Europa» gehört, dessen Schriften «von einer europäisch orientierten Internationalität»²⁴ basierend auf der gemeinsamen europäischen Kulturtradition, Zeugnis ablegen, so ließe sich das Gleiche über Rudolf Pannwitz feststellen, war er doch ein guter Europäer in der Nachfolge Nietzsches, allerdings einer, der eigene Ansichten darüber hatte, wie man die Integrität Europas wahren könnte. Kulturtradition, Gegenwart und Zukunft Europas waren Pannwitz' höchstes Anliegen, zumal während des Ersten Weltkriegs, als er an seinem *Krisis*-Buch arbeitete, bzw. in den letzten Jahren der Monarchie. Nichtsdestotrotz wird er viel seltener als Hofmannsthal als ein Denker Europas wahrgenommen²⁵, wiewohl es nicht auszuschließen ist, dass Hofmannsthals Europa-Bild durch die Aufarbeitung

²³ Dass diese Rolle Pannwitz seltener zugesprochen wird als Hofmannsthal, liegt wohl mehr an der Unkenntnis als der Bewertung seines monumentalen Oeuvres.

²⁴ Schüppen, wie Anm. 11, S. 19.

²⁵ Als erfreuliche Ausnahme wäre Paul Michael Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. Baden-Baden, 1998, S. 255-258 zu nennen. Zudem hatte noch Thirouin-Déverchère eine sehr umfangreiche (französische) Dissertation dem Thema Europa bei Pannwitz gewidmet: Marie-Odile Thirouin-Déverchère: *L'idée d'Europe de Rudolf Pannwitz. L'Autriche et la Bohème comme modèles culturels européens*. Phil. Diss. Grenoble, 1997.

der europäischen Kulturtradition und das Zukunftsprojekt Europa in Pannwitz' *Krisis*-Buch stark mitgeprägt wurde.

Seinen Europa-Gedanken brachte Hofmannsthal vor allem in seinen Essays zum Ausdruck, verfasste aber kein umfassendes philosophisches Werk. Er blieb vor allem ein Dichter, der die europäische Kultur- und Mythen tradition aufnahm, nachdichtete, und in ihr auch die Potenz einer Selbstdeutung der Moderne offenlegte. Das tat er allerdings lange bevor er überhaupt etwas von Pannwitz las, so dass Lektüren wie von dessen *Krisis*-Buch in mancherlei Hinsicht Bestätigungen eigener Intuitionen oder Prämissen, doch gleichzeitig auch Anregungen zum Weiterdenken und -dichten waren. Es gäbe viele Anhaltspunkte und Korrelationen, wollte man das Europa-Bild von Pannwitz mit jenem von Hofmannsthal vergleichen, wobei gewiss auch Unterschiede aufgedeckt werden könnten. All das kann aber hier nur angedeutet werden. Neben dem erwähnten größeren Interesse Pannwitz' für den Orient ist der Umstand augenfällig, dass er nicht weniger philosophierte als dichtete, manchmal in monumentaler Form: In den letzten Jahren seines Lebens hat er z.B. eine großangelegte philosophische Trilogie unter dem verbindenden Titel *Die vorhandene und die geschaffene Welt* verfasst, während sein größtes dichterisches Werk, das Epos *Die heiligen Gesänge der Hyperboräer* bis heute unveröffentlicht (im DLA Marbach am Neckar) vorliegt. Seine Idee eines durch die gemeinsame Tradition verbundenen Europa hat er in Essays und philosophischen Werken, allerdings auch in Briefen mehrfach zum Ausdruck gebracht. Im Unterschied zu Hofmannsthal schloss er sich häufiger politischen Debatten an, solange seine Ansichten in Deutschland oder Österreich überhaupt publiziert werden konnten. Im Briefwechsel mit Hofmannsthal fällt indessen auf, dass sich Pannwitz immer wieder in längeren Briefpassagen seine politische Kritik und visionären (manchmal aber auch skurrilen) Vorstellungen über eine deutsche, österreichische und europäische Politik ausließ, während Hofmannsthal in Sachen Politik sich eher selten Äußerungen oder Stellungnahmen gönnte, und selbst dann zumeist der Position seines Briefpartners beipflichtete. In Pannwitz' Briefen hingegen wimmelt es geradezu von Äußerungen und Ausführungen über die aktuelle und voraussichtliche politische Lage, über Politiker

der Zeit, ihre Reden, Ansichten und Sünden, wie auch von erklärten Absichten, selbst auf Politiker – gleichsam aus der zweiten Reihe, einem politischen Ratgeber ähnlich – Einfluss zu nehmen. Zu einer politischen Karriere brachte es Pannwitz allerdings ebenso wenig wie Hofmannsthal, nahm aber Kontakt mit einigen Politikern der Zeit wie Joseph Redlich oder Tomáš Masaryk auf, bei denen er gelegentlich Zuspruch – und nicht zuletzt auch finanzielle Hilfe – fand. Zudem verdiente seine politische Publizistik wohl mehr Aufmerksamkeit als bisher.

Was den damaligen Stand der Dinge in Europa (1917-1920) anbelangt, so war Pannwitz alles andere als zufrieden. In seinem langen Aufsatz *Deutschland und Europa* 1918 zum Beispiel, warf er der europäischen Politik eine Art «Perversion», und selbst Bismarcks Deutschland das Fehlen einer «gründenden Idee» vor²⁶. Als Heilmittel sah er einen allmählichen, organischen, «inneren» Aufbau Europas an²⁷, der sich «in der Form von freien Verträgen vollziehn» (PDE, S. 22) solle. Es stehe im Interesse Europas die «Erhaltung, Fortführung, Vollendung der europäischen Gesamtkultur die Vormacht auf Erden zu werden und zu bleiben». (PDE, S. 24) Ein künftiges Europa beruhe, politisch-praktisch gesehen, einerseits auf dem «Zusammenwirken zwischen Deutschland und England», andererseits «auf der organischen Verbindung zwischen Deutschland und Österreich» (PDE, S. 35). Diese «organische» Verbindung zwischen Deutschland und Österreich wurde somit ein Grundpfeiler der von Pannwitz' vorgestellten Architektur eines künftigen Europa, der sich nach dem Krieg auch der Wunsch nach einer Führungsrolle Englands gesellte, wiewohl er sich sonst nicht selten ablehnend über die Politik der Weltmacht England, der «englischen Richtung» in der Kulturentwicklung Europas äußerte. Für die Etablierung eines solchen zukunftssträchtigen Machtdreiecks erhoffte er sich sowohl von Deutschland als auch von Österreich eine rasche Erholung von den

²⁶ Rudolf Pannwitz: *Deutschland und Europa. Grundriss einer deutsch-europäischen Politik*. Nürnberg, 1918, S. 3. (Im Weiteren zitiert mit dem Kürzel «PDE»)

²⁷ Zur Idee eines inneren Aufbau Europas äußerte sich Pannwitz auch in einem anderen Aufsatz aus dieser Zeit. Vgl. Pannwitz: *Der innere Aufbau Europas*. In: *Der Anbruch* 1 (1917/18), Nr. 12, S. 2-3 bzw. Nr. 13, S. 2a-3a.

Folgen des Krieges. Dass dies nicht leicht erfolgen würde, musste er während der Jahre in Österreich, als er allzu oft unter materieller Not, Inflation usw. litt, langsam, aber sicher einsehen, zumal weitere politische Mahnmale am Horizont der Monarchie aufkreuzten: Die wachsenden Unruhen unter den Nationalitäten der Monarchie, die mit der Auflösung derselben drohten. Es war diesmal Hofmannsthal, der Pannwitz auf die zunehmend skeptische Position der tschechischen Intellektuellen gegenüber der Österreich-Ungarischen Monarchie – einer Doppelmonarchie also, die den tschechischen Traum einer Trippelmonarchie nie erfüllen konnte – aufmerksam machte.

Dabei hatte Hofmannsthal bereits seit Jahren versucht, die Tschechen von der Bedeutung eines Austausches zwischen Deutschen und Tschechen über Europa zu überzeugen. Die Bedeutung der tschechischen Kultur für die Monarchie war für ihn selbstverständlich, wie auch jene der Monarchie für das Zusammenleben ihrer Völker. Um dies zu betonen, plante u.a. einen Bilderband mit Ehrenstätten Österreichs, doch wurde er von den nationalbewussten Tschechen kategorisch abgewiesen, da sie zu der Zeit ihr Vertrauen zur Habsburgermonarchie bereits verloren hatten²⁸. Nachdem dieses Projekt scheiterte, versuchte Hofmannsthal immerhin ein anderes, nämlich die Ausgabe einer «Österreichischen Bibliothek» mit Texten von tschechischen Dichtern. Die Reihe wurde mit einem Band über Grillparzer 1915 begonnen, doch ließ sie sich jedoch mit tschechischen Autoren zunächst nicht fortsetzen, da diese nicht bereit waren, an einem «österreichischen» Projekt mitzumachen. Darauf kam Hofmannsthal auf die Idee einer «Tschechischen Bibliothek», die sich aber erst zwei Jahre später in einem einzigen Band, in der *Tschechischen Anthologie* mit Werken von Otokar Březina, Jaroslav Vrchlický und Antonín Sova in den Übertragungen Paul Eisners realisierte.

Die Bestrebungen Hofmannsthals nach einer breiteren Bekanntmachung der tschechischen Literatur beim deutschsprachigen Publikum, sind

²⁸ Vgl. Martin Stern: Hofmannsthal und Böhmen (3). Hofmannsthals Plan einer «Tschechischen Bibliothek» (1918). Ein Aufklärungswerk für die Deutschen. In: Hofmannsthal-Blätter 3 (1969), S. 195.

Pannwitz nicht entgangen. Er selbst wurde vom Dichterkollegen auf tschechische Literaturwerke aufmerksam gemacht, wobei ihm einige tschechische Autoren, wie z.B. František Xaver Šalda²⁹, bereits vor der Fühlungnahme mit Hofmannsthal bekannt waren. Auch hatte er bereits im Herbst 1917, also noch vor seiner Böhmenreise (als er u.a. Prag besuchte) seine Ansichten über das Verhältnis zwischen Österreich und Böhmen, ihren Sprachen und Kulturen, auf den Punkt gebracht, wie das aus seinem Brief vom 24. September hervorgeht:

«1. beide sprachen [tschechisch und deutsch] zu beherrschen ist in Böhmen für jeden halb oder zehntelsgebildeten selbstverständliche anstandspflicht und grosze bereicherung: zwei sprachen u. zwei völker ist besser denn nur eines im sinne der höhern synthetischen kultur. In der pflege und duldung der tschechischen sprache das gröszte entgegenkommen.

2. Österreich-Ungarn basiert aber als reich auf der deutschen *weltkultur*. von den Deutschen zu fordern dass sie in Österreich sich als *weltkultur* empfinden lernen und überhaupt nicht als *nationalkultur* / zumal der Deutsch- Österreicher wie auch der Preusse ausserordentlich slawisches und dem verwandtes mongolisches blut hat mit dem bestimmtsten werte verbunden sind. von den Tschechen zu fordern dass sie einer *weltkultur* als *nationalkultur* sich unterordnen d.h. sie als historische tatsache anerkennend nicht bekämpfend sondern mit ihren steigenden starken nationalen kräften auf alle weise bereichern und verjüngen genauso wie die entstehende deutsche *weltkultur* alle frühern fremden aufnahm. wieviel dann slawisch wieviel deutsch zuletzt sein wird ob einmal das slawische *weltsprache* werden kann darf nur das resultat historischer leistungen sein aber nicht politisch antizipiert werden.

3. demgemäsz unmöglich dass in Österreich-Ungarn sofern es übernationales imperium ist alle paar bahnstunden eine andere verwaltungssprache ist». (HP, 99)

Pannwitz' Wortwahl dreht sich hier um die Definition der Formen von Sprache(n) und Kultur(en) der Monarchie, umrahmt von einem Konzept

²⁹ »Auf Salda war ich schon aufmerksam gemacht und hatte ihm schon vor längerer zeit mit einem brief das buch [die Krisis] gesandt«. (HP, 93)

der Annäherung und Gleichbewertung von Österreich und Böhmen. Er betont den Nutzen und die Pflicht der Zweisprachigkeit in Böhmen, ohne auszuschließen, dass das Slawische einmal den Rang einer Weltsprache als «Resultat historischer Leistungen» erlange. Er findet es hingegen absurd, dass ein «übernationales Imperium» wie Österreich-Ungarn eine Art Flickenteppich von Verwaltungssprachen werde. Zudem erschien ihm das Übernationale (heute würde man wohl sagen: Transnationale) um viel wesentlicher und zukunftssträchtiger als das «Nurnationale», mit anderen Worten: Der tschechische Nationalismus erschien ihm an sich zwecklos³⁰, weshalb er stattdessen eine Integration der slawischen Kultur in die deutsche empfahl, um dadurch eine Bereicherung und «Verjüngung» der deutschen «Weltkultur» zu erzielen. Letztere ist bei Pannwitz zunächst eine Wertsetzung, dann aber auch ein Begriff, der seinem Konzept einer «Kultursynthese, einer Oberkultur der Kulturen», wie er später notierte³¹, entsprach.

Auf dieser Basis einer Synthese der Kulturen zwecks einer Weltkultur versuchte Pannwitz die deutsch-böhmischen bzw. tschechischen Intellektuellen zu kontaktieren und von der Haltbarkeit seines Konzepts zu überzeugen. Die Versuche einer Annäherung an die tschechischen Intellektuellen, ihre Wertschätzung konnte aber an ihren Reserven gegenüber einer Monarchie mit deutsch-österreichischen Hegemonie, die ihrer Ansicht nach zuvor wenig getan hatte, um sie von der Notwendigkeit des Zusammenlebens in einem Staat zu überzeugen, wenig ändern. Kennzeichnend für die tschechische Position war jene Bemerkung von Karel Kramář, damals

³⁰ Für Pannwitz gab es zwei Formen des Nationalismus, die «religiöse» und die «politische». Die erste, wenn die Bezeichnung auch etwas irreführend klingen mag, richtet sich nach der (eigenen) Sprache und Kultur, die zweite nach einer politischen Formation (Staat). Die Energien einer Nation sollten sich aber nicht allein nach innen orientieren, was der eigenen Kultur schade, sondern in eine gemeinsame europäische Kultur einfließen und sie verstärken. Vgl. László V. Szabó: Kulturtypologie und Transkulturalität: Rudolf Pannwitz und *Der Geist der Tschechen*. In: Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik 6 (2016), H. 2, S. 127-145, hier S. 135, sowie Marie-Odile Thirouin-Déverchère: Que faire des nations en Europe? Réflexions sur la question des nationalismes à partir de l'œuvre européenne de Rudolf Pannwitz (1881-1969). In: Études Germaniques 64 (2009), H. 2, S. 381.

³¹ R. Pannwitz: Die deutsche Idee Europa. München, Feldafing, 1931, S. 33.

Führer der panslawistischen «Jungtschechen» Partei, Pannwitz' Österreich-Idee käme zu spät und sei nicht mehr zu verwirklichen (HP, 779). Allerdings zeigten manche deutsch-böhmischen Autoren mehr Verständnis für ein synthetisches Konzept über Nationalitäten und nationale Sprachen hinaus, bzw. für einen Staat ohne die Hegemonie *einer* auserwählten Nationalität, sondern basierend auf einem gemeinsamen kulturellen Substrat. So war etwa Paul Eisner gegen eine nationale Identitätsbildung, die allein die Sprache zur Grundlage ihres politischen Denkens machte³².

Auf die Anregung und dank der Unterstützung Hofmannsthals begab sich Pannwitz im Dezember 1917 nach Böhmen, um dort tschechische Intellektuelle anzutreffen, und mit ihnen transnationale Gespräche über die Zukunft Österreichs, Böhmens und Europas zu führen, bzw. überhaupt die tschechische Kulturtradition von der Nähe kennenzulernen. Von der tschechischen Kultur, sei es Architektur, Musik (Oper) oder Bildhauerkunst, war er durchweg fasziniert, und nicht zuletzt ließ er sich inspirieren zu einer Reihe von Aufsätzen über Böhmen, die er dann in einem Band zusammenfügte: *Der Geist der Tschechen*³³ ist Pannwitz' Zeugnis eines großen Respekts für die tschechische Kultur, bzw. in weiterem Sinn der slawischen Kulturen (bzw. der «Kultur der Slawen»), und gleichzeitig eine Art Prophetie über ihre eminente Rolle in der geistigen und kulturpolitischen Gestaltung des künftigen Europa³⁴ – eine Rolle, die er allerdings auch den Deutschen zuerkannte. Unter den Tschechen fand er, wenn auch keinen Zuspruch für

³² Vgl. Steffen Höhne: Bohemismus und Ultraquismus. In: Peter Becher et al. (Hgg.): Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder. Stuttgart, 2017, S. 236.

³³ Vgl. R. Pannwitz: *Der Geist der Tschechen*. Wien, 1919. Pannwitz' Tschechen-Buch bzw. sein Verhältnis zu den Tschechen und ihrer Kultur wurde inzwischen mehrfach in der Forschung diskutiert, vgl. Marie-Odile Thirouin-Déverchère: Rudolf Pannwitz in Böhmen: Die Begegnung eines deutschen Dichters und Denkers mit der tschechischen Kultur. In: Stifter-Jahrbuch, N.F. 6 (1992), S. 38-57; László V. Szabó: Kulturtypologie und Transkulturalität (wie Anm. 30).

³⁴ So heißt es in z.B. in einer eher verblüffend klingenden Prophetie: «Ob wir es wollen oder nicht, die Slawen werden früher oder später die Erben der romanisch-germanischen Völker und ihrer Kulturen, zuletzt auch die Herren Europas und seiner Gesamtkultur sein». Pannwitz: *Der Geist der Tschechen*, S. 23.

eine konservative, altehrwürdige und längst überholte Monarchie, immerhin «große Aufgeschlossenheit und einen starken Willen zum Europäischen»³⁵. Er musste dabei seinen tschechischen Partnern Recht geben, dass Österreich «manches anders» hätte machen sollen. Otokar Březina, mit dem sich Pannwitz während seiner Böhmenreise befreundete, war etwa der Meinung, «Rom und Wien seien das Unglück» der Tschechen gewesen, weshalb er sich zu dieser Zeit die Zukunft Österreichs nur in Form eines Föderalismus, geleitet von einem «große[n] Staatsmann», vorstellen konnte. Eine «Doppelmonarchie auf Kosten des Dritten» lehnte er aber dezidiert ab, wobei er auch kein Adept der Demokratie zu sein schien. Schließlich sprach sich Březina, der sich «vertrauenslos gegen Österreich» zeigte, «doch entschieden gegen Ungarn» aus³⁶.

Solche Meinungsverschiedenheiten, etwa bezüglich der Rolle der Ungarn in einem künftigen Österreich³⁷, haben Pannwitz immerhin nicht daran gehindert, Freundschaften in Böhmen zu schließen, so neben Březina etwa auch mit dem Sprach- und Literaturwissenschaftler, Publizisten und (späteren) Politiker Franz Spina (1868-1938). Der Austausch mit ihnen verstärkte und gleichzeitig nuancierte sein Bild über Österreich und Böhmen, bzw. über eine mögliche Entwicklung und Gestaltung ihrer Relation. Noch aus Prag berichtete er von seinen dortigen Erfahrungen und skizzierte seine Vorstellungen über die (gemeinsame) Zukunft Österreichs und Böhmens:

³⁵ R. Pannwitz: Vzpomínka na Otokara Březinu / Rudolf Pannwitz. S povolením autora prel. Jakub Deml. In: Slavische Rundschau 3 (1931), S. 131. (Die Schrift wurde später in einem selbstständigen Heft in Prag 1936 wieder herausgegeben).

³⁶ Ebda.

³⁷ Pannwitz hat z.B. im ungarischen Intellektuellen und liberalen Politiker Oszkár Jászi einen (Brief)Partner gefunden, der seine Idee einer transnationalen Kultur und Staatsform teilte. Der Pannwitz-Nachlass in Marbach am Neckar bewahrt sechs Briefe von Jászi an Pannwitz von 1918-1919, allerdings (laut Katalog) keine Antwortbriefe von diesem, obwohl es unwahrscheinlich ist, dass er keinen Brief von Jászi beantwortet hätte. In den Briefen an Hofmannsthal äußert sich Pannwitz mehrmals über Jászi, so auch am 19. November 1918, als er die «Mäßigung» in der Politik des ungarischen Ministerpräsidenten Graf Michael (Mihály) Károlyi, dessen Minderheitenbeauftragter Jászi damals war, dem Einfluss des Letzteren zuschrieb (HP, 355).

meine gedanken über Östreich [sic] [...] haben sich immer weiter ausgewachsen und zwar unverändert in ihrem wesentlichen ja sogar aufs stärkste bestätigt. dazu viel neues. vor allem ein ganz sicherer tiefer fester eindruck der alten und heutigen tschechischen kultur und ihrer zukunft für sich in Östreich und in Europa. [...]. man ist hier bei den Tschechen aus letzten instinkten heraus die ich nicht teile aber verstehe – und keineswegs nur aus realpolitik – gegen Wien. da sind also wege zu finden. und dafür muß ich die werte von Wien und was Wien künftig sein kann ins unmittelbarste gefühl bekommen. (HP, 171)

Aus diesen Erfahrungen und Hoffnungen erwuchs *Der Geist der Tschechen*, ein Buch über die tschechische Kultur und ihre Vertreter seit Comenius bis in die Gegenwart, eingebettet in eine Kulturphilosophie, in der die Relation zwischen der deutschen und slawischen Kultur(en) die Grundlage für ein Europa der Zukunft bildete. Einige Intellektuelle in Österreich oder Böhmen, wie vor allem Paul Eisner oder Otokar Fischer – mit denen Pannwitz selbst nach dem Bruch mit Hofmannsthal weiter korrespondierte³⁸ –, haben das Buch mit Verständnis und Anerkennung aufgenommen, doch war es allerdings für eine Rettung der Monarchie zu spät. Pannwitz selbst musste dann das Thema Böhmen langsam aufgeben und sich um die Lage und Zukunft Österreichs nach dem Krieg «kümmern», zumindest solange er noch in Österreich blieb.

Österreich blieb ein wiederkehrendes Thema auch seiner späteren Korrespondenz mit Hofmannsthal, in dem Pannwitz einen eminenten und gar wichtigsten Vertreter der österreichischen Kultur sah. Ein Jammern über Verluste, eine (verspätete) *Fin-de-siècle*-Stimmung und Untergangsvisionen standen ihm immer fern; desto mehr geistige Energie investierte er in die Suche nach einem Österreich- und Deutschlandbild, das seiner Vorstellung eines friedlichen und transnationalen Europa entsprechen konnte. Dass Österreich und Deutschland die Verlierer des Krieges waren, hat er natürlich wahrgenommen, doch bekundete er unbeirrt seine Überzeugung,

³⁸ Vgl. Marie-Odile Thirouin-Déverchère (Hg.): Briefwechsel Rudolf Pannwitz, Otokar Fischer, Paul Eisner. Stuttgart, 2002.

beide würden eine führende Rolle im künftigen Europa spielen. Das aber zunächst mithilfe Englands, wie er noch im Oktober 1918 festlegte: «Wir brauchen fürs erste Englands politische suprematie in Europa». (HP, 335) Anstelle einer Amerikanisierung erblickte Pannwitz in England, trotz seiner Reserven gegenüber der (materialistischen) «englischen Richtung», die er noch in der *Krisis* anprangerte, eine starke und verlässliche europäische Macht, deren Suprematie er anerkannte, allerdings mit der gleichzeitigen Hoffnung, England werde Deutschland und Österreich nicht demütigen, sondern zwecks einer friedlichen europäischen Zukunft mit diesen kooperieren. Bezüglich Österreichs notiert er: «Österreich muss geheim und schleunigst einen direkten weg zu England finden. Österreich steht und fällt mit Europa. Für Österreich kann es keine isolierte innenpolitik mehr geben. Aber nur ein Österreichischer innenpolitiker ist imstande Österreichs aussenpolitik zu führen». (HP, 335) Im selben Brief kommt er noch einmal auf die Tschechen zurück, um diesmal die Möglichkeit eines tschechischen Nationalreiches (!) offenzulassen, unter der Bedingung allerdings, es werde die deutsche Minderheit in Böhmen schützen: «Wenn sich Tschechen und Deutschböhmen über ein tschechisches nationalreich mit dem schutze der deutschen minorität verständigen so sind auf organischem wege zu organischem ziele die Deutschnationalen gesprengt und ein anfang von Österreich ohne Wiener belastung ist da». (HP, 337)

Noch ein Jahr später beschäftigt Pannwitz die Relation Österreich-Deutschland-Amerika in besonderem Maße: Er meint diesmal, man könne Amerika nur dann entgegenwirken, «wenn man Frankreich vom kontinente aus beharrlich stützt». (HP, 482) Die gleich anschließende Idee klingt aber noch verblüffender: Er visioniert da ein neues deutsches Österreich (!), ein Austrasien (!) bestehend aus Österreich und Süddeutschland, mit der Hauptstadt Salzburg. Mittel- und Nord-Ost-Deutschland bliebe dann, so Pannwitz weiter, «ein begrenztes Preussen (wie ein begrenztes Ungarn) ohne selbständige aussenpolitik» (!), wovon er sich diesmal auch ein langsames «Abgegraben» der englischen Übermacht erhoffte (HP, 482).

Es wäre schwer zu bestreiten, dass manche (politischen) Ideen von Pannwitz heute utopisch, wenn nicht obsolet klingen. Dass er aber zu jenen

deutschen Intellektuellen gehörte, denen nicht nur das Schicksal Deutschlands in und nach dem ersten Weltkrieg, sondern auch jenes von Österreich und des ganzen Europa am Herzen lag, ist ebenso unleugbar. Von Europa erwartete er dabei viel, so unter anderem eine Rückbesinnung auf eigene geistige Traditionswerte und Glanzleistungen, aber auch auf die Werte anderer Kulturen, vor allen des alten Asien. Es mag dem heutigen Leser kurios vorkommen, aber eine Kosmologie altorientalischen Ursprungs avancierte bei Pannwitz zu einer Zentralidee, ebenso die Überzeugung, dass nur die An- und Aufnahme dieser Kosmologie die europäische Kultur wieder zur Blüte bringen könne. Er versprach sich dabei, dass die deutsche, bzw. österreichische Kultur, ebenso wie die slawische, durch die Aneignung und Wiederbelebung altorientalischer Kulturinhalte die Erneuerung Europas bewirken können. Pannwitz' Denken war gleichzeitig transnational, transkulturell und transkontinental. Aus dieser Perspektive erschienen ihm die Nationalismen überholt, ja schädlich, eigentlich gleichbedeutend mit Friedlosigkeit und politischem Chaos. Das ist immerhin ein Standpunkt, den auch die heutige europäische Politik beherzigen kann.

Literatur

- Fossaluzza, Cristina: Rudolf Pannwitz. In: Mathias Mayer, Julian Werlitz (Hgg.): Hofmannsthal-Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 65-67.
- Heumann, Konrad: Hugo von Hofmannsthal und Ladinien. Zur Entstehung des Romanfragments «Andreas». In: Ladinia 22 (1998), S. 325-340.
- Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Aufzeichnungen. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. v. Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a/M.: Fischer, 1979.
- Höhne, Steffen: Bohemismus und Ultraquismus. In: Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann und Manfred Weinberg (Hgg.): Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 229-239.
- Jičinská, Veronika: Begegnung mit dem «Geist der Tschechen» am Beispiel des Březina-Bildes. In: Aussiger Beiträge 12 (2018), S. 175-196.
- Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Aus dem Amerikanischen übertragen von Otto Grohma. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1974.
- Lützeler, Paul Michael: Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Baden-Baden: Nomos, 1998.

- Mann, Thomas: Briefe II. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004, Bd. 22.
- Pannwitz, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur. Nürnberg: Hans Carl, 1917.
- Pannwitz, Rudolf: Der innere Aufbau Europas. In: Der Anbruch 1 (1917/18), Nr. 12, S. 2-3, bzw. Nr. 13, S. 2a-3a.
- Pannwitz, Rudolf: Hofmannsthals Komödien. In: Das junge Deutschland 1 (1918), H. 7, S. 209-212.
- Pannwitz, Rudolf: Deutschland und Europa. Grundriss einer deutsch-europäischen Politik. Nürnberg: Hans Carl, 1918. (Kürzel: PDE)
- Pannwitz, Rudolf: Der Geist der Tschechen. Wien: Der Friede, 1919.
- Pannwitz, Rudolf: Hofmannsthals Erzählung «Die Frau ohne Schatten». In: Der Neue Merkur 5 (1919), H. 7, S. 509-512.
- Pannwitz, Rudolf: Stifiers Nachsommer. In: Österreichische Rundschau 58 (1919), Nr. 2, S. 162-176.
- Pannwitz, Rudolf: Ladinersage. («Mythen» 6). München, Feldafing: Hans Carl, 1920.
- Pannwitz, Rudolf: Grundriss einer Geschichte meiner Kultur 1881-1906. In: Die Sichel 2 (1920), H. 1, S. 3-18.
- Pannwitz, Rudolf: Kulturpädagogische Einführung in mein Werk. Leipzig: Felix Meiner, 1927.
- Pannwitz, Rudolf: Die deutsche Idee Europa. München, Feldafing: Hans Carl, 1931.
- Pannwitz, Rudolf: Vzpomínka na Otokara Březinu / Rudolf Pannwitz. S povolením autora prel. Jakub Deml. In: Slavische Rundschau 3 (1931), S. 153-162.
- Pannwitz, Rudolf: Der Nihilismus und die werdende Welt. Aufsätze und Vorträge. Nürnberg: Hans Carl, 1951.
- Pekar, Thomas: Hofmannsthals 'Umweg über Asien'. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen 'Krisen-Diskurs' am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: DvJs 83 (2009), H. 2, S. 246-261.
- Ritter, Frederick: Hugo von Hofmannsthal und Österreich. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1967.
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917-1919. Wien: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1985.
- Schuster, Gerhard (Hg.): Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel 1907-1926. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1993. (Kürzel: HP)
- Schüppen, Franz: Zur Entwicklung und Bedeutung des Begriffs «Europa» bei Hugo von Hofmannsthal. In: Neuhelicon 38 (2011), S. 19-40.
- Stern, Martin: Hofmannsthal und Böhmen (3). Hofmannsthals Plan einer «Tschechischen Bibliothek» (1918). Ein Aufklärungswerk für die Deutschen. In: Hofmannsthal-Blätter 3 (1969), S. 195-215.

- Stern, Martin: Hofmannsthals Pannwitz-Rezeption. In: Gabriella Rovagnati (Hg.): «der geist ist der könig der elemente». Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz. Overath: Bücken & Sulzer, 2006, S. 135-140.
- Szabó, László V.: «...eine so gespannte Seele wie Nietzsche». Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2006, S. 69-93.
- Szabó, László V.: Der kosmische Übermensch. Zu Nietzsches Wirkung auf Rudolf Pannwitz. In: Renate Reschke (Hg.): Bilder – Sprache – Künste. Nietzsches Denkfiguren in Zusammenhang. (Nietzscheforschung; 18). Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 245-263.
- Szabó, László V.: Hofmannsthal und die Franzosen. Facetten einer produktiven Rezeption. In: Véronique Liard, Marion George (Hgg.): Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten. Berlin: Trafo, 2011 (Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge; 16), S. 159-186.
- Szabó, László V.: Kulturtypologie und Transkulturalität: Rudolf Pannwitz und *Der Geist der Tschechen*. In: Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik 6 (2016), H. 2, S. 127-145.
- Thirouin-Déverchère, Marie-Odile: Rudolf Pannwitz in Böhmen: Die Begegnung eines deutschen Dichters und Denkers mit der tschechischen Kultur. In: Stifter-Jahrbuch, N.F. 6 (1992), S. 38-57.
- Thirouin-Déverchère, Marie-Odile: L'idée d'Europe de Rudolf Pannwitz. L'Autriche et la Bohème comme modèles culturels européens. Phil. Diss. Grenoble, 1997.
- Thirouin-Déverchère, Marie-Odile (Hg.): Briefwechsel Rudolf Pannwitz, Otakar Fischer, Paul Eisner. Stuttgart: Cotta, 2002.
- Thirouin-Déverchère, Marie-Odile: Que faire des nations en Europe? Réflexions sur la question des nationalismes à partir de l'œuvre européenne de Rudolf Pannwitz (1881-1969). In: Études Germaniques 64 (2009), H. 2, S. 375-384.
- Wolf, Norbert Christian: Europa-Konzeptionen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit: Hofmannsthal – Musil – Zweig. In: Pandaemonium 24 (2021), Nr. 44, S. 106-123.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English or Italian.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)