

# literatur für leser

17

3

40. Jahrgang

Literarisches Wien / Literary Vienna

Herausgegeben von Brigitte Prutti

Mit Beiträgen von Ruth V. Gross,  
Susanne Hochreiter, Birthe Hoffmann,  
Marc Lacheny, Imke Meyer, André Schütze,  
S. Kye Terrasi und Sabine Wilke



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

## Brigitte Prutti

Editorial: Literary Vienna/Literarisches Wien \_\_\_\_\_ 201

## Marc Lacheny

„Die gute alte Zeit und das gute alte Wien gehören zueinander wie ein Paar Eheleute.“ (Heinrich Laube). Alt-Wien in der österreichischen Literatur von 1850 bis 1930: Die Stadt, die niemals war? \_\_\_\_\_ 205

## Imke Meyer

Gender and the City: Schnitzler's Vienna around 1900 \_\_\_\_\_ 219

## Ruth V. Gross

Hermann Leopoldi: Vienna's "Großer Bernhardiner" \_\_\_\_\_ 233

## S. Kye Terrasi und André Schütze

Eine Psychogeographie des Verlustes: Wien in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* \_\_\_\_\_ 243

## Birthe Hoffmann

Heldenplatz revisited. Wien als (un)mögliche Heimat bei Thomas Bernhard und Robert Schindel \_\_\_\_\_ 261

## Susanne Hochreiter

Raue Kanten, graue Ränder. Wien in Lyrik und Lied \_\_\_\_\_ 277

## Sabine Wilke

Performing States-Of-In-Between: Dogs, Parrots, and Other Humans in Recent Austrian Performances \_\_\_\_\_ 295

## literatur für leser

herausgegeben von:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Fehlerstraße 8, 12161 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge:	Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

## Editorial: Literary Vienna/Literarisches Wien

„Vienna?“ said Junior Jones. „Holy Cow.“  
John Irving, *The Hotel New Hampshire*

Wien ist eine moderne europäische Metropole und ein heterogenes urbanes Gebilde mit einer langen und wechselvollen Geschichte – ein fruchtbares Thema für Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film, Urban Studies und die interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Forschung. Wien ist eine vielfach geschilderte, besungene und inszenierte Stadt, die zu Liebeserklärungen wie zu Verwerfungen, zu Nostalgie und zu Selbstironie, zu Kitsch und Kritik Anlass gegeben hat. Schmalz City, Capua der Geister, Porta Orientis, Urban Noir – man suche es sich aus. Das vorliegende Themenheft von *literatur für lesler* enthält sieben anregende Beiträge zur kritischen Diskussion der ästhetischen Konstruktion der Stadt Wien und ihrer Bewohner in der österreichischen Literatur, der populären Wiener Musik und der zeitgenössischen Performancekunst als provokative Fortführung des Wiener Aktionismus und der Wiener feministischen Avantgarde. Im Mittelpunkt der hier versammelten Analysen und Lektüren steht die Frage nach den Zeichen und Verfahren, mittels derer Wien als Ort der literarischen Imagination und als performativer Ereignisraum konstituiert wird – unter welchen Voraussetzungen, zu welchen Zwecken, mit welchen Effekten, und vor allem wie.

Um die Produktion eines mythischen „Alt-Wien“ als Kontrastfigur zu einer als problematisch verstandenen Modernität und Urbanität („Neu-Wien“) im Zeitraum zwischen 1850 und 1930 und den diskursiven Gegensatz zwischen den Proponenten des alten und neuen Wien geht es im ersten Beitrag dieses Heftes von **Marc Lacheny**. Er greift auf den Titel der großen Ausstellung zurück, die vom 25. November 2004 bis zum 28. März 2005 im Wien Museum zu sehen war, um die Genese dieses Mythos, seine Inhalte und Funktionen zu erörtern. Anhand einer instruktiven Reihe von Quellen und Beispielen aus der literarischen und musikalischen Kultur zeigt er, wie die regressive Utopie eines zeitlosen Alt-Wien und der entsprechende literarische Unort mit den Qualitäten einer urbanen Phantasmagorie entsteht, worin sich antimoderne Resentiments, Sehnsüchte, Hoffnungen und der Widerstand gegen urbane Dynamik und Veränderung verbinden. Dieser enthistorisierte städtische Raum wird über eine Reihe von Nivellierungen, Vereinfachungen und Idealisierungen geschaffen, die mit einem klischeehaften Biedermeier assoziiert sind, das es in der historischen Realität keinesfalls gab. Lacheny zeigt, dass diese wirkungsmächtige Idylle im Zeichen eines kollektiven Wiener Narzissmus, wie er es treffend nennt, durchaus brüchig ist und das utopische Alt-Wien die dystopischen Elemente bereits in sich enthält.

**Imke Meyer** erörtert die geschlechtsspezifische Dimension der Stadterfahrung im Wien des Fin-de-Siècle bei Arthur Schnitzler in Verbindung mit den Klassenaspekten anhand von zwei seiner bekannten frühen Erzählungen, und zwar *Die Toten schweigen* (1897) und *Lieutenant Gustl* (1900), die die Modalitäten der Fortbewegung und die Wahrnehmungsweise der Stadt aus der Sicht ihrer weiblichen und männlichen Figuren schildern. Die Parallelität im Figurenbewusstsein erstreckt sich auf die akute

Krisenstimmung beider Protagonisten – Schnitzlers Emma hat einen Fiakerunfall hinter sich, bei dem ihr Geliebter ums Leben kommt, und es besteht die Gefahr, dass ihr Mann die Affäre entdeckt; Leutnant Gustl erlebt eine vermeintliche Ehrenbeleidigung, der anscheinend nur durch Selbstmord beizukommen ist. Das Was und Wie in der Durchquerung des städtischen Raumes durch diese beiden Figuren jedoch ist ganz verschieden, wie Meyer in ihrer Lektüre dargelegt hat. Für ein fragiles männliches Subjekt gibt es in Schnitzlers Wien diverse imperiale Stützen, für eine gehetzte junge Frau nur die temporäre Anonymität in der städtischen Masse und keinen sicheren häuslichen Gegenpol. Meyer liefert eine prägnante Analyse dieser gravierenden Differenzen in der narrativen Topographie und der Erfahrung Wiens als imperiale Stadt und (vor)moderne Metropole um 1900.

Der Aufsatz von **Ruth V. Gross** geht der Frage nach, was das ferne Wien für die jüdischen Flüchtlinge aus Wien in amerikanischen Großstädten wie New York und Chicago bedeutet hat, und wie es sich in ihrer Erinnerung gestaltet hat bzw. welches Wien sie sich bewahrt haben, nachdem man sie – so wie ihre eigenen Eltern – in den 1930er Jahren aus Europa vertrieben hat. Ihr Wien war die imaginäre Welt von gestern (im Sinn von Stefan Zweig), konträr zur bedrückenden historischen Realität. Gross zeigt das am Beispiel des bekannten jüdischen Wiener Klavierhumoristen und Kabarettisten Hermann Leopoldi (Hersch Kohn; 1888-1959) und dem Erfolg seiner Wienerlieder und Schlager in den sieben Jahren als Emigrant in New York vor seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1947. Für sein austro-amerikanisches Publikum verkörpert Leopoldi den Wiener Charme und Humor und eine Wiener Lebenskultur, die es nicht mehr gibt oder nicht gegeben hat. Die Nostalgie der Wienerlieder ist Ausdruck des Heimwehs und Antidoton dagegen; der Humor ein probates Mittel im Umgang mit den Leiden und Mühen der Emigration und der kulturellen Akklimatisation. Gross beschreibt Leopoldis Karriere und sie erörtert drei ironisch-humorvolle Lieder aus seinem amerikanischen Repertoire (*Die Novaks aus Prag; Das Märchen vom Bernhardiner; An der schönen roten Donau*), die die Flüchtlingserfahrungen und den Wiener Opportunismus zum Gegenstand haben.

**S. Kye Terrasi** und **André Schütze** widmen ihren gemeinsamen Beitrag zu Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* (1951) einer textnahen Analyse der Verknüpfung der Geographie des urbanen Wiener Raumes mit der Psyche der Figuren anhand ihrer jeweiligen Situierung und Bewegung im Roman. Den Ausgangspunkt für ihre Diskussion der psychogeographischen Schreibweise in der *Strudlhofstiege* liefert das Konzept der Psychogeographie bei Guy Debord und den französischen Situationisten, zu denen Doderers literarische Form der Stadterkundung produktiv in Beziehung gesetzt wird. Die besondere Aufmerksamkeit der Verfasser gilt der Rolle der titelgebenden Jugendstil-Treppenanlage im Wiener neunten Bezirk und anderen wichtigen Lokalitäten in Doderers Vorstadtroman, der sein Geschehen vom traditionellen räumlichen und herrschaftlichen Zentrum Wiens im Ersten Bezirk und in der Inneren Stadt an den Alsergrund verlagert hat. Für Terrasi und Schütze kristallisieren sich in dieser räumlichen Verschiebung und Dezentralisierung des Romangeschehens die von Doderer geschilderten Verlusterfahrungen im Zuge des Zusammenbruchs der österreichisch-ungarischen Monarchie.

**Birthe Hoffmann** in ihrer vergleichenden Diskussion von Thomas Bernhards Skandalstück *Heldenplatz* (1988) und Robert Schindels Roman *Gebürtig* (1994) erörtert die sinnliche und geistige Topographie Wiens im Kontext der literarischen

Auseinandersetzung bei beiden Autoren mit der österreichischen Geschichte des 20. Jahrhunderts und der Erinnerung an die Shoah. Der nicht-jüdische und der jüdische Autor in ihren Texten aus der Zeit vor und nach dem Waldheim-Skandal stellen die Frage, ob und wie man als jüdischer Bürger im Wien der Zweiten Republik beheimatet sein kann und was es bedeutet, gemeinsam mit den Tätern und ihren Nachkommen hier zu leben. Hoffmann analysiert die ambivalente Verbundenheit mit Wien bei beiden Autoren und konzentriert sich zu diesem Zweck auf die zentralen Wiener Topoi und Erinnerungsorte im Stück und im Roman, die die aporetische Heimatlosigkeit der Figuren bei Bernhard und die Möglichkeit eines prekären Miteinander bei Schindel dokumentieren: den titelgebenden Heldenplatz als symbolisches Zentrum der österreichischen Geschichte und das Wiener Kaffeehaus und Beisl als Ort der Begegnung der Gegensätze, an dem schwierige Identitätsfragen und Beziehungen durchgespielt werden. Sie zeigt, wie die Polyphonie der Stimmen und der tragikomische Darstellungsmodus in beiden Texten funktioniert und worin die komplexere Entfaltung des Themas bei Schindel besteht, der sein eigenes Wien als einen „nachblutenden Witz“ beschrieben hat.

**Susanne Hochreiters** Beitrag enthält eine kritische Hommage an Wiener Schriftstellerinnen, Lyriker und Liedermacher wie Elfriede Jelinek, Elfriede Gerstl, H.C. Artmann, Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Voodoo Jürgens oder den Nino aus Wien, die die rauen Kanten und grauen Ränder der Stadt in den Blick gerückt haben. Die Heterotopien zum kitschig-schönen Wien sind gleichermaßen Teil des lokalen Selbstverständnisses wie etablierter Bestandteil des künstlerischen Bild- und Motivrepertoires. Hochreiter beschreibt dieses abseitige Wien der dunklen Schattierungen und hässlichen Gegenden anhand einer Auswahl von Liedern und Texten und fokussiert dabei auf eine Reihe von spezifisch wienerischen Themen, Motiven und Orten sowie auf die innovative ästhetische Verwendung des Dialekts. Der grausliche Wiener als Typus darf in dieser Betrachtung des „anderen Wien“ ebenso wenig fehlen wie der Tod als Teil einer sentimental Selbstinszenierung im Wienerlied oder der Prater als transgressiver Vergnügungsort und literarischer Unort par excellence, vor Praterstern bis hin zu den Praterauen. Hochreiter verweist auch auf die historischen Voraussetzungen und die sozioökonomische Dimension dieser Wiener kulturellen Topographie von Zentrum und Rand.

**Sabine Wilke** in ihrem abschließenden Beitrag erörtert zwei ungewöhnliche, ebenso innovative wie provokative neuere Trans-Spezies und Cross-Spezies Performances von Hunden in Menschengestalt („Hundschi“) und ihren Menschenfamilien sowie die von Menschen und Graupapageien, die den hochkulturellen theatralischen Rahmen der performativen österreichischen Kultur und den dieses Themenheftes zur literarischen Repräsentation Wiens produktiv sprengen und auf Fragen nach den Grundkonventionen von Theater als Spiel von Menschen für Menschen und die Vorstellungen einer nicht-hierarchischen, utopischen Spezies-Gemeinschaft im Anthropozän hin öffnen. Bei den beiden Performances handelt es sich um die Performance Installation *Wir Hunde/Us Dogs* des dänisch-österreichischen Performer Kollektivs SIGNA und Arthur Köstler im Rahmen der Wiener Festwochen von 2016 und um die interaktive Soundinstallation von menschlichen und tierischen Performern im metamusikalischen *Höhenrausch* Projekt über den Dächern von Linz. Wilke situiert die Verstörungskraft dieser hyperrealen Performanzen und Installationen in der radikalen Körperkunst-Tradition des Wiener Aktionismus und der feministischen Performance-Kunst und diskutiert sie als Teil einer neuen künstlerischen Artikulation der Sphäre des Zwischen von Menschlichem und Nicht-Menschlichem im Anthropozän.



**„Die gute alte Zeit und das gute alte Wien gehören zueinander wie ein Paar Eheleute.“ (Heinrich Laube). Alt-Wien in der österreichischen Literatur von 1850 bis 1930: Die Stadt, die niemals war?**

Sobald die Literatur sich des Gegenstands „Stadt“ annimmt, um ihn in ein literarisches Thema zu verwandeln, wird die Stadt – hier Wien – zur Metapher ihrer selbst, ja zu einer Art Wunschvorstellung oder Idealisierung der wirklichen Stadt. Dies gilt insbesondere für die vielfältige österreichische Literatur von 1850 bis 1930, die zur Entstehung des Mythos „Alt-Wien“ beigetragen hat. Der vorliegende Aufsatz, der auf einer Auswahl an Texten aus der österreichischen Literatur und Publizistik des 19. und 20. Jahrhunderts (u.a. Spitzer, Kraus, Zweig, Hofmannsthal) beruht, verfolgt die Absicht, die Verbindungen und Interaktionen zwischen „Alt-“ und „Neu-Wien“ ans Licht zu bringen, aber auch die sich immer deutlicher erweiternde Kluft zum Vorschein zu bringen, die sich gerade in dieser Produktion zwischen dem Mythos „Alt-Wien“ als imaginärer Stadt bzw. als literarischer Konstruktion und „Neu-Wien“ als wirklicher Stadt und – auch unheimlichem – Schmelztiegel der Modernität artikuliert. In einem solchen Zusammenhang erfüllen die utopischen Komponenten, die im Mythos Alt-Wien enthalten sind, vor allem folgende Funktionen: Flucht/Ausflucht, Sublimierung/Idealisierung, Schöpfung eines utopischen bequemen „Unorts“ (im Sinne von Marc Augé) mit stark konservativen Zügen, was Karl Kraus 1912 zu einer ironischen Bemerkung anregte: „Ich muß den Ästheten eine niederschmetternde Mitteilung machen: Alt-Wien war einmal neu.“

Die aktuelle Auseinandersetzung mit dem Raum (*spatial* oder *topographical turn*) knüpft an eine ältere Debatte an: Um und nach 1900 waren schon Georg Simmel und Walter Benjamin maßgebliche Denker und Theoretiker des Raums. Nicht unerwähnt können heute Positionen wie diejenigen von Michel de Certeau, Marc Augé, Karl Schlögel oder Martina Löw bleiben. Stadt erscheint in ihren Qualitäten als ein Gebautes, Genutztes, Erfahrenes, Dargestelltes, wobei Literatur immer wieder bestimmte Bilder von Stadt, also *Stadtrepräsentationen*, erzeugt.

Vom 25. November 2004 bis zum 28. März 2005 widmete das Wien Museum dem Thema „Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war“ eine große Ausstellung.<sup>1</sup> Von Anfang an lässt sich feststellen, dass „Alt-Wien“, ein mit Nostalgie und Melancholie gesättigter Begriff, der sich im Vormärz<sup>2</sup> eingebürgert hat und besonders in den Romanen und Erzählungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wieder deutlich an Bedeutung gewinnt, als geistige Konstruktion, Mythos, utopische Projektion erscheint, die

---

1 Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. 316. Sonderausstellung des Wien Museums (bis 2003 Historisches Museum der Stadt Wien), Wien Museum im Künstlerhaus. Wien 2004; Arnold Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*. Wien 2005.

2 Vgl. Sándor Békési: „Alt-Wien oder Die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848“. In: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 29-38, hier: S. 38.

mit vielen Stereotypen verknüpft ist und deren Funktion vor allem darin besteht, die jetzigen Verfechter der Wiener Moderne bzw. des neuen Wien an die „Echtheit“ eines vergangenen und idealisierten Wien zu erinnern.

Seit dem 19. Jahrhundert haben sich viele österreichische Schriftsteller – in Gedichten und Elegien, vor allem aber in Romanen und Aufsätzen – mit dem Thema „Alt-Wien“ auseinandergesetzt: u.a. Auernheimer, Spitzer, Kraus, Friedell, Zweig, Schnitzler, Hofmannsthal, Aichinger, Bachmann. Alle diese Autoren, und viele weitere Vertreter der damaligen Unterhaltungsliteratur, haben dazu beigetragen, in der Behandlung des Themas einige Konstanten festzusetzen, die eben Alt-Wien seine Konturen als „Denkfigur“ (Wolfgang Kos), als Vorstellungskomplex, als imaginäre Stadt, ja als „Architektur der Psyche“<sup>3</sup>, als Phantasma und Metapher der wirklichen Stadt verliehen haben. In diesem Kontext interessieren wir uns insbesondere für den diskursiv ständig hervorgehobenen Gegensatz zwischen Altem (als Vorbild) und Neuem (als Drohung und Gefahr) sowie für die Etablierung von Klischees, Stereotypen und Vereinfachungen, die zur literarischen Konstruktion von „Alt-Wien“ als imaginärer Stadt und Verbindung zwischen Realität und Phantasie beigetragen haben. Das Wort „Klischee“ ist hier nicht unbedingt negativ zu verstehen, denn auch Klischees speichern Wirklichkeit.

Der erste Teil dieser Ausführungen wird zu zeigen versuchen, wie Alt-Wien sich in der literarischen und publizistischen Produktion zwischen 1850 und 1930 als Mythos und als Utopie bzw. als „Unort“ konstituiert. Durch das verzerrende Prisma der Literatur verwandelt sich Wien nämlich in eine zeitlose und ewige Stadt, die alle Symptome einer ästhetischen Phantasmagorie aufweist. Der zweite Teil versucht die Verbindungen und Interaktionen zwischen „Alt-“ und „Neu-Wien“, aber auch die sich immer deutlicher erweiternde Kluft zum Vorschein zu bringen, die gerade in dieser Produktion zwischen dem Mythos „Alt-Wien“ – als imaginärer Stadt bzw. als literarischer Konstruktion – und „Neu-Wien“ – als wirklicher Stadt und (auch unheimlichem) Schmelztiegel der kulturellen und urbanen Modernität – zum Ausdruck kommt.

## **Alt-Wien: Konstruktion eines Mythos zwischen Sehnsucht, Utopie und urbaner Phantasmagorie**

Um 1900 wird die „alte“ Stadt Wien zu einem bedeutenden Topos in der österreichischen Trivial- und Unterhaltungsliteratur:<sup>4</sup>

Nichts ist in den letzten Jahren im Roman beliebter geworden als das Alt-Wiener Genre. Halb und halb getragen von einem Modezug, zur anderen Hälfte aber doch von einem tieferen Gefühle geleitet, hat sich die jüngste Wiener Generation mit innigem Gefühl und wirklicher Sehnsucht in jene verwischenen Tage vertieft. Je mehr das alte Wien aus dem Straßenbild entschwand, um so lebhafter, dringender, innerlicher wurde das Verlangen, uns in die große Wendezeit der österreichischen Kunst und Kultur zurückzuversetzen.<sup>5</sup>

Eben zu dieser Zeit verschärfen sich die Kontroversen über das „neue“ Wien sowie – allgemeiner – über die Lebensbedingungen in der modernen Großstadt. Dabei

---

<sup>3</sup> Carsten Lange: *Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*. Würzburg 2007, S. 7.

<sup>4</sup> Vgl. Arnold Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘. Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945“. In: *Nestroyana* 26/2006, H. 3-4, S. 148-164, hier: S. 149.

<sup>5</sup> Rudolf Holzer: „Aus Wiens klassischer Zeit“ in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 24. Oktober 1912.



wurde Wien zu einem besonders umstrittenen Topos im Diskurs über die Beziehungen zwischen Urbanität und Modernität.

Konzentriert man sich auf berühmte Vertreter der Wiener Moderne wie Hofmannsthal und Schnitzler oder auf populäre Gattungen wie das literarische Feuilleton (Ferdinand Kürnberger, Ludwig Speidel, Daniel Spitzer, Friedrich Kilian Schlögl) oder die Unterhaltungsliteratur, steht ein großer Teil der literarischen Produktion aus Österreich um die Wende zum 20. Jahrhundert im Zeichen der Melancholie, der Nostalgie, der Sehnsucht nach längst abgeschlossenen und idealisierten Epochen, die der bedrohlichen Gegenwart entgegengesetzt werden. Tiefe Skepsis gegenüber den Veränderungen des urbanen Körpers äußert etwa – unter vielen anderen – Adalbert Stifter in *Der Tandelmarkt*, wo er die Verdrängung mannigfaltiger Häuser und kleinteiliger Strukturen durch die neue Architektur des mehrstöckigen Mietshauses mit strenger Kubatur bedauert. Um 1900 wird Alt-Wien mehr denn je zu einem Reservoir ästhetisch-moralischer Werte und zu einem Sinnbild für als verloren empfundene soziopolitische Inhalte.<sup>6</sup> Diese Entwicklung verschärft sich mit dem Zerfall des Habsburger-Reiches und nach 1918, „als der pulsierenden Metropole durch die plötzliche Randlage, durch Abwanderung und (Welt-)Wirtschaftskrise der Abstieg in die Bedeutungslosigkeit und Provinzialität drohte.“<sup>7</sup>

Die (Unterhaltungs-)Literatur reagierte auf diese historische Situation mit makellosen Ersatz- oder Gegenwelten, wobei die Idealisierung einstiger Harmonie vor allem als Abwehrschild gegenüber der als bedrohend empfundenen Gegenwart und der realen Erfahrung von Zerstörbarkeit fungiert: Dynamik erscheint gefährlich, Stillstand (bzw. Statik) aber positiv, weil er Sicherheit bietet; die Ablehnung der Stadterneuerung verbindet sich mit rückwärts gewandten Utopien zu einem deutlichen Gegensatz zur Moderne. Gleichgültig, ob die verschiedenen Autoren die Handlung ihrer Romane im Barock des Prinzen Eugen, in der Ära Maria Theresias, im Vormärz oder im Zeitalter Kaiser Franz Josephs I. ansiedeln: Allen erscheint Alt-Wien als eine makellose Rückprojektion und als ein zutiefst verinnerlichtes Ideal, die sich von der Wirklichkeit der neuen Stadt nicht besudeln lassen. Wir haben es hier mit einer literarischen Darstellung zu tun, die den Mythos des ewigen und unsterblichen Wien andauernd fortbestehen lässt. Eines der konkreten stilistischen Kennzeichen für diese massive Sehnsucht nach einer erträumten Vergangenheit ist die Omnipräsenz einer stilistischen Sentimentalität, die nicht selten mit einer Personifizierung oder Vermenschlichung Alt-Wiens einhergeht,<sup>8</sup> wobei Lebensgeschichten historischer (literarischer, musikalischer, künstlerischer) Persönlichkeiten ausgewählt werden, die in diesem Zusammenhang geeignet scheinen, populär oder identitätsstiftend (bzw. -bewahrend) zu wirken: Der Kritiker und Feuilletonist Raoul Auernheimer (1876-1948) kommt etwa auf sein Verlangen zu sprechen, „von Alt-Wien zu träumen, der im Meer der Zeiten so tief versunkenen Stadt“.<sup>9</sup> Hier lässt sich der sentimentale und nostalgische Kult kaum von der Suche nach einer geistigen Heimat und Zugehörigkeit unterscheiden, wobei

6 Vgl. Klaffenböck, „Literarische Positionen zu Alt-Wien“. In: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 217-227, hier: S. 219.

7 Vgl. Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘“, S. 150.

8 Zur Humanisierung des Ortes und deren Bedeutung für die „Lektüre“ der Stadt vgl. Richard Sennett: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Frankfurt/M. 1991, insb. S. 245.

9 Raoul Auernheimer: „Alt-Wien im Spiegel“. In: Raoul Auernheimer: *Das ältere Wien. Bilder und Schatten*. Leipzig, Wien 1920, S. 53-62, hier: S. 54.

individuelle Züge, wie die des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Raimund, auf den gemeinsamen urbanen Körper Alt-Wiens direkt projiziert oder übertragen werden.<sup>10</sup>

Zwei Hauptelemente, die sich in der Literatur wiederholen und ergänzen, lassen die urbane Phantasmagorie „Alt-Wien“ entstehen.

Erstens betrachten die Autoren der untersuchten Romane Wiens Topographie als eine idyllische Stadtlandschaft, in der die Natur (im Zusammenhang mit einer scharfen Zivilisationskritik) überall erreich- und abrufbar ist: Untrennbar mit der Architektur ist die Stadt mit der sie umgebenden und durchdringenden Natur verbunden (Heurigen in den Wiener Vororten, Dörfer in der Umgebung, Wienerwald). Hier fällt insbesondere der Kult der frühlingshaft-heiteren Stadt und des Frohsinns im Kontakt mit der Natur auf, wobei „Alt-Wien“ als *Locus amoenus* wirkt: „Die Stadt wird als Paradies ausgewiesen, das im Einklang mit den überirdischen Mächten stehe und von der Schöpfung bevorzugt wäre.“<sup>11</sup> Diesen Eindruck vermittelt etwa Pankraz Schuk (1877-1951) mit seinem historischen Roman *Ferdinand Raimunds letzte Liebe* (1913), in dem Alt-Wien – fast wortwörtlich – zu einem Paradies auf Erden erhoben wird:

Das Himmelgewölbe, das wie eine riesenmächtige, gläserne Glocke über dem Häusergewirr von Wien hängt, ist von einem Dufte und einer Klarheit, daß eines meint, sein Blick müsse es durchdringen und Gottvater ersehen können auf seinem Weltenthron, und die Luft ist so wohligh, als hätten die Engerln sie vorerst erwärmt, ehe sie sie hinabgeblasen über alle Welt.<sup>12</sup>

Sowohl in Otto Hausers *Alt-Wien* (1911) als auch in Eduard Paul Danszkys Roman „*Da leg' ich meinen Hobel hin ...*“ (1939) – ein Zitat aus Ferdinand Raimunds berühmtem *Hobellied (Der Verschwender)* – verliert Wien die gute Laune nicht. Diese dominiert so sehr, dass bei Hauser die Napoleonischen Kriege und bei Danszky der Wiener Kongress keinesfalls als historische Wendepunkte, sondern eher als vergängliche Ereignisse dargestellt werden.

Auf dem Land, etwa im Wienerwald, entziehen sich die Protagonisten den Zwängen des städtischen Lebens und erleben Glück, seelischen Frieden, Freiheit und Ruhe – so etwa im Roman *Rappelkopf* (1922) von Fritz Stüber-Gunther, wo Raimund zur Ruhe kommt und Augenblicke der Wonne erlebt:

Das war, wenn er durch die romantischen Täler der Brühl, durch die Forste des Anninger streifte, wenn er zu den alten Schlössern des Badener Tales emporstieg und den Steinen, den Felsen, den Waldriesen schwärmerisch den Namen Antonia zurief; wenn er auf blumigen Wiesen lagerte und oben am blauen Himmel Engelsbilder sich malte, die ihm freundlich zunickten, und deren herrlichstes, alle anderen überstrahlendes das Antlitz seines Mädchens trug, wenn der laue Wind ihm ihre süße Stimme zuzuwehen schien, wenn er die Augen schloß und sich mit aller Kraft seiner Phantasie einbildete, die Ferne weile neben ihm ...<sup>13</sup>

Es geht hier keinesfalls darum, eine unmittelbare Naturlandschaft wiederzugeben oder einzufangen, sondern auf eben diese Landschaft psychologische, literarisch gestaltete, symbolische Elemente zu projizieren, so dass eine Seelenlandschaft oder eine Kartographie der Imagination der vertretenen Autoren zu Tage tritt.

---

10 Dies ist zum Beispiel in *Ferdinand Raimunds letzte Liebe* von Pankraz Schuk der Fall. Diese Sichtweise des urbanen Körpers (Stadt als Organismus) ist u.a. auch bei Stifter zu finden.

11 Vgl. Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘“, S. 152.

12 Pankraz Schuk: *Ferdinand Raimunds letzte Liebe. Wiener Roman aus den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts*. Wien 1913, S. 3.

13 Fritz Stüber-Gunther: *Rappelkopf. Roman*. Wien 1922, S. 311f.

Zweitens frapportiert das Lob der Wiener Musik, insbesondere am Beispiel von Komponisten wie Beethoven, Schubert,<sup>14</sup> Josef Lanner oder Johann Strauß sen., die weit höher als die neuen Operetten eingeschätzt werden: Z.B. widmet 1926 Joseph August Lux (1871-1947) – von dem auch ähnliche Schilderungen von Schubert, Grillparzer und Liszt stammen – Beethoven einen biographischen Roman mit dem Titel *Beethovens unsterbliche Geliebte*, und Otto Hauser nimmt sich in seinem Roman *Alt-Wien* (1911) die Lebenswelt Ludwig van Beethovens zum Vorbild. Hausers *Alt-Wien* sowie Hans Harts *Liebesmusik* (1910), wo die Schicksale der Protagonisten mit den Lebenswegen von Künstlern wie Franz Schubert oder Moritz von Schwind zusammenlaufen, entführen in eine frühlinghaft-heitere Stadt, in der alles in musikalische Schwingungen gerät und wo alle glücklich sind. Genauso fällt der Kult gewisser Theaterautoren und Schauspieler auf, die mit einer zeitlosen Wiener Vergangenheit verbunden werden – insbesondere Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund,<sup>15</sup> Adalbert Stifter, die schon zu Lebzeiten sehr populäre Schauspielerinnen und Sängerinnen Therese Krones (1801-1830), eine Schlüsselfigur des Alt-Wien-Komplexes auch in der Operette, sowie Alexander Girardi<sup>16</sup> –, selbst wenn das Wien der Biedermeierzeit<sup>17</sup> immerhin die Epoche bleibt, auf die die meisten Autoren zurückblicken. In dem Roman *Hinter der lachenden Maske* (1939) von Else von Hollander-Lossow (1884-?), einer Lebensbeschreibung von Ferdinand Raimund, sieht Therese Krones' Vater die alte Stadt Wien als die „Sehnsucht seines Lebens“<sup>18</sup> an, genauso wie der Dichter Friedrich Sauter aus Eduard Paul Danszkys Roman *Er war in Wien verliebt* (1944). Ein Jahrhundert früher, in *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes* (1844), präsentierte Adalbert Stifter Wien schon als ein wohl geordnetes und sinnvolles urbanes Netzwerk, das er mit Begriffen aus der Geometrie und Mathematik zu erfassen versuchte.

Die Natur, die Jahreszeiten und die Welt der Musik und der Literatur – als besonders wirkungsmächtige Klischees – erscheinen hier als Symbole für Beständigkeit, Dauer und Ewigkeit, jenseits von Zeit und Raum, als bevorzugte Mittel, die Zeit aufzuhalten: „Die literarische Fiktion suggeriert, dass Alt-Wien trotz der Zeitenläufe

---

14 Zu diesem Thema vgl. Ulrike Spring: „Der Himmel über Wien. Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien“. In: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 151-158, sowie „Raum 6: Schwammerls Wien. Schubert als personifiziertes Biedermeier“, S. 423-439. Diese Seiten zeigen, dass Franz Schubert als ideale Projektionsfläche diente und zu einer zentralen Symbolfigur des alten Wien wurde, wobei Schubert sowohl als Komponist als auch als fiktive Gestalt gefeiert wurde: Er war auf Gemälden, auf Ansichtskarten und auf Taschentüchern omnipräsent, und sogar Schubert-Büsten aus Seife waren am Markt. Ein wichtiger Schritt vom Schubert-Kult zum Schubert-Kitsch lässt sich auf das Jahr 1911 datieren, als der Roman *Schwammerl* von Rudolf H. Bartsch erschien, der zum Bestseller wurde.

15 Im 20. Jahrhundert insistieren Pankraz Schuk, Fritz Stüber-Gunther, Karl Hans Strobl, Hertha Pauli, Else von Hollander-Lossow und Eduard Paul Danszky auf der engen Verbindung zwischen Raimund und Alt-Wien, wobei Raimund immer wieder – wie die biedermeierliche Stadt selbst – als „disponible Projektionsfigur“ (Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘“, S. 152) benutzt wird.

16 Vgl. hierzu Marion Linhardt, „Ein ‚neuer‘ Raimund?! Alexander Girardis Rolle für die Alt-Wien-Rezeption um 1900“. *Nestroyana*, Band 26 (2006), Heft 3-4, S. 165-184. In seinen Raimund-Rollen galt Girardi als die Verkörperung Alt-Wiens, und in diesem Kontext wurde er mit einer traditionellen sozialen Ordnung identifiziert, die im biedermeierlichen Kult der Familie ihren Niederschlag findet. In seinen Strauß- und Millöcker-Partien galt Girardi genauso als einer der bedeutendsten Retter der „guten alten“ Wiener Operette.

17 Das Wort *Biedermeier* wird hier nicht als ein Begriff verstanden, der sehr genau eine Epoche umfasst, sondern eher als der nostalgische und idealisierte Blick, der an der Wende zum 20. Jahrhundert auf die Jahre um den Wiener Kongress geworfen wurde. Dabei wurde das Biedermeier zu einer zwar idyllischen, aber historisch ungenauen Epoche verklärt.

18 Else von Hollander-Lossow: *Hinter der lachenden Maske. Ein Alt-Wiener Roman*. Hannover 1939, S. 21.

überdauert habe und noch bestehe.“<sup>19</sup> Es geht nämlich darum, in Wien eine Art von verschwundenem *Genius loci* wiederzufinden und aus Alt-Wien ein irdisches Paradies, einen mit Lebensfreude verbundenen Raum, das nostalgische Refugium einer ewigen „guten alten Zeit“ zu machen, die mit den negativen Erfahrungen mit der modernen Großstadt kontrastiert. Angesichts der Realität des verschwindenden alten Wien, bedingt durch die massiven städtebaulichen Veränderungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts (allein zwischen 1850 und 1900, also in den Jahren, in denen „Alt-Wien“ wirklich populär wurde, hat man 50 Prozent aller Häuser der Innenstadt demoliert und durch Neubauten ersetzt), versucht die Literatur diese historische Entwicklung und die Realität des Untergangs zu korrigieren. Mit anderen Worten: Die Autoren, die Alt-Wien besingen, versuchen innerhalb des durch die Literatur erzeugten urbanen Unorts den Verlauf einer geschichtlichen Entwicklung zu verhindern, die als Gefahr empfunden wird. Die literarische Produktion zu Alt-Wien ersetzt die Stadt als realen und widersprüchlichen Ort durch einen nivellierten, enthistorisierten, idealisierten kulturellen Raum, der weder der Gegenwart noch der Vergangenheit des Biedermeiers entspricht:

Zum Mythos „Alt-Wien“ gehört das (Trug-)Bild eines idyllischen, gemütlichen, liebenswürdigen Biedermeiers. Tatsächlich waren die vormärzlichen Zeiten unruhig und chaotisch, das Veränderungstempo war hoch, der Straßenverkehr hektisch, die hygienischen Verhältnisse waren katastrophal. Und das Stadtbild wurde rücksichtslos verändert: Vertraute Häuserzeilen wurden demoliert, um vielstöckigen Zinsburgen Platz zu machen.<sup>20</sup>

Viele Autoren suchen folglich eine Flucht in eine „andere Welt“, in einen literarischen Unort, subsumiert im Bild eines metaphysischen und unzerstörbaren Wien, das überall und nirgends ist und als letztes Bollwerk gegen die Gefahren und Schattenseiten der Modernität fungiert. Hugo von Hofmannsthal macht z.B. aus Alt-Wien das Paradigma zur Bewältigung einer Gegenwart, die zugleich als unbefriedigend und bedrückend, ja sogar als unheimlich empfunden wird.<sup>21</sup> Wie bei anderen Autoren konzentriert sich sein selektiver Blick ausschließlich auf die Phasen, in denen Wien kulturelle Höhepunkte erreicht hat: vor allem auf die Barockzeit Prinz Eugens, aber auch auf die Zeit Kaiserin Maria Theresias, dann auf den Josephinismus, die in den Augen des Dichters synonym für Initiativen und bedeutende Errungenschaften im Bereich der Dichtung, des Theaters und der Musik stehen – dies ist auch der Grund, warum der erbarmungslose Karl Kraus Hofmannsthals Rückblick auf die Vergangenheit mit einer besonders sarkastischen Bemerkung über seine „Habsburgerlippe“<sup>22</sup> ins Lächerliche zog. Schließlich besitzt Hofmannsthals Konzeption von Alt-Wien eine ethische Dimension, die sich in der Berufung auf geistige bzw. dichterische Autoritäten wie Franz Grillparzer oder Ferdinand Raimund widerspiegelt. Hofmannsthals Alt-Wien-Lob wirkt kaum verwunderlich, da der Autor sich bekanntlich als Hüter und Erneuerer einer

---

19 Arnold Klaffenböck: „In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.“ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860-1938“. In: Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*. Innsbruck 2009, S. 121-149, hier: S. 127.

20 Wolfgang Kos: „Alt-Wien“ ist eine Denkfigur – Zur Einleitung“. In: Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien*, S. 8-11, hier: S. 9.

21 Vgl. z. B. *Germanica* 43/2008: Patrick Bergeron: „La marche à la mort: Vienne et Prague crépusculaires chez Hofmannsthal et Leppin“, S. 41-51, und Audrey Giboux: „Vienne selon Hofmannsthal: un adieu, entre critique et nostalgie“, S. 53-63.

22 Karl Kraus: „Aus der Barockzeit“. In: *Die Fackel* 697-705/1925, S. 81.

solchen Vergangenheit betrachtete. Sehr ähnlich erinnert auch Stefan Zweig an das „gute alte“ Wien der Biedermeierzeit und versucht im brasilianischen Exil das Wien seiner Kindheit in *Die Welt von Gestern* vor dem Vergessen zu bewahren:

Wenn ich zu Ihnen über das Wien von Gestern spreche, soll dies kein Nekrolog, keine oration funèbre sein. Wir haben Wien in unseren Herzen noch nicht begraben, wir weigern uns zu glauben, daß zeitwillige Unterordnung gleichbedeutend ist mit völliger Unterwerfung. Ich denke an Wien, so wie Sie an Brüder, an Freunde denken, die jetzt an der Front sind. Sie haben mit ihnen Ihre Kindheit verbracht, Sie haben Jahre mit ihnen gelebt, Sie danken ihnen glückliche, gemeinsame Stunden. Nun sind sie fern von Ihnen und Sie wissen sie in Gefahr, ohne ihnen beistehen, ohne diese Gefahr teilen zu können. Gerade in solchen Stunden erzwungener Ferne fühlt man sich den Nächsten am meisten verbunden. So will ich zu Ihnen von Wien sprechen, meiner Vaterstadt und einer der Hauptstädte unserer gemeinsamen europäischen Kultur. [...] <sup>23</sup>

Auch in der Unterhaltungsliteratur erkennen Joseph August Lux (*Das alte gemütliche Wien. Ein Buch von heiterer Lebenskunst*, 1922), Hermine Cloeter (*Geist und Geister aus dem alten Wien. Bilder und Gestalten*, 1922) oder Ann Tizia Leitich (*Verklungenes Wien*, 1942) in einem zeitlosen Wien ein imaginäres Fluchtmittel aus der Gegenwart sowie eine besonders angemessene Gelegenheit, die Konsequenzen des verlorenen Krieges und des Wert- und Heimatverlustes zu überwinden.<sup>24</sup> Etwa bei Hermine Cloeter (1879-1970), die viele kulturgeschichtliche Aufsätze über das alte Wien verfasst hat, werden Exkursionen durch ein imaginäres Alt-Wien unternommen: Die Stadt von einst wird mittels Fantasie und Erinnerung heraufbeschworen. Bei solchen Autoren wird Alt-Wien mit positiven moralischen, ästhetischen und soziopolitischen Tugenden und Werten assoziiert, deren Hauptfunktion darin besteht, in einer gemeinsamen Vergangenheit eine imaginäre kollektive Wiener Identität (wieder) zu finden.

Diese literarische Suche nach einer – ewigen und unberührten – geistigen und moralischen Heimat in „Alt-Wien“ spiegelt sich übrigens auch in anderen bedeutenden künstlerischen Ausdrucksformen wie dem *Wienerlied*.<sup>25</sup> Wie in der Literatur zu Alt-Wien wird Wien darin allgemein als fiktives Kollektivum lobgepriesen, etwa in der Form des „Ur-Wieners“, des „alten Fiakers“ oder des „alten Drahrers“, des „goldenen“ Wienerherzens, kurz: der Stadt selbst als eines irdischen Paradieses und Ortes des Lebensgenusses (Wein, Weib und Gesang): „Der Weaner geht net unter“ (Anonym), „Die Weaner Gemütlichkeit stirbt niemals aus“ und „So warn 's uns're Alten g'wohnt!“ (beide von Carl Lorenz) „Da war's in Wien a Freud ein Wiener z' sein“ (Franz Schiflerl), „Herrlich war 's in alten Zeiten“ (Eduard Merkt und Johann Sioly), „Erinnerung an Alt-Wien“ (Josef Hornig und Ferdinand Leicht) lauten die Titel nur einiger Lieder, die sich mit diesen obsessiven Themen befassen. Das Wienerlied wird dabei zu einer ganz besonderen Form des Psychogramms einer urbanen Mentalität, deren Grundzüge über zwei Jahrhunderte im Wesentlichen unverändert zu bleiben scheinen. Das Paradebeispiel für diesen Kult des Weins im Wienerlied verdanken wir Joachim Perinet (1763-1816): „Wer niemals einen Rausch hat g'habt, / Der ist ein schlechter Mann.“

**23** Stefan Zweig: „Das Wien von Gestern“ (1940). In: Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien*, S. 151-158, hier: S. 151.

**24** Vgl. zum Beispiel Ann Tizia Leitich: *Wiener Biedermeier. Kultur, Kunst und Leben der alten Kaiserstadt vom Wiener Kongreß bis zum Sturmjahr 1848*. Bielefeld, Leipzig 1941.

**25** Vgl. Eva Maria Hois und Ernst Weber: „... doch die Zeiten sind dahin ...!“ *Alt-Wien im Wienerlied*. In: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 134-141, hier: S. 134.

In der wienerschen literarischen Tradition bilden Alkohol und Komik übrigens ein untrennbares Paar.<sup>26</sup> Durchaus ähnlich verhält es sich in der *Operette* um 1900,<sup>27</sup> die im Zeichen einer idealen Identifizierung mit dem Wiener *Genius loci* (Musik und Theater) steht. Solche Nachbargenres erscheinen als Varianten einer urbanen Mentalität, deren Besonderheit in dem Widerstand gegen Dynamik, Veränderung und Modernität zu suchen ist. Außerdem bekommt „Alt-Wien“ nicht selten einen ideologischen Anstrich, der gelegentlich eine nationalistische Form annehmen kann, wie beim Schriftsteller, Theaterleiter und deutschnationalen Parlamentarier Adam Müller-Guttenbrunn (1852-1923), der nicht nur seine *Alt-Wiener Wanderungen und Schilderungen* (1915) publizierte, sondern auch zahlreiche Vorträge zur Wiener Geschichte hielt. Erneut erscheint Alt-Wien keinesfalls als eine Realität, die sich historisch erfassen lässt, sondern als ein Vorstellungskomplex, als die literarische Konstruktion eines Unorts, weit weg von der „realen“ Stadt. Alt-Wien wird also zu einem utopischen Raum, der zumindest in der Literatur weiterexistiert, auch wenn es ihn physisch eigentlich nicht mehr gibt. Das Gleiche gilt für das biedermeierliche Wien, das nie so ruhig und gemütlich war wie das Nachbild jener Epoche es suggeriert: Hierfür liefern die Werke von Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund oder Johann Nestroy griffige Beispiele.

Die urbane Utopie, mit der der Leser der Literatur über Alt-Wien konfrontiert ist, entsteht also aus zwei Faktoren: Zuerst aus der quasi systematischen Absenz jeglicher genauen Zeitangabe (abgesehen von den wiederholten Anspielungen auf eine idealisierte Biedermeierzeit), was den Mythos einer zeitlosen Stadt namens „Alt-Wien“ bestätigt,<sup>28</sup> dann aus ständigen Vereinfachungen, die mit der Komplexität der „modernen“ Stadt kontrastieren, welche – auf Grund ihrer sozioökonomischen Beschleunigung und der massiven Veränderungen ihrer Architektur (insbesondere in den letzten dreißig Jahren des 19. Jahrhunderts) – als eine immer deutlichere Bedrohung für den Alt-Wien-Mythos geschildert wird. Die Unterhaltungsromane entwerfen ein Bild Wiens, das mit den Problemen der wirklichen Stadt kaum zu tun hat, und perpetuieren stereotype und tröstliche Bilder aus der Vergangenheit, die im Gegensatz stehen zu den Schreckbildern und Ängsten, welche aus den technischen, wirtschaftlichen, politischen oder sozialen Veränderungen der „modernen“ Metropole entstanden sind.

---

26 Vgl. Gerald Stieg: „Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger“ In: *Nestroyana* 24/2004, H. 3-4, S. 134-142, hier: S. 135.

27 Vgl. Moritz Csáky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien, Köln, Weimar 1996, sowie Christian Glanz: „Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette“. In: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 228-234, etwa S. 230-231: „Mit der aus dem musikalischen Nachlass des verstorbenen Komponisten von Adolf Müller jun. geschickt zusammengestellten Strauß-Operette *Wiener Blut* (Schauplatz ist das Wien zur Zeit des Wiener Kongresses, Wiener Volkstypen nehmen eine dramaturgisch betonte Rolle ein) beginnt 1899 eine Phase der Wiener Operettengeschichte, in der Alt-Wiener Sujets und Zusammenhänge besonders häufig werden. Heinrich Reinhardts *Das süße Mädel* (1901), Joseph Hellmesbergers *Veilchenmädel* (1904), Ernst Reiterers Strauß-Auswertung *Gräfin Pepi* (1902) seien hier ebenso erwähnt wie Leo Falls Singspiel *Brüderlein fein* (1909), Leo Aschers Operetten *Hoheit tanzt Walzer* (1912), *Vindobona, du herrliche Stadt!* (1910) und schließlich Emil Sterns Lanner-Bearbeitung *Alt-Wien* (1911).“

28 Vgl. auch Klaffenböck: „In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.“, insb. S. 135.

## Alt- vs. Neu-Wien: Grenzen und Zerstörung eines Unorts?

Es versteht sich von selbst, dass der unendliche Mythos „Alt-Wien“ äußerst ambivalent ist und sozusagen in sich selbst seine Grenzen enthält.

Die Literatur über Alt-Wien beruht nämlich grundsätzlich auf einer selbstreferenziellen und apologetischen Dimension, die einen kollektiven Wiener Narzissmus spiegelt, welcher weit über die Individualität der Persönlichkeiten hinausgeht, die als Symbol für die Größe Alt-Wiens gewählt wurden. Es geht um Texte, die vor allem von Wienern an Wiener verfasst wurden – nach dem Vorbild des „Mir san mir“, dessen Gefahren Karl Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* erkannt hat:

Aus Tod wird Tanz,  
aus Haß wird Gspäß,  
aus Not wird Pflanz,  
was is denn das?  
Is alles stier,  
is's einerlei,  
denn mir san mir  
und a dabei.  
Ein guter Christ  
sagt: Kinder bet's,  
und Henker ist  
man nur aus Hetz.<sup>29</sup>

Wie Arnold Klaffenböck es am Beispiel von Fritz Stüber-Gunthers Roman *Rappelkopf* (1922) gezeigt hat, wirkt der „Blick auf Wien [...] nicht nur bewusstseinsweiternd, sondern ist zugleich einengend, weil sich die Sehnsucht schließlich doch nur auf diese Stadt konzentriert. Die Figuren kommen aus diesem Dunstkreis nicht heraus, die Introvertiertheit und Selbstgenügsamkeit Alt-Wiens halten sie gefangen.“<sup>30</sup> Mit anderen Worten: Einer so affirmativen literarischen Produktion fehlt die kritische Basis, die es ihr erlauben würde, den zutiefst narzisstischen Aspekt zu nuancieren, der ihr zu Grunde liegt. In der Tat bietet Alt-Wien perfekte Lebensmodelle, die sich von den Widersprüchen der realen Stadt fundamental unterscheiden: Wir haben es vielmehr mit einer ästhetischen Konstruktion zu tun, die zu einer Zeit der unvermeidlichen Veränderungen und des Übergangs zur Modernität ein tiefes Bedürfnis nach Nostalgie, Utopie und Beschwichtigung befriedigen soll. Hinter der scheinbaren Harmonie werden aber bald Schmerz und Bruchmomente deutlich. Die Utopie „Alt-Wien“ birgt in sich selbst die Dystopie.

Eben in diesem Kontext gewinnen der diskursive Gegensatz zwischen den Verfechtern des Alt-Wien-Modells und den Anhängern „Neu-Wiens“ (den „Modernisten“) sowie die konstruierte Kluft zwischen Alt- und Neu-Wien schon vor 1900 an Bedeutung. Schriftsteller wie Franz Gräffer (1785-1852), bei dem sich das schöne Wort „Stadtschmerz“ findet, haben schon um 1850 jenes Vokabular der klagenden Stadterinnerung entwickelt, das viele Jahrzehnte den dominierenden Diskurs über Alt-Wien charakterisieren sollte: „Ich war Zeuge davon. Ein unnennbar wehmütiges Gefühl hatte mich ergriffen und nagt noch an mir.“<sup>31</sup> Die neuen Häuser galten Gräffer als

29 Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. V, 55 („Das österreichische Antlitz“). In: Karl Kraus: *Schriften*. Bd. 10. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt/M. 1986, S. 723.

30 Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘“, S. 159.

„kahl, monoton, flach“ und waren in seinen Augen von „zinsenträgerische[r] Ökonomie“ geprägt:

Wehe, wehe! Und nun suchen wir euer Konterfei als unsern einzigen Trost. Denn die neuen, auf euren allerletzten Spuren, stolzen, himmelanragenden neuen Häuser! – wir mögen sie nicht; sie sind uns, möchte ich sagen, nicht legitim genug; wir können sie nicht leiden, wir mögen sie nicht umsonst! Nie werden wir uns mit ihnen befreunden! Die kahlen, flachen, monotonen Dinger, ohne Höfe, ohne Räume, ohne Licht und Luft, mit ihrer egoistischen Enge und ihrer filzigen, zinsenträgerischen Ökonomie. Die ganze gemütliche Wohnlichkeit, die ganze heimische Magie, die ganze alterliche Romantik sind dahin, dahin! Noch einmal: Wehe, wehe, und noch verschiedene Wehe!<sup>32</sup>

Bei Gräffer wie bei Stifter wird eine neue Erfahrung der Vergänglichkeit und des Identitätsverlusts spürbar, die mit der Zerstörung der alten urbanen Lebenswelt verbunden ist. Dieser Wandel des urbanen Körpers wird im selben Zeitraum aber auch von anderen Autoren – wie etwa Heinrich Joseph Adami (1807-1895) – positiv und fortschrittlich beurteilt:

Indessen Wien wird schöner und prachtvoller mit jedem Tage. Die unansehnlichen Häuser verschwinden, stolze Paläste nehmen ihre Stelle ein und das halb mittelalterliche Gepräge, welches die Stadt noch vor einem oder zwei Jahrzehnten dort und da hatte, wird bald bis auf den letzten Rest ausgetilgt sein. Auch muß man den meisten Bauherren der neuesten Zeit nachsagen, daß sie mit Geschmack bauen und nicht lediglich das bessere Zinserträgnis, sondern auch die Schönheit und Harmonie der äußeren Form im Auge behalten. Ästhetiker, obwohl sie selbst gewöhnlich keine Häuser besitzen, wissen dies recht gut zu schätzen und zu würdigen, und auch der Schönheitssinn des größeren Publikums schärft und erhöht sich durch den Anblick eines edlen und geschmackvollen Baustiles.<sup>33</sup>

Schon um 1800 hob auch nachdrücklich der Schriftsteller, Übersetzer und Bibliothekar Johann Pezzl (1756-1823) in seiner berühmten *Skizze von Wien*, welche zu gutem Recht als eine der inhaltlich umfassendsten und zuverlässigsten Stadt- und Gesellschaftsbeschreibungen des josephinischen Wien gilt, die vielen Verschönerungen hervor, die Wien erlebt hätte: „Die Stadt selbst ist ungemein dadurch verschönert worden, daß manche der alten finsternen Klöster und viele rußige, ungestalte, düstere Höfe und Häuser niedergedrückt, und ihre Stellen mit neuen, lichten, bequemen Gebäuden besetzt worden sind.“ (1790)<sup>34</sup>

Eines der auffälligsten Beispiele in der österreichischen Literatur für den (vermeintlichen) Antagonismus zwischen Alt- und Neu-Wien bildet die Heraufbeschwörung der angeblichen Rivalität zwischen den zwei berühmtesten Vertretern des „Wiener Volkstheaters“ im 19. Jahrhundert: Ferdinand Raimund (1790-1836), als Symbol für Alt-Wien, und Johann Nestroy (1801-1862), der mit Neu-Wien assoziiert wird.<sup>35</sup> Viele Autoren präsentieren die Theater- und Zeitenwende, die in ihren Augen mit Nestroy stattfindet, sowohl als einen ästhetischen Paradigmenwechsel wie

---

**31** Franz Gräffer, „Häuser-Faksimile und noch etwas“ (1845). In: Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien*, S. 31-34, hier: S. 31.

**32** Ebd., S. 33.

**33** Heinrich Joseph Adami, „Neubauten und Wohnungslotterie“ (1847). In: Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien*, S. 35-36, hier: S. 35. Adami – Jurist, Schriftsteller und Journalist – gab 1841-42 die Anthologie *Alt- und Neu-Wien. Beiträge zur Beförderung lokaler Interessen für Zeit, Leben, Kunst und Sitte* heraus.

**34** Zit. in: Kos/Rapp (Hrsg.): *Alt-Wien*, S. 11.

**35** Zur immer polemischen und oft schematischen Opposition zwischen dem „edlen Moralisten“ Raimund und dem „kühlen Berechner“ Nestroy vgl. u.a. Young-Kyun Ra: „Warme Kunst‘ versus ‚kalte Technik‘ – Raimund versus Nestroy“. In: *Nestroyana* 24/2004, H. 3-4, S. 143-147.



auch als einen schmerzlichen Bruch mit der von Ferdinand Raimund und Alt-Wien verkörperten Tradition.<sup>36</sup> Zum Beispiel greift Ann Tizia Leitich (1891-1976) auf das Oppositionspaar Raimund-Nestroy zurück, um die Widersprüche ihrer Zeit zu erläutern und ihre Sicht einer Spaltung innerhalb des Biedermeiers zu bestätigen. Leitich räumt deutlich Raimund den Vorzug ein und integriert ihn in die „Oberseite“ des Biedermeiers, während sie Nestroy in dessen „Unterseite“ einreihet.<sup>37</sup> Diese Tendenz zur Polarisierung zwischen Raimund und Nestroy – als Opposition zwischen Alt- und Neu-Wien – wird noch spürbarer in der Unterhaltungsliteratur um 1900, etwa bei Karl Hans Strobl (1877-1946), Fritz Stüber-Gunther (1872-1922) oder Hertha Pauli (1906-1973), die allesamt aus Raimund das Symbol für einen begabten, aber im Alltag selbstzweifelnden, zerrissenen und (sowohl beruflich als auch privat) desillusionierten Künstler machen, welcher im Gegensatz steht zu dem unbändigen Freiheitsdrang und den unmoralischen Bestrebungen Nestroys, der sich gegen eine Umwelt auflehnt, die ihn zum „exzentrische[n] Sonderling“<sup>38</sup> stempelt. In Strobls Erzählung *Ferdinand Raimund. 10 September 1835* (1922) wird das Bild eines intakten Alt-Wien sogar in Raimunds „Schlafkammer“ angesiedelt, wobei der aggressive Ton, mit dem Nestroy in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833) die gesellschaftlichen Mängel und Missstände bloßstellt, die feine und idealistische Poesie (Schiller'scher Prägung) Raimunds zerstöre:

Eine possenhafte Geistergesellschaft verhöhnte Raimunds hochgemute, sittlich ernste Überwelt. Leim, Zwirn und Knieiem zogen das große Los und begannen ihre Irrfahrt, die alle Angelegenheiten zwischen den Menschen und den Mächten über den Menschen wie in Hohlspiegeln brach und verzerrte. Erbittert war Raimund dem Spiel gefolgt; als aber, immer saftiger und unwüchsiger, in all dem Treiben und ein strahlend-boshafter Witz sich entfaltete, der jegliches Ziel wie mit einer Wurflanze traf und jegliche Aufgeblasenheit zerplatzen machte, da begann er den Kopf zu schütteln. [...]

Je weiter das Spiel fortschritt, desto deutlicher wurde es Raimund, daß hier an die Stelle seiner in phantastischen Sphären heimischen Gewalten, die sich mit den Menschen in ernsthaftem Ringen maßen und ihnen Prüfungen und Aufgaben hohen Wertes stellten, eine lockere, aber überaus vergnügliche Taschenspielererei gesetzt war.<sup>39</sup>

Zusammenfassend wird Raimund zur Inkarnation der Seele und Authentizität Alt-Wiens erhoben, während Nestroy als dessen brutaler Zerstörer oder Totengräber im Bereich des Volkstheaters dargestellt wird. Jene Idee, die u.a. in Stüber-Gunthers *Rappelkopf* zum Ausdruck kommt, ist auch in Hertha Paulis Erstlingsroman *Toni* (1936) anzutreffen, wo Raimund seine hohen künstlerischen Ansprüche und Ideale durch Nestroy „verraten“ sieht. Hinzu kommt, dass Nestroys Pragmatismus und Respektlosigkeit gegenüber den Kunstgesetzen die ethisch-künstlerische Strenge Raimunds untergraben hätten: „Wie kam dieser Nestroy dem Publikumsgeschmack entgegen! Und wie hatte er, Raimund, sich bemüht, sein Publikum zu erziehen, er hatte alles Hohe verehrt, nun wurde es vom lästernden Nestroy mit Füßen getreten. Statt des Zauberstabes der Phantasie schwang er die Geißel der Satire. Das war das Ende der Romantik.“<sup>40</sup> Der polemische Gegensatz Raimund-Nestroy, der bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts fortbestand, diente dazu, beide Autoren, in denen

**36** Vgl. Klaffenböck: „Ferdinand Raimund und das ‚Alt-Wiener Antlitz‘“, S. 161.

**37** Vgl. Leitich: *Wiener Biedermeier*, S. 75.

**38** Hertha Pauli: *Toni. Ein Frauenleben für Ferdinand Raimund. Roman*. Wien 1936, S. 31.

**39** Zit. nach der leicht veränderten Neuauflage: Karl Hans Strobl: *Ein Schicksalstag Ferdinand Raimunds. Novelle*. Wien, Leipzig 1940, S. 47-49.

**40** Pauli: *Toni*, S. 282.

man entgegengesetzte (künstlerische, theatralische, ja weltanschauliche) Prinzipien zu erkennen glaubte, zu etikettieren und gegeneinander auszuspielen. Wie hier kurz präsentiert, war dies ein beliebter Topos in der Belletristik, in populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier und sogar teilweise in der Literaturgeschichtsschreibung.<sup>41</sup>

Schließlich lässt sich ein letztes Beispiel für diesen Riss innerhalb des anscheinend idyllischen Alt-Wien-Mythos anführen. Für Hermann Bahr (1863-1934), Wortführer des „Jungen Wien“ im Café Griensteidl, Theoretiker des Impressionismus und Förderer des Naturalismus und Expressionismus, gehört Alt-Wien unbestreitbar der Vergangenheit an: „Was wird nun aus Wien? Wird überhaupt noch was? Ist es noch fähig zur Zukunft? Zu irgend einer Zukunft? Hat es noch eine Möglichkeit? Viele zweifeln. Und sie sind gar nicht traurig. Sie sagen: Täuschen wir uns nicht, wir haben ausgespielt, wir sind vorbei, wir sind Geschichte, wir sind eine schöne Erinnerung! [...]“<sup>42</sup> In seinen Schriften – insbesondere in seinen Skizzen und Tagebüchern – zeigt sich Bahr regelmäßig kritisch gegenüber einer Stadt, die er immer wieder zu einer „barocke[n] Schauwand“<sup>43</sup> herabsetzt, und greift insbesondere die „Neigung“ der Wiener an, jeglichen Fortschritt abzulehnen. Im Allgemeinen verwirft Bahr die massive Apologie Alt-Wiens in der Literatur, weil diese dazu führe, die aktuelle Situation und die Realität der Stadt aus den Augen zu verlieren, ja sie bewusst zu ignorieren.<sup>44</sup>

Als um 1910 in den Feuilletons wieder einmal ein besonders heftiger Kampf zwischen den „Alt-Wienern“, die sich über das Verschwinden ihrer vertrauten Gassen und Vorstadthäuser beschwerten, und den Modernisten tobte, meldete sich der Satiriker Karl Kraus in der *Fackel* zu Wort und spielte die beiden Lager gegeneinander aus, indem er dem Märchen von „Alt-Wien“ mit einer sarkastischen Bemerkung definitiv allen Zauber und alle Sentimentalität nahm: „Ich muß den Ästheten eine niederschmetternde Mitteilung machen: Alt-Wien war einmal neu.“<sup>45</sup>

Abschließend sei anzumerken, dass die utopischen Inhalte und Komponenten, die im Mythos „Alt-Wien“ enthalten sind, vor allem folgende Funktionen erfüllen: Flucht/Ausflucht, Sublimierung/Idealisierung, Schöpfung eines utopischen und bequemen „Unorts“ mit stark konservativen Zügen. Die vielfältige Literatur zu Alt-Wien ersetzt immer wieder die Realität der modernen Stadt durch eine andere – zum großen Teil erdachte, wunderbare und utopische – Welt, durch eine imaginäre Realitätsebene,

---

41 Vgl. u.a. Martin Stern: „Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des ‚poetischen Realismus‘“. In: Gabriella Rovagnati (Hrsg.): *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*. Mailand 2002, S. 43-60.

42 Hermann Bahr, „Die Zukunft Wiens“ (1906). In: Klaffenböck (Hrsg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien*, S. 89-91, hier: S. 89.

43 Hermann Bahr: *Schwarzgelb*. Berlin 1917, S. 51: „barocke Schauwand“. Diese Angriffe von Bahr auf Alt-Wien sind auch in seinem Roman *Die Rote Korahs* (1919) zu finden.

44 Vgl. Hermann Bahr: *Tagebuch 1*, Eintrag vom 1. Januar 1908. In: Hermann Bahr: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Bd. 5: 1906-1908. Hrsg. von Moritz Csáky. Wien, Köln, Weimar 2003, S. 367.

45 Karl Kraus: *Aphorismen*. In: Kraus: *Schriften*. Bd. 8, S. 257. Diesen Aphorismus veröffentlichte Kraus zuerst in der *Fackel* und dann in dem Band *Pro domo et mundo*. Insgesamt fühlte sich Kraus von Alt-Wien-Elegien (Werner Sombart, Felix Salten) „gelangweilt“ und betonte gegenüber Nostalgikern gerne, wie sehr er die Funktionalität moderner Städte schätze.

die sich deutlich von der urbanen Situation Wiens um 1900 unterscheidet, ja in einem krassen Gegensatz zu dieser steht.<sup>46</sup>

In der österreichischen Literatur der Jahre 1850 bis 1930 bildet Alt-Wien sowohl einen selbständigen imaginären Raum als auch einen ungenauen, ewigen urbanen Raum, d.h. eine ästhetische Phantasmagorie. Insofern scheint Alt-Wien in der Literatur durchaus dem Unort im Sinne des französischen Ethnologen und Anthropologen Marc Augé zu entsprechen: „Der Raum des Unorts schafft weder eine besondere Identität noch Beziehungen, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Marion Linhardt: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*. Tübingen 2006, S. 262.

<sup>47</sup> Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992, S. 130: „L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude.“



## Gender and the City: Schnitzler's Vienna around 1900

At first glance, Arthur Schnitzler's narratives *Die Toten schweigen* and *Lieutenant Gustl* seem to be rather different from each other, both with regard to their respective subjects and with regard to form. *Die Toten schweigen* relates the horrific end of an illicit affair between a married bourgeois woman and a young man from her social circles. *Lieutenant Gustl* opens a window onto the emotional turmoil that engulfs a young lieutenant in the Austro-Hungarian army who fears that an insult he experienced has taken away his honor. The story of *Die Toten schweigen* is related to us by a third-person figural narrator who at various points utilizes both of the text's main characters, Franz and Emma, as reflector figures.<sup>1</sup> *Lieutenant Gustl*, by contrast, does away with the agency of a narrator and introduces to German-language literature the radically new concept of the *Monolognovelle*, a narrative presented in interior monologue, and entirely from the perspective of its central character.<sup>2</sup> And yet, for all their differences, the two texts also share certain characteristics. They were published in fairly close chronological proximity to each other—in 1897 (*Die Toten schweigen*) and 1900 (*Lieutenant Gustl*), respectively. Moreover, both texts represent characters who move through the cityscape of Vienna while they live through personal crises. Thus, as Schnitzler allows his readers to access the inner lives of the characters at the centers of his stories, his narratives capture images of Vienna as a conflicted imperial city suspended between its past and the threshold of modernity.<sup>3</sup> Most strikingly, though, the mapping of the topography of figural consciousness onto the chronotopography of Vienna<sup>4</sup> makes

- 
- 1 On the representation of consciousness in *Die Toten schweigen*, see Ralf Marzinek: "Das Problem der Sprache in Arthur Schnitzlers Novelle: 'Die Toten schweigen'. Zur erzählerischen Vermittlung des Figurenbewußtseins". In: *Das Magische Dreieck: Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Ed. by Hans-Ulrich Lindken. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang 1992, pp. 29-48; Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, pp. 32-38; William Cook: "Isolation, Flight, and Resolution in Arthur Schnitzler's 'Die Toten schweigen'". In: *The Germanic Review* 50 (1975), pp. 213-226; and Jens Rieckmann: *Aufbruch in die Moderne: Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein/Ts.: Athenäum 1985, pp. 31-41, here p. 34.
  - 2 For succinct discussions of the rendering of figural consciousness in *Lieutenant Gustl*, see, for instance, Konstanze Fliedl: "Nachwort". In: Arthur Schnitzler: *Lieutenant Gustl*. Ed. by Konstanze Fliedl and annotated by Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2002, pp. 69-99, here pp. 70-74; Ursula Renner: "In Gustls Kopf". In: *Arthur Schnitzler: Lieutenant Gustl*. Ed. and annotated by Ursula Renner, with Heinrich Bosse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, pp. 97-119; also Aurnhammer: *Intertextuelles Erzählen*, pp. 86-91; further Michael Scheffel: *Arthur Schnitzler. Erzählungen und Romane*. Berlin: Schmidt 2015, pp. 60-68, here pp. 64-65.
  - 3 For an excellent reading of the tension between the political body of the Habsburg Empire and the physical body of the city of Vienna in *Lieutenant Gustl*, see Anne Flannery: "Walking the Streets. Cityscapes and Subjectscapes in Fin-de-siècle Vienna". In: *Word on the Street*. Ed. by Elisha Foust and Sophie Fuggie. London: Institute of Germanic and Romance Studies 2011, pp. 105-118, here pp. 109-114. It should be noted, too, that Schnitzler's composition of *Die Toten schweigen* and *Lieutenant Gustl* roughly coincides temporally with the eventual confirmation of the anti-Semitic right-wing Christian-Social politician Karl Lueger as mayor of Vienna in 1897; and with Lueger's efforts, during his time at the helm of Vienna's government, to modernize the city's infrastructure. On the political rise of Karl Lueger, see Carl Schorske: *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage 1981, pp. 116-180. On both reactionary and modern city

plain that Schnitzler's texts render the experience of urban spaces as distinctly marked by gender. On the following pages, then, I want to elucidate what I believe to be a particular kinship between *Die Toten schweigen* and *Lieutenant Gustl*, namely the representation of a gendered experience of the imperial city that was Vienna as the 19<sup>th</sup> century drew to a close.

The novelty and, indeed, the radicality of Schnitzler's representations both of Vienna and of his characters' gendered apprehension of its urban spaces become particularly apparent in the context of Wendelin Schmidt-Dengler's broad assessment of Austrian literature's engagement with urban modernity:

Immer wieder wird das Fehlen einer adäquaten Darstellung der Stadt, im besonderen des städtischen Lebens in der österreichischen Literatur vermißt. Die Literatur aus Österreich scheint eine rustikale Literatur zu sein, eine Literatur, deren primäre Inspirationsquelle eben die Schönheit der Alpen ist, eine Literatur, die sich in der Kleinräumigkeit eingerichtet hat – auf die so widersprüchlichen Reize der Metropole scheint es in ihr keine Antwort zu geben. Kein Balzac, kein Zola, kein Dickens, kein Dostojewskij, keine erzählte Stadt [...]; das Bewußtsein der Veränderung ist kaum präsent, ein Bewußtsein, das die moderne urbane Lyrik und allen voran Charles Baudelaires *Fleurs du mal* prägte. [...] Wien hat die Verwandlung zur Metropole, zur modernen europäischen Metropole nicht in dem Sinne mitgemacht wie Paris, London oder Berlin.<sup>5</sup>

Schmidt-Dengler stipulates that it is generally assumed that Austrian literature does not grapple with representations of the city, and he argues that this assumption is rooted in the belief that Vienna, in contrast to other large European, American, or Asian cities, simply neglected to modernize in a timely fashion, and that the city, therefore, continued to be a 'Kleinstadt im Gewande der Metropole'<sup>6</sup> long after urban centers in other countries had developed into modern cities. Schmidt-Dengler goes

---

planning concepts under Mayor Karl Lueger (1897-1910), see Wolfgang Maderthaler and Lutz Musner: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt am Main and New York: Campus 1999, pp. 197-208. On urban planning in Vienna during the latter decades of the Habsburg Empire, see Paolo Capuzzo: "The Defeat of Planning: The Transport System and Urban Pattern in Vienna (1865-1914)". In: *Planning Perspectives* 13 (1998), pp. 23-51.

- 4 On Schnitzler's interest in Vienna's topography, see Hartmut Scheible: "Figur – Situation – Gestalt: Bemerkungen zu Schnitzlers Poetik". In: *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*. Bielefeld: Aisthesis 1996, pp. 105-125, here pp. 109-112.
- 5 Wendelin Schmidt-Dengler: "Die Stadt wird ergangen: Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer". In: *Gassen und Landschaften: Heimito von Doderers "Dämonen" vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Ed. by Gerhard Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, pp. 105-122; here p. 105. Schmidt-Dengler is certainly right that in Austrian literature, no novel can be found that is comparable to, say, Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. Still, Schmidt-Dengler's broad assessment, helpful as it is as an analytical starting point, has to be modified somewhat in light of recent scholarly reassessments of Viennese modernism's engagement with urbanity. With specific regard to Schnitzler, see, for instance, Flannery: "Walking the Streets"; further "*Die 'Großstadt' und das 'Primitive': Text-Politik-Repräsentation*". Ed. By Kristin Kopp and Klaus Müller-Richter. Stuttgart: Metzler and Poeschel 2004, several of whose contributions are devoted to analyses of turn-of-the-century Vienna's representation in literary texts; or Anne-Catherine Simon: *Schnitzlers Wien*. Vienna: Pichler 2002, a volume that analyzes both Schnitzler's rootedness in and literary reflections upon Vienna. It should be mentioned, too, that some earlier scholarship does identify Schnitzler's *œuvre* as one in which an "erzählte Stadt" frequently figures as an element constitutive of meaning. Examples in this context are Rolf-Peter Janz and Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin-de-siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, especially pp. 1-6 and 155-162; also Egon Schwarz: "Milieu oder Mythos? Wien in den Werken Arthur Schnitzlers." In: *Literatur und Kritik* 163-164 (1982), pp. 22-35. Frederick J. Beharrell traced what was left in 1966 of the Vienna Schnitzler lived in and described in his writings in "Schnitzler's Vienna, 1966." In: *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 6 (1), pp. 4-13.
- 6 Schmidt-Dengler: "Die Stadt wird ergangen", p. 105.

on partially to question this presumed state of affairs, and though his discussion focuses chiefly on Heimito von Doderer, he does touch briefly on Robert Musil's *Mann ohne Eigenschaften* and on Schnitzler's *Lieutenant Gustl*. Schmidt-Dengler writes:

Zunächst zu Schnitzler. Und da sei gleich etwas eingefangen, was für alle Autoren, die über Wien schreiben, kennzeichnend ist: Die Stadt wird ergangen, die modernen Verkehrsmittel sind kaum existent, vor allem: es wird aus dem Stadtverkehr das Tempo herausgenommen. Geschwindigkeit ist ja das Gütesiegel, das die Metropolen auszeichnet.<sup>7</sup>

Indeed, Lieutenant Gustl spends the bulk of the narrative walking through the *Innere Stadt*, across the *Ringstraße*, into the *Prater*, all the way back to the *Innere Stadt*, and beyond. However, it should be noted that while Gustl himself never uses modern modes of transportation to move from place to place, the imperial city's conflicted attitude towards modernity is reflected in Gustl's consciousness, which in turn is dominated by his position within the Austro-Hungarian army. For instance, Gustl passes by some landmarks in the city that exemplify the beginnings of Vienna's tepid entry into modernity, among them the *Nordbahnhof*, where, as Anne Flannery observes, Gustl 'contemplates by which time zone he should commit suicide—the time of the European train systems or the empire'.<sup>8</sup> Extending Flannery's observation, one might say, then, with reference to Benedict Anderson, that the tension between the slow demise of the empire and the coordinated routines of modernity is reflected in Gustl's consciousness in the dawning of the age of 'temporal coincidence', 'measured by clock and calendar'<sup>9</sup>, of linear time—the temporality that heralds the end of empire and the dawning of the nation state.

The representation of the conflicted coexistence of markers of premodern imperial time and the emergence of modern metropolitan time that gestures toward the dawning of the nation state arguably is even more pronounced in *Die Toten schweigen*. As I have shown elsewhere,<sup>10</sup> premodern and modern modes of transportation and different urban materialities, such as various types of road surfaces and train, tram, and trolley tracks, repeatedly intersect and ultimately literally collide in this narrative, causing a traffic accident that precipitates the text's central crisis. The coexistence of different and at times competing types of infrastructure in the city is foregrounded in the text; and the narrative allows us to see that the movements and discourses of the characters are frequently both determined and interrupted by these urban infrastructures. As one of the characters observes as his *Fiaker* at times haltingly, at times hurriedly moves over the constantly changing material surfaces of the urban space, "[m]an kann während des Fahrens nicht ordentlich reden."<sup>11</sup> Quite literally, an entry into the flow of traffic that circulates in the city can disrupt the accustomed order of discourse.

<sup>7</sup> Ibid., p. 106.

<sup>8</sup> Flannery: "Walking the Streets", p. 109.

<sup>9</sup> Benedict Anderson: *Imagined Communities*. Rev. ed., 13<sup>th</sup> impr. London/New York: Verso 2003, pp. 22-36, here p. 24.

<sup>10</sup> Imke Meyer: "Anxiety and the Imperial City: Arthur Schnitzler's 'Die Toten schweigen'". Forthcoming in *Austrian Studies* 27 (2019), pp. 210-223.

<sup>11</sup> Arthur Schnitzler: *Die Toten schweigen*. Ed. by Martin Anton Müller. Werke in historisch-kritischen Ausgaben. ed. by Konstanze Fliedl. Berlin and Boston: De Gruyter 2016, p. 249. On the following pages, the edition will be referenced as DTs-HKA.

It is not only the greater prominence of transportation infrastructures and the reference to urban modernization projects in *Die Toten schweigen* that distinguishes it from *Lieutenant Gustl*, a text that is focussed on a man's walk through the city. Rather, the representation specifically of a female figure's consciousness in *Die Toten schweigen* is another distinguishing feature. After Emma's illicit lover Franz is killed in an accident<sup>12</sup>, Emma becomes the sole reflector figure in the narrative. And the fact that the central female figure in the narrative is named Emma is not incidental, as the name points both to Freud's early patient Emmy von N. and to Flaubert's Emma Bovary.<sup>13</sup> As Dorrit Cohn reminds us, Flaubert's ground-breaking work created 'fictional minds with previously unparalleled depth and complexity';<sup>14</sup> and the considerable detail with which Emma's and Franz's psyches are rendered may well have its roots in Schnitzler's admiration of Flaubert's radically new way of representing consciousness. As importantly, though, the realism that marks Schnitzler's representation of Vienna as it is reflected in Franz's and Emma's minds may likewise have had its model in Flaubert's *Madame Bovary*. And just as Flaubert's Emma Bovary moves through the world as a woman with sexual desires, so, too, is Schnitzler's Emma rendered as a sexual being who moves through the urban spaces of an imperial city. Unlike her compatriot Lieutenant Gustl, then, who three years later will, as Schmidt-Dengler observes, walk through Vienna as though he were "ein Benjaminscher Flaneur im Angesicht des Todes",<sup>15</sup> Emma, as we will soon see, cannot move through the city without being aware of herself as a sexed and gendered being.

Like Gustl and in contrast to Emma, her lover Franz can move freely. At the outset of the narrative, we find him waiting for Emma in a "stillen, abseits liegenden Strasse" in the *Leopoldstadt* that is located merely "hundert Schritte weit von der Praterstrasse" and yet makes Franz feel as though he had been "in irgend eine ungarische Kleinstadt versetzt". Seemingly the only advantage of waiting for Emma at this site is to protect Emma from the danger of detection in this area of the city: "Immerhin", Franz

<sup>12</sup> On the poetological functions and centrality of the concept and representation of the accident in literary modernity, see Claudia Lieb: *Crash: Der Unfall der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis 2009. On the eventual absorption of contingencies into the structures of modern social systems, see Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, pp. 148-190 and pp. 436-443.

<sup>13</sup> On Schnitzler and Flaubert, see Barbara Surowska: "Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle 'Die Toten schweigen'". In: *Orbis Litterarum* 40 (1985), pp. 372-379; on Flaubert and other intertexts see Aurnhammer: *Intertextuelles Erzählen*, pp. 25-52; Cook: "Isolation, Flight, and Resolution in Arthur Schnitzler's 'Die Toten schweigen'", p. 216; Norbert Micke: "'Der Tote auf meinem Schoß' – zur dramatisch-analytischen Darstellung des Eros/Thanatos-Motivs in Arthur Schnitzlers Erzählung 'Die Toten schweigen'". In: *Eros und Thanatos: Erzählungen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg*. Ed. by Klaus Lindemann and Norbert Micke. Paderborn: Schoenigh 1996, pp. 33-52, here p. 34. Aurnhammer, in *Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek*. Ed. by Achim Aurnhammer, Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, vol. 2. Würzburg: Ergon 2013, p. 27, points out that Schnitzler read *Madame Bovary* multiple times and referred to Flaubert's novel as his "Evangelium". Konstanze Fliedl observes that Schnitzler's admiration for Flaubert is reflected, too, in another text he likewise drafted originally in 1897, namely the *Reigen*: here, the character "Frau Emma" appears both in her role as lover of "der junge Mann" and in her role of wife. See Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Vienna/Cologne/Weimar: Böhlau 1997, p. 203. See also Aurnhammer: *Intertextuelles Erzählen*, p. 39. On Schnitzler's familiarity with Freud's early work and on Freud's and Breuer's *Studien über Hysterie* as an intertext for *Die Toten schweigen*, see Claudia Lieb: "Die Hysterie der treulosen Gattin: Pathologische Intimität um 1900". In: *Tä katoptrizómena* 10.53 (2008) <<https://www.theomag.de/53/cl1.htm>> [accessed 25 January 2019].

<sup>14</sup> Dorrit Cohn: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP 1978, p. 26.

<sup>15</sup> Schmidt-Dengler: "Die Stadt wird ergangen", p. 107.



thinks sarcastically, “sicher dürfte man hier wenigstens sein; hier wird sie keinen ihrer gefürchteten Bekannten treffen.” Emma is late, though: “Er sah auf die Uhr... Sieben – und schon völlige Nacht. Der Herbst ist diesmal früh da. Und der verdammte Sturm.”<sup>16</sup> Franz, in other words, is irritated: with his lover’s lateness, with her fear that their affair might be discovered, with the weather, and with the realization that Vienna, the seat of the Habsburg Empire, encompasses seemingly provincial areas all too closely to the city’s heart, a fact that threatens to dilute the city’s imperial might and its investment in a heroic and “masculinist” history manifested in its various landmarks. Already at this early point in the text, then, it becomes clear that Franz, who views the city, the people who populate it, and his interactions with others through a masculine lens, is unable to relate empathetically to one of his lover’s concerns, namely her fear that a discovery of her extramarital affair would cause her ostracism from her bourgeois circles and would destroy, along with her marriage, the foundation of her economic security.

As Franz continues to wait, it becomes ever more evident that he can inhabit a subject position within the urban environment that Emma, as a woman, is unable to occupy:

Die Laternenfenster klirrten. Noch eine halbe Stunde, sagte er zu sich, dann kann ich gehen, Ah – ich wollte beinahe, es wäre so weit. Er blieb an der Ecke stehen; hier hatte er einen Ausblick auf beide Strassen, von denen aus sie kommen könnte.

Ja, heute wird sie kommen, dachte er, während er seinen Hut festhielt, der wegzufiegen drohte. – Freitag – Sitzung des Professorenkollegiums – da wagt sie sich fort und kann sogar länger ausbleiben... Er hörte das Geklingel der Pferdebahn; jetzt began auch die Glocke der nahen Nepomukkirche zu läuten. Die Strasse wurde belebter; es kamen mehr Menschen an ihm vorüber: meist, wie ihm schien, Bedienstete aus den Geschäften, die um Sieben geschlossen wurden. Alle gingen rasch und waren mit dem Sturm, der das Gehen erschwerte, in einer Art Kampf begriffen. Niemand beachtete ihn; nur ein paar Ladenmädels blickten mit leichter Neugier zu ihm auf.<sup>17</sup>

As Vienna’s urban soundscape envelopes Franz<sup>18</sup>, he sets out to position himself mentally as his inconsiderate lover’s victim even as he positions himself physically in a privileged viewing position that grants him an “Ausblick” and thus visual control over two streets. As the polite and generous individual he imagines himself to be, he must give over another half hour of wait time to his cruel lover before he can allow himself to leave the place of their planned rendezvous. Of course, as the passage above also makes plain, it really is not Emma who cruelly controls when she does or doesn’t show up for an illicit meeting; rather, her movements are dictated by her husband’s faculty meeting schedule.

Just as the urban space is suffused with both ephemeral and predictable sounds that signal urban chaos as well as predictable routines, so, too, constantly changing sights as well as gazes criss-cross the city’s public spaces. And just as class comes literally into view in the bodies of the employees who leave the shops at 7 pm, so, too,

<sup>16</sup> DTs-HKA, p. 245.

<sup>17</sup> DTs-HKA, p. 245-246.

<sup>18</sup> Elsewhere, I have discussed the significance of individual elements of the soundscape representation in *Die Toten schweigen*, in particular the ways in which sounds of church bells, trolley whistles, and shop closing activities signal a coordination of religious life, traffic schedules, and commercial life in the city. Schnitzler’s text can be said to anticipate here some of Georg Simmel’s reflections on the regulation of time in urban life in Simmel’s 1903 essay *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Georg Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I*. Ed. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, and Ottheim Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, pp. 116-131, here 119-120. See Meyer, “Anxiety and the Imperial City”, p. 214.

does gender play a role. As we have seen, as a bourgeois male, Franz can position himself “an der Ecke” to gain an “Ausblick” of two streets simultaneously to watch for Emma’s arrival. But the visual field of the urban space is a curious admixture of anonymity and the constant potential for exposure. The same kind of privileged viewing position Franz holds is foreclosed to Emma in the urban environment. Rather, as a married bourgeois woman, she primarily is positioned as an object of the male gaze, and she is afraid of this gaze, as it may mean detection of her illicit affair. Almost immediately after Emma finally meets up with Franz, “[e]in Herr ging an ihnen vorüber und betrachtete die Dame [Emma] flüchtig. Der junge Mann [Franz] fixierte ihn scharf, beinahe drohend; der Herr ging rasch weiter. Die Dame sah ihm nach.”<sup>19</sup> This brief passage is related by the narrator in such a way that we as readers become voyeurs of the scene: we observe the gazes that criss-cross the field of vision established between “ein Herr”, “der junge Mann”, and “die Dame”. We see that power relations are clarified without the exchange of a single word: Franz owns the privilege to gaze at Emma and defends this privilege against another man; Emma cannot look this same man in the eye, but rather can only look at him after he passes, to try to determine whether he represents any kind of social danger to her: if she were to be recognized, her marriage and indeed her entire bourgeois life might be destroyed. By contrast, the petit-bourgeois “Ladenmädel” who move through the same space in which Emma finds herself now can “mit leichter Neugier” gaze at Franz, who may well be a potential higher-class suitor visiting their territory in pursuit of a *süßes Mädel* who would benefit from his financial support. It is both gender and class, then, that play into the visual negotiation of urban space.<sup>20</sup>

Franz and Emma now try to commence their rendezvous experience, but irritation and anxiety dominate the interactions of the lovers. The coach Franz had hired earlier stands nearby, and Emma now boards it, though she is concerned about the fact that the coach is open, thus potentially exposing her to curious looks:<sup>21</sup> “Ist das dein Wagen?’ ‘Ja.’ – ‘Ein offener?’” Franz’s male perspective clouds his ability to assess and to appreciate Emma’s fear that their affair might be discovered. Rather, still piqued that Emma made him wait, he remarks, with reference to the weather, “Vor einer Stunde war es noch so schön.”<sup>22</sup> He simply seems unable to understand that Emma’s precarious position as a married bourgeois woman moving through public spaces with her lover should have rather prompted him to hire a closed *Fiaker*, regardless of the weather.

---

19 DTs-HKA, p. 246.

20 On the relevance of both gender and class for the negotiation of different territories of the city, see also Griselda Pollock: *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art*. Ed. with new introduction. London and New York: Routledge 2003, pp. 70-127. See also Rita Felski, who cautions against any kind of mono-causal or generalizing understanding of gender and power in modernity: Rita Felski: *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard UP 1995, pp. 11-34. On the relevance of vision, visibility, and the gaze in Viennese Modernism, see also Andreas Huyssen: “The Disturbance of Vision in Vienna Modernism”. In: *Modernism/Modernity* 5.3 (1998), pp. 33-47.

21 On the issue of Emma’s “Verfolgungsängste”, see also Ivet Guntersdorfer: “Habe die Ehre! Schnitzlers Novellen ‘Die Toten schweigen’ und ‘Leutnant Gustl’ alla Schopenhauer”. In: *Auf dem Weg in die Moderne: Deutsche und österreichische Literatur und Kultur*. Ed. by Roswitha Burwick, Lorely French, and Ivet Guntersdorfer. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, pp. 101-123, here p. 107. On Emma’s fears, also see Rolf Allerdissen: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier 1985, pp. 240-248, here p. 242.

22 DTs-HKA, p. 246.

When Franz and Emma finally do depart from the *Nepomukkirche*, a visibly intoxicated coach driver proceeds to take the couple in the direction of the “Lusthaus” in the *Prater*. Emma fearfully cowers in a corner of the open coach while it rides along the “Praterstrasse”, but begins to relax once it passes the “Tegethoff-Monument”<sup>23</sup> in the middle of the *Praterstern* and turns into the dark *Praterallee*. In the cover of darkness, Emma feels safe enough to embrace and kiss her lover, but shrinks back as soon as another coach passes them: her fear of a stray gaze, that “zufällig [...] jemand hereinschaun [kann]”<sup>24</sup>—her fear of being identified—prompts Franz, whose irritation is growing, to ask the driver to turn around and to go towards the “Reichsbrücke”. While Franz impatiently gives directions to the driver, Emma appears disoriented and repeatedly asks “Wo sind wir denn?”<sup>25</sup> Franz is able to direct the *Fiaker*’s movement through a cityscape dotted with imperial landmarks, churches named after male saints, enormous phallic monuments to military heroes like the seafaring Admiral Wilhelm von Tegetthoff, and material witnesses to ingenious and quasi-muscular modern engineering like an “Eisenbahnbrücke”.<sup>26</sup> Emma, however, already unsettled and anxious because of the threats the rules of a patriarchal society pose to her, is unable to get her bearings in an urban space saturated with references to the masculinist history of the Habsburg Empire.

As the ride through the city continues, the *Fiaker* slides along muddy unpaved roads, bumps over cobblestone streets, almost tips over when it catches in the tracks of a horse-drawn tram, and eventually tilts over violently when, beyond the *Reichsbrücke*, it collides with a pile of gravel, in the process throwing the relationship of the illicit lovers into the open. The *Fiaker*’s collision with what might be termed the construction debris of modernity can be read as a literalization of the impasse Emma experiences when she realizes that the sexual emancipation she had sought in her affair in fact merely subjugates her further under the dictates of bourgeois morality. The constantly looming threat that her liaison might be discovered points to the precarity of her status as a married bourgeois woman and to the very real possibility of her social and economic death.

The immediate consequence of the *Fiaker* accident is not Emma’s symbolic death, though, but rather her lover Franz’s literal death. The traumatized and panicked Emma now faces a terrible dilemma: should she remain with her dead lover until help arrives, in a gesture of faithfulness that would inevitably reveal the literal body of evidence of her unfaithfulness to her husband and to the world; or should she disavow her affair over her lover’s dead body, thus to preserve—along with her social station, her economic safety, and the custody of her son—the pretense of faithfulness to her husband? Emma decides that it would be of no benefit to her dead lover if she were to sacrifice herself. She leaves the scene of the accident and sets out on foot from the farther bank of the Danube and the *Prater* back into the *Innere Stadt*, anxiously trying to reach her bourgeois home while avoiding prying eyes and curious looks from anyone who might be in a position to recognize her and report on her affair.

---

23 DTs-HKA, p. 247.

24 DTs-HKA, p. 247.

25 DTs-HKA, p. 248-249.

26 DTs-HKA, p. 248.

Whereas Emma had earlier perceived the darkness in the *Prater* and on the far bank of the Danube as a protective cover for her illicit affair, this same darkness now appears uncanny. The narrator tightly aligns his perspective with Emma's, granting us exceptional access to her state of mind. The syntax and the tempo of the text mirror Emma's confusion and breathlessness; the narrative abandons the simple past and is now rendered in present tense. In her traumatized state, the disorientation in space Emma had already felt during the earlier *Fiaker* ride through the city is intensified and mingles with a marked emotional disorientation. Emma

geht rascher... läuft... und fort von da... zurück... in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen! Die Strasse läuft sie entlang, hält das Kleid hoch, um nicht zu fallen. Der Wind ist ihr im Rücken, es ist, als wenn er sie vorwärts triebe. Sie weiss nicht mehr recht, wovor sie flieht. Es ist ihr, als ob sie vor dem bleichen Manne fliehen müsste, der dort, weit hinter ihr, neben dem Strassengraben liegt... dann fällt ihr ein, dass sie ja den Lebendigen entkommen will, die gleich dort sein und sie suchen werden.<sup>27</sup>

While "Licht" and "Menschen" earlier in the text were threatening to Emma, it is now not the light of day and the city's artificial lights at night that instil fear in Emma, but rather the body of the dead lover that continues to loom uncannily in the darkness, such that Emma "fühlt seine Macht".<sup>28</sup> In contrast to the topos of the beautiful female corpse, which eroticizes and aestheticizes the violent death of autonomous female sexuality, the male corpse continues to be a "Mann[...]"; albeit one who is "bleich"; and this man continues to exert "Macht" over his female lover. The uncanniness Emma feels in this situation pushes her towards "Licht" and "Menschen", until she remembers, almost as if in a death wish, that she had meant to flee from "den Lebendigen". As Emma crosses the river back into the direction of the city by running across the *Reichsbrücke*, it is as if she were suspended between the dead and the living.<sup>29</sup>

Emma continues to run, then walks to avoid arousing the suspicion of a "Sicherheitswachmann" "in Uniform"<sup>30</sup> positioned at the other end of the bridge, almost as though he were a gatekeeper at the entrance back into city life. And indeed, as Emma finds her way back into the urban space, the scene of the accident recedes spatially, and Emma experiences a sense of relief:

[Eine wilde Freude] kommt [...] über sie, und wie eine Gerettete eilt sie vorwärts. Leute kommen ihr entgegen; sie hat keine Angst mehr vor ihnen – das Schwerste ist überstanden. Der Lärm der Stadt wird deutlich, immer lichter wird es vor ihr; schon sieht sie die Häuserzeile der Praterstrasse, und es ist ihr, als werde sie dort von einer Flut von Menschen erwartet, in der sie spurlos verschwinden darf.<sup>31</sup>

---

27 DTs-HKA, p. 257.

28 DTs-HKA-257. Micke offers a highly convincing reading of the tension between Eros and Thanatos as Emma tries to leave Franz's dead body behind.

29 On the symbolism of the river in the text, and on the ways in which the realm of the dead turns from a silent realm into one that speaks as Emma tries to leave the scene of the accident, see in particular Achim Küpper: "Übergang als Grenzerfahrung. Arthur Schnitzler: Wasser, Brücke und Insel in drei Erzählungen vom Jahrhundertende (mit einem Blick auf die Kunst um 1900)". In: *Sprachkunst* 39.2 (2008), pp. 219-249, here p. 238. Küpper's interesting analysis focusses on Vienna less as a representation of a built environment whose materiality and historical dimensions affect the consciousness of Schnitzler's characters and more as what he terms a "symbolische Landschaft" (p. 241). See also Bettina Matthias: *Masken des Lebens - Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, pp. 80-89. Matthias reads the crossing of the Danube as a symbolic crossing of the river Styx (p. 81).

30 DTs-HKA, p. 258.

31 DTs-HKA, p. 258.

Here, the alternative to the social and economic death that would result if Emma were discovered next to the body of her dead lover is Emma's desire to "spurlos verschwinden", to disappear without a trace; the permission, granted by "eine[...] Flut von Menschen", to erase the self. Relief, it seems, would be a death wish fulfilled.

The referent of the phrase "das Schwerste ist überstanden" is, of course, polyvalent—the phrase can reference the overcoming of the initial traumatized paralysis after the death of the lover, the accomplished flight from the scene of the accident, or the "successful" conclusion of the affair—a conclusion that did not result in a discovery of Emma's illicit affair. After all, as much as Franz's death means loss, trauma, and moral turmoil for Emma, it also brings finite relief from a life filled with constant fear of detection. Whereas the city crowds and the invisible net of glances criss-crossing the urban space had appeared threatening to Emma earlier in the narrative, the flood of bodies streaming through the city's streets now seems to offer anonymity and protective cover—and, as mentioned above, even potentially the fulfilment of a death wish.

Mapped on top of the death wish, however, is Emma's feeling "dass sie nur einen Wunsch hat: zu Hause, in Sicherheit sein".<sup>32</sup> She manages to sneak back into her apartment unseen, past the porter and the maid, in time before her husband's return from his faculty meeting. She changes out of her soiled dress and greets her husband as he enters the living room. But whereas Emma had borne one secret before—that of her illicit affair and of her sexual desires—she now bears an additional one, namely that of her lover's death and of her flight from the scene of the accident. Emma, exhausted, falls asleep at the dining room table and screams in her sleep. Her husband now suddenly morphs into his "Professor"<sup>33</sup> persona and gazes intently at Emma. As Emma sees her own face in a mirror on the wall across from where she is seated, her husband interrupts the self-reflexive moment she experiences, in fact asserting control over Emma's own gaze at herself:

Da fühlt sie, wie sich zwei Hände auf ihre Schultern legen, und sie sieht, wie sich zwischen ihr eignes Gesicht und das im Spiegel das Antlitz ihres Gatten drängt; seine Augen, fragend und drohend, senken sich in die ihren.<sup>34</sup>

Whereas the private space, the interior of the bourgeois home, itself located in the heart of the city and yet seemingly protected from it, had earlier promised to Emma "Sicherheit" and safety from prying eyes, it is now precisely in her home that she is subjugated to intense questioning glances. The free-floating and non-specific feelings of anxiety and of a looming threat now suddenly congeal and crystalize in the gaze and physical touch of Emma's "Professor" husband. His hands on her shoulders appear poised at any moment to move from their current position to Emma's throat. Emma attempts to resolve the threatening potential of this moment by playfully pulling her

<sup>32</sup> DTs-HKA, p. 259.

<sup>33</sup> DTs-HKA, p. 262. See also Martin Anton Müller's introductory essay to his historical-critical edition of HKA. Müller points out that Schnitzler, in his correspondence with Fanny Hertz, identifies the husband as a physician. See DTs-HKA, pp. 2-3. The husband's gaze would then be that of a diagnostician, of a subject with scientific agency who examines Emma as a quasi-patient, foreshadowing, perhaps, Ingeborg Bachmann's representation of Dr. Leo Jordan in her novel fragment *Der Fall Franza*. An oblique intertextual reference to *Die Toten schweigen* in Bachmann's text might also be encoded in Leo Jordan's last name: after all, the crossing of the river Jordan signifies death, just as the Danube in Schnitzler's text figures as a symbolic threshold between the worlds of the living and the dead.

<sup>34</sup> DTs-HKA, p. 263.

husband's hands down from her shoulder and into an embrace. Inadvertently, though, she mutters "die Toten schweigen".<sup>35</sup> In response to her husband's questions about this remark, she decides that she will confess "die ganze Wahrheit"<sup>36</sup> to him. However, while the phrase "die Toten schweigen" can be taken to refer to Emma's dead lover, it might also refer to Emma's semi-conscious and half-articulated death wish: if she were to be strangled by her husband's embrace, she would be "die Tote", and she would be silent forever. The text ends, though, before we get to see whether Emma follows through on her intent to confess "die ganze Wahrheit" or whether she will enter a silent state of emotional death, concealing her secrets from prying glances forever.

As a woman, Emma, then, is not safe anywhere—neither when she moves through imperial Vienna's public spaces, nor when she finds herself back in her bourgeois home. Rather, her behavior always to varying degrees is influenced, directed, or controlled by forces linked to gender and the rules of a patriarchal society. Whereas Emma's lover Franz is blind to these forces and to his own power both within the concrete spaces of the city and in the systemic realm of gender relations in late-19<sup>th</sup>-century Viennese society, Emma is keenly aware of the power gender has to influence decisions and behavior. After Franz's death, and after her decision to flee the scene of the accident and to find her way back to the city, Emma muses: „Und wenn es das Schicksal anders bestimmt hätte? – Und wenn *sie* jetzt dort im Graben läge und er am Leben geblieben wäre? Er wäre nicht geflohen, nein... er nicht. Nun ja, er ist ein Mann. Sie ist ein Weib – und sie hat ein Kind und einen Gatten."<sup>37</sup> Schnitzler's narratorial decision to give us an exceptional degree of access to Emma's consciousness as she moves through Vienna allows us to see that Emma's experience of the city is decidedly gendered. As she does repeatedly over the course of the narrative, Emma here entertains ideas of her own death. Being alive as she is, she is keenly aware that her position as a woman is fundamentally different from the one Franz inhabited as a man. Emma understands that she is less a subject with agency over her decisions, and rather, as a woman, subject to forces that limit her choices.

Lieutenant Gustl, the character at the center of Schnitzler's eponymous novella, seems in several regards to be a literary sibling of Emma. With Lieutenant Gustl, Schnitzler radicalizes to such a degree the kinds of psychonarrative representations of his characters visible already in a text like *Die Toten schweigen* that any explicit narratorial agency disappears. Rather, an ongoing interior monologue, interrupted only by brief passages of dialogical exchange between Gustl and his interlocutors, places the reader inside Gustl's consciousness for the duration of the narrative. As in *Die Toten schweigen*, class and particularly gender are categories central to the representation of Gustl's experience of the city.

The story related in *Lieutenant Gustl* is well known: Gustl, a low-ranking army officer, rudely pushes other people around as he retrieves his coat after the performance of an oratorio at the Viennese *Musikverein*. A portly baker reacts by grabbing Gustl's sabre, threatening to break it apart and to send it to Gustl's commanding officer. Because the baker belongs to a social class unable to give satisfaction during the

---

**35** DTs-HKA, p. 263. On the intertextual significance of the phrase "die Toten schweigen", see Aurnhammer: *Intertextuelles Erzählen*, pp. 47-51.

**36** DTs-HKA, p. 264.

**37** DTs-HKA, pp. 258-259.

ritualized confrontation of a duel, Gustl cannot challenge the baker to restore the honor he believes he has lost. Gustl half believes that even if the altercation never were to become known to anyone else, the shame resulting from it would be so great that he would have no choice but to commit suicide. He wanders through Vienna at night pondering his life and his situation, only to find out, as he enters his *Kaffeehaus* to have breakfast prior to his suicide, that the baker has died of a stroke on his way home from the *Musikverein*. Gustl now happily abandons his plans of suicide, breakfasts with great appetite on the rolls the baker still made prior to his death, and looks forward to his duel with a civilian he believes has insulted the military.

Whereas Emma's secret had been that of her sexual desires and of her illicit affair, Gustl is happy to communicate his sexual appetites to any woman who will grant him so much as a passing glance. As he disinterestedly sits through a performance of Mendelssohn's *Paulus Oratorio*<sup>38</sup> at the Vienna *Musikverein*, he scans the audience for women who might be willing to flirt or even go out with him.<sup>39</sup> As he does so, he notices what he thinks are Jews in the audience and, unaware that he is listening to a musical work composed by a converted Jew, complains: "Es ist doch fabelhaft, da sind auch die Hälfte Juden... nicht einmal ein Oratorium kann man mehr in Ruhe genießen..."<sup>40</sup>

As Gustl muses that the *Singverein* choir must be composed of "[m]indestens hundert Jungfrauen" and wonders "[o]b das lauter anständige Mädeln sind? Alle hundert? Oh jeh!", wishes he had an "Opengucker", and tries to get women in the audience to flirt with him,<sup>41</sup> he instantiates the power he has as a man to relegate women under his gaze to the status of objects. However, in the panopticon-like audience space in the *Musikverein*, Gustl simultaneously becomes the bearer of the looks of others; and he tries to neutralize the anxiety this fact induces by indulging in exaggerated fantasies of manly behavior:

Was guckt mich denn der Kerl dort immer an? Mir scheint, der merkt, daß ich mich langweil' und nicht herg'hör... Ich möcht Ihnen rathen, ein etwas weniger freches Gesicht zu machen, sonst stell' ich Sie mir nachher im Foyer! – Schaut schon weg! Daß sie Alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n...<sup>42</sup>

Already at this point, prior to Gustl's symbolic castration through the baker's action, it is clear that the bravado with which Gustl enacts his masculinity is barely able to mask his profound insecurities. Gustl is worried that his class background is being

**38** While Mendelssohn's oratorio is not explicitly identified in the text, *Lieutenant Gustl* is set on the Wednesday prior to Good Friday in 1900. On this day, the *Musikverein* indeed presented a performance of Mendelssohn's work. See Reinhard Urbach: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. Munich: Winkler 1974, pp. 102-103. A detailed discussion of the oratorio is offered by William Collins Donahue: "The Role of the *Oratorium* in Schnitzler's *Leutnant Gustl*: Divine and Decadent". In: *New German Review* 5/6 (1989), pp. 29-42. Further see Imke Meyer: *Männlichkeit und Melodram*. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, pp.151-163; further Carl Niekerk: "Vienna Around 1900 and the Crisis of Public Art: On Text and Music in Klimt, Mahler, and Schnitzler". In: *Neophilologus* 95 (2011), pp. 95-107, here pp. 99-102); also Aurnhammer: *Intertextuelles Erzählen*, pp. 98-101.

**39** An excellent analysis of the dynamic of gazes unfolded during Gustl's visit to the *Musikverein* is offered by Klaus Laermann in "Psychoanalyse eines Helden". In: Janz/Laermann: *Arthur Schnitzler*, pp. 118-126, here pp. 121-123. See also Susan C. Anderson: "The Power of the Gaze: Visual Metaphors in Schnitzler's Prose Works and Dramas". In: *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Ed. by Dagmar C. G. Lorenz. Rochester: Camden House 2003, pp. 302-324, here pp. 310-313; also Meyer: *Männlichkeit und Melodram*, pp. 152-156.

**40** Arthur Schnitzler: *Lieutenant Gustl*. Ed. by Konstanze Fliedl, Historisch-kritische Ausgabe Berlin/New York: De Gruyter 2011, p. 520. Hereafter cited as LG-HKA.

**41** LG-HKA, pp. 513-514.

**42** LG-HKA, p. 514.

scrutinized, and that his membership in the bourgeoisie is being questioned.<sup>43</sup> Moreover, if Gustl turns into the bearer of the look, he is potentially objectified and feminized. Gustl's fear of feminization arises promptly after he pictures his military friend Kopetzky in a pub, smoking "seine Virginier".<sup>44</sup> In fact, it was Kopetzky who furnished Gustl with a ticket to the *Musikverein* performance, ostensibly so Gustl could hear Kopetzky's sister sing in the choir. Gustl seems not to understand that Kopetzky might want Gustl to ask his sister out;<sup>45</sup> rather, Gustl wonders why Kopetzky himself is not attending the concert. Gustl, though, is fixated on Kopetzky throughout the narrative, pointing out repeatedly that Kopetzky is "[d]er Einzige, auf den man sich verlassen kann"; "der Kopetzky ist doch der Einzige..."; and "[a]ußer'm Kopetzky könnt' ich Allen gestohlen werden..."<sup>46</sup> Gustl's aggressive and defensive fixation on the gaze of another man immediately after his thoughts of Kopetzky with his cigar seems to suggest that Gustl's homosocial relationship with Kopetzky also accommodates homoerotic elements. Indeed, Gustl's homoerotic fixation on Kopetzky might be mutual—after all, Kopetzky might be seeking a vicarious union with Gustl by encouraging him to court his sister.<sup>47</sup>

Not long after Gustl's homoerotic fixation, his fear of feminization, and his potential objectification through the looks of other men are introduced in the text, Gustl is symbolically castrated by Herr Habetswallner, the baker, who—in a gesture that of course also might be read as homoerotic—puts his hand on Gustl's sabre to tamp down his aggressive masculinity. As Astrid Lange-Kirchheim puts it: „Der Nicht-Satisfaktionsfähige [the baker] vergreift sich buchstäblich an den Insignien der Macht, indem er droht, den Säbel zu zerbrechen, und entwendet Gustl seine Ehre, indem er sich verabschiedet mit: "Habe die Ehre, Herr Leutnant, [...] – habe die Ehre!"<sup>48</sup> While Gustl's masculinity was fragile prior to the encounter with Herr Habetswallner, the symbolic castration destabilizes it further. Dazed and panicked, Gustl leaves the *Musikverein* and paces along the Ringstraße, "gegen den Uhrzeigersinn", as Konstanze Fiedl points out<sup>49</sup>—almost, one might say, as though he were trying to march against the direction of time, in an effort to turn the clock back to a time prior to the symbolic castration. Gustl then embarks on a route not dissimilar to the one Emma took three years prior: he walks into the *Prater*, and later back past the "Tegetthoffsäule ... so lang hat sie noch nie ausg'schaut,..."<sup>50</sup>, and on towards a "Kirche"<sup>51</sup>, past the "Burghof"<sup>52</sup> and eventually to his *Kaffeehaus* in the *Josefstadt*, where he learns of the sudden death of Herr Habetswallner.

While Emma carries with her as she traverses the city the secret of her sexual desires and of her illicit affair, Gustl carries with him the secret of his symbolic castration, along with his latent homosexuality. Emma experiences imperial Vienna as an alienating and

43 On Gustl's class background and anxiety about his social status, see, for instance, Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, p. 83.

44 LG-HKA, p. 514.

45 On this point, see also Niekerk: "Vienna Around 1900 and the Crisis of Public Art", p. 100.

46 LG-HKA p. 513; p. 535.

47 On Gustl's latent homosexuality, see also Laermann, p. 121; Renner, p. 86; Meyer, *Männlichkeit und Melodram*, pp. 160-163.

48 Astrid Lange-Kirchheim: "'Dummer Bub' und 'liebes Kind': Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*". In: *Arthur Schnitzler: Affären und Affekte*. Ed. by Gisela Steinlechner and Evelyn Polt-Heinzl. Vienna: Brandstätter 2006, pp. 97-109, here p. 97.

49 Fiedl, *Lieutenant Gustl* (2002), p. 76.



masculinist space that offers no significant points of orientation or identification to a woman. Conversely, Gustl's masculinity and his identity as a member of the military are propped up by the very same landmarks and monuments Emma had passed<sup>53</sup> three years earlier. As Konstanze Fliedl points out in her analysis of the spatial order in *Lieutenant Gustl*: „Im herrischen Gestus sucht Gustl seine Bestätigung. Denkmal, Kirche und Burghof sind also die topographischen Punkte, an denen Gustl sich und seinen schwankenden Entschluss zum Selbstmord aufzurichten versucht. Innerhalb der Semiotik des Raumes der Novelle stabilisieren sie Gustls Selbstbild.“<sup>54</sup> While the references to heroic masculinity and imperial might reflect and support Gustl's identity, Emma must remain alienated from a built environment that consigns her to the status of an object. While Gustl and, three years earlier, his bourgeois predecessor Franz, can, as men, freely traverse a city that grants them agency and that reflects masculinist values at virtually every street corner, Emma, as a woman, does not enjoy the same kind of freedom of movement. The city is not a place for her, and she has no place in it.

It is ironic that there seems to be an inverse relationship between the degree of freedom with which Schnitzler's characters can move through the city and the respective stability of their gendered identities. Gustl's masculinity is always already unstable, and is made more fragile yet when he is symbolically castrated. While imperial Vienna offers Gustl a plethora of ideological support for his damaged psyche, no such opportunities for identification exist for Emma. On the contrary, she is confined to object status both in the public spaces of the imperial metropolis and in the private space of her bourgeois home. And yet, Emma's femininity is never under threat—in fact, it remains stable regardless of the roles Emma assumes: wife, mother, lover, and even, as Franz repeatedly refers to her, “[I]iebes Kind”, or “mein Kind”.<sup>55</sup> While Gustl's anxieties about class and race (the latter play out in his rabid anti-Semitism), his homoerotic fixation, and his symbolic castration repeatedly threaten to feminize him and to undermine his masculinity, everything Emma experiences—indignities or happy moments in the arms of her lover—cements her femininity further, as this identity is built on objectification, reduction to sensuality, and the constant potential for erasure to begin with.

---

50 LG-HKA, p. 541.

51 LG-HKA, p. 544. There is some discussion in the secondary literature as to whether the church Gustl enters is the *Stephansdom* or, in fact, the *Nepomukkirche*, the very church that serves as the starting point of Franz's and Emma's ride through the city. While Fliedl (*Lieutenant Gustl* (2002), p. 77) and Aurnhammer (*Intertextuelles Erzählen*, p. 99) argue that it is more likely that the “Kirche” in the text is in fact the *Stephanskirche*, Renner believes that the text rather references the *Nepomukkirche*. As I argue that there are oblique intertextual references in *Lieutenant Gustl* that gesture to *Die Toten schweigen*, I believe it is likely that Schnitzler, as he chose to cross out the explicit reference to the *Stephanskirche* in his draft of the text (see LG-HKA, p. 411), meant to preserve the possibility of an implicit reference to the church Emma passes during her frantic journey through the city, i.e., the *Nepomukkirche*, while nevertheless holding open the possibility that Gustl enters the *Stephanskirche*.

52 LG-HKA, p. 546.

53 On the significance of the landmarks mentioned in *Die Toten schweigen* for an interpretation of the text as an engagement with an urban space suspended between premodernity and modernity, see Meyer, “Anxiety and the Imperial City”.

54 Fliedl, *Lieutenant Gustl* (2002), p. 80.

55 See, for instance, DTs-HKA, p. 247 and p. 251.

Intertextual assonances between *Lieutenant Gustl* and *Die Toten schweigen* lend additional stress to the gendered experiences the texts represent: as Gustl reads Fritjof Nansen's memoir of his heroic polar expedition, *Durch Nacht und Eis*<sup>56</sup> (incidentally, the book first appeared in 1897, the same year Schnitzler published *Die Toten schweigen*), he would find the vast distance that separates him from Nansen's heroic deeds underscored. In fact, while Nansen set a record by leading an expedition that came closer to the North Pole than any before, Gustl not only cannot match Nansen's heroism, but isn't even able to finish reading a book about Nansen's exploits, rather having to interrupt his armchair adventure because he believes he ought to kill himself. *Die Toten schweigen*, too, at several points contains both oblique and explicit references to a polar expedition, albeit a domestic one, namely the 1873 Austro-Hungarian expedition with the ship "Tegetthoff" that led to the discovery of *Franz-Josef-Land*, an archipelago in the Arctic Ocean.<sup>57</sup> For Emma, the heroic discovery of this archipelago offers no point of identification. Rather, in fact, the distance between Vienna and the archipelago might begin to capture the emotional distance Emma feels between her own gendered identity and the *Franz-Josef-Land* that is the Dual Monarchy.

Though the ending of *Die Toten schweigen* is open, we know, then, that whatever else happens to Emma, even whether she lives or dies, her femininity, perversely enough, will endure. Thus, while Gustl seemingly encounters a happy ending to his own story of despair and shame when he learns of Habetswallner's death, the injury his fragile identity suffered in the symbolic castration he experienced will not be repaired, but rather merely absorbed and *aufgehoben* in his already unstable masculinity. While Emma's femaleness consigns her to an object status that constantly reinforces itself, cementing a femininity that cannot accommodate female subjectivity, Gustl needs to keep acting out aggressively to rebuild continuously a just as continuously threatened masculinity: "Dich hau' ich zu Krenfleisch!"<sup>58</sup> he famously declares at the text's end, as Gustl anticipates the duel in which he will participate in the afternoon.

Emma's and Gustl's gendered dramas not only play out against the backdrop of imperial Vienna, but are significantly shaped by the city's gendered urban spaces and its masculinist display of history. Whereas Gustl, in spite of the circumstances that engulf him in the narrative, has no desire at all to die as he walks through an urban space that reflects his values and that supports him, Emma, who did not lose her life in the accident that killed her lover, wishes for her death in a city from which she is fundamentally alienated. In the midst of the imperial city, though, it is masculinity that is perpetually vulnerable, and it is femininity that appears tragic as it grows in resilience as the women who bear it are put under erasure, haunting as ghosts an urban space that is neither of them nor for them. By granting his readers privileged access to his characters' consciousness, Schnitzler lays bare the aporias, psychic deformations, and social and emotional wounds that are continuously produced by a perpetually self-referential imperial space on the threshold of modernity.

---

56 LG-HKA, p. 544.

57 The text, at numerous points, references the Tegetthoff monument (DTs-HKA, p. 247 and p. 259) as well as "Franz-Josef-Land", a popular Prater café named after the Arctic archipelago (DTs-HKA, pp. 253-254).

58 LG-HKA, p. 552. On Gustl's need to keep maximizing aggression, see also Lange-Kirchheim: "Dummer Bub' und 'liebes Kind", p. 97-98.

## Hermann Leopoldi: Vienna's "Großer Bernhardiner"

The date was October 10, 1942. The 2,500 seats in Orchestra Hall in Chicago were sold out with mostly German-speaking concertgoers, both longtime residents and more recently arrived immigrants (or refugees, as they were called at the time). The event was a concert by Hermann Leopoldi, "Vienna's most popular entertainer" as the playbill touted<sup>1</sup>. With him was his relatively new partner, Helen (Helly) Moeslein. The next day the reviewer for the *Chicago Tribune* wrote the following:

This marked his [Leopoldi's] first appearance in Chicago. Sharing the bill with him was Helen Moeslein, coloratura soprano, who thrilled the audience with melodious and humorous Viennese and English songs. As was the precedent for all his concerts, again the box office had a sign reading "All Seats Sold."<sup>2</sup>

Both performers would later refer to this event as one of the highlights of their careers, and why not? It is not such an easy feat to transpose a cultural artefact, like a Viennese *Schlager*, from one continent to another, not to say from one world to another.

Leopoldi had a light baritone voice that tended to waver on longer notes, and his catchy tunes highlighted the clever and sometimes poignant lyrics of his typical songs. He exuded Viennese old world charm and wit, and surprisingly, the new world Americans (to be sure, many German-speaking expatriates among them) took to his style of performance and provided him a new venue for success throughout the 1940s, keeping him in front of enthusiastic audiences during his American sojourn and making him the embodiment of the Vienna they imagined.

To the thousands of Viennese refugees who escaped Hitler's Germany in the late 1930s, their *Heimatstadt* remained in heart and mind a place that Stefan Zweig famously represented as "the world of yesterday."<sup>3</sup> Their reality was such that they needed to recall for themselves the Vienna that no longer existed. I know this well, because my parents were refugees. The term meant something very specific in the big American cities like New York and Chicago of the 1940s and 50s. Refugees were Central Europeans (mostly Jews) who had emigrated to escape the scourge of the Third Reich. As in immigrant communities before and after them, the individuals and families who came to America because of Hitler tended, at least at first, to live in close proximity to one another, use their native language in social situations, and generally to recreate a familiar ambience for themselves. In our case, it was the world of pre-war Vienna. As I remember my pre-teenage years, my parents functioned well in the American professional and commercial worlds, but at home they did much to replicate the environment of the city from which they had to flee.

---

1 Playbill—<http://www.hermannleopoldi.at/content/view/24/42/http://www.hermannleopoldi.at/content/view/24/42/>

2 GermaniaBroadcastPage—<http://germaniabroadcast.net/events/hermann-leopoldi-helen-moestein-orchestra-hall>

3 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. London, Stockholm: Hamisch Hamilton gemeinsam mit Bermann-Fischer, 1941.

What I remember in particular about the evenings when family friends would get together was the plethora of jokes and songs shared on such occasions. The tone was nostalgic, bittersweet, and sometimes downright acerbic, and it all added up to what one might call “refugee humor.” A good way to illustrate this kind of humor is by example: Yankel goes to visit his friend Moritz in his new apartment in the Washington Heights section of NYC and is horrified when he sees a huge poster of Hitler hanging on the living room wall. When he expresses his dismay, Moritz replies to Yankel: “Mittel gegen Heimweh.”<sup>4</sup>

Hermann Leopoldi was a composer/performer who brought both the reality and the fiction of Vienna with him wherever he went. Unlike most other cabaret artist emigrés, Leopoldi managed to establish a successful career in New York in the early 1940s, first in his own café, the “Viennese Lantern,” and then in a number of other entertainment venues where he performed his repertoire both in German and English. His songs, because of their ability to express a common sentiment that was both nostalgic and at the same time current and new, served as a “Mittel gegen Heimweh” to some, and an enjoyable new perspective to others.

Einzi Stolz, wife of the Viennese composer Robert Stolz (1880-1975), knew Leopoldi well, and she once described his appeal: she remarked that to those living through the difficult years before, during, and after World War II, he seemed like “a creature from a different planet” in terms of keeping an optimistic outlook and maintaining a belief in the good of humanity.<sup>5</sup> And therein lies the key to Leopoldi’s success both in Europe and America. His humor was sweet, and his songs, even the more satirical or critical ones, had a charm and kindness to them that were not the norm. The music of his compositions could convey a sense of comedy in itself, so even those who might not fully understand the language in which he sang could delight in his act, and he sang with a laugh in his voice that showed that he was enjoying the performance as much as his audience.

In a newspaper article, he humorously described his process of composing songs as akin to giving birth; a process in which he was the mother and the lyricist the father. I will cite it at some length because I believe, although written as a comical piece, it goes a long way to explain precisely how Leopoldi approached writing his music and why his songs had his DNA, so-to-speak:

“Ich fühle mich Mutter.” Die ganze Fülle des Glücks, Hoffens und Harrens. “Himmelhoch jauchzend zu Tode betrübt,” den ganzen Komplex der Seelenempfindungen vom ersten Erröten der Jungfrau bis zur Geburt des Sprösslings empfinde ich mit der Geburt meines Schlagers mit. Der Vater meines Kindes ist “Der Text.” Er poussiert mich, hofiert mich, verfolgt mich, ich verstoße ihn, ich spiele mit ihm, bis ich endlich fühle, dieser Text ist es und kein anderer, der mich – “halb zog sie ihn, halb sank er hin” – gefangen nimmt und dann beschäftigte ich mich mit ihm, erst zaghaft, dann immer stärker und dann liebe ich ihn, nur dass ich seinen Namen nicht im Vollgefühl des Glücks hinausschreien, sondern hinausingen möchte. Erst in Melodien, die mir vertraut sind, dann zaghaft tastend in neuen Melodien widme ich meinem Geliebten einige Noten... Endlich treten aus dem bunten mich foppenden, in meinem Gehirn tanzenden Tongewirr einige zusammenhängende Melodien heraus, die sich wie alte Bekannte breit machen und ganz vertraulich aus der Gedankenwelt in den Gehörgang, in die Werkzeuge des Mundes schleichen, um sich als trällerndes Liedchen auf meiner Zunge zu entpuppen. Das ist dann der Einfall, das ist die Befruchtung!

---

4 My recollection of the joke that was told at our dinner table again and again when I was growing up by a family friend, Richard Akselrad. (He told it infinitely better and everyone always smiled, although they knew it well.)

5 Einzi Stolz cited in “Music and the Holocaust,” <http://holocaustmusic.org/places/camps/central-europe/buchenwald/leopoldihermann/>

Die Weiterentwicklung ist vogelartig und gleich dem Ausbrüten eines Eies... Und so brüte ich über dieser neuen Frucht, bis ich eines Tages den kompletten Schlager vollkommen empfinde... Da heißt es ausbessern die Fehler, über die das träumerische Gehirn spielend hinweggehüpft ist, ausglätten, Ton für Ton sichtbar, fest geformt... die Schale fällt und der Schlager, lang ersehnt, erträumt, mit Hoffnungen und Befürchtungen gehegt, steht auf dem Papier. So ist er unter Schmerzen geboren...

In quälendem Zweifel rufe ich Grossmama an, die in Gestalt des Verlegers erscheint und siehe: Grossmama ist entzückt! Nun, dann fliege hinaus in die Welt, mein mit Schmerzen geborener Sprößling – und Mutter sieht sich nach einem neuen Vater um.<sup>6</sup>

Certainly, the piece is meant to be funny, but it also is a plausible explanation of why Leopoldi's songs when sung by him have a completely different quality than when sung by someone else. As their "mother," he has insights and knowledge about them that no one else will ever have.

Hersch Kohn (Leopoldi's birth name) was born in 1888 in Gaudenzdorf, a suburb that would eventually be incorporated into Vienna's 12th district, Meidling<sup>7</sup>, the name Hersch was the Jewish version of the German Hermann. He had grown up hearing his father Leopold Kohn perform the *Wienerlied*, a unique 19<sup>th</sup> century musical and socio-cultural phenomenon that had been a psychograph of the Viennese way of life in its combination of idealism, joy, and desperation. Like his father, Hersch was a talented musician, as was his older brother Ferdinand (1886-1944). Both brothers got their first piano lessons from their father who, in addition to being a piano teacher, performed as a *Volkssänger* under the name "Leopoldi."<sup>8</sup> It was Leopold who secured his son Hermann's first bookings in cafés in 1904.<sup>9</sup> Taking what had already been his father's stage name before him, the younger "Leopoldi" started as a pianist in the provinces of the Austro-Hungarian Empire, slowly working his way from Zagreb to Prague back to Zagreb and ultimately by way of Lower Austria to the Savoy-Bar in Vienna. Along the way, it became quickly evident that Leopoldi's real talent was as a *Klavierhumorist* rather than a pure instrumentalist. During the World War I years, he performed, while in military service, as a piano-humorist and conductor and traveled throughout the waning Austro-Hungarian Empire. It was right after the war that he got his big break and was engaged at the Ronacher Theatre in Vienna, where his brother Ferdinand joined and accompanied him at a second piano; this two-piano combination became an innovation for Leopoldi's popular music. His rising success led to his ultimately opening his own cabaret-club, shared with his brother and another comedian, Fritz Wiesenthal. The Kabarett Leopoldi-Wiesenthal (familarly known as "L-W") existed in Vienna's *Innenstadt* from 1922-1925 and was not only a platform for Leopoldi's piano-comedy, but also a venue for many actors from the Burgtheater and elsewhere: Raoul Aslan, Armin Berg, Szoeko Szakall, and Hans Moser, to name only a few. It became an increasingly popular nightspot, but although always sold out, it proved to be a financial loss for the Leopoldi brothers and Wiesenthal, all of whom,

6 Newspaperclipping: "Die Geburt des Schlagers" von Hermann Leopoldi. (Nachlass H. Leopoldi/H. Moslein, S R. Leopoldi), cited in Franziska Ernst: *Hermann Leopoldi: Biographie eines jüdischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2010, p. 80-1.

7 Today, there is a Hermann Leopoldi Park in that district to commemorate its native son.

8 Presumably because the name Kohn would instantly be recognized as Jewish.

9 Georg Traska and Christoph Lind: *Hermann Leopoldi: The Life of a Viennese Piano Humorist*. Studies in Austrian Literature, Culture and Thought, Biography, Autobiography, Memoirs Series. Riverside: Ariadne Press, 2013, p. 24.

it seems, had no business acumen. Still it proved to have been a successful venture in terms of Leopoldi's career. From there he went on to perform solo in other cities, while his brother stayed in Vienna playing bar piano.

In Berlin he teamed up with his first female partner Betja Milskaja,<sup>10</sup> and there, as well as in Prague and elsewhere, the duo's reputation grew such that by the time Leopoldi came back to Vienna in 1930, he was one of the leading cabaret performers of the day. His lyricists provided him with good material to which he composed song after song, giving the typical *Wienerlied* a comic twist and turning it into an immediate *Schlager* or hit.

During the time of the Austro-Fascist corporate state (1933-38), Leopoldi's stature was that of cultural icon. The regimes, first of Chancellor Engelbert Dollfuß and, after his assassination, of Kurt von Schuschnigg did not make racism one of their essential and overt political elements or policies. In some ways, at least until it could no longer sustain itself, the corporate state actually served as a counter-force to the Nazis and became a refuge for artists fleeing from Germany after the Nuremberg Laws had gone into effect. Hermann, who in the 20s had unequivocally served the Social Democrats with a march he had composed,<sup>11</sup> openly affirmed the politics of the Austrofascist regime and often stated his admiration for Chancellor Kurt von Schuschnigg.<sup>12</sup> In 1937, Leopoldi received the "Silbernes Verdienstzeichen" (Austrian Silver Order of Merit) from the Chancellor's hand. The award was given to individuals, "die sich durch überragende, hervorragende, außerordentliche, bedeutende, besondere oder große Verdienste um das Land Wien durch öffentliches oder privates Wirken erworben haben."<sup>13</sup> Less than a year later, he would find himself under arrest by the Nazis in the city that became—after the Anschluss and during World War 2—*Vienna, Germany*.<sup>14</sup>

Until 1938, Leopoldi's iconic style was never mere parody but rather inhered in composing songs that joyfully reminded the audience of the *Wienerlied* while, "at the same time interpolating variously established ironic distances from the traditional motifs, above and beyond, the lyrics and their interpretation."<sup>15</sup> This is what his piano-humorism consisted of and what made it so "typically" Viennese. His years in exile in New York in the 40s would build on this essence, yet at the same time give it a new patina.

After an unsuccessful attempt to flee Vienna after the Anschluss, Leopoldi was summoned to Gestapo headquarters, ostensibly for political reasons, but probably because

---

10 Not much is known about Milskaja other than her great success as the distaff side of Leopoldi's act from 1929-1938. They tried to flee from Austria together in March 1938 immediately upon the *Anschluss* but were turned back at the border. The only additional information about her is that she later turned up in New York in the 40s, as well, now married to a magnate (according to Leopoldi) named Samuel Rosoff.

11 *Immer voran! Das Lied vom Arbeitsmann* (1929) was the march written "in boilerplate Marxist style" (Traska/Lind: *Hermann Leopoldi*, p. 172).

12 For a more detailed explanation of the political situation and the reasons for Leopoldi's political stance, see *ibid*, pp.170-9 and Ernst: *Hermann Leopoldi*, pp. 100-10.

13 Hans Weiss und Ronald Leopoldi: *Hermann Leopoldi und Helly Möslein. „In einem kleinen Café in Hernalds“. Eine Bildbiographie*, Wien: Editions Trend, 1992, p. 44.

14 When I first saw this geographical designation in going through the papers of my grandparents, whose passports from 1939 registered this as their place of birth, it made me shudder.

15 Traska/Lind: *Hermann Leopoldi*, p. 205.

he was Jewish and had written some explicitly anti-Nazi lyrics.<sup>16</sup> He was sent first to Dachau, then, at the end of September, along with 2000 other Jewish prisoners, transferred to Buchenwald. Already in Dachau, Leopoldi showed his resilient spirit; on one occasion there was a kind of gathering of inmates who were musicians and performers, and spontaneously, he sang a song with the following lyrics: "Ich bin ein unverbesserlicher Optimist / Ein echter Optimist, ein Optimist / Man muss das Leben nehmen, wie es ist / Als Optimist, als Optimist."<sup>17</sup> There is little doubt that Leopoldi took the hand he was dealt and somehow always managed to win with it.

The story surrounding his famous composition, the "Buchenwäldermarsch," is a good example. The genesis of this song is quite strange. The story goes that the deputy Commandant at the camp, a man who was enamored of children's and folk songs, and often made the inmates stand together and learn and sing these songs for hours on end, one day, while visibly drunk, expressed his desire to have a camp song written. According to Leopoldi himself, the words of Deputy Commandant Rödl were: "Schreibts was auf Buchenwald. Zehn Mark für'n Besten."<sup>18</sup> Of all the attempts, Leopoldi's music along with Fritz Löhner-Beda's (1883-1942) lyrics,<sup>19</sup> appealed to the Commandant the most. They had not dared to put their names on the composition to give it to the Commandant directly, so they chose an intermediary, the Capo of their barracks, who claimed it as his own invention. As such, it was accepted as the camp song. The text of the verses is fairly harmless and could be sung by all the inhabitants of Buchenwald—guards and inmates alike—but the refrain shows the abominable day-to-day routine of the camp and the longing for liberty:

O Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen, / Weil du mein Schicksal bist. / Wer dich verließ, der kann es erst ermesen / Wie wundervoll die Freiheit ist! / O Buchenwald, wir jammern nicht und klagen, / Und was auch unsere Zukunft sei – / Wir wollen trotzdem Ja zum Leben sagen, / denn einmal kommt der Tag, dann sind wir frei.

The last recurring line, according to Viktor Frankl, inspired a motivational response in the inmates and enabled them to actually affirm their horrible existence.<sup>20</sup> Once he had accepted the composition as the camp song, the commandant made the inmates rehearse it *ad nauseum* while they stood together on the *Appellplatz*. The song was soon heard outside the camp and throughout the Third Reich. Leopoldi later commented that because of the refrain, the song was revolutionary; the fact that it spread shows how benighted the Nazis were not to recognize the subversive nature of the song, allowing its popularity as if it were nothing more than a camp song for the soldiers there and elsewhere.<sup>21</sup>

**16** Leopoldi's arrest no doubt occurred both because Leopoldi had openly supported the corporate state and because he was Jewish. In fact, his personal data card at Buchenwald labeled him as a "political Jew." Traska/Lind: *Hermann Leopoldi*, p. 215.

**17** *Ibid.*, p. 212.

**18** Weiss/Leopoldi: *Hermann Leopoldi und Helly Möslein*, p. 54.

**19** Löhner-Beda's most famous songs include lyrics for Franz Lehar's operettas *Land des Lächelns* and *Giuditta*. He is the lyricist of *Dein ist mein ganzes Herz*, the Lehar aria that was Richard Tauber's *Laiblied*. On most of the songs he wrote for others, he goes by the name of Beda, pure and simple.

**20** Viktor Frankl gave the book he published in 1946 that recounted his concentration camp experiences the title: "... trotzdem Ja zum Leben sagen": *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, taking the title from the *Buchenwaldlied*.

**21** Weiss/Leopoldi: *Hermann Leopoldi und Helly Möslein*, p. 57.

Leopoldi was indeed lucky. His in-laws had emigrated to America in 1930 and were thus already American citizens who were able to sponsor him, and his wife, Jenny (Eugenia Kraus). With a large bribe to the German government, Jenny then arranged for Hermann's release. He was freed in February—nine months after his arrest and returned to Vienna to make ready for emigration to join his wife and their two children in America. Almost a year to the day after his arrest, Hermann Leopoldi sailed on *The City of Baltimore* to New York and to the freedom sung about in the *Buchenwaldlied*. His librettist, Löhner-Beda, was less fortunate and was ultimately bludgeoned to death in Auschwitz in 1942.

So, Leopoldi made it to America and for seven years, he brought his style of piano-humorism and his old and new *Schlager* to the cafés and bars of NYC where Central European refugees congregated. He also performed in a few other big cities as well as in the Catskills. After recuperating from the voyage to America at the home of his in-laws for a few months, Hermann started performing at a small New York nightspot—the Alt-Wien on 79<sup>th</sup> St. The Leopoldi presence and performances turned a sleepy café into a jumping nightclub. It was also at this time, in April 1939 that he first discovered the Viennese-born Chicagoan, singer Helen (Helly) Moeslein, whom he quickly took on as a partner, both professionally and personally. She taught him English songs and played the second piano, as Milskaja had done in the old country. Together they created an act for American audiences in both English and German that brought them considerable fame in New York. “Within the Leopoldi-Möslein<sup>22</sup> repertoire there was no linear development from ‘Vienna’ to ‘America’ but rather a creative adaption of Viennese music to shifting American settings.”<sup>23</sup> He personified the Viennese perspective—at least one version of it—in his performances, turning the profound pain of loss that many in his audience were feeling into a bath of nostalgia and joy. He performed that magic with his songs. In his compositions, he kept the nostalgic essence of the *Wienerlied* that conveyed the pain of loss so profoundly felt by the refugees, and, at the same time, his wry humor gave it a smile and turned it into a thought-piece.<sup>24</sup>

I would now like to look at three songs that were part of Leopoldi's American repertoire to illustrate the essence of his artistry and what made him more than simply a “Meidlinger Bua” only beloved in Vienna. His humor and talent were widely appreciated during the decade of the 1940s in America and created the essence of “his” Vienna for Americans.<sup>25</sup>

In New York, Hermann met up with one of his former lyricists, the Berliner Kurt Robitschek and set his text *Die Novak's (sic) aus Prag* to music. Written and first performed in 1941, this song is both simple and eloquent in its portrayal of the ambivalence of exile that those who had been fortunate enough to get out of Hitler's Europe had experienced. The fact that the family in question is from Prague doesn't make this any less a Viennese song. Ultimately, the message is to be careful what you wish

---

22 From here on, I will use the German spelling of Möslein with the umlaut.

23 Traska/Lind: *Hermann Leopoldi*, p. 265.

24 Although Leopoldi did not write most of his own lyrics, they became HIS songs precisely because of the music and his unique style. Few remember the lyricists—but all remember Leopoldi.

25 You can hear all of the songs discussed here and more by going to the website “Leopoldi im Exil—Karriere in den USA”. <https://www.mediathek.at/hermann-leopoldi/leopoldi-im-exil/>



for; and the melody plus Leopoldi's delivery and the words themselves all combine to create a sweet and touching embodiment of the refugee experience. Its first verse establishes the Novaks as an average family and introduces the various members and their wanderlust and individual longings for distant, exotic-sounding venues. Then, in the second verse, Hitler takes over Europe and the Novaks' longings are ultimately fulfilled. That is the bittersweet irony:

... der einzige Fehler den Novaks gehabt, sie waren so schrecklich verträumt: [and then the chorus] Es träumte der Leo von Montevideo... Die Tante, die Anna, die träumt von Havanna, die Sehnsucht von Arthur dem Jüngsten war ein Stierkampf in Lisbon zu Pfingsten! Die Köchin Marianka träumt von Casablanca... Die Novaks, die träumen in den eigenen Räumen, von einer Sehnsucht der herrlichen Welt.

The second verse succinctly describes Prague's fall: "Der Fußtritt der Zeit hat die Novaks gekickt. Sie wurden aus Träumen geweckt... Marschierenden Schritte, ein Führer, ein Volk... Da hat man im Schnellzug gesehn die Wrbas, die Krejcis, die Bilys die Kres—Doch was ist mit Novaks geschehn?" And the chorus returns with slightly different words describing a totally different situation, but the same melody:

Es sitzt jetzt der Leo in Montevideo... Die Tante, die Anna, die sitzt in Havanna und wartet auf Arthur den Jüngsten denn der Dampfer von Lisbon kommt Pfingsten. Die Köchin Marianka sitzt in Casablanca... Die Novaks, die träumen in gemieteten Räumen von einem Ort nur: sie träumen von Prag.

Prague here stood for Vienna, Berlin, Frankfurt or wherever. It was the shared refugee experience that no one could quite convey like Leopoldi. As he noted himself in his memoir—"Von weit und breit kamen die Leute, um sich dieses Lied anzuhören, das ich mit einem diskret böhmischen Akzent vortrug."<sup>26</sup> The composition immediately became a classic—an anthem for the Jewish refugees who heard Leopoldi sing it.

In *Das Märchen vom Bernhardiner*, written in 1945 with code-switching lyrics by Robert Gilbert (a lyricist famous for his work on the operetta *Im Weißen Rössl* and who wrote many of Leopoldi's texts), two refugee dachshunds, now living in Washington Heights (one of the areas of New York City that housed many refugees in the early 40s), meet and compare stories about their lives, "over there" in Vienna and "over here" in America. In the music, Leopoldi includes echoes of George M. Cohan's American war anthem "Over There", as well as his typical verse and refrain format. In the first verse of the song, a comical mixture of German, Viennese, Yiddish, and English, the first Dachshund recalls that "over there" he had been a St. Bernhard—a *Bernhardiner*—"ein großes Tier" and not only *groß*, but "der größte Bernhardiner." But now, "over here", he has become insignificant: "Wenn ich am Broadway wackel, als ganz a kleiner Dackl." The trouble is that he can't perform the task he had at home—being a lap dog—so he is advised to get a job; but that's not so simple "over here" because he "barks" with an accent. What newly arrived refugee could not relate to this tale? In the second verse the second dachshund replies that he has heard stories like this before from all kinds of other dogs he knows, and he doesn't always believe them—every dog can say: "ich war einmal ein großer Bernhardiner—over there" as an excuse for failure. Although it never mentions that these are Jewish "dogs", the text uses yiddishisms in many of the phrases, like "grien" instead of "gruen", "Schainheit", and "Schnorrer." Leopoldi conveys through his delivery both the comedy and the pathos

26 Weiss/Leopoldi: *Hermann Leopoldi und Helly Möslin*, p. 70.

that are part of the difficult experience that these new Americans face in establishing themselves “over here.” And it’s all done with humor, charm, and a combination of nostalgia and optimism—a perfect “melting pot” for the new American audiences. It also brings back the Viennese ambience with its linguistic “Kauderwelsch” mix of German, Viennese dialect, and Yiddish, and its comical blend of boastfulness and self-deprecation.

Although this is the version of the song that everyone now knows, there was a first version that made direct references to the reasons for emigration rather than simply talking about the feeling of displacement. It was a far more politicized lyric, ending with the following third verse:

Wo sind die Zeiten, Lieber?  
Sie sind dahin –  
Doch müsst’ ich lügen, wenn ich heut’ nicht happy bin –  
Denn vor dem Maulkorb drübn  
Packt mich ein Graun,  
A so a Hundeleben hält kein Hund mehr aus!  
Drum als sie dort uns arme Bernhardiner  
An Ketten g’legt so wie ein böses Tier,  
Da nahm ich gern mein Packerl –  
Lieber a ganz klaan’s Dackerl  
Over here! Over here! Over here!<sup>27</sup>

Leopoldi, with the final popular version, has opted for the “Maulkorb” (muzzle), so that he could laugh with his listeners rather than agitate them. It is much lighter in tone, certainly less openly political, and is meant to provide the audience with smiles rather than anger or lamentation. The intention of Leopoldi’s humor, at least since the early 1930s, was to charm, not to instruct. The charm *was* the instruction.

In 1946 Leopoldi added a song in English to his repertoire, whose title and refrain became a kind of motto for the transplanted new Americans—I know, because I grew up hearing this phrase again and again—*See little Erica, this is America*. Leopoldi is supposedly singing a response to his niece, who has written him a letter from Lisbon (where, as we know from the movie *Casablanca*, she is presumably stuck waiting for an exit visa) asking about what America is like. The humor of the song lies in the interspersing of positive and negative impressions of what it is like to be in this “Land der unbegrenzten Möglichkeiten” as America was referred to in the 40s and 50s, but the ultimate affirmation is the dream that one day the progeny of immigrants can be president.

Another of the songs Leopoldi wrote for American audiences in 1945 was with lyricist Kurt Robitschek, *An der schönen roten Donau*. Having been lucky enough to survive and viewing the situation from America, Leopoldi and Robitschek make fun of the hypocritical, political opportunism of their “beloved” former Viennese compatriots, those that forced them out of the city and country. The essence of this song is that now that the Nazis are gone and the Russians have become occupiers, the Viennese invite Leopoldi—addressed in the song by his original Jewish name, “Herr Kohn” —to

---

27 *Leopoldiana—Gesammelte Werke von Hermann Leopoldi und 11 Lieder von Ferdinand Leopoldi: Beiträge zur Wiener Musik*. Bd. 2. Herausgegeben vom Wiener Volksliedwerk. Hrsg. Ronald Leopoldi. Wien: Döblinger, 2011, p. 117.

return to Vienna to enjoy the wine and the new atmosphere of a supposedly changed Vienna: “Unsre Hemden tan ma wechseln / und verkaufen unser G’wand. Nur statt ‘arisch’ heisst’s ‘Towarisch’, / Russenschand statt Rassenschand.” Perhaps the most biting words occur in the second verse: “wir ham schliesslich kan Charakter, / doch wir ham a gold’nes Herz.”

That song was written in 1945, and yet, 3 years later, the American citizens Leopoldi and Moeslein decided to take up the Austrians on their invitation to return to Vienna to live. Leopoldi had had true success in America—he even appeared in a Lerner and Loewe musical on Broadway *The Day Before Spring* (as Sigmund Freud, no less), along with his many other performances. But the pull to return to perform in his true *Heimat* was too strong. There were probably many reasons that Leopoldi decided to return to reactivate his career in Vienna and live out his days there, but I would speculate that one of them concerned his celebrity. No matter how much success he had in the land of unlimited opportunities, the audience would always be limited to those who had some connection with Vienna or the German language, and as beloved as he was by these grateful audiences, it was not enough to counter the pull of *Heimat*. I began this paper by emphasizing Leopoldi’s optimism and luck. Returning to Vienna was for Leopoldi evidence of that optimism—optimism that the Viennese “hearts of gold” that he had sung about in *An der schönen roten Donau* would somehow overshadow their “lack of character” and their attitudes over the past ten or more years. He wanted to believe that past was past. A visible sign of that optimism (and perhaps also luck) was the birth of his son Ronald in 1955 when Hermann was 68 years old—perhaps for Hermann, it was Austria that was “das Land der unbegrenzten Möglichkeiten.” For Hermann, Vienna was the place where he could continue to capitalize on the name Leopoldi, a name that was just as big there in the 1950s as it had been in the 30s. He would go on to write 67 of his total 239 songs in the last decade of his life back in his *Heimatstadt*, and twenty-one years after receiving the silver service medal, he received a gold one: on 17 October 1958 Leopoldi was awarded the *Goldene Verdienstzeichen der Republik Oesterreich* in honor of his life’s work. He died a year later at the age of 71 and is buried in an *Ehrenggrab* in the *Zentralfriedhof*. Vienna and Leopoldi belonged together.

Unlike the songs of Cole Porter or Irving Berlin, Leopoldi’s *Schlager* had lyricists other than the composer; and yet, they are forever after considered as and known only as Leopoldi’s songs. His musical compositions were, of course, good, but, in my opinion, certainly not inspired in the style of George Gershwin or Frank Loesser. The difference was that Leopoldi was also the performer of those songs—the piano-humorist that had given birth to them<sup>28</sup> also made them live. To his audiences they became completely his, his and Vienna’s. Both at home and abroad, he had created, in tune and tone, a Vienna of his own and that was also the Vienna that was embraced by his audiences.

---

28 See FN 6.



## Eine Psychogeographie des Verlustes: Wien in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege*

We are bored in the city, there is no longer any  
Temple of the Sun. (Gilles Ivain)<sup>1</sup>

Wien ist ein Wasserkopf. Diesen Satz lernte die österreichische Schriftstellerin Eva Menasse noch während ihrer Schulzeit. Die Hauptstadt Wien, so ihre damaligen Lehrer, sei zu groß für das kleine verbliebene Österreich.<sup>2</sup> Die Habsburgerkapitale ohne Habsburger, die österreichische Hauptstadt ohne Reich und ohne Osten – Wien ist wie kaum eine andere Stadt Europas geprägt von ihrer ehemaligen Größe und den Verlusten ihrer Historie.

In diesem Beitrag soll diese Verlust Erfahrung in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* untersucht werden. Im Mittelpunkt des 1951 erschienenen Romans steht die Wechselwirkung zwischen der Geographie des urbanen Raums und der Psyche der Charaktere. Diese Psychogeographie korreliert mit Ideen der sogenannten Situationisten im Paris der fünfziger Jahre. Zunächst soll hier auf Gemeinsamkeiten zwischen diesen psychogeographischen Ansätzen und dem Roman Doderers eingegangen und die Bedeutung für eine neue Lesart des Romans herausgefunden werden, dann soll diese psychogeographische Schreibweise mit Hilfe von Textbeispielen genauer untersucht werden. Zum Abschluss wird auf die inhärente Verlust Erfahrung und die politische Dimension des Textes eingegangen, die aus Doderers Darstellungsmethode resultieren.

Heimito von Doderers Roman stellt ein Bauwerk in sein Zentrum, die namengebende Strudlhofstiege, die im Rahmen der Stadtverschönerung seit 1910 eine Verbindung zwischen dem Alsergrund und der höher gelegenen Waisenhausgasse geschaffen hat.<sup>3</sup> Um diese Jugendstil-Treppenanlage herum konzentriert sich das Leben des nahezu unübersichtlichen Romanpersonals, das von Hausmeisterfamilien bis zu Botschaftsräten einen Querschnitt des Wiens der Zeit um den Ersten Weltkrieg aufzeichnet. Der Roman wechselt dabei immer wieder zwischen den Zeiträumen 1910/11 und 1924/25. Eine Hauptgestalt ist der frühere Major Melzer, der nach dem Krieg sein bisheriges persönliches Leben überdenken und einen Neuanfang schaffen muss. Nach gescheiterten Eheversuchen mit Mary K. und Asta Stangler

---

1 Gilles Ivain: „Formulary for a New Urbanism“. In: *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*. Hrsg. von Libero Andreotti und Xavier Costa. Barcelona 1996, S. 14-17, hier S. 14.

2 Vgl. Eva Menasse: „Wasserkopf und Krone“. In: *Wien. Küsst die Hand, Moderne*. Hrsg. von Eva Menasse. Wiesbaden 2011, S. 4-19. Zum Thema Doderer siehe auch: Eva Menasse: *Heimito von Doderer*. Berlin, München 2016.

3 Zur Geschichte der Strudlhofstiege siehe: Stefan Winterstein: „Abkürzung und Umweg. Geschichte einer Treppenanlage“. In: *Die Strudlhofstiege: Biographie eines Schauplatzes*. Hrsg. von Stefan Winterstein. Wien 2010, S. 13-42.

muss er sich nun über seine Gefühle zu Editha klar werden, ohne in alte Verhaltensmuster zurückzufallen. Seine Erinnerung ist für Melzer eine Erfahrung von Verlusten, sein Beruf, sein Land, sein Freund sind auf ewig verloren. Sein Leben im Nachkriegswien ist der Versuch, diese Leerstellen zu erklären und dadurch einen neuen Anfang zu ermöglichen. Der Roman ist eine Entwicklungsgeschichte oder Menschwerdung, wie es Doderer ausdrückt. Zugleich ist er eine kriminalistisch-ironische Schilderung eines geplanten Zigarettschmuggels mithilfe eines lange verschollenen Zwillingss sowie die Darstellung der bürgerlichen Familie Stangler und ihres allmählichen Zerfalls.

Entgegen der klassischen Leseweise, die in Doderers Roman eine gemütliche und versöhnliche Wien-Beschreibung sieht, soll gezeigt werden, dass Doderers Schreibweise einen inhärenten Verweis auf die durch die Geschichte erlebten Umbrüche und Zusammenbrüche beinhaltet.<sup>4</sup> Während sich die erzählte Geschichte im Roman auf die direkten Zeiträume vor und nach dem Ersten Weltkrieg konzentriert, liegt der Erzählgrund gerade in dieser kaum benannten Leerstelle begründet. Diese erzählerische Auslassung spiegelt sich zudem in einer räumlichen Leerstelle. Obwohl einer der meistgelesenen Wien-Romane, findet sich das historische Zentrum der österreichischen Hauptstadt nur marginal im Text wieder. Gerade deshalb auch hat es der Text immer noch schwer, in den Kanon der Großstadtliteratur aufgenommen zu werden. Allzu unvereinbar erscheint dieser Roman einer Wiener Vorstadt etwa zum inhärenten Modernismus eines Alfred Döblins und seines *Berlin Alexanderplatz*.<sup>5</sup> Das fragmentierte Großstadterlebnis Döblins steht im größten Kontrast zu Doderers Totalitätsanspruch, bei dem alles mit allem und jeder mit jedem irgendwie zusammenhängt.<sup>6</sup> Hier steht also die Frage im Mittelpunkt, wie die Erfahrung der modernen Metropole aufzuzeichnen wäre. Doderer geht dabei keineswegs einen literarischen Rückwärtsschritt, sondern vertritt eine dezidiert moderne Sichtweise auf die Großstadt. Wenn die *Strudlhofstiege* unter dem Aspekt der Psychogeographie gelesen wird, scheint der Roman von ganz ähnlichen Prämissen über den urbanen Raum auszugehen, wie sie der Kreis der Situationisten um Guy Debord zeitnah angedacht hat, auch wenn Doderer eher den Begriff der inneren und äußeren Topographie benutzen würde.

Das Konzept der Psychogeographie bei den Situationisten entstand Anfang und Mitte der fünfziger Jahre aus einer Unzufriedenheit über den urbanen Raum der Moderne, in dem keine Neuentdeckungen mehr möglich sind, da alles nur noch einem funktionalistischen Nützlichkeitsdenken untergeordnet wird. Dabei entfällt vollkommen das Wechselspiel zwischen den menschlichen Emotionen und dem gebauten Raum. Ivan Chitchevlov, der unter dem Namen Gilles Ivain publizierte, bemerkte:

---

4 Siehe etwa Henry Hatfield: „And while the decline of the old Empire inevitably plays some part, this is not a story of decadence; in fact, it is surprisingly optimistic, and at times almost too *gemütlich*“. Henry Hatfield, „Vitality and Tradition: Doderer's 'Die Strudlhofstiege'“. *Monatshefte* 47 (1955), Heft 1, S. 19-25, hier S. 19.

5 Bei Wendelin Schmidt-Dengler heißt es allgemein: „Doderers Urbanität negiert die Entwicklungen, welche die Großstadt im 20. Jahrhundert mitgemacht hat. Er gewinnt sie für das Erzählen zurück, indem er die Veränderungen ferne hält, durch die die entscheidenden Qualitäten der modernen Großstädte entstehen“. Wendelin Schmidt-Dengler: „Die Stadt wird ergangen: Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer“. In: *Gassen und Landschaften: Heimite von Doderers "Dämonen" vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Hrsg. von Gerald Sommer. Würzburg 2004, S. 191-222, hier S. 121.

6 Kai Luehrs betont allerdings, dass diese angenommene Totalität anhand der vielfachen Brechungen des Textverlaufs kritisch gesehen werden muss. Kai Luehrs, „Fassaden-Architektur“. Zur Struktur der Wiener Romane Heimite von Doderers“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 114/1995, S. 560-579.

Architecture is the simplest means of *articulating* time and space, of *modulating* reality, of engendering dreams. It is a matter not only of plastic articulation and modulation expressing an ephemeral beauty, but of a modulation producing influences in accordance with the eternal spectrum of human desires and the progress in realizing them.<sup>7</sup>

Der Stadtraum ist angefüllt mit Einflüssen der Architektur auf das menschliche Verhalten, die nur wieder aufgefunden und analysiert werden müssen. Guy Debord entwickelte aus diesen Ideen den Begriff der Psychogeographie, um den Stadtraum wissenschaftlich zu untersuchen:

Geography, for example, deals with the determinant action of general natural forces, such as soil composition or climatic conditions, on the economic structures of society, and thus on the corresponding conception that such a society can have of the world. Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behaviour of individuals.<sup>8</sup>

Die Psychogeographie ist ein Versuch, die Stadt neu zu erfahren, indem genauestens auf den Effekt der gebauten Umwelt auf bewusste und unbewusste Gedankengänge und Verhaltensweisen ihrer Bewohner geachtet wird. Eine wichtige Methode der Stadterkundung, die von den Situationisten entwickelt wurde, ist die sogenannte *dérive*:

Among the various situationist methods is the *dérive* [literally: 'drifting'], a technique of transient passage through varied ambiances. The *dérive* entails playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects; which completely distinguishes it from the classical notions of the journey and the stroll.<sup>9</sup>

Dabei versucht der Beobachter sich wegzubewegen von den üblichen und vorfabrizierten Auffassungen, wie die Stadt gesehen und beschrieben wird, denn die konventionellen Bewegungsmuster müssen aufgebrochen werden.<sup>10</sup> Mit überraschenden, teilweise absurden Vorschlägen der Stadtanalyse, etwa Karten, die zu einem völlig anderen geographischen Raum gehören, oder Gehanleitungen, die nur einem Algorithmus folgen, wird versucht, sich der Stadt bewusst zu entfremden und damit die abgestumpfte Wahrnehmung wieder zu animieren.<sup>11</sup> Im Ergebnis stehen so oft neue, unvorhergesehene Sichtweisen, die gerade vergessene oder übersehene Stadtbereiche mit ihren Bewohnern und ihren spezifischen Lebensweisen in den Mittelpunkt zu stellen vermögen.

Bei allen offensichtlichen Unterschieden finden wir diese neue Sichtweise auf die Stadt auch in Doderers *Strudlhofstiege*. Ein zuvor nahezu unbekanntes Bauwerk wird

7 Ivain: „Formulary for a New Urbanism“, S. 15.

8 Guy Debord: „Introduction to a Critique of Urban Geography“. In: Andreotti/Costa (Hrsg.): *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, S. 18-21, hier S. 18.

9 Guy Debord: „Theory of the Dérive“. In: Ebd., S. 22-27, hier S. 22.

10 Als endgültiges Ziel stand für die Situationisten aber nicht nur eine Analyse der Stadt, sondern eine nahezu revolutionäre Umgestaltung. Vgl. zum Beispiel David Pinder: „Through psychogeography, the letterists and situationists, combined playful-constructive behavior with a conscious and politically driven analysis of urban ambiances and the relationships between cities and behaviour. But they also sought out a better city, one that was more intense, more open and more liberating“. David Pinder: „Arts of Urban Exploration“. In: *Cultural Geographies* 12/2005, H. 4, S. 383-411, hier S. 389.

11 Vgl. Amy J. Elias: „What was sought in this movement through urban space was authentic pleasure, not the manufactured desire of the spectacle. Yet significantly, this pleasure was created not through random meandering through city space but through movement dictated by simple algorithms—'Go Left, Go Left, Go Right'—that curtailed randomness without prescribing exact or motivated direction“. Amy J. Elias: „Psychogeography, Détournement, Cyberspace“. In: *New Literary History* 41/2010, H. 4, S. 821-845, hier S. 824.

zum Nabel der Geschichte, ein transitorischer Ort zudem, ein Nicht-Ort, der nicht als Heimstatt dient und doch zum Symbol des Stadtteils und seiner Bewohner wird. Der Fokus auf den ehemaligen Vorstadtbereich Alsergrund kann als eine äquivalente Erneuerung der literarischen Wien-Beschreibung verstanden werden. Der Alsergrund selbst wird zu einem Ort der transitorischen Vielfalt, zwischen Innerer Stadt und Franz Josefs Bahnhof gelegen, zwischen Höhenzug und Donaukanal, zwischen uralten Vorstadthäusern und baumbestandenen Villengärten. Mit dieser Mannigfaltigkeit als Hintergrund gelingt Doderer eine wesentlich präzisere Charakterisierung Wiens, fast ohne auf die berühmten Sehenswürdigkeiten der Stadt einzugehen.

Wie bei den Situationisten steht auch für Doderer das Gehen im Mittelpunkt der Stadterkundung. Das Auto ist dagegen in der *Strudlhofstiege* fast vollständig negativ besetzt.<sup>12</sup> Anders als das interesselose Flanieren ist dieses Gehen aber gerade ein Erkunden, also explorativ.<sup>13</sup> Das Flanieren ist für Doderer dagegen eine Betätigung des Vergessens und Verdrängens und steht für die Innere Stadt, deren Sehenswürdigkeiten und Berühmtheiten durch die täglichen Passanten nicht mehr neu bemerkt und erschlossen werden. Melzer flaniert beispielsweise nach dem Bruch von Mary K. durch die Innenstadt, so dass „dieses Gehen oder Laufen, Stehen, Eilen oder Promenieren der Menschen hier und die mehr als lebhaft Mischung von schmuckem Pferdefuhrwerk und brummenden Automobilen auf ihn lebensbestärkend wirkte“ (S. 68). Anders als für Benjamin ist es gerade das Flanieren, das *Erlebnis* evoziert und *Erfahrung* blockiert. Melzers Gang durch die Stadt ist hier kein Entdecken und Reflektieren, sondern übernimmt die Rolle eines einfachen Betäubungsmittels, das eine Verarbeitung und Weiterentwicklung der Gedankenwelt vereitelt.

Am Alsergrund, rund um die Strudlhofstiege, sollen dagegen Erkenntnisse gewonnen und Leerstellen der Geschichte überwunden werden, entweder durch das Ergünden des Stadtraumes oder durch das Wiederentdecken der Vergangenheit. Stadt und Erinnerung gehören dabei zusammen, der bebaute Raum ist gebaute Geschichte und damit eine Verbindung in die Vergangenheit oder Gedankenstütze für die Vergangenheit. Dabei geht es nicht um die offizielle Politik- und Geschichtsschreibung, sondern um das für Doderer wichtigere Alltagsleben seiner Protagonisten. Daher wird die Innere Stadt als das Zentrum dieser Art von Politik und Geschichte nur rudimentär beachtet und der Fokus auf den Alsergrundbereich gesetzt, wo sich die meisten Handlungs- und Lebensorte im Roman befinden. Damit wird auch der Blick auf Geschichte neu zentriert. Die Negativfigur Editha, die immer wieder mit Geschichtsvergessenheit verbunden wird, ist diejenige Person, die noch am meisten mit der Inneren Stadt in Zusammenhang gesetzt wird. Obwohl auch sie am Alsergrund lebt – allerdings hinter dem Bahnhof, Zeichen einer gewissen Entfremdung – finden wir sie immer wieder in der Stadtmitte. Melzer trifft sie hier beim Einkaufen, dann noch

---

12 Nicht umsonst ist es vor allem die zwielichtige Gestalt Eulenfeld, die immer wieder mit dem Auto fährt und dadurch unter anderem Melzer mit Editha auch körperlich näher bringt (vgl. Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München 1951, S. 302f. – Soweit nicht anderweitig vermerkt, beziehen sich die Seitenzahlen auf diese Ausgabe.) Auch der Skandal auf der Strudlhofstiege wird nur ermöglicht, weil Ingrids Vater ihr mit einem Taxi heimlich folgt (vgl. S. 292).

13 Siehe Friedrich Achleitner, „Von der Unmöglichkeit, Orte zu beschreiben“. In: *„Excentrische Einsätze“*. Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers. Hrsg. von Kai Luehrs. Berlin/NewYork 1998. S. 126-135.



einmal mit Eulenfeld zusammen, wenn sie zu einem Café auf dem Graben gehen, noch später wird er sich allein mit ihr verabreden, um bei Gerstner einzukehren.

Damit einher geht auch, dass es im Nachkriegswien für Doderer einen distinkten schreibpolitischen Grund gibt, das Geschehen vom historischen Zentrum Wiens wegzubewegen. Die Innere Stadt steht hier auch immer für den Anschluss 1938, der Fokus auf die Vorstadt ist somit eine Bewegung weg vom Heldenplatz und seiner belasteten Geschichte.<sup>14</sup> Die Strudlhofstiege dagegen ist eine Bühne der Protagonisten, kein Balkon, von dem der Anschluss propagiert wurde. Gerade dadurch gewinnt diese Anlage in der Doderer'schen Beschreibung spezifisch demokratische Qualitäten, denn sie unterscheidet nicht zwischen Darsteller und Publikum, sondern ermöglicht jedem, der gewillt ist, den Umweg zu gehen, selbst zum Bühnenakteur zu werden und hebt ihn damit aus seinem Lebensalltag heraus. Die Konstruktion der Treppe mit ihrem vielfach gebrochenen Verlauf, den mehreren Ebenen, dem ständigen Richtungswechsel erscheint selbst wie Theaterarchitektur, die nach Darstellung verlangt.

Emotionalität und Gefühlswelt sind bei Doderer oft stadträumlich gebunden. Gerade die namengebende Strudlhofstiege ist es immer wieder, die bei ihren Passanten psychogeographische Effekte auslöst. Während die alltägliche Wiener Straße ihre Bewohner in die üblichen, vorgeformten Stereotypen zwingt, bildet diese Treppenanlage einen Möglichkeiten schaffenden Freiraum inmitten der Stadt. Es bedeutet einen wichtigen Schritt für die Entwicklung seines Zivilverstandes, seiner Menschwerdung, wenn Melzer im Wien der Nachkriegszeit diesen vorgegebenen Normen, der Re-Uniformisierung seines Lebens entkommen kann:

Die Straße empfangt ihn wie ein warmer Umschlag. Die Stadt selbst überwältigt seine Sinne, der Lärm füllt das Gehör an bis zum Rand, ebenso die Bewegung das Aug', Melzer wurde so ausgefüllt und dazu noch gehend beschäftigt mit der wohlstandigen Selbstdarstellung des bürgerlichen Menschen, wozu die Straße jeden machtvoll zwingt. Aber schon strebte er gleichwohl aus der Strömung (S. 329).

Als Passant geht Melzers Ich verloren, die Stadt wirkt auf ihn wieder als *Erlebnis*. Auge und Ohr können nicht unbeeinflusst und unvoreingenommen agieren. Der Passant wird nicht nur betäubt, er wird auch in eine Maskerade gezwungen, die nicht ihn selbst zeigt, sondern einen bürgerlichen Stadtbewohner, der als Massenphänomen seiner Individualität beraubt ist und als undefiniertes Objekt die Straßen bevölkert. Aber anders als beim betäubenden Flanieren hat Melzer hier die Chance, sich aus der Menge herauszureißen. Er geht zur Strudlhofstiege hin und wird dort angesichts des Bauwerks vollends wieder zu einem Individuum, das sich von den Massen der Großstadt absetzen kann:

Er betrachtete das Werk – denn als solches erschien es immerhin auch seinem einfachen Gemüte – zum ersten Mal mit ein wenig Aufmerksamkeit und trennte sich so innerlich von einer endlosen Reihe der Passanten, die täglich unter ihre Füße treten, was sie eben darum nie gesehen haben (S. 330).

14 Lutz-W. Wolff sieht deshalb in der *Strudlhofstiege* auch keinen direkt politischen oder historischen Roman. Siehe seinen Essay „Auf dem Weg zur Strudlhofstiege“. In: *Text und Kritik* 150/2001, S. 3-16. Martin Swales fügt hinzu: For "Doderer it is always the individual that is important, and not historical processes or ideologies". Martin W. Swales: „The Narrator in the Novels of Heimito von Doderer“. In: *The Modern Language Review* 61/1966, H. 1, S. 85-95, hier S. 85.

Es ist also dieser spezifische Stadtraum, der den empfänglichen Großstadtmenschen wieder zum Menschen macht. Der Architekt kann im besten Fall zum Schöpfer und Auslöser des Individualisierungsmomentes werden:

Der Meister der Stiegen hat ein Stückchen unserer millionenfachen Wege in der Großstadt herausgegriffen und uns gezeigt, was in jedem Meter davon steckt an Dignität und Dekor. Und wenn die Rampen flach und schräg ausgreifen [...]; wenn ein Gang hier zur Diktion wird auf diesen Bühnen übereinander, und der würde-verlustige Mensch nun geradezu gezwungen scheint, sein Herabkommen doch ausführlicher vorzutragen trotz aller Herabgekommenheit: so ist damit der tiefste Wille des Meisters der Stiegen erfüllt, nämlich Mitbürgern und Nachfahren die Köstlichkeit all' ihrer Wegstücke in allen ihren Tagen auseinanderzulegen und vorzutragen ... (S. 331).<sup>15</sup>

Der Architekt der Strudlhofstiege wird hier als Meister des psychogeographischen Effekts benannt, der sich vom reinen Utilitarismus hinwegbewegt und auf die Gefühlswelt des Stadtbewohners positiv einwirkt, indem er die Geradlinigkeit der umliegenden Stadt künstlich und künstlerisch unterbricht.

Die Bedeutung der Stiege hat deshalb auch mit ihrer reinen Nützlichkeit kaum eine Bewandnis, die Wege, die über sie führen, basieren nicht auf einer praktischen Notwendigkeit. Nicht der Rationalitätsgedanke war ausschlaggebend für diese monumentale Treppe, auf der man nur Menschen trifft, die zum Strudlhofstiegenuniversum gehören.<sup>16</sup> Ansonsten liegt sie anscheinend meistens einsam und verwunschen unter dem grünen Laub der umliegenden Bäume. Die Treppenanlage ist dabei einer der vielen Orte, die nicht eindeutig zur Stadt gezählt werden können und einen Zwischenraum einnehmen. Im Roman wird der Gegensatz zwischen Stadt und Land immer wieder hervorgehoben. Die Stadt wird dabei zumeist bevorzugt, allerdings mit der Notwendigkeit diese Freiräume anzubieten. René Stangeler etwa argumentiert gegenüber Melzer, dass er nicht von der Natur angelockt würde, sondern von der Stadt, trotzdem ihm die verbauten Straßen Angst machten, an der Treppe aber finde er beides: „die tiefste Tiefe der Stadt und das Frei-Sein von ihr ...“ (S. 494). Ein ganz ähnlicher Ort ist Paulas Garten, den er allerdings nicht kennenlernen wird, und der nahe Donaukanal, der René zur Kontemplation aufruft und ihn den Unterschied zur umliegenden Großstadt bemerken lässt (vgl. S. 814).<sup>17</sup> Gerade dadurch gewinnt er Kraft, sich zu der schwierigen Beziehung mit Grete Siebenschein zu bekennen.

Getrieben wird René Stangeler aber auch durch ein Unwohlsein, dass durch einen urbanen Kontrast hervorgerufen wird. Bei seinem Gang schaut er plötzlich in die Kanalöffnung der Als, die sich hier in den Donaukanal ergießt. Es ist der unbekannte Bauch der Stadt, der sich da vor ihm eröffnet, eine offenbar in sich geordnete Welt, wie es heißt. Aber diese unterirdische Ordnung entlässt einen „kalten, schwachen, jedoch so überaus niederschlagenden Geruch“, einen „peinlich ernüchternde[n]

---

15 Vgl. Dietrich Weber: „In dem Bauwerk der Strudlhofstiege fand Doderer den zentralen Gedanken seines Welt- und Menschenbildes handhaft realisiert, nämlich die Indirektheit oder Umwegigkeit des Lebens.“ Dietrich Weber: „Doderers Strudlhofstiege“. In: *Doderer-Miniaturen*. Hrsg von Henner Löffler/Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg 2004, S. 18-26, hier S. 23.

16 Selbst wenn Melzer einmal ein sich küssendes Pärchen auf der Strudlhofstiege antrifft, das ihm nicht bekannt ist (vgl. S. 355), wird dieses Paar mit dem Vergleich zu Oskar und Mary eher als eine Mahnung zu verstehen sein, an das was ihm durch sein *eigenes* Untätigsein verloren gegangen ist.

17 Diese Bereiche stehen im Roman auch immer in Verbindung zu den erotischen Orten, wie Anja Gerigk aufgezeigt hat. Vgl. Anja Gerigk: „ Erotische Strukturen – epistemologische Modernität. Zum gattungsgeschichtlichen Ort von Doderers *Strudlhofstiege*“. In: *Modern Austrian Literature*, 41/2008, H. 1, S. 23-41.

Anhauch“, der Stangler zeigt, dass dies durchaus kein Ort des Verbleibens ist: „Vielleicht wäre unser Stangler länger als fünf Minuten noch hier geblieben. Aber ein sich ändernder Lufthauch brachte nun plötzlich einen kalten, kellrigen Dunst, der tatsächlich, und nicht nur figürlich, unter der Stadt selbst hervorkam“ (S. 815). Die Stadt selbst gibt ihm eine Warnung und René ist empfänglich für diese psychogeographischen Sublimitäten. Die Stadt ist geprägt durch eine solche Nähe der Extreme. Gerade darin liegt die Bedeutung der genauen Stadterkundung, denn wie leicht können diese Orte und Einflüsse übersehen und missachtet werden, wenn man nur den gewohnten Gängen durch die Stadt folgt.

Ein solches Beispiel liefert Doderer anhand von Pista Grauermann, dem anfänglichen Konsularakademieschüler und späteren Botschaftsangestellten und Ehemann von René's Schwester Etelka. Die Beschreibung eines einzelnen Tages im Leben Grauermanns unterstreicht die psychogeographische Herangehensweise Doderers, die hier allerdings zu keiner positiven Entwicklung führt. Grauermanns Charaktereigenschaften stehen seiner eigenen persönlichen Weiterentwicklung, seiner Menschwerdung entgegen. Noch während der heilen Vorkriegswelt, bei einer *Garden-party* befällt Grauermann ein ungewohnter Anfall von Kopfschmerzen, der ihn zur Rückfahrt in die Akademie veranlasst. Am nächsten Morgen ist er zwar schon wieder geheilt, aber trotzdem bleibt bei ihm eine gewisse Nachwirkung zurück: „... eine Art Ertrag der ausgestandenen Unannehmlichkeit: war er auch nach dem Erwachen nicht gerade aufgeräumt, so wurde ihm doch zugleich, als ein Hintergrund, der dann diesen ganzen Tag beherrschte, eine neuartige Aufgeräumtheit fühlbar, eine verdeutlichende Leere“ (S. 265). Selbstverständlich ist Grauermanns körperliches Unwohlsein kein Zufall, sondern Ausdruck eines psychischen Unwohlseins.

Gerade seine neu gewonnene Leere könnte Grauermann positiv für neue Erfahrungen nutzen. Im psychogeographischen Sinne hat er damit die Möglichkeit einer Veränderung gewonnen, einen Wechsel, der von seinem gewohnten Tagesablauf wegführt und seine Umgebung in ein neues Licht tauchen lassen könnte – wenn denn Grauermann dies verstehen und nutzen würde. Die Notwendigkeit eines Lebenswechsels versucht er aber mit Routine zu überspielen. Das Zimmer seiner Verlobten Etelka erscheint ihm vor den Augen, doch gelingt es ihm nicht, eine Verbindung zwischen diesem Bild und seinem momentanen Gemütszustand aufzubauen. Er will sie später anrufen, aber eine unerklärte Traurigkeit bemächtigt sich nun seiner. Aus der Position des ungewohnten Tages heraus versteht er recht eigentlich seine Lage: „Den Abend sollte er mit Etelka verbringen; nachmittags war sie irgendwie familiär beansprucht. Und morgen mußte man auf's Land zurückkehren. Er empfand durch Augenblicke seine Unfreiheit wie einen aufgelegten Sattel. Mit einundzwanzig Jahren!“ (S. 267). Doch dieser Erkenntnisgewinn ist abermals nur von kurzer Dauer, Grauermann versucht weitere Ablenkungsstrategien, wie Briefe schreiben oder Sprachen lernen, aber sein Entfremdungsgefühl bleibt bestehen. „Grauermann“, heißt es, „fühlte sich jetzt wie durch eine Glaswand getrennt von Gegenständen, mit welchen er seiner Meinung nach eigentlich vertraut war“ (S. 269) und etwas später: „Er hatte heute das Gefühl, als seien alle Türen und Ausgänge geschlossen, überall wies ihn eine unsichtbare Wand ab, niemand und nichts wollte sich mit ihm einlassen“ (S. 271). Sein unbewusstes Rebellieren gegen sein doch selbstgewähltes Leben schlägt sich im psychogeographischen Sinn als ein Unwohlsein mit seiner Umgebung nieder. Die Dinge erscheinen falsch, während es doch sein eigenes Ich ist, das sich verändern müsste.

Die Abtrennung vom Stadtraum kann bei Doderer nicht zu Erkenntnisgewinnen führen. Grauermann aber folgt erst zu Mittag, nachdem er für ihn nochmals vollkommen ungewohnt bei seiner Otto Weininger Lektüre – ausgerechnet über das sprunghafte Gedächtnis der Menschen – eingeschlafen ist, dem unbewussten Bedürfnis und begibt sich hinaus aus seinem alltäglichen Umfeld und geht mit einem Umweg über die Strudlhofstiege zu seinem Beisel. „Grauermann hatte sich sozusagen wieder selbständig gemacht, er fuhr seinen eigenen Kurs, und zwar einen solchen im Ungewöhnlichen: das fühlte er (wenn auch nur wie hinter vielen Wänden, tief im Perlgrau des innersten Innern), obgleich er doch nur Gewöhnliches, ja durchaus Triviales tat“ (S. 277). Gerade diese Trivialitäten aber sind für die Psychogeographie essentiell, gerade sie werden ja durch das abgestumpfte Alltagsleben normalerweise übersehen. Grauermanns Wahrnehmung des Ungewöhnlichen ist direkt mit dieser nur minimalen Veränderung verbunden, ist Erkenntnis und Möglichkeit weiterer Entdeckungen zugleich. Grauermann wagt sich zumindest momentweise in das Abenteuer der Offenheit, symbolisiert durch seinen Umweg über die Strudlhofstiege.<sup>18</sup>

Geographische Beschreibungen werden bei Doderer immer wieder benutzt, um psychologische Phänomene darzustellen. Grauermanns Unruhe zeigt sich so in seiner für ihn unüblichen Stadterkundung. Nach dem Essen trinkt er seinen Kaffee nicht wie gewohnt in der Akademie, sondern begibt sich sogar noch weiter in den Alsergrund hinein, er raucht eine ungewohnte Zigarette, verspürt ein ungewohntes Verlangen nach Süßem. „Das mußte ihm nun wirklich auffallen, denn mit seinen Lebensgewohnheiten hatte das keinerlei Zusammenhang mehr, so wenig wie die gestrigen Kopfschmerzen mit seinem sonstigen Wohlbefinden. Es war auch ganz ähnlich überraschend. Ein Schritt vom Wege, Eindringen seitwärts ins Gebüsch, aber was gab es dort schon zu entdecken?“ (S. 278). Grauermanns unbewusste Suche nach einem Neuanfang im Leben wird zu einer Suche nach dem Unvertrauten in der Stadt. Gleichzeitig betont Doderer die Grenze, wie weit Grauermann zu gehen bereit wäre, wie weit er ohne sein Sicherheitsdenken voranschreiten kann. Sein Scheitern wird vorhersehbar. Anders als René Stangler treibt es ihn nicht seitwärts, wird er nicht angelockt von den Querstraßen, erkennt er nicht, was es dort noch zu entdecken gäbe.

Ausgerechnet eben jenen René, der in dieser Gegend immer wieder auf Entdeckungstouren geht, trifft Grauermann nun in der Konditorei, zusammen mit Paula Schachl, die René, ganz ähnlich wie die Strudlhofstiege, in diesem Stadtteil „entdeckt“ hat. René symbolisiert hier also das ganz andere Auftreten und Wahrnehmen in der Stadt als es für Grauermann typisch ist. Zugleich erscheint er als der Bruder von Etelka nochmals als eine gedankliche Mahnung an Grauermanns Zukunftsgeschicke.

Das Gespräch der Gruppe richtet sich bald auf den Stadtteil, in dem sie sich befinden. René spricht von seiner Vorliebe für diese Gegend und Grauermann bezieht das auf Paulas Herkunft, obwohl Stangler doch gerade zuvor darauf eingegangen ist, dass es für ihn keinen Unterschied zwischen Innen und Außen gibt, dass vergleichbar auch Paulas Herkunft von hier und seine Vorliebe für diesen Bezirk also nicht aufeinander basieren, sondern intrinsisch zusammengehören. Nicht unerwartet ist es deshalb

---

**18** Dietrich Weber stellt fest: „Die Strudlhofstiege nämlich – das ist ihr tiefster Sinn – veranschaulicht die Brechung des Weges zum Umweg. Sie selbst ist die anschauliche Gestalt des Indirekten und so – für Doderer – Symbol und Prinzip des Lebens.“ Dietrich Weber: *Heimito von Doderer: Studien zu seinem Romanwerk*. München 1963, S. 120.

auch René, der die nächste Entdeckung macht, und nicht Grauermann, obwohl es diesen weitaus mehr berührt hätte. Ebenso lautlos wie die Taxis vor Mary K.'s Fenster hat sich ein Fiaker, in dem Etelka mit dem Regierungsrat Guys zusammensitzt, in Renés Gesichtskreis geschoben. Eine Sekunde des Schauens macht hier den Unterschied. Grauermann sieht nicht seine Verlobte mit ihrer aktuellen Affäre vorbeifahren und René erzählt ihm nicht, was er gesehen hat. Es ist wieder eine psychogeographische Erkenntnis, die hier bildlich dargestellt und von René erkannt wird. Minimalste Veränderungen im Raum können einen enormen Erkenntniswandel bewirken, können das eigentlich Wichtige offenbaren, das um uns herum ja sichtbar ist. Es geht nicht so sehr um den Zufall, sondern gerade um das Ergreifen der Gelegenheiten, um die Offenheit und Leere, die zum Sehen auffordern:

... dabei brauchte jeder nur leichthin vorbeizuschauen und sah, was dahinter stand, nämlich das eigentlich Notwendige und Wichtige, konnte es sehen, ohne sich im Geringsten anzustrengen, ohne sich vorzubeugen oder die Augen zusammenzukneifen, ohne seine Stellung zu verändern, auf das allerbequemste, denn es wurde ihm einfach ins Bild geschoben (S. 286).<sup>19</sup>

Grauermanns Sitzplatz in der Konditorei, mit dem Rücken zum Fenster, wird zum symbolischen Merkmal seiner Blindheit gegenüber dem ihn umgebenden Stadtraum. Er verpasst die wohl wichtigste Neuentdeckung für seinen Lebensplan, trotz günstigster Ausgangsbedingungen. Damit korreliert auch seine Blindheit gegenüber seiner eigenen Gefühlswelt, deren Neugestaltung er nun ebenso verpasst. Er steht so im direkten Gegensatz zu den Stadtraumerkundern und Strudlhofstiegenbewunderern René Stangeler und Amtsrat Melzer, die sich auch emotional weiterentwickeln, zum Menschen werden.

Die psychogeographischen Möglichkeiten, die im minimalen Außergewöhnlichen liegen, erfährt Grauermann nochmals bei dem letzten Umweg. Die drei Freunde wollen wieder über die Strudlhofstiege gehen und werden damit Zeugen des großen Skandals, den die eifersüchtige Editha eingefädelt hatte und der nun hier auf der „Bühne des Lebens“ zur Kulmination kommt. Auf der Treppe findet das letzte Treffen zwischen den heimlichen Liebhabern Ingrid und Semski statt, unterbrochen vom gleichzeitigen Eintreffen ihres Vaters, der sie geradezu gewaltsam zu sich ruft, von Asta und Melzer, die Ingrid als Notfallreserve gegen überbordende Emotionalität einbestellt hat, und schließlich Stangeler, Grauermann und Paula, die das Bühnentableau von der Zuschauerperspektive überblicken können.

Obwohl die Treppenszene für Melzer und Stangeler unvergesslich bleibt, ist sie eigentlich nur für das damalige Moralverständnis ein Skandal. Grauermann wird viel später mit Etelka wesentlich schlimmere Exzesse erleben. Was er an diesem Tag aber hätte lernen können, was ihm quasi vor Augen lag, wäre die Einsicht gewesen, dass seine Verbindung mit Etelka nicht auf Gegenseitigkeit beruht, so wie es auch Ingrid ihrem bis dahin noch Geliebten Semski unmissverständlich auf der Strudlhofstiege zu zeigen gibt. Die psychogeographische Schreibweise Doderers erlaubt es dem Leser, über Grauermanns Verhältnis zur Stadt, seine Weltanschauung zu verstehen. Chancen

**19** Vgl. hier auch Guy Debord: „The element of chance is less determinant than one might think: from the *dérive* point of view cities have a psychogeographical relief, with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones“. Guy Debord: „Theory of the *Dérive*“. In: Andreotti/Costa (Hrsg.): *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, S. 22-27, hier S. 22.

einer Neudefinition seiner Lebenslage werden von ihm ebenso vernachlässigt, wie er die Neuerkundung seiner unmittelbaren Nachbarschaft unterlässt.

Die Psychogeographie der Stadt funktioniert in dem Roman also nicht nur als bewusstseinsweiternder, sondern ebenso als einengender Effekt, wie auch das Beispiel mit E.P., dem ehemaligen Freund Stanglers, zeigt. Nach der schmerzhaften Trennung von Grete Siebenschein, die ihn für René Stangler verlassen hat, wird ihre Wohngegend um den Franz Josefs Bahnhof für ihn zu einem Niemandsland. Nie geht er an ihrem Haus vorbei, alle seine Wege liegen in der entgegengesetzten Richtung der Stadt. Trotz der geographischen Nähe, kommt es nie zu einem zufälligen Treffen, denn es gebe in der Stadt für solche Fälle ‚unsichtbare Mauern‘, die eine Wiederbegegnung unmöglich machen. „Wo die Bahnen sich nicht zueinander mehr neigen und öffnen sollen, läuft jeder wie in geschlossenen Röhren, in der selben Stadt, in der selben Straße, ja im selben Haus“ (S. 346). Der Zufall einer unbeabsichtigten Begegnung kann ausgeschaltet werden, denn die vollkommen unterschiedlichen emotionalen Zustände und Anforderungen an die Stadt führen beide Akteure automatisch auf andere, ganz divergente Wege.<sup>20</sup> Ganze Stadtteile können psychogeographisch mit einer negativen Aura belegt sein, wie das Beispiel René Stanglers zeigt, für den der gesamte dritte Stadtbezirk zu einem Bereich des permanenten Unwohlseins wird. Dieser Distrikt steht für die elterliche Wohnung und die Restriktionen der Familienbande, vor allem durch den Vater. Das Stadthaus wird als düster beschrieben, die ursprüngliche Verbindung zum Freiraum Prater ist nicht mehr erkenntlich, denn das Haus wurde „bald von nichts weniger als freundlichen Gassen der wachsenden Stadt allseitig eingemauert“ (S. 112). Erst die Entdeckung des Alsergrundes macht René zu einem freieren, besseren Menschen, hier konstatiert er zum ersten Mal die Unnotwendigkeit des in seiner Familie schon zum Habitus gewordenen Lügens.

Andere negativ psychogeographisch aufgeladene Bereiche sind vor allem die von Doderer so genannten *Ernstfall-Gegenden*. Sie befinden sich zumeist in den Vorstädten, da sie hierher verdrängt wurden. So haben Sterben und Krankheit ebendort ihre aus den Innenstädten heraus evakuierten Standorte gefunden, wie das Begräbnis von Etelka nahe legt: „Es war der Osten oder eigentlich Südosten, in den man hier schaute, eine Gegend am Stadtrand, die niemand, abgesehen von ihren Bewohnern, aufsuchte, der hier nicht eine Verrichtung hatte; etwa einen Toten zu bestatten. Keine Hügel und Weinberge. Eine Ernstfall-Gegend“ (870). Bereits nach dem Selbstmordversuch Etelkas hat man sich in einer solchen Vorstadt von Budapest getroffen und die Fahrt zum Spital wird zur psychogeographischen Einstimmung auf die folgende Sterbeszene, wenn René zum Beispiel auf den Abstellgleisen die vielen schönen Schlaf- und Speisewagen bemerkt: „Man sah auf die grauen, langgestreckten, endlos hinfliehenden Dächer der Waggonreihen hinab. Genug. Ich erwähne das alles nur deshalb, weil ich’s von dem, was weiter folgte, nicht abzutrennen vermag, nie abzutrennen vermögen werde“ (S. 799). Die ungebrauchten, überflüssigen Reisewagen werden zum Symbol des überflüssigen, weil nicht mehr funktionierenden Menschen,

---

<sup>20</sup> Wie gut diese unsichtbaren Mauern funktionieren, kann bei dem späteren Ausflug gesehen werden, wenn René und Grete auf einer Seite des Berges und E.P. mit seiner Frau auf der anderen Seite rasten (vgl. S. 729f).

der aus dem inneren, utilitären Stadtraum verbannt wird. An diesem Ort wartet nur noch das Sterben.

Der Alsergrund zeichnet sich auch hier mit einer gewissen Sonderstellung aus, denn in seiner unmittelbaren Nähe liegt eine solche Ernstfall-Gegend, das Spital, in dem auch Mary K. nach ihrem Unfall untergebracht wird. Die Verlusterfahrungen, die in der Inneren Stadt unmerkbar werden, finden hier noch ihre Örtlichkeit, Krankheit und Tod gehören zum Leben und werden in den urbanen Raum integriert und nicht ausgelagert. Dies wird deutlich, wenn Melzer mit Thea die verunfallte Mary besucht. „Schon der Eintritt durch das hohe Tor in der Lazarettgasse verschüchterte“ (S. 870), heißt es. Das Krankenhaus entwirft eine Kehrseite zum normalen Leben und stellt dieses dadurch selbst in Frage. Die prekäre Lage des Lebensalltags wird so bewusst gemacht, „ohne daß man dies oder irgendetwas dieser Art erst hätte ausdrücklich denken müssen“ (S. 871). Die Sichtbarkeit im Raum bewahrt so vor dem Vergessen und wird zu einer Mahnung an die Bewohner dieser Gegend.

Doch nicht immer sind die psychogeographischen Niveauunterschiede in der Stadt so einfach zu lesen. Ein deutlicher Hinweis auf Erkennungsschwierigkeiten und die daraus resultierende Notwendigkeit des genauen Sehens sind die permanenten Dopplungen im Roman. Für Melzer werden diese Erscheinungen zu einem Zeichen des Verlustes klarer und unzweideutiger Bestimmungen. Die äußere Ununterscheidbarkeit geht mit einem Gefühl des Unheimlichen einher, da die eindeutige Lesart unterminiert wird. Nur minimale Unterschiede ermöglichen – bei genauem Hinsehen – die Erkenntnis des zweifachen Daseins. Das Stadtbild im Roman ist geprägt von diesen Verdopplungen, etwa mit Mary K., Melzers früherer Geliebten, und Grete Siebenschein, Stangelers jetziger Geliebten, die im gleichen Haus in ganz ähnlichen Wohnungen übereinander wohnen, einem Haus aus der Gründerzeit mit einer repräsentativen, einladenden Kutscheneinfahrt und einem unverhältnismäßig engen Treppenhaus, Symbol für Stangelers und Melzers Anfangserfolge, die nicht zu einer wirklichen Zusammenkunft finden. Unweit in der Porzellangasse befindet sich der von Doderer so genannte Miserowskysche Zwilling, ein Doppelgebäude, „aus zwei ganz gleichen Häusern, die zusammen ein symmetrisches Gebilde ergeben, eine beängstigende Bau-Art“ (S. 38). Um diesen Effekt der Verdopplung sogar noch zu verstärken, gibt Doderer dem Haus die Nummer vierundvierzig und macht die Architekten auch noch zu Zwillingenbrüdern.<sup>21</sup> In diesem Doppelhaus wohnt Renés früherer Freund E.P., der abgetrennte Zwilling, dessen Wohnung zu einer permanent erwähnten Leerstelle und Erinnerungslücke wird.<sup>22</sup>

Auch das Haus der Stangelers gibt Beispiele der Verdopplung. Im Speisezimmer kann René hinter dem autoritären Vater ein ebenso großes Zimmer sehen, mit dem gleichen Kronleuchter und einem Spiegel, der ihm den Blick auf den Hinterkopf des

21 Im Text heißt es: „Der Architekt hat denn auch Miserowsky geheißen, oder waren es zwei Brüder Miserowsky? Vielleicht sind sie Zwillinge gewesen, das möchte am passendsten sein“ (S. 38). Albrecht Huber bemerkt dazu: „Diese in ironischer Distanz ‚wohlkalkulierte Willkür‘ zeigt, auf welche Weise Doderer das faktizitäre Außen, die empirische Erfahrung, ins Innere der Idee hereinzieht, dieses, gemäß der (formalen) Idee ‚passend‘ macht.“ Albrecht Huber, *Die Epiphanie des „Punkts“ oder ‚Die Begegnung mit einem Lichte‘. Heimito von Doderers ‚mythisch-musikalische Poetik‘ im Kern-Raum des ‚Ereignisses‘*. Würzburg 1994, S. 274.

22 Immer wieder taucht in der *Strudlhofstiege* als Erinnerung der Klang der Straßenbahnkabel auf, der E.P.s Zimmer „in einer seltsam hohlen und klagenden Weise wie eine Aolsharfe“ (S. 41) ertönen lässt.

Vaters freigibt. Die Wohnung selbst bietet mit seinem Durchbruch zum Nachbarhaus, dem Anbau für die Schwestern Asta und Etelka, weitere Möglichkeiten des doppelten Spiels, das aber seltsam zurückgenommen wird, denn nach zehn Uhr abends wagt man den zweiten Ausgang, fern der väterlichen, aber umso mehr im Bereich der hausmeisterlichen Kontrolle, nicht mehr zu benutzen. Die Wohnung der Stangeler ist ein psychogeographisches Areal der Beklommenheit und der Durchbruch zum Nachbarhaus ein verzweifelter Versuch, dem Machtbereich des Vaters zu entkommen. Nicht von ungefähr wurde das Haus im gleichen Gründerzeitstil gebaut, der „in Form von steifleinenen gotischen Kirchen und enormen Renaissance-Angsträumen“ (S. 112) auch die Ringstraße um die Innere Stadt prägt. Der Verweis auf die Ringstraßenarchitektur bezeugt die soziohistorische Komponente der Autorität als Machtanspruch einer ganzen Generation unter dem Kaiserreich. Der Notausgang wird dadurch nur zu einem scheinbaren, denn die Vätergeneration kann auf zahlreiche Helfershelfer, und seien es nur machtbesessene Hausmeister, vertrauen. Wie brüchig diese Welt aber ist, zeigt die Spiegelung im Zimmer, wenn durch eine minimale Veränderung des Blickwinkels, durch den leeren Raum, der einsame, verletzte Hinterkopf des Vaters aufscheint. Nicht ohne Grund wird die Verdopplung der Wohnung nach dem Ende der Doppelmonarchie aufgegeben. Für René ist dies auch deshalb ein so emotionales Moment, weil er hier im Kleinen, durch die Vermauerung des Übergangs, das Ende einer Ära im Großen begreift.

*Die Strudlhofstiege* geht in den Verdopplungen noch wesentlich weiter, so haben fast alle Gestalten einen mehr oder weniger bewussten Doppelgänger, obwohl Melzer, bevor er eines Besseren belehrt wird, darauf besteht, dass es das Doppelte gar nicht gebe.<sup>23</sup> Erst das Erkennen des doppelten Spiels durch Editha, die ihre Zwillingsschwester immer wieder für ihre Eigeninteressen missbraucht, ermöglicht Melzer seine endgültige Weiterentwicklung.

Selbst der dramaturgische Angelpunkt, um den sich das Geschehen immer wieder arrangieren wird, die Skandalszene auf der Strudlhofstiege, hat eine Dopplung: die Konfrontation zwischen Semski und Ingrids Vater auf der Treppe im Hause Ingrids. Der Skandal wird dadurch in den Machtkampf zwischen den Generationen einbezogen. Die Vätergeneration gewinnt hier noch einmal, obwohl sie moralisch verliert, denn wir erfahren, dass der Vater später selbst eine Affäre mit Editha eingehen wird. Der Genius Loci der Strudlhofstiege aber beweist bereits zu diesem Zeitpunkt seine Bedeutung, denn die Treppenanlage wird zu einem, wie René erkannt hatte, opernhafte Szenarium, dazu gebaut, einem vielstufigen Drama Raum zu geben, während die gerade Treppe im Hause Schmeller es nur zu einer einfachen konfrontativen Gegenüberstellung der beiden Kontrahenten schafft.<sup>24</sup>

Die Treppenanlage wird zum architektonischen Symbol des psychischen Ebenenwechsels, des Eintauchens oder Aufsteigens, eine Aufforderung, den gewohnten Gang

---

**23** Da sind etwa die Hauptcharaktere der Geschichte, Melzer und Stangeler, die beide zu spät zu ihrem eigenen Leben gekommen sind, die beiden Femmes Fatales Editha und Etelka, die guten Geister Asta und Paula, oder die verlorenen Freunde E.P. und Laska etc.

**24** Während einer Geselligkeit bei Eulenfeld kommt es zu Gesprächen über den Weltkrieg, an denen sich Melzer zu beteiligen meint, da er Berufsoffizier gewesen sei. Doch er widersetzt sich der Versuchung, in dem er sich innerlich auf die Strudlhofstiege beruft, was im Text durch ein Frage- und Ausrufezeichen betont wird (vgl. S. 319). Die Strudlhofstiege steht hier symbolisch für Melzers wachsenden Zivilverstand. Sie ist durch ihre Anlage gerade nicht für zweiseitige Konfrontationen geschaffen, sondern zum Arrangieren und Interagieren.



des Alltags zu überdenken, die lineare Fortbewegung zu unterbrechen. Für Melzer ist der Umstand, dass ausgerechnet Editha gar nicht zu wissen scheint, was denn diese Strudlhofstiege ist, zum Anlass einer gewissen Vorsicht und Distanz ihr gegenüber. Überhaupt stört Melzer – wohl zu seinem eigenen Glück – an Editha oder eigentlich Mimi, von deren Existenz er zu dieser Zeit noch nichts ahnt, gerade ihr nachlässiger Umgang mit der Vergangenheit. Sie hat zwar die Fähigkeit, die vergangenen Ereignisse abzurufen und sie sich zu vergegenwärtigen, aber sie kommt dabei ohne innere Beteiligung aus. „Denn was Editha sagte, das kam so heraus, als lese sie es von einem Notizblock ab, einem Merkbblock, es wurde also nur von der Merkfähigkeit zusammengehalten und nicht eigentlich vom Gedächtnis“ (S. 313). Editha/Mimi bleibt also gerade in dem, was sie ganz besonders angehen sollte, für Melzers Begriff nahezu unheimlich indifferent. Diese Unstimmigkeit wird von Doderer wieder durch den urbanen Raum vergegenständlicht. Melzer kann seine Unruhe über Edithas Geschichtsabsenz nicht genau artikulieren und abstrahiert dies schließlich zu einem Bild, das sie bei einem gemeinsamen Treffen zeigt, bei dem sie offensichtlich nicht versiert ist in der Geographie der Inneren Stadt und deshalb falsche Wege geht. „Sie kannte sich da anscheinend nicht besonders aus und hatte zum Beispiel den Weg von der Goldschmiedgasse auf den Kohlmarkt, wo in einer Papierhandlung etwas zu besorgen war, über die – Tuchlauben nehmen wollen“ (S. 314). Ein minimaler Unterschied nur, aber in diesem Werk der kleinen Differenzen könnte gerade dies Melzers abwartenden Skeptizismus gefördert und dadurch die von Editha geplante Transaktion von Rauchartikeln verzögert haben, bis sie nicht mehr möglich war. Edithas bzw. Mimis Umwege sind so nicht umsonst, im psychogeographischen Sinne führen sie einmal mehr zu Entdeckungen, allerdings wieder nur für denjenigen, der auch entdecken will, also Melzer. Mimis Verlorensein führt Melzer eine Inkonsistenz zwischen Raum und Erinnerung vor Augen, die eine Leerstelle hinterlässt. Melzers wiedererwachtes Interesse an René wird hier in ihrem Gegensatz verdeutlicht, mit ihm fühlt sich Melzer nahezu verbündet. Gerade durch die Erinnerung an den Raum erkennt er ihn genau wieder: „Nicht wie Editha. Sie zerfiel. René blieb ganz“ (S. 324). Vergangenheit ist bei René keine ausschließliche Verlusterfahrung, sondern wird angefüllt mit gemeinsamer Erinnerung. Melzers horror vacui braucht genau diese Bestätigung, braucht die Gewissheit, dass die Stadt nicht nur ein Gebilde von Fassaden ist, sondern immer noch etwas Substanzielles, vom Leben Geprägtes – und dass damit die Möglichkeit eines neuen Beginns besteht.

Melzers Suche nach diesem Neuanfang ist allerdings von ständiger Inaktivität geprägt, als Mensch der Moderne ist auch er kein wirklicher Held. Sein Prozess der Menschwerdung wird deshalb auch immer von Kritik und vor allem Ironie begleitet. Melzers Dummheit ist ein Fakt, der nicht zu ändern ist. Das einzige, was ihn erhebt, ist sein Bewusstsein seiner eigenen Dummheit, das ihn, so Eulenfeld, fast schon wieder zu einem intelligenten Menschen macht. Anders als der sehr kluge Grauermann achtet Melzer auf die Kleinheiten seiner Umgebung und versucht eine Neuordnung seines Lebens. Fast alle der Personencharakterisierungen in der *Strudlhofstiege* sind sehr genau, aber nie rein positiv. Honegger, der nahe Freund Grauermanns, der durch sein Musikspiel und seine Lebensweise den jungen René zu einer Reflexion über sein eigenes Dasein ermuntert – also nach Doderers Idee der Menschwerdung durchaus etwas Positives – wird sofort weiter analysiert: „Honegger, der, nebenbei bemerkt, keineswegs das war, was man so schlichthin einen sympathischen Menschen nennt ...“ (S. 117). Die Menschwerdung ist mit keiner Idealisierung der Charaktere verbunden.

Es geht Doderer immer um real erscheinende Menschen. Die Entdeckung und Entwicklung der eigenen Humanität korreliert dabei mit den Explorationen der eigenen Lebensumwelt – eine Möglichkeit, die für jeden, nicht nur für eine kleine Elite besteht.

Daher vermeidet Doderer auch historische oder persönliche Großereignisse als auslösendes Momentum. In der *Strudlhofstiege* wird die Vielzahl der Katastrophen oft nur nonchalant benannt, natürlich in erster Linie die beiden Weltkriege, die im Text kaum stattfinden, aber auch Privatschicksale, wie Mary K.s Unfall, der in der ersten Zeile des Textes in Klammern gesetzt wird, um erst am Ende wieder aufzuscheinen. Der Mord an Paulas Vater wird nie als solcher benannt und auch nie aufgedeckt, weil sich niemand der Akteure die Todesumstände genauer ansieht,<sup>25</sup> oder ein Autounfall an dem Etelka auf einer ihrer nächtlichen Spritztouren beteiligt war und dem sie entkommt, um nicht vor der Polizei auszusagen, denn „einer hatte nahezu das Genick gebrochen“ (S. 115). Weiteres erfahren wir über den Unfall in diesem Text, in dem alles mit allem zusammenhängt, nicht.

Spannung wird im Roman kaum aufgebaut, da alle Schicksale entweder durch die Historie bekannt sind oder weil Doderer sie vorzeitig benennt, wie Marys Unfall oder Etelkas Selbstmord. Gleichzeitig schafft der Text dadurch eine unterschwellige, aber permanente Stimmung der Verlusterfahrung und der Bedrohung, die nicht mit dem gängigen Klischee der Glückseligkeit in diesem Roman zu vereinbaren ist. Viele der handlungstragenden Orte in der *Strudlhofstiege* geben in ihren Beschreibungen diese Gefühlslage mehr oder minder bewusst wieder. Vor allem die Benjamin'schen Transiträume warnen ihre Passanten. Ein modriger, ungewohnter Geruch im Treppenhaus etwa lässt Melzer am Morgen vor dem ersten Wiedersehen mit Editha erwarten, dass nicht nur Positives geschehen wird, und auch vor Etelkas Tod wird er von einem ähnlichen ungewohnten Geruch beunruhigt (Vgl. S. 785).

Ebenso funktioniert die Strudlhofstiege nicht nur als Geschichtsbewahrerin, sondern auch als eine Warnung. Die Übergröße der Stiegen, die nicht zu ihrer funktionalen Bedeutung passt, entstammt einer Epoche des Expansionismus, die nicht weitergeführt werden konnte und nun eine Leerstelle hinterlässt, die nicht mehr ausgefüllt werden kann. Niemand im Text benutzt die Stiege als eine Abkürzung oder Notwendigkeit, sondern nur zur Kontemplation, auf Spaziergängen, zu Umwegen, als Treffpunkt.

Renés erstes Entdecken der damals 1911 noch vollkommen neuen Treppenanlage war das Resultat solcher Heimwegsverzögerung. Gerade eben erst hat er in der Konsularakademie eine Lektion im Austrianismus erhalten, doch anders als die Akademiker lässt er es nicht damit bewenden. Er ahnt, dass auf diesem Verlorengehen, diesem ziellosen Weg etwas Außergewöhnliches kommen musste und seine Erwartungen bleiben nicht unerwidert, er findet die Strudlhofstiege und trifft Paula Schachl zum ersten Mal. Seine Glorifizierung des altösterreichischen Kunstsins angesichts

---

**25** Paulas Vater ist angeblich durch einen Unfall gestorben, ein Schraubenschlüssel sei zufällig von einem Gerüst gefallen, doch etwas später heißt es bei Doderer: „Die Witwe verheiratete sich neuerlich, ehe noch das Trauerjahr ganz zu Ende ging: Paulas Stiefvater wurde einer der Monteure, welche, fallweise von der Strombauverwaltung herangezogen, auch unter Schachls Leitung – genaugenommen eigentlich nicht unter, sondern über ihm – in den Gerüsten herumgestiegen waren“ (S. 215). Im Zusammenhang mit Charles de Roches Interpretation vom Tod Paula Schachls Vater ergibt sich hier noch eine Steigerung, der Strom-Meister wird quasi zum Märtyrer. Vgl. Charles de Roche: „Befreiende Gewalt?“. In: *Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman*. Hrsg. von Gerald Sommer/Robert Walter. Würzburg 2011, S. 531-550.

der Treppe wird für den Leser allerdings überschattet, durch die Gewissheit einer Tragödie, die hier als unvermeidlich kommand dargestellt wird. René's erster Besuch in dieser für ihn abgelegenen Gegend basiert auf der Beziehung seiner Schwester Etelka zum Akademieschüler Grauermann. René wird hier als Bote entsandt, aber die Botschaft, die er trägt, ist ein Zukunftsschimmer des Verderbens und des Untergangs. Durch René's Anblick wird Grauermann erstmals unzweifelhaft klar, dass er nicht mit dieser Familie, nicht mit Etelka zusammenpasst. Wie so oft in der *Strudlhofstiege*, bleibt auch diese Erkenntnis, wie am Tag des Skandals, ohne Folgen, Grauermann fehlt der Zivilverstand: „Es hätte ihn anders bestimmen können, es hätte sein Handeln lenken, biegen, ablenken können. Aber das geschah freilich nicht.“ (S. 109). Grauermann wird so zum eigentlichen Antipoden Melzers, der dagegen ständig kontempliert, welchen Einfluss die Strudlhofstiege auf sein Leben hat und wie sie auf seine persönlichen Verluste, Mary K. und Asta Stangler verweist.

Auch auf der außerpersonalen Ebene ist die Strudlhofstiege keinesfalls nur ein idyllischer Rückzugsort, sondern verbreitet einen Erinnerungsschimmer der Katastrophe vom Untergang des Kaiserreichs:

„Obendrein sind wir hier sozusagen mitten drinnen in der neuesten und unerfreulichsten Geschichte Österreichs“, bemerkte Stangler nach einigem Schweigen, während dessen sie die Aussicht über den Fürstlich Liechtensteinischen Park und über die fernen Einzelheiten der Stadt dahinter betrachteten. Dem verwunderten Melzer war nun Aufschluss, dass nicht wenige von den Häusern hier an der Strudlhofstiege jenem österreichischen Außenminister gehörten, welcher den Ausbruch des Krieges von 1914 verschuldet hatte. (S. 493)<sup>26</sup>

Über die Strudlhofstiege wird der Erste Weltkrieg recht eigentlich zum Fokus der Geschichte, ohne dass Doderer permanent das Kriegsgeschehen zu benennen braucht.

Melzers Lebensraum im Zwischenkriegswien, das ihn nicht mehr als Soldaten sondern Beamten sieht, wird also nicht von ungefähr durch die Strudlhofstiege bestimmt. Kaum jemals bewegt er sich aus ihrem größeren Umkreis hinaus, nicht nur im geographischen, sondern auch im psychologischen Sinne: „Er lebte sozusagen um die Strudlhofstiege herum, nicht nur örtlich, auch innerlich, ja in immer engeren Kreisen, schon fast Wirbeln“ (S. 752). Seine Wohnung befindet sich in der Porzellangasse, er arbeitet in der Tabakregie in der Porzellangasse, er isst in einem Beisel in der Porzellangasse (vgl. S. 329). Bis zum Bahnhof, heißt es, bewege er sich kaum, wahrscheinlich weil dort Mary K. wohnt.<sup>27</sup> Wenn E.P. ihn fragt, ob er gerade von der Strudlhofstiege komme, antwortet er: „Immer“, [...] aber um jetzt diese etwas unvermittelte Wahrheit zu verhüllen, blieb nichts anderes übrig, als eine kleine Lüge hinterdrein zu schicken. ‚Immer – wenn ich spazieren gehe – wähl‘ ich diesen Heimweg“

**26** Vgl. Sommer: „Hätte – so könnte man spekulieren – Berchtold nur immer sein Palais neben der Strudlhofstiege bewohnt, so wäre ihm dank des an diesem Orte wirkenden genius loci auch das für eine andere und bessere Politik notwendige Verständnis der Dinge gegeben gewesen.“ Gerald Sommer: „Strudlhofstiege?“ sagte Editha, ‚was ist das?“. In: *Die Strudlhofstiege: Biographie eines Schauplatzes*. Hrsg. von Stefan Winterstein. Wien 2010, S. 57-65, hier S. 64.

**27** Hier scheint bei Melzer eine ganz ähnliche Abneigung der Bahnhofsgegend vorzuherrschen wie bei E.P., aus ganz ähnlichen Gründen. Die Überwindung dieser Vermeidungsbestrebung wird ihn dann aber zum Retter Mary K.s werden lassen und dadurch letztendlich mit Thea zusammenbringen.

(S. 764). Sein Innenleben möchte Melzer nicht preisgeben und transformiert den Umweg zum Heimweg.

Auch Mary K.s Wohnung wird bei aller Komfortabilität von Anfang an – durch den Rosenkranz der wartenden Taxis – mit einem düsteren Uhrwerk, das die Zeit bis zu ihrem Unfall zählt, versehen. Der Platz vor dem Bahnhof, wird im Gegensatz zu den umliegenden Stadtteilen, die idyllisch und ruhig sind, als Ort der Gefahr beschrieben. Wenn Mary K. ihn zum ersten Mal überqueren will, benötigt sie dazu zwei volle Textseiten, bevor sie aufgibt und stattdessen den Augarten aufsucht. Von überall her drohte Gefahr, es jaulte, rollte, klingelte, sauste, heißt es (vgl. S. 48). Mary unterschätzt aber das wirkliche Risiko, trotz des warnenden Klingelns der Straßenbahn empfindet sie die Lastwagen als gefährlicher und ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber Melzer, ihrem späteren Retter, überkommt sie ausgerechnet in diesem Moment.

Dieses Unverständnis gegenüber der Gefahr erscheint typisch für die Beschreibungen des alten kaiserlichen Wiens. Melzer etwa muss Erledigungen in einer Militärbuchhandlung am Graben ausführen. Im Text erfolgt die Warnung: „Man denke, es war 1910, ein Spätsommertag“ (S. 68). Die Idylle des Spätsommers wird mit dem Ticken der Uhr versehen, das den Weltkrieg immer näher kommen lässt. Die vielfältigen genauen Zeitangaben bei Doderer sind immer auch ein Alarmzeichen auf das kommende Geschehen, das dem Leser, nicht aber den Helden der Erzählung bewusst wird. Melzer ist unbeeindruckt, seine Position als Soldat scheint für ihn weniger mit dem Krieg als mit der Jagd zu tun zu haben, die Österreicher in Bosnien werden von ihm als Zivilisationsbringer verstanden, die das Land an das Eisenbahnnetz anschließen werden.<sup>28</sup> Unbesorgt fährt der Text fort: „Melzer ließ sich mit Plaisier von der vielfältigen Bewegung hier umwimmeln“ (S. 68). Als guter Wiener endet seine Flanerie im Kaffeehaus. Das Café Pucher am Kohlmarkt wird als Treffpunkt der Beamten des Ballhausplatzes beschrieben und Melzer findet hier auch sogleich Freunde – Bürokraten und Diplomaten des alten österreichischen Staates, die unbesorgt Wochenendplanungen betreiben. Gerade über diese harmlosen Planungen versteht er aber zum ersten Mal, dass er sein Leben in die falsche Richtung lenkt: „Er hoffte also in paradoxer Weise, nämlich auf die Vergangenheit gerichtet, statt auf die Zukunft. Und das tun wir, nebenbei bemerkt, meistens.“ (S. 73). All die Warnzeichen einer künftigen Katastrophe sind wieder mit der Inneren Stadt verbunden. Ohne dass Melzer es ausdrückt, scheint ihm die Rückwärtsgewandtheit der politischen Elite Altösterreichs zumindest sein eigenes Fehlverhalten deutlich zu machen, auch wenn es für ihn noch zu früh ist, danach zu handeln.

Im Zentrum der Stadt, im Zentrum des Kaiserreichs erfährt Melzer noch ganz unbestimmt die Vorahnung des Verlustes, der sein weiteres Leben so entscheidend prägen wird. Als Melzer sich endlich aus der Kaffeehausrunde verabschiedet, wendet er sich am Stock im Eisen Platz noch einmal um, sieht zurück auf Wien, um sich dann auf den Weg nach Bosnien zu machen: „die Kärntnerstrasse entlang gegen die Oper zu; dort ging's hinaus. Hinaus in eines der vielen merkwürdigen und südlichen Länder, welche der alte Staat gehabt hatte und deren Ausstrahlungen, Reize, Düfte und auch bedenklichen Odeurs sich genau hier, in diesem Schnittpunkte trafen.“

---

28 Eine Arbeit, der sich unter anderem René Stangelers Vater direkt vor dem Kriegsausbruch widmet.

(S. 73). Es ist ein Abschied vom alten, kaiserlichen Österreich und obwohl diese Fahrt eine Vorwegnahme der Bosnienreise Franz Ferdinands ist, stellt sie für Melzer nur eine weitere Station auf seiner uneingestanden Lebensflucht dar. Nicht zufällig trifft sich deshalb nach dem Ende des alten Reiches fast die gleiche Kaffeehausgesellschaft genau hier wieder, wie in einem „Panoptikum der Vergangenheit“ (S. 505). Im Nachkriegswien sprechen sie nun über die Stabilisierungsprobleme der österreichischen Währung, es bleibt aber fraglich, ob diese altbewährten Politikbeamten überhaupt in der Lage sind, diesmal die richtigen Entscheidungen zu treffen.

Die Gegenüberstellung der beiden Zeitebenen 1910/11 und 1924/25 wird von Doderer keinesfalls als simplifizierte Glorifizierung des Kaiserreichs benutzt, denn die Krisen der zwanziger Jahre und die der folgenden Dekaden, haben ihre Wurzeln genau in dieser Zeit, dem Höhepunkt des k&k Imperiums.<sup>29</sup> Gerade die Entscheidungen, die zu dieser Hoch-Zeit gefällt wurden, persönlich und politisch, sind diejenigen, die zu den Verusterfahrungen Österreichs und der Hauptcharaktere in der *Strudlhofstiege* führen. Entsprechend stark wird das alte Kaiserreich auch immer wieder kritisiert und ironisiert, etwa mit der Beschreibung des Elitismus an der Konsularakademie, am oberen Ende der Strudlhofstiege. „Goldene Zeiten“, so Doderer gegen alles Nostalgiegedenken, „heißt das in seniler Terminologie“ (S. 71). Strenges Elitedenken führt hier zu einer nahezu idyllischen Abgeschlossenheit, oberhalb und außerhalb der Wiener Wirklichkeit, die sich im Text gerade unterhalb der Stiegen ausbreitet. Graduierende werden hier als Exellenzen angesprochen, Absolventen sind Halbgötter. Man beschäftigt sich mit orientalischen Sprachen, die bis zum Perfektionismus hin geübt werden, man studiert Schopenhauer und spielt Musik, weil „im Denken nicht das angenehmste Leben ist“ (S. 117). Als Sport wird hier Hockey gespielt, denn Fußball „war zu Wien schon vorlängst in die Breite gegangen“ (S. 120). Jedes Zusammengehörigkeitsgefühl zu der umliegenden Stadt wird abgelehnt, damit aber auch jedes Gespür für die Realia des Lebens negiert.

Das ernsteste und genaueste Gespräch über die politischen Gefahren der nahen Zukunft wird von diesem Diplomatenzirkel deshalb auch nur außerhalb ihrer Arbeit bei einer nächtlichen Pyjampaparty geführt, nachdem sie nach und nach sich umgezogen haben und nun „wie heimliche Spielzusammenkünfte von Kindern“ (S. 189) ohne bürgerliche Distinktion und Dienstuniform voneinander sitzen und über die falsche Politik, vor allem England gegenüber reflektieren. Die Welt sei englisch, so die Erfahrung eines Weltreisenden, allerdings nicht zu missverstehen als das erdumspannende britische Kolonialreich, sondern als eine bestimmte Art des Lebensstils, der die Welt fasziniert:

Die Idee eines einzelnen Menschen oder einer Gesellschaft von Menschen, also auch einer Nation, ist dann konkret und anschaulich geworden, wenn ihr Lebens-Stil zu faszinieren beginnt. Auf diese Weise ist die Welt schon auf den Weg gekommen nicht nur äußerlich und den Machtspähren nach, sondern innerlich englisch zu werden. Viele sind es, vom Frühstück bis zum Fünf-Uhr-Tee (S. 194).

**29** Doderers Auslassen der jüngeren Geschichte wird oft kritisiert, vgl. zum Beispiel Dagmar C. G. Lorenz: „Doderer suggests increased emotional and social stability in the face of external turmoil rather than impending doom. Thus, Doderer bypassed the most pressing issues confronting Germans and Austrians in the 1950's: dealing with the prehistory and history of fascism and National Socialism and examining the experience of exile, war and genocide.“ Dagmar C. G. Lorenz: „Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust“. In: *A History of Austrian Literature 1918-2000*. Hrsg. von Katrin Kohl/Ritchie Robertson. Rochester/Woodbridge 2006, S. 181-200, hier S. 185.

Räumlich übertragen findet also auch im großpolitischen Rahmen eine Fortbewegung aus dem Zentrum der Macht, der Inneren Stadt, in die Vorortbereiche des eigentlichen Alltagslebens statt. Die weltweiten Machtstrukturen werden auf diese Art und Weise hinterfragt und weniger als Konkurrenz politischer Einflussbereiche betrachtet, sondern als Konvergenz alltäglicher Gewohnheiten. Aufgrund solcher Affinitäten ist die gesamte k&k Politik seiner Zeit als falsch anzusehen, Österreich nämlich kann sich neben England sehen lassen, hat, auch ohne Kolonialreich, ebenfalls einen Lebensstil hervorgebracht, der fasziniert. Österreich sollte nicht versuchen, im Militärischen Einfluss zu nehmen, sondern mit der Besinnung auf österreichische Werte, die das Land wahrhaftig groß machen, mit Kultur und vor allem Alltagskultur. Ein Zusammengehen mit Deutschland und dem Osmanischen Reich ist schon daher falsch, weil „eben diese Deutschen die schrecklichste Karikatur und Verhöhnung des türkischen National-Getränkes in die Welt gesetzt haben, für jeden Kaffeetrinker eine Art schwerer Häresie ...“ (S. 197). Die politischen Machtkonstellationen vor dem Ersten Weltkrieg sind aufgrund unüberbrückbarer kultureller Unterschiede, die sich gerade im Kleinen und Alltäglichen zeigen, zum Scheitern verurteilt. Eine Abwendung von Deutschland ist notwendig, eine Neuausrichtung und Neukonzentration Österreichs auf sich selbst wird zum Gebot der Stunde. Die Interkonnektivität des Romans ist keine Spielerei, sondern Ausdruck der engen Verbundenheit, die selbst disparate Erscheinungen in der modernen Weltordnung einnehmen. Gerade dadurch können selbst minimale Veränderungen der Sichtweise, nicht nur im persönlichen, sondern auch im politischen Rahmen, zu neuen Erkenntnissen und Lösungsmöglichkeiten führen.

Zum Erscheinungsdatum der *Strudlhofstiege* sind diese Überlegungen offensichtlich geworden. Doderers psychogeographische Schreibweise macht die Verlusterfahrung durch den Zusammenbruch des alten Kaiserreichs erfahrbar, verweist aber gleichzeitig immer wieder auf Möglichkeit und Notwendigkeit einen Neuanfang zu wagen, der die Vergangenheit nicht ignoriert, aber auch nicht restaurativ glorifiziert. Die verschwundene imperiale Würde Wiens ist Mahnung an die Zeitgenossen, die Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen. Doch die Besetzung der Stadt zeigt auch, dass sich die Weltgeschichte immer weiter fortbewegt, dass etwa nach England bereits eine neue Kultur auf dem besten Wege ist, die Weltführung, auch durch die Kraft der Faszination, zu übernehmen. Die *Strudlhofstiege* verweist zumindest indirekt auf diese neue Macht, denn das Gebäude der ehemaligen Konsularakademie beherbergt nun die US-amerikanische Botschaft in Österreich.

## Heldenplatz revisited. Wien als (un)mögliche Heimat bei Thomas Bernhard und Robert Schindel

Kann schon sein daß Sie sich ein paarmal im Jahr  
in dieser Stadt wohlfühlen  
wenn Sie über den Kohlmarkt gehen  
oder über den Graben  
oder die Singerstraße hinunter in der Frühlingluft.<sup>1</sup>

Eine Stadt als einen Topos zu betrachten, in dem Raum und Zeit, Realität und Mythos, Text und Materialität miteinander verschränkt sind, ist keine Erfindung der neueren Kulturwissenschaften. Diese Sichtweise gehört seit dem 19. Jahrhundert zur Chronotopie literarischer Werke, die nicht nur Zeit und Raum im Medium des Textes repräsentieren und reflektieren, sondern sich auch in die Stadt als Textstadt einprägen. So hat sich zum Beispiel Thomas Bernhard und der Skandal um die Aufführung seines Dramas *Heldenplatz* im Jahre 1988 ebenso in die Geschichte dieses Ortes eingeschrieben wie die Heeresparaden der Monarchie, der österreichische Bürgerkrieg der 1930er Jahre und die von Massen umjubelte Rede Hitlers 1938. Es ist alles da, geisterhaft zugleich an- und abwesend, wie überhaupt diese Stadt eine geisterhafte Erscheinung ist, das Haupt eines nicht mehr existierenden Riesenkörpers, der Schein einer vergangenen Größe. Der Heldenplatz, symbolischer Ort der mehr oder weniger gewaltsamen Auseinandersetzungen um die staatliche und geistige Macht, ist somit Sinnbild eines nicht beendeten Kulturkampfes, der auch im *Bedenkjahr* 1988 Wellen geschlagen hat.

Der Durchbruch in der Schuld- und Trauerarbeit, der in Österreich im Jahrzehnt nach der Waldheim-Affäre 1986 in der breiteren Öffentlichkeit stattfand, lässt sich heute aus der Distanz differenzierter betrachten, auch wenn die kulturellen Spannungen und die Auseinandersetzungen um die Vergangenheit keineswegs aus dem Weg geräumt sind. An zwei sehr unterschiedlichen Texten, Thomas Bernhards *Heldenplatz* und Robert Schindels Roman *Gebürtig* aus dem Jahre 1994, lässt sich die Komplexität aufzeigen, mit der in der österreichischen Literatur die Fragen zur Geschichte und Identität Österreichs – nicht zuletzt in Bezug auf den jüdischen Anteil der österreichischen Kultur und das Schicksal der Juden – behandelt worden sind. Diese Komplexität wurde schon in zahlreichen Einzeluntersuchungen zu den beiden Texten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten herausgearbeitet, hier soll sie im Hinblick auf die Thematisierung der Stadt Wien als symbolisches Zentrum österreichischer Geschichte und als Heimat der Vertreiber und Vertriebenen, bzw. deren Kinder erörtert werden. Zwischen diesen Texten, die nur wenige Jahre auseinanderliegen, aber diesseits und jenseits des Mauerfalls und dem großen Umbruch in der Erinnerungsarbeit

---

<sup>1</sup> Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Frankfurt/M. 1994 (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 997), S. 148. Im Folgenden werden nach Zitaten die Seitenzahlen aus dieser Ausgabe in Klammern angeführt.

auf europäischer Ebene geschrieben sind, lassen sich – so die These dieses Beitrags – Differenzen in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit festmachen, die teils mit der erinnerungspolitischen Entwicklung, teils aber auch mit der unterschiedlichen Herkunft der beiden Autoren zusammenhängen könnten. Denn die Möglichkeit, als Jude Wien nach dem Nationalsozialismus und dessen Verdrängung weiterhin als Heimat zu empfinden und hier in halbwegs glücklichen Beziehungen mit den Nachkommen der Täter und Mitläufer leben zu können, existiert nur im Roman des jüdischen Autors. Nur ihm, dem Nachkommen der Opfer, ist es gegeben, die Möglichkeit einer Art Versöhnung zu erwägen.

In beiden Texten spielt Wien die Hauptrolle als Chronotop, als sinnliche und mentale Topographie, und ist mit der Erinnerung an die Shoah und die Exilierung der Juden verbunden. Dabei fängt aber die Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte in den beiden Texten nicht mit 1938 an, sondern sie greift immer wieder auf ältere Schichten zurück. Anhand von wohlbekanntem Topoi der Stadt Wien, wie das Theater, die Musik und das Kaffeehaus, schreiben die beiden Texte an dem großen Text der langen Geschichte dieser Stadt weiter. Die Frage, wie man als Jude heute in bzw. ohne Wien leben kann, wird hier auf eine Weise gestellt, die zugleich versucht, für Österreich eine geschichtliche Bilanz zu ziehen: Wie leben die Spuren der Geschichte in der Stadt und in den Köpfen der Menschen weiter? Gibt es einen Weg in die Zukunft, die nicht von Schuld, Tod und Trauma gezeichnet wäre? Inwiefern können in Wien Juden und Nicht-Juden, Opfer und Täter und deren Nachkommen neben und miteinander leben? Was heißt es, in Wien beheimatet zu sein?

## Als Wien zur Bühne wurde

Bernhard gelang 1988 mit *Heldenplatz* ein Meisterstück der Verdichtung, indem er die 100-Jahresfeier des Burgtheaters und die 70-Jahresfeier der Republik mit der Erinnerung an den Anschluss 1938, seiner Abrechnung mit Österreich – und mit sich selbst – koinzidiert ließ. Im Vorfeld hatte es seit der Waldheim-Affäre 1986 heftige Auseinandersetzungen über die Mitschuld Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus gegeben, Bernhard hatte aber schon seit Jahrzehnten die Reputation eines Skandalträgers und Österreichbeschimpfers erster Klasse. Wie schon vielfach dargestellt wurde<sup>2</sup>, gelang es Bernhard und Peymann, dank der frühzeitigen Publikation einiger losgerissenen Textfragmente durch Sigrid Löffler, schon vor der Uraufführung das Stück ‚Heldenplatzskandal‘ aufzuführen, mit Wien, ja, ganz Österreich und dem Ausland dazu als Bühne – die Akteure waren die ganze Öffentlichkeit Österreichs, vom Bundespräsidenten bis zu Boulevard-Journalisten, die Bernhard auf dem Rückweg vom Kaffeehaus in ein Gespräch verwickelten, und dem Mann auf der Straße, der

---

2 Hier seien nur einige Beiträge erwähnt, die einen Überblick über den ‚Skandal‘ vermitteln: *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Burgtheater Wien. Wien 1989; Christine Kieubuzinska: „The Scandal Maker: Thomas Bernhard and the Reception of *Heldenplatz*“. In: Dies.: *Intertextual Loops in Modern Drama*. Madison [u.a.] 2001; Manfred Mittermayer/Martin Huber (Hrsg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien 2009; Martin Huber: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Hrsg. von Martin Huber. Berlin 2012 (= Suhrkamp BasisBibliothek, Bd. 124), S. 135-198.

3 Vgl. ebd., S. 164.



Bernhard nachgeschrien hatte: „Umbringen sollt ma Ihnen!“.<sup>3</sup> Welch ein Triumph für Bernhard, der neben das Vermächtnis dieses Stückes auch schon drei Monate später, nach seinem Tod, sein Testament mit seiner „posthumen literarischen Emigration“ detonieren lassen konnte.<sup>4</sup> Aber welcher Triumph auch für die Kunst und für die Tradition des Theaters in Österreich – wo sonst auf der ganzen Welt könnte Theater noch eine ganze Nation in Furore setzen, wenn nicht in Wien?

Der Skandal entsprang allerdings keiner eigentlichen Rezeption des Stückes als literarischer Text, sondern wurde im außerliterarischen System der Medien deliteratisiert, als handle es sich bei den aus dem Kontext gerissenen Schimpfreden wörtlich um die schlecht getarnte Meinung Bernhards. Die ideologischen Implikationen der aggressiven Ausfälle gegen Bernhard und Peymann schienen aber gerade den Befund der Protagonisten im Stück zu bestätigen und bewirkten so eine weitere Koinzidenz, nämlich die von Bühne und Welt.<sup>5</sup> Als würde in den Straßen Wiens wieder Welttheater à la Karl Kraus aufgeführt, der 1917 im Vorwort zu *Die letzten Tage der Menschheit* betont hatte: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen [...] Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate“.<sup>6</sup> So heißt es in der von Peymann und dem Burgtheater herausgegebenen Dokumentation der Vorgeschichte, Aufführung und Rezeption von *Heldenplatz*, dass Bernhard noch während der Proben das Stück verschärfen musste, um mit der Realität Schritt zu halten.<sup>7</sup> Aber wie das Theater auf den Straßen Wiens gegenwärtig war, war auch die Stadt durch die Szenografie und die Dialoge auf der Bühne stets präsent und trug zur Verdichtung des Stückes bei.

## Die Stadt auf der Bühne

Bei der Verschränkung von Bühne und Stadt in *Heldenplatz* handelt es sich aber nicht um eine Verwischung der Grenzen zwischen Literatur und Welt, sondern eher um eine Hypertrophierung des Bezugs zur Realität, zu diesem Ort als Raum der Geschichte. Dadurch wird der Bezug zum Hier und Jetzt des Wiener Publikums nicht aufgehoben,

- 
- 4 Karl Woisetschlager: „Thomas Bernhard – Eine Erbschaft“. In: *Die Presse* 24.06.1989. In seinem Testament hatte Bernhard bekanntlich die Publikation und Aufführung seiner Werke innerhalb Österreichs für die Dauer des Urheberrechts, d.h. 70 Jahre, verboten. Durch die Testamentsvollstrecker, Siegfried Unseld und Bernhards Halbbruder, Peter Fabjan, wurde das Verbot aber aufgehoben und durch die *Thomas Bernhard Privatstiftung* ersetzt, deren Aufgabe ist, „den literarischen Nachlass von Thomas Bernhard sowie den von Johannes Freumbichler zu sichern und zu betreuen, deren wissenschaftliche Aufarbeitung zu ermöglichen und die Verbreitung der geistigen Hinterlassenschaft beider zu fördern“, vgl. <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=114>.
  - 5 Vgl. Jeanette R. Malkin: „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz“. In: Claude Schumacher (Hrsg.): *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge 1998 S. 281-297, hier S. 288.
  - 6 Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. In: Karl Kraus: *Schriften*. Hrsg. Von Christian Wagenknecht. Bd. 10. Frankfurt/M. 1986, S. 9. – Vgl. Bernhard: „Was die Schriftsteller schreiben / ist ja nichts gegen die Wirklichkeit / jaja sie schreiben ja daß alles fürchterlich ist / daß alles verdorben und verkommen ist / daß alles katastrophal ist / und daß alles ausweglos ist / aber alles das sie schreiben / ist nichts gegen die Wirklichkeit / die Wirklichkeit ist so schlimm / daß sie nicht beschrieben werden kann / noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so beschrieben / wie sie wirklich ist / das ist das Fürchterliche“ (S. 115).
  - 7 Vgl. Burgtheater Wien (Hrsg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, S. 220, zit. nach Malkin: „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz“, S. 286.

im Gegenteil – er wird zugleich bestätigt *und* transzendiert. Das Burgtheater, in dem sich das Publikum bei der ersten Aufführung befand, ist im zweiten Akt, der im Volksgarten spielt, im nebligen Hintergrund auf der Bühne zu sehen, als Horizont des Publikums. Der erste und dritte Akt spielt hingegen in der leeren Wohnung der Familie Schuster, dessen große Fenster im Hintergrund sich zum Heldenplatz hin befinden. Wer die Topographie um den Heldenplatz kennt, weiß, dass es eine solche Wohnung direkt zum Heldenplatz in der Wirklichkeit gar nicht geben kann, weil der Heldenplatz vom Volksgarten und Parlament und den Museen jenseits der Ringstraße umgeben ist – es sei denn, die Wohnung befände sich direkt im Hofburg! Jeanette R. Malkin hat auf eine Funktion dieser Platzierung der Wohnung hingewiesen, denn durch diese wird die Nähe des Publikums zum Geschehen auf der Bühne und damit auch zum Geschehen auf dem Heldenplatz unterstrichen: das Publikum sieht, in der Realität und auf der Bühne, vom Standpunkt des Burgtheaters heraus zum Heldenplatz hin, zugleich ist die Institution des Theaters im zweiten Akt, wo die Perspektive umgekehrt wird, im Hintergrund sichtbar.<sup>8</sup> Wie aber noch zu zeigen ist, hat die Verortung der Wohnung eine weitere, symbolische Funktion in Bezug auf die Geschichte und soziale Position der Schusters.

Durch die Polyphonie der Stimmen im Stück, in der jede Stimme durch eine Distanz und Verfremdung erzeugende Hypertrophie und den Rhythmus der Aussagen gekennzeichnet ist, wird der Bezug zur Stadt als Chronotop auch vom tagespolitischen Kontext gelöst, und die Aussagen werden im Kontext des Stückes relativiert.<sup>9</sup> Durch den exzessiven und rhythmisch-stilisierten Charakter ihres Sprechens werden die Figuren zu *Charakteren* und hören auf, bloß Repräsentanten von Meinungen oder Typen zu sein. Nur wer ein Gehör für die Literarizität des Textes besitzt, wird die Doppelbödigkeit der Aussagen heraushören, in der die Stimme des Autors sowie der direkte Bezug zur österreichischen Realität zugleich an- und abwesend ist.<sup>10</sup> Neben der deliterarisierenden Rezeption, die das Stück nur als direkte und eindeutige Hassrede Bernhards sah, gab es allerdings auch Reaktionen, die ins andere Extrem gingen und die Zweideutigkeit des Stückes als bloßes Spiel im Sinne der Postmoderne auflösten. Danach würde es nur um den performativen Aspekt des Stückes gehen und die Idee der Suche nach Wahrheit müsste völlig aufgegeben werden. Keine dieser Lesarten werden der schillernden Doppelbödigkeit dieses Textes gerecht, die eine Komplizierung der Aussage des Stückes bedeutet.<sup>11</sup> Außerdem dürfte der Hintergrund dieses Stückes, bei allem, was wir über Bernhard und seine Texte wissen, nicht nur die Lust Bernhards, die ganze politische ‚Szene‘ Österreichs an der Nase herumzuführen, sondern auch eine reale Verstörung sein. Die bisweilen in Komik ausartenden Übertreibungen des Stückes heben die Tragik der Handlung nicht auf – das Nebeneinander

---

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 288.

<sup>9</sup> Bachtins Konzept der ‚Polyphonie‘ wurde in diesem Zusammenhang zuerst von Steven J. Joyce verwendet: „The Denial of Alterity: Malaise und Polyphony in Thomas Bernhard’s *Heldenplatz*“. In: Zbigniew Bialas/Wiesław Krajka (Hrsg.): *East-Central European Traumas and a Millennial Condition*, Lublin/New York 1999, S. 59-86, hier S. 64ff. Bei Bachtin zeichnet sich der polyphone Text durch seine Suche nach einer ‚Wahrheit‘ aus, die immer einen dialogischen, bruchteilhaften und vorläufigen Charakter hat. Sie wäre somit nicht in den einzelnen Aussagen, sondern eher im ‚dazwischen‘, im Verhältnis der einzelnen Textperspektiven zueinander zu suchen.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>11</sup> Joyce spricht in diesem Zusammenhang von dem holographischen Charakter des Stückes, vgl. Joyce: „The Denial of Alterity“, S. 65.

von Komik und Tragik nähert sich dem Grotesken, wodurch jede eindeutige Sinnzuschreibung erschwert wird.

## Heimatlosigkeit und Aporie

Die tragische Grundsituation des Dramas besteht in der Heimatlosigkeit der Familie Schuster – aus diesem Gefühl gibt es offensichtlich keinen Ausweg, obwohl viele Auswege in der Familie diskutiert werden bzw. erprobt worden sind. Die Frage ist jedoch, wie weit diese Heimatlosigkeit ausschließlich von der traumatischen Erfahrung der Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten und das aufgezwungene Exil bedingt ist. Im Zentrum des Dramas steht das Vakuum nach dem Selbstmord des Professor Josef Schusters, der kurz vor der Rückkehr der Familie nach Oxford aus dem Fenster zum Heldenplatz gesprungen ist. Josef Schuster war mit seiner Familie in den frühen fünfziger Jahren vom Exil in Oxford nach Wien zurückgekehrt, hatte es in Wien aber nicht mehr ausgehalten, noch konnte er Wien für das alte Exil verlassen. Die von Koffern gefüllte leere Wohnung mit den großen, leeren Fenstern im Hintergrund versinnbildlicht, wie die Familie Schuster sich in einer Art Zwischenraum befindet – der Ausweg aus diesem Zwischenraum namens Oxford führte in die Aporie, und auch der von Frau Schuster gewählte Ausweg in den Wahnsinn führt am Ende des Stücks in den Tod.

Wie die Stimmen der Hitler jubelnden Massen auf dem Heldenplatz 50 Jahre zuvor noch im Ohr Frau Schusters nachhallen, so hat aber der eben gestorbene Josef Schuster noch eine massive Präsenz auf der Bühne: physisch durch die Wirtschaftlerin Frau Zittel und das Hausmädchen Hertas intensive Beschäftigung mit seinem Anzug, Hemden und Schuhen, die der Professor in Massen gesammelt hatte, und die noch am Tag seines Begräbnisses mit der von ihm gebotenen Akribie gehandhabt werden, als müssten die Anwesenden noch seine Wut befürchten. Denn auch psychisch ist Josef Schuster in den Köpfen aller Mitglieder dieses Haushalts präsent, seine Werte werden weiterhin stellvertretend aufrechterhalten – das Bügelregime durch Frau Zittel, die im ersten Akt mit ihrer Nähe zum Hausherrn noch eine Schau macht, und die Haltungen zur Kultur und Politik im zweiten Akt durch den Bruder Robert und die Tochter Anna, die die Aussagen Josef Schusters zitieren bzw. steigernd imitieren. Die Witwe, Hedwig Schuster, versinnbildlicht ihre marginale Stellung unter dem Regime ihres verstorbenen Mannes, indem sie bis zum Schluss von der Bühne abwesend ist. Die Problematik des Stückes wird somit durch den Umstand kompliziert, dass das zweite Todesopfer der Familie, Josef Schuster – der jüngste Bruder hatte sich schon 1938 in Neuhaus aus dem Fenster gestürzt – nicht nur ein Opfer von Gewalt gegen die Juden ist, sondern zugleich seine Umgebung zu Opfern seiner Tyrannei gemacht hat. Das das Stück abschließende Todesopfer, das der Frau Schuster, ist nicht nur durch ihre traumatische Erfahrung vom Heldenplatzgeschrei 1938 verursacht, sondern auch durch den Starrsinn und die Rücksichtslosigkeit ihres Mannes, der wenige Jahre nach dem Krieg darauf bestanden hatte, eben hier, mit dem Blick zum Heldenplatz eine Wohnung zu nehmen, gegen den Wunsch seiner Frau. Die psychische Verstörung durch Hass, Gewalt und Exil setzt sich als psychische Gewalt in der Familie fort. Wird damit gewissermaßen die These Ingeborg Bachmanns vom Faschismus des Alltags durch patriarchalische Strukturen fortgeführt? Drei Jahre zuvor hatte Elfriede Jelinek im Roman *Die Ausgesperrten* (1985) auf

ähnliche Weise gezeigt, wie gerade diejenigen, die unter den Spuren des Nationalsozialismus leiden und sich davon zu befreien glauben, den in der Familie endemischen Faschismus perpetuieren – bei Jelinek ist dieser Befund zugleich mit einer Kritik der Klassengesellschaft verbunden.

In *Heldenplatz* ist die Bedeutung der sozialen Schichtung auf eher indirekte Weise mitreflektiert. Die Mitglieder der Familie Schuster beklagen einerseits ihre kulturelle und politische Marginalisierung, andererseits gehören sie offensichtlich aus wirtschaftlicher Perspektive zur oberen Schicht der Gesellschaft, was ihnen ermöglicht, ohne materielle Hindernisse verschiedene Lebensoptionen zu erwägen und wählerisch nur die feinsten Sinnenfreuden zu genießen. Von diesem hatte nicht zuletzt Wien dem sich als feinsinnigen Geistesmenschen stilisierten Josef Schuster viel zu bieten, von den Konzerten im Wiener Musikverein und dem „Bösendorfer“, der schon nach Oxford geschickt wurde, zu den „Wildpastetetörtchen von Sluka“ (S. 107), den „Lungenbraten von Ziegler“ (S. 16) und den „Cremeschnitten von Handlos“ (S. 22). Zu den nur hier vorhandenen Spezialitäten gehört aber auch vieles, was auf Robert Schuster den Reiz des Ekels ausübt, wie die österreichische Presse:

Aber diesen Dreck lesen wir doch tagtäglich / in uns hinein / weil er uns interessiert / und weil wir von ihm fasziniert sind / Sie müssen doch zugeben Herr Kollege/ daß Sie im Grunde diese idiotischen Blätter / mehr interessieren als beispielsweise die *Neue Zürcher Zeitung* / Das sogenannte Hohe Niveau ist immer langweilig gewesen / Was wir in den Zeitungen suchen / ist ja der Abschaum / Zum tagtäglichen Denkgebrauch muß ich keine Zeitung haben / die absolute Primitivität in diesen österreichischen Dreckblättern ist es / die ich jeden Morgen haben muß / ich versenke mich zugegeben lieber in diesen Dreck / als in das abgeschmackte Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen* / da ziehe ich doch gleich nach dem Frühstück Descartes vor / anstatt die *Frankfurter Allgemeine* / ein paar alte Bücher / auf die ist alles zusammengeschrumpft / Nein auf diese Dreckblätter / kann ich nicht verzichten / der Abschaum ist das Sensationelle / und dieses gemeine Sensationelle ist lebensnotwendig / gerade im Alter (S. 121f. – alle Hervorhebungen im Original).

Dies ist nur ein Beispiel der musikalisch sich fortschleifenden Sprechsequenzen, in denen jedes Thema immer auch in seiner Umkehrung auftaucht, wie in einer Fuge. Auf die Hasstiraden folgen so oft Zugeständnisse der Abhängigkeit oder Liebe. Klare Gegensätze, wie Oxford als Alternative zu Wien, Hauptstadt und Provinz, Marxismus und Nationalsozialismus, hohes und niedriges Niveau, werden dadurch stets unterlaufen und in Ambivalenzen und Ausweglosigkeit aufgelöst: „Das Österreichische frage ich mich immer / was ist es / die Absurdität zur Potenz / es zieht uns an und es stößt uns ab“ (S. 118).

Und doch wird zugleich immer wieder eine Hierarchie nach den Maßstäben des verstorbenen Josef Schusters aufgebaut: zwischen Menschen, sozialen Schichten, Städten und Ländern, und zwischen den kulturellen Institutionen Wiens. Der Hierarchie in der Familie entsprechend steht der von Josef Schuster vorgezogene Musikverein an der Spitze, während die Vorliebe Frau Schusters für das Theater in der Josefstadt abwertend als „Josefstadtgeherei“ und „Marotte“ (S. 67) besprochen wird. „Die Niederreiter“, die Freundin des Sohnes Lukas Schuster, die als Schauspielerin im Burgtheater ein paar Rollen spielen durfte, wird von den übrigen Mitgliedern der Familie nur abschätzig als eine ihrer unwürdigen Personen erwähnt. Die Gespräche über das Wiener Theater haben zunächst eine metareflexive Funktion im Stück, weil hier die gängige Aufteilung Josefstadt/Komödie vs. Burgtheater/Tragödie von den Figuren kritisiert wird, während in *Heldenplatz* auf performativer Ebene die Grenzen der beiden Gattungen aufgelöst werden. Beide Institutionen verfallen der Kritik: „Im übrigen werden in der Josefstadt / selbst die allererststen Tragödien / als

Operetten gespielt“ (S. 152) und „Das Burgtheater leidet darunter / daß es sozusagen den Ernst gepachtet hat / jeweils auf neunundneunzig Jahre / das Lachen das die Leute in der Josefstadt so gemein macht / wird ihnen im Burgtheater / auf das gemeingefährlichste wieder ausgetrieben“ (S. 152f.). Bernhards *Heldenplatz* widerspricht mit seiner Vermischung von Tragik und Komik dieser Charakterisierung des Burgtheaters durch Robert Schuster – als eine solche wäre das Stück aber wiederum nach der Auffassung Anna Schusters typisch wienerisch. Denn auch die Vermischung (die *Minna von Barnhelm* als Operette) wird als „Gipfel der Geschmackslosigkeit“ (S. 152) bezeichnet: „Das ist das Wienerische / daß wir am Vormittag auf das Begräbnis des Vaters und Bruders gehen / und am Abend in Minna von Barnhelm“ (S. 153).

In der Hierarchisierung innerhalb des Wiener Theaters ist auch ein Nachhall der älteren, sozialen Differenzierung zwischen dem volkstümlichen Theater der Vorstadt und dem Burgtheater des Bürgertums zu spüren. In ihrer Selbsteinschätzung und Haltung repräsentieren die Schusters eben jenes jüdische Großbürgertum à la Wittgenstein (auf dessen Biographie auch in diesem Stück öfter angespielt wird), das die Kultur des ‚goldenen Zeitalters‘ in Wien weitgehend getragen hatte.<sup>12</sup> Das assimilierte, jüdische Bürgertum, das bis 1918 sowohl wirtschaftlich als auch kulturell eine zentrale Stellung innehatte, hatte auch seiner sozialen Stellung entsprechend überwiegend in der Wiener Innenstadt gewohnt, während die vielen Emigranten aus der Provinz in den ärmeren Vorstädten lebten. Die Besessenheit, mit der der verstorbene Josef Schuster darauf beharrt hatte, Anfang der fünfziger Jahre gerade am Heldenplatz eine Wohnung zu nehmen, könnte so als ein symbolischer Akt gesehen werden, mit dem nicht nur die Vertreibung der Juden durch das Heldenplatzgeschrei rückgängig gemacht werden, sondern auch der verlorene Posten im Kultursystem Wiens wiedergewonnen werden sollte. Diese Wohnung – die es wie schon oben erwähnt in der Realität gar nicht geben könnte – hat Bernhard in jeder Hinsicht im Zentrum der Macht platziert: In der Nähe des Parlaments, der Universität und der kulturellen Institutionen Wiens, einschließlich der Nationalbibliothek, an der die Tochter Anna eine Stellung hat.

Auch an den Universitäten sehen die Schusters die einst so bedeutende Position des Judentums durch den „Hochgebirgsstumpfsinn“ ersetzt: „früher kamen die Universitätslehrer aus dem Großbürgertum / aus dem großbürgerlichen Judentum / heute kommen sie aus dem verzogenen kleinbürgerlichen Proletariat / und aus dem debilen Bauernstand“ (S. 147).<sup>13</sup> Dabei erfahren wir, dass einst der Bürgermeister Wiens ihn persönlich aufgefordert hatte, als Professor nach Wien zurückzukehren, und dass Josef Schuster bei seinen Vorlesungen am meisten Zuhörer und „den größten Einfluss gehabt hatte“ (S. 146), ohne jedoch davon Notiz genommen zu haben. Auf den ersten Blick scheinen die Heimatlosigkeit und der Entschluss Josef Schusters durch das Bild einer durch und durch verkommenen,

**12** Vgl. z.B. Carl E. Schorske: *Fin-de-Siècle Vienna*. New York 1979, und Allan Janik/Stephen Toulmin: *Wittgensteins Vienna*, New York 1973.

**13** Dies gilt, nebenbei bemerkt, auch den prominenten Autoren der Zweiten Republik, einschließlich Bernhard, wobei es Bernhard gelang, sich in seiner Lebensweise als Großbürger hochzustillieren. Ob diese ironische Pointe von Bernhard intendiert ist, sei dahingestellt. Vgl. Marjorie Perloff: *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*. Chicago 2016 – wie Perloff pointiert, wurde die österreichische Literatur schon in der Mittelkriegszeit von Autoren dominiert, die entweder außerhalb des ‚Kronlands‘ Österreich oder an dessen Peripherie geboren wurden.

für jeden denkenden und sehenden, insbesondere aber für den jüdischen Geistesmenschen unerträglichen Kultur und Gesellschaft erklärt zu werden. Das Bild Josef Schusters bleibt aber bruchstückhaft und widersprüchlich – sein Selbstmord ein weißer Fleck.<sup>14</sup> Relativiert werden die Aussagen über den verstorbenen Professor und das Bild Wiens bzw. Österreichs – als zwei Seiten der gleichen Münze – nicht nur durch die Übertreibungen und die performativen Selbstwidersprüche im gehässigen Bild vom Hass der Wiener, sondern auch durch den Umstand, dass sich das Bild Josef Schusters nicht eindeutig vom Reflex der jeweils Sprechenden unterscheiden lässt. Denn obwohl Robert Schuster für seinen Bruder zu sprechen scheint, hebt er immer wieder die Differenzen zwischen den beiden hervor: „Ich empfand alles auch nie so mörderisch hier / wie mein Bruder Josef“ (S. 124); „Ich war dazu geeignet / nach Wien zurückzugehen / euer Vater nicht / ich hatte ja auch mein geliebtes Neuhaus / im Hintergrund / euer Vater nicht / ich hab mich auf dem Land immer wohl gefühlt / euer Vater hat das Land gehasst / [...] euer Vater hatte den schärferen Verstand / und er war der sensiblere Charakter“ (S. 80f.). Es stellt sich aber heraus, dass das „geliebte Neuhaus“ auch nur eine andere Form des Todes ist, ein Rückzug aus der Realität – und obwohl der stets um Luft ringende Robert Schuster sich ab und zu „eine Erregung“ gestattet (S. 91), sei er schon „jahrelang tot“ (S. 125) – „Ich existiere die längste Zeit nicht mehr / und beobachte alles / sozusagen aus dem Tod heraus verstehen Sie“ (ebd.). Aber auch die Vorstellung von Neuhaus als Alternative zur Urbanität, als Landort, wird durch die Zukunftsperspektive des geplanten Straßenbaus, der eine Straße durch den Garten der Schusters führen wird, zunichte gemacht. Somit wird zur allgemeinen Todesverfallenheit und zum Kulturkonservatismus der Schusters auch eine modernitätskritische Perspektive hinzugefügt.

Die Todesverfallenheit, aus der es auch außerhalb von Wien keinen Ausweg gibt, wird schließlich mit dem zum Klischee gewordenen Topos als etwas spezifisch Österreichisches dargestellt. Damit wird der von den Schustern selbst gebaute Gegensatz zwischen ihnen (als Juden) und den übrigen Österreichern unterlaufen: Die Alternativlosigkeit und die Verlorenheit zum Tode, unter der die Familie Schuster leidet, gilt nämlich allen Österreichern: „Die Österreicher haben keine Wahl / was der Österreicher auch wählt / es ist niederträchtig“ (S. 135) und „Die Österreicher sind längst zum Tod verurteilt / sie wissen das nur noch nicht“ (S. 100), so Robert Schuster. Seinen Bruder zitierend, stilisiert er diesen als den Heimatlosen par excellence, als ein Meister des Unglücklichseins: „Ich gehe auf der Mariahilferstraße / und suche die Mariahilferstraße / und ich bin auf der Mariahilferstraße / und finde sie nicht / einen unglücklichen Menschen studieren / das war an eurem Vater wie an keinem zweiten möglich“ (S. 111). Eben zuvor hatte Robert dies aber als einen typisch österreichischen Geisteszug dargestellt: „Die Österreicher sind vom Unglück Besessene / der Österreicher ist von Natur aus unglücklich / und ist er einmal glücklich schämt er sich dessen / und versteckt sein Glück in seiner Verzweiflung“ (S. 89). Es kann daher auch nicht überraschen, dass der vorgezogene Ort der Schusters als dem Tode verfallenen Wiener der Friedhof ist: „Ich fühl mich auf dem Döblinger Friedhof / wie zuhause / in Wien nicht“ (S. 71), sagt Anna, und Robert fügt später hinzu: „auf dem Döblinger Friedhof und auf dem Grinzing Friedhof liegen die österreichischen

14 Vgl. Joyce: „The Denial of Alterity“, S. 65f.

Geistesmenschen begraben“ (S. 140). Auch zum typischen Wiener Topos der Geisteskrankheit und Depression<sup>15</sup> haben die Schusters eine besondere Affinität, was sie offensichtlich als Adelszeichen betrachten: „Die ganze Familie ist / durch Steinhof gegangen / jeder von uns war einmal in Steinhof / die sogenannten besseren Wiener / waren ja alle wenigstens einmal in Steinhof [...] / Steinhof kann ich sagen hat der Professor gesagt / ist für die meisten von uns die Endstation gewesen / Die höheren und die höchsten Weihen haben die Unsrigen / nur in Steinhof erhalten“ (S. 46f.).

Der Friedhof und das psychiatrische Krankenhaus sind beide Heterotopien im Sinne Michel Foucaults, d.h. sie sind mit allen übrigen Orten verbunden, bilden aber gleichzeitig zu diesen einen Gegensatz.<sup>16</sup> Was in die Peripherie gedrängt wird, gehört gleichsam zum Zentrum – das gilt für den Tod und den Wahnsinn, Topoi die seit dem 19. Jahrhundert mit Wien verbunden wurden, als auch für die jüdischen Intellektuellen, die im Zusammenhang des Stücks quasi als die Wiener par excellence dargestellt werden. Ihre gespaltene Identität, ihre ambivalente Liebe zu der Stadt, in der sie geboren sind, ist aufgrund der geschichtlichen Erfahrungen radikalisiert worden: „Wir sind in die Wiener Falle gegangen / wir sind in die Österreichfalle gegangen / Wir haben alle gedacht wir haben ein Vaterland / aber wir haben keins“ (S. 163). Aus dieser Heimatlosigkeit führt nur der Tod.

Andererseits wird das Inkommensurable am Schicksal der Juden in der Behandlung Bernhards deutlich relativiert – so könnte man es dem nicht-jüdischen Autor durchaus vorwerfen, die jüdische Identitäts- und Heimatproblematik nur als Vehikel des bekannten ‚Bernhard-Komplexes‘ aus Österreichsatire, Kulturkritik und auktorialer Selbststilisierung zu verwenden, bei der die durchaus ambivalente Darstellung eigener, ‚großbürgerlicher‘ Idiosynkrasien und Fetischismen in der Figur Josef Schusters eine erhebliche Rolle spielt.

### Robert Schindels Gebürtig

Die Frage, wie Juden nach 1945 in Wien leben können, wird im 1994 erschienenen Roman Robert Schindels aus deutlich geänderter Perspektive betrachtet: Zunächst aus der Sicht eines jüdischen Autors, der 1944 als Kind jüdisch-kommunistischer Eltern geboren wurde und nur knapp dem KZ entkam – der Vater wurde in Dachau ermordet, die Mutter überlebte Auschwitz und kehrte 1945 nach Wien zurück. Der 13 Jahre jüngere Schindel schildert das Problem außerdem überwiegend aus der Perspektive der zweiten Generation der Opfer und Zeugen der Shoah – auch um die Perspektive der Nachkommen der Täter erweitert. Denn, wie Schindel andersorts erklärt hat, „sowohl Täter- und Mitläuferkinder als auch Opferkinder“ sind „allesamt Opferkinder jener barbarischen Zeit“<sup>17</sup>. Die Polyphonie, mit der im Sinne Bachtins Antworten gesucht werden auf die Frage, wie die Shoah die Identität der Nachkommen beeinflusst hat, wie sie mit der Vergangenheit umgehen sollen und

<sup>15</sup> Dieser hatte vor allem in den Jahrzehnten vor und um den Ersten Weltkrieg Konjunktur, vgl. u.a. Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. 1988.

<sup>16</sup> Michel Foucault: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Übersetzt von *Des Espace Autres* (1967) von Jay Miskowiec, 1984, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> S. 3.

wie sie miteinander leben können, ist somit im Vergleich zur monomanen Polyphonie im *Heldenplatz* vielfach verstärkt und differenziert worden.<sup>18</sup> Und noch radikaler als bei Bernhard werden die einzelnen Standpunkte relativiert durch die Vielzahl der Sprachregister und die nebeneinander existierenden bzw. ineinander verschachtelten und einander ständig unterbrechenden Geschichten, die je ihre Perspektive auf die Vergangenheit und die damit verbundene Identitätsproblematik repräsentieren – der Leser muss die einzelnen Perspektiven selbst gegeneinander abwägen. Und doch sind einige Figuren der Satire gnadenloser ausgesetzt als andere, während die Perspektive des wichtigsten Protagonisten, der Danny Demants, im Sinnzusammenhang des Romans vergleichsweise privilegiert ist. Er ist es, dessen Leben über ein Jahr ab dem Jahreswechsel 1983/84 von seinem Zwillingbruder und Alter Ego, Alexander/,Sascha' Graffito beobachtet und aufgeschrieben wird, wobei sie gegen Ende des Romans allmählich die Rollen wechseln. Schindel hat die Identität des Erzählerbruders Sascha Graffito in der Schwebelasse gelassen – manchmal schaltet er sich als Erzähler ein und schafft Illusionsbrüche à la E.T.A. Hoffmann<sup>19</sup>, wodurch er eine schillernde Doppelidentität als Figur in der Geschichte Danny Demants bzw. als der Autor des Romans bekommt. Die Aufspaltung und Rollenverteilung der Brüder in Leben vs. Beobachten/Schreiben lässt sich als ein spezifisch jüdischer Identitätskonflikt lesen, der sich in der erotischen Anziehung durch die jüdische Mascha Singer bzw. die nicht-jüdische (und von Geschichtsvergessenheit gekennzeichnete) Christiane Kalteisen spiegelt. Danny spürt selbst diese Spaltung, denn in der Gegenwart Christianes empfindet er sich als Kopfmensch, der ständig mit seinem Bildungsgut auftischt – und das Leben mit Christiane stört die Ruhe, die er für seine Arbeit braucht. Als jüdischer Intellektueller ist er mit der Geschichte belastet und beauftragt, und als Lektor setzt er sich mit den Geschichten anderer auseinander; er ist sozusagen Geburtshelfer und Vermittler bei der Erinnerungsarbeit vieler Figuren im Roman. Wenn es im Roman einen unhinterfragbaren Sinn gibt, dann ist es eben dies: Die Notwendigkeit, gegen die Geschichtsvergessenheit die Erinnerung an die Vergangenheit und an die Gestorbenen durch Geschichten wachzuhalten. Dies wird von einigen Figuren reflektiert, wie von Ilse Jakobssohn-Singer, einer älteren Dame, die Danny Demant und der befreundete Lyriker Paul Hirschfeld besucht, und die bei dieser Gelegenheit durch Zufall die Geschichte von Sonja Okun erzählt, mit der diese in Theresienstadt gewesen war, bis Sonja nach Auschwitz geschickt wurde. „Könnten Sie nicht die Geschichte aufschreiben, dass, wie soll

17 Robert Schindel: *Rede auf Elisabeth Reichart*. In: Ders.: *Meine liebsten Feinde. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt/M. 2004, S. 137-139, hier S. 138.

18 Bachtins Konzept der Vielstimmigkeit wurde in Bezug auf *Gebürtig* erstmals von Thomas Nolden verwendet, in: *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*. Würzburg 1995. Vgl. auch Andrea Heuser: *Vom Anderen zum Gegenüber. „Jüdischkeit“ in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 222f. Nach Bachtin zeichnet sich der Roman als Gattung der Polyphonie par excellence aus.

19 Vgl. z.B. die Reflexionen Alexanders/des Erzählers S. 98f.: „Ich weiß ja noch viel zu wenig vom Leben, in dem ich selbst zu leben mir anmaße; ein Steinchen bin ich bloß im Geröll der ganzen Gegenwart, aber was tut's? Möge es den meisten so gehen, mir geht's anders, denn hier weiß ich alles. Bisweilen kann ich die Lust, mich selbst hineinzuwurfen ins Geschehen, kaum unterdrücken. Mein Kontakt mit Mascha Singer droht mich hineinzuziehen, und dann ist's wohl vorbei mit den großen Übersichtlichkeiten. [...] Wäre Danny nicht mein Bruder gewesen, nie hätte ich es geschafft, das Leben ihm zu überlassen und allwissend und allführend auf dem Hintern sitzen zu bleiben.“ Robert Schindel: *Gebürtig*, 9. Auflage, Frankfurt/M. 2012, S. 98f. Im Folgenden werden nach Zitaten die Seitenzahlen aus dieser Ausgabe in Klammern angeführt.



ich sagen, man von Sonja Okun auch in Zukunft weiß?“ (S. 302), lautet die Bitte der alten Frau, die im Bewusstsein lebt, als eine der letzten Zeugen bald zu sterben.

Schreiben als Beitrag zum Archiv der Erinnerung ist aber auch das Anliegen Schindels, der im Roman auch durch Namen und weitere intertextuelle Anspielungen viele jüdische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts wieder ins Gedächtnis ruft: Karl Kraus („Wien bleibt Wien“, S. 319), den jüdisch-polnischen Dichter und Komponisten Mordechaj Gebirtig, Jakob Wassermann, dessen Grab Hermann Gebirtig in Altaussee besuchen möchte, Paul Celan, auf dessen Todesfuge mehrmals angespielt wird<sup>20</sup>, und schließlich Figuren aus dem Werk Joseph Roths, so der Onkel Danny Demants, der an den galizischen Regimentsarzt Dr. Demant in Roths *Radetzky* erinnert, und Mendel Singer in Joseph Roths *Hiob*, auf dessen Namen die Figur Mascha Singers anspielt.<sup>21</sup>

Über die spezifische Funktion der Erinnerung an die gestorbenen Juden hinaus sind die Namen im Roman der Satire gemäß sprechende Namen, die die Figuren einerseits charakterisieren, wie die kühl-pragmatische Christiane Kalteisen, oder sie durch ihre ‚Jüdischkeit‘ oder ‚Deutschheit‘ zu ihren unterschiedlichen Kollektiv-Identitäten zuordnen.<sup>22</sup> Einige von ihnen bilden durch ihre fast homonym klingenden Namen Paare, deren Geschichte eine Art Parallelismus im Gegensatz bilden, wie Singer/Stieglitz und Katz/Sachs. Während Emanuel Katz von seiner traumatisierten jüdischen Familie den Auftrag bekommt, von den Verbrechen gegen sie zu zeugen und daher Autor des Binnenromans über Hermann Gebirtig wird, wird Konrad Sachs, der Sohn des Statthalters von Polen, durch seine veröffentlichten Bekenntnisse von den Verbrechen seines Vaters erlöst. Während es sich in Katz' Gebirtig-Geschichte hauptsächlich um eine Abrechnung mit Wien und Österreich handelt, wird das Erbe des Nationalsozialismus im Roman als Ganzes als eine deutsch-österreichische Angelegenheit betrachtet, bei der Ähnlichkeiten und Unterschiede im Umgang mit der Vergangenheit in den beiden Ländern sichtbar werden – auch in dieser Hinsicht bietet *Gebürtig* im Vergleich zu *Heldenplatz* eine Erweiterung der Perspektive.

## Das Wiener Kaffeehaus als Heimat der Gegensätze

Wie bei Bernhard sind die jüdischen Protagonisten im Roman mit der Stadt Wien zutiefst verbunden, und auch hier wird der Gegensatz zur österreichischen Provinz immer wieder spielerisch thematisiert. In den Beziehungen zwischen Danny Demant und Christiane Kalteisen sowie zwischen Mascha Singer und Erich Stieglitz reiben sich nicht nur Juden mit Nichtjuden, sondern auch die Hauptstadt mit der Provinz. Dabei spielt auch der alte politische Gegensatz zwischen dem ‚roten Wien‘ und dem ‚schwarzen‘ Oberösterreich eine Rolle, als die Figuren mehr oder weniger bewusst

**20** In der letzten Strophe der Einleitung erinnert das „Weit im Himmel das Luftgrab“ an Celans „wir graben ein Grab in der Luft“, aber auch das Nebeneinander von Opfer- und Täterkindern in der Figur der Doppelköpfigen Lämmer ähnelt das Strukturprinzip des Nebeneinanders in *Todesfuge*. S. 201 wird im Gespräch zwischen Alexander und Danny Demant auf Celans Gedicht angespielt: „Ich hab mich gedacht“, sage ich ihm dort, „dir ist's lieber zu eng, als dass du in den Himmel qualmst?“.

**21** Vgl. Heuser: *Vom Anderen zum Gegenüber*, S. 232 und S. 240.

**22** Vgl. ebd., S. 228.

ihre ‚Gebürtigkeiten‘ mit sich tragen und in der Beziehung sich damit auseinandersetzen müssen. Der aus Mauthausen stammende Steirer Erich Stieglitz, der die immer wie „eine verstimmte jüdische Orgel“ (S. 41) über das verfolgte Judentum singende Mascha provoziert, indem er behauptet „Mauthausen ist eine schöne Gegend“ (S. 10), muss feststellen, dass auch er sich von ihrer anscheinend so sicheren Identität provoziert fühlt:

Es kommt ihm in der Tat andererseits lächerlich vor, sich nach zehn Jahren Wien noch immer als Mühlviertler Aufsteiger zu fühlen, ohne hier so mühelos dazuzugehören, wie er es längst schon verdient hatte. Man möchte doch annehmen, dass gerade die Juden einen Sinn für Diskriminierung entwickelt haben, aber statt sich mit ihm zu verbinden, weil seine Fremdheit doch womöglich ihre eigene Fremdheit spiegelt, plustern sie sich zum Inbegriff urbaner Intelligenz auf.“ (S. 13)

Die Heimat dieser urbanen Intelligenz im Roman, eine Mischung aus dem roten, jüdischen und künstlerischen Wien, ist das Kaffeehaus – wie der Tod und die Musik ein Wiener Topos seit dem späten 19. Jahrhundert und somit heute als Erinnerungsort zu betrachten. Wie Iris Hermann betont hat, ist das Kaffeehaus bzw. das Wiener Beisl ein neutraler Ort, der die Begegnung von Menschen mit unterschiedlichen Identitäten ermöglicht, und ein „Ort der Heterotopie, er ist erst einmal funktionslos, im Gegenteil zu den mit einer festen sozialen Funktion versehenen Orten ist er nicht determiniert und bietet so einen Raum für das Entwickeln von neuen Repräsentationen“<sup>23</sup>. Im Kaffeehaus ist das Gefühl der Fremdheit somit gut aufgehoben und wird zur Möglichkeit der Begegnung und Heimat der gemischten Identitäten, was vielleicht eben das spezifisch Wienerische ausmacht. Als Danny Demant zum ersten Mal mit Christiane Kalteisen ihre Heimatgegend Lilienfeld an der Traisen besucht, fühlt er sich durch seine Fremdheit im Ländlichen überwältigt: „Die Leute dieser Gegend kommen eben von da und aus der Umgebung. [...] Leute wie Bäume. Sie biegen sich hin und her, und schon ist ein Jahrhundert um.“ (S. 119) Ganz abrupt muss er, der „doch immer auf der Flucht“ sei, wieder nach Wien fliehen, um am selben Abend im Kaffeehaus unter den seiinigen zu sein. Väterlicherseits stammt er von vielen Generationen jüdischer Landwirte aus der Leopoldstadt ab, die Mutter aber, Ida Demant, vormals Landau, „stammt aus Brünn, wie sich’s für eine Wienerin gehört. Überhaupt sind die Eltern echte Wiener, meine Mutter ist bis heute in Wien verliebt, trotz alledem.“ (S. 158) Geboren ist er aber auf der Flucht, in Frankreich, wo sein in der Résistance tätiger jüdisch-kommunistischer Vater schließlich verhaftet und ins KZ gebracht wurde.

Anders als im Stück Bernhards ist das Wien der 80er Jahre – die Jahre unmittelbar vor der Waldheim-Affäre – kein Ort des Hasses, aber, aus der Perspektive des Kaffeehauses, vor allem ein Ort der Verführung und der Begegnung von Gegensätzen, die einerseits aufgrund ihrer ‚Gebürtigkeiten‘ bzw. ihre ‚Ersünden‘ erhebliche Kommunikationsschwierigkeiten haben, andererseits auch erotisch sich aneinander reiben. Neben der Wärme, die dadurch entsteht, bleibt aber im Roman noch das Thema der Kälte – des Todes und der Gewalt – stets gegenwärtig, so auch in den lakonischen Kapitelüberschriften: *Enge – Kälte – Gebürtig – Egge – Achtung – Weite – Hitze – Verzweifelte*. Die „Hitze“ dürfte hier eher eine Anspielung auf die

---

**23** Iris Hermann: „Ohnehin Gebürtig Andersorts. Zur Diversität von Erinnerung und Identität bei Doron Rabinovici und Robert Schindel“. In: Torben Fischer/Philipp Hammermeister/Sven Kramer (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam 2014 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 84), S. 133-148, hier S. 138, Anm. 9.

Vernichtungsofen von Auschwitz als auf menschliche Wärme sein. Auch wenn die Begegnung der Gegensätze und die Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen deutschen und jüdischen Identitäten nicht selten in eine Farce ausartet, wird der tragische Hintergrund nicht aufgehoben – auch hierin liegt die Verwandtschaft des Romans mit Bernhards grotesk-tragikomischem Stück.

Allerdings weisen im Roman Schindels die beiden Hauptgeschichten einen unterschiedlichen Grad an Versöhnung mit der Vergangenheit auf. Der Rahmenroman des Demant-Zirkels endet in der Versöhnung Dannys mit Christiane, und im Epilog mit seiner Teilnahme als Komparse an der Produktion einer amerikanischen Fernsehserie mit dem Titel *Krieg und Erinnerung*. Mit einer Gruppe von vierzig ‚echten‘ Juden wird er im Bus von Wien ins slawonische Osijek transportiert, wo sie KZ-Häftlinge darstellen sollen. Wie bei Bernhard wird das Verhältnis von künstlerischer Darstellung und Wirklichkeit ironisch reflektiert, hier als Danny in einer Pause zwischen Aufnahmen in ganz authentischer Weise zu frieren anfängt: „Die Lose des Lebens, wie sind sie anders verteilt, wenn einem kalt ist; in der Kälte wird die Unwirklichkeit so scharf und nahe, dass man sie glaubt und sogar annimmt als eigentliches Wirkliches, welches uns begleitet von damals nach heute.“ (S. 353) Als aber dann ein Mitkomparse spontan ein jüdisches Gebet über die kalten Füße murmelt, tritt zur Kälte auch die Wärme ein: „Da denk ich mir, wann endlich warm werden die Füße, und Kopf bleibt wunderbar kühl, kann passieren, dass kommt nicht der Messias, sondern ein schönes Gefühl.“ (Ebd.) Mit diesem jiddisch klingenden Satz, der trotz lebendiger Erinnerung an die Shoah die Möglichkeit von Glück und Leben andeutet, endet der Roman.

Anders in der Gebirtig-Geschichte. In dieser kommt der Erfolgsautor Hermann Gebirtig nach 35-jährigem Exil in New York nach Wien zurück, lässt sich von der Stadt zur Versöhnung und Gutmütigkeit verführen und geht damit, in den Worten Bernhards, „in die Wiener Falle“. Gelockt ist er aus seiner Reserve und dem Entschluss, niemals wieder den Boden Österreichs zu betreten, durch Susanne Ressel, deren kommunistischer Vater mit Gebirtig im KZ Ebensee war und bei einer Bergwanderung den ehemaligen KZ-Aufseher Egger wiedererkannt hatte, den Schock aber mit dem Leben zahlen musste. Von Susanne erotisch angezogen (sonst schläft er immer nur mit polnischen Jüdinnen), willigt er ein, für einen Tag inkognito nach Wien zu fliegen, um im Prozess gegen Egger zu zeugen. Als aber der Leiter des Wiener Dokumentationsarchivs David Lebensart (als Vorbild dürfte Simon Wiesenthal gelten) im Cafe Prückel seinen „sieben verschwiegenen Freunden“ das Geheimnis der Rückkehr des weltberühmten Wiener Schriftstellers verrät, ist die Nachricht im Nu in der ganzen Stadt verbreitet, vom Büro des Bürgermeisters Purr zum Bundeskanzleramt. Vom Sekretär des „mehr an Sportangelegenheiten interessierten“ Kulturstadtrats Eugen Trnkas, Magister Wendelin Katzenbeisser angefeuert, entwickelt sich der Besuch Gebirtigs und der Prozess gegen Egger zur Farce mit tragischem Unterton. Katzenbeisser wittert sofort die Möglichkeit eines PR-Vorstoßes für die Stadt Wien, indem Gebirtig die goldene Medaille im Zeichen der – allerdings späten – Sühne und Versöhnung aufgenötigt werden soll. Dabei verfährt er Gebirtig gegenüber völlig pietäts- und rücksichtslos, bis Gebirtig endlich, nach einer Tramfahrt der Ringstraße entlang dem Charme der Stadt verfällt und plötzlich einwilligt, den ganzen Zirkus mitzumachen. Die von allen Medien gedeckte Pressekonferenz mit Gebirtig findet schließlich im Kaffeehaus statt, wie überhaupt im Roman das Kaffeehaus die bei Bernhard immer wieder diffamierte österreichische Presse als Raum der Öffentlichkeit ersetzt, in der Auseinandersetzungen

mit der nationalsozialistischen Vergangenheit stattfinden können. Vergessen sind frühere Alpträume über den sich rot färbenden Heldenplatz<sup>24</sup>, als Gebirtig durch die Straßen seiner Kindheit läuft, erleichtert über das scheinbare Nachlassen des Alpdrucks – Susanne erzählt ihm aber, wie er in der Nacht geschrien hat<sup>25</sup> – neugierig und zur Versöhnung aufgelegt. Als er den Hermann („Heini“) Hofstätter trifft, der schon in den 30er Jahren dem im KZ verstorbenen Bruder Sigggi mit der Vernichtung durch die Nazis gedroht hatte, nimmt Gebirtig die ihm ausgestreckte Hand entgegen:

„Tja“, sagte Heini. „Das ist jetzt ein halbes Menschenalter her oder noch mehr. Man wird klüger. Nichts für ungut, Hermann.“ Er streckte ihm die Hand hin. „Also für meine Familie kann ich dir nicht gut die Hand geben“, murmelte Hermann. „Aber ich selbst...“ Und er nahm sie und ging in die Stadiongasse und dann zweimal ums Eck, und er stand vorm Haus Doblhofgasse 7-9. Wieder sah er auf ein Fenster hinauf. Der Himmel hatte sich vollends bedeckt. Viel hat sich verändert in Wien. Alles halb so schlimm für heutige Leute. Und in dem Haus befand sich keine Anwaltspraxis mehr. (S. 307)

Die Gespräche, die Gebirtig mit den ehemaligen Hausmeisterkindern und den Inhabern der Tabak-Trafik in der Florianigasse führt, erinnern an den fiktiven Monolog, den Schindel in seinem Essay *Mein Wien* mit anonymen Wienern führt. Im Roman sind die Leute nett und etwas schüchtern, beklagen sich über ihr eigenes Schicksal während des Krieges und nach dem Krieg und meiden jede konkrete Erinnerung an die „schrecklichen Zeiten“ (304), heißen den Zurückkehrenden willkommen und trinken auf sein Wohl ein Gläschen. Hermann Gebirtig wird aber ein böses Erwachen beschert, als beim Prozess gegen Eigler/Egger dessen Identität mit dem Schädelknacker von Ebensee von den Wiener Geschworenen doch abgestritten wird. Statt in Wien eine Wohnung zu kaufen, flieht er Hals über Kopf in sein New Yorker Exil und zu seinen polnischen Jüdinnen zurück – für ihn erweist sich die Rückkehr in seine ehemalige Heimat und die Versöhnung mit Wien als unmöglich.

## Die doppelköpfigen Kinder des Doppeladlers

Die Spuren der Vergangenheit und das Thema der jüdischen Identität(en) ziehen sich auch durch die Gespräche und Reibereien der Wiener Kaffeehauszene in *Gebürtig*, wie die Namen von Wiener Cafés und Beisl sich als roter Faden durch den Roman ziehen. Kaum zufällig ist der Bräunerhof, das Stammcafé Bernhards, auch der Ort, wo Alexander Demant seine Notizen macht, und wo er deutsche (!) Zeitungen liest. Vor allem ist es aber der Ort, wo sich die „doppelköpfigen Lämmer“ treffen, wie es in den lyrischen Vignetten des Prologs heißt – die Kinder des habsburgischen Doppeladlers, Opferlämmer und ‚Unschuldslämmer‘ der Geschichte nebeneinander und auf einander angewiesen, in den österreichischen Farben abwechselnd bleichend und errötend, wobei ihr Blut den Tod als auch die Liebe und die Leidenschaft symbolisiert, die sie vereint – und trennt. In diesen Gesprächen und Beziehungen werden die unterschiedlichsten Varianten von jüdischen Identitäten und Verhältnissen zwischen Juden und Nicht-Juden durchspielt. Da gibt es an dem einen Ende die Verweigerung Paul Hirschfelds, sich als Jude zu

---

24 „Gestern habe ich geträumt, wie ich auf dem Heldenplatz schlittschuhlaufe, und rundherum steht der Haufen rotnäsiger Wiener und bewirft mich mit Eierhandgranaten, welche irgendwie in Schneebälle eingebacken sind. Andauernd explodieren sie in meiner Nähe, das Eis platzt auf, und alles färbt sich rot.“ (S. 145)

25 „‘Geht's dir gut‘, fragte sie. ‚Und wie.‘ ‚Weil in der Nacht...‘ ‚Oh, ich hab geschnarcht.‘ ‚Gar nicht, Hermann. Geschrien. Schreist du oft?‘ Gebirtig schwieg. Sie umarmte ihn.“ (S. 320).

fühlen – Hanna Löwenstein wirft er paranoische „Antisemitenriechelei“ vor, während sie ihn als „Opportunisten“ bezeichnet: „Jud ist Jud“, sagte Hanna. „So ein Unsinn“, ärgerte sich Hirschfeld. „Das ist unsere selbstgebaute Verrücktheit. In erster Linie bin ich ein Mensch, dann Jude oder Eskimo oder Pangermane.“ „So hättest du es gern“, schnaubte Katz und leerte Pauls Wodka in sich hinein. Hirschfeld spitze den Mund: „Judeozentristen“ sagte er glatt zu Katz und Löwenstein.“ (S. 142) In der Mitte etwa befindet sich Danny Demant, der einerseits gegen Mascha auch den Spieß umdreht und ihr vorwirft, ihren jüdischen Ursprung wie einen Panzer und eine Waffe vor sich hinzuschieben, sich aber selbst ganz eindeutig als Jude empfindet: „Gegen Paul bin ich direkt ein Rabbi. Mir ist vertraut, wie er fühlt, aber ein Jude bleibt doch schließlich ein solcher.“ (S. 275) Seine jüdische Identität wird ihm auch in der Beziehung zu Christiane Kalteisen bewusst, die im geschichtslosen Jetzt lebt und einen 100-jährigen Mordfall mit den „Mordgeschichten“ (S. 261) in Katz' Manuskript vergleicht.

Emmanuel Katz, dessen traumatisierte Familie ihn gegen seinen Willen zum Autor macht, bildet im Roman eine Art Parallelfigur zu Danny Demant. Im Gegensatz zu Danny bewegt er sich vom Hass auf die sein Leben belastende Familie zum Autor der unversöhnlichen Geschichte Hermann Gebirtigs. Dazwischen hat er eine kurze Beziehung zu der 190 cm hohen Blondine Käthe Richter (!) aus Hamburg, die von Katz wegen seines „Rassenmerkmals“ (S. 137) erotisch angezogen ist, und deren Brüder Hans und Holger „semmelblonde Monster“ mit antisemitischen Vorurteilen sind (S. 134). Hier droht die Satire gängige Klischees zu verfestigen – denn diese sind nicht nur in der gegenseitigen Wahrnehmung der Figuren ein Thema, sondern werden auch vom Autor des Romans bestätigt. Insgesamt schneiden die Deutschen eher schlecht ab. Der aus Gewissensbissen philosemitische Konrad Sachs, als Kind vom SS-Freund seines Vaters „Prinz von Polen“ genannt, ist einerseits mit echtem Schuldgefühl ausgestattet, was ihm Alpträume beschert. Aber die Art und Weise, wie er mit der Schuld seines Vaters umgeht, ist wiederum von einer Sentimentalität charakterisiert, die ihm einen Anflug von Lächerlichkeit gibt. Der mit Sachs befreundete Hamburger Erfolgsregisseur Peter Adel hat seinen jüdischen Ursprung verschwiegen, um seine Karriere nicht zu gefährden und will nun *Die Ermittlung* von Peter Weiss als Erfolgsskandal inszenieren – seine Frau freut sich schon darauf, auf der Bühne in Strapsen herumzulaufen! Konrad Sachs' Frau Else liest *Die Ermittlung* im Ferienhaus auf Borkum beim gemütlichen Kaminfeuer – mit glattem und entspanntem Gesicht, wie Konrad beobachtet.<sup>26</sup> Durch die Darstellung der deutschen Protagonisten scheint Schindel somit Unterschiede auf ‚nationaler‘ und kultureller Ebene markieren zu wollen. Die (Nord-) Deutschen im Roman sind zwar insgesamt nicht schlimmer und auch nicht besser als die Österreicher, aber eben anders – vielleicht ist es vielmehr eine Frage des Stils?

Auf Figurenebene wird aber im Roman Schindels – in Bezug auf die Unterscheidung von Tätern und Opfern, Juden und Nicht-Juden und in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit – eine Reihe von Differenzierungen gemacht. Diese beinhalten auch Nuancierungen, die als Voraussetzung für das gemeinsame Weiterleben ohne

26 „Else ahnte nichts von Konrads düsterem Geheimnis, aber vielleicht entströmte eben diesem Geheimnis ein Fluidum, das sie so anzog. Konrad jedenfalls spürte vage, dass der in ihm ruhende Prinz von Polen durchaus seinen eigenen Charme ausstrahlte, so dass sich sein etwas steifes Gemüt dadurch auflöckerte, gleichsam verflüssigte. Wer hat schon im Herzen ein lustiges Geschöpf, das zwischen Stacheldraht und Krematorium herumtollen konnte und dem sich Gottes Sonne keinen Augenblick verdunkelt hatte.“ (S. 60)

Verdrängung der Vergangenheit verstanden werden könnten. Wie bei Bernhard ist Wien, kontrastiert zur Provinz, der Ort, wo Vergangenheit, Zugehörigkeit und Heimatgefühl sozusagen zum chronotopischen Problem wird. Danny Demant, der sich nur in Wien zuhause fühlt, muss, wenn er die Straßen Wiens durchläuft, immer wieder die traumatische Vergangenheit neu durchleben. Die Geschichten seiner toten Verwandten sind ihm derart unauslöschlich in die Stadt als Text eingeschrieben, dass er sie hin und wieder auf der Straße sieht. Im Gegensatz zu Bernhards *Heldenplatz* gibt es aber im Roman Schindels die Möglichkeit nicht nur des Nebeneinander-, sondern auch des Miteinanderexistierens, nämlich in der heterotopischen Sphäre des Kaffeehauses, wenn auch die gläserne Wand in der Kommunikation zwischen Juden und Nicht-Juden nicht aufgehoben wird.

Trotz des sehr unterschiedlichen autobiographischen Ausgangspunkts der beiden Autoren teilt Schindel mit Bernhard die Ambivalenz Wien gegenüber. In *Mein Wien* versucht Schindel seine ambivalente Liebe zu dieser Stadt einzufangen, die als ein „nachblutender Witz“ charakterisiert wird.<sup>27</sup> Boshaftigkeit wird hier mit Gemütlichkeit gepflegt, der Antisemitismus als „familiär“<sup>28</sup> und als unpolitische Traditionspflege verkleinert, wodurch sich in der Verkleinerung die „Monstrosität in winzigen Witzteilchen“ akkumuliert und „sich den Einwohnern ein für alle Mal“ einfleischt.<sup>29</sup> Die besondere Affinität zum Witz, zum Theater, zur Musik und zum Tod ist – so Schindel – allen Wienern gemeinsam, nur lässt sich allerdings über „ein Achterl“ darüber streiten, wer die echten Wiener sind, und aufgrund der unterschiedlichen geschichtlichen Erfahrungen will das gemeinsame Lachen nicht so recht gelingen: „Aber die seltsame Liebe der Herausgeschmissenen zu den Hinausschmeißern, wurzelt sie in dieser Heimeligkeit, in der Umarmung des wienerischen und des jüdischen Witzes, wobei bei diesem im Auge das Lächeln, bei jenem aber der Tod steht?“<sup>30</sup> Es lässt sich logisch nicht weiter auflösen als dieses Nebeneinander von Gefühlen und Tatsachen, wenn Schindel wie andere vor ihm versucht, von seinem Wien zu erzählen: „Von den kranken Kastanienbäumen, vom Flieder, von der Meierei im Prater, von den Kaffeehäusern, um die herum diese Stadt gebaut ist, von meiner Leopoldstadt, von den Solidaritäten und Verhaberungen, von den Kämpfen um mehr Gerechtigkeit und von den Intrigen um eine Gerechtigkeit, die eigene.“<sup>31</sup> Und so erklärt er am Ende mit Bernhard, dass die Wiener „doch die böseartigsten Leute der Welt“ sind, dass „Wien noch unter Narkose gefährlicher als das historische Chicago“ ist.<sup>32</sup> Zwar ist der Tod in Wien mittlerweile „unblutig“<sup>33</sup>, ein Mord auch gleich ein „Mordstheater“<sup>34</sup> und ein Witz – aber mit jedem Witz kommt auch die Vergangenheit zurück.

---

**27** Robert Schindel: *Mein Wien*. In: Ders.: *Meine liebsten Feinde*, S. 23-32, hier S. 23.

**28** Ebd., S. 26.

**29** Ebd., S. 23.

**30** Ebd., S. 26.

**31** Ebd., S. 31f.

**32** Ebd., S. 32.

**33** Ebd.

**34** Ebd., S. 29.

## Raue Kanten, graue Ränder. Wien in Lyrik und Lied<sup>1</sup>

### 1. Wien, Walzer, Wein ...

„Wien ist weitgehend unbekannt. Wo es liegt, ist nicht ganz klar, wie es tatsächlich heißt, schon gar nicht. Was kann Wien und was nicht? Wie sagt wer was und wann und vor allem: Warum?“<sup>2</sup> Andrea Maria Dusl eröffnet ihr Wien-Buch mit klaren Thesen und wichtigen Fragen, die zugleich die Suchbewegung des vorliegenden Essays skizzieren. „Wien“ wird nicht nur als geografische, politische oder bauliche Gegebenheit verhandelt, sondern in seinen Bedeutungen befragt und in der Vielzahl der Wien-Bilder angesprochen. Wien ist immer ein anderes. Das Spektrum reicht vom imperialen über das exotische, das mystische und diabolische Wien bis zum Wien der Damen, des Walzers, und vor allem: des Weins.<sup>3</sup> Das filmische Heurigen- und Operettenwien mit seinen Liebeleien, das melancholisch-nostalgische Film-Wien, wie es vor allem die ungeheuer erfolgreiche Sissi-Trilogie mit Romy Schneider entwirft, haben wesentlich zum Bildrepertoire dieser Stadt beigetragen. Wien wird zudem, wie die Imagefilme im Rahmen des Neujahrskonzerts demonstrieren, als ein schönes Wien angepriesen und als Marke produziert: barock, grün, voll Musik und der Donauström im Herzen. Hübsche Mädels tanzen und irgendwo – und sei es hinter dem Fenster eines Fiakers – schimmert immer *Sissi*<sup>4</sup>, die bis in die Gegenwart zahlreiche Tourist\_innen in die österreichische Hauptstadt lockt.<sup>5</sup>

Wien ist als Schauplatz filmisch wie literarisch sehr produktiv – sowohl in seiner glänzenden Schönheit als auch mit seinen rauen und dunklen Seiten. Letztere – die dunkleren Seiten – stehen im Fokus dieses Aufsatzes. Literarisch sind diese aus meiner Sicht deutlich produktiver als statische Tableaus. Die Kanten, die Ränder stehen metaphorisch für das Abseitige, die marginalisierten Dimensionen der Stadt: historisch, politisch, sozial. Wir finden Schilderungen dieser Aspekte in zahlreichen Texten und Liedern, die sich mit Wien oder Wienerischem befassen, in Wien situiert sind, Wien als Motiv aufgreifen. Ins „helle“ Wienbild der goldenen Herzen, der singenden Geigen, der barocken Schönheiten und – neuerdings – der urbanen Weltoffenheit sind die Abgründe naturgemäß immer schon eingeschrieben. Die Weltoffenheit kennt die Intoleranz und Xenophobie, die barocken Schönheiten erzählen von Wohnungsspekulationen und

<sup>1</sup> Ich widme diesen Aufsatz meinen Großeltern und Eltern – in Erinnerung an die gemeinsame(n) Wien-Geschichte(n).

<sup>2</sup> Andrea Maria Dusl: *So geht Wien. Von Arschkappelmuster bis Zwiebelparlament*. Wien 2016, S. 7.

<sup>3</sup> Vgl. Anna Lindner: *Ein Walzer für die Liebe. Wien in der Weltliteratur*. Wien 2014.

<sup>4</sup> An dieser Stelle sei auf eine Publikation verwiesen, die sich mit dem Sissi-Mythos und seinen Repräsentationen sehr differenziert in Literatur, Film, Kunst und anderen Medien befasst: Heidi Schlipphacke/Maura E. Hametz (Hrsg.): *Sissi's World. The Empress Elisabeth in Memory and Myth*. New York 2018.

<sup>5</sup> Mike Peters et al.: "Movie-Induced Tourism and the Case of the Sissi Movies". In: *Tourism Recreation Research* 36/2011, H. 2, S. 169-180, hier S. 173. Online: [https://www.researchgate.net/profile/Markus\\_Schuckert/publication/264423428\\_Empire\\_and\\_Romance\\_MovieInduced\\_Tourism\\_and\\_the\\_Case\\_of\\_the\\_Sissi\\_Movies/links/554b6a0e0cf29f836c96b0db/Empire-and-Romance-Movie-Induced-Tourism-and-the-Case-of-the-Sissi-Movies.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Markus_Schuckert/publication/264423428_Empire_and_Romance_MovieInduced_Tourism_and_the_Case_of_the_Sissi_Movies/links/554b6a0e0cf29f836c96b0db/Empire-and-Romance-Movie-Induced-Tourism-and-the-Case-of-the-Sissi-Movies.pdf).

Mietwucher, die singenden Geigen klingen nach klirrenden Stiefeln und dass Herzen aus Gold nicht immer weich sind, weiß jedes Kind.

In diesem Aufsatz begeben mich ich entlang einer kleinen Auswahl von Liedern und Texten in die verzweigte Landschaft „Wiens“ und seiner rauen kantigen grauen Seiten. Die Wanderung mag zuweilen etwas unsystematisch erscheinen – in Netzen lässt es sich nicht anders gehen. Welchen Weg man auch einschlägt – es wird sich immer wieder zeigen, dass der Rand im Zentrum liegt und umgekehrt das Zentrum am Rand. Sowohl ältere als auch neuere Wien-Texte beschäftigen sich, das sei vorausgeschickt, mit ähnlichen Themen: Wien ist oft der Ausgangspunkt für eine Identitätssuche oder dient der Reflexion des Zeitgeschehens.<sup>6</sup> Die touristischen Attraktionen – Stephansdom, Belvedere und Schönbrunn, Stadtpark, Kahlenberg und Prater – spielen in den meisten Fällen eine Rolle, wenn auch durch die jeweilige Erzählperspektive sehr unterschiedlich konturiert. Die literarische oder filmische Referenz auf einen erfahrbaren Ort situiert das Geschehen in einer realen Stadt „über das Abrufen von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten“<sup>7</sup>. Die Funktion dieses Stadtbezugs kann sehr unterschiedlich sein, in Form einer Verfremdung oder Allegorisierung etwa.

Wien ist nicht nur durch topografische Elemente identifizierbar, sondern auch durch verschiedene Motivkomplexe: Walzer und Wein wurden bereits genannt, aber auch das Mystisch-Abseitige oder das Imperial-Exotische wird als Wienerisches identifiziert. Die Darstellung der Stadt in Literatur und Lied reagiert seismographisch auf Transformationen von Lebenswelten und reflektiert die topographischen und symbolischen Konfigurationen. Industrialisierungsfolgen wie grassierende Armut und Wohnungselend, aber auch Beschleunigung, Reizüberflutung, Anonymität und Kriminalität ebenso wie populärkulturelle Zerstreungen und massenmedial erzeugte Phantasmen prägen die Wahrnehmungslandschaft seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Politisch-gesellschaftliche Motive und Diskursformationen, die mit „Wien“, dem Ort, dem Wort, verbunden sind, sind Verhandlungen dieser Dimensionen.<sup>8</sup>

## 1.2. Wiener

Essenziell für die literarische Darstellung von Wien ist die Figur des „Wieners“, die als Typ in spezifischer Weise beschrieben wird und darin auch Charakteristika aufweist, die immer wieder auch aus psychologischer und soziologischer Sicht mit

---

6 Magdalena Lueger: *Die Funktion der Stadt: Wien in der österreichischen Literatur. Theorie, Tradition und Analyse ausgewählter Beispiele ab 2000*. Universität Wien: Diplomarbeit 2010, S. 106. Die Autorin untersucht Romane u.a. von Robert Menasse, Lilian Faschinger und Peter Henisch. Online: [http://othes.univie.ac.at/8473/1/2010-01-25\\_0600146.pdf](http://othes.univie.ac.at/8473/1/2010-01-25_0600146.pdf).

7 Andreas Mahler: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. In: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Hrsg. von Andreas Mahler. Heidelberg 1999. S. 11-36. S. 16.

8 Exemplarisch seien folgende Forschungsarbeiten genannt, die sich mit diesem Themenkomplex befassen: Amália Kerekes/Katalin Teller: „Periphere Urbanisierung. Massenkonzeppte der Unterhaltungskultur in Wien und Budapest in den 1920er Jahren“. In: *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Hrsg. von Tobias Becker, Anna Littmann, Johanna Niedbalski. Bielefeld 2011 (= Kulturgeschichten der Moderne 6), S. 67-80; Zoran Konstantinović: „Zum Werden einer Metropole. Anmerkungen zu Thema ‚Wien als Magnet‘.“ In: *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*. Hrsg. von Gertraud Marinelli-König und Nina Pavlova. Wien 1996, S. 21-33; Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990.



historischen und politischen Gegebenheiten begründet werden. Der Wiener ist in der Tat als literarische Figur mehrheitlich männlich. Das liegt an der auch hier gültigen patriarchalen Geschlechterordnung, die Frauen marginalisiert. Literarisch kennen wir die Wienerin u.a. als „süßes Mädchel“ (Schnitzler), als „liebe kleine Schaffnerin“ (im gleichnamigen Wienerlied), als Mutter („Mei Muatterl wo a Weanarin“) und in vielen Romanen und Filmen als Nebenfigur, die den männlichen Helden liebt, unterstützt, betrügt, verlässt oder Ähnliches. Wenn die Wienerin auftritt, dann ist sie jung und daher eher „süß“, oder alt und daher eben ein Muatterl oder eine grantige bis böse Nachbarin/Hausbesorgerin/Hofrätin.

Dass Wiener\_innen die Menschen in Wien nicht leiden können, ist in der Wien-Literatur ein wiederkehrendes Motiv. Diese Haltung ist dabei durchaus kein Widerspruch zu einer gleichzeitig vorhandenen „Mia san mia“-Haltung, sondern entspricht einer Mentalität, nach der Wiener\_innen ein „mitunter distanzierendes, skeptisches Bild von ‚den Wienern‘“ haben und sich vor allem selbst in einem Abstand zu diesen verorten<sup>9</sup>. Dass die lange Zeit hegemonialen autoritären politischen Systeme ebenfalls prägende Wirkung haben und die Ausbildung eines „autoritären Charakters“ fördern, spielt in dieser Abneigung anderen Menschen gegenüber gewiss keine geringe Rolle.<sup>10</sup> Erwin Ringel hat sich der „österreichischen Seele“ als Tiefenpsychologin und Psychotherapeut angenommen. In seinem berühmten Essayband (1984) konstatiert er, dass Österreich eine „Brutstätte der Neurosen“<sup>11</sup> sei und Menschen hervorbringe, die eine deutliche Bereitschaft zu „devotem Dienen“ und „vorausgehendem Gehorsam“ zeigten. Die Wurzel dafür sieht er in der Erziehung der Kinder und den wichtigsten Erziehungszielen der Österreicher\_innen: „Gehorsam, Höflichkeit, Sparsamkeit“<sup>12</sup>.

Ringel äußert seine Kritik in der Tradition kritischer Analyse eines österreichischen Typus, wie sie literarisch in einem Spektrum von Karl Kraus über Helmut Qualtinger, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek gestaltet wird. Prototypische Figuren sind *Der Herr Karl*<sup>13</sup> oder Edmund (Mundl) Sackbauer aus der TV-Serie *„Ein echter Wiener geht nicht unter“* (Ernst Hinterberger)<sup>14</sup>, die den Österreicher\_innen und – da beide Titel-Antihelden Wiener sind – besonders den Wiener\_innen einen Spiegel vorhalten,

9 Alexander Leodolter: *„Wien ist anders.“ Das Konzept des Habitus und seine Anwendung auf „regionale Mentalitäten“ am Beispiel der Steiermark und Wiens*. Universität Wien: Diplomarbeit 2008, S. 98.

10 Nach Erich Fromm zählen zu den typischen Zügen eines autoritären Charakters Unterwürfigkeit gegenüber Autoritätspersonen, Selbsterhöhung, Konformität, konventionelles, abergläubisches Denken sowie die Ablehnung alles Fremden. Erich Fromm: *Die Furcht vor der Freiheit*. Aus d. Engl. v. Liselotte u. Ernst Mickel. München: dtv 1980.

11 Erwin Ringel: *Die österreichische Seele. Zehn Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*. Wien, Köln, Graz 1984, S. 9.

12 Ebd., S. 10.

13 Carl Merz/Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl*. In: Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl und andere Texte fürs Theater*. Hrsg. von Traugott Kruschke. Wien 1995. (*Werkausgabe*, Band 1).

14 Ernst Hinterberger: *Ein echter Wiener geht nicht unter* (Fernsehserie 1975-1979; ORF). Im Unterschied zum Herrn Karl vollzieht der Elektriker aus Favoriten, Edmund Sackbauer, im Verlauf der Episoden eine positive Entwicklung: Die Engstirnigkeit des Cholerikers wird über die anderen Figuren – allen voran seine Frau Toni – zunehmend kritisch reflektiert. Mundl ist als Typ keineswegs affirmativ dargestellt. Die Perspektive des Arbeitermilieus birgt eine wichtige gesellschaftskritische Dimension. Vgl.: Fiona Steinert/Heinz Steinert: „Reflexive Menschenverachtung: die Wienerische Variante von Herrschaftskritik. Der Herr Karl – ein echter Wiener geht nicht unter“. In: Reinhard Sieder [u.a.] (Hrsg.): *Österreich 1945-1955. Gesellschaft, Politik, Kultur*. Wien 1995 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 60), S. 236-250.

in dem sie sich allzu gut wiedererkennen.<sup>15</sup> Der TV-Film von „Der Herr Karl“, 1961 im ORF ausgestrahlt, gilt als der erste Fernsehskandal des österreichischen Fernsehens. Nicht zum ersten Mal, aber erstmals in diesem breitenwirksamen Medium wurde das Schweigen über die Nazivergangenheit und die Täterschaft der Österreicher\_innen gebrochen. Die durchschnittlichen Österreicher\_innen, die gar nicht so biederer „kleinen Leute“, werden als Mitläufer\_innen des Regimes bloßgestellt. Hans Weigel erklärte die überaus heftigen Reaktionen des Publikums: „Man hatte einem bestimmten Typus auf die Zehen treten wollen, und eine ganze Nation schrie: Au!“<sup>16</sup>

Erwin Ringel selbst nennt Franz Kafka, Franz Innerhofer und Peter Turrini<sup>17</sup> als Gewährsleute für die neurotisierende Kindererziehung in diesem Land und deren vielfältige Konsequenzen: selbstzerstörerische Todessehnsucht, raunzerische Wehleidigkeit ebenso wie ein als gebefreudig verbrämter, komplexbelasteter Fremdenhass und ein immer noch lebendiger Antisemitismus.<sup>18</sup> Unverändert bis in die Gegenwart scheint auch eine Haltung des Zu-kurz-gekommen-Seins – egal, wie wohlhabend man ist. Im Nachhall der so genannten „Flüchtlingskrise“ im Sommer 2015 haben sich diese negativen Haltungen bei den Nationalratswahlen 2017 in einem massiven politischen Rechtsruck manifestiert.<sup>19</sup>

Was für Österreich gelten mag, wird Wien umso stärker zugeschrieben: Wien ist die Haupt- und einzige Großstadt und steht einerseits metonymisch für das ganze Land, andererseits ist sie jene Stadt, von der sich alle nicht in Wien lebenden Österreicher\_innen gern abgrenzen: „durch politische Entscheidungen oder die Massenmedien mit ‚den Wienern‘ konfrontiert“, verfügen die Menschen außerhalb Wiens über ein deutliches Bild einer ‚Wiener Mentalität‘ – ein Bild, das viele Wiener\_innen selbst internalisiert zu haben scheinen.<sup>20</sup>

Die „Wiener“ entstehen in einem komplexen performativen Prozess: Sie realisieren sich u.a. literarisch und sind schließlich wieder in jedem Kaffee- oder Wirtshaus zu finden – gleichsam ein *circulus vitiosus* der Identitätsbildung, der sich aus dem Erzählten/Gesungenen sowie dessen Zitat speist.

Wiewohl das typisch Wienerische stets in Frage steht, kreisen die Beobachtungen jener, die über „die“ Wiener\_innen schreiben und über sie gelesen haben, um die

---

**15** Sowohl *Der Herr Karl* als auch die Mundl-Serie haben enorm erboste Reaktionen hervorgerufen – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Carl Merz und Helmut Qualtinger haben mit der Darstellung des opportunistischen Herrn Karl dem Publikum sehr deutlich gezeigt, dass der Mythos von den Österreichern als erstes Opfer Hitlers eine Geschichtslüge ist. Ernst Hinterbergers Edmund Sackbauer hat manche provoziert, weil es eine Geschichte aus dem Arbeitermilieu ist, manche, weil sie den Eindruck hatten, die Arbeiter würden diskreditiert.

**16** Zitiert nach Hans Veigl: *Die 50er und 60er Jahre: Geplantes Glück zwischen Motorroller und Minirock*. Wien 1996, S. 140.

**17** Referenztitel sind: Franz Kafka: *Brief an den Vater* (1919); Franz Innerhofer: *Schöne Tage* (1974), Peter Turrini: *Kindsmord* (1973).

**18** Friedrich Weissensteiner: „Erwin Ringel. Unbequemer Mahner“. In: *Wiener Zeitung*, 20.7.2014. online: [https://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wissen/forschung/645691\\_Unbequemer-Mahner.html](https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wissen/forschung/645691_Unbequemer-Mahner.html).

**19** Von Dezember 2017 bis zum Ibiza-Skandal im Mai 2019 regierte Ex-Bundeskanzler Sebastian Kurz (Österreichische Volkspartei) in einer Koalition mit der Freiheitlichen Partei, die schon seit den 1990er Jahren ausländerfeindliche Parolen verbreitet. Jetzt ist die Rede von „Schutzzentren“ und Lagern, in denen man Flüchtlinge „konzentriert“ festhalten will, wie der Ex-Innenminister Herbert Kickl forderte: <https://derstandard.at/2000071880249/Asyl-FPOe-Kickl-will-Fluechtlinge-konzentriert-an-einem-Ort-halten>.

**20** Leodolter: *Wien ist anders*, S. 98. Dass die Wiener\_innen gewisse Mythen und Vorurteile über sich selbst pflegen, vermutet auch der Psychoanalytiker Harald Leupold-Löwenthal in seinen Reflexionen darüber, „ein Wiener zu sein“. Harald Leupold-Löwenthal: *Ein Wiener zu sein. Geschichte, Geschichten, Analyse*. Wien 1997 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 56), S. 19.

immer selben Eigenschaften: Fremdenfeindlichkeit, Bildungsfeindlichkeit, Ablehnung von allem Neuen, Trägheit und Indolenz. Man ist verführt, eine Evidenz zu vermuten, die doch wesentlich als Fortschreibung von Stereotypen kenntlich wird – nicht ohne als Selbstkonzept und Handlungsrepertoire konkret wirksam zu werden. Stereotype und Klischees, „die noch immer liebevoll gepflegt werden, im Lied, auch im Austropop, im Feuilleton, das es gar nicht mehr gibt, und in offiziellen Reden“.<sup>21</sup>

## 2. Wienerlied und Austropop

Apropos Austropop: Ob und inwiefern dieses populärmusikalische Phänomen existiert, ist sehr umstritten. Publikationen, die *Heimspiel. Eine Chronik des Austro-Pop* oder *Austropop – Das Buch*<sup>22</sup> heißen, dokumentieren jedenfalls die lebhaften Debatten darüber. Der Musikjournalist Walter Gröbchen stellt bereits 1995 den Tod des Austropop fest – gestorben „an frühzeitigem Liebesentzug und intellektuellem Skorbut“<sup>23</sup>. Damit dürfte auch die Hoffnung auf eine eigenständige österreichische Populärmusik begraben sein, die in den Anfängen des Austropop seit Ende der 1960er Jahre sehr lebendig war. Harry Fuchs konturiert den Austropop vor allem als Trademark und als Begriff, den „in Wahrheit niemand will“<sup>24</sup>. Immerhin lassen sich neben der zeitlichen Verortung mit Marianne Mendts Lied *Glock'n, die 24 Stunden läut* als Beginn des Austropop auch der Dialekt als häufig genanntes Charakteristikum dieser Musik festhalten: „der Dialekt-Pop war Anfang der siebziger Jahre am Puls der Zeit“.<sup>25</sup> Für Harry Fuchs ein „logischer“ Rückgriff auf die lange Tradition „*kritisch-ironischer Dialektliteratur, von Nestroy über Horvath bis Qualtinger und Artmann*“<sup>26</sup>. Weniger logisch erscheint die Etablierung der Marke „Austropop“, die sich letztlich fast jede\_r österreichische Popmusiker\_in seither gefallen lassen muss – trotz der großen und vielfältigen kreativen Bandbreite, wie Fuchs betont.<sup>27</sup> Mit Wanda, Soap & Skin, Bilderbuch, Ja, Panik, Leyya, Lylit oder dem Nino aus Wien und Voodoo Jürgens sind bekannte, z.T. auch kommerziell erfolgreiche, aber außerordentlich unterschiedliche jüngere Künstler\_innen bzw. Bands genannt, die nur eine winzige Auswahl gegenwärtiger österreichischer Popmusikproduktion sind. Dass es übrigens fast durchgängig (jüngere) Männer sind, die den österreichischen Dialektpop erfolgreich bestreiten und anspielungsreich die „Strizzis“ aus der Vorstadt geben, ist dem dünnen Spektrum interessanter Frauenfiguren geschuldet, das aufgerufen oder zitiert werden könnte. Musikerinnen müssen sich wie Dichterinnen in Wien stets neu erfinden.<sup>28</sup>

21 Ebd., S. 46. Der Psychoanalytiker interessiert sich naturgemäß für Klischees und (Auto)Stereotype als Ausdruck von Wünschen, aber auch als eine Form der Wiederkehr von Verdrängtem.

22 Rudi Dolezal mit Joesi Prokopetz: *Weltberühmt in Österreich. Austropop – Das Buch*. Berlin 2009.

23 Walter Gröbchen: „Erste gemeine Verunsicherung. Vorwort“. In: *Heimspiel. Eine Chronik des Austro-Pop*. Hrsg. von Walter Gröbchen. St. Andrä-Wördern 1995, S. 7-9, S. 9.

24 Harry Fuchs: „Austropop“. In: Ebd., S. 73.

25 Ebd., S. 74.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 75.

28 Erfahrungen von Literatinnen, Musikerinnen und anderen Künstlerinnen sind leider sehr ähnlich. Die Musikbranche in Österreich ist insgesamt sehr männerdominiert. Statistiken gehen von nur rund Prozent Frauen unter den Musiker\_innen aus. Das Archiv österreichischer Populärmusik hat die Gender-Verhältnisse auf Basis der eigenen Archiveinträge erhoben. Seit 2014 werden die Daten regelmäßig aktualisiert: <http://fempop.sra.at/>.

Wenn ich mich in diesem Beitrag auf den Nino aus Wien und Voodoo Jürgens beziehe, dann, weil sie Dialekt singen und explizit die oben angesprochene Wienerlied- bzw. Literatur-Tradition aufgreifen. Die Arbeit mit dem Dialekt<sup>29</sup> – vorzugsweise einer Wiener Dialektvariante – ist einerseits Distinktionsmerkmal und durchaus auch affektiv wirksam.<sup>30</sup> Andererseits bietet der Dialekt als Ausdrucksmittel großes Potenzial. Die Dichter\_innen der österreichischen Avantgarde nach 1945 – von H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Ernst Kein über Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, bis zu Elfriede Gerstl – haben jedoch den Dialekt für sich als neues ästhetisches Mittel entdeckt: In Form und Thematik unterscheiden sich diese Gedichte von der herkömmlichen Mundartlyrik und entwickeln u.a. durch die eigenständige Schreibung des Dialekts experimentelle Texte mit zum Teil grotesken und surrealistischen Elementen.

Voodoo Jürgens und der Nino aus Wien interessieren sich für diese avantgardistischen Qualitäten und beleben zudem den „dunkelgrauen“ dialektalen Austropop, wie er mit Liedern von Wolfgang Ambros (*Da Hofa*, 1972), Georg Danzer (*Jö schau*, 1975), Sigi Maron (*Leckt's mi aum Oasch*, 1975), Kurt Ostbahn<sup>31</sup> (LP *Espresso Rosi*, 1995) und vor allen durch den „Meister der dunkelgrauen Lieder“<sup>32</sup> – Ludwig Hirsch – vertreten ist. Das Kantige besteht darin, dass Wien und seine Bewohner\_innen in ihren Grau-Schattierungen erzählt werden: in ihren Versuchen und ihrem Scheitern, ihrer Ignoranz und Sentimentalität, als politische Opportunist\_innen und Vertreter\_innen allgemeiner Wurschtigkeit, oft ausgestattet mit dem unerklärlichen, unerbittlichen Wiener „Schmäh“. Im Zentrum ihrer Songs stehen Alltagsszenen ärmerer Milieus, die Probleme und Freuden Unterprivilegierter – manchmal poetisch-liebevoll gezeichnet, manchmal dem kalten Licht der Kenntlichkeit ausgesetzt. Philosophisches kommt nicht zu kurz und erinnert an Elemente des Wienerlieds – gemeinsam mit Blues, Rock 'n' Roll und Punk.

## 2.1. Das Wienerlied

Das Wienerlied entsteht Anfang des 19. Jahrhunderts. 1830 werden die ersten Volkssängergesellschaften gegründet, die in Wirtshäusern gegen Eintrittsgeld spielten. Einflüsse auf das Wienerlied hatten neben den Vertonungen klassischer Dichtung (v. a. Goethe und Schiller), den „Stimmungsliedern“ der Romantik<sup>33</sup> sowie ländlichen Liedern das Theaterlied der Wiener Volkskomödie, das Theatercouplet. Die Gestaltung der Stimmen und die Wahl der Themen steht damit in einer Theatertradition, die Elemente von Zauberspiel und Posse mit satirischen Impulsen<sup>34</sup> verknüpft. Besonderen

---

29 Friedrich Achleitner: „wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt...“. In: H. C. Artmann. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart. Graz, Wien 1992 (= Dossier, Bd. 3), S. 37-40; *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*. Hrsg. von Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl. Mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Innsbruck 1995.

30 Simon Hadler: Es gibt kein Entkommen. <http://orf.at/stories/2360100/2360101/>.

31 Andrea Dusl: „Dem Kurtl sein Trainer“. In: *Falter* 19/1999, S. 22f. online: [http://www.espressorosi.at/artikel/1999/falter19\\_99.html](http://www.espressorosi.at/artikel/1999/falter19_99.html); N.N.: „Die Lyrik des Kurt Ostbahn“ (Sendungshinweis für Ö1-Radio). Online: <https://oe1.orf.at/programm/20171007/492205>.

32 Karl Fluch: „Ludwig Hirsch. Der Meister der dunkelgrauen Lieder“. In: *Der Standard* 17.03.2018. online: <https://derstandard.at/2000076134243/Ludwig-Hirsch-Der-unerreichte-Meister-der-dunkelgrauen-Lieder>.

33 Editha Alberti-Radanowicz: „Das Wiener Lied von 1789–1815“. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, 1923, H. 10, S. 37-78.

34 Peter Cersowsky: *Johann Nestroy. Eine Einführung*. München 1992, S. 38.

Niederschlag findet inhaltlich wie im Ton die rasante demografische Entwicklung der Stadt im 19. Jahrhundert. Bereits in den 1870er Jahren war die Ein-Millionen-Marke erreicht.<sup>35</sup> Durch Zuzug und die Eingemeindung der Vorstädte wächst Wien – die alten Grenzen der Stadtmauer und des Linienwalls fallen: „Eine eher larmoyante Liederwelle, in der die Vergangenheit, die ‚guate alte Zeit‘ besungen wird, resultiert daraus.“<sup>36</sup>

Harry Zohn bezeichnet das Wienerlied nachgerade als „Psychogramm einer Bevölkerung“<sup>37</sup> – vor allem in Sinne einer musikalisch-literarischen „Selbstbespiegelung, Selbstverherrlichung, Selbstbeweihräucherung, Selbstverklärung, Selbstbehauptung und Selbstmitleid“<sup>38</sup>:

Es ist etwas Zeitloses um diese eine durchaus bestechende und entwaffnende, selbstgefällige Weinseligkeit widerspiegelnden, das Evangelium der Lebensfreude verkündigenden, aber auch den Verfall beklagenden Lieder: sie scheinen immer schon dagewesen zu sein.<sup>39</sup>

Die Topoi sind gleichbleibend der Prater, der Wienerwald, das Kaffeehaus, vor allem aber die verschiedenen Wein- und Heurigenvororte. Der Heurige ist für Zohn überhaupt die „Brutstätte, die Quelle wie die Mündung des Wienerlieds“<sup>40</sup>, jener Ort, der in allen anderen Metropolen der Welt fehlt. Das Hauptthema des Wienerlieds – der Wein – ist verknüpft mit den historischen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Barock und Biedermeier treffen darin aufeinander: das Wissen um das Ende einerseits und die resignative Zurückgezogenheit andererseits. Kurz, Gemütlichkeit statt Freiheit.

Das Wienerlied in all seinen Facetten und historischen Veränderungen ist eine wichtige Referenz, wenn es um das breite Spektrum von literarischen wie musikalischen Wien-Bildern geht. Das Wienerlied der Vor- und Zwischenkriegszeit – mit viel Wortwitz geprägt vor allem von jüdischen Komponisten und Autoren wie Fritz Grünbaum oder Hermann Leopoldi – ist ebenso wie das Kabarett von Oskar Bronner und Georg Kreisler nach 1945 Teil einer Tradition<sup>41</sup>, die in die österreichische Popmusik eingeflossen, wie sie sich vor allem seit späten 1960er Jahren, mit schon genannten Musiker\_innen wie Marianne Mendt, Wolfgang Ambros, Willi Resetarits (aka Kurt Ostbahn) oder Ludwig Hirsch entwickelte.

Dass Melodien, Harmonien und Motive des Wienerlieds gerade in der gegenwärtigen Popmusik wieder eine größere Rolle spielen, ist einerseits im sehr breiten Spektrum heimischer Musikproduktion, die wohl alle Genres beinhaltet, nicht überzubewerten, zugleich im Kontext dominant englischsprachiger oder am deutschen Markt orientierten standardsprachlichen Produktionen bemerkenswert.

**35** 1830 zählte man 380.123 Einwohner\_innen (bezogen auf das heutige Stadtgebiet), 1900 waren es 1.769.137. *Historisches Ortslexikon Wien*. Online: [https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/subsites/Institute/VID/PDF/Publications/diverse\\_Publications/Historisches\\_Ortslexikon/Ortslexikon\\_Wien.pdf](https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/subsites/Institute/VID/PDF/Publications/diverse_Publications/Historisches_Ortslexikon/Ortslexikon_Wien.pdf).

**36** Herbert Zotti: „Das Wienerlied im Wandel der Zeit“. In: *Das Glück is a Vogerl. Die schönsten Wienerlieder*. Hrsg. Wiener Volksliedwerk/Herbert Zotti. Wien 2013, S. 8-11, hier S. 10.

**37** Harry Zohn: „Das Wienerlied als Psychogramm einer Bevölkerung“. In: *Literatur und Kritik* 24/1989, S. 452-465, hier S. 452.

**38** Ebd.

**39** Ebd.

**40** Ebd., S. 454.

**41** Susanne Schedtler: „Zum Wienerlied“. Wiener Volksliedwerk 2008. Online: [http://www.wienervolksliedwerk.at/wiener\\_musik.php](http://www.wienervolksliedwerk.at/wiener_musik.php).

Auch wenn das Feuchtfrohliche in diesen Liedern immer dabei ist: Die Kanten und Ränder sind dennoch im Mittelpunkt ebenso wie das metaphorisch Dunkle und Graue der Stadt, die nach 1945 lange Zeit auch in ihrem äußeren Erscheinungsbild alles andere als strahlend war.

### 3. Exkurs: Zentrum und Rand

Die metaphorischen Kategorien „Zentrum“ und „Rand“ verwende ich im Sinne von Differenzen, die wesentlich mit den Kategorien Reichtum und Armut zu tun haben. In der Geschichte Wiens stand zwar – gemessen an der Menge der betroffenen Menschen – die Armut im Zentrum, aber es waren nie die armen Leute, die politische Entscheidungsträger wurden. Die „Ränder“ sind lange Zeit sehr breit und auch in jenem Zentrum sichtbar, wo jene wohnen und wirken, die Würdenträger<sup>42</sup> sind, Häuser und Wohnungen besitzen, Sektionschefs, Hofräte, Professoren, Mäzene. Zentrum und Rand bedingen einander – wo genau die Grenzen verlaufen, ist nicht immer eindeutig festzustellen. Topografisch bilden in Wien die Ringstraße und der Gürtel zwei städtebauliche Grenzen, in denen sich die historische Stadtentwicklung materialisiert. Innerhalb des „Rings“ ist das Stadtzentrum – der erste Bezirk, der historisch älteste Teil der Stadt – historisch nicht nur von wohlhabenden Menschen bewohnt, aber im Vergleich zu den Vorstädten waren die Stadtbewohner\_innen dennoch privilegiert.<sup>43</sup>

Der Gürtel ist heute eine Hauptverkehrsader, die den Norden und Süden der Stadt entlang des früheren – etwa halbkreisartig vom Zentrum gen Westen ausgerichteten – „Linienwalls“ verbindet. Dieser Verteidigungswall war 1704 zwischen Vorstädten und weiter entfernten Vororten errichtet und 1894 geschleift worden. Die Bezirke außerhalb und innerhalb des Gürtels sind aber nicht gleichermaßen „arm“ oder „reich“. Die Ansiedlungsgeschichte von Arbeiter\_innen spielt hier in der jüngeren Zeit eine entscheidende Rolle. Während von Süden bis Nordosten – von Simmering über Favoriten bis Ottakring und Hernals – die Arbeiterbezirke zu finden sind, sind Währing, Döbling, aber auch Teile der äußersten westlichen Bezirke wie Hietzing oder Penzing traditionell wohlhabende bis noble Gegenden.

Die Industrialisierung hatte im Lauf des 19. Jahrhunderts die Gebiete außerhalb des Linienwalls zu Arbeiterwohnvierteln gemacht, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Süden und Westen stark expandierten und einen großen Anteil an Substandardwohnungen, Untermieter und Bettgehern aufwiesen; die Industrialisierung brachte es auch mit sich, dass Ottakring (nach Favoriten) die zweitstärkste tschechische Minderheit Wiens besaß.<sup>44</sup>

Die Migration innerhalb des Habsburgerreichs verlief von den armen ländlichen Gegenden nach Wien. Der Zuzug von Menschen nach Wien seit Mitte des 19. Jahrhunderts sowie die Eingemeindung der Vororte bedeutete ein enormes Wachstum der Stadt – verbunden mit allen Problemen, die eine solche Entwicklung hinsichtlich Arbeit, Wohnen, Bildung, Gesundheit und Verkehr mit sich bringt.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> In großer Mehrheit waren und sind politische, wirtschaftliche, kulturelle Entscheidungsträger Männer.

<sup>43</sup> Ferdinand Opll: *Leben im mittelalterlichen Wien*. Wien/Köln/Weimar 1998.

<sup>44</sup> <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Ottakring>.

<sup>45</sup> <https://www.wien.gv.at/kultur/archiv/geschichte/ueberblick/stadtwachstum.html>.

Die Marginalisierung findet im Wien des 19. Jahrhunderts – ebenso wie heute – wesentlich über soziale Kategorien statt: Herkunft und Einkommen. Die furchtbaren Zustände etwa in den Ziegel-Herstellungsbetrieben im Süden Wiens beschreibt Victor Adler in seinem Artikel „Die Lage der Ziegelerbeiter“<sup>46</sup> aus dem Jahr 1888. Mit der darauffolgenden Kampagne gegen die sklavenartigen Arbeitsbedingungen gelang dem Begründer der sozialdemokratischen Arbeiterpartei die Abschaffung des ausbeuterischen Trucksystems, in dem die Arbeiter\_innen mit „Blech“ bezahlt worden waren: Jetons, die nur zum Erwerb von Lebensmitteln oder armseligen Kleidungsstücken in den Ziegeleien vor Ort verwendet werden konnten. Es waren vor allem aus Tschechien zugewanderte Arbeiter\_innen, die in den Wienerberger Ziegelwerken schufteten, die so genannten Ziegelböhmern, die einem starken Assimilationsdruck ausgesetzt waren. Starker Zuzug kam auch aus den so genannten Kronländern des Habsburger Reichs, darunter viele Personen auch aus nichtdeutschsprachigen Gebieten wie Galizien, der Bukowina oder Dalmatien.<sup>47</sup> Für Moriz Csáky glichen die Städte in Zentraleuropa „Mikrokosmen“, in denen sich „der Makrokosmos der pluralistischen heterogenen Region“ wiederfand<sup>48</sup> – ähnlich unserer Gegenwart, die von globalisierter Kommunikation, Mobilität und Migration geprägt ist. Für Wien um 1900 treffen all diese Aspekte in besonderer Weise zu. Nicht ohne Grund galt diese Metropole als „porta Orientis“ – als Tor zum Orient, wie Hugo von Hofmannsthal formulierte. Für Csáky eine sehr passende „metaphorische Denkfigur“, die den „hybriden Melange-Charakter“<sup>49</sup> Wiens ins Bild setzt. Die Begegnung zwischen „West“ und „Ost“, „Nord“ und „Süd“ ist ein wesentlicher Teil dessen, was „Wien“ ausmacht – auch in seinen sozialen Verwerfungen. Der Balkan beginnt, so das dem Fürsten Metternich zugeschriebene Bonmot, am Rennweg – oder, nach anderer Deutung, an der Landstraße: „dort habe für Metternich nicht Europas Südosten begonnen, sondern gleich ein ganzer Kontinent. Asien nämlich.“<sup>50</sup>

Der für Elfriede Jelineks Protagonistin so an- und erregende Exotismus des Praters speist sich aus der Überschreitung genau dieser – zuweilen unsichtbaren – Grenzen.

## 4. Der Prater

### 4.1. Jelinek: *Die Klavierspielerin*

Nicht in die städtische Unterwelt, aber in schlecht beleumundete Etablissements begibt sich Elfriede Jelineks Protagonistin im Roman (1983) wie im Film (Michael Haneke, 2001). Ihre Ausflüge führen sie auf die andere Seite der Stadtbahn, in die

46 Victor Adler: „Die Lage der Ziegelerbeiter“. Online: <https://de.scribd.com/doc/209567684/Die-Lage-der-Ziegelerbeiter#scribd>.

47 Moritz Csáky: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien/Köln/Weimar 2010. Diese Entwicklungen werden auch dokumentiert in: *Wien. Geschichte einer Stadt*. Band 3: Von 1790 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Csendes und Ferdinand Opl. Wien/Köln/Weimar 2006.

48 Csáky: *Das Gedächtnis der Städte*, S. 130.

49 Ebd.

50 Duls: *So geht Wien*, S. 66.

abseitigen, randständigen Gebiete – mitten in der Stadt. Jelineks Roman verbindet die verschiedenen Orte, die „Wien“ sind, in sinnfälliger Weise. Die bürgerliche Altbau-Mietwohnung im „überaltert[en]“<sup>51</sup> achten Bezirk (die in eine „nagelneue“ Eigentumswohnung getauscht werden soll<sup>52</sup>) verlässt Erika Kohut nicht nur, um ins Konservatorium zu gehen, sondern von dort zieht es sie in Richtung Prater oder zum Gürtel, da, wo zwielichtige Etablissements Sex-Shows in Kabinen anbieten: „Es ist eine reine Wohngegend, aber keine gute“<sup>53</sup>, lässt die Erzählinstanz wissen und weiter: „Im Wiener Wurstelprater unterhält sich das kleine, in den Praterauen das geile Volk, jedes auf seine Weise.“<sup>54</sup>

Die Praterauen und -alleen haben sich – seit sie von Joseph II. 1766 für das gemeine Volk zugänglich gemacht wurden<sup>55</sup> – rasch als Ort zahlreicher Vergnügungen und Sensationen etabliert.<sup>56</sup> Während die Prater Hauptallee für sonn- und feiertägliche Ausfahrten der guten Gesellschaft ebenso wie für Massendemonstrationen der Arbeiter\_innen genützt wurde, ist bildlich wie literarisch das erotische Treiben hinter Büschen und in den verzweigten Nebenwegen früh dokumentiert.<sup>57</sup> Der Praterstrich ist Erika Kohuts Ziel, genauer die Jesuitenwiese:

Saugend öffnen menschenleere Auen ihre Schlünder. Es geht sehr weit in die Landschaft hinein und jenseits der Landschaft weiter, in fremde Länder. Bis zur Donau, zum Ölhafen Lobau, zum Hafen Freudenuau. Albernere Getreidehafen. Die Auurwälder am Albernere Hafen. Dann das blaue Wasser und der Friedhof der Namenlosen. Der Handelskai. Heustadlwasser und Praterlande. Wo die Schiffe anlegen und wieder weiterfahren.<sup>58</sup>

Mit Wurstsemmel, Schokomilch, Taschenlampe und Feldstecher ausgerüstet, stiefelt sie weiter in die Dunkelheit der Praterwiesen – zum voyeuristischen Zwecke. Ihre Schaulust gilt nicht nur den kopulierenden Paaren, sondern auch dem sozial Abseitigen: Hier begafft die Dame aus der Josefstadt die Türken und Jugoslawen, die Arbeiter aus der Vorstadt, die Prostituierten und die besoffenen Frauen, die sich, wie es im Text heißt, abschleppen haben lassen.

Wien ist hier zugleich entworfen in einer Extension, in der Erweiterung gen Südosten: Hafen und Schiffe, die Donau Richtung Schwarzes Meer – das überschreitet den bürgerlichen Rahmen der Stadt.

---

51 Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin. Roman*. Reinbek 1986, S. 32.

52 Ebd., S. 6.

53 Ebd., S. 48.

54 Ebd., S. 130.

55 Michel Matzenberger: „Frey spazieren und Kegelscheiben im Bratter“ [Über die Geschichte des Praters]. In: *Der Standard*, 07.04.2016. Online: <https://derstandard.at/2000033383308/Frey-spazieren-und-Kegelscheiben-im-Bratter>.

56 Robert Kaldy-Karo/Michael Swatosch-Doré: *250 Jahre Wiener Prater. Eine zauberhafte Bilderreise*. Erfurt 2016.

57 Michaela Reibenwein: „Der Praterstrich ist Geschichte“. In: *Kurier* (31.10.2013) online: <https://kurier.at/chronik/wien/der-praterstrich-ist-geschichte/33.380.863>.

58 Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 139.



#### 4.2. Artmann: *med ana schwoazzn dintn. gedichter aus bradnsee* (1958)

H.C. Artmann, der, 1921 geboren, seine Kindheit in Wien-Breitensee<sup>59</sup>, einem Teil des 14. Bezirks, verbracht hatte, veröffentlichte 1958 den Band *med ana schwoazzn dintn*, in der der immens vielseitige Autor eine besondere Form der Dialektdichtung entwickelt. Es sind Sprachexperimente, die für die Leser\_innen schon aufgrund der Schreibung eine Herausforderung darstellen können. Obwohl Artmann mehrheitlich hochsprachlich dichtete, waren es gerade diese Texte, die zuerst breiter rezipiert wurden. Alfred Schmeller nennt Artmanns Dialektgedichte „makabre Litaneien aus der Wiener Vorstadt, etwas absolut Neues, das schärfer ist als die bisherige Mundartdichtung, hintergründig, abgründig, das heißt, wirkliche Peripherie, geraunzter Humor, der hier den Stadtrand erreicht“<sup>60</sup>.

In einem seiner „gedichter“ widmet sich Artmann der Praterspiegelgalerie: *brodaschbiaglgalarii*. Darin wird die arglose Person, die sich dem scheinbar heiteren Vergnügen des Spiegelkabinetts, den Klängen, Gerüchen und verzerrten Bildern hingibt, von einem bösen „deifö“ (Teufel) bedroht, der unsichtbar mit haarigen Krallen nach den Seelen der Besucher\_innen grapscht. Es sind nicht die Spiegelgalerien selbst, der schlecht beleumundete Prater oder suspekten Gestalten, die sich herumtreiben, es ist das nicht sichtbare Böse dahinter – das auch im Spiegel „duachsichtech“ (durchsichtig) bleibt. Dennoch wohnt der „deifö“ genau dort und so fungiert der Prater auch in diesem Text als Chiffre für eine Gegenwelt, für die „andere“ Seite gewissermaßen, in der die Regeln der bürgerlichen Existenz in Frage stehen oder nicht gültig sind – eine klassische Heterotopie<sup>61</sup>. Foucault beschreibt Orte, die wichtige Funktionen innerhalb einer Gesellschaft haben, indem sie sich auf alle anderen gesellschaftlichen Orte zwar beziehen, aber so, dass sie „die von diesen bezeichneten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“<sup>62</sup>. Er nennt privilegierte, heilige oder verbotene Orte ebenso wie „Abweichungsheterotopien“: Erholungsheime, Kliniken, Gefängnisse, aber auch Bibliotheken oder Friedhöfe. Eine Qualität von Heterotopien ist, dass sie existierende Verhältnisse verstärken und sichtbar machen. Als Orte, an die Krisen oder Abweichungen von der Norm (Alter, Krankheit, marginalisierte Identitäten usw.) „ausgelagert“ sind, machen sie Macht- und normative Ordnungsstrukturen sichtbar: Das (temporär erlaubte) Abweichende und das Nichterlaubte erhalten auf diese Weise einen legitimen Ort.

Im Prater regiert das Außergewöhnliche: Die Ordnung wird außer Kraft gesetzt, oben und unten werden verkehrt, die Zeit scheint ihren Lauf zu verändern: „Hier ist es immer Sonntag“<sup>63</sup>. Wir sehen Ungewöhnliches, Besonderes und auch das, was Angst macht, erhält hier seinen Platz: der Tod, die Geister, das Hässliche,

59 In Breitensee übrigens gab es bis 2005 einen eigenen kleinen Prater, inmitten einer Schrebergartensiedlung: Der kleine Vergnügungspark beinhaltete ein Karussell, ein Mini-Autodrom und eine Schießbude.

60 Zit. nach Friedrich Polakovics: „und schreibt es – nua ka schmoez ned – hin. med ana schwoazzn dintn“. In: H.C. Artmann: *med ana schwoazzn dintn. gedichter aus bradnsee*. Salzburg 1958 (ohne Paginierung).

61 Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck [u.a.] (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34-46.

62 Ebd., S. 38.

63 Friedrich Torberg: *Prater Hauptallee*. In: *Wien im Gedicht*, S. 43.

das Kranke, die schiefen Wände und die verzerrten Spiegelbilder. Historisch wurden hier Besonderheiten ausgestellt – Bilder, Erfindungen ebenso wie Menschen.<sup>64</sup> Im Prater halten sich die Besucher\_innen temporär auf, bewegen sich zwischen Geisterbahn und Spiegelkabinett oder in den Auen und Alleen – um gesehen zu werden und um zu sehen. Der Prater ist wesentlich ein Ort der Lustbarkeiten und der (Schau) Lust. Das Sehen, das Schauen, ist daher ein zentrales Motiv auch der Texte, in denen der Prater vorkommt.

#### 4.3. Gerstl: *Mein Prater – dein Prater*

Der Prater erzeugt – wohl nicht nur bei Elfriede Gerstl – „gemischte Gefühle“: als Familiensonntagsvergnügen mit Geisterbahn und Gekreisch – vergnügt sich fürchtend. Die Praterwelt zeichnet Gerstl in diesem Gedicht als Ort der (Kindheits-)Erinnerungen. In *Mein Prater – dein Prater* verbindet sie Erinnerungen an die eigene Kindheit mit den Pratererlebnissen gemeinsam mit ihrer Tochter.

[...]

2 x fürchten kaufen und rein in die geisterbahn. sich im spiegelkabinett (und seinen eben-bildern) verirren  
– schlicht und grad nicht mehr rausfinden.  
und immerzu fliegen im sitzen und liegen. mit all dem gekreisch der fliegenden in den ohren vertickert der sonntag.

bitte nur die kleinen blechautos fahren müssen dürfen, nicht wahr, und viel viel zuschauen.

[...] <sup>65</sup>

Verschiedene Stimmen – Kinderstimmen und erwachsene – verbinden sich hier, entwerfen den Prater synästhetisch in Bewegung und mit seinen Geräuschen, Klängen, mit Bildern und Gefühlen: der vergnüglichen Furcht in der Geisterbahn, der kindlichen Sorge vor zu großen oder zu schnellen Blechautos, die Irritation in der Verzerrung und Vervielfältigung der Bilder von sich im Spiegelkabinett (gewiss ist hier auch Artmanns „deifö“ am Werk). Am Ende von Gerstls Prosagedicht wartet eine Frage, die, an die Leser\_innen gerichtet, den Ton wechselt:

und was wollte sie? na was schon: grade einmal schwan im bach fahren und mit autodromwagerln, die immerzu zusammenstossen, und zur erholung in die liliputbahn, die durch ein miniwäldchen bimmelt, hinein in die beinahe-ruhe – nach all dem gewusel, getrappel und geschrei ein tröpfchen stille.<sup>66</sup>

---

64 In den Schaubuden des Praters wurden verschiedene „Wundermenschen“ gezeigt (neben Artist\_innen auch Feuerschlucker und Entfesselungskünstler etwa), aber auch Menschen mit körperlichen Besonderheiten (Menschen mit Albinismus, geringer oder ungewöhnlicher Körpergröße, Frauen mit Bartwuchs usw. usf. Vgl. Kaldy-Karo/Swatosch-Doré: *250 Jahre Wiener Prater*, S. 65-88). Zu dieser voyeuristischen Praxis gehörte auch – besonders prominent während der Weltausstellung 1873 – die rassistische Vorführung von Menschen aus anderen Ländern und Kontinenten, so genannte „Völkerschauen“. Das „Aschanti“-Dorf wurde Gegenstand von Peter Altenbergs Prosaskizze *Ashantee*, in der er einerseits die koloniale Praxis der Ausstellung von Menschen kritisiert, andererseits die Exotisierung und Sexualisierung mit betreibt, indem er den Ich-Erzähler eine „Liebesgeschichte“ mit einer (sehr) jungen Aschanti-Frau erleben lässt. Peter Altenberg: *Ashantee*. Berlin 1897.

65 Elfriede Gerstl: *Mein Prater – dein Prater. gemischte gefühle oder ein phobienparadies* In: Elfriede Gerstl: *Werke*. Bd. 3: *Haus und Haut*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Christa Gürtler und Martin Wedl. Graz, Wien 2014, S. 42.

66 Ebd.

Gerstls ironische Grundhaltung findet die Komik im Wunsch nach dem Gleichen, nach der Wiederholung, den geordneten Abläufen im vermeintlichen Chaos. Was kann man schon wollen – für ein paar Schillinge oder Euros? So wenig Gerstl in ihrem Schreiben über Wien Platz für Pathos und Sentimentalität hat, so wenig ist sie bereit, die Stadt, der sie sich verbunden fühlt, zu dämonisieren: „Verbohrte und Uneinsichtige und Unbelehrbare gibt es überall.“<sup>67</sup> Das hält sie nicht davon ab, sich über Wien-Klischees und Menschen, die diese Klischees pflegen, lustig zu machen, wie in ihrem Gedicht *wiener klischeesumpf*, wo es heißt: „im prater singen die pferde / in den leberzellen / sprudelt der wein [...]“<sup>68</sup>

Das Dunkle und Kantige ist in Gerstls Prater-Text nicht ausgesprochen. Es wird angedeutet, miterzählt im Kontrast. Gerstls Kindheit endete mit dem Einmarsch der Nationalsozialisten. Als Kind überlebt sie jahrelang als „U-Boot“ in Wien. Zur Unbewegtheit genötigt. Ohne Lärm, ohne Stimmen, mit überlebensnotwendigem Zwang zur Stille und zum Schweigen.

In vielen Texten der Autorin kommuniziert das Wienerische als Element der poetischen Sprache die schmerzliche und ambivalente Zugehörigkeit zu einer Heimatstadt, in der sie das Naziregime in Verstecken überlebt und in deren hierarchischem Kulturbetrieb man sie später lange Zeit ignoriert hat. Das Wienerische fungiert sprachlich und motivisch als Ironiesignal, als dekonstruktives Element, und als „Möglichkeit, sich gegen (Selbst-)Mitleid und Vereinnahmung zu verwahren“<sup>69</sup>:

april 1945  
a bissal gfiacht  
a bissal gfreid  
hauptsach ausn kölla  
aussegräud  
(25.4.2004)<sup>70</sup>

Die Befreiung der Stadt durch die Alliierten im April 1945 bedeutet für Gerstl nicht allein das Ende des Kriegs, sondern auch das Ende der Verfolgung und der Verstecke, in denen sie – als Jüdin stets bedroht – überlebt hat. Der lakonische Ton dieses Gedichts, ein dialektaler Vierzeiler, ist eine Antwort darauf, wie die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust und die qualvollen Jahre im Versteck eben nicht dargestellt werden können. Was wäre zu sagen? Gerstls Gedicht ist ein Echo des Verschweigens, wie es nach 1945 in Österreich im Umgang mit der eigenen Verantwortung gesucht wurde. Das „bissal“ ist eine Referenz auf das Wiener Diminutiv – das alle Dinge, gleich wie ungeheuerlich, in etwas Kleines, vermeintlich Harmloses dreht.

- 
- 67** „Hartnäckigkeit und Verzweiflung. Konstanze Fliedl und Christa Gürtler im Gespräch mit Elfriede Gerstl“. In: *Elfriede Gerstl*. Hrsg. von Konstanze Fliedl und Christa Gürtler. Graz, Wien 2001 (Dossier, Bd. 18), S. 13-19, hier S. 18.
- 68** Elfriede Gerstl: *wiener klischeesumpf*. In: Elfriede Gerstl: *Werke*. Bd. 5: *Das vorläufig Bleibende. Texte aus dem Nachlass und Interviews*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Christa Gürtler und Martin Wedl. Graz, Wien 2017, S. 49.
- 69** Manfred Glauning: „Das Wienerische in lyrischen Texten von Elfriede Gerstl“. In: *Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede* 93/2017, S. 4.
- 70** Elfriede Gerstl: *april 1945*. In: Gerstl: *Haus und Haut*, S. 286. Übertragen: „april 1945 / ein bisschen gefürchtet / ein bisschen gfreut / hauptsache aus dem keller / hinausgekrochen“.

#### 4.4. Der Nino aus Wien: *Praterlied*

(Selbst-)Ironie ist auch die Grundhaltung im *Praterlied* (2016) des Nino aus Wien. Der Nino aus Wien ist derzeit einer der erfolgreichsten Wiener Liedermacher der jüngsten Generation. Wienerlied-Interpreten wie André Heller und Helmut Qualtinger nennt er neben den Beatles oder den Ramones als Vorbilder für seine Musik. Im *Praterlied* erzählt er aus (s)einem Leben, das sich um den Praterstern dreht.

Im Stuwerviertel in da Nocht  
Die Kiwara san immer woch  
Des Dezentral hod meistens offen  
Am Stean woins da an Shit verkaufen  
Nur dadad i des niemois rauchen  
Am liabsdn eh nur manchmoi bissl bsoffen<sup>71</sup>

Entworfen wird ein *Savoir-vivre* auf Wienerisch: lebenszugewandt – auch wenn der Tod präsent ist: „durch alle Augen fliegt der Tod / das Denken führt einen gern zur Depression“. Einige wesentliche Zutaten eines Wien der rauen Kanten und grauen Ränder sind hier aufgerufen: bescheidene Lebensumstände, (klein)kriminelles Milieu und Prostitution, Drogen und die eine oder andere Depression – angerichtet rund um den Praterstern, lustvoll und erkenntnisreich genossen: „da Wurstelprater in da Nocht / is vü mehr ois du glaubst, da kumst auf manches drauf“<sup>72</sup>.

#### 5. Tod

So kommen wir notwendigerweise zu Falco, dem einzigen Weltstar der Popmusik, den Österreich hervorgebracht hat: Mit *Der Kommissar*, *Rock Me Amadeus* und *Jeanny* hat er international erfolgreiche Hits gelandet. Das Wienerische und selbst den Prater schien man ihm anzusehen, glaubt man dem *Zeit*-Redakteur Thomas Mießgang:

Das zurückgegelte Haar, das die hohen Wangenknochen betonte und dem Sänger den Heroin-Chic verlieh. Das schräge Grinsen, das einem typischen Wiener Prater-Strizzi abgucken war. Schließlich der nasale Tonfall, der an jene dekadenten Adelssprösslinge erinnerte, die aus der Zeit der Monarchie übrig geblieben waren und im österreichischen Kabarett der fünfziger Jahre für allerlei gehässige Sottisen gegen das Ancien Régime erhalten mussten. Der Vintage-Falco war somit eine genuin wienerische Figur und hatte in seiner unantastbaren Virtualität doch auch internationale Züge.<sup>73</sup>

Mießgang lässt kein Wien-Klischee aus – aber Falco hat, wie seine Nachkommen, mit diesen Klischees bewusst und gern gespielt – musikalisch und sprachlich. Dass er dabei zugleich ein Dichter war, hat H.C. Artmann mit Nachdruck konstatiert. Falcos Sprache

---

71 Der Nino aus Wien: *Praterlied*. In: Der Nino aus Wien: *Adria*. Wien 2016. <http://www.songtexte.com/songtext/der-nino-aus-wien/praterlied-231c342f.html>. Übertragen: „Im Stuwerviertel in der Nacht / Die Polizisten sind immer wach / Das Dezentral [ein Lokal] ist meistens geöffnet / Am [Prater]Stern will man dir Haschisch verkaufen / Ich würde das allerdings nie rauchen / Am liebsten [bin ich] ohnehin nur manchmal ein bisschen betrunken.“

72 Übertragen: „Der Wurstelprater in der Nacht ist viel mehr, als du glaubst. Man gewinnt hier manche Einsicht.“

73 Thomas Mießgang: „Erinnerung an Falco. Macho, Strizzi, Belami“. In: *Die Zeit*, 31.01.2008. Online: <https://www.zeit.de/online/2008/06/falco-in-wien>

– das „Falconische“ nach Peter Ernst<sup>74</sup> – ist so auch Gegenstand zahlreicher literatur- und sprachwissenschaftlicher Studien geworden. Für Christian Ide Hintze war Falco mit seinen „Sprachmischungen, dem berühmt-berüchtigten Manhattan-Schönbrunner-Deutsch“ ein Erneuerer, „das missing link zwischen Pop und Avantgarde, zwischen Schlager und Experiment, zwischen lokalem Slang und Esperanto“<sup>75</sup>. Wien war eine wichtige Referenz in seinen Texten und in den Videos und nicht nur in jenen Liedern, die „Wien“ im Titel haben: *Ganz Wien*, *Vienna Calling*, *Wiener Blut*, Falco jedenfalls hat das Raue und Graue nicht am Praterstern oder an Randgegenden situiert, sondern in *Ganz Wien*<sup>76</sup>: *Ganz Wien* „ist heut auf Heroin“ und *ganz Wien* „greift auch zu Kokain“. Bei Falco sind es gerade nicht (nur) die Armen und Deklassierten, die den tödlichen Drogenreigen tanzen. Es sind neben den Jungen und Hippen die Aufsteiger und Erfolgreichen: „Man sieht ganz Wien / Is so herrlich hin, hin, hin.“ Diese Szene trifft sich im U4 – jener legendären Disco, die in den 1980er Jahren zentraler Treffpunkt der Wiener Musik- und Jugendszene war. Der oben zitierte Vers verbirgt seine barocke Referenz nicht: Das berühmt gewordene Volkslied vom „lieben Augustin“ erzählt das Leben des Bänkelsängers (Max) Augustin, von dem es heißt, er sei betrunken in eine Pestgrube gefallen (oder für tot gehalten in eine solche geworfen worden) und habe sich auf den Leichen den Rausch ausgeschlafen, um am nächsten Tag singend daraus herauszusteigen. Die Figur des Augustin steht für den Galgenhumor angesichts des grassierenden Sterbens, für die gute Laune zum Untergang. Im bekannten Refrain heißt es: „O, du lieber Augustin / alles ist hin.“<sup>77</sup> Da der Tod gewiss ist, lässt sich auch darauf pfeifen. Die in Wien bis in die Gegenwart spürbare, wenig optimistische Grundannahme – „alles ist hin“ – bedingt einen Humor, der sich immer als schwarzer Humor versteht. In Wien lacht man daher nicht wegen, sondern trotz etwas.

Wien selbst existiert mehrheitlich in der Vergangenheit, als Wien einer wie auch immer gearteten und verorteten alten und daher „guten“ Zeit, die selbstverständlich außerhalb von Texten, Liedern oder Filmen nie existierte. Die Referenz auf dieses Vergangene wird im Wienerlied häufig mit dem eigenen Tod verbunden – die Gegenwart des Lebens ist von einem Hauch des Todes umgeben. Sentimental oft, aber nicht ohne einen fühlbaren Schmerz, wie er eben mit Abschieden und Verlusten einhergeht. Die realen Verhältnisse in der Stadt haben für die Mehrheit der Menschen die längste Zeit auch wenig anderes in Aussicht gestellt als ein kurzes beschwerliches Leben in Armut und einen baldigen Tod. Wolfgang Maderthaler und Lutz Musner haben sich mit dem Elend und der Anarchie der Vorstädte in Wien um 1900 beschäftigt. Sie zitieren aus Ivan Cankars Kurzgeschichte *Mimi*. Der slowenische Dichter hatte selbst zeitweilig in Wien-Ottakring gelebt und kannte die tristen Umstände genau:

In diese Gegend scheint nie die himmlische Sonne. Über den Dächern rankt Rauch aus Fabriken, und gehst du die Gasse entlang, fällt dir Ruß ins Gesicht. Die Häuser sind hoch und langweilig; die Leute, die dir hier entgegenkommen, sind schlecht gekleidet, ihre Wangen sind hohl und ihr Blick ist unzufrieden. [...] Diese Vorstadt ist ein riesiges Zuchthaus [...].<sup>78</sup>

74 Peter Ernst: „Falconisch“ – Falco und seine Sprachverwendung“. In: *Falco's many languages*. Hrsg. von Christian Ide Hintze. Salzburg 2010 (= edition schule für dichtung), S. 125-136.

75 Christian Ide Hintze: „Vorwort“. In: Ebd., S. 9-14.

76 Falco: *Ganz Wien*. In: *Drahdwaberl, Psychoterror*. Wien 1981. Liedtext: [http://www.falco.at/?option=com\\_content&view=article&id=75:ganz-wien&catid=40:einzelhaft&Itemid=98](http://www.falco.at/?option=com_content&view=article&id=75:ganz-wien&catid=40:einzelhaft&Itemid=98).

77 Rudolf Flotzinger: „Augustin, lieber“. In: *Österreichisches Musiklexikon online*: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_A/Augustin\\_lieber.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Augustin_lieber.xml).

78 Ivan Cankar: *Mimi* [1900]. In: Ivan Cankar: *Pavlicevs Krone. Literarische Skizzen aus Wien*. Klagenfurt 1995, S. 7. Ein weiterer wichtiger Zeuge für diese elenden Verhältnisse ist der Journalist Emil Kläger, der seine

Eine „Grammatik“ der Wiener Vorstadt entwerfen die beiden Autoren, die die widersprüchliche und ironische Ästhetik der Zinshaus-Architektur reflektieren: ansprechende Gründerzeitfassaden nach außen, überbelegte Wohnungen und schlechte sanitäre Zustände im Inneren der Häuser. Der jeweilige Hausherr rechtfertigte durch den schönen Schein den hohen Zins.<sup>79</sup> Maderthaler und Musner lesen den Widerspruch von Sein und Schein, von Elend und Ästhetik als „sozialen Text“, der auf „ein eigensinniges Wechselspiel von harten und weichen Signaturen der Stadt“ verweise. Die scheinbar ahistorische Ordnung der Stadt erweise sich als strukturiertes Ensemble sozial generierter Räume in einer Dialektik aus Oberfläche und Tiefe: „Die Tiefengrammatik ist bei nichts anderes als die *harte Signatur* der Stadt.“<sup>80</sup>

Durchaus naheliegend ist es daher, dass der Tod auch eine Erlösung sein kann und die Aussicht auf einen paradiesischen Himmel neben dem Wein und der Musik ein rares irdisches Vergnügen darstellt. Adolf Hirschs ca. 1900 geschriebenes Lied *Wia si der Weana 'n Himmel vorstellt*<sup>81</sup> bringt die Wünsche fürs Jenseits und die (politischen) Probleme des Diesseits auf den Punkt: „Im Himmel gibt's ka Parlament / und a kan Sprachenstreit – / und kane Gasgruab'n<sup>82</sup> ohne End / ka Steuer zahl'n die Leut / und g'arbeit wird nix, gar ka Spur / nur g'schnapst in aner Tour“.<sup>83</sup> *Wann i amal stirb! (Allweil fidel)*<sup>84</sup> ist ein weiteres beliebtes Wienerlied, das Carl Rieder 1850 geschrieben hat. Ein langsamer Totentanz im Dreierteltakt. Der Blick in die Zukunft gerät sehr kurz, die Aussichten sind keineswegs paradiesisch – imaginiert wird das Begräbnis als fideles Fest; ein bitter-heiterer Abschied:

Wann i amal stirb, stirb, stirb  
 müß'n mi d'Fiaker trag'n  
 und dabei Zithern schlag'n  
 weil I das liab', liab', liab',  
 spielt's an Tanz laut und hell,  
 allweil fidel!  
 [...] <sup>85</sup>

Der schon genannte Nino aus Wien hat dieses Lied gemeinsam mit Raphael Sas und Stefan Sterzinger gesungen.<sup>86</sup> Unter dem Motto „So klang Österreich“ beschäftigen

---

Beobachtungen aus den Wiener Vorstädten 1908 basierend auf Vorträgen zu diesem Thema in Buchform veröffentlicht hatte und die Zustände auch fotografisch dokumentierte. Emil Kläger: *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits*. Wien 1908. Digitalisierte Fassung online: <https://archive.org/stream/durchdiewienerq00klgoog#page/n169/mode/2up>.

**79** Wolfgang Maderthaler/Lutz Musner: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. Frankfurt/M. New York 1999, S. 80.

**80** Ebd. S. 81.

**81** Übertragen: „Wie sich der Wiener den Himmel vorstellt: Im Himmel gibt es kein Parlament / und auch keinen Sprachenstreit / und keine der vielen Gasgruben / keine Steuer zahlen die Leute / und gearbeitet wird überhaupt nicht / nur unentwegt Karten gespielt.“

**82** Gemeint sind Gasgruben im Zusammenhang der Herstellung von Gas, das damals noch aus Steinkohle erzeugt wurde. Giftige Produktionsreste wurden z.T. in Gruben oder an Flussufern am Standort abgelagert. Vgl.: <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Stadtgas>.

**83** Adolf Hirsch: *Wia si der Weana 'n Himmel vorstellt*. In: Wiener Volksliedwerk/Zotti (Hrsg.): *Das Glück is a Vogerl*, S. 67.

**84** Wenn ich eines Tages sterbe (immer fidel).

**85** Carl Rieder: *Wann i amal stirb*. In: Ebd., S. 73.

**86** Raphael Sas, Stefan Sterzinger und der Nino aus Wien: *Waunn i amoi stiab*. Darbietung im Kulturhofkeller Villach, 07.04.2013. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=27zgv-xf4as>.

sich die drei intensiv mit dem Wienerliedgut. Stefan Sterzinger bringt darüber hinaus musikalisch einen experimentierfreudigen Zugang zu einer „Viennese World Music“ ein.

## 5.1. Friedhof

Der Friedhof ist im Zusammenhang mit dem Tod folgerichtig ein wesentlicher Bestandteil verschiedenster Wien-Gedichte und Wien-Lieder. Beinahe zur nationalen Hymne wurde Wolfgang Ambros' 1975 veröffentlichter Nummer-eins-Hit *Es lebe der Zentralfriedhof*, eine Hommage an den am 1. November 1874 eröffneten Großfriedhof Wiens, der oft als eigener Stadtteil verstanden wird. Dass der Zentralfriedhof flächenmäßig nur der zweitgrößte Friedhof Europas nach dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg ist, wird für die Wiener\_innen dadurch wettgemacht, dass er mehr Tote beherbergt. Im Lied feiern diese ganz ausgelassen: „Am Zentralfriedhof is Stimmung, wia seit Lebtag no net woa, / weil alle Toten feiern heut' seine ersten hundert Jahr.“<sup>87</sup> Und wie das so ist, wenn die Toten erwachen, lösen sich auch andere Normen und Regeln auf; die Ordnung verkehrt sich:

Es lebe der Zentralfriedhof, die Szene wird makaber;  
die Pfarrer tanzen mit die Huren, und de Juden mit d' Araber.  
Heut san alle wieder lustig, heut' lebt alles auf.  
Im Mausoleum spielt a Band, die hat an Wahnsinnshammer drauf.<sup>88</sup>

Im Stil einer Prater-Leierkasten-Melodie greift Voodoo Jürgens in *Heite grob ma Tote aus*<sup>89</sup> das Motiv der verkehrten Welt und des Totentanzes auf. Er besingt einen Tag, an dem man alles anders machen will, ein Tag, an dem man mit den größten Feinden tanzt und freundlich bleibt, auch wenn man unzufrieden ist – und „Heit foahr ma mit da Geistabaun“<sup>90</sup>, aber eben: nüchtern.

Das Lied kann als Antithese zur Zentralfriedhof-Hymne gelesen werden: Die Toten werden aktiv ausgegraben und ob es jene sind, die auf dem Friedhof zu finden sind, bleibt offen. Poetisch gewendet sind die Toten allegorisch zu verstehen: Es sind die Lebenden selbst und alles andere, das leblos verharrt oder als die sprichwörtliche „Leiche im Keller“ fern des Tageslichts aufbewahrt wird. Die Fahrt mit der Geisterbahn des ersten Verses markiert den Beginn des ungewöhnlichen Unternehmens einer kritischen Selbsterkundung. Wir ahnen es schon – wir sind im Prater und es winkt grinsend der Teufel aus der Spiegelgalerie, der uns etwas ähnlich sieht ...

## 6. Resümee

Das Wien der rauen Kanten und grauen Ränder, wie es in diesem Essay entworfen wurde, hebt sich einerseits deutlich vom Postkarten- und Heimatfilm-Idyll der idealisierten

<sup>87</sup> „Am Zentralfriedhof herrscht eine [besondere, gute] Stimmung / wie er sie noch nie erlebt hat / weil alle seine Toten heute die ersten hundert Jahre seines Bestehens feiern.“

<sup>88</sup> Wolfgang Ambros: *Es lebe der Zentralfriedhof*. In: Wolfgang Ambros: *Es lebe der Zentralfriedhof*. Frankfurt/M. 1975. Liedtext online: <https://www.fendrich.at/musik/texte/e/es-lebe-der-zentralfriedhof/>.

<sup>89</sup> Übertragen: Heute graben wir Tote aus.

<sup>90</sup> Voodoo Jürgens: *Heite grob ma Tote aus*. In: Voodoo Jürgens: *Ansa Woar*. Wien 2016. Ein Auszug aus den hymnischen Rezensionen online: <https://www.hoanzl.at/ansa-woar.html>.

Wienerstadt ab und ist zugleich in das weich gezeichnete Image mit eingeschrieben – als immanentes Gegenbild oder Folie, vor deren Hintergrund sich das Helle, Glatte, Zarte entfalten kann. Das schöne Wien entsteht im Wienerlied ebenso wie in manchen sentimental Wien-Gedichten als in die Vergangenheit projizierter Sehnsuchtsort, der in der Regel ein Ort ohne – jeweils sehr gegenwärtige – Sorgen ist. Missstände wie Armut und Wohnungsnot sind jedoch immer mit eingeschrieben, auch wenn sie nicht oft explizit thematisiert werden. Mag sein, dass das Sentimental-Larmoyante vor allem im Wienerlied dominiert, in den Gedichten und populären Liedern nach 1945 wendet sich das Blatt: Die kritisch-satirische Dimension wird stärker herausgearbeitet und mündet in Teilen auch in die Populärmusik der frühen 1970er Jahre. Die österreichische dichterische Avantgarde seit den 1950er Jahren, ihre sprachkritische, sprachspielerische und gesellschaftskritische Arbeit, bildet nicht nur einen künstlerischen Rahmen für populäre Lieder, sondern bezieht sich in ihrem Ton zuweilen auch umgekehrt auf deren Traditionen – Witz, Ironie und Lakonie sind da wie dort wichtige Elemente.

Wenn hier der Prater und der Friedhof als Motive in den Blick genommen wurden, dann deshalb, weil es sich um Kristallisationspunkte handelt, die verschiedenste Künstler\_innen aufgreifen und in ihrer je eigenen Auseinandersetzung mit „Wien“ produktiv machen. Die heterotopische Qualität dieser Orte ist dabei entscheidend: Das „Andere“ wird sichtbar. Hier trifft aufeinander und vermischt sich, was sonst strikt voneinander getrennt sein muss, zuletzt: Leben und Tod. Lieder und Gedichte scheinen übrigens selbst eine gewissermaßen heterotopische Funktion zu haben – auch wenn sie keine physischen Orte sind, wird ihnen die Aufgabe zuteil, einen Ort dafür zu bieten, die verschiedenen Welten und Ordnungen miteinander in Beziehung zu setzen. Für „Wien“ bedeutet dies: das Marginalisierte und Abjekte – die „rauen Kanten und grauen Ränder“ – in den Blick nehmen und ins Verhältnis zum „Geordneten“ und „Normalen“ zu setzen und darin immer wieder die Machtverhältnisse sichtbar zu machen. „Wien“ in Lyrik und Lied ist – mit und vielleicht wegen der kantigen und rauen Seiten der Stadt – fast immer eine Liebeserklärung. Wahrscheinlich an die Stadt, in der man lebt. Vielleicht ans Leben überhaupt.

[...]  
wien ist die stadt,  
aus der ich immer komme,  
in die ich immer zurückkehre  
und in der ich bleibe,  
auch wenn ich unterwegs bin.  
wien ist die stadt,  
die ich liebe wie das leben,  
oft unerträglich,  
gehasst, verachtet,  
aber unentbehrlich und schön.<sup>91</sup>

---

91 André Heller: *ich bin eine wienerin*. In: *Wien im Gedicht*, S. 75.



## Performing States-Of-In-Between: Dogs, Parrots, and Other Humans in Recent Austrian Performances

Every late spring since 1951, the Wiener Festwochen bring performers from around the world to Vienna for an opportunity to share recent developments in performance styles and present them to a Viennese public that seems to be increasingly open to experimentation. These festival weeks solidify a specific form of Viennese self-understanding and self-representation as a culture that is rooted in performance. This essay seeks to link two recent Austrian performances—one of them was part of the Wiener Festwochen in 2016, the other was staged in downtown Linz during the past few years—to this Austrian and specifically Viennese culture of performance by reading them as contemporary articulations of a tradition of radical performance art that can be traced back to the Viennese Actionism of the sixties and later feminist articulations in the seventies and eighties. They play on the dramatic effect of these actions, specifically their joy in cruelty, chaos, and orgiastic intoxication, by staging regressions and thus making visible what has been dammed up and repressed in contemporary society.<sup>1</sup> Just as their historical models, these two performances merge the performing and the fine arts and they highlight provocative, controversial, and, at times, violent content. But they do it in an interspecies context that adds an entire layer of complexity to the project of societal and cultural critique.

In May and June 2016, the performer duo of Danish artist SIGNA and Austrian Arthur Köstler presented their performance installation *Wir Hunde/Us Dogs* in a run-down apartment complex located in Faßziehergasse 5 in the seventh district of Vienna, just a few minutes from the trendy cafes and museums of the Museumsquartier, an event that was co-sponsored by the Vienna Volkstheater. The festival program cited a “humandog” (“Hundschn”) who reported that s/he was allegedly born as a human but always knew s/he was really a dog and finally, after many years of repression and endless suffering, found a new family where s/he is loved and accepted for what s/he is. S/he now wants to speak out about the plight of humandogs—i.e., a classic coming out story that probes the conventions of the genre by extending them to a trans-species community.<sup>2</sup>

In May 2016, I took a group of American undergraduate students who were studying German and Viennese culture at a local language institute to this performance after prepping them extensively with information about Viennese performance culture including Viennese Actionism and feminist performance art, but no lecture or reading assignment could have prepared them for this amazing experience; in fact, I lost one student right at the door of the performance venue where we rang the bell and upon entry were greeted by a humandog on a leash barking at us,<sup>3</sup> another student after

---

1 For more background on Viennese Actionism see Hermann Nitsch's home page: [www.nitsch.org](http://www.nitsch.org).

2 See <http://www.volkstheater.at/stueck/site-specific-theatre>. See also <http://signa.dk/projects?pid=94111>.

the formal introduction to the event (a so-called “Tag der offenen Tür”), and several other students midway through the evening after they had visited with some of the altogether seven humandog families in their respective apartments. The students were simply not prepared for the very physical experience of sharing a space with these humandogs who would come close, lick their legs, crawl into their laps, pee on their shoes, drink water out of their bowls, and, most shockingly, in some cases needed to be contained and prevented from seemingly aggressive behavior with the help of a taser gun.

Equally amazing, on June 1, 2017, a scholarly symposium on animal music took place at the major lecture hall of the Kunstuniversität Linz. Speakers and participants sought to

approach the various aspects of musical animal-machine interaction from an interdisciplinary perspective. Internationally renowned experts from the fields of animal cognition, computer science, contemporary arts and cultural studies discuss[ed] the musical capabilities of animals and present[ed] the latest scientific, cultural, and ethical findings in this field. This symposium and the related exhibition at Salzamt [were] part of the ongoing artistic-research project metamusic initiated by alien productions, which is dedicated to the design of musical instruments for grey parrots, a species known for its outstanding cognitive and communicative abilities.<sup>4</sup>

Metamusic aims to develop interactive sound installations and electronic instruments for animals held in captivity with the expressed goal of improving the animals' quality of life by creating an interactive sonic environment in an animal-centered design process.<sup>5</sup> This environment was explored in a series of concerts that involved human and nonhuman performers and radically challenged the idea of agency and audience.

Both of these cross-species performances probe the limits of our common understanding of how performance space operates, who is supposed to inhabit it, what the interaction is like between performers and audience, and what it means to perform in the first place. In fact, performance scholar Lourdes Orozco goes as far as claiming:

[i]n performance, animals raise questions about the status of both the human and the animal and about the relationship between the two. They transform theatre's relationship by appearing as a real presence onstage; they challenge its meaning-making process and invite a reassessment of the ways in which theatre is produced, received and disseminated.<sup>6</sup>

My essay explores some of the conceptual challenges of human and nonhuman performances from a perspective rooted in animal and multispecies studies relying on recent scholarship on animal performers in research that is inspired by the challenges of the scientific concept of the Anthropocene, i.e., the newly pronounced geological age of the human that highlights human agency in changing the Earth's atmosphere and biological mechanisms, perhaps most prominently featured in discussions of climate change and species extinction.<sup>7</sup> In the Anthropocene, Jeremy

---

3 For a sample see <https://www.youtube.com/watch?v=0S8BZdfLlj4>.

4 See <http://interface.ufg.at/animus>. For scholarship on animal music see Hollis Taylor and Andrew Hurley: "Music and Environment: Registering Contemporary Convergences". In: *Journal of Music Research Online* (2015), pp. 1-18, [www.jrmo.org.au](http://www.jrmo.org.au).

5 See <http://interface.ufg.at/animus/speakers/#4>.

6 Lourdes Orozco: *Theatre & Animals*. New York: Palgrave, 2013, p. 3.

Davies explains, “[h]umanity is not at the center of the picture [...] opposing, by its powers of mind, the passive matter that encircles it. Instead, human societies are themselves constructed from a web of relationships between human beings, nonhuman animals, plants, metals, and so on.”<sup>8</sup> I am interested in the Anthropocene as a cultural phenomenon that helps revisit the anthropological divide and facilitate possible models for rethinking humans’ place in the world as Ursula Heise has suggested in her recent book on the cultural meanings of endangered species.<sup>9</sup> More radical than the strand of recent thought associated with posthumanism and with wider reaching consequences, in the Anthropocene, cultural expressions like performances explore the radical interconnectedness between the sphere of the human and the nonhuman, i.e., animals, plants, biological agents, but also objects and machines. They blur the boundaries between the realms of humans, animals, and machines in posthuman environs by focusing on the overlapping relations of humans and nonhumans. Anthropocene performances cast human beings in a broader ecological and more entangled network as human beings that live among and with other life forms and co-inhabit the earth. What is especially interesting in the case of these two performances is the fact that they both originated in an Austrian context. Especially *Us Dogs/Wir Hunde*, but in an indirect way also *Metamusic* probe the conventions of Viennese and Austrian performance cultures by staging them in a hyperbolic setting of trans-species actions. The taboo-breaking and often quite violent and radical actions performed by Viennese artists in the sixties as a reflection of their impatience with the conservative bourgeois culture and society in Austria are translated to a level that transcends historical and cultural specificity by making the suppression of the memory of political violence and the atrocious acts committed by the Nazis a matter of intra-species interaction. The shock approach to highlighting the violence in contemporary society and culture is redirected as critique of the power structures involved in the relationship between humans and nonhumans. At the same time, the approach of the Viennese Actionists to their attempt at making their audiences face this history of suppression and violence through art is retained in some of the specific strategies with which the performers interact with each other and with their spectators. Anthropocene concerns meet Austrian performance traditions in a highly provocative turn that invites reflection on rethinking the shape of contemporary performance in Austria and beyond.

---

7 Paul Crutzen and Eugene Stoermer: “The Geology of Mankind”. In: *IGBP Newsletter* 41 (2000), p. 12. For scholarship on cross-species performances see Michael Peterson: “The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts”. In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 33-48. Walter Putnam: “Captive Audiences: A Concert for the Elephants in the Jardin des Plantes”. In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 154-60. Rachel Rosenthal: “Animals Love Theatre”. In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 5-7. Ann-Sophie Springer and Etienne Turpin (eds.): *Land & Animal & Nonanimal*, Intercalations 2. Berlin: K-Verlag, 2015. David Williams: “Inappropriate/d Others or The Difficulty of Being a Dog”. In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 118-27.

8 Jeremy Davies: *The Birth of the Anthropocene*. Oakland: University of California Press, 2017, p.7.

9 See Ursula K. Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: University of Chicago Press, 2017, p. 6

## Beyond human performers

In the Berlin of the time when I began researching and writing this essay (fall 2017), the Hebbel am Ufer (HAU) Theater organized an entire festival around the work of French director and artist Phillippe Quesnes, originally entitled “La Nuit des Taupes,” in which human actors in mole costumes perform the work of the blind animal that is constantly digging below the earth on stage and in improvised performances in various locations.<sup>10</sup> *Der Maulwurf macht weiter. Tiere / Politik / Performance 26.9. – 8.10.2017* presented a weeklong exploration into the utopian idea of new (and nonviolent, nonhierarchical, nonidentical) forms of interspecies living through the lens of the mole. Performance styles ranged from theater presented on stage, to street theater, dance, musical presentations, film, and lecture performances in an impressive interdisciplinary investigation of alternative forms of community and the search for a new theatrical and political language that is able to break through the cultural patterns of thought that determine our theories and practices of community building. In these performances, the mole functioned as a sign for a heterotopian practice of living “barrierfree” and together with other beings and nonbeings. Also in fall 2017, and attesting to the relevance of the topic, Berlin choreographer Martin Nachbar explored Simone Forti’s dance moves from her *Zoo Mantras* from 1968 in *Tierforme/l/n* in an effort to understand the bodily movements of zoo animals, indicating a heightened interest in cross-species scenarios in contemporary performance.<sup>11</sup>

Although definitely challenging in terms of rethinking performative practice, neither *Der Maulwurf macht weiter* nor *Tierforme/l/n* managed to—and perhaps did not intend to—break through the barrier of the stage as a place where humans play humans and/or nonhumans in costumes for other humans, and none of the performers claimed to speak for the animal. The Austrian performances *Wir Hunde/Us Dogs* and *Metamusic* however, go further than that. They attempt to stage human-nonhuman engagements as stages of in-between the human and nonhuman by exploring and exploding the conventions of humans playing nonhumans and/or humans playing along with nonhuman performers. Building on Victor Turner’s ethnographic work on rituals and their power of highlighting transitions, Erika Fischer-Lichte used his concept of the liminal in performance studies to capture the aesthetic dimension of threshold experiences or stages of

---

10 A PDF of the program with background material is available as download from the theater’s website: <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/festivals-und-projekte/2017-2018/der-maulwurf-macht-weiter>. See also the work of producer and director Antonia Baehr: <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/kuenstler/b/antonia-baehr>.

11 See <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2017/tierformeln-at-einstudierung-von-sleep-walkers-akazoo-mantras-von-simone-forti>. See also Astrid Kaminski: “Tanz den Eisbär. Performen zwischen Tier und Mensch; die Reihen ‘Der Maulwurf macht weiter’ am Hebbel am Ufer und ‘Tierforme/l/n’ in den Sophienälen” In: *faz* (October 5, 2017), p. 24. One of the “Kulturpalast-Sendungen” also featured an interview with Martin Nachbar about his dance moves inspired by animal movements: see [Programm.ARD.de](http://Programm.ARD.de) (November 11, 2017). See also the special exhibit on animal performers in film which took place from October 17 to November 1, 2017 in the Museo Nazionale del Cinema in Turin, “Bestiale: Animal Filmstars” (see <http://www.museocinema.it/en/exhibitions/bestiale-animal-film-stars>) as well as the exhibit “Tiere: Respekt/Harmonie/Unterwerfung” that was on display from November 3, 2017, to March 4, 2018, in the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg whose expressed aim was “geared primarily towards informing visitors and sensitizing them to ways and means of respectful co-existence” (see <http://tiere.mkg-hamburg.de>).

12 See Erika Fischer-Lichte: “Einleitung. Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater”. In: Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt: Campus, 2009, p. ix.

in-between.<sup>12</sup> The Austrian performances I discuss in this essay go beyond the confines of performing animality and the human-animal encounter on stage. They play with the possibility of creating new performance spaces, new conceptions of audience, liminal experiences of states of in-between, and a new language for cross-species communication that probes the paradigms of cultural expression in the Anthropocene. A heightened awareness of Austrian performance culture and its sense of the performativity of artistic expressions of power relations becomes the foundation for these new aesthetic strategies.<sup>13</sup> Viennese Actionism's focus on art performances that involve real bodies with the intent to directly confront the audience's reality is intensified through artistic forms that embrace an understanding of drama and performance as therapeutic and cathartic.

The conceptual context for this discussion, beyond the idea of rethinking the place of humans in a more radically interconnected world and a heightened awareness of Austrian performance culture, is the recent turn of performance scholarship and practice towards exploring human-animal or human-nonhuman encounters. Ursula Heise's call for new literary genres for imagining environmental topics beyond tragedy, elegy, encyclopedia, the database, and anti-modernization narratives can also be understood in the context of an urgent need for new models of framing multispecies cosmopolitan communities and addressing multispecies justice.<sup>14</sup> Her list of examples taken from fiction can be fruitfully extended to the realm of performance where such communities and cosmopolitan values are staged. Heise takes her cue from approaches to multispecies ethnography, a new scholarly tool for understanding environmental justice as a form of multi-species justice reaching across differences of cultures and species by exploring how diverse organisms are entangled in political, economic, and cultural systems.<sup>15</sup> These new approaches are able to rely on research by biologists and ecologists that suggests a far greater connectedness of species' artistic expression than the evolutionist might expect. Yale performance scholar Una Chaudhuri has introduced the neologism of "Zooësis," i.e., the putting into discourse of the animal, into this discussion. Chaudhuri coined this new concept in an essay on "Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama" in which she developed an animal studies perspective on performance within the context of a volume that explores the idea of performing nature.<sup>16</sup> Although this concept is helpful for my investigations into Anthropocene performances and Austrian performance culture it doesn't fully capture the radicality of the kind of encounters these performances of human-nonhuman relations propose. Chaudhuri returns to the idea of zooësis in her more recent investigations into animal acts and performing species today, but falls short of exploring actual animal acts that are not human discourses on animals: none of the performances featured in her and Holly Hughes' video archive put together for

---

**13** See Erika Fischer-Lichte: "Culture as Performance". In: *Performance*, special issue of *Modern Austrian Literature* 42:3 (2009), p. 1-10, edited by Brigitte Prutti and Sabine Wilke.

**14** See Heise: *Imagining Extinction*, p. 6ff.

**15** See Eben Kirksey: *The Multispecies Salon*. Durham, NC: Duke University Press, 2014. For examples see <http://www.multispecies-salon.org>.

**16** See Una Chaudhuri: "Animal Geographies. Zooësis and the Space of Modern Drama". In: Gabriella Giannachi and Nigel Stewart: *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 103. See also Una Chaudhuri: "(De)Facing the Animals. Zooësis and Performance". In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 8-20.

the book bring actual animals on stage; all performers act on behalf of animals.<sup>17</sup> *Us Dogs/Wir Hunde* and *Metamusic* challenge us to rethink what it means to perform cross-species and multispecies communal acts in a much more far-reaching paradigm that includes radical imaginations of the human-animal “continuum.”<sup>18</sup>

A recent special issue of the journal *Performance Research*, “Turning Animal” edited by Nicholas Salazar Sutil, takes this basic idea further by linking the question of animal performances “to the new materialist thinking across performance and embodied arts practice.”<sup>19</sup> Contributions explore radical forms of hybridity, interspecies performances, heightened bodily experiences, and other performances that test the limits of the traditional theatrical scene:

- 1) by staging non-human elements, in other words, through the arrangement of performative encounters between human actors or spectators and non-human factors, and considering the latter to be ‘non-human performers’
- 2) by redirecting attention to the non-human factors of conventional performance venues
- 3) by staging performances in unconventional venues and in relation to their non-human factors
- 4) by replacing the human performer altogether with non-human factors
- 5) by studying the transformative potential of human bodies, the ‘non-human in us’
- 6) by performing to ‘non-human spectators.’<sup>20</sup>

*Wir Hunde/Us Dogs* and *Metamusic* address some or all of these points respectively. More so than fiction that can deeply move its readers and provide them with models of experiencing an Anthropocene world, the performing mode, especially one that situates itself vis à vis the tradition of Viennese Actionism, adds to this insight the bodily dimension. Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, and Rudolf Schwarzkogler used their bodies in their artistic collaborations during the sixties to create “actions” before their audiences that would draw attention to societal problems.<sup>21</sup> They often used dead animals, blood, organ parts, and their own feces to enhance their message and intensify the experience of art through artistic form. *Wir Hunde/Us Dogs* brings this impulse from the world of art back to the performance space later articulations of Viennese Actionism had left to explore video and other medial expressions in the feminist performance art of the seventies and eighties.<sup>22</sup> Reaching beyond the bodily

---

17 See Una Chaudhuri and Holly Hughes (eds.): *Animal Acts: Performing Species Today*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014, p. 10f.

18 See the emerging discussion of post-human positions in German-language performance scholarship, f. e., Maximilian Haas: “Das Tier auf der Bühne,” as part of a co-authored essay on “Bühnen des Nichtmenschlichen”. In: *Episteme des Theaters*. Bielefeld: transcript, 2016, pp. 202-5. See also an earlier version of this material by Maximilian Haas and Daniel Weber-Krebs: “Balthazar: Ein Tier auf der Bühne”. In: *Theater der Zeit* 9 (2014), pp. 73-76. An English-language version of the Balthazar material is available in *Antennae* 31 (2015), pp. 61-64 in a special issue on “Multi-Species Intra-Action” edited by Madeleine Boyd. See also Maximilian Haas: “Interspecies Performance zwischen Literatur und Theater, Ethik und Ästhetik”. In: *Tierstudien* 8 (2015), pp. 182-84. For a dance context see Mariama Diagne: “Tanzende Tiere. Eine Bestandsaufnahme”. In: *tanzraumberlin*, Magazin zur tanzcard (März/April 2013), pp. 1-2.

19 See Nicolas Salazar Sutil: “Jism for Schism”. In: *Performance Research* 22:2 (2017), p. 1.

20 Esa Kirkkopelto: “Species-Beings, Human Animals, and New Neighbors”. In: *Performance Research* 22:2 (2017), pp. 87-96.

21 See Brus Mühl Nitsch Schwarzkogler: *Writings of the Viennese Actionists*. Edited by Malcolm Green. Vienna: Atlas, 1999, esp. pp. 37ff.

22 See Markus Hallensleben: “Importing Valie Export. Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art”. In: *Performance*, special issue of *Modern Austrian Literature* 42:3 (2009), p. 29-50, edited by Brigitte Prutti and Sabine Wilke.

and cruel aspect, *Metamusic* also interrogates sonic landscapes and highlights the role of the auditory in these performances, adding another level of reality that is staged in these actions. In my discussion of *Wir Hunde/Us Dogs* and *Metamusic* respectively, I explore these cultural expressions as Anthropocene performances in the context of Austrian performance culture and show how their explosion of the human-animal divide that has defined human performances of nonhuman nature adds to an understanding of the radical form of interconnectivity that we have come to appreciate in conceptions of inter-species communities and multi-species ethics.

## Performing Trans-species Communities

I begin with an analysis of SIGNA/Köstler's performance installation *Wir Hunde/Us Dogs*. First of all, there is the entrance into the space. The performance venue signaled "private residence" with its doorbells and names, presumably indicating different apartments. Upon ringing one of the bells, we were greeted at the door by a woman who took our tickets, then entered a narrow hallway and passed by a growling humandog on a chain, hung up our coats in a closet and were then encouraged to move upstairs to a large room that was set up like a salon with different sofas, groups of chairs, tables etc. and take a seat—in other words, all the genre expectations for Viennese performance actions were addressed: the unconventional venue, the shockingly aggressive behavior of the performer who played the humandog, and the theatrical salon setting. Once everyone found a place to sit, the official event began and we were all handed programs that served as invitations to the fortieth-year celebration of *Canis Humanus's* open-door day (Tag der offenen Tür), a pretense to reflect on the achievements of this human-dog community with songs, poems, and a pink bubbly drink. While the humandogs were crawling among the audience, the human performers of human roles put on a program that lasted about forty minutes and included a variety of songs, welcome speeches, and instructions for how to behave during our visit with the seven human-dog families. These rules were also printed in the program and included instructions about keeping calm, not to move about in large groups, not to rush in and out of individual apartments, respecting the neighbors, respecting the humandogs' individuality, not pulling on their collars, where to smoke, the need for arriving punctually for the appointment in the "Zwinger," and, most importantly, how to react when a human-humandog encounter might get too physical and uncomfortable, namely by employing the typical commands used in dog training: "Pfui" and "aus!"<sup>23</sup> These rules and the power dynamic that fuels these interactions were staged in a theatrical setting that encouraged audience exploration and critical reflection.

Most visitors recognized by the latest at that point that we were dealing with the deliberate and hyperbolic exploration and putting into performance of the genre conventions that govern events such as this open-door day celebration, especially if understood in the context of Viennese performance culture; but some of my students

---

23 See *Canis-Humanus*: "Einladung zum 40-jährigen Jubiläum. Tag der offenen Tür," (2016), program for *Wir Hunde/Us Dogs* Volkstheater Wien and Wiener Festwochen 2016. For a literary-historical exploration of commands used in dog training see Sebastian Schönbeck: "Auf, auf, auf: Die wilden Hunde *Penthesileas*". In: *Tierstudien* 8 (2015), pp. 22ff.

and some of the other spectators were simply overwhelmed and had no idea how to react to what was proposed to them, whether or not these proposals were for real, whether the performers really meant what they said, whether they were “living” what they were performing, and how to relate to the performers which made it into a really scary experience for some of them. This is important as it signals toward an understanding of the performance not as metaphor but as the experience of actual transgression in the tradition of Actionism. The Austrian context encouraged this exploration of the liminal threshold between performance and real-life experience by referencing this tradition and its later feminist articulations whose artistic “actions” shocked the Viennese public of the sixties and seventies by staging the human body, particularly the female body, in overtly sexual and violent poses that called attention to its objectified status.<sup>24</sup>

Like in zoos and animal theme parks and keeping within the thought experiment of performing and putting into discourse trans-species intra-action, the audience was given a map of the building and a set of instructions and then encouraged to spend time with each family. We were sent off to explore the seven trans-species communities that lived throughout the building. Each family had extended a warm written welcome to the audience in form of a one-page statement as part of the program in which they explained who they were, how they were related, what the basic characteristics of each community member was, what they liked and disliked, and, in some cases, what they did for a living. The overarching framework for this open-door day, aside from the fortieth anniversary of *Canis Humanus*, was the impending ailment and soon expected passing of the founder of the community, Sigbert Graf Trenck von Moor, who lived in one of these human-dog families. On the example of his impending death, the genre conventions of performing death on stage (i.e., dramatically posing frailty etc.) were interrogated, perhaps even parodied. The aristocratic name of the count referenced the convention of bestowing titles and nobility status on purebred dogs, a practice that especially in Austria, where (human) nobility was stripped of their titles after World War I, seemed especially absurd and encouraged a reading of the performance that appreciated its hyperbolic nature. What is more, the language of these individual welcoming statements often resorted to common clichés ranging from “Platz ist in der kleinsten Hütte!” to “Wir laden alle Freunde ein zum gemütlichen Beisammensein” or “Wir feiern die Feste wie sie fallen.” Finally, on the last page of the written program, all performers were listed with their stage names and telephone numbers and audience members were encouraged to stay in touch over and above the performance itself—another indication for the deliberate putting into performance of theatrical conventions for the sake of critical inspection by the audience.

I visited four of the seven inter-species communities. I tried to keep an open mind, find an educational as well as entertaining value in these encounters, engage with the genre of the performance installation on its own terms, and generally be open to new experiences. This attitude was challenged at a number of occasions. While my visit with the count’s family went well in terms of learning about the history of the community, I was unable to accept the snacks that were offered out of repulsion. The general impression of the place was that it was filthy and unclean—a condition that

---

24 See Margarete Lamb-Faffelberger: *Out from the Shadows*. Riverside: Ariadne, 1997, p. 15ff.



referenced the filth present in many of the performances of Viennese Actionism but translated to an inter-species environment. One of the humandogs that lived in the count's family was outright aggressive and I was unable to break through the barrier between performer and visitor and find a mutually acceptable topic for conversation or common interest—also not unlike the performer-spectator relationship in some of Nitsch's or Mühl's actions but intensified through artistic form to bring out a heightened consciousness of inter-species power relations. In another family, my expressed curiosity about the location of one of the humandog's bed and his bowl landed me locked into a small bathroom as the only visitor with the performer blocking the door. Despite of my discomfort due my claustrophobia, I did remember the commands "Pfui" and "aus" that I was supposed to utter in such situations and to my delight they worked! The performer backed away and unlocked the door so that I was able to leave the small bathroom unharmed. I had a really interesting visit with a third family because of their ability and willingness to articulate their trans-species experiences including questions of gender, family relations, and sexuality. Incidentally, that was the only family that included a nonhuman performer, i.e., a small pug who I got to hold during my visit after an intense scrutiny of my preparedness for this task. According to my impression, the dog was the only being in the room that was never confused about who was a dog and who wasn't, but that may have been an anthropocentric assumption. That particular performance raised the issue of the animal as performer and the question of audience: who was performing for whom and what does looking at animals really mean?<sup>25</sup> This particular example also drove home the need for understanding this performance in the context of Viennese Actionism and its legacy by highlighting the fact that some of its aesthetic strategies were still operative in Austrian visual culture of the nineties such as Ulrich Seidl's documentaries *Tierische Liebe* from 1995, for example, i.e., artistic material that SIGNA/Köstler surely must have been aware of.<sup>26</sup>

The visit to the fourth family proved to be the most challenging one as the lines between humans, humandogs, performers, and audience members were radically blurred—perhaps taking the tradition to a radical point. Humandogs peed on visitors' shoes and talked openly about sex with humans and humandogs. They constantly licked our legs and performed signs of sexual attraction to some of the visitors—in fact, I had to intervene on behalf of one of my female students who was pursued by a male humandog and cornered into a bathroom with the alleged intention of touching and kissing her.<sup>27</sup> One of my students took advantage of his designated appointment for the enclosure, the "Zwinger" (I was unable to explore this part of the performance due to my claustrophobia).<sup>28</sup> The invitation to the "Zwinger" was issued by the director of the kennel who was

25 See John Berger: *Why Look at Animals*. London: Penguin, 1980.

26 See the trailer to Ulrich Seidl, "Tierische Liebe": <https://www.youtube.com/watch?v=J7fu8jSJtbs>. I am thankful to Alice Kuzniar for alerting me to this material.

27 For an analysis of artistic practices that involve the love of animals see the papers collected in Jessica Ullrich and Friedrich Weltzien (eds.): "Tierliebe". In: *Tierstudien* 3 (2013). See also Jessica Ulrich: "Tiere in der Kunst". You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=MVsGm5SNbYA>.

28 For more background on the scenes in the Zwinger see Benjamin Wihstutz: "Prekäres Spiel: Beobachtungen zu SIGNAS 'Wir Hunde'". In: *Spiele spielen: Praktiken, Metaphern, Modelle*. Ed. Friedemann Kreuder and Stefanie Hüsel. Munich: Fink, 2018, p. 159-71. Wihstutz reads the performance against the backdrop of Schiller's idea about play and the precariousness of play in the context of the logic of power and submission that is so central in sado-masochistic scenarios.

allegedly in the process of training (“abrichten”) four humandogs so that they might be sufficiently domesticated, house trained, and fit for life with one of the human-dog families in the future. The language used in the rules document for the enclosure openly and hyperbolically put on display the conventions that guide the instructions given to visitors of enclosures in which wild animals are kept and trained: all verbs were rendered in command form, legal language was cited to avoid future lawsuits by potential visitors, rules were given for appropriate hygiene, posture, visual contact, how to approach the animals, and how to react to potential aggression. The visitors to the kennel were supposed to keep calm, avoid screaming or moving about abruptly, and, in the case of continued animal aggression, throw themselves to the ground, roll into a ball, and cover their ears. These instructions played with and hyperbolically staged the conventions of rules documents, their legalistic framework, their command style, and their intention of setting firm behavior expectations for the visitor thus framing the human-animal encounter as one defined by power and human control over the animal. What is more, the optional but encouraged use of the Taser challenged visitors’ understanding of the boundaries between what can, might, or should happen on stage when encountering an untamed animal. Perhaps more than any other aesthetic device, the actions in the “Zwinger” continued on the path of violence and controversy adopted by Viennese Actionists but developed it further to include the critique of human-nonhuman violence based on human-nonhuman separation in contemporary society and culture.

The Viennese press had a variety of different responses to this performance, generally favorable, ranging from welcoming the embrace of the theater’s traditional effects such as catharsis, aura, sensuality, and the production of knowledge and dramatic meaning (*Die Presse*)—perhaps the most meaningful way to connect this performance with the idea of drama as catharsis theory and quasi psychoanalysis favored by Hermann Nitsch—,<sup>29</sup> to praise for the production’s perfect illusion (clearly lost on some audience members) (*Wiener Zeitung*),<sup>30</sup> celebrating the perfect mimesis of animal behavior by the humandog performers (*Nachtkritik.de*),<sup>31</sup> and applauding the production of intensive borderline experiences (*wuff.eu*).<sup>32</sup> This last review raised an important issue by pointing to the importance of including human “wolves” (or problem dogs) in the kennel part of the performance as a foil for looking at the plight of the domesticated animal from a critical perspective. *Wir Hunde/Us Dogs* staged some of the assumptions we harbor about human-animal relations that are deeply ingrained in our culture and that are based on power relations; it explored radical forms of liminal experiences of in-between and the power of trans-species encounters between performers and spectators. Even though the humandogs were still played by human performers, these performances nevertheless crossed the protocol our culture provides

---

29 See Barbara Petsch: “Von der Freund- und Feindschaft zwischen Mensch und Tier”. In: *Die Presse* (May 16, 2016): <https://diepresse.com/home/kultur/news/4989565/Von-der-Freund-und-Feindschaft-zwischen-Mensch-und-Tier?from=suche.intern.portal>. Also see Nitsch’s reflections on his new work for the theater, *Das Orgien Mysterientheater*, on his home page: [www.nitsch.org](http://www.nitsch.org).

30 See Petra Paterno: “Hundstage”. In: *Wiener Zeitung* (May 16, 2016): [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/819016\\_Hundstage.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/819016_Hundstage.html).

31 See Eva Biringer: “Mach Mensch!” In: *Nachtkritik.de* (May 16, 2016): [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12560:wir-hunde&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12560:wir-hunde&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40). Biringer also provides background on Signa/Köstler’s previous artistic work.

32 See Christoph Griessner: “Wiener Festwochen. Mit Signa den Hund entdecken” (May 16, 2016): <https://www.wuff.eu/wp/wiener-festwochen-mit-signa-den-hund-im-mensch-entdecken/>.

for human-nonhuman encounters and, with that, left the safe space of metaphor and crossed over into actual experience, cathartic moments, and dramatic ritual. In the tradition of Austrian performance cultures, they also provided heightened bodily experiences through the confrontation with human dogs in dense theatrical spaces and tested the limits of the traditional theatrical venue by staging nonhuman elements along with traditional human interiors; they also arranged performative encounters between human actors and spectators with nonhuman factors, including nonhuman performers like the lap dog. The audience's attention was redirected to the nonhuman factors of the performance venue in the individual apartments but especially in the kennel scenes. Through all of these devices the transformative potential of human bodies on stage was emphasized in relation to the nonhuman in us and around us. Lastly, the questions of agency and spectatorship were raised to the extent that we asked ourselves: who was doing the performing and for whom? The effects of these performances on the spectators were produced by hyperbolic acting and intense staging techniques drawn on Viennese Actionism, extending them into a cross-species performance space and involving the inversion of genres like the classic coming-out narrative, allegations of sodomy, and a radical exploration of the human-dog relationship. What is more, our protocols for the domestication and training of animals, the study of power relations between species, the investigation into the question of what constitutes wildness, and, in general, a culture that is not conducive to models of co-habitation, interspecies being-with, and other modes of in-between were at stake. In other words, Anthropocene themes that question this culture of separation were linked with aesthetic strategies that the audience was familiar with and that drew on the repertoire of Austrian performance culture in its radicalized version.

### Cross-Species Concerts

While *Wir Hunde/Us Dogs* provided a radical reflection on cross-species power relations, alien productions' *Metamusic* project tried to undo these relations by emphasizing the animal's wellbeing as one of the ethical goals that drove the artistic project. Since 2012 a group of artists has been working together with a group of scholars from a variety of disciplines in creating a space in which the animals can have meaningful experiences. The premise was that musical instruments were given to grey parrots in their enclosure so that they can "make music" and chose to treat the instrument entirely according to their liking. There was deliberately no training process involved other than the parrots' status as captive zoo animals: the birds were given the instruments and the question was: how will these birds react to this opportunity and to the musical stimuli it provided? The project website presents us with the following reflections about the project:

In every bigger city, there is a zoological garden, where animals are on display for the public. A zoo is an architectural space that widely reflects the relationship we have to the animal world [...]. We understand that boredom is a major problem of living in captivity. Much has to be undertaken to offer new challenges and diversions to the zoo inhabitants. Our project aims to build electronic sound installations to be used by the animals themselves. Using a wide range of sensors and tools, the animals become able to explore and to play with sounds and sonic moods. The animals, not the humans, will be in full control of the outcome of this sonic sculpture. [M]aybe, they find meanings and use in sound, which we have not yet discovered, and what we can enjoy once we let them take control themselves.<sup>33</sup>

33 See <http://alien.mur.at/metamusic/site>.

Like *Wir Hunde/Us Dogs*, *Metamusic* emphasized animal agency. In fact, the project website offers several audio files through which the audience can explore the shape and range of the animals' musical expressions.

The aspects that interest me most from a perspective of understanding Anthropocene performances and their Austrian context are the concerts that involved human and nonhuman performers as well as design of an artistic parcours above the rooftops of Linz entitled *Höhenrausch*. Music and the performance of music in concerts are such central dimensions of Austrian identity and culture that it is worthwhile dwelling on this particular aspect of the project. In fact, during summer and early fall 2015, a series of concert matinees were held with human musicians in the presence of twenty parrots.<sup>34</sup> A blog recorded the weekly progress the animals made in appropriating the various instruments, their reactions to them, and their level of participation in the concert matinees. The animals's reactions were described by human project participants, often from an anthropocentric perspective though remarking upon the parrots' alleged satisfaction after checking out the instrument s/he received in their enclosure, the joy-stick, for example (i.e., picking them apart or starting to move the joy stick around and producing musical sounds). After characterizing the different animal musicians in their individuality according to the ethics of care and mutual respect that was informing the project—all parrots have names and character traits that mark them as individuals—, the blog features a series of different instruments that were presented to the animals on a weekly basis. They ranged from the guitar to the “tear,” the grid, the gong, the carton, the ambient mike, the sonic swing, the edible piano, the touchpad, the violin, the keyboard, and the branch and the blog focused on the individual response that each parrot had to the various instruments. Human visitors were able to attend these various concert matinees during which human performers played human instruments such as the violin or the piano and animal performers played and produced sounds on the instruments given to them at the same time (or not), all according to their own time, attitude, and individual preference.

For the artistic project of *Höhenrausch*, a roughly one-mile long wooden parcours that led from the OK-Platz in Linz to the courtyard of the Ursulinen cloister was erected connecting the rooftops of downtown Linz and making them accessible to human visitors who were then able to stroll through town up high, gain new perspectives, and look down onto the city from a bird's perspective. This parcours was filled with a variety of different artistic encounters, objects from museums and private collections as well as items from flea markets that all thematized “everything that flies”—perhaps the closest tie in terms of aesthetic strategy with the human-humandog performances in Vienna by populating the performance space with items that reflect the nature of the concert performance. This path led visitors through a number of enclosures where the parrots were exploring their instruments and were making music if and when they chose to, entirely on their own schedule and according to their liking. Upon closer look, however, I noticed that the instruments had to be rotated and exchanged on a weekly basis in order to entice the animals' continued interest; in some cases, the instruments had to be re-painted with bright colors and/or redecorated with all kinds of interesting strings and/or embellished with edible parts. What was

---

34 See the blog: <http://alien.mur.at/metamusic/hr15>.

presented as cross-species ethics of care and respect in the blog turned out to be just another human-centered approach to animal training—this time with a softer touch perhaps. To address the problem of boredom in captured animal enclosures a whole set of assumptions about what constitutes animal satisfaction and joy was applied to this cross-species performance installation. The effect, however, was nevertheless a critical reflection on the use of materials and objects after their removal from their “intended” context. “Human” objects like the painter’s grid purchased at a local hardware store became musical instruments thanks to the fact that the animals took an interest in them and put them to a different use. While the underlying assumptions of this project were still primarily driven by anthropocentric values about what constitutes boredom in captivity and how to remedy it, the concerts and the parcourse nevertheless created performance spaces where cross-species musical encounters and liminal stages of in-between were explored in radically innovative ways—building on performance traditions first explored in Viennese Actionism and its later articulations in Austrian performance art of the seventies, eighties, and nineties. While the sado-masochistic cruelty, the slaughter, and the actions with real flesh were bracketed, the joy in chaos, dramatic effect and what Nitsch calls the aesthetic intoxication of the audience and participants were intensified by the addition of the animal performer.<sup>35</sup>

Media scholar Dan Gilfillan observed one of these concerts and worked together with the artist collective. He was interested in how these performances complicate what we consider sound in the Anthropocene. For Gilfillan, the human-parrot concerts are “one sound-based example that imagines acoustic realms where human-centered listening becomes problematized, where human voice and human noise reside solely as players within a larger phenomenology or ecosystem of communication.”<sup>36</sup> Where *Wir Hunde/Us Dogs* complicated cross-species performances, *Metamusic*, in particular the concert matinees and the parcourse *Höhenrausch*, provided another layer to the complexities of listening and the composition and constitution of soundscapes, bringing an Austrian preoccupation with musical performances to Anthropocene settings. According to Gilfillan, “in the long durational encounter between humans and parrots, the installation series makes inquiries about what it means to be human, what it means to be animal, and what it means to engage each of these experiences in a type of co-produced form of agency.”<sup>37</sup> He claims that the installation and the cross-species concert performance “asks its audiences to think beyond human-centered understandings of the world, and instead allow other models of experience to reside alongside these anthropocentric ones.”<sup>38</sup> What is at stake for Gilfillan is an exploration of different temporalities at work in these concert matinees that perform Anthropocene soundscapes. Even though still driven by anthropocentric values, these Anthropocene performances nevertheless provide exposure for the audience to experience the radicality of entanglements that exist before, beyond, and alongside the human.<sup>39</sup> The Austrian context, in my mind, adds a specifically cultural dimension to

<sup>35</sup> See Nitsch’s home page: [www.nitsch.org](http://www.nitsch.org).

<sup>36</sup> Dan Gilfillan: “Of Parrots, Behaviors, and Moods: Listening Before, Beyond, and Alongside the Human,” p. 1, unpublished work from a chapter in a book-length study by Dan Gilfillan titled *Sound in the Anthropocene: Sustainability and the Art of Sound*, used by permission of the author.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 15.

these soundscapes as it becomes clear that listening to music in the Anthropocene is an intensely local experience that draws on the conventions of listening that guide this specific audience. Listening to music in the Anthropocene meets Austrian performance cultures by providing a radical space in which different sets of temporalities can be explored and tied to the project of unfolding and overcoming the boundaries between species. While Gilfilan's interest is more aligned with thinking through the medial nature of soundscapes in Anthropocene futures, the impetus for my reflections on *Metamusic* has more to do with rethinking performance conventions and reflecting about the web of interrelatedness of human and nonhuman realities.

Press reviews of the concert matinees focused on the artist-scholar collaboration (*Wiener Zeitung*)<sup>40</sup> and the artistic exploration of the world of the parrots (*Mein Bezirk. at*).<sup>41</sup> The web portal *Soundcloud* even featured extensive English-language commentary on the various concerts.<sup>42</sup> What *Metamusic* adds to our understanding of the shape of performance in the Anthropocene is an emphasis on the urgent need to reconsider agency, spectatorship, and what constitutes theatrical enjoyment and entertainment. These performances go well beyond the current state of the scholarship on Zoömusicology, an emerging subfield of ecomusicology that is concerned with the sounds of the more than human, because they question the hierarchy between humans and animals: it is no longer the impetus of human analysis that is informing the production of cultural meaning—even though remnants of anthropocentric thinking were still part of the project—but animals were given the opportunity to chime in and increase the range and complexity of who is doing this producing and how. These performances also go beyond the Balthazar material that Maximilian Haas introduced for the stage with his piece for an animal performer (Balthazar, a donkey) and six human performers where the animal becomes the protagonist and the human performers remain unnamed in the program. In this piece, the spectator is confronted with “his narcissistic desire to identify with the animal, fully knowing that this projection—which is fundamental to conventional theatre—is inadequate for this situation.”<sup>43</sup> While the Balthazar performances bring to the fore the mechanisms of anthropomorphization which they try to address by putting the animal on stage as the master of the stage, “into the open” so to speak referencing Georgio Agamben's philosophical plea for leaving all interpretive decision with regard to human-animal encounters open,<sup>44</sup> *Metamusic* widened the opening between human and animal performers to include the level of animal-human interaction that is explored from a perspective of a broadened concept of creative agency. In its Austrian context, *Metamusic* staged the conventions of performance cultures with respect to acting, producing sounds and music, and listening to sounds and music by adding a layer of complexity to the question of what constitutes music in the first place and who controls its performances.

---

40 See Anon.: “Das Rätsel der Musik. Das Konzert der Papageien”. In: *Wiener Zeitung* (December 29, 2015): [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wissen/natur/793202\\_Das-Konzert-der-Papageien.html?em\\_cnt\\_page=2](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wissen/natur/793202_Das-Konzert-der-Papageien.html?em_cnt_page=2).

41 See Anon.: “Papageienorchester über den Dächern von Linz”. In: *Mein Bezirk* (June 1, 2015): <https://www.meinbezirk.at/linz/lokales/papageien-orchester-ueber-den-daechern-von-linz-d1362389.html>.

42 See <https://soundcloud.com/ecas-musikprotokoll>.

43 Haas: “Balthazar,” p. 62.

44 See Martin Puchner: “Performing the Open. Actors, Animals, Philosophers”. In: *TDR: The Drama Review* 51:1 (2007), pp. 21-32.

## The Shape of Performance in the Anthropocene

While many important topics that shape life in the Anthropocene ranging from energy to climate change, extinction, waste, and nuclear pollution are still waiting to be explored by performers and scholars of performance more systematically, the division between humans and nonhumans is at the center of recent cross-species performances that question its alleged divide. In highlighting these trends, I am interested in exploring performance as a place in which performers and audiences alike can have experiences that encourage us to embrace the richness and diversity of complexities in distant futures. In referencing and exploring the Austrian tradition of Viennese Actionism and its later articulations, the two performances discussed in this essay actively denounce their entanglement with social, political, and cultural violence and instead stage ecological modes of living with others, encourage cross-cultural and cross-species forms of expression, and foreground complex relationalities and pluralized modes of existence. By drawing on radical aesthetic strategies first introduced by Viennese Actionists these contemporary performances create spaces where greater complexities and distant futures can be physically experienced. By going beyond the Austrian context they add a layer of complexity with regard to understanding and experiencing inter-species interactions. Theater and performance become privileged locations for these inter-species explorations since they involve all senses and invite affective, emotional, haptic, as well as intellectual reactions to objects, spatial arrangements, and human-nonhuman relations. Thanks to the important work accomplished by artists such as Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, Valie Export and others who experimented with radical images and the use of real bodies in their provocative actions, we can understand these images and actions as attempts to provoke direct confrontations with the audience. The concept of Anthropocene performances brings together these new modalities of theater and performance that question the remnants of humanism on stage and instead embrace a new performative practice that includes a vision of global interconnectedness, a nonhierarchical approach to species, the deeper exploration of how bodies are affected by their nonhuman environments, and a broader sense of agency, creativity, and crisis. These two Austrian performances build on the concept of the post-dramatic insofar as they trouble, disrupt, and eschew the technologies of theatrical representation, fracture temporal progression, challenge the concepts of plot and character, complicate what it means to listen, question dramatic agency, and explore mediation—all techniques that draw on aesthetic strategies developed by Viennese Actionists and Austrian performance artists. Beyond the post-dramatic, Anthropocene performances explore performing styles that stage environmental embodiments by adding the level of species to the mix, linking the Austrian performance tradition with more global and trans-cultural concerns in interesting ways. These Anthropocenic actions rethink the use of the body on stage in a larger framework but they continue to shock their audiences by highlighting the violence that humanity is capable of in an intra-species context. These extreme happenings address the role of animals and their bodies in contemporary society and culture in ways in which the repressed becomes visible on an experiential basis with the idea of overcoming the species divide. They ultimately expand our understanding of what constitutes tragic reality, dramatic agency, and theatrical space.

