

Harmonie und Horror

Die Trapp-Familie aus psychoanalytischer Sicht

Renate Langer

Erstveröffentlichung in: Studien zur Kinderpsychoanalyse Bd. 17 (2001), S. 86-117

Vorbemerkung

Entgegen den wissenschaftlichen Gepflogenheiten sei die Entstehungsgeschichte dieses Aufsatzes hier kurz referiert, da sie bereits ein Licht auf die Problematik wirft, um die es im Folgenden geht. Im Herbst 1999 erfuhr ich zufällig vom Projekt einer Aufsatzsammlung über das Musical und den Film "The Sound of Music". Mein Vorschlag, einen psychoanalytisch fundierten Beitrag zu liefern, wurde gleich angenommen. Der Zugang zur reichhaltigen Materialiensammlung im Salzburger Institut für Volkskunde wurde mir zugesichert. Während meiner Vorarbeiten wurde mir mitgeteilt, daß mein Beitrag in den geplanten Sammelband nicht aufgenommen werden könne. Man habe Erfahrung mit der Trapp-Familie. Deren Mitglieder beobachteten argwöhnisch sämtliche einschlägigen Publikationen und gingen sofort zu Gericht, sobald sich irgendwo auf der Welt, und sei es im kleinen Salzburg, eine Stimme rege, die im Widerspruch zur offiziösen Familienlegende stehe. Kritische oder von den Trapps als kritisch empfundene Äußerungen würden das gesamte Projekt gefährden. Das Salzburger Institut für Volkskunde, bekannt für seinen unerschrockenen Umgang mit Machtstrukturen, könne es sich nicht leisten, wegen einer eher nebensächlichen Angelegenheit wie diesem Sammelband in Schwierigkeiten zu geraten. Zugleich aber wurde mir von seiten des Instituts weiterhin Interesse, Wohlwollen und Hilfsbereitschaft zuteil. (1)

Familiengeschichte und Familienmythos

Um den Familienmythos zu verstehen, gilt es, die Phantasmen zu erhellen, die der Beziehungsdynamik innerhalb der Familie zugrundeliegen. Weiters erhebt sich die

Frage, warum das Schicksal der Trapp-Familie vor allem in den USA zum Mythos geworden ist. Daß die Faszination bis heute ungebrochen ist und auch nicht an den Grenzen der USA Halt macht, zeigt der enorme Erfolg der Kinoshow "Sing-a-long-a-Sound-of-Music", die im Jahr 2000 in London zweimal pro Woche einen Saal füllte. Nach dem Vorbild der ähnlich erfolgreichen "Rocky Horror Show" ist auch bei dieser Karaoke-Version des Musicals das kostümierte Publikum zum Mitsingen aufgefordert. Beide Shows sind übrigens vor allem in der britischen Schwulenszene zum Kult geworden.

Die Geschichte der österreichischen Familie Trapp, die 1939 in die USA emigrierte und dort als Chor Berühmtheit erlangte, wurde zuerst von Wolfgang Liebeneiner als Zweiteiler unter dem Titel "Die Trapp-Familie" (1956) verfilmt. Als Grundlage diente ihm die Autobiographie von Maria Augusta von Trapp. Darauf basiert auch das 1959 am Broadway uraufgeführte Musical "The Sound of Music" von Rodgers und Hammerstein, das 1965 an Salzburger Schauplätzen verfilmt wurde. Als Literaturwissenschaftlerin habe ich ins Zentrum meiner Analyse aber nicht die so populär gewordenen Produkte der Filmindustrie gestellt, sondern die Textzeugnisse, die von der Trapp-Familie hinterlassen worden sind. Dabei engt sich die Materialbasis sogleich stark ein.

Während es über die Trapps und den Film "Sound of Music" eine Flut von zumeist unkritisch lobhudelnder Literatur gibt, scheint es, daß innerhalb der Familie Maria Augusta von Trapp fast so etwas wie ein Schreibmonopol innehatte. Es frappiert jedenfalls, wie wenig schriftliche Zeugnisse es von anderen Familienmitgliedern gibt. Die äußerst fruchtbare Textproduktion seitens der Trapp-Mutter steht in auffälligem Kontrast zum fast völligen Stillschweigen der zahlreichen anderen Familienmitglieder. Schon diese merkwürdig unausgewogene Quellenlage legt die Vermutung nahe, daß über der Familie eine Zensurinstanz waltet. Welche ihre Druckmittel innerhalb der Familie sind, soll noch erhellt werden. Nach außen hin sind es Klagen und Klagsdrohungen. In das Spannungsfeld dieser Diskrepanz zwischen üppiger, zum Teil geradezu zwanghaft anmutender Publikationstätigkeit einerseits und beharrlichem Stillschweigen andererseits geriet auch ich, sobald ich die Idee geäußert hatte, einen wissenschaftlichen Aufsatz über die Trapp-Familie zu verfassen.

Wenn indessen ein Familienmitglied ankündigt, die "Wahrheit" über die Trapps ans Tageslicht zu bringen und gegen die falschen Mythen vorzugehen, ist Skepsis geboten. Die "Arbeit am Mythos" (H. Blumenberg) geht dabei bloß in eine neue Runde. Wie anders ist es zu erklären, daß der Zeitungsartikel über eine als Richtigstellungsmission deklarierte Österreichreise Agatha von Trapps längst als faktisch falsch erwiesene biographische Angaben über Maria Augusta enthält (vgl. m.b. 2000)?

Das berühmteste Buch über die Trapps, gleichsam der Grundstein der Familienlegende, ist Maria Augusta von Trapps zunächst auf Englisch erschienene Autobiographie "The Story of the Trapp Family Singers" (1949, deutsche Übersetzung 1952) sowie der Folgeband "A Family on Wheels" (1959, deutsch "Von Welterfolg zu Welterfolg" 1963). Wie ein zweiter Aufguß dieser Bestseller erscheint das m. W. nicht ins Deutsche übersetzte, vermutlich von einem Ghostwriter anhand von Interviews verfaßte Buch "Maria. My own Story" (1972), das auf den ersten Blick nur Paraphrasen des bereits sattsam Bekannten enthält, bei genauerer Lektüre aber manch neuen Aufschluß gibt. Daneben west gerade in Salzburg, wo Maria Augusta einen Teil ihrer Jugend verbrachte, ein zwielichtiges Dickicht von Gerüchten und Andeutungen, die hinter vorgehaltener Hand getuschelt werden.

Alfred Lorenzers tiefenhermeneutischer Ansatz

Als methodisches Fundament der Interpretation bewährte sich Alfred Lorenzers Tiefenhermeneutik, die den Text "'gegen den Strich' des gewohnten, etwa literaturwissenschaftlichen, Umgangs mit Literatur" zu lesen lehrt (1986, 88). Lorenzer geht von einer semantischen Mehrschichtigkeit des Textes aus und findet unter dem manifesten, bewußt vom Autor intendierten Sinn eine zweite, eigenständige Ebene des Unbewußten und Verdrängten. Der manifeste Textsinn ist damit freilich nicht aus den Angeln gehoben. Er bleibt wichtig als "Gegenspieler zum verborgen-verbotenen" (29), und erst manifester und latenter Sinn zusammen, die zwei übereinander projizierten Dias gleichen, bilden in ihrem widersprüchlichen Wechselbezug den Gehalt eines literarischen Werkes. Wie kann nun das

Unbewußte, Unsagbare, weil Verpönte sprachlich zur Darstellung gelangen? Es hat die "Qualität szenisch-bildhafter Symbolik" (36), es wird also ins (sprachliche) Bild gesetzt, aber nicht diskursiv erörtert. Ihm ist nicht durch mechanische Anwendung psychoanalytischer Konzepte auf die Spur zu kommen, sondern nur durch "szenisches Verstehen" (28), getragen von einer Empathie, die die Wahrnehmungssperren zu durchbrechen sucht, die ein den Autor und zum Teil auch sein Publikum umfassender Konsens aufgerichtet hat.

Indem Szenen als "Momente einer subjektiven Lebenspraxis" und zugleich als "Momente eines objektiven Kulturzusammenhangs" (69) interpretiert werden, kann eine tiefenhermeneutische Interpretation auch über die Faszinationskraft populärer Mythen Aufschluß geben. Hans-Dieter König (1986) untersuchte am Beispiel US-amerikanischer Cowboy-Inszenierungen die "Massenwirksamkeit eines Alltagsmythos, der die sinnlich unmittelbaren Wünsche und Sehnsüchte der Individuen anspricht, die sie unterhalb ihrer durch Sprache regulierten Lebensentwürfe entwickeln und die über diese präsentative Symbolik in den sozialen und politischen Gewaltzusammenhang einfunktionalisiert werden" (290). Die "suggestive Kraft der Bilder" kündigt "im Zeitalter der medienvermittelten Masseninszenierungen" von realer Unterdrückung ebenso wie von utopischen Wunschphantasien.

Verbannung als Grunderfahrung

Maria Augusta von Trapps Buch "Die Trapp-Familie" (1952) beginnt nach zwei knappen Einleitungen mit einer Szene der Entwurzelung und Verstoßung und schlägt damit gleich zu Anfang ein biographisches Leitmotiv der Protagonistin an. Die junge Maria wird von der Äbtissin aus dem Kloster, in das sie als Kandidatin für das Noviziat eingetreten ist, zum reichen Witwer Baron Georg von Trapp geschickt, um dessen Kinder zu unterrichten und sich speziell um eine kranke Tochter zu kümmern. Nur widerstrebend verläßt Maria die Klostermauern: "Ich hatte das Gefühl, entwurzelt zu sein" (I, 15). Bei sich trägt sie ihr "zweites unzertrennliches Ich", ihre Laute: "Sie hatte mich überallhin begleitet (...). Und nun ging sie mit mir ins Exil" (12). In dieser Eingangssequenz wird nicht nur das zentrale Trauma des Verstoßenwerdens

thematisiert, sondern auch das Heilmittel dagegen, nämlich die symbiotische Beziehung zu einem narzißtisch geliebten, immer verfügbaren Objekt.

Alle Beziehungen werden fürderhin im Zeichen der fatalen Alternative von Symbiose und Verstoßung stehen. Darauf deuten auch die beiden Einleitungen des Buches hin. Das erste Vorwort, verfaßt vom Salzburger Erzbischof Andreas Rohrer, schließt: "(...) nach Aufbau einer neuen Heimat konnten sie das schöne Bibelwort 'Cor unum' (Apg. 4,32) als Leitmotiv und Wappenschild ihres Hauses wählen" (6). Maria Augusta von Trapps eigene Einleitung endet ebenfalls mit dieser symbiotischen Parole. Hier fungiert das lateinische "Cor unum" zugleich als Ortsangabe, denn so heißt der Trappsche Familiensitz in Vermont. Schlägt man die Bibelstelle nach, so erfährt man, daß sie aus dem Kontext einer Bedrohungssituation stammt: Umringt von mächtigen Feinden, schließt sich die Schar der Gläubigen zu einer Art urkommunistischer Gütergemeinschaft zusammen und bildet "ein Herz und eine Seele".

Der "traurige, rasche Abschied von meiner geliebten, sicheren Heimstätte" (17) deutet an, daß Maria offensichtlich kein anderes Zuhause hat und der Zuflucht im Kloster andere Exilerfahrungen vorangegangen sein müssen. Doch darüber gibt dieses Buch keine Auskunft. Es bleibt bei Andeutungen. Einmal ist die Rede von "dem kleinen Bergdorf in Tirol, wo ich daheim war" (18). Faktisch falsch, bedient diese Selbststilisierung als "Kind der Berge" (23) Klischeevorstellungen von Geborgenheit, die naturgemäß nicht in der Großstadt zu finden sein kann. Zugleich aber enthält diese Formulierung noch einen anderen Bedeutungsaspekt. Maria verliert kein Wort über ihre Kindheit und ihre Herkunftsfamilie und setzt stattdessen die Natur als Elternsubstitut ein.

Im Schatten der Toten

Vier Jahre zuvor ist Baron Georg von Trapps Frau Agathe, geborene Whitehead gestorben. Das ganze Haus steht im Schatten ihres Todes, wie sich gleich bei Marias erster Begegnung mit den Trapp-Kindern zeigt. Deren "stille Prozession" (19) erinnert an einen Leichenzug. Mehr noch als die Starre, verstärkt durch die steife Kleidung,

imponiert die Sprachlosigkeit: "Einige Augenblicke starrten wir einander in sprachlosem Erstaunen an" (ebd.). Der Kapitän ruft seine Kinder mittels einer Trillerpfeife: "Wissen Sie, es dauert zu lange, so viele Kinder beim Namen zu rufen, und so habe ich für jedes einen besonderen Pfiff bestimmt" (ebd.).

In Wolfgang Liebeneiners Film wird die Totenstarre auch indirekt thematisiert: Die Kinder führen als Schattenspiel das Märchen "Dornröschen" auf, in dem die Einwohner eines ganzen Schlosses in einen hundertjährigen Schlaf verfallen, bevor sie durch die Liebe zu neuem Leben erwachen. Im Film "The Sound of Music" nimmt die Szene mit der Trillerpfeife eine Schlüsselstellung ein. Es fehlt jedoch die stumme Erstarrung in Melancholie. Stattdessen wird der Baron hier als Zerrbild eines militaristischen, auf Disziplin pochenden Familienherrschers der Lächerlichkeit preisgegeben.

Das bisherige Leben des Barons stand im Zeichen des Todes. Sein Metier ist das Töten. Im Ersten Weltkrieg profilierte er sich als erfolgreichster U-Bootkapitän der k. u. k. Kriegsmarine, wie er in seinem autobiographischen Buch "Bis zum letzten Flaggenschuß" (1935) beschreibt. Maria Augusta zeigt ihn als Jäger, der den Kindern von seinen Ausflügen die Schwänzchen der getöteten Hasen mitbringt (40). Da er zwar zu töten, aber nicht Leben zu schenken vermag, bleibt er hilflos im Bann des Todes gefangen. Sein Leben ist zudem überschattet von Verlusterlebnissen. Als Vierjähriger verlor er seinen Vater, der an Typhus starb (vgl. Schomaekers 1964, 7). 1918 zerstört die Niederlage im Ersten Weltkrieg und der Zerfall des Habsburgerreichs seine militärische Laufbahn. Seine Trauer beim letzten Hissen der k. u. k. Flagge ist so überwältigend "wie beim Begräbnisse des Liebsten" (Trapp 1935, 247). Das nunmehrige Binnenland Österreich hat keine Verwendung für U-Bootkapitäne. Vier Jahre später stirbt seine erste Frau Agathe. Durch diese Kette von Niederlagen und Verlusten wird Georg von Trapp immer mehr depotenziert. In seiner hilflosen Melancholie erinnert er an eine Romanfigur von Joseph Roth.

Fünfundzwanzig Erzieherinnen haben sich während der vergangenen vier Jahre im Hause Trapp die Klinke in die Hand gegeben. Es bedurfte offensichtlich einer Person wie Maria, um den Bann der Todesnähe und der Melancholie zu brechen. Was befähigt die neue Erzieherin dazu, dem Tod Paroli zu bieten? Es ist die strukturelle

Ähnlichkeit zwischen ihrer Geschichte und der der Familie Trapp. Maria Augusta mußte beim Eintauchen in die von traumatischen Verlusten geprägte Trappsche Welt die Nähe zur ihrer eigenen Familiengeschichte gespürt haben. Von dieser erfährt man freilich aus ihrem ersten und erfolgreichsten Buch nichts. Liest man jedoch "Maria. My own Story", so ergibt sich ein Bild, das ebenfalls von Tod und Todesgefahr geprägt ist. Auf eine Kurzformel gebracht: Maria ist eine Überlebende. Sie ist durchdrungen von der Überzeugung, den Tod besiegt oder zumindest in Schach gehalten zu haben. Die tiefinnere Gewißheit, stärker als der Tod zu sein, wird zur Basis ihres Handelns und zu ihrem Erfolgsrezept.

Mario Erdheim hat darauf hingewiesen, "daß das Thema der Größenphantasien sehr viel mit dem Tod zu tun hat" und daß "die Größenphantasien gerade in der Überwindung des Todes immer wieder ihren stärksten Anreiz gefunden" haben (1997, 27). Den Typus des Überlebenden und seine narzißtische Grandiosität hat kein Psychoanalytiker präziser und eindrucksvoller geschildert als der Schriftsteller Elias Canetti in "Masse und Macht": "Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht. Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst der Tote. Dieser liegt, der Überlebende steht. Es ist so, als wäre ein Kampf vorausgegangen und als hätte man den Toten selbst gefällt. Im Überleben ist jeder des anderen Feind, an diesem elementaren Triumph gemessen, ist aller Schmerz gering" (1960, 259).

Der Mythos von der Geburt der Heldin

Es geht hier nicht um die Feststellung, wieviel von den einander widersprechenden Erzählungen der faktischen Realität entspricht, sondern um die Erhellung eines Phantasmas, das einem Leben zugrunde liegt. Die wichtigste Quelle dafür ist "Maria. My own Story". In diesem Buch hat Maria Augusta die Ereignisse rund um ihre Geburt und ihre frühe Kindheit zum Privatmythos mit märchenhaften Zügen ausgestaltet. Ihren späteren Vater beschreibt sie als "tragische Gestalt" (1972, 11). In erster Ehe war er mit einer Tirolerin verheiratet und hatte mit ihr einen Sohn. In der Heimat der Frau fährt die Familie mit einem Pferdewagen über eine schmale Brücke, die einen Wasserfall quert. Der Vater vermag das scheuende Pferd nicht zu

bändigen, beide Erwachsene werden aus dem Wagen geschleudert, und der Mann muß hilflos mitansehen, wie seine Frau ertrinkt. Dieselbe Tiroler Gebirgsnatur, als deren "Kind" sich Maria in ihrem ersten Buch phantasiert hat, demonstriert hier ihre Macht: Sie tötet die Frau und reduziert den Mann auf die Rolle eines ohnmächtigen Augenzeugen. Der solcherart Depotenzierte flüchtet vor der väterlichen Verantwortung. Er schickt seinem Sohn später zwar Geld, kümmert sich aber nie persönlich um ihn.

Aus der Fremde zurückgekehrt, besucht er das Grab seiner Frau. Dort trifft er ein schönes junges Mädchen, das der Verstorbenen wie aus dem Gesicht geschnitten ist. Sie heißt Augusta. Für den Mann ist ihr Erscheinen wie "ein Gruß von jenseits des Grabes" (12). Hier klingt ein Motiv an, das in der Phantasiewelt Maria Augustas eine zentrale Stelle einnimmt: die Vorstellung von der Macht der Toten, die so tot nicht sind und aus dem Jenseits ins Schicksal der Überlebenden eingreifen. Hier wird die heikle Situation entschärft und die Angst vor Rache gebannt, indem die Tote als wohlwollende Geberin phantasiert wird, besänftigt durch die Reverenz, die ihr der Witwer erweist. Die Parallelen zu Maria Augustas eigener Geschichte sind nicht zu übersehen: Wie ihre namensgleiche Mutter wird sie einen Witwer heiraten und damit in die Fußstapfen einer Toten treten. Die Geschichte der Mutter präfiguriert und legitimiert den Lebensentwurf der Tochter.

Ihre eigene Geburt steht in Maria Augustas (faktisch falscher) Darstellung bereits im Zeichen der Entwurzelung. Es ist eine moderne Variante des Mythos von der Geburt des Helden (vgl. Rank 1909). Das Kind kommt in der Nacht im Zug von Tirol nach Wien zur Welt. Der Schaffner, selbst neunfacher Vater, übernimmt die Aufgaben einer Hebamme. In der Schilderung ihrer frühesten Kindheit hebt Maria Augusta einerseits ihre außerordentliche Mobilität, andererseits ihre lange Sprachlosigkeit hervor: "Ich konnte sehr früh gehen und lief herum wie ein Wiesel, doch ich hatte noch kein einziges Wort gesagt und ich war bereits zwei Jahre alt" (13). Sehr früh - die Zeitangaben in den Quellen variieren - stirbt die Mutter an einer Lungenentzündung. Das Mädchen kommt zu alten Zieheltern, deren Kinder bereits erwachsen sind. Aus Einsamkeit verspinnt sich Maria in eine Phantasiewelt. Sie stellt sich vor, in einer großen Familie mit elf Kindern zu leben. Wenn die Ziehmutter von

ihren Tagträumen erfährt, wird sie sehr böse. Im Hause Trapp wird dieser Wunsch Wirklichkeit, und Maria triumphiert über den Neid der Ziehmutter.

Der Vater taucht gelegentlich auf und nimmt die Tochter auf seine Reisen mit. Von Zuhause entfernt, fürchtet sie um das Leben der Ziehmutter. Beim Anblick einer Menschenmenge schreit sie: "Da, sie kommen schon von ihrem Begräbnis!" (19) Der Tod ist als Bedrohung ständig präsent. Die gegen die Ziehmutter gerichteten Todeswünsche könnten auf magische Weise Wirklichkeit werden. Mangels Objektkonstanz ist zudem jede Trennung potentiell tödlich. Als Maria Augusta neun Jahre alt ist, stirbt ihr Vater. "Das war das Ende meiner Kindheit" (20). Ein Onkel Franz wird ihr Vormund. Er mißhandelt das Mädchen. Überdies ist er Sozialist, und der österreichische Sozialismus der Zwischenkriegszeit sei, so versichert Maria Augusta ihrem US-amerikanischen Publikum im Kalten Krieg, nur vergleichbar mit dem Sowjetkommunismus.

Maria wird durch die Mißhandlungen ein schlimmes Kind, das seine Lehrer zur Verzweiflung treibt. "Ich wünsche dir eine Tochter wie du" (27), sagt einer, und seine Worte scheinen im Rückblick wie ein zauberkräftiger Fluch. Die halbwüchsige Maria flüchtet mit dem Geld, das sie dem Onkel gestohlen hat, auf den Semmering und erringt durch Hochstapelei eine Stelle in einem Hotel. Der Onkel will sie zurückholen. Maria weigert sich: "'Wenn du nicht sofort verschwindest, schreie ich laut und erzähle allen alles.' Ich wußte gar nicht, was ich damit meinte." (32) Der Onkel erweist sich als erpreßbar. Damit ist seine Herrschaft zu Ende.

Das Schlimmsein, gesteigert zur negativen Grandiosität - "ich war die Schlimmste" (36) - erscheint ebenso wie der Besuch der sozialistisch geprägten Lehrerbildungsanstalt als notwendige Durchgangsphase vor der Hinwendung zur christlichen Religion. Maria Augusta schreibt damit ihr Leben in ein traditionelles Schema der Heiligenvita ein. Demgemäß muß man tief im Pfuhl der Sünde versinken, bevor einen die göttliche Gnade in Form eines plötzlichen Bekehrungserlebnisses ereilt. Marias Lebensweg führte danach in die Katholische Jugendbewegung und später ins Kloster Nonnberg.

Ein Herz und eine Seele

Überdeutlich betont Maria Augusta, daß der Baron ihr Herz nicht gewinnt: "Und jetzt - um es kurz zu machen - verliebte ich mich! Zum ersten Mal in meinem Leben. Ich verliebte mich in diese wunderbaren Kinder. (...) Ich weiß nicht genau, wie es geschah, aber wir waren binnen kürzester Zeit ein Herz und eine Seele" (1972, 57). Hier erklingt wieder das Leitmotiv des "cor unum". Zunächst freilich droht auch Maria Augusta der Totenstarre zu erliegen, doch dann überwindet sie den Bann: "Ich war fast versteinert. Aber dann war das Eis gebrochen und ich breitete meine Arme aus und drückte sie alle miteinander an mich, so fest ich konnte. Und das ist meine eigentliche wahre und wirkliche Liebesgeschichte" (58). Der Baron spielt nur als Statist mit: "Ich mochte ihn, aber ich liebte ihn nicht. Aber ich liebte die Kinder, so habe ich eigentlich die Kinder geheiratet" (59).

Im ersten autobiographischen Buch werden die sieben Kinder des Barons einzeln porträtiert. Dabei fällt zunächst auf, daß den Buben viel weniger Beachtung geschenkt wird als den Mädchen. Deren Porträtskizzen enthalten in nuce bereits Hinweise auf den späteren Verlauf ihrer Beziehung zur Stiefmutter. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht die achtjährige Maria, die denselben Vornamen trägt wie die neue Erzieherin. Sie ist die einzige, die nicht an der "stillen Prozession" teilgenommen hat, weil sie bettlägerig ist. Seit einer Scharlacherkrankung siecht sie dahin. Scharlach aber ist die Krankheit, an der ihre Mutter vor vier Jahren gestorben ist (27f.). Es hat den Anschein, daß die tote Mutter von jenseits des Grabes die Hand nach ihr ausstreckt und sie zu sich holen will. Bedenkt man, daß Maria vier Jahre alt war, als ihre Mutter starb, also mitten in der ödipalen Phase, so läßt sich ihr Phantasma noch weiter rekonstruieren: Ihr ödipaler Wunsch, die Mutter zu beseitigen, ging auf grauenhafte Weise in Erfüllung. Doch der ödipale Sieg ist allemal ein Pyrrhussieg und löst massive Schuldgefühle aus, die durch die Erkrankung noch verstärkt werden: "Krankheiten werden von Kindern genau so wie von Primitiven als Strafen für Sünde erkannt; sie wecken das Schuldbewußtsein" (Freud/Andreas-Salomé 1966, 78). Die Mutter als Rächerin steckt die Tochter mit der eigenen Todeskrankheit an.

Gleich nach der Hochzeit infizieren sich die drei jüngsten Kinder mit Scharlach, als holte ihre tote Mutter zu einem weiteren Schlag aus. Doch die neue Baronin erweist sich als stark genug, die Kinder gesundzupflegen, und liefert damit eine Probe ihrer Macht. Scharlach wird dann auch sie selber an den Rand des Grabes bringen. Doch sie wird die lebensgefährliche Infektion, der ihre Vorgängerin erlegen ist, besiegen bzw. sich durch Abschlagszahlungen vom Tod freikaufen. In ihrem Buch "Gestern, heute, immerdar" (1954, 191) zitiert sie einen Bibelvers: "Sind eure Sünden scharlachrot, sie werden weiß wie Schnee" (vgl. Jesaja 1,18). Krankheiten, Unfälle und Verletzungen häufen sich in Maria Augustas Leben. Überdies wird sie fünf ungeborene Kinder verlieren: "Von den acht Kindern, die Gott mir sandte, blieben nur drei am Leben" (1972, 143). Ihre Leiden deutet sie als mystische Fortsetzung der Passion Christi (1954, 171): "Wir dürfen 'am eigenen Fleische erfüllen, was am Leidensmaße Christi noch abzutragen ist' (Kol. 1,24)."

Nachdem der Baron die beiden Marias miteinander bekannt gemacht hat, äußert er die Hoffnung, die neue Erzieherin möge länger bleiben als ihre Vorgängerinnen: "Die letzte Lehrerin blieb nur zwei Monate. Diesmal habe ich das Gefühl, es wird länger dauern.' - 'Ja', lächelte ich, 'neun Monate'" (1952, I, 21). Daß Maria Augusta hier die Zeitangabe von neun Monaten, mithin die Dauer einer Schwangerschaft, nennt, enthält die kaum verschlüsselte Botschaft: Ich werde diese Kinder neu gebären, ihnen das Leben schenken, sie dem Bann des Todes - d. h. dem Gespenst der toten Mutter - entreißen. Das bezieht sich besonders auf die kleine Maria. Die erwachsene Maria wird zur Schutzmantelmadonna für das Kind Maria, das ihr fortan ihr Leben verdankt. Später wird diese Maria zur verbissensten Systemerhalterin werden. Sie wird sich ganz der Aufgabe weihen, den Trapp-Mythos zu bewahren, als wäre es noch immer höchst gefährlich, es gegenüber der Stiefmutter, die ihr so früh schon ihre Macht bewiesen hat, an Loyalität fehlen zu lassen. Daran ändert auch Maria Augustas Tod 1987 nichts. Die immer lächelnde Frau mit der Gretlfrisur im Dirndlkleid wird jedem mit einer Klage drohen, der an der Familienlegende zu rütteln wagt.

Jungfrau und Mutter

Aus dem katholischen Figuren- und Bilderinventar schöpfend, phantasiert sich die neue Erzieherin in die grandiose Rolle einer jungfräulichen Mutter Maria. Folgerichtig ist ihr Lieblingslied das "Wiegenlied der Jungfrau" (1952, I, 47). In ihren autobiographischen Äußerungen scheut sie denn auch keine Mühe, um klarzumachen, daß sie in den Baron nicht verliebt ist und ihn nicht begehrt. "Bisher war noch nie jemand in mich verliebt gewesen, ich dachte, so etwas käme nur in Büchern vor, bei Goethe, Schiller und Shakespeare. Dort endete die Liebe meistens mit Blutvergießen und Totschlag" (49). Schon vor ihrer ersten Begegnung mit dem Kapitän von Trapp denkt sie an Filmszenen, in denen "alte Seebären (...) ihre Matrosen niedergeboxt und halbtot geprügelt hatten" (15), was an die Gewaltexzesse ihres Vormunds erinnert. Nach dem Heiratsantrag des Barons flüchtet sie zurück ins Kloster, doch dieser Aufenthalt ist kurz und endet mit ihrer zweiten "Verstoßung" durch die Äbtissin: "Die dunklen Wasser der bitteren Verbannung drohten mich zu überfluten", zitiert sie einen Psalmvers (55).

Maria ist von der Realität des Ehelebens schockiert. Sie fühlt sich von ihrem göttlichen Bräutigam Christus verraten und verkauft (1972, 60). Zuflucht bieten weiterhin die Phantasien von der jungfräulichen Mutter: "Die Weihnachtsgeschichte von der Muttergottes und dem Jesuskind kommt im Herzen zu neuem Leben, wenn man das große Mysterium, selbst Mutter zu werden, erlebt" (1952, I, 61). Zur Identifikation mit der Gottesmutter, die für sie bis ins Alter als tragendes Identitätskonstrukt fungieren wird, gehört jedoch die Geburt eines Sohns. Doch es nützt nichts, daß die Kinder blaue Babysachen stricken und die Schwangere Märchen vorliest, deren Ende lautet: "(...) und nach einem Jahr gebar die junge Königin einen kleinen Sohn, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute" (61). Kaum verhehlt sie ihre Enttäuschung über die Geburten zweier Mädchen, Rosmarie und Eleonore (63; 70).

Der Baron liefert eine Erklärung, warum kein Sohn gelingt: "Seit meinem ersten Kind wollte ich immer eine Tochter Barbara nennen. Du weißt ja, die heilige Barbara ist die Schutzheilige der Artillerie, und da ich so viel mit Torpedos zu tun hatte, habe ich sie immer auch als meine Schutzheilige betrachtet. Da aber das erste Kind ein Bub war, Rupert, so ließ ich es auf später. Das nächste Kind mußte nach der Mutter heißen, das nächste nach der Großmutter und so weiter. Deshalb schickt uns die heilige

Barbara ein Mädel nach dem anderen, bis ich mein Versprechen einlöse" (70). Hier erscheint wieder das Gespenst einer fordernden, rachsüchtigen Frau, freilich in einer anderen, milderer Variante. Zwar ist auch Barbara als katholische Schutzheilige der Mordwaffen unverkennbar eine Personifikation der Todesgöttin, doch immerhin fordert sie keine Menschenleben, sondern straft nur durch die Sendung unwillkommener Töchter und die Vorenthaltung des heißersehnten Sohnes.

Der Ehemann der jungfräulichen Mutter Maria, der biblische Josef, erfüllte wenigstens seine Aufgabe als Nährvater. Georg von Trapp versagt sogar in diesem Bereich. Seit dem Tod seiner ersten Frau Agathe lebt er von deren riesigem Erbe. Als die Salzburger Hausbank in finanzielle Schwierigkeiten gerät, geht ein Teil des Geldes verloren. Was tut der Baron? Gegen alle Vernunft holt er "sein großes Vermögen aus England zurück und stellt es ihr zur Verfügung" (76). Beim endgültigen Bankrott wird auch dieses Vermögen vernichtet. Es scheint, als hätte der Baron durch diese Transaktion weniger der Bankierin zu helfen versucht, sondern eher seiner toten ersten Frau ein Sühneopfer gebracht. Nun lebt er nicht mehr mit der zweiten Frau vom Erbe der ersten. Doch in Schuldgefühle hat er sich damit erst recht verstrickt: "Nie hätte ich das englische Geld antasten dürfen. (...) Meine armen, armen Kinder!" (ebd.)

Franz der Zweite

Um das Familienbudget zu sanieren, werden Zimmer in der Villa Trapp vermietet. Durch einen der Zimmerherren lernt die Familie den Priester Franz Wasner kennen. Dieser ist das letzte Glied in einer Kette ausnehmend attraktiver Priester, die Maria von Trapps Lebensweg kreuzen. Mehr noch, wenn je sie einem Mann körperliche Attraktivität zuschreibt, dann handelt es sich stets um einen Priester. Der 1905, im selben Jahr wie Maria, geborene Wasner wird bei seinem ersten Auftritt gleich zweimal hintereinander als "der junge Priester" bezeichnet (80) und steht damit implizit im Gegensatz zum fünfundzwanzig Jahre älteren Baron.

Franz Wasner formt aus dilettierenden Sängern und Sängerinnen einen professionellen Chor, der von seinen Darbietungen leben kann. Damit ist die

Depotenzierung des Barons endgültig besiegelt. Er sträubt sich gegen die öffentlichen Auftritte seiner Familie und ist doch selber völlig unfähig, ihren Lebensunterhalt zu sichern. Beschämt sitzt er im Publikum, wenn Frau und Kinder unter Wasners Leitung auf der Bühne musizieren. Erst mit Hilfe von Franz Wasner entsteht die symbiotische Gemeinschaft des "Cor unum", d. h. einer "ans Zusammenspiel fixierte(n) Familie" im Sinne von Michael Buchholz (1995, 140ff.), wobei Zusammenspiel im Fall Trapp auch musikalisch zu verstehen ist. Autonomiebestrebungen der Kinder werden in der Folge radikal unterdrückt. Ein symbiotischer Zusammenhalt ist das Ideal, das mit drakonischen Mitteln durchgesetzt wird.

"Autonomie bedeutet in solchen engvernetzten Familien so etwas wie Aggression gegen die Eltern, die doch nur Dank verdienen. (...) Eine so verwobene Familienstruktur geht mit einem Harmoniemythos einher, der zwar die Loyalität sichert, aber auch keine 'Desorganisation' gestattet. Deshalb kann es den Rückgriff auf notwendige Phasen des Aushandelns nicht geben. Individuation ist erschwert; sie kann sich nur symptomatisch zeigen als vielfach beklagter Eigensinn, Starrheit, Sich-nicht-fügen-Wollen etc. Dies bedeutet auch soviel, daß es verboten ist, einen individuellen Zugang zur Wirklichkeit zu entwickeln. Nur das, was andere auch fühlen - worüber freilich stets Unklarheit herrscht - darf in Betracht gezogen werden. Die Möglichkeiten der Interpretation von Realität sind äußerst eingeengt; vorherrschend ist ein restriktiver, konsensusorientierter Stil. Der Konsens aller ist oberste Maxime" (Buchholz 1990, 142).

Welche Rolle spielt dabei die Musik? Die eher sprachfixierte Psychoanalyse hat sich relativ wenig mit ihr beschäftigt. Nach Heinz Kohut (1950, 1957) und Richard F. Sterba (1965) ermöglicht die Musik eine kontrollierte, mithin ungefährliche Regression auf eine früheste Entwicklungsstufe vor der Aufrichtung der Ichgrenzen und der Trennung von Innen- und Außenwelt. Sie kann somit helfen, archaische Ängste zu überwinden. Nicht zufällig ist es ein Musikinstrument, das Maria Augusta in die "Verbannung" mitnimmt, als beim Abschied vom Kloster ihre Verlassenheitstraumata reaktualisiert werden. Die kollektive benigne Regression während der Konzerte wird sie später als passageres Cor-unum-Erlebnis in eindrucksvollen Sätzen schildern:

"Was immer für Schwierigkeiten auftauchen mögen mit dem Saal, dem Wetter oder der Zuhörerschaft selbst, früher oder später kommt der Augenblick, wo 'es' geschieht, daß lange Reihen von Einzelwesen langsam in eine einzige, lauschende Familie verwandelt werden und alle, Publikum, Sänger, Dirigent und Musik, zu einer fühlenden Einheit werden, im Geiste vereint für die kurzen Stunden ihrer musikalischen Zusammengehörigkeit und - in tieferem Sinn - vielleicht für immer" (1963, 36). Doch die Art des Musizierens, wie es die Trapp-Familie praktiziert, erfordert zugleich höchste Ich- und Überich-Leistungen. Die vielstimmigen Motetten und Madrigale studiert Pater Wasner mit ihnen ein. Er fungiert dabei als externalisiertes Überich: "Ein stahlharter Blick bricht aus seinen Augen, und er verwandelt sich in einen kompromißlosen Fanatiker der Disziplin - dem wir aber zutiefst ergeben sind" (1963, 34).

Seit Franz Wasner - er trägt den Vornamen des verhaßten Vormunds - auf den Plan getreten ist, gibt es in der Familie Trapp zwei Väter: einen offiziellen, depotenzierten und einen inoffiziellen, mächtigen. Als hätten die Broadway-Musicalschreiber und Hollywood-Filmleute die Anstößigkeit dieses Arrangements bewußt oder unbewußt erkannt, wurde die in Maria Augustas Büchern so zentrale Figur des Geistlichen einfach eskamotiert. Der Baron sitzt auch nicht peinlich berührt und hilflos im Publikum, sondern singt in einem Soloauftritt zur Klampfe das Lied "Edelweiß", das viele US-Amerikaner für Österreichs Nationalhymne halten.

Erst nachdem Franz Wasner in ihr Leben getreten ist, durchbricht Maria Augusta den Bann der heiligen Barbara, der ja auch nicht auf ihr, sondern auf dem Baron liegt. Sie bringt den lange erwarteten Sohn zur Welt, der nach Meinung von Augenzeugen eine frappante Ähnlichkeit mit dem Priester aufweist. Gerade dieses Kind hätte, wäre es nach dem Willen des Arztes gegangen, aus gesundheitlichen Gründen abgetrieben werden sollen. Doch die Mutter entreißt es dem Tod. Es soll Barbara heißen: "Dann würde die heilige Barbara versöhnt sein und uns nur mehr Jungen schicken" (99f.). Die Versöhnung erübrigt sich. Die heilige Barbara schickt aber auch keine weiteren Kinder mehr.

Am offenen Grab Österreichs

Die Zerschlagung der Demokratie in Österreich störte die Trapps keineswegs. Mit dem austrofaschistischen Regime standen sie im besten Einvernehmen, und die Zeiten vor dem März 1938 waren für sie tatsächlich "the last golden days of the thirties", wie der eingeblendete Text am Anfang des Films "The Sound of Music" lautet. Sie sangen vor Schuschnigg ebenso wie vor Mussolini (vgl. Anderson 1998, 41), was in Maria Augustas autobiographischen Büchern diskret übergangen wird. Der "Anschluß" aber trifft die Familie wie ein weiterer Todesfall: "Es war, als ob wir ohne vorherige Warnung vom Tod eines geliebten Menschen erfahren hätten" (1952, I, 92). Die folgende Emigration ist für Maria Augusta eine neuerliche Verbannung, für Georg von Trapp ein neuerlicher Verlust. Freilich spielte sie sich weniger heroisch ab, als sie beschrieben worden ist.

Die Konzerttourneen stärken den Zusammenhalt der Familie noch mehr als bisher. Sie verhindern bzw. lockern zudem außerfamiliäre Bindungen. "Cor unum" wird zusammengeschiedet. Doch Maria Augusta wiederholt in der nächsten Generation auch die Verbannung, die ihr selber widerfahren ist: Ihre kleinen Töchter Lorli und Rosmarie werden in einem Pensionat untergebracht und sind damit monatelang von der Familie getrennt. Erst später werden sie in den Chor eingegliedert und damit zum entwurzelten Wanderleben gezwungen.

Wasner ist nicht nur der musikalische Leiter, sondern verwaltet auch die Finanzen der ganzen Familie, "jeder, Georg ebenso wie ich, mußte, wenn wir etwas brauchten, zu Monsignore Wasner gehen" (1952, II, 21). Georg war nicht nur unfähig gewesen, seine Familie zu ernähren, sondern verstand auch nicht mit Geld umzugehen, was er bei der Vernichtung des von seiner ersten Frau ererbten Vermögens bewiesen hatte. Maria Augusta wird sich später, ebenso irrational, vielleicht aus Schuldgefühl, um die Rechte ihres Dichtung und Wahrheit vermengenden Buchs betrügen lassen und damit auch ihren Nachkommen eine Geldquelle entziehen, die auf die Dauer des Urheberrechts üppig gesprudelt wäre. Wasners Macht beruht auf der Selbstsabotage und inneren Konflikthaftigkeit der Familie.

Der Schatten des Todes läßt sich auch in den USA nicht abschütteln. Angesichts eines für europäische Augen vernachlässigt wirkenden Friedhofs hat Martina eine Vorahnung: "Ich möchte in Amerika nicht begraben sein" (II, 9). Ein Konzertmanager bemängelt das Aussehen der Trapp Singers, "feierlich und todernst kommen und gehen Sie, wie ein Leichenkondukt" (II, 17).

Schwarze Pädagogik

"Damals begannen auch Schwierigkeiten im Kinderzimmer", schreibt Maria Augusta über die Anfangsjahre in Amerika (II, 26). Bei der Ankunft im Exilland waren immerhin schon fünf der "Kinder" zwischen zwanzig und siebenundzwanzig Jahre alt. Es folgt eine Reminiszenz aus der Salzburger Zeit: "Und wer nicht folgt, bekommt Prügel", lautete die Parole der frischverheirateten Stiefmutter. Als sie Martina beim Spiel mit verbotenen Gegenständen ertappte, machte sie die Drohung wahr: "Nun führte ich sie ins Haus, legte sie übers Knie und prügelte sie ordentlich durch" (ebd.). Die Disziplinierungsmaßnahme wirkte. Martina schien sich unterworfen zu haben. Jahre später zeigt nun Lorli, Marias leibliche Tochter, Autonomietendenzen in Form von "Schlimmsein". "Die arme Rosmarie hatte von der wilden, ungebärdigen Schwester furchtbare Qualen auszustehen, aber sie war die gutherzigste und gutmütigste Seele der Welt und ließ sich ruhig beherrschen und quälen" (II, 27). Die "gutmütigste Seele der Welt", die offenbar nie aufbegehrt, wird einige Jahre später in die Psychiatrie eingeliefert werden.

Die schlimme Lorli dagegen entdeckt ihre weiblichen Reize, sehr zum Mißfallen der Mutter, die ihre Frage "Glaubst du wirklich, daß ich hübsch bin?" unbeantwortet läßt, dafür aber am Abend wie beiläufig zur ältesten Stieftochter sagt: "Es ist ewig schade, daß süße kleine Mädchen mit der Zeit so häßlich werden. Die arme Lorli, was war sie für ein hübsches Kind in Salzburg. Heute hat sie ein Gesicht wie ein Pferd." Voller Genugtuung rühmt sich die Mutter: "Das hat geholfen" (II, 27). Die tiefe narzißtische Kränkung und die dauerhafte Zerstörung des weiblichen Selbstbewußtseins ihrer Tochter wird von der Mutter als erzieherischer Erfolg gefeiert: "Viel später, als sie zum zweitenmal mit uns auftreten sollte, sagte sie entschuldigend: 'Ich werde das Bild nur stören. Ihr seid alle so hübsch, aber ich werde besonders gut spielen, damit

man mein Aussehen nicht bemerkt.' Jahrelang hat sie in keinen Spiegel geschaut (...)" (ebd.).

Eines Tages ißt das genäschige Kind Monsignores Hostienvorrat auf. "An dem Abend weinte sie sich in den Schlaf, weil sie die ärgsten Prügel ihres Lebens bekommen hatte. Und, oh grausames Geschick, am nächsten Tag gab es keine Geburtstagsfeier" (II, 28), erzählt die Mutter mit launigem Humor. Offenbar plädierte auch der Geschädigte nicht für eine Begnadigung. Loris Identifikation mit dem Aggressor funktioniert: "In späteren Jahren ist sie mir oft um den Hals gefallen und hat mir von Herzen für die strenge Erziehung zur Disziplin und Selbstbeherrschung gedankt" (ebd.).

Die ersten Autonomietendenzen des Kronprinzen werden ebenso erbarmungslos geahndet. Als ihn die Mutter auffordert, seine Spielsachen aufzuräumen, wagt der fünfzehn Monate alte Johannes nein zu sagen. Da "mußte es sein. Nach diesen ersten Prügel, die er in seinem jungen Leben bekommen hatte, stampfte er mit seinem dicken kleinen Fuß und sagte böse: 'Nein, nein, nein!' Also mußten den ersten Prügel die zweiten folgen und dann die dritten. Plötzlich erhellte sich sein kleines, tränenüberströmtes Gesicht. Er stieg mir auf den Schoß, flüsterte mir ins Ohr 'ja' und schlief sofort ein. Diese Erfahrung hat ihm für viele Jahre genügt. Das ist die Kunst zu wissen, ob man Kinder durchhauen soll oder nicht. Manche von den lieben Kleinen brauchen es, andere müssen sanft behandelt werden" (II, 28). Zur zweiten Kategorie zählt die "empfindliche kleine Seele" Rosmarie, die "in Tränen" schwimmt, wenn man nur vorwurfsvoll "Aber Illi!" zu ihr sagt. Maria von Trapps pädagogischer Exkurs gipfelt in einem kommentierten Bibelzitat: "'Wer seinen Sohn liebt, spart nicht mit der Rute.' Das scheint sich heute in den Spruch verkehrt zu haben: 'Spare die Rute, verzieh das Kind.' Hoffen wir, daß die Welt diese Art der Erziehung aufgibt, wo arme unglückliche Kinder immer tun dürfen, was sie wollen. So wird das junge Gemüt von seinen eigenen Launen verdorben" (II, 29).

Offensichtlich hat keiner der beiden Vaterfiguren in der Familie dem Treiben der Mutter Einhalt geboten und ihre matriarchalische Schreckensherrschaft eingeschränkt. In der Rezeptionsgeschichte scheint hier ein kollektiver blinder Fleck vorzuliegen. Wie ist es möglich, daß den Hunderttausenden US-Amerikanern, die

vom Film "The Sound of Music" schwärmen und in den Trapps ihr Familienideal verkörpert finden, diese allgemein zugänglichen Textpassagen nicht bekannt sind? Freilich, die Kostproben aus dem Arsenal der schwarzen Pädagogik finden sich allesamt im weniger gelesenen zweiten Teil von Maria Augustas Autobiographie. Im ersten Band herrscht eitel Harmonie. Maria feiert sich als Befreierin der Kinder vom Joch verknöchert-aristokratischer Erziehungsnormen.

Das Krisenjahr

1947 stirbt Georg von Trapp. Seine Kinder aus erster Ehe sind damals zwischen 26 und 36 Jahre alt. Nur der ältere Sohn will demnächst heiraten. Rosmarie sagte später in einem Fernsehinterview über ihren Vater: "Ich weiß nur, daß er auf einmal wichtig geworden ist, nachdem er gestorben ist, und daß ich gefühlt hab: auf einmal ist hier keine Figur, die das ganze zusammenhält" (Eisenschenk-Film 1993).

Das 12. Kapitel von "My own Story" ist mit "Repentance" (Reue) überschrieben. Es handelt von Maria Augustas psychischer Verfassung nach Georgs Tod. Merkwürdig ist die Anordnung der Kapitel: Die Autorin hat ausführlich über ihre spätere Zeit als Missionarin in der Südsee referiert, bevor sie sich den Ereignissen des Jahres 1947 zuwendet. Was außerhalb des chronologischen Erzählsammenhangs, etwa in Form einer Rückblende, nachgetragen wird, kommt in der Regel der Wahrheit näher, als ob der Widerstand dagegen mit der Zeit schwächer würde. Ähnliches gilt, siehe oben, auch für Maria Augustas widersprüchliche Darstellungen ihrer Erziehungsmethoden. Freud (1900) beschreibt ein analoges Phänomen in der analytischen Praxis: "Es kommt gar nicht selten vor, daß mitten in der Deutungsarbeit plötzlich ein ausgelassenes Stück des Traumes auftaucht (...). Dieser der Vergessenheit entrissene Traumteil ist nun jedesmal der wichtigste; er liegt auf dem kürzesten Wege zur Traumlösung und war darum dem Widerstande am meisten ausgesetzt" (497). Die vom Patienten "nachträglich eingefügten Stücke ergeben regelmäßig den Schlüssel zur Traumdeutung" (170).

Die Witwe reagiert auf Georgs Tod nicht mit Trauer, sondern mit massiven Schuldgefühlen. Sie weint sich "die Augen aus vor Reue" (1972, 107). Als Beispiele

für ihr eheliches Fehlverhalten nennt sie aber nur relativ banale Dinge wie Türenzuschlagen, Schreien, Umherwerfen von Gegenständen. Nicht eine Psychotherapie, zu der ihr Arzt rät, sondern eine Beichte bei einem Pater befreit sie von den Schuldgefühlen.

Georg, der zu Lebzeiten depressiv und wehrlos war, wird nun plötzlich mächtig. Er droht aus dem Jenseits seine Angehörigen zu sich zu holen oder stürzt sie zumindest in schwere Krisen. Im Monat nach seinem Tod erkrankt der Kronprinz, die Mutter fürchtet für sein Leben. Dann wird Hedwig krank. Lorli hat einen Unfall mit Rippenbrüchen. Die Mater dolorosa verliert ein weiteres Kind durch Abortus. Außerdem wird bei ihr ein lebensbedrohlicher Gehirntumor diagnostiziert. Und Rupert, der älteste Sohn, heiratet, d. h. er bricht aus dem Familienverband aus, für seine Stiefmutter auch nicht gerade ein Anlaß zur Freude. Wegen ihres schlechten Gesundheitszustands bleibt sie der Feier fern: "Während die ganze Familie zu Ruperts Hochzeit (...) fuhr, lag ich im Bett, zu krank, um auch nur traurig zu sein. Ich war froh, daß ich ihm mit meinen Tränen sein Fest nicht verderben würde" (1952, II, 138).

Wenige Seiten vor der die Chronologie sprengenden Schilderung ihres Reuefurors beim Tod des Barons berichtet Maria Augusta eine Episode aus ihrer Zeit als Missionarin in Neuguinea: Die Eingeborenen glauben, Marias helle Haut sei weiß bemalt, und deuten dies als Hinweis auf einen Todesfall. In ihrer Kultur dient die Kalkfarbe den Hinterbliebenen als Maskierung, damit sie der Geist des Verstorbenen nicht erkennt, wenn er zurückkommt, um offene Rechnungen zu begleichen (1972, 92ff.). Anhand von ähnlichen völkerkundlichen Belegen hat Elias Canetti die Gefährlichkeit der Toten für die Lebenden beschrieben:

"Was zuerst einmal und überall auffällt, ist die Furcht vor den Toten. Sie sind unzufrieden und voll von Neid auf die Angehörigen, die sie zurückgelassen haben. Sie versuchen, sich an ihnen zu rächen, manchmal für Beleidigungen, die man ihnen noch zu Lebzeiten zugefügt hat, oft aber auch für die bloße Tatsache, daß sie nicht mehr am Leben sind. Der Neid der Toten ist es, den die Lebenden am meisten fürchten. Sie suchen sie zu beschwichtigen (...). Die Geister der Toten entsenden Krankheiten oder bringen sie selber mit (...), auf hundert Arten greifen sie ins Leben

ein. Eine wahre Leidenschaft von ihnen, die immer wieder hervorbricht, ist es, die Lebenden zu sich herüberzuholen" (1960, 300). Freud wies darauf hin, daß "fast alle von uns in diesem Punkt noch so denken wie die Wilden" und insgeheim überzeugt sind, "der Tote sei zum Feind des Überlebenden geworden und beabsichtige, ihn mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz" (1919, 265).

Rosmarie, Maria Augustas ältestes leibliches Kind, wird nach dem Tod ihres Vaters psychotisch. Sie flüchtet aus der Familie. Nach Tagen wird sie im Wald gefunden. Gott sendet einen Helfer, "einen Priester, der auch Arzt und Psychiater war und der jungen Seele zurückhalf auf den Weg zu Gott und in die menschliche Gemeinschaft" (1952, II, 137). Doch Rosmarie wird immer wieder in Nervenkliniken behandelt. Sie erhält Elektroschocks. Sie wird auch nicht mehr auf die Tournées mitgenommen. Anstatt sich zu befreien, wird sie zeitweise aus der Familie ausgestoßen. Einen Zusammenhang zwischen der früher so mustergültigen Fügsamkeit Rosmaries und ihrer psychischen Erkrankung sieht die Mutter nicht. In einem Fernsehinterview erzählte Rosmarie: "Und die Mutter wollt mich immer in ein Kloster stopfen, wenn ich nervös war oder einen nervous breakdown hatte oder any question oder nicht gewußt hab, was ich mit mir tun soll, und ich hab gesagt: Nein, ich geh in kein Kloster" (Eisenschenk-Film 1993). Das Familiengefängnis ist für die Töchter letztlich auch kaum etwas anderes als ein Nonnenkloster. Denn das Monopol auf Sexualität und Mutterschaft besitzt die Baronin.

Die Trappfamilie weist die Charakteristiken einer sich nach außen hin abschottenden, selbstgenügsamen, von einem "Gummizaun" umgebenen "Pseudo-Gemeinschaft" auf, die Lyman C. Wynne u. a. (1958) als schizophrenogen darstellen: "Ein sehr genereller Mechanismus (...) ist die Schaffung einer durchdringenden familiären Subkultur aus Mythen, Legenden und Ideologie, mit denen die katastrophalen Auswirkungen einer offen erkannten Abweichung von der fixierten Rollenstruktur der Familie unterstrichen werden. (...) Familienlegenden über Wut und Gewalt können wirksame Mahnungen sein, die an die angeblichen Folgen der Divergenz erinnern. Manchmal weist die subkulturelle Ideologie eine verzweifelte Betonung der Harmonie in allen Beziehungen innerhalb der Familie auf. So betonte eine Mutter immer und immer wieder, wobei ihr der Vater als Echo diente: 'Wir sind alle friedlich. Ich möchte Frieden, selbst wenn ich jemand dafür umbringen muß...'" (58f.).

Schwierige Individuation

Den Töchtern fällt die Ablösung von der Herkunftsfamilie noch schwerer als den Söhnen. Die unstete Lebensweise auf den mehrmonatigen Konzerttourneen verhindert zumeist stabile außerfamiliäre Beziehungen. Doch die Mutter weiß besser, woran es fehlt: "Mir haben meine Töchter immer leid getan, weil sie nie jenes wunderschöne Vergnügen mitmachen können, das ich hatte, als ich in der Katholischen Jugendbewegung war. Diese Burschen und Mädels, die zusammenkamen, um zu singen, Volkstänze zu tanzen und zu diskutieren, welche wahre Freude das war. Solche Gruppen junger Leute gab es hier nicht, und wir hielten nicht viel von dem 'Miteinandergehen'. (...) Es ist bestimmt nichts Unrechtes dabei, wenn ein Mädchen mit einem jungen Mann ins Kino geht und er es nachher in einen Drugstore führt und es zu einer Eiscreme mit Soda mit zwei Strohhalmchen einlädt. Aber um wieviel besser würde es sich unterhalten, wenn es mit noch neun Mädels und zehn Burschen ein paar Stunden Volleyball spielen würde, dann nach Herzenslust Madrigale, Motetten und Volkslieder singen würde und zum Schluß ein paar schöne alte Volkstänze kämen, immer alle zusammen, um dann, wenn die Sterne herauskommen, mit einem kurzen Abendgebet abzuschließen" (1952, II, 106). Das Zusammensein in der Gruppe soll die Exklusivität einer Zweierbeziehung verhindern.

Die kollektive Tabuisierung der Sexualität im Namen von asketisch-keuscher "Kameradschaft" und "Gemeinschaft", wie sie für die eher konservativen Richtungen der Jugendbewegung charakteristisch war, wurde im Wien der zehner und zwanziger Jahre von Siegfried Bernfeld und Otto Fenichel bekämpft (vgl. Bernfeld 1919; Fallend 1992). Während der revolutionäre Flügel der Jugendbewegung nach sexueller Befreiung strebte, erhöhten die katholischen Gruppen ihren Verdrängungsaufwand und steigerten sich in einen schwülen Mystizismus hinein. In ihrer Schwärmerei vom "großen mystischen Leib des Herrn - corpus Christi mysticum" (Praschak-Mittlböck 1998, 73), dem alle angehören und in dem alle Trennungs- und Fragmentierungstraumata aufgehoben sind, ist eine der Wurzeln der Trappschen Cor-unum-Phantasie zu finden (vgl. Trapp 1954, 171). Die aggressive Komponente

wird deutlich in den folgenden Ausführungen, die ganz dem Gedankengut und der Sprache der Katholischen Jugendbewegung verhaftet sind: "Hie und da gibt es auch hier solche jungen Leute, die so fühlen und dieser Art Unterhaltung Interesse abgewinnen könnten. Hoffen und beten wir, daß aus ihrer Mitte eines Tages ein Führer aufsteht, der sie in einer Bewegung sammelt, die wie ein Waldbrand von Küste zu Küste all die heutige Blasiertheit wegfeht und die Heime und die Kirchen mit einer neuen Generation anfüllt" (1952, II, 106).

In einer Gruppe kanadischer Studenten, die wie Jugendbewegte aussehen, erkennt Maria Augusta "jene Art junger Leute", "deren Bekanntschaft ich mir immer für meine Töchter gewünscht hatte" (ebd.). Sie wünscht sich etwas für die Töchter, anstatt deren eigene Wünsche sich entfalten zu lassen. Die Töchter werden überhaupt nicht als eigenständige Personen wahrgenommen, sondern fungieren als narzißtische Erweiterungen des mütterlichen Selbst. Sie sollen die Jugend der Mutter wiederholen.

Die erste Tochter, die noch im Todesjahr des Vaters den Absprung schaffte, war Johanna. Damit wurde sie zur Persona non grata. In den Büchern ihrer Mutter wird ihr Erwachsenenleben totgeschwiegen. Sie heiratete einen in die USA emigrierten Österreicher, zog mit ihm nach Wien und bekam viele Kinder. Ihre Schwester Martina starb 1951 bei der Geburt ihres ersten Kindes. Maria Augusta schreibt dazu: "Als Martina noch ganz klein war, hatte sie oft und oft gesagt: 'Ich mag nicht erwachsen sein, ich möchte immer so klein bleiben.' Gott hat ihr wirklich diesen Wunsch erfüllt, äußerlich und innerlich" (1954, 180). Es war wohl auch der Wunsch ihrer Stiefmutter. Wäre sie wirklich ein Kind geblieben, wäre sie noch am Leben. Doch sie wurde eine Frau, und die Anmaßung, selber Mutter zu werden, brachte ihr den Tod. Maria Augusta ist eine Schutzherrin, der niemand ungestraft entkommt.

Über die notwendigerweise krisenhaften Ablösungsversuche der längst erwachsenen Kinder wird strenges Stillschweigen bewahrt, um nach außen hin das Bild der heilen Familie aufrecht zu erhalten. Die Söhne stoßen mit ihren Autonomiebestrebungen jedoch auf wesentlich weniger Widerstand als die Töchter. Alle drei heiraten und gründen eigene, zum Teil kinderreiche Familien. Dennoch ziehen selbst Familienväter weiterhin als Chormitglieder durch die Lande. Werner bricht wenige

Stunden nach der Geburt seines fünften Kindes zu einer Tournee nach Ozeanien auf und läßt seine Frau allein (vgl. 1963, 169). Von den Töchtern bleiben Agathe, Maria, Hedwig und Rosmarie ledig und kinderlos.

"Langsam, ganz langsam begann der Baum mit den zehn Ästen Wurzeln zu fassen, der ausgerissen und in einen fremden Erdteil jenseits des Ozeans verpflanzt worden war" (1952, II, 31), beschreibt Maria Augusta das allmähliche Fußfassen im US-amerikanischen Exil. Der Familiensitz in Vermont wird erworben: "Man muß seine Heimat verloren haben, um zu verstehen und zu begreifen, was die Worte bedeuten: 'Home, sweet home'" (48). Maria und ihr Monsignore werden jedoch dafür sorgen, daß die Wurzeln nicht anwachsen. Daß die Notlage der Emigration nicht der einzige Grund für das Wanderleben war, zeigt sich 1956, als der Chor endgültig aufgelöst wird und ein geruhames, seßhaftes Dasein anbrechen könnte. Franz Wasner und Maria Augusta von Trapp beschließen, ihr Leben der christlichen Mission zu weihen. Die erwachsenen Kinder Maria, Rosmarie und Johannes begleiten sie und arbeiten lange Jahre als Missionare auf verschiedenen Inseln im Pazifik. Maria und Wasner fahren gemeinsam von einer Missionsstation zur nächsten und werden als hohes Paar verehrt. Nach sieben Jahren Missionstätigkeit geht Wasner nach Rom. Seine Beziehung zu Maria Augusta bleibt über die Distanz hinweg aufrecht.

Die Popularität der Trapp-Familie

Die Vorstellung einer harmonischen, konfliktfreien Großfamilie, wie sie die Trapps nach außen hin zu verkörpern schienen und im oft beschworenen Bild des "Cor unum" symbolisch darstellten, entspricht den Sehnsüchten vieler Menschen. Maria Augusta (1960, 185) erzählt denn auch von den vielen Briefen, "in denen immer die gleichen Fragen gestellt wurden: 'Was haben Sie getan, um Ihre Familie beisammen zu halten?' Oder: 'Was haben Sie getan, um Ihre Kinder daheim zu halten?'" Eltern fragen sie um Rat, "was sie tun sollten, um ihre Kinder zu Hause zu halten" (ebd.). Die Trapps präsentieren sich als ein Bollwerk gegen die sozialen Umwälzungen der Moderne. Wenn Maria Augusta gegen den Zerfall der Familie, gegen sexuelle Freizügigkeit oder gegen Jazz und Rock'n Roll polemisiert, kann sie des Beifalls ihres konservativen Publikums sicher sein.

Was dem Harmonieideal widersprach, wurde verschwiegen und vertuscht. In einem Brief an ihre ehemalige Hausangestellte schreibt die Baronin 1948, nachdem sie sich über die beiden Ausbrecher Johanna und Rupert beklagt und auf ein anhängiges Gerichtsverfahren angespielt hat: "Vor allem muß ich schweigen lernen. (...) Bitte bet für mich, daß ich wirklich schweige bis zum Ende" (Eberherr-Nachlaß). In einem anderen Brief steht zu lesen: "Ein leidender Grund / Ein schweigender Mund / Ein Herz voller Minne / Da ist Gott allweil inne" (ebd.). Daran halten sich die mittlerweile betagten Trapp-Kinder bis heute, mit wenigen Ausnahmen.

Selbst Johannas Gatte Ernst Winter ergeht sich in bloßen Andeutungen, wenn er über die Familie seiner Frau befragt wird. Er erwähnt eine von ihm verfaßte "sozialpsychologische Studie", die er aber nicht veröffentlicht. Seine Zurückhaltung begründet er u. a. damit, daß Maria Augusta sich geweigert habe, sich bei den Kindern zu entschuldigen (Monarth 1994, 104). Es scheint, als wirke auch auf ihn Marias Macht aus dem Jenseits weiter. Daß sie selbst aber andererseits das Schweigen brechen konnte, ohne an Popularität einzubüßen, zeigen die oben zitierten Passagen über die Prügelpädagogik im Hause Trapp. Sie sind allgemein zugänglich und werden dennoch seit Jahrzehnten ignoriert. Der kollektive Wunsch, an eine heile Familie zu glauben, ist offenbar zu stark.

Die Struktur dieser Familie ist matriarchalisch. Die Mutter ist die Herrscherin, die Männer sind Nebenfiguren. Das Musical und der darauf basierende Film "The Sound of Music" zeigen überdies - weit deutlicher als die Bücher - in ihrem Handlungsverlauf und ihrer szenischen Bildlichkeit die Wiederherstellung des Matriarchats auf Kosten des Patriarchats.^{(r)MDNM} Die Fiktionalisierung griff zielsicher den in der Quelle verborgenen Subtext auf und verstärkte ihn bis zur Karikatur. Eine Schlüsselszene ist die erste Begegnung zwischen Maria und den Trapp-Kindern. Der Baron ruft mit seiner Trillerpfeife seine Söhne und Töchter, die im Marschschritt zur Parade antreten. Das Szenenphoto zeigt ihn mit seiner phallischen Trillerpfeife im Mund, während neben ihm Marias Mund vor Staunen als schwarzes Loch offen steht. Die Szene ist der Anfang vom Ende seines als lächerliche Zwangsordnung gezeichneten Patriarchats. Maria wird alsbald zur Befreierin und (Wieder-)Einführerin eines als lustvoll und freizügig dargestellten Matriarchats.

Auch das Filmplakat spricht eine deutliche Bildsprache. Im Mittelpunkt und im Vordergrund läuft, wesentlich größer als alle anderen Figuren, Maria dem Betrachter entgegen, während der Baron als wesentlich kleinere Nebenfigur an den Rand gedrückt steht und überdies der einzige ist, der nichts zu lachen hat. In einem Folgeband von Maria Augustas Autobiographie, "Von Welterfolg zu Welterfolg" ("A Family on Wheels"), lautet eine Kapitelüberschrift "Die größte Mutter der Welt" (1963, 69). Als solche rühmt sie ein Lateinamerikaner, der sie mit Tränen in den Augen umarmt, wie Maria voll Genugtuung vermerkt. Sie hat es geschafft.

Die Fernsehdokumentation "Auch Edelweiß ist nur eine Blume" zeigt einen Ausschnitt aus einem Film über die reale Trappfamilie in den vierziger Jahren: Ein langer Tisch ist gedeckt. Die Familienmitglieder schreiten zur Tafel. Die Mutter mit dem kleinen Kronprinzen thront am Kopfende. Zu ihrer Rechten sitzt der Baron, zu ihrer Linken der Monsignore. Dann folgen die Kinder. Johannes Gatte Ernst Winter nannte die Trappsche Familiengeschichte "ein klassisches griechisches Drama mit Sex und Psychologie und allem drum und dran" (Monarth 1994, 104). Das Filmdokument zeigt eine matriarchalische Klytaimnestra, die mit dem Gatten Agamemnon und dem Liebhaber Ägisth gemeinsam am Tisch sitzt. Und noch ist keine Elektra gegen die Mutter aufgestanden.

Die Figurenkonstellation der starken Maria und des schwachen Barons mag auch der Grund dafür gewesen sein, daß "The Sound of Music" 1999 der große Überraschungserfolg beim "Gay & Lesbian Festival" in London war (vgl. Strasser 2000). Die Schwäche des Vaters in der Familie Trapp ist eine direkte Konsequenz der historisch-politischen Vaterlosigkeit, die mit dem Ende der Habsburgermonarchie eintrat. Der seiner militärischen Position beraubte Vater wird zum Rentier, der vom Geld seiner Frau lebt. Die Schwäche des Vaters ist darüber hinaus ein soziologisches Phänomen in allen fortgeschrittenen Industriegesellschaften (vgl. Mitscherlich 1963, 362ff.; Parsons 1964, S. 223ff.). Die durch eine de-facto-alleinerziehende Mutter geprägte Sozialisation erschwert den Kindern die Ablösung, die im Trapp-Mythos als gar nicht notwendig oder erstrebenswert dargestellt wird. In den USA bezeichnet der Begriff "momism" diese Depotenzierung des Vaters.

Die Tabuisierung der Sexualität, wie sie sich in den katholisch geprägten Vorstellungen von der jungfräulichen Mutter äußert, die ohne Sex zu sieben Kindern kommt, steht im Einklang mit den puritanischen Familienwerten im pruden protestantischen Amerika (vgl. Keul 2000). Zugleich aber bietet die Vielzahl der Geschwister einen Schutz vor dem Ausgeliefertsein an und Verschlungenwerden durch die übermächtige Mutter. Auf einer oberflächlicheren Ebene lädt das Aschenbrödel-Märchen vom armen Mädchen, das einen reichen Baron heiratet, die weibliche Publikumsmehrheit zur Identifikation ein.

Die matriarchalische Welt ist aber auch eine geordnete und stabile, in der jedes Mitglied seinen Platz hat. Die Familie erweist sich in dieser Hinsicht als ein Miniaturmodell des Ständestaats, mit dem die Trapps so sympathisierten. Der familiären Ordnung entspricht ein konservatives politisches Weltbild. Der Regisseur Robert Wise (1993) hat den Überraschungserfolg von "The Sound of Music" auf die politische Situation in den USA Mitte der sechziger Jahre zurückgeführt: Zur Zeit des Vietnamkriegs und der beginnenden Studentenproteste klammerten sich viele an altmodische Ideale (vgl. Vansant 1999, 180f.). "My own Story" beginnt mit einer Skizze der Situation um 1970, als dieses Buch entstand: Während die Studenten, vergiftet von Sex, Drugs and Rock'n Roll, in Berkeley Unruhe stiften, herrscht an der Universität von Utah andächtige Stille, als Maria in einem vollen Saal ihre Geschichte erzählt. Wie üblich wird das Publikum "eine einzige lauschende Familie" (1963, 36), von keinerlei Aufruhr gestört, und damit zum Vorbild für die gesamte US-amerikanische Gesellschaft.

Warum entfaltete andererseits die Legende von der heilen Familie in Österreich so wenig Wirkungskraft? Die Gründe hierfür sind wohl nicht in einer besonderen Immunität gegenüber Kitsch und verlogener Mythenbildung zu suchen. Sie dürften vielmehr mit dem historisch-politischen Kontext der Trapp-Geschichte zusammenhängen. Zeigte doch ein Film aus dem alliierten Siegerland USA den Besiegten, daß der gute Österreicher derjenige ist, der 1938 ins Exil geht (vgl. Luger 1994, 184). Als die Trapps 1950 nach Salzburg reisen, werden sie nicht überall willkommen geheißen: "Es gab Anzeichen und Gerüchte, daß uns unsere Flucht aus Österreich übelgenommen worden war und daß gewisse Leute nicht vergessen

konnten, daß Rupert und Werner in amerikanischer Uniform gekämpft hatten" (1963, 114).

Anmerkung (1) Ich danke Frau Dr. Ulrike Kammerhofer vom Salzburger Institut für Volkskunde für die Hilfsbereitschaft und Großzügigkeit, mit der sie meine Recherchen unterstützt hat.

Literatur

ANDERSON, William / WADE, David (1998): The World of the Trapp Family. Davison: Anderson Publ.

BATESON, Gregory u. a. (1969): Schizophrenie und Familie. Frankfurt am Main: Suhrkamp

BERNFELD, Siegfried (1919): Die Psychoanalyse in der Jugendbewegung. In: Ders.: Antiautoritäre Erziehung und Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd 3, 1971, S. 794-801

BUCHHOLZ, Michael B. (1995): Die unbewußte Familie. Lehrbuch der psychoanalytischen Familientherapie. München: Pfeiffer

CANETTI, Elias (1960): Masse und Macht. Düsseldorf: Claassen

EBERHERR, Christian: Nachlaß im Salzburger Institut für Volkskunde

EISENSCHENK, Herbert (1993): "Auch Edelweiß ist nur eine Blume." Die wahre Geschichte der Trapp-Familie. In: ORF-Nachlese, Jänner, S. 2-7

ERDHEIM, Mario (1997): Weibliche Größenphantasien in Adoleszenz und gesellschaftlichen Umbrüchen. In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 16, S. 27-43

FALLEND, Karl (1992): Von der Jugendbewegung zur Psychoanalyse. In: Ders. / REICHMAYR, Johannes (Hg.): Siegfried Bernfeld oder Die Grenzen der Psychoanalyse. Materialien zu Leben und Werk. Basel: Stroemfeld / Nexus, S. 48-68

FEDER, Stuart / KARMEL, Richard L. / POLLOCK, George H. (Hg.) (1990): Psychoanalytic Explorations in Music. Madison: International Universities Press

FREUD, Sigmund (1900): Die Traumdeutung. Studienausgabe II. Frankfurt am Main: Fischer 1982

FREUD, Sigmund (1919): Das Unheimliche. Studienausgabe IV. Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 241-274

FREUD, Sigmund / ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1966): Briefwechsel. Frankfurt: Fischer

HIRSCH, Julia Antopol (1993): The Sound of Music. The Making of America's Favorite Movie. Chicago: Contemporary Books

KEUL, Alexander G. (2000): The Sound of Virtue (unveröff. Typoskript)

KÖNIG, Hans-Dieter (1986): Von Buffalo Bill zu Ronald Reagan. Zur Geschichte und Massenpsychologie US-amerikanischer Cowboy-Inszenierungen. In: LORENZER (1986), S. 289-345

KOHUT, Heinz (1950): On the Enjoyment of Listening to Music. In: FEDER u. a. (1990), S. 1-20

KOHUT, Heinz (1957): Observations on the Psychological Function of Music. In: FEDER u. a. (1990), S. 21-38

LORENZER, Alfred (Hg.) (1986): Kultur-Analysen. Frankfurt am Main: Fischer

LORENZER, Alfred (1986): Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: Ders., S. 11-98

LUGER, Kurt (1994): Salzburg als Bühne und Kulisse. In: HAAS, Hanns / HOFFMANN, Robert / LUGER, Kurt (Hg.): Weltbühne und Naturkulisse. Zwei Jahrhunderte Salzburg-Tourismus. Salzburg: Pustet

m.b.: Auf den Spuren der Familie Trapp. In: Salzburger Nachrichten, 24. 8. 2000, S. 4

MITSCHERLICH, Alexander (1963): Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. München: Piper

MONARTH, Elisabeth (1994): "The Sound of Music" zwischen Mythos und Marketing. Eine österreichische Familiengeschichte. Wien: Dipl. Arb.

PARSONS, Talcott (1964): Beiträge zur soziologischen Theorie. Neuwied: Luchterhand

PRASCHAK-MITTLBÖCK, Katharina (1996): Neuland. Wurzeln und pädagogische Blüten einer Jugendbewegung. Wien: Dipl. Arb.

RANK, Otto (1909): Der Mythos von der Geburt des Helden. Leipzig / Wien: Deuticke

SCHOMAEKERS, Günter (1964): K. und K. Korvettenkapitän Georg Ritter von Trapp. Der erfolgreichste U-Boot-Kommandant Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg. Krefeld: Rühl

STERBA, Richard F. (1965): Psychoanalysis and Music. In: American Imago 22, S. 96-111

STRASSER, Christian (2000): Zum Mitsingen. In: Salzburger Nachrichten, Lokalteil, 13. 4.

TRAPP, Georg von (1935): Bis zum letzten Flaggenschuß. Erinnerungen eines österreichischen U-Boot-Kommandanten. Salzburg: Pustet

TRAPP, Maria Augusta von (1952): Die Trapp-Familie I. Vom Kloster zum Welterfolg. 2 Teile. Wien: Frick

TRAPP, Maria Augusta von (1954): Gestern, heute, immerdar. Wien: Frick

TRAPP, Maria Augusta von (1960): Feste und Feiern mit der Trapp-Familie. Wien: Frick

TRAPP, Maria Augusta von (1963): Die Trapp-Familie II. Von Welterfolg zu Welterfolg. Wien: Frick

TRAPP, Maria Augusta von (1972): Maria. My own Story. Library of Congress No. 72-81112

VANSANT, Jacqueline (1995): "Harry Lime und Maria von Trapp treffen sich am Stammtisch": Die Entnazifizierung Österreichs in amerikanischen Filmen. In: BUNZL, John / HIRCZY, Wolfgang / VANSANT, Jacqueline (Hg.): The Sound of Austria. Österreichpolitik und öffentliche Meinung in den USA. Wien: Braumüller, S. 169-181

VANSANT, Jacqueline (1999): Robert Wise's "The Sound of Music" and the "Denazification" of Austria in American Cinema. In: GOOD, David F. / WODAK, Ruth (Hg.): From World War to Waldheim. Culture and Politics in Austria and the United States. New York: Berghahn, S. 165-186

WISE, Robert (1993): Foreword. In: HIRSCH (1993), o. S.

WYNNE, Lyman C. u. a. (1958): Pseudo-Gemeinschaft in den Familienbeziehungen von Schizophrenen. In: BATESON u. a. (1969), S. 44-80

Filme

EISENSCHENK, Herbert (1993): "Auch Edelweiß ist nur eine Blume." Dokumentation. AP-Degn-Film. ORF, 6. 1. 1993.

LIEBENEINER, Wolfgang (1956): Die Trapp-Familie.

WISE, Robert (1965): The Sound of Music.

