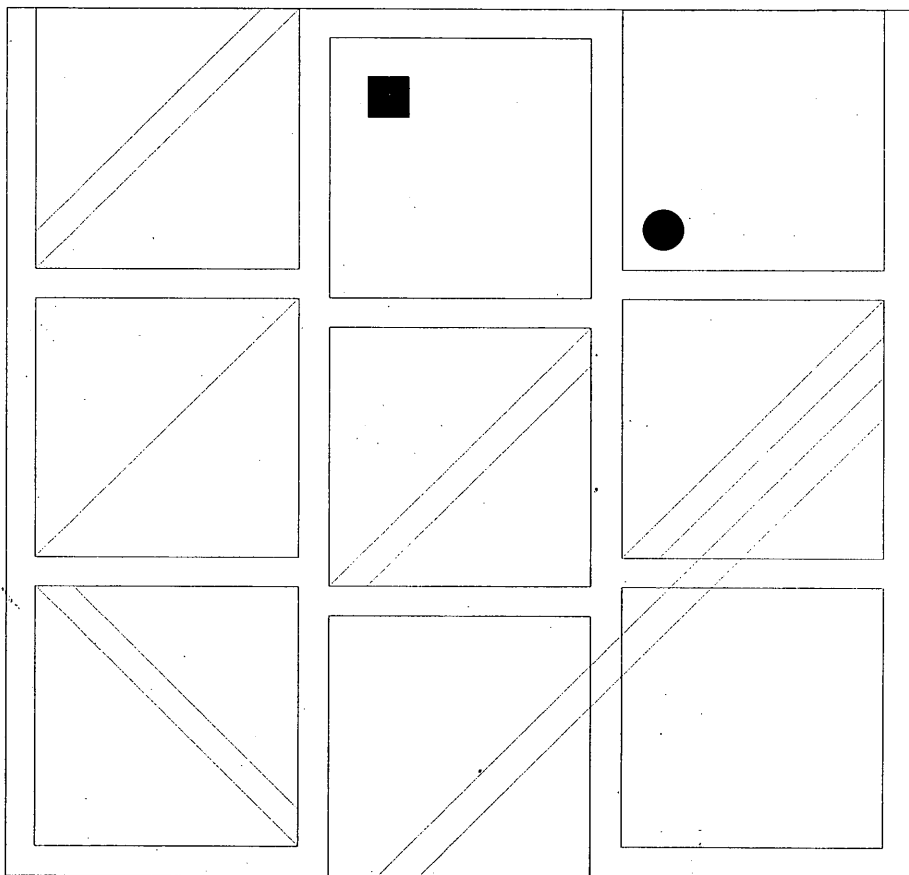




ACTA  
GERMANICA 7

Studien zur Literatur der Jahrhundertwende

# ERZÄHLSTRUKTUREN



JATE  
SZEGED

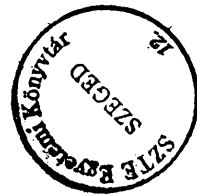




ACTA GERMANICA 7

# ERZÄHLSTRUKTUREN

Studien zur Literatur der Jahrhundertwende



# **ACTA GERMANICA**

**auctoritate et consilio Cathedrae Linguae  
Litteraturaeque Germaicae Universitatae  
Szegediensis de Attila József nominatae edita**

**ACTA GERMANICA 7**

# **ERZÄHLSTRUKTUREN**

**Studien zur Literatur der Jahrhundertwende**

herausgegeben von Károly Csúri und Géza Horváth

**Szeged**

**1998**

# **ACTA GERMANICA 7**

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik der József-Attila-Universität

herausgegeben von

Márta Barótiné Gaál, Péter Bassola, Árpád Bernáth, Károly Csúri,

Katalin Hegedűs-Kovacséics

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

Umschlaggestaltung: Anikó Környei

Druckvorbereitung: Zsuzsa Sörfőző

HU-ISSN-1216-9455

# Inhalt

K. Ludwig Pfeiffer

**Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert**

Skizzen zum kulturellen Status einer literarischen Form 7

Erzsébet Szabó

**Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von**

**Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes *Effi Briest*  
und *Unwiederbringlich***

23

Károly Csúri

**Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip**

Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht" 36

Zoltán Szendi

**Das Rachemotiv als strukturbildendes Element  
in den Novellen Thomas Manns**

54

Márta Horváth

**"Die letzte Vermählung"**

Ein Vergleich der Struktur von Musils Novellen *Die Vollendung  
der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*

78

Géza Horváth

**Hermann Hesse: Siddhartha**

Eine typologische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der strukturbildenden Motive in der Erzählung *Siddhartha*, mit Ausblick auf das erzählerische Werk Hermann Hesses

96

Mihály Szajbély

**Elek Gozdu: Sámson madara (Simsons Vogel)**

Eine Verwirklichung der klassischen Form der Novelle in der ungarischen Literatur

132

K. Ludwig Pfeiffer

## **Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert**

Skizzen zum kulturellen Status einer literarischen Form

### **I**

Mit der Novelle, besonders der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung vom späten 19. bis ins weit fortgeschrittene 20. Jahrhundert intensiv beschäftigt. Auch wenn es den Anschein hat, als habe diese Intensität in der jüngeren Vergangenheit etwas nachgelassen, gehen jene (vor allem jene, die sich nicht zu den Fachgermanisten zählen dürfen) enorme Risiken ein, die zu diesem Thema noch etwas sagen zu müssen glauben. Schon 1960 hat sich Manfred Schunicht darüber beklagt, daß es auch umfassenden Untersuchungen kaum "vergönnt war, eine Bresche in das anscheinend unentwirrbare Dickicht falscher Ansatzpunkte und unausrottbarer Mißverständnisse zu schlagen, das den Zugang zu einer fruchtbaren Diskussion über den Begriff Novelle fast versperrt" (Schunicht 1960, S. 441). Die "andere Fragestellung", die nötig sei, um die "innere Form der Novelle" aufzuspüren, "die Gesetzlichkeit ihrer Struktur freizulegen" (S. 443), wollte freilich auch Schunicht nur in sehr bescheidenen, vorläufigen ersten und eher dekonstruktiv orientierten Ansätzen durch die Abtragung zähl fortgeschriebener Mißverständnisse andeuten. Diese Mißverständnisse hätten sich vornehmlich um Tiecks Begriff des "Wendepunkts" und Heyses Begriff des "Falken" (scherzhaft zum Titel "Der Falke am Wendepunkt" kombiniert, vgl. auch S. 459) gerankt.

Ich glaube, daß man Versuche, der inneren Form der Novelle und der vermeintlichen Gesetzlichkeit ihrer Struktur auf die Spur zu kommen, auch nicht in Ansätzen fortsetzen sollte. Angesichts des riesigen, über alle Kulturen und Zeitalter verstreuten Repertoires dessen, was man Novelle genannt hat, würde man sich da – und selbst wenn man sich nur auf Europa konzentrierte – nur noch lächerlich machen. Den Romanisten (hier Walter Pabst), der "auf Schritt und Tritt die altprovenzalische, mittellateinische, spätantike Novellistik zu Quellen- und Ausdrucksstudien heranziehen muß", verwundert vor allem die (nach Pabst besonders gern von Germanisten getroffene) Datierung der Novelle als Produkt

der Renaissance (Pabst 1949, S. 263; Pabsts Verwunderung hat Mackensen 1958, S. 402f., nicht daran gehindert, doch wieder von der Entstehung der Novelle im 13. Jahrhundert in Florenz zu reden; differenzierter hingegen etwa Prang 1968, S. 62ff.). Gegen solche Vorwürfe, "mit denen die Romanisten seit E. R. Curtius nicht eben sparsam gegenüber den Germanisten umgehen", hat sich selbst Fritz Martini nur schwach und unentschlossen gewehrt (Martini 1960, S. 353f.).

Gleichwohl gibt es unübersehbare, oft wohl unbeabsichtigt konstante Momente in den Bestimmungsversuchen, welche nicht so sehr oder nicht nur auf einen 'Regeltypus' oder gar eine 'Urform' der Novelle abzielen. Je skeptischer man sich im Blick auf eine *allgemeine* Formbestimmung "der" Novelle verhält, umso zäher kehren die nur unwesentlich variierten Charakterisierungen der *deutschen* (d.h. natürlich der deutschsprachigen) *Novelle des 19. Jahrhunderts* wieder. Pabst hält die Vorstellungen von Idealtypen und Formgesetzen sicher nicht ganz zu Unrecht für eine "germanistische Doktrin" (1949, S. 57). Allerdings muß das nicht viel im Blick auf die Richtigkeit oder die Irrtümer dieser Doktrinen besagen. Aber ein signifikantes Symptom scheint mir in dieser germanistischen Vorliebe doch zu bestehen. Erstens wäre zu fragen, warum sich die Germanistik zu allgemeinen Formbestimmungen der Novelle mehr als die anderen Philologien zu Definitionen der in ihrem Gegenstandsbereich auftretenden Formen kürzeren Erzählen hat hinreißen lassen. Zweitens fällt auf, daß 'Deutschland' die "Heimat aller Novellen-Doktrinen seit der Romantik" ist (Pabst 1949, S. 253). Drittens schließlich stellt man fest, daß sich hinter der Suche nach Formgesetzen offenbar andere, nicht bloß formale Bedürfnisse verbergen. Auf seiner Suche nach der inneren Form wird Schunicht zum Beispiel vor allem beim Begriff des Zufalls und seiner Rolle für jene Novellen fündig, die er als "deutschen Novellentyp des 19. Jahrhunderts" bezeichnet (1960, S. 464ff.). 'Zufall' aber ist kein bloß formaler Begriff. Mit wünschenswerter Klarheit hat Pabst den verborgenen 'Wendepunkt' vom Formalen zu etwas anderem, nur unscharf sich Abzeichnenden in den literaturwissenschaftlichen Analysen dingfest gemacht: Der Vielfalt der Erscheinungen und der Dynamik schöpferisch spielender Kräfte gegenüber erweise sich der Terminus "Form" "als ein rein empirisches und recht unscharfes scholastisches Hilfsmittel" (1949, S. 289); bei "philosophischer Überprüfung der Begriffe" enthülle sich die "Form" der Texte "meist nur als Erfüllung kulturhistorischer, nicht ästhetischer Erfordernisse" (S. 293). Und er zitiert Balzac, für den – wohlgerne in Frankreich – der Roman die "unermeßlichste moderne Schöpfung" ist (S. 291). Hatte also Benno von Wiese Recht, als er davon sprach, daß die deutsche Novelle des

19. Jahrhunderts (für ihn auch die des 20.), daß also ausgerechnet die "strengste Form der Prosadichtung [...] aus einer über Jahrhunderte reichenden europäischen Tradition" ausbrach, während die Novelle in Italien und Frankreich weit stärker das blieb, was sie war (von Wiese 1963/1977, S. 3) und, wie auch in England, stärker in den Schatten des dort dominierenden Romans geriet? Was besagt es, daß – wenn man es denn so formulieren will – mit Kleist im deutschsprachigen Raum eine Entwicklung beginnt, "die dazu zwingt, Novelle von ihrem [sog.] metaphysischen Hintergrund, nicht vom gesellschaftlichen Aspekt her zu betrachten" (von Wiese 1963/1977, S. 4)? Solche, hier noch etwas dunkle Vermutungen und Aspekte möchte ich im weiteren Verlauf dieses Essays entfalten.

## II

Bleiben wir zunächst bei weiteren Positionen von Wieses. Wenn die 'spezifisch' deutsche Novelle mit Kleist, ihre Theorie mit der Frühromantik anhebt, so liegt ihr Höhepunkt im Zeitalter des bürgerlichen Realismus (1963/1977, S. 64). Das könnte paradox anmuten: Der Höhepunkt einer 'metaphysischen' Tendenz läge ausgerechnet in einer Periode intensiver Vergesellschaftung, einer Periode, in der, wie die Geschichte der Soziologie nachgewiesen (und Marx nachdrücklich exemplifiziert) hat, die Vorstellung sich unwiderstehlich geltend macht, daß nicht Metaphysisches, sondern Gesellschaftliches oder gar 'die Gesellschaft' das Leben und die Individualität der Menschen wie eine "zweite Natur" (Marx) durchdringt. Löst sich das Paradox auf, wenn man wie von Wiese behauptet, die Novelle spiegele die (ver)bürgerlich(t)e Welt des 19. Jahrhunderts, inszeniere aber gleichzeitig subjektive Auflehnung und Protest gegen diese Verbürgerlichung, indem sie zunehmend sittliche, weltanschauliche und eben metaphysische Probleme thematisiere (von Wiese 1963/1977, S. 65)? Ich glaube nicht, jedenfalls solange nicht, wie man die Formen dieses Protests nicht konkreter nachweist. Sie bestehen wohl kaum in dem bereits bei Büchner oder Grillparzer durchschlagenden Interesse an "Psychologischem" und "Psychopathischem", das von Wiese selbst konstatiert (S. 67) und das zu einem wenn nicht beherrschenden, so doch insistierenden Motiv in den Interpretationen von Novellen C. F. Meyers bis hin zu M. Walser in den von J. Lehmann herausgegebenen Sammelbänden (1980) geworden ist (vgl. z.B. Bd. 1, S. 292–297, Bd. 2, S. 283–287, 289–291).

In der Vielzahl der Abgrenzungsversuche der Novelle (d.h. nun immer der deutschsprachigen Novelle im 19. Jahrhundert) anderen erzählenden Gattungen gegenüber dominieren, wie mir scheint, zum einen Unterscheidungen der Novelle vom Märchen. Vielleicht lassen sich in dieser Hinsicht zwei Passagen bei C. M. Wieland als symptomatische Dokumente des Beginns lesen. In einer frühen Passage, einer Anmerkung in der zweiten Auflage des *Don Sylvio* (1772), schreibt Wieland Unterschiede der Novelle von der Fabel und vom Roman gleichsam positivistisch fest. Im Kontext dieser Äußerung ist von "Feenmärchen" die Rede, ein Problem sind sie (noch) nicht (1814, S. 27). In seinem "Alterswerk" "Das Hexameron von Rosenhain" (1805) wird die Novelle aber problematisierend im Gegensatz zum glücklich gefundenen oder sinnreich erfundenen und lebhaft erzählten Märchen auf "unsere wirkliche Welt" und auf "Begebenheiten" verpflichtet, die zwar nicht alltäglich sein müssen, aber sich doch "alle Tage allenthalben zutragen könnten" (1939, S. 28; vgl. auch von Wiese 1963/1977, S. 2). Es leuchtet ein, daß sich ein solches Problembewußtsein im Blick auf das Märchen für die Romantik und ihre Interpretation verschärfte. Auch wenn sich ein basaler, gegenstandsbezogener 'Realismus' für spätere Novellen von selbst zu verstehen scheint, so bleibt doch das Problem des Märchenhaften zumindest latent gegenwärtig (zu Keller etwa vgl. Giehl 1980, S. 275f.).

Wichtigere Aufschlüsse scheint mir freilich eine zweite Konstante in den Differenzierungs bemü hungen zu bieten, weil sie den Bereich des Epischen (vor allem dann, wenn man wie Goethe noch an den "Naturformen" des Epischen, Dramatischen und Lyrischen festhalten zu müssen glaubt) überhaupt sprengt. Auf den offenkundigen Problemzusammenhang Novelle/Roman gehe ich später ein. Die jetzt in Frage stehende, überraschendere zweite Konstante betrifft die oft behauptete Nähe der Novelle zum (ernsten) Drama. Eine kleine Blütenlese derartiger, schwerer als die Differenzierung zwischen Märchen und Novelle durchzuhaltender Bemühungen könnte wie folgt aussehen:

- Friedrich Schlegel hält 1798 ebenso wie später Benno von Wiese 1963/1977 dafür, daß man ohne den "Sinn für reine Novellen" die "Form der Shakespeareschen Dramen" nie begreifen wird (F. Schlegel 1906, S. 38, von Wiese 1963/1977, S. 13). Daß die Novellen-Quellen etwa, derer sich Shakespeare bediente, mit den deutschen Novellen nicht allzu viel zu tun haben, ist unerheblich; wichtig ist, daß im frühen 19. Jahrhundert eine solche Kopplung plausiblerweise konstruiert werden kann.

- Friedrichs Bruder August Wilhelm plagt sich mit der Bindung von Novelle, Epos und Drama an die 'Geschichte' bzw. ihre interessante Vergegenwärtigung herum. "Shakspeare

und Camoens" seien wie auch Dante Geschichtsschreiber ihrer Zeitalter gewesen, "nationale Historiker, und die besten, die es geben kann". Auch die moderne 'Poesie' brauche eine "eigenthümlich historische Gattung", deren Verdienst darin besteht, "etwas zu erzählen, was in der eigentlichen Historie keinen Platz hat, und dennoch allgemein interessant ist" (A. W. Schlegel 1884, S. 44).

– Th. Storm hält "die heutige Novelle", die strengste Form der Prosadichtung, für "die Schwester des Dramas". Wie dieses behandle sie "die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt" (zit. bei von Wiese 1963/1977, S. 3).

– Nur scheinbar im Gegensatz dazu steht die Opposition von Novelle und Tragödie, welche Bernhard Bruch aufgemacht hat. Zunächst bescheinigt Bruch der Novelle einen fundamentalen Mangel an Tragik. Es gebe in der Novelle, im Gegensatz zur antiken Tragödie, "weder Bewußtsein noch Handeln, es gibt nur ein fatales Geschehen" (1928, S. 122). Die Tragödie sei, unbeschadet der Möglichkeit auch der sog. bürgerlichen Tragödie, im Wesen eine heroische Form, die Novelle aber eine bürgerlich-empfindsame. An dieser Stelle weicht aber die Opposition ungewollt einer Abfolge: Bei gleicher Strenge des Aufbaus sei die Novelle die "*bürgerliche Ersatzform eigentlicher Tragik* geworden, dort, wo man deren heute nicht mehr fähig war" (1928, S. 124). Storms obiges Wort im Ohr, gerät Bruch vollends ins Schwanken: Die Novelle, epische Schwester des Dramas und zugleich sein innerster Gegensatz, sei beides nicht immer gewesen, sondern erst im Laufe des 19. Jahrhunderts geworden. "Früher stand sie dem Drama fern im Positiven wie im Negativen. Es leidet keinen Zweifel, daß sie zu dieser Nähe der Tragödie erst am Drama, durch es und zuletzt im eigentlichen Wettbewerb mit ihm sich entwickelt hat, und ungefähr in dem Maße, in dem das 19. Jahrhundert durch seine deterministische und relativistische Weltanschauung weithin unfähig wurde zur Sicht und zur Gestaltung des echten Tragischen" (1928, S. 135).

### III

Wie gesagt: Man darf die obigen Positionen zu Novelle und Drama nicht allzu wörtlich nehmen. Aber sie sind Symptom und historische Codierung einer, zugespitzt formuliert, spezifisch deutschen Form eines allgemeineren Problemzusammenhangs von ästhetischer

Form und kulturhistorischem Bedürfnis (im Sinne Pabsts). Insofern besagen die der 'klassischen' Tragödie und der deutschen Novelle gemeinsame formale Strenge und beider Geschlossenheit des Aufbaus noch nicht sehr viel. Man wird vielmehr fragen müssen, welches kulturhistorische Problem sich in der Verbindung von Gemeinsamkeiten (geschlossener Aufbau) und Differenzen (Dramatik vs. Epik, d.h. szenische Vergegenwärtigung vs. unvermeidliche Distanzierungseffekte von Erzählsituationen, auch von solchen wie der personalen, die den Eindruck der Unmittelbarkeit zu erwecken suchen) abschattet.

Was eine 'echte' Tragödie ausmacht, das scheint davon abzuhängen, was man für 'tragisch' hält. Über das 'Wesen' des Tragischen besteht freilich alles andere als Einigkeit. Mal genügt, wie im Mittelalter, der 'beklagenswerte' Tod einer hochgestellten Persönlichkeit; mal scheitert ein großer Held, weil seine Größe durch irgendeinen moralischen Makel unterminiert wird. Manche erblicken im Tragischen die Spaltung des Ethischen und den daraus resultierenden Verlust wertvoller menschlicher Substanz; andere setzen auf die Priorität eines Konflikts zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Triebwesen und Geistnatur, Neigung und Pflicht, Individuum und Gesellschaft usw. (vgl. dazu Pfeiffer 1988 und 1990). Das Auffallende an solchen 'Besetzungen' einer möglichen tragischen Struktur ist ihr historischer Verschleiß. Was aber, zumindest bis zum eventuell gar nicht unwiderruflich eingetretenen "Tod der Tragödie" (ein Fernsehfilm im deutschen ZDF am 19.10.1998 hieß etwa "Vorübergehend verstorben") bleibt, das stiften in diesem Fall nicht die Götter, sondern eine diesen Besetzungen zugrundeliegende und sicherlich im menschlichen Bewußtseinshaushalt ziemlich tiefsitzende (insofern den Göttern in ihrer Wirkung fast vergleichbare) Intuition: daß es nämlich direkte Beziehungen zwischen dem Handeln einer Person und 'höheren', 'objektiven' oder allgemeinen Mächten oder Gegebenheiten (Götter, Schicksal, Gesellschaft) und daher entsprechend unausweichliche, 'fatale' Konflikte gebe oder geben müsse. Die Systemtheorie bemüht sich seit geraumer Zeit, den 'Alteuropäern' diese Intuition, Denk- oder Empfindungsfigur – die sich auch in den dominierenden Konnotationen begrifflicher Verklammerungen wie Subjekt/Objekt, Teil/Ganzes, Individuum/Gesellschaft niedergeschlagen hat – auszutreiben. Sie unterscheidet strikt zwischen personalen bzw. psychischen und sozialen Systemen. Zwischen beiden gibt es keine engen, gleichsam naturwüchsigen oder einklagbaren Kopplungen bzw. Konflikte, sondern eher multiple Resonanzen, Interferenzen oder Friktionen. Ich verstehe sehr gut, daß N. Luhmann tadelnd fragt, "weshalb die Placierung der Menschen in der Umwelt des Gesellschafts-

systems (und erst recht: aller anderen sozialen Systeme) so ungern gesehen und so scharf abgelehnt wird" und darauf verweist, daß dies "an humanistischen Erblasten" liegen könnte. Diese schleppten Denkvoraussetzungen mit sich herum, die "heute schlechterdings unakzeptabel sind". Daher könne "der Platz in der Umwelt des Gesellschaftssystems" kein so schlechter Platz sein; er, Luhmann, würde jedenfalls nicht tauschen wollen (Luhmann 1994, S. 55).

Wohl wahr; aber "the old ego dies hard" (so Beckett in seinem frühen Proust-Essay 1931). Ob systemtheoretische Einsichten ausreichen, um die humanistischen Erblasten gänzlich und dauerhaft zu beseitigen, darf man vorläufig und vorsichtig immer noch bezweifeln. Freilich zollen wir der Systemtheorie, ihrer Sicht der Systementwicklungen seit dem 18. Jahrhundert und selbst dem, was Bruch oben etwas altmodisch als den Determinismus und Relativismus des 19. Jahrhunderts bezeichnet hat, unweigerlich einen partiellen Tribut. Mag sich die Renaissance – oder eher: mögen wir sie seit und mit J. Burckhardt – nochmals zur Epoche des expansiv in die Welt hinein handelnden Individuums stilisiert haben, mögen ihre Figuren dabei oft, wie etwa bei Shakespeare gescheitert, aber doch immerhin großartig ('tragisch') gescheitert sein: Sicherlich haben Reichweite und Relevanz personal-individueller Weltentwürfe seitdem abgenommen. Zumindest, so möchte man nostalgisch vermuten, gibt es den Seeräuber als nationalen Helden, gibt es die Condottieri, die Machiavelli des sog. richtigen Lebens, die Borgia, die Medici oder auch die all diesen entsprechenden Päpste oder einen neuen Luther nicht mehr. Wer, wie Th. Carlyle 1840 in seinen Vorlesungen "On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History", versucht, die Linie geschichtsmächtiger Helden in die Gegenwart hineinzuverlängern, wird nach Cromwell nur noch einmal bei Napoleon (zu ihm später) fündig. Carlyle muß sich mit der im Einzelfall und in einzelnen Ländern gelegentlich zutreffenden, insgesamt aber sehr schnell trügerisch werdenden Hoffnung begnügen, daß der Schriftsteller die Rolle eines modernen geschichtlichen Heldentenors übernehmen kann – oder auf die Karte der diffusen, eher anonymen und unheldischen sozialen Bewegungen des "modern revolutionism" setzen ("Hero-worship", soviel sieht Carlyle leicht ein, "would have sounded very strange to those workers and fighters in the French Revolution"; 1840/1975, S. 428). Man hat versucht, dem aufkommenden Imperialismus der Systeme mit moralischen, mit ästhetischen, erzieherischen (Bildung!) oder vitalistischen Konzeptionen gegenzusteuern. Viel hat das nicht gebracht. Es erklärt allenfalls die zwiespältige Aufnahme, mit der etwa die bürgerliche Tragödie bzw. das bürgerliche Trauerspiel stets zu rechnen hatten.

Die Voraussetzungen für Formen tragischer Weltgestaltung sind also weitgehend entfallen. Das heißt aber nicht, daß wir ohne tragikanaloge affektive Wirkungen ohne weiteres auskommen.

#### IV

Auch wenn nicht so ganz klar ist, welchen Veranstaltungstyp Aristoteles bei seiner Beschreibung der furcht- und mitleiderregenden Wirkungen der Tragödie genau im Sinn hatte, lassen sich die Bedingungen für die Codierung solcher Wirkungen nach wie vor am ehesten in jenen Bereichen realisieren, die wir Kunst zu nennen uns angewöhnt haben. Auch wenn präzise Zuordnungen von ästhetischen Gattungen (oder auch Medien) und Kulturräumen allenfalls hochspekulativ zu erreichen sind, lassen sich begründete Vermutungen über solche Zuordnungen anstellen. So fällt nicht nur auf, daß die Literatur in Ungarn eine wichtigere 'national'-kulturelle Rolle als in vielen anderen europäischen Ländern spielt; es fällt auch auf, daß die dabei dominierende Gattung selbst oder gerade in den revolutionären Zeiten des 19. Jahrhunderts die Lyrik ist. Dazu könnte man einiges mehr sagen. Oder: Natürlich wäre es albern, für den deutschsprachigen Raum die Existenz bedeutsamer Romane zu leugnen. Aber so recht ist andererseits auch kaum jemand bereit, diesen Romanen denselben Stellenwert wie etwa den gleichzeitigen englischen und französischen (oder auch russischen? italienischen?) zuzubilligen. Beschränken wir uns auf England und Frankreich. Beide Länder haben es bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weit intensiver als der deutschsprachige Raum mit den Folgen von politischen und industriellen Revolutionen zu tun. Die daraus entspringenden Situationen mag man mit der Expansivität der Renaissance vergleichen; im Blick auf den Status der Person in solchen Situationen führt der Vergleich eher in die Irre. Würden wir uns systemtheoretischer, inzwischen schon trivial gewordener Terminologie bedienen, könnten wir von einer erheblich gesteigerten Komplexität sozialer Dynamik sprechen. In solchen Situationen steigen Chancen wie Risiken individuellen Handelns. Vor allem aber ist dessen Reichweite und Relevanz von Fall zu Fall erheblich schwerer abzuschätzen – wenn sie denn überhaupt noch festgestellt werden kann. Der Roman – in England und Frankreich (und dies bestätigt der bzw. den Satz Balzacs; s.o.), im 19. Jahrhundert – ist die Gattung, in der das potentiell unendliche Ausmenden personaler Relevanz oder gar Identität in instabilen Situationen

vonstatten geht. Ein solches Ausmendeln endet nur ausnahmsweise tragisch-'dramatisch'. Mit der Komplexität steigt die Zahl der Alternativen; es sinken folglich Wert, Verbindlichkeit und Pathosnähe der jeweils gewählten. Man weiß, welche manipulativen Anstrengungen es Thomas Hardy etwa kostete, seinen Romanen am Ende des Jahrhunderts nochmals die Aura bzw. den Anstrich des Tragischen zu verleihen.

Was immer man von Thesen zum deutschen Sonderweg halten mag (vielleicht gibt es nur Sonderwege), die revolutionäre Lage war im deutschen Bereich anders, vor allem waren es die auch literarisch einschlägigen Folgen. Die politische Revolution wird erstickt. Eine kleinstaatliche, auch biedermeierliche Restauration hat mit der latenten Dynamik der französischen oder der offenen des sog. viktorianischen Kompromisses nicht allzuviel gemein. Als der großflächige Kapitalismus in den deutschen Gründerjahren endlich Gestalt annimmt, versinkt England bereits in der ersten groß(industriell)en Depression. Selbst die Wucht der personalisierten und gleichsam europäischen Revolution, die Wucht Napoleons am Anfang des Jahrhunderts, wirkt sich unterschiedlich aus. Goethe und nochmals Nietzsche mögen ihn für die letzte Verkörperung einer ungeheuren Produktivität der Tat gehalten haben: Im deutschen Bereich aber wird Napoleon, abgesehen von solcher Bewunderung und sicher mehr als in England (wo ihn die Literatur, wie Jane Austen, weitgehend ignorieren oder, wie Thackeray, ins Licht ironischer Distanz tauchen kann), eher erlitten als daß ein "ungeheures Ringen gegen" diesen, "den größten Europäer" (Klein 1936[!], S. 196) sich in den Vordergrund schöbe. Es tut sich "bei uns" (ibid., Zitat von mir etwas unfair aus dem Kontext gezogen; KLP) nicht übermäßig viel, nichts übermäßig Großes; aber am Glanz der anderweitigen (auch der vergangenen) großen Ereignisse und Figuren möchte man schon teilhaben. Das ist die Stunde der Novelle. Kleins Position mag zutreffen, wonach die Zeit der Freiheitskriege das Pathos Schillers oder Kleists mobilisiert habe. Aber, und vor allem in der Folge wohl doch nicht deswegen, weil im deutschen Bereich "das ungewöhnliche Ereignis und die Gewalt des Schicksals zu täglichem Erlebnis wurden" (Klein 1936, S. 196). Im Gegenteil: Der Mangel an großen, dynamischen Ereignissen stimuliert deren *Inszenierung in der novellistischen Fiktion*. Die Meinung, im deutschen Bereich überwiege die tragische Novelle, ist ebenso halbrichtig bzw. halbfalsch wie die gegenteilige Bruch, für den es keine tragische Novelle gibt. In den erzählerischen, häufig historischen Distanzen der Novellen werden die tragische Intuition, die Vorstellung direkter Kopplungen zwischen Ich und Schicksal nicht geradewegs über Bord gespült. Aber die meisten Novellisten geben sie auch nicht für bare Münze aus. Der Stellenwert der Novelle

besteht gerade im verbindlich-unverbindlichen Spiel mit quasi-tragischen Vorstellungen, deren personalen, 'allgemein-menschlichen' bzw. anthropozentrischen Stellenwert man weder aufgeben möchte noch ohne weiteres konservieren kann.

Mit solchen Formulierungen gerate ich in die Nähe der Position von Georg Lukács, ohne diese pauschal zu übernehmen. Lukács meinte, der Roman würde umso einheitlicher, die Novelle umso unausweichlicher zum Verschwinden gebracht, je mehr der Kapitalismus bzw. die "Kapitalisierung" z. B. die Schweiz durchdringe (vgl. 1951, S. 225ff.). Die großen realistischen Romanciers am Anfang des 19. Jahrhunderts hätten die "Einheit und Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung noch nicht als eine bereits vollzogene Nivellierung, sondern in voller Widersprüchlichkeit, in bunter Ungleichmäßigkeit" verarbeitet (S. 225). Lukács möchte einen analogen 'Realismus' auch für die deutsche Novelle reklamieren. Daher nimmt er zu der zugleich vielleicht richtigen und doch etwas arg konstruierten Annahme Zuflucht, daß die Probleme der bürgerlichen Gesellschaft hier auf "gedanklich höchstem Niveau" aufgeworfen waren, "bevor die Ökonomie des Kapitalismus das Land wirklich durchdrungen hatte" (S. 226). Die Annahme ist nicht an sich erzwungen. Aber sie wird es, weil Lukács gleichzeitig sieht, daß etwa die französische 'Novelle' eine "Ergänzung" des Romans, "nicht ein Ersatz für seine gesellschaftliche Unmöglichkeit" (wie in Deutschland?), eine der Ausdrucksformen für die Ungleichmäßigkeiten, den plötzlichen, instabilen und in diesem Sinne potentiell 'dramatischen' Charakter der gesellschaftlichen Umgestaltung ist (S. 227). So paßt etwa die Charakterisierung der Novellen C. F. Meyers – "die großen Männer [...] völlig vereinsamt in ihrer Zeit, rätselhaft unverstanden inmitten der Begebenheiten wandelnd" (S. 231) – kaum mehr zur These von den nicht-anachronistischen, eben 'realistischen' Qualitäten auch der deutschen Novelle (S. 227). Ebenso wenig paßt dazu, daß Kellers erster Teil im Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* mit bestimmten "Tendenzen der Kapitalisierung" noch etwas 'unrealistisch' in einer Weise umgeht, als handle es sich dabei um bloße "Kinderkrankheiten, die die gesunde urwüchsige [Schweizer] Demokratie spielend überwinden könne" (S. 228); daß sich in der Wahl der Novelle bei Keller letztlich so etwas wie "künstlerische Resignation" (S. 237) äußert; daß Keller – man vergleiche C. F. Meyer – immer wieder davon geträumt hat, "Dramatiker zu werden" (S. 237). Präziser noch: Kellers dramatische Ambitionen seien in zwei Richtungen, "in die der großen öffentlichen Volkskomödie mit Chören, Musik usw. und in die der modernen bürgerlichen Tragödie"

gegangen (S. 238). All das belegt eher den sich in der Novelle niederschlagenden 'unrealistischen' tragischen Imaginationsbedarf als den Realismus der Novelle.

Wenn wir unterstellen, daß das Musikdrama noch weniger als die Tragödie (deren bizarre Schrullen Keller ausgiebig an Hebbel kritisiert, S. 240) eine gesellschaftlich-realistische Form abgeben kann, dann kann die Novelle als ein in der deutschen Situation einigermaßen plausibler, gleichsam '*halbrealistischer*' *gattungsmäßig-medialer Kompromiß* gelten. (Es erscheint mir bezeichnend, daß etwa F. Spielhagen, der sich seine Gedanken über die Unterschiede zwischen Roman und Novelle macht – fertige Charaktere und besondere Verkettung der Umstände vs. Breite und Weite des sich in seinen gesellschaftlichen Umständen entwickelnden Menschenlebens [vgl. 1883, S. 69] – in der Praxis als einer der ganz wenigen eher für den 'Zeitroman' optiert. Fontane noch tut so, als sei ihm die Unterscheidung gleichgültig; in der Tat sind manche seiner 'romanähnlichen' Texte immer wieder als Novellen interpretiert worden. Vgl. auch die Ausführungen von Martini 1960, bes. S. 372ff. und S. 385f. zu Status- und Strukturvergleichen mit Tragödie und Roman).

## V

Die Strenge novellistischer Prosaform, das erzählerische Analogon zur Tragödie läßt sich auch als *kultureller Kompromiß* deuten: als die angedeutete, aber nicht mehr ausgeführte dramatische Kopplung von Ich und Welt. Der Bürger, schon gar der deutsche Bürger des 19. Jahrhunderts kann nicht im Wortsinne daran glauben, daß sein Leben mit dem Schicksal in einem höheren Sinn oder dem Absoluten direkt zu tun hat. Ebensowenig aber kann er das Überraschende, Unerklärliche, Quasi-Wunderbare und Schicksalsartige aus seinem Leben vollständig verbannen. Dafür liefert ihm die Novelle im Gegenzug elaboriert-eindringliche Bilder. Oft genug mischen diese Bilder Historisches (in diesem Sinne 'Realistisches') und Mythisch-Archetypisches. Die mögliche Welt der Novelle erscheint umso verlockender, je mehr die einzelne Person ihren gesellschaftlich-politischen Aktionsspielraum wie in Deutschland einschränken muß. Man kann in vielen Fällen die erzwungene Beschränkung bis in die psychisch-biographischen Folgen bei den Autoren verfolgen. C. F. Meyers Kontrast zwischen einem, vorsichtig ausgedrückt, sehr zurückgezogenen Leben und den Bildern vitaler Wucht in seinen Novellen bietet ein diesbezügliches eindrucksvolles Beispiel. Der handlungsgehemmte, von massiven

psychischen Störungen bedrohte Autor deklariert in einer fast rührenden Selbstmonumentalisierung "den Zusammenhang des kleinen Lebens mit dem Leben und Ringen der Menschheit", den "großen humanen Hintergrund" zur "Hauptforce" seiner Werke (zit. bei Eisenbeiß 1980, S. 291f.). Entscheidend erscheint mir jedenfalls die oszillierende Mittellage der Novelle, die Dramatisch-Schicksalhafter suggeriert, ohne sich auf ein klares Bild des Schicksals, der höheren oder 'dämonischen' Mächte zu verpflichten. Zumindest eine Sammlung klarerer, wenn auch insgesamt oft genug widersprüchlicher Bilder aber hatte die Tragödie meist geboten (die Götter, das Rad der Fortuna, Schicksalsformen zwischen Mächten aller Art und personalen Strebungen). Man kann deshalb ebenso plausibler- wie verunklarenderweise wie Th. Storm davon reden, daß es die Novelle "gleich dem Drama" mit den "tiefsten Problemen des Menschenlebens" zu tun habe (zit. bei von Wiese 1963/1977, S. 3). Wenn etwas, dann hat die frühe Novellentheorie die *pointierte Vagheit* solcher und ähnlicher Formulierungen (vielleicht eher als die Probleme des Kapitalismus nach Lukács) durchdacht. Schon Tieck spricht nicht mehr einfach von Schicksal, sondern davon, daß man "dasjenige, was sich vor dem Auge des Geistes und Gewissens, noch weniger vor der Satzung der Moral und des Staates nicht ausgleichen" kann, Schicksal *genannt* hat (Tieck 1829, S. 54; zu ähnlich aufschlußreichen literaturwissenschaftlichen Formulierungen vgl. Martini 1960, S. 371, 375: die "andere Wirklichkeit" ist nicht mehr bezogen auf "eine gedeutete, reale höhere Macht"). Es bringt wenig, wenn man wie Schunicht (1960, S. 464f.) um einer vermeintlichen Klarheit willen den Begriff des Schicksals durch den des Zufalls ersetzt. Das Interessante ist eher die Offenheit der Novelle innerhalb einer Semantik von Schicksal oder Zufall oder, wie Martini formuliert, das "Phänomen des so unberechenbaren wie schicksalbestimmenden Zufalls", das Schweben "zwischen Zufall und Fügung" (1960, S. 371).

Diese Offenheit ist auch durch die völlige Kapitalisierung der Welt im Sinne von Lukács nicht zu beseitigen. Die Novelle in der hier diskutierten Form ist zwar das Produkt einer kulturhistorischen, einer deutschen Situation. Aber ihre Möglichkeit hängt davon nicht vollständig ab. Als potentiellen Code und literarische Form personalisiert-'dramatischer' Welterfahrung gibt es sie ebenso früher wie auch später. Formen des Schicksal- und Zufallartigen, der Offenheit, des Oszillierens leitender Orientierungen hat man in vielen, oft auch Novellen genannten Geschichten nachgewiesen. Dies macht es verständlich, daß man immer wieder Gattungsgeschichten z.B. von Boccaccio an konstruiert hat. Es rechtfertigt solche Konstruktionen aber nicht, jedenfalls nicht zureichend (insofern ist Pabst

nach wie vor Recht zu geben). Mag der *Novellino* im Florenz des 13. Jahrhunderts noch ein regelgeleitetes *bel parlare* eingeübt und derart die Zulassung zur und die Interaktion in der tonangebenden Schicht erleichtert haben, so demonstrieren bei Boccaccio bereits die Menschen ihre Fähigkeit, Überraschendes ohne Nötigung zu tun. Das hat die "Falkentheorie" der Novelle – aber eben wiederum in dieser Allgemeinheit nicht zwingend und zureichend – motiviert: Federigo degli Alberighi liebt bei Boccaccio (*Decameròn*, neunte Geschichte des fünften Tages) eine ihn ständig abweisende Dame und verbraucht mit seiner Werbung sein ganzes Vermögen – bis auf einen Falken. Den schlachtet er, als die Dame ihn überraschenderweise besucht und er ihr nichts anderes vorsetzen kann. Sie erfährt das und heiratet ihn (ausführlicher zur Entwicklung solcher – gleichwohl irgendwie schicksalhaften – Offenheit Neuschäfer 1969). In den *Novellen* der Marguerite de Navarre aus dem 15. Jahrhundert hat H. Sckommodau Spiele des Scheins und der verdeckten Zusammenhänge und Reflexe "unentschiedener, 'offener' Verhältnisse" diagnostiziert (1977, S. 15, 55).

Vermutlich ließe sich einiges zum langsamen Abbau sowohl des schicksalhaften Zufalls wie auch der damit verknüpften Subjektivität und damit zum Wandel dieser Novellenart (fast) zu einem literarischen Auslaufmodell sagen. In Kellers "Kleider machen Leute", so mag es scheinen, ist der Schneider nur noch der Bezugspunkt des Geschehens, weil er leichter als andere noch Scham empfindet; eine märchenhafte Atmosphäre, wie immer sie gewertet wird, hat sich den meisten Lesern, den literaturwissenschaftlich in Erscheinung getretenen jedenfalls, aufgedrängt. Fontanes "Schach von Wuthenow" (1882/83) – gleich, ob man den Text für eine Novelle oder einen Roman hält – bietet mit dem Selbstmord Schachs auch eine Art Selbstexekution der Novelle. Der schicksalartige Knalleffekt, wenn der Ausdruck erlaubt ist, tritt nur noch ein, weil Schach sich nicht, wie die meisten *Romanfiguren* Fontanes, irgendwie mit den Verhältnissen abfindet. In der Künstlernovelle, vor allem der späteren wie Th. Manns *Tristan* (1903) oder auch *Tonio Kröger* (1903), fragt es sich, was das ästhetische Subjekt und seine "experimentierte Existenz" (R. Baumgart) wirklich noch gegen die Geschäftswelt aufbieten kann. Immer noch aber kann es auch anders, ironisch gesagt: wahrhaft novellistisch (zu)gehen – das Schicksal des Auslaufmodells dräut, tritt aber nicht vollständig ein. In M. Walsers Novelle *Einfliehendes Pferd* (1978) bleiben weder der gesellschaftlich Angepaßte noch der programmatisch-doktrinäre Vitalist von plötzlich und quasi-existentiell einbrechenden Überraschungen verschont.

## VI

Goethes nach langem, fast 30 Jahre währendem Zögern endlich schlicht *Novelle* (1826) getaufte Erzählung mag vielen nicht unbedingt typisch auch nur für die deutsche *Novelle* von der Romanik bis ins späte 19. Jahrhundert vorkommen. Sicher wäre es theoretisch wie historisch unangemessen, sie in den Rang eines 'Prototyps' oder dergleichen zu erheben. Aber sie versammelt, wie mir scheint, eine Reihe von Merkmalen, die man mit einem zumindest naheliegenden Bild der *Novelle* und ihres Schwankens zwischen Schicksal und Zufall verbinden kann. Das vorgestellte deutsche Fürstentum repräsentiert eine politisch-moralische (also im weiten Sinne gesellschaftliche), aber auch so etwas wie eine natürliche, schicksalhafte Ordnung. Immer wieder weist der Erzähler auf Konflikt und Harmonie zwischen Schloß und sog. Natur hin: "[...] niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen" (Goethe 1826/1970, S. 555). Einerseits scheint die *Novelle* andeutungsweise eine Art gesellschaftlich-ökonomischer Aktualität zu spiegeln, in welcher die Bedeutung der Geldwirtschaft und der allgemeinen "Betriebsamkeit" zugenommen hat, ein Markt eher zur "Messe" geworden ist und der Fürst andauernd Gespräche mit dem Finanzminister führt. Erst muß man arbeiten, dann kann man genießen. Andererseits kann man sich bei der Betrachtung dieser Messe zumindest vorübergehend noch "einbilden", daß "Bedürfnisse und Beschäftigungen sämtlicher Familien des Landes" noch durch Tausch harmonisch aufeinander abgestimmt sind und nicht abstrakt vom Geld reguliert werden. Auch kann der "Landjägermeister" – und mit ihm feudale Rituale – weiterhin auf traditionelle Rechte pochen (S. 553, 557).

In diese fast idyllische Mischung behaglicher Tradition (auf die Gesichter des Volkes malt sich zum Beispiel das "entschiedene Behagen, zu sehen, daß die erste Frau im Lande auch die schönste und anmutigste sei", S. 558) und moderner Geschäftigkeit, von Stetigkeit und Dynamik platzen überraschendes Ereignis und Katastrophe hinein, beide "unerwartet", "außerordentlich", gar "fürchterlich", jedenfalls "überraschend und eindringlich" (S. 561), also ganz die "unerhörte Begebenheit", die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann über *diese Novelle* von *der Novelle* forderte (vgl. Goethe 1827/1948, S. 34). Auf dem Markt bricht ein Feuer aus, das einem Tiger und einem Löwen zur Flucht aus ihren Käfigen verhilft. Der Tiger wird von Honorio, dem (freilich nicht nur) im feudalen Kriegsspielwesen trefflich geübten Jüngling, erschossen. Blickt man nicht zuletzt auf heutige Verhältnisse, ist man versucht zu vermuten, daß die sowohl archaisch wie feudal codierte Gewalt offenbar ein

nicht zu unterschätzendes Moment zivilisierter Komplexität bleibt. Darin, *auch* darin besteht ein fortdauerndes Potential eines als novellistisch beschreibbaren Erzählens. Der Löwe hingegen – "Löwen sollen Lämmer werden" (S. 572) – wird von der Musik und dem Gesang vor allem eines Kindes besänftigt und gezähmt. Diesen Vorgang hat Goethe über etwa sieben Seiten, ein gutes Drittel der Novelle, ausgewalzt. Der Sieg dieser Poesie im emphatischen Sinn, deren lyrische Harmonisierung und Erhebung zum Medium einer frommen Denkungsart selbst den goethefrommen Eckermann befremdete, mag Goethes 'ureigensten' Altersglauben entsprochen haben. Wie immer man über inhaltliche Interpretationen denkt: Klar ist schon auf der und durch die Gattungs- und Medienebene, daß, allen organisistischen Metaphern Goethes zum Trotz ("aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet", 1970, Bd. 2, S. 692), diese als Musternovelle zwar irreführend, aber doch verständlicherweise zunächst beschreibbare Erzählung das Potential des 'Novellistischen', das sie entfaltet, auch gleich wieder verspielt. Das Oszillieren der novellistischer Leitorientierung im 19. Jahrhundert, das Spiel mit und von Schicksal und Zufall und ihren Varianten in einer personales Handeln eher blockierenden kulturhistorischen Situation wird von Goethe in das Oszillieren der novellistischen Form selbst hineinverlängert. Goethe hat damit, wie mir scheint, Attraktivität wie Labilität eines deutschen Novellenmodells prägnant bezeichnet.

### Zitierte Literatur

- Bruch, B., 1928, *Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.* In: Kunz, Hrsg., S. 118–138.
- Carlyle, Th., 1840/1975, *Sartor Resartus. On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History.* London.
- Eckermann, J. P., 1827/1948, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* In: Kunz, Hrsg., S. 34.
- Eisenbeiß, U., 1980, *Conrad Ferdinand Meyer: Das Amulett*, in: *Lehmann* (1980), Bd. 1, S. 289–305. Königstein/Ts.
- Giehl, H. E., 1980, *Gottfried Keller: Kleider machen Leute*, in: *Lehmann* (1980), Bd. 1, S. 275–287.
- Goethe, J. W. v., 1826/1970, *Novelle*, in: *Insel-Goethe*. Werkausgabe in sechs Bänden, Bd. 2. Frankfurt/Main. S. 553–572.

- Klein, J., 1936, *Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle*. In: Kunz, Hrsg., S. 195–221.
- Kunz, J., Hrsg., 1973, *Novelle*. Darmstadt.
- Lehmann, J., Hrsg., 1980, *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser*. 2 Bde., Königstein/Ts.
- Luhmann, N., 1994, *Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen*. In: Fuchs, P. / Göbel, A. (Hrsg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?* Frankfurt/M.
- Lukács, G., 1951, *Gottfried Keller*. In: Kunz, Hrsg., S. 222–244.
- Mackensen, L., 1958, *Die Novelle*. In: *Studium Generale* 11, S. 751–759.
- Martini, F., 1960, *Die deutsche Novelle im «bürgerlichen Realismus». Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus*. In: Kunz, Hrsg., S. 352–390.
- Neuschäfer, H.-J., 1969, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit* (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen Bd. 8). München.
- Pabst, W., 1949, *Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920–1940)*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 2, S. 81–124.
- Pfeiffer, K. L., 1988, *Tragik und Tragisches: Zur Tragikomödie eines Begriffsschicksals*, in: Ch. Wagenknecht, Hrsg., *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (Akten des IX. Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986), Stuttgart, S. 363–372.
- Pfeiffer, K. L., 1990, *The tragic: On the relation between literary experience and philosophical concepts*, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20 (1990), S. 24–35.
- Prang, H., 1968, *Formgeschichte der Dichtkunst*, Stuttgart.
- Sckommodau, H., 1977, *Galanterie und vollkommene Liebe im «Heptaméron»*. München.
- Schlegel, A.W., 1884, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804)* In: Kunz, Hrsg., S. 44–50.
- Schlegel, F., 1798/1906, *Athenäumsfragmente*. In: Kunz, Hrsg., S. 38.
- Schunicht, M., 1960, *Der «Falke» am «Wendepunkt». Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*. In: Kunz, Hrsg., S. 439–468.
- Spielhagen, F., 1876/1883, *Novelle oder Roman? (Gelegentlich der Novellen von Marie von Olfers)*. In: Kunz, Hrsg., S. 69–71.
- Tieck, W., 1829, *Schriften*. Bd. 11. Vorbericht zur dritten Lieferung. In: Kunz, Hrsg., S. 52–55.
- Wiese, B. von, 1963/1977, *Novelle* (=Sammlung Metzler. Realienbücher für Germanisten, Bd. 27). Stuttgart (5. Aufl. 1971).
- Walser, M., 1978, *Ein fliehendes Pferd. Novelle*. Frankfurt.

Erzsébet Szabó

## **Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes *Effi Briest* und *Unwiederbringlich***

### **I. Vorbemerkung**

„Eine kleine Zahl Esoterischer aber führte den ganzen Fall auf die Wahlverwandschaften zurück und stellte wissenschaftlich fest, daß einfach seitens des stärkeren und deshalb berechtigteren Elements das schwächere verdrängt worden sei. Das Naturgesetzliche habe wieder ´mal gesiegt.“<sup>1</sup>

Die bewußte Ironie des Erzählers am Ende von *L'Adultera* (1882), Fontanes erstem Werk mit Ehebruchthematik, stellt ein Interpretationsverfahren in Frage, die die Novelle als Variation auf das Thema der *Wahlverwandschaften* auslegt. Die ungeschickte Rücknahme der Interpretationsfolie täuscht jedoch nicht über das durch den Text bis zu diesem Punkt geradezu bestätigte Gegenteil hinweg: die Struktur von *L'Adultera* gründet sich in der Struktur der *Wahlverwandschaften* und stellt den Modellfall dar, wo die Umordnung der Elemente zu einem Happy End führt, da der Ehebruch, die Übertretung einer göttlichen wie sozialen Norm verzeihbar ist. Dabei fungiert Tintoretts Gemälde *Die Ehebrecherin vor Christus*, das am Anfang als Kopie in das Haus von Van der Straaten kommt und am Ende als Gestus der Vergebung des Ehemannes in Form einer Miniatur erscheint, als Gleichnis, als ein Schlüssel zum Verständnis der Novelle. Was jedoch bei Tintoretto durch das Eingreifen Christi begründet wird, bewirkt bei Fontane – ohne jede Metaphysik – die den Wert der echten Liebe erkennende Gesellschaft. Kein Wunder, daß das Werk schon in den zeitgenössischen Rezensionen heftig kritisiert wurde – wenn auch am heftigsten wegen Fontanes Indiskretion, den aus der Wirklichkeit entnommenen Vorfall nicht kunstvoll genug gestaltet zu haben. Den Extrempunkt in der zeitgenössischen Beurteilung repräsentiert sicherlich Friedrich Spielhagens große Polemik auslösende „litterar –

<sup>1</sup> Fontane, Theodor: *L'Adultera*. Hrsg. von Gabriele Radecke. In: *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*. Hrsg. von Gotthard Erler. Bd. 4. Berlin: Aufbau Verlag, 1998. S. 160.

ästhetische Studie“<sup>2</sup>. Für Spielhagen, der den Romananfang des Altmeisters hemmungslos als 'lapsus linguae' verbessert ("Eduard hatte in seiner Baumschule ...")<sup>3</sup> und den Goethe – Fontane Vergleich in erster Linie als Anlaß für die Rechtfertigung seines Objektivitätsprinzips wahrnahm<sup>4</sup>, steht Fontanes *Effi Briest* für den modernen Roman schlechthin, wo die Geschichte "klarer, übersichtlicher, logischer", die Charaktere der Personen viel "konsequenter, verständlicher" seien.

Die Kontroverse um *L'Adultera* hat sich bis heute fortgesetzt. Die Fachwelt scheint sich jedoch darüber einig, daß es als Vorstufe zu *Unwiederbringlich* (1892) und zu *Effi Briest* (1895) anzusehen ist. Ich fasse die Novelle auch als Vorarbeit zu den großen Ehebruchromanen auf, die neben den genetischen Analysen der Handschriften und mit Goethes *Wahlverwandtschaften* zusammen ein transparentes Strukturmodell für Fontanes Eheromane darstellt.

In diesem Beitrag greife ich so teilweise auf die Transparenz dieser Struktur sowie auf eine, von Jürgen Kolbe fundierte Auslegungstradition zurück<sup>5</sup>, und lese die Ehebruchromane von Fontane in der Nachfolge von *L'Adultera* als Erneuerung der *Wahlverwandtschaften*. Im ersten Teil der Arbeit soll eine allgemeine Charakteristik der Fontaneschen Erzählwelten gegeben werden, auf den eine, mit der Begrifflichkeit des von mir entworfenen Modells durchgeführte Modellanalyse der Anfangssequenz von *Effi Briest* und *Unwiederbringlich* folgt. Dabei soll die diese Interpretation leitende Hypothese bewiesen werden, nämlich daß die Sinnkonstruktion in den Romanen von Fontane vom **hermetischen Prinzip der Verrätselung** geleitet wird, d. h. daß die Sinnkonstruktion nachträglich, durch das Zusammenwirken der mehrmaligen Neuschreibungen der Bedeutung erfolgt. Es soll des weiteren auch kurz gezeigt werden, wie sich die Wahlverwandtschaften-Struktur in *Effi Briest* und *Unwiederbringlich* zeigt.

<sup>2</sup> Spielhagen, Friedrich: *Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest. Eine litterar-ästhetische Studie*. In: Das Magazin für Litteratur, 28. März 1896, S. 422.

auch in: Spielhagen, Friedrich: *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Drammatik*. Leipzig: Druck von Grimme & Trömel, 1898, S. 91–122.

<sup>3</sup> Spielhagen, Friedrich: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Verlag von L. Staackmann, 1883.

<sup>4</sup> "Ich bekenne also die Praxis Goethes gegen meine Theorie zu haben, ohne mich dadurch in meiner Ansicht irgend erschüttert zu fühlen [...]". In: Spielhagen, Friedrich: *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Drammatik*. Leipzig: Druck von Grimme & Trömel, 1898, S. 118.

<sup>5</sup> Kolbe, Jürgen: *Goethes Wahlverwandtschaften und der Roman des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer Verlag, 1968

## II. Die Gleichnisrede

Fontanes Grundfrage ist, wie ein selbstbestimmtes Individuum gesetzt werden kann, in welchem Sinne der Mensch frei ist von Determination und Fremdbestimmung. Die Explikation dieser Frage unterliegt einem räumlichen Schema:

Die Frage nach Selbstbestimmung wird mit dem Finden oder Wiederfinden des richtigen, dem Wesen der Figur entsprechenden Raumes in Korrelation gebracht.<sup>6</sup> Erst der richtige Raum – von Fontane oft als ‘jemandes Platz’ bezeichnet – ermöglicht ein determinationsfreies, moralisches Handeln. In anderen Räumen – in der Forschung Innenräume und Außenräume genannt – sind die Handlungen durch das Prinzip eines nicht wesenhaften *Komödienspielens*, sowie durch das Prinzip der *Normadäquatheit* in den Innenräumen (Adäquatheit der Normen der protestantischen Kirche und des preußischen Staates), und das Prinzip des *Normbruchs* in den Außenräumen bestimmt. Die Freiheit der Individuen manifestiert sich in diesem Modell einerseits im Grade ihrer Bewegungsfreiheit, ihres ungehinderten Sich-Bewegen-Könnens, andererseits kommt sie durch das Vorhandensein und das Wahrnehmen einer Wahlmöglichkeit zum Ausdruck. Zu bemerken ist hierbei, daß die Einhaltung der Normengrenzen in der beschriebenen Gesellschaft ein zentrales Problem darstellt, das als solches im Text jedoch nie direkt verbalisiert, sondern immer über eine Raumsemantisierung nahegebracht wird. Andererseits erscheint auch die Möglichkeit der Wahl in den Texten von Fontane nie direkt, sondern allein durch den Mechanismus von Intertexten.<sup>7</sup> An ausgezeichneten Stellen weisen diese – meist Titelbenennungen und leicht abgeänderte Zitate an der Oberfläche<sup>8</sup> – auf zeitlich vorangegangene Prätexte zurück. Denen steht entweder die Funktion zu, die Nachtexte als Wiederholungen zu markieren (so nehmen

<sup>6</sup> Eine ähnliche These wurde von Bettina Plett auf der internationalen Fontane – Konferenz in Potsdam 1998 aufgestellt. Sie setzt die Handlung mit der Suche der Figuren nach ihrem richtigen Platz gleich.

<sup>7</sup> Den Begriff der Intertextualität fasse ich hier als Präsenz eines Textes in einem als Literatur gelesenen Text in Form von Zitat, Plagiat oder Anspielung auf, wobei der Textbegriff im Sinne von Kristeva als kulturell codiertes Zeichensystem verstanden wird. Kristeva, Julia: *Probleme der Textstrukturation*. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Blumensath, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. S. 243–262.

<sup>8</sup> Zur Funktion des falschen Zitierens bei Fontane s. Pütz, P.: *Wenn Effi läse, was Crampas empfiehlt ... Offene und verdeckte Zitate im Roman*. In: *Theodor Fontane. Text + Kritik Sonderband*, 1989. S. 174–184.

sie ihnen gewissermaßen auch die individuellen Züge), andererseits bilden sie als einzige Konstituenten die Möglichkeitsstruktur des Romans: durch das Zusammenspielen der intertextuellen Bezüge stellen sie verschiedene Möglichkeiten der Weiterführung der Geschichte dar und bieten den Figuren der Erzählung Handlungsmuster zur Nachahmung oder zur Ablehnung, also die Möglichkeit der Wahl an.

Als Ausgangspunkt der Handlung dient die Ortsveränderung der Hauptfigur, die eine Bewegung von einem als Idealzustand postulierten Ort, (vom eigentlichen Schloß Holkenäs in *Unwiederbringlich* und von Hohen Cremmen in *Effi Briest*), darstellt. Die Weiterführung der Geschichte kann als Variation eines Grundmodells, einer in Goethes *Wahlverwandschaften* motivisch vorgebildeten Grundformel erfaßt werden:

Denken Sie sich ein **A**, Element des Innenraumes, das mit einem **B**, Element sowohl des Innen- wie auch des Außenraumes durch die normative Verbindung der Ehe und das Spielen der zugehörigen Rollen verbunden ist. Denken Sie sich ein **C**, Element des Außenraumes, und bringen Sie es mit dem Paar in Berührung. **B** wird von **C** angezogen und verführt, ohne daß **A** davon weiß. Dabei wird das Dargestellte durch die intertextuelle Folie der Verführung gewissermaßen als Wiederholung von literarischen, mythologischen und historischen Modellen ausgezeichnet und durch das Gleichsetzen der Handlungsvorgänge mit elementaren Vorgängen in der Natur als unabänderlich gesetzt. Was jedoch bei Goethe als ein Werk naturgewollter Wahlverwandschaft, als eine Chemie der Leidenschaften erscheint, wird bei Fontane einerseits durch die aus der Halbheit von **B** ableitbare Schwäche, andererseits durch die Spielernatur von **C** begründet. Als **A** von der neuen 'Wahlverwandschaft' erfährt, trennt es sich, seinen Normen gemäß, von **B**.<sup>9</sup> Die Wiederetablierung der Einheit der beiden ist nicht möglich. Die Geschichte endet entweder mit dem durch den Sanktionsapparat der Gesellschaft herbeigeführten Tod von **B** oder mit dem Selbstgericht von **A**. Das Dämonische liegt nicht in der äußeren sondern in der inneren Natur oder in der Gesellschaft.

A, B und C, sowie alle Figuren erfüllen, in Bezug auf ihr Verhältnis zu der Handlung, zwei Funktionen: sie sind nicht nur als Handelnde (Handlungsträger), sondern auch als Reflektierende dargestellt. Alles, was in den Romanen von Fontane geschieht, unterliegt einer ständigen figurellen Interpretation. Alles geschieht, damit es seitens der Romanfiguren

<sup>9</sup> Nach dem Text von J. W. Goethe: *Wahlverwandschaften*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 6. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1960

in Reflexionsstellung von Interpretationen begleitet wird. Dadurch, daß es bei Fontane immer auch Figuren auf der Handlungsebene gibt, die auf die Handlung, auf den möglichen Verlauf der Handlung reflektieren, wird eine Art Experimentalanordnung heraufbeschworen. In *Effi Briest* ist es das Ehepaar von Briest, in *Unwiederbringlich* sind es Christine und die Dobschütz die auf dieser hohen Reflexionsebene situiert sind und durch ihre Deutungen der Ereignisse des Außenraumes den Außenraum als geschlossenes Versuchslabor setzen.

So unterhält sich das Ehepaar von Briest am Tage nach der Hochzeit:

”Sie hat nach meinem und auch nach ihrem eigenen Zeugnis zweierlei: Vergnügungssucht und Ehrgeiz. [...] Innstetten ist ein Carrieremacher [...], und das wird Effi’s Ehrgeiz befriedigen. [...] Aber es ist erst die Hälfte. Ihr Ehrgeiz wird befriedigt werden, aber ob auch ihr Hang nach Spiel und Abenteuer? Ich bezweifle. [...] [Innstetten] wird sie nicht in einer geistigen Öde lassen, dazu ist er zu klug und zu weltmännisch, aber er wird sie auch nicht sonderlich amüsieren. [...] Das wird eine Weile so gehen, ohne viel Schaden anzurichten, aber zuletzt wird sie’s merken, und dann wird es sie beleidigen. Und dann weiß ich nicht, was geschieht.” (EB 44)<sup>10</sup>

Und so Christine und die Dobschütz nach Holks Abreise nach Kopenhagen:

”Aber gerade weil es so ist, deshalb hast du doch unrecht mit deinem Rate, daß man immer das Beste glauben und mitunter sogar die Augen schließen müsse. Das geht nicht so, wenn man wen liebt. Und dann, liebe Julie, hast du doch auch unrecht, oder wenigstens ein halbes, mit dem, was du über Holk sagst. Er ist gut und treu, der beste Mann von der Welt, das ist richtig, aber doch auch schwach und eitel, und Kopenhagen ist nicht der Ort, eine schwachen Charakter fest zu machen. Sieh, Julie, du machst seinen Advokaten und tust es mit aller Überzeugung, aber du sprichst doch auch von Möglichkeiten und die gerade lasten mir jetzt auf der Seele ...” (UB 69f)<sup>11</sup>

Die Reflexionen, die auch die Verstehensprozesse der Leser lenken, stellen Stationen der Fontaneschen Wahrheitssuche dar, einer Suche nach der richtigen Bedeutung einiger

<sup>10</sup> Unter Angabe der Seitenzahlen wird aus folgender Ausgabe zitiert:  
Theodor Fontane: *Effi Briest*. Hrsg. v. Christine Hehle. In: *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*. Bd. 15., Berlin: Aufbau Verlag, 1998

<sup>11</sup> Unter Angabe der Seitenzeilen wird aus folgender Ausgabe zitiert:  
Theodor Fontane: *Unwiederbringlich*. In: *Theodor Fontane. Romane und Erzählungen in acht Bänden*. Hrsg. von Gotthard Erler. Bd. 6. Hrsg. von Peter Goldammer u. a., Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1969

Zeichen. Das heißt jedoch auch, daß die Geschichte auch ihre Deutung impliziert. Theoretisch kann in Fontanes Texten alles zum interpretationsbedürftigen Zeichen, zum Zeichen mit *ungesättigter* Bedeutung werden. Reicht die Kenntnis des gewöhnlichen Sinnes nicht zum richtigen Verständnis eines Namens / eines Satzes aus, kann das von einer Romanfigur gleich oder im Nachhinein als ungesättigtes Zeichen wahrgenommen werden, d. h. als Zeichen, das auf eine fehlende, für sie relevante eigentliche Bedeutung hinweist und ein zu entschlüsselndes, auslegungsbedürftiges Rätsel darstellt. Die Konstruktion der fehlenden Bedeutung erfolgt teils durch strukturelle Analogien, teils durch situationsbedingte Bedeutungsaufladung, wobei diese Architektonik, wie auch die Experimentalanordnung der Romane natürlich auch die Annahme voraussetzt, daß Fontanes Textwelten relativ geschlossen sind. Die Garantie der Möglichkeit der Dechiffrierung und des Findens der eigentlichen Bedeutung ist die Ganzheit und relative Geschlossenheit des Textes. Die Relativität läßt sich einerseits durch das Infunktionssetzen von Intertexten erklären; die dadurch konstituierte Möglichkeitsstruktur öffnet den Text jedoch nur scheinbar, da auf Prätexte immer nur in dem Maße Bezug genommen wird, in dem sie sich im Haupttext wiederholen. Diese Form, die streng argumentative Struktur, entspricht auch dem Formideal des Realismus. Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts setzte an die Stelle der Nachahmung als Modus des Wirklichkeitsbezuges die Verklärung.<sup>12</sup> Sie war jene "selektive Operation, die aus 'Realschönem' 'Kunstschönes' werden ließ, und damit die 'Autonomie' der Kunst garantieren konnte."<sup>13</sup> Sie funktionierte jedoch nicht nur als "formaler Index von Poetizität, sondern zugleich als massive Zensur im Blick auf mögliche Themen, die im literarischen System hätten aufgegriffen werden können."<sup>14</sup> Verklärt werden konnte die Poesie des bürgerlichen Alltags aber nur, wenn die Form des Romans – so postulieren die Grenzboten-Realisten Julian Schmidt und Gustav Freytag in ihrer Polemik gegen Hegel und Vischer – "in ihrer strikten Geschlossenheit und Organisiertheit dem Eindruck von Beliebigkeit, 'Serialität', 'Unabgeschlossenheit' usw. strikt entgegenwirke. Gerade dies gilt es herauszustellen: Die Leitdifferenz 'verklärt' / 'unverklärt' als

<sup>12</sup> Fontane spricht oft auch von "Läuterung".

<sup>13</sup> Plumpe, Gerhard: *Einleitung*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hrsg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe, München: Carl Hansers Verlag, 1996. S. 54

<sup>14</sup> ebd. S. 55.

Formel für die Unterscheidung von 'schöner Wirklichkeit' und 'schöner Literatur' bedeutete für den Roman den unbedingten Verzicht auf alle formalen Experimente [...]. Man verlangte einen völlig durchkomponierten Roman, der sich an Baugesetzen des Dramas orientieren sollte, um die 'lose Kopplung' schöner Elemente des wirklichen Lebens im Medium der Poesie 'dicht' zu knüpfen und von allem Nichtdazugehörigen zu befreien."<sup>15</sup> So ist auch Fontanes Rezension von Gustav Freytags *Soll und Haben* zu verstehen, wenn er schreibt:

"Das Gesetzbuch der Komposition ist kurz wie die Zehn Gebote, die Motivierung ist umfangreich wie das preußische Landrecht; die eine handelt en gros, die andere en détail. In diesen Details nun ist Gustav Freytag Meister. Da wird im ersten Bande kein Nagel eingeschlagen, an dem im dritten Bande nicht irgend etwas, sei es ein Rock oder ein Mensch aufgehängt würde ..."<sup>16</sup>

Die relative Geschlossenheit der Textwelten ist andererseits durch ein modernes Verfahren, durch das Einsetzen einer kleinen Zahl von komplexen Zeichen begründet, für die Briests Lieblingswendung "das ist ein zu weites Feld" gilt. Die Undeutbarkeit der Welt durch die Sprache, die Unerschöpfbarkeit der Bedeutungen sind Prinzipien in Fontanes Texten, die am Ende seines Schaffens immer mehr in den Vordergrund treten.

Neben den aufgezeigten Variablen arbeitet Fontane jedoch auch gern mit Invariablen. Invariable Bedeutung haben meist die Raumstrukturen, die in der Forschung schon mehrfach behandelt wurden: der Raum wird in Innen- und Außenräume geteilt, je nachdem, ob in ihnen das Prinzip der Normadäquatheit (deren zwei Pole der preußische Staat und die protestantische Kirche sind) (= Innenräume), oder die Prinzipien Individualität und Normbruch (dessen markanteste Erscheinungsform der Ehebruch ist) (= Außenräume) handlungsbestimmend sind. Einige Schauplätze korrelieren auch mit Handlungsmustern, eine Landpartie z.B. läuft nach Peter Demetz folgendermaßen: "Vorbereitung – Mahlzeit –

<sup>15</sup> Plumpe, Gerhard: *Roman*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hrsg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe, München: Carl Hansers Verlag, 1996. S. 538.

<sup>16</sup> Fontane, Theodor: *Gustav Freytag: Soll und Haben (1855)*. In: *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*. Bd. XXI,1. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1963. S. 214–230.

Rückkehr – reflektierendes Kommentargespräch.“<sup>17</sup> Die Handlung wird schließlich auch mit einigen Emblemen angereichert, die als Zeichen mit gleicher Sekundär-Bedeutung in mehreren Texten Fontanes vorkommen. [Wilder Wein (meist um die Fenster) steht für Freiheit, Immortellen (oft im Kranz) für Zeitenthobenheit etc.]

Das sind die Grundregeln, die den Aufbau und Verlauf der Ehebruchgeschichten von Fontane bestimmen. Im folgenden beschränke ich mich auf die Interpretation des Romananfangs von *Effi Briest* und *Unwiederbringlich*.<sup>18</sup>

### III. Der Romananfang

#### 1. Effi Briest

”Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. [...] Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken.“<sup>19</sup>

Der Romananfang – den ich hier als die Sequenz auffasse, die mit dem ersten Satz des Romans beginnt und mit der Szene endet, wo Innstetten um Effis Hand anhält, und der Beschluß gefällt wird, daß Effi Hohen-Cremmen verläßt – soll die Bedingungen, die Prämissen enthalten, aus denen der Roman ableitbar ist. Im Vordergrund stehen also nicht die Geschehnisse, sie sind gewissermaßen voraussehbar: ”das Wie muß für das Was eintreten”, bekennt sich auch Fontane zu diesem leicht abgeänderten Goethe-Zitat.<sup>20</sup> Im

<sup>17</sup> Eine Analyse der Regelmäßigkeit bei konkreten Schauplätzen hat Peter Demetz in bezug auf Landpartie und Salongespräch vorgenommen. In: Demetz, Peter: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München: Carl Hanser Verlag, 1964

<sup>18</sup> Die Analyse von *Effi Briest* gründet sich teilweise auf meiner Studie: Szabó, Erzsébet: *Theodor Fontane: Effi Briest*. In: Éva Ambrus (Hrsg.): *Huszonöt fontos német regény. Műelemzések. [Fünfundzwanzig bedeutende deutsche Romane. Textanalysen]*, Budapest: Lord kiadó, 1996. S. 95–107.

<sup>19</sup> *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*. Band 2. Hrsg. v. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973. S. 279f

<sup>20</sup> Fontanes Brief an Siegmund Schrott vom 14. Februar 1897. In: *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*. Band 2. Hrsg. v. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973. S. 469.

folgenden analysiere ich dieses 'Wie' in der Anfangssequenz von Effi Briest, und versuche zu zeigen, wie durch den Mechanismus der Verrätselung Bedeutungen aufgebaut werden.

Der Ausgangspunkt der Narration ist die Erzählung von zwei Erinnerungen. Die eine ist die alte Liebesgeschichte zwischen Innstetten und Frau von Briest, die andere ist eine Geschichte aus dem Holzapfelschen Geographieunterricht. Die Funktion der Einfügung dieser zwei Reminiszenzen in die Geschichte von Effi Briest besteht zuerst nur darin, daß ihre Narration eine zweite, der Basiserzählung gegenüber frühere Erzählebene heraufbeschwört.

Die Erinnerung Effis an die Geographiestunde von Kandidat Holzapfel wird durch Analogie motiviert: die Versenkung der mit Kieseln beschwerten Tüte in den Teich ruft in ihr die Geschichte über Versenkung von Frauen wegen Untreue in Konstantinopel wach. Die Funktion dieser, durch analogische Beziehung motivierten Erinnerung besteht darin, daß sie als Interpretationsmuster für eine der signifikantesten Leitmotive im Werk dient: sie leitet die Semantisierung des Exotischen und des Wassers mit dem Bereich 'eheliche Untreue' und 'unerlaubte Erotik' ein. Andererseits macht sie auch – ebenfalls durch Analogiebeziehung – auf ein Attribut von Effi aufmerksam. Die Tatsache, daß Effi im Gegensatz zu Hulda die Geschichte von *Holzapfel* in Erinnerung behielt, zeichnet sie als für Verführung empfänglich, als Eva aus.<sup>21</sup>

Bei dem zweiten Rückgriff erfolgt die Einfügung in die Basiserzählung dadurch, daß Baron Geert von Innstetten, der Held der alten Liebesgeschichte, der das Belling'sche Haus wiedersehen wollte, aus seiner Geschichte austritt und nicht nur in Swantikow seinen Besuch abstattet, sondern am Tag nachher auch in Hohen-Cremmen, in der Geschichte von Effi Briest erscheint. Im Gegensatz zu Effi, für die die Geschichte abgeschlossen ist – "Liebesgeschichte mit Held und Heldin, und *zuletzt mit Entsagung*" [Hervorhebung von mir] (9) – scheint die alte Geschichte für Innstetten nicht abgeschlossen zu sein, seine Entsagung entpuppt sich als Schein.

Den narrativen Ausgangspunkt bildet also paradoxerweise die Stelle, wo Innstetten, seinem prädestinierenden Namen entsprechend ('anstatt') seine Geschichte abzuschließen glaubt und um Effis Hand anhält.

<sup>21</sup> Mehr zu der christlichen Symbolik in Effi: Schuster, Peter-Klaus: *Theodor Fontane "Effi Briest", ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1978.

” ... im selben Augenblicke fast, wo sich Innstetten unter freundlicher Verneigung ihr näherte, wurden an dem mittleren der weit offen stehenden und von wildem Wein halb überwachsenen Fenster die rotblonden Köpfe der Zwillinge sichtbar, und Hertha, die Ausgelassenste, rief in den Saal hinein: 'Effi, komm'." (18).

Die primäre Bedeutung des Satzes "Effi komm" ergibt sich aus dem unmittelbaren Kontext. Als Effi bei Innstettens Ankunft von der Mutter gerufen wird, sagt sie den Zwillingen: "Spielt nur weiter; ich bin gleich wieder da." (17) Fontane operiert jedoch nicht nur analogisch, sondern auch mit der Erzähltechnik der Wiederholung. Die Worte "Effi komm" werden zweimal in verschiedenem Kontext wiederholt. Zuerst ist es Innstetten, dem es so ist, als höre er den übermütigen Ruf, dann werden sie von Briest ausgesprochen, als er die Ehebrecherin nach Hause ruft. Die Funktion der ersten Wiederholung besteht darin, daß sie der Satz als interpretationsbedürftig, als ungesättigtes Zeichen, als Rätsel erscheinen läßt. Diese Modifikation wird von dem Erzähler genau beschrieben: Innstetten, obwohl er nicht "an Zeichen und Ähnliches" glaubt, kann von den zwei Worten nicht loskommen und es ist ihm beständig, "als wäre der kleine Hergang doch mehr als ein bloßer Zufall gewesen" (22). Die zweite Wiederholung verleiht dem Satz den Sinn der Vergebung – mit diesem Satz wird die gesellschaftliche Sanktion über Effi aufgehoben. Durch das Prinzip der nachträglichen Bedeutungsneuschreibung weisen also der Ruf "Effi komm", und seine Wiederholungen im Augenblick des Heiratsantrages auf den Endpunkt der Geschichte hin: Effi kommt zurück an ihren eigentlichen Platz.

Auch die primäre Bedeutung "Aufforderung zum Spiel" erfährt jedoch Neuschreibungen im späteren Verlauf. Mit "Effi komm" wird das Mädchen zum Spielen zurückgerufen. Das Spiel, das Abenteuer sind diejenigen Eigenschaften Effis, die Frau von Briest in dem bereits zitierten Gespräch mit ihrem Ehemann als gefährlich für ihre Ehe betrachtet: "Ihr Ehrgeiz wird befriedigt werden, aber ob auch ihr Hang nach Spiel und Abenteuer? Ich bezweifle." (44). Die beiden Effi bestimmenden Pole – *Ehrgeiz* und *Vergnügungssucht* – erscheinen im Text in verschiedener Manifestation – unter anderem *personifiziert* in den Figuren des Ehegatten und des Liebhabers. Crampas wird von Innstetten als "Spielernatur" charakterisiert, als einer, der "nicht am Spieltisch" spielt, "aber er hasardiert im Leben in einem fort" (172). Der Ruf zum Spielen verweist dadurch auch auf den Verführer, der also im Text in dem gleichen Augenblick erscheint, wie der Ehemann. Unterstützt wird der Bezug durch die Korrelation der rotblonden Haarfarbe der Zwillinge mit dem rotblonden Schnurrbart und dem langem rotblonden Sappeurbart Crampas'. Wir dürfen jedoch nicht

vergessen, daß der Satz von Hertha, der "Ausgelassensten" in den Saal hineingerufen wird, die nicht nur die meisten gemeinsamen Attribute mit Effi hat ("Was ein richtiges Bein ist, das bricht nicht so leicht, meines gewiß nicht und deines auch nicht, Hertha." (9)), sondern ein Kapitel früher schon mit dem Bereich Schuld und Ehebruch in Verbindung gesetzt wurde. Durch den Herthadienst auf Rügen wird ihr Name rückwirkend auch zum Korrelat für gesellschaftlich sanktionierten Opferkult.

Zusammenfassend können wir sagen, daß der Satz durch das Prinzip der nachträglichen Interpretation eine recht komplexe Bedeutung gewinnt. Er faßt beinahe die ganze Geschichte Effi Briests zusammen: Verheiratung, Verführung, Schuld, Aufopferung und Vergebung.

## 2. Unwiederbringlich

Die Narration wird durch eine kurze Reminiszenz des Erzählers eingeleitet, der die detaillierte szenische Beschreibung des Gegenstandes der Erinnerung, Christines Bewegung von ihrem eigentlichen Platz, von dem alten Schloß Holkenäs in Holks Neubau folgt. Der Endzustand des Umzugs scheint die alte Ordnung herzustellen, für die das verfallene, mittelalterliche Schloß steht, das sich v. a. durch seine Situierung – landeinwärts, gegenüber der mittelalterlichen Kirche – auszeichnet. Die Scheinhaftigkeit dieses Glückszustandes sowie deren Grund wird jedoch bereits in dieser Anfangssequenz auf verschiedenen Ebenen thematisiert.

"All das war seit der Übersiedlung in das neue Schloß nicht ganz so geblieben, von welchem Wandel der Dinge die [...] Gräfin eine starke Vorahnung gehabt hatte, so stark, daß ihr ein bloßer Um- und Ausbau des alten Schlosses und somit ein Verbleiben an alter Stelle das weitaus Liebere gewesen wäre, der Graf aber trug sich enthusiastisch und eigensinnig mit einem "Schloß am Meer" ..." (8f).

Ungesättigt erscheint hier nicht die Bedeutung eines Satzes, sondern die Bedeutung des alten und neuen Schlosses; durch Christines Vorahnungen erweisen sie sich als Rätselzeichen, ihre Bedeutung wird ebenfalls rückwärts aufgeladen. Obwohl beide Bauten durch den Namen *Schloß Holkenäs* identisch bezeichnet sind, korrespondieren sie mit gegensätzlichen und unvereinbaren Glücksvorstellungen des einander kontrapunktisch gegenübergestellten Ehepaares.

Dem eigentlichen Schloß Holkenäs wie auch Christines Gegenkonstruktion zu Holks Neubau, dem Plan einer gotischen Familiengruft mit Totentanzdarstellungen an den Seitenwänden, werden die gleichen Attribute wie der verfallenen Dorfkirche zugesprochen. Alle drei Bauten, wie die sich mit diesen Räumen identifizierende Christine stehen für die Wert – und Glücksvorstellungen des christlichen Mittelalters. Holks Neubau, wie auch sein Name stehen für Holks von den Romanfiguren oft besprochene Zwischenstellung, für seine Halbheit. Wie die anderen Halbmenschen von Fontane steht er – deutscher Graf (Helmut) und dänischer Kammerherr (Holk) – zwischen zwei, mit verschiedenen Werten aufgeladenen Räumen, zwischen Schleswig und Dänemark, zwischen dem Christlichen und dem Griechisch-Klassischen, sowie zwischen den Repräsentanten dieser Räume, zwischen seiner christlichen Ehefrau Christine und den heidnischen Verführern, Brigitte Hansen und Ebba von Rosenberg. An dieser Stelle erfahren wir nämlich, daß der Neubau ein nach italienischem Muster ausgeführtes Gebäude ist,

”mit gerade so viel Anklängen ans griechisch Klassische, daß der Schwager des Hauses, [...] von einem nachgeborenen ”Tempel zu Pästum” sprechen durfte. Natürlich alles nur ironisch. Und doch auch wieder mit einer gewissen Berechtigung.” (7)

Der Bau, ein Palladio, eröffnet das wichtigste Leitmotiv im Text, die Verbindung des Griechisch-Klassischen mit dem Bereich der Verführung. Der antike Tempel zu Pästum war eine Opferstätte von Poseidon, des griechischen Meeresherrn.<sup>22</sup> Da das Meer, das Wasser (der Elementarbereich) bei Fontane mit der Verführung korrelieren, weist der Bau des Schlosses auf eine Verführung, und zwar auf eine antiken Mustern folgende Verführung hin, deren Schauplätze, Kopenhagen wie auch Frederiksborg vom Wasser umgebene Inselstädte mit Schloß, Städte Poseidons sind. Hier lernt Holk seine zwei Verführerinnen, Brigitte Hansen, Ehefrau eines Chinafahrers, die in Holk das Bild einer Göttin oder Liebenden auf antiken Waldbildern heraufbeschwört, und Ebba von Rosenberg kennen, die

<sup>22</sup> Poseidonia: Im 7. Jh. von Sybariten oder Doren gegründet. Seit ca. 550 Poseidon auf den Münzen von P. und Bezugnahme auf den Gott im Stadtnamen, der vielleicht aus einheimischem *Paistom* volksetymologisch umgestaltet ist. 273 wird P. – nun *Paestum* – lat. Kolonie, die Rom im 2. pun. Krieg treu unterstützte. Der Poseidontempel wird zum Heratempel (frühklassisch).

In: *Die Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*. Band 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, S. 1079.

von der Hofgesellschaft in Frederiksborg mit Aphrodite, der Tochter des Meeres auf eine Merkmalsebene gesetzt wird. Ebbas direkte Rollenzuweisungen – sie spricht Holk u. a. die Rollen eines Archeologen oder Pomologen zu –, ihre direkten Wahlangebote – u. a. „Nun Holk, in welcher Rolle? Paris oder Ägisth?“ (198) –, sowie Holks ausdrückliche Charakterisierung durch die Hofgesellschaft als schöner Mann, weisen die Geschichte der Verführung als Wiederholung der Geschichte des Zankapfels, als die Geschichte der Wahl von Paris aus.

In dem neuen Schloß also, dem, setzt man Christine als Bezugspunkt, eine zu starke Präsenz des oppositionellen, heidnischen Prinzips anhaftet, wird Holks Zwiespalt und die charakterliche Mesalliance des Ehepartner evident. Nichts symbolisiert jedoch das Scheitern von Holks Versuch, die zwei gegensätzlichen Bereiche miteinander zu verbinden, besser, als der nachgeborene Tempel zu Pästum. Der 'nordische Tempel' wirkt auf die Besucher zuerst durch seine Deplaziertheit: der vom Golf von Salerno an die Ostsee versetzte Bau ist zwar schön, wie Holk selbst, ist aber für den nordischen Winter nicht geeignet. Nur mit Notbehelfen kann das Haus gegen Kälte und Sturm geschützt werden.

Zudem ist Holk ein schlechter Interpret. Seine Bauidee entlehnt er Uhlands "Schloß am Meer", in dem bekanntlich die Trauer eines alternden Königspaares um die einzige Tochter besungen wird und die fröhlichen Bilder der ersten Strophe sich als vergangen ausweisen. Holks Glücksmotiv erweist sich als Todesmotiv, das Bild der ersten Strophe kehrt am Ende der Geschichte zur Beschreibung des Todes von Christine zurück.

Nicht ohne Grund nimmt also die ausführliche Beschreibung der räumlichen Anordnung und der Reaktion auf das Ergebnis der Holk'schen Baupassion ein ganzes Kapitel im Text ein: das Schloß Holkenäs steht – wie der Satz "Effi komm" – für die Konfliktstruktur der ganzen Geschichte: für Holks gescheiterter Versuch, zwei oppositionelle Bereiche in eine Einheit zu überführen.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Anfangssequenz in den untersuchten zwei Werken von Fontane ein reduziertes Modell des Romanganzes und seiner grundlegenden Interpretationsprinzipien darstellt. Sie antizipiert die Konfliktstruktur zwischen A und B und projiziert C und die Verführungsgeschichte voraus.

Károly Csúri

## **Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip**

Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht"

### **1. Vorbemerkungen**

Vor der Analyse der Erzählung sollen die Begriffe *Jugendstil* und *narratives Konstruktionsprinzip* im Titel der vorliegenden Arbeit kurz erläutert werden. Zu klären ist auch, in welchem Sinne ein Stilbegriff zum abstrakten Aufbauprinzip einer Erzählwelt werden kann. Man fragt sich ja, ob es sich dabei nicht einfach um eine metaphorische Redeweise oder um eine rein taxonomische Aufzählung thematischer und stilistischer Elemente handelt, die in den meisten Lexika als charakteristische Merkmale des Jugendstils aufgeführt werden. Obwohl Jugendstil-Elemente, wie noch zu sehen sein wird, auch in dieser Form auf verschiedenen Ebenen von Hofmannsthals "Märchen" nachgewiesen werden können, wird der Akzent hier ausdrücklich auf ihre narrative Ordnungsfunktion gelegt. Andererseits ist auch zuzugeben, daß ein gewisser Grad an Metaphorik bei dieser Redeweise nicht ausgeräumt werden kann, teilweise sogar, zum besseren Verständnis, bewußt gefördert wird. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht nämlich eine *Motivstruktur*, die wie ein *verbales Lianengeflecht* von Wiederholungen die gesamte Erzählwelt vernetzt und deren Kohärenz etabliert. Es geht also anhand dieser teils sichtbaren, teils unsichtbaren narrativ-floralen Ornamentik weniger um die virtuos-spielerische Sprachartistik des jungen Hofmannsthal, selbst wenn sie, auf mittelbare Weise, auch in stilistischer Hinsicht wesentlich zur Thematisierung des Ästhetischen in der Erzählung mit beiträgt. Vielmehr handelt es sich um ein System von Beziehungen, das den Aufbau der "Märchen"-Welt in ihrer Handlungs- und Wertstruktur von vornherein bestimmt und festlegt. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem üblichen und dem hier verwendeten Jugendstil-Gebrauch zeigt sich also gerade in der angedeuteten Unterscheidung: die *ornamentale Linienkunst der sichtbaren Oberfläche* verwandelt sich durch die motivisch-verborgenen Zusammenhänge grundsätzlich in eine *unsichtbar-ornamentale Linienkunst der narrativen Tiefenstruktur*. Diese stellt eine abstrakte Ordnung dar, die die Überführung des Anfangszustands der

Erzählung in ihren Endzustand auf kohärente und konsistente Weise zu begründen vermag. Warum jedoch die motivisch-verborgenen Zusammenhänge – gegenüber zahlreichen anderen Erzählungen der Zeit – gerade in Hofmannsthals "Märchen" als überzeugendes Beispiel für eine Art unsichtbare ornamentale Linienkunst angesehen werden können, soll die nachfolgende Analyse selbst beantworten.

### 1.1. Zum Konzept *Jugendstil*

Anhand dieser Darstellung ist zu betonen, daß es einen einheitlichen Jugendstil, trotz der gemeinsamen Züge, die bei einer allgemeinen Charakterisierung meist benannt werden, nicht gibt und prinzipiell auch nicht geben kann. Man hat es notwendigerweise immer nur mit verschiedenen theoretischen Konzepten zu tun, die jeweils ihre eigenen Jugendstil-Begriffe prägen. Dementsprechend wird anhand der Hofmannsthal-Analyse, gegenüber etwa der "karnevalistischen" und "feierlich-symbolischen" bzw. "geometrisierenden" Richtung, ebenfalls nur eine einzige, die sogenannte "florale" Jugendstil-Tendenz als Muster berücksichtigt.<sup>1</sup> Dies muß auch schon deswegen vorausgeschickt werden, weil man im "Märchen" sicher umsonst nach Rausch und Lebenslust der Jugend, nach Ungewöhnlich-Pikantem oder nach einer "Tanz- und Taumelatmosphäre", den meist als typisch angesehenen Jugendstilmerkmalen, suchen würde. Aus dieser Sicht wäre die Erzählung in ihrer Grundstimmung gemäß der verbreiteten und für viele Werke sicher auch zutreffenden Auffassung kaum noch als Jugendstil zu bezeichnen.

Hervorzuheben ist ferner, daß der Erzählwelt von außen – selbst bei der Berücksichtigung der getroffenen theoretischen Einschränkung – kein *vorgegebenes* Jugendstil-Konzept aufgedrängt wird. Trotz übernommener Elemente und imitierter Formparallelen konstruiert ja letztlich die Textwelt, eigentlich die Textwelt-Erklärung allein die ihr eigene und angemessene, in diesem Falle also eine Hofmannsthal-spezifische Jugendstil-Struktur besonderer, grundsätzlich auf Form- und Farbbeziehungen beruhender Motivgeflechte.

**1.1.1. Zur "floralen" Jugendstiltendenz** In diesem Abschnitt kann und soll nur ein partielles Bild vom Jugendstil gegeben werden. Herausgehoben werden allein jene

<sup>1</sup> Diese Unterscheidung geht auf die Jugendstil-Konzeption von Jost Hermand zurück. Vgl. Jost Hermand (Hrsg.): *Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1964.

Merkmale, die für das "Märchen" von unmittelbarem Belang sind. Die Zusammenfassung selbst orientiert sich in ihren wesentlichen Zügen an Jost Hermands Einführung zu seiner Lyrik-Anthologie des Jugendstils.<sup>2</sup>

Die Kunstgeschichte betrachtet den Jugendstil allgemein als eine Verselbständigung der künstlerischen Mittel in Richtung auf das Ornamentale. Seinen Gegenstand bildet die reine Linie, die zum blossen Sinneseindruck wird. Es handelt sich dabei um einen Stil, bei dem "alles gleitet, ausweicht, sich windet, schlängelt oder dreht, sich im Hin und Zurück der Linien" scheinbar begegnet. Die Fläche wird mit einem krausen Liniengewirr überzogen und zahllose Parallelen werden nebeneinandergeschoben. Im ständigen Wechsel der Linienführung weicht man jeder klar erfaßbaren Formbegrenzung aus.<sup>3</sup>

Es herrscht Konsens darüber, daß die Weltanschauung des Jugendstils der Ästhetizismus ist. Kleine selbsterwählte Eliten – so der reiche Kaufmannssohn im "Märchen" – flüchten in eine Welt des schönen Scheins. Hier fühlt man sich befreit von den dringenden Problemen, der "Märchen"-Held von den ethisch-menschlichen Grundfragen der Realität.<sup>4</sup>

Wie zu Beginn der Hofmannsthal-Erzählung handelt es sich oft um eine Villenkunst, um die künstlerische Erlesenheit der eigenen Wohnzimmerklause. Es entsteht eine Zone des Inselhaften, wo das Natürliche, beim Kaufmannssohn die Außenwirklichkeit und seine menschliche Welt, ins Artifizielle und Geschmeideartige verwandelt wird. Man spinnt sich in Linien ein, um sich ständig im Dämmerlicht "künstlicher Paradiese" zu bewegen: in juwelenartig ausgestatteten Salons, voller Vitrinen und Kommoden mit einem seltsamen Kunstgewerbe von Tiffany-Vasen, Gallé-Gläsern und Keramiken. Die Liniengespinnste bilden zugleich eine Grenze gegen die Außenwelt, gegen eine unkünstlerische und häßliche Alltäglichkeit.<sup>5</sup> Ähnlich ergeht es dem jungen Kaufmannssohn, der sich aus der Geselligkeit in sein Haus zurückzieht und bald "sehend" dafür wird, wie in den Formen und Farben, in den Ornamenten seiner Einrichtungen eine ästhetisch erhöhte Wirklichkeit der früheren Außenwelt, der irdischen und kosmischen Sphäre sowie der Gegenwart und Vergangenheit "aller Geschlechter" in Erscheinung tritt.

<sup>2</sup> Siehe J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils* (Anm. 1).

<sup>3</sup> Siehe J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils* (Anm. 1).

<sup>4</sup> Vgl. J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils* (Anm. 1).

<sup>5</sup> Siehe J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils* (Anm. 1).

Die *florale* Stilisierung geht vor allem auf botanische Motive wie Lianen, Seerosen, Mohn und Heckenrosen zurück, eigentlich auf alles, was ein reiches Blätter- und Rankenwerk hat. Selbst beseelte Wesen wie Sylphen, Tänzerinnen – auch der Kaufmannssohn vergleicht einmal die Bewegungen seiner älteren Dienerin mit denen einer Tänzerin – oder Wassermixen werden in dieses Lianengeflecht hineingezogen und zu "pikant verbrämten Ornamenten" verwandelt. Viele dieser Motive schmücken das Haus des Kaufmannssohns und werden auch zum natürlichen Bestandteil seiner neuen Lebensform: der Gartenszene im Landhaus, des Weges in die Stadt und, in gesteigerter Form, des Treibhauses hinter dem Juwelierladen. Die florale Verschlungenheit liegt teilweise der Verwandtschaft aller Wesen zugrunde, wie sich dies im "Märchen" besonders auffällig – auch durch den märchenhaften Charakter begründet – in den vielfältigen Übergängen zwischen Tieren, Blumen und Menschen manifestiert. Zu den ganz wichtigen Jugendstil-Symbolen gehört noch der Narziß, der auch bei Hofmännsthal nicht fehlt. Narzistisch verhält sich hier der Kaufmannssohn, der oft aus dem Spiegel, aus seiner "Schönheit" Kraft zu schöpfen sucht. Die Selbstliebe von Narziß, und so auch des Kaufmannssohns, stellt das Problem des Ethischen exemplarisch dar. Dies insbesondere auch darum, weil die Jugendstil-Liebe umgekehrt keine wirkliche Liebe, kein tatsächlich-inniger Wunsch nach dem anderen ist, sondern vielmehr nur ein klangloses Ineinandermünden, ein Ertrinken inmitten duftender Blumen, in frühlinghaft-zarter oder schwül-ermattender Stimmung.<sup>6</sup> Verwandt scheint der Gemütszustand des Kaufmannssohns mit dieser melancholischen Stimmung, wenn er sich zwar nach seiner schönen Dienerin sehnt, aber sie, trotz ihrer Zuneigung, nur als ein leblos-ästhetisches Objekt und nicht als Frau und Mensch verlangt.

### 1.2. Zum Konzept *narratives Konstruktionsprinzip*

Der Begriff *narratives Konstruktionsprinzip* läßt sich nur bezüglich einer literaturwissenschaftlichen Erklärungstheorie sinnvoll festlegen. Gegenüber Ansätzen, die z.B. das Literarische ausschließlich mit Hilfe bestimmter Textkriterien zu erfassen suchen, wird hier nicht zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten, sondern zwischen literarischem und nichtliterarischem Lesen von Texten unterschieden.<sup>7</sup> Dem literarischen Lesen liegt nach

<sup>6</sup> Vgl. J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils* (Anm. 1).

<sup>7</sup> Siehe dazu u.a. folgende theoretische Schriften: Arpad Bernáth: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata* (Zur literarischen Erklärung narrativer Texte, ung.). 1978. In: *Literatura* 3/4, S.

diesem Konzept ein fiktionales, dem nichtliterarischen ein nichtfiktionales Herangehen zugrunde. Nichtfiktional ist in diesem Sinne eine Lesart, bei der der Rezipient den Aufbau der Textwelt aufgrund einer vorgegebenen und von der Textwelt unabhängig existierenden Welt erklärt. Fiktional ist dagegen eine Lesart, bei der der Rezipient den Aufbau der Textwelt mittels einer Theorie erklärt, die aufgrund dieser Textwelt aufgestellt wurde. Sie wählt nicht aus dem Fertigen und bereits Vorhandenen, sondern etabliert auf theoretischem Wege eine Welt, in der die ursprünglich willkürlichen Sachverhalte geordnet, das heißt kohärent und konsistent erscheinen. Textwelten, die auf diese Art und Weise erklärt werden können, lassen sich poetisch mögliche Welten nennen. Die Grundannahmen einer Erklärungstheorie, die die Textwelt, in unserem Falle die Erzählwelt, in eine mögliche Welt verwandeln, werden im folgenden als *narrative Konstruktionsprinzipien* bezeichnet.

Eine Erklärung ordnet in diesem Sinne dem fraglichen Erzähltext eine mögliche Welt zu. Relevant ist aber auch die Frage, auf welche Weise die jeweiligen Konstruktionsprinzipien die erzählte Welt durchweben und vernetzen. Anders formuliert: durch welche Verfahren werden diese Prinzipien an verschiedenen Stellen, auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Thematiken der Textwelt realisiert? Kohärenzstiftende Verfahren solcher Art stellen u.E. vor allem die Wiederholungs- bzw. Motivstrukturen in den Erzählwelten dar, die auf diese Weise als Textwelt-Abbildungen der Aufbauprinzipien auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen angesehen werden können. In dieser Hinsicht können bestimmte Jugendstil-Strukturen selbst mit den Konstruktionsprinzipien zusammenfallen, oder sie können diese auf verschiedenen Hierarchieebenen der Textwelt modellieren.

---

191–196; Árpád Bernáth: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning* (= Papiere zur Textlinguistik). Hrsg. von János Sándor Petőfi/Terry Olivi. Hamburg: 1988, S. 179–183; Árpád Bernáth/Károly Csúri: *„Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt*. In: *Literary Semantics and Possible Worlds/Literatursemantik und mögliche Welten* (= Studia poetica 2). Hrsg. von Károly Csúri. Szeged: 1980, S. 44–62;

## 2. Zur literarischen Erklärung von Hofmannsthals "Märchen"<sup>8</sup>

Die Geschichte erzählt den Weg des jungen Kaufmannssohns aus dem Leben in den Tod. Gleich zu Beginn erfahren wir, daß er sich aus dem "gastlichen Leben" zurückzieht. Die letzten Sätze berichten dann über die Umstände seines Todes. Er stirbt nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt, sondern, aus narrativ-logischer Sicht gesehen, in dem Moment, als seine anfänglichen Eigenschaften sich in ihr Gegenteil verwandeln. Der Kaufmannssohn, der am Anfang "sehr schön war" und sich voll der "großen, tiefsinnigen Schönheit" seiner "Geräte" widmete, stirbt einen fürchterlichen Tod, "mit verzerrten Zügen, die Lippen so zerrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben". Auch will er, der "bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahr der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig wurde" und sich "immer mehr in ein einsames Leben hineinlebte", am Ende seines Lebens nach einem "taumeligen, schlechten Schlaf" schreien, "weil er immer noch allein war, aber seine Stimme versagte ihm". In seiner Figur werden seine ehemalige Schönheit mit der gegenwärtigen Häßlichkeit und seine ehemalige Sehnsucht nach Einsamkeit mit dem gegenwärtigen Willen zur Befreiung von Einsamkeit konfrontiert. Abstrakt und allgemein formuliert: das Verhältnis des Ästhetischen und Ethischen als zweier grundlegender menschlicher Wertsphären scheinen Leben und Tod des jungen Kaufmannssohns in der Erzählwelt der Geschichte zu bestimmen.

<sup>8</sup> Der Interpretation liegen meine ersten Analysen aus 1969 und 1978 zugrunde (vgl. Károly Csúri: *Ambivalenz als strukturbildendes Prinzip in Hugo von Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht"*. In: *Acta Germanica et Romanica*. (1969) Szeged und Károly Csúri: *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Kronberg/Ts: Scriptor Verlag 1978;). Obwohl ich an meinen damaligen Ansichten, besonders an der Darstellung der motivlichen Zusammenhänge auch heute nicht viel ändern würde, habe ich in jenen Analysen der Jugendstil-Problematik keine Aufmerksamkeit gewidmet. Da in der vorliegenden Arbeit die Problematik eines narrativen Jugendstil-Konzepts und nicht die "Märchen"-Interpretation im Mittelpunkt steht, habe ich die 1978 verwendete Literatur nicht weiter angereichert. Die bezüglichen bibliographischen Angaben, die vom hier vertretenen Ansatz sowieso recht abweichende Interpretationswege verfolgen, lassen sich meinem Buch 1978 entnehmen. Einige allgemeine Bemerkungen zu der Jugendstil-Problematik in Hofmannsthals "Märchen" befinden sich in der von Jürg Mathes 1982 herausgegebenen Prosa-Anthologie. (S. *Prosa des Jugendstils. Mit 50 Abbildungen*. Hrsg. von Jürg Mathes. Stuttgart: Reclam 1982, S. 332–334).

### **2.1. Die Ambivalenz des Kaufmannssohns**

Der Kaufmannssohn, der ganz jung auf die "Geselligkeit" und das "gastliche Leben" verzichtet, entdeckt in seiner selbstgewählten Zurückgezogenheit eine für ihn neue Sphäre, die auf "Formen" und "Farben" beruht. In den "Ornamenten", die sich verschlingen, erkennt er ein "verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt". Er findet "die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere". Im Einklang mit dem früheren Exkurs ist auch ohne weitere Zitate leicht einsichtig: es handelt sich um eine eigentümliche Jugendstilwelt, die mit ihren "Formen" und "Farben", mit den sich unüberschaubar und endlos 'verschlingenden', alles mit allem verbindenden Linien, mit dem sonderbaren Übergehen der verschiedenen Natursphären ineinander eine mystisch anmutende All-Einheit des Lebens repräsentiert, die nicht mehr in der natürlichen oder sozialen Wirklichkeit, sondern nur noch in der Kunst, in der "tiefsinnigen Schönheit" der "Geräte" und in der "Einsamkeit" des Menschen realisierbar erscheint. Gleichzeitig mit der Herausbildung seiner ästhetischen Welt fühlt der Kaufmannssohn bereits in diesem harmonischen Zustand auch deren 'Nichtigkeit'. Der "Gedanke an den Tod" und somit zugleich an die Vergänglichkeit dieser Schein-Wirklichkeit war jedoch "nicht grauenhaft, eher hatte er etwas Feierliches und Prunkendes". Seine narzistische Selbstliebe, der 'große Stolz', den er oft "aus dem Spiegel, aus den Versen der Dichter, aus seinem Reichtum und seiner Klugheit" schöpfte, verdrängt noch eine Zeitlang die Zweifel an seinem Vorhaben. Und doch zeigen sich in seiner Seele und seinen Gedanken schon von vornherein Zeichen einer Ambivalenz und Ungewißheit, auch wenn zunächst noch die metaphysisch-zeitlose Welt seiner ästhetischen Phantasie eindeutig über die zeitlich-vergängliche Wirklichkeit des Lebens herrscht.

### **2.2. Die Ambivalenz der Diener**

Die vier Diener, die der Kaufmannssohn bei sich behält, bilden vorerst in mehrfacher Hinsicht einen harmonischen Bestandteil der Phantasiewelt. Äußerlich dominieren bei der Schilderung der Diener die "Formen" und "Farben", innerlich die 'Zurückgezogenheit' und die 'Verschlossenheit'. Die Diener erwecken das Gefühl von Zusammengehörigkeit und All-Verbundenheit, indem sie in der Vorstellung des Kaufmannssohns als tatsächliche bzw. mögliche Familienangehörige figurieren. Andererseits ist jedoch zu beobachten, daß das 'Menschliche' weder äußerlich noch innerlich in einem rein ästhetischen 'All-Leben' voll aufgehoben werden kann:

”[Der Kaufmannssohn] fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden, die er so gut kannte; und wie die beiden Mädchen in das öde, gleichsam luftlose Leben hineinlebten.”

In die zeitlos-ewige Schönheitswelt des Kaufmannssohns bricht also mit den Dienern auch die Vergänglichkeit ein. Diesmal stark und eindeutig, nicht mehr verdrängt und mittelbar wie früher der ”Gedanke an den Tod” war. An den Dienern stört ihn jedoch nicht nur das Zeitlich-Vergängliche als ein bestimmter menschlicher Zug, sondern das *Menschlich-Lebendige* überhaupt: ”Er wählte, völlig einsam zu leben, aber seine vier Diener umkreisten ihn wie Hunde...” Es ist offensichtlich, daß nicht irgendwelche negativen Eigenschaften der Diener es unmöglich machen, sich harmonisch in die imaginierte Schönheitswelt des Kaufmannssohns einzuzufügen, der Vergleich mit Hunden – Hund als Attribut der Treue und des Gehorsams – verstärkt diese Annahme, sondern ihr bloßes Dasein.

Im Garten des Landhauses erfolgt die nächste Stufe des Eindringens des äußeren Lebens in den inselhaft-ästhetischen Bereich des Kaufmannssohns. Die störende Anwesenheit der Diener steigert sich nun zur ”Angst”. Der Kaufmannssohn erkennt zwar das menschliche Dasein, die Gefühle, die Wünsche und Sehnsüchte seiner Diener, aber er verheimlicht diese Erkenntnis vor ihnen. Zugleich wird er aber auch seiner eigenen ”menschlichen Unzulänglichkeit” und der ”Unentrinnbarkeit des Lebens” gewahr, so daß er sich von dieser Zeit an weder in seinem Zimmer zu Hause, noch in dem Garten seines Landhauses, das heißt, in keinem der rein ästhetischen Bereiche, vor dem Leben und vor dessen ethischem Imperativ verbergen kann. Er spürt zwar die Unmöglichkeit der völligen Aufhebung seiner menschlichen Kontakte, er fühlt sogar gewissermaßen sein menschliches Versagen, trotzdem vermag er nicht an seiner Grundeinstellung zu ändern: er versucht auch im weiteren keine unmittelbare Beziehung zu seinen Dienern als Menschen herzustellen.

### **2.3. Das äußere Leben: Die ambivalente Position des Kaufmannssohns und der Diener**

Trotz des immer stärkeren Einbruchs des Lebens wird die Vorherrschaft seiner ästhetischen Einheitswirklichkeit bis zu diesem Punkt nicht ernsthaft gefährdet. Eines Tages bekommt aber der Kaufmannssohn einen anonymen Brief, dessen Schreiber den alten Diener beschuldigt, ”daß er im Hause seines früheren Herrn...irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe”. Der Verlust des Dieners würde für den Kaufmannssohn den Beginn des

Zerfalls seiner Schönheitswelt bedeuten. Um dies zu verhindern, verläßt er das Landhaus und versucht, die Anschuldigungen des Briefes, ohne den Diener darüber zu fragen, in der Außenwelt zu klären. Ironischerweise führt er durch diesen Entschluß selbst den befürchteten Verfall und den eigenen Untergang herbei. Interessant ist dabei besonders die Art und Weise, wie dieser Prozeß vor sich geht. Durch die Diener und den Kaufmannssohn, die zentralen Figuren der Erzählung, wiederholt sich nämlich im zweiten Teil gewissermaßen die Phantasiewelt in der Wirklichkeit. Mit einem negativen Vorzeichen allerdings, indem ein Rollenwechsel zwischen den Figuren stattfindet: einerseits übernehmen die Diener stufenweise die frühere Rolle des Kaufmannssohns, andererseits gerät der Kaufmannssohn Schritt für Schritt in die frühere Rolle seiner Diener.

Zu beobachten ist dabei, daß die Diener immer stärker die Gedanken des Kaufmannssohns beherrschen. Auffällig ist zum Beispiel, daß die ästhetischen Gegenstände, die der Kaufmannssohn in der Stadt erblickt, keine ästhetischen Bezüge mehr heraufbeschwören, sondern – wie etwa die Fassung eines altmodischen Schmucks an die Traurigkeit der alten Frau denken läßt – vielmehr an die menschlichen Eigenschaften der Diener erinnern. Solche Einsichten bewegen den Kaufmannssohn dazu, den Dienern Geschenke zu kaufen, um dadurch gleichsam – zunächst noch unbewußt – sein früheres Versäumnis wiedergutzumachen und sich von der Schuld seines amoralischen Verhaltens in der Schönheitswelt zu erlösen. Die nächste Stufe stellt die Begegnung mit dem vierjährigen Mädchen, der Doppelgängerin aus seinem Hause dar. Durch das Kind hat er das erste Mal die Gelegenheit, einer seiner Dienerinnen auf mittelbare Weise ein Geschenk zu machen, oder eher machen zu wollen. Sein Versuch wird jedoch von dem kleinen Mädchen abgelehnt. Das Treibhaus, der Schauplatz der Begegnung, läßt sich mit seinen exotisch-seltenen Pflanzen, an denen "er sich lange nicht sattsehen konnte", als die sterile und gesteigerte Variante des Gartens der verlassenen Schönheitswelt ansehen. Im Gegensatz zu dieser – bzw. die dortigen Ängste steigernd – verhält sich die rein ästhetische Sphäre des Treibhauses immer feindlicher dem Kaufmannssohn gegenüber. Sie wird dermaßen "drohend", daß er diesmal, mehr noch als in dem Garten seines Landhauses, tatsächlich flüchten muß. Die Anwesenheit der "Narzisse" von früher in der feindlich gewordenen Schönheitswelt zeugt am deutlichsten von der negativen Wandlung. Bei dem Versuch, das Treibhaus zu verlassen, muß er schwere Prüfungen überstehen, die seine frühere "Angst" vor den Dienern diesmal bis zur "Todesangst" steigern. Über dem "gemauerten Graben", ein versteckt-ironischer Hinweis auf das ihm bevorstehende *Grab*,

„fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im ganzen Leib, die Nähe des Todes“. Die Todesnähe, der er sich nun selbst ausgeliefert fühlt, erlebte der Kaufmannssohn bisher nur aus einer ästhetischen Distanz, auf die Haushälterin und den alten Diener bezogen: „Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alldrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten...“. Eine völlige Umwandlung und unwiderrufliche Identifizierung mit der früheren Rolle der Diener erfolgt jedoch erst unmittelbar vor seinem Tod. Evident wird dies durch die auffällige Übereinstimmung zwischen den Umständen eines Ereignisses, das dem Kaufmannssohn kurz nach dem Verlassen des Treibhauses, im Kasernenhof geschieht, und denen eines unerklärlich-sonderbaren Vorfalles, der früher einmal in seinem Hause stattfand. Diese motivische Parallele der beiden Situationen soll nun etwas genauer ausgeführt werden.

Im ersten Teil der Geschichte lernt der Leser ein junges Dienstmädchen kennen, das sich einmal „aus dem Fenster in den Hof“ warf und sich dabei „ein Schlüsselbein brach“. Als man sie „in ihr Bett gelegt hatte, schickte der Kaufmannssohn seinen Arzt zu ihr; am Abend kam er selber und wollte sehen, wie es ihr ginge“. Das Mädchen schlug die Augen auf, sah ihn aus völlig unbegreiflichen Gründen „eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammengebißenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand“. Da sie „auf die verwundete Seite zu liegen kam“, „wurde sie ohnmächtig und fiel wie tot in ihre frühere Lage zurück“.

Der Kaufmannssohn, der nach dem Verlassen seines Landhauses zuerst mit den Dienern des persischen Gesandten sprach, dann den Juwelierladen besuchte, kommt aus dem Treibhaus in einen Kasernenhof, wo er bald von dem Hufschlag eines Pferdes „in die Lenden“ getroffen wird und stöhnend „auf den Rücken fällt“. Während „ihm die Sinne“ vergehen, tragen ihn einige Soldaten in ein Zimmer und legen ihn dort „auf ein niedriges eisernes Bett“. Nachdem sie ihn regelrecht ausgeplündert, ihm „die sieben Goldstücke“ und das für die Haushälterin bestimmte „Kettchen“ nehmen, gehen sie, um „einen ihrer Wundärzte zu holen“. Der Arzt kommt aber nicht, der schwerverletzte Kaufmannssohn wartet umsonst auf ihn, er wird allein gelassen und stirbt schließlich, Galle und Blut erbrechend, „mit verzerrten Zügen“.

Zu erkennen ist, daß die beiden Situationen in vieler Hinsicht miteinander übereinstimmen. Das Wichtigste der gemeinsamen Züge ist darin zu sehen, daß der Kaufmannssohn auf diese Weise motivisch in den ehemaligen Zustand des Dienstmädchens gerät. In einen Zustand, aus dem für ihn, anders als dem Mädchen, kein Weg mehr

zurückführt: die ehemaligen Umstände des Mädchens, ihre "Krankheit" in der Schönheitswelt kehren nun in tödlich-gesteigerter Form in den Wirklichkeits-Umständen, in der "Krankheit" des Kaufmannssohn wieder.

Es war schon die Rede davon, daß der Funktionswechsel nicht einseitig ist. Nicht nur für den Kaufmannssohn gilt – motivlich-stufenweise – das menschliche Ausgeliefertsein der Diener, auch die Diener gehen denselben Weg, wenn auch in umgekehrter Richtung.

Man kann z.B. in der Beschreibung des Pferdes, dessen Tritt schließlich den Tod des Kaufmannssohns verursacht, gemeinsame Züge mit dem fünfzehnjährigen Mädchen und seiner vierjährigen Doppelgängerin entdecken. Am ehesten fallen dabei die Häßlichkeit und der böse Gesichtsausdruck auf, die im Pferd besonders gesteigert erscheinen:

"Das letzte Pferd in der Reihe war besonders stark und häßlich..."

"In dem Augenblick wandte das Pferd den Kopf und sah ihn mit [...] rollenden Augen, die noch boshafter und wilder aussahen."

Das Motiv der Schenkung stellt eine offensichtliche Entsprechung zu dem vierjährigen Mädchen im Treibhaus, der Doppelgängerin der fünfzehnjährigen Dienerin her. Während das Mädchen die erhaltenen Silbermünzen "vor den Füßen (des Kaufmannssohns) niederfallen" läßt, wirft der Kaufmannssohn, der einen Soldaten im Kasernenhof "durch ein Geschenk...aufheuern" will, "den in Seidenpapier eingewickelten Schmuck" zufällig "dem Pferd unter die Füße". Außer dem feindlichen Verhalten als gemeinsamem Merkmal läßt sich in den Pferden, die auf dem Kasernenhof stehen, auch die "ungeduldige, dann wieder höhnische Aufmerksamkeit" der fünfzehnjährigen Dienerin entdecken:

"Auch hatten sie meist böse, rollende Augen und eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern ungeduldig und verächtlich die Luft zu stoßen."

Die motivischen Beziehungen zeigen, daß der einstige "Zorn" und die feindliche Haltung der Fünfzehnjährigen durch ihre Doppelgängerin im Glashaus wiederholt und in den Pferden, auch unter ihnen in dem "häßlichsten" und "boshaftesten", zum Höhepunkt getrieben wird. Dieses Pferd der äußeren Wirklichkeit ist nun stark genug, dem Kaufmannssohn die entscheidende Niederlage beizufügen, ihn gleichsam als Scharfrichter in einen Zustand zu bringen, in dem der ehemals unverständliche "Zorn" der Dienerin

nunmehr durch sein eigenes Schicksal begreiflich werden könnte. In diesem Sinne stellt also der tödliche Hufschlag keine Zufälligkeit dar, sondern er läßt sich als die symbolische Rache der Dienerin und somit der Diener überhaupt erklären. Das Verständnis der Situation entsteht jedoch nicht von selbst, da die Eigenschaften der Pferde auch den Zustand des Kaufmannssohns vor seinem Tod charakterisieren:

”Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshaften Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten”;

”[Der Kaufmannssohn] starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.”

Die motivischen Übereinstimmungen machen einerseits deutlich, daß der Kaufmannssohn von den *Dienern* in diesen Zustand, um sein Leben gebracht wurde. Zum anderen ist ähnlich wichtig, daß er gerade *in diesen Zustand*, d.h. in die frühere Situation seiner Diener, geriet. Leicht zu erkennen ist für den Leser auch, daß dieser Zustand zugleich die ironische Gegenwelt der ”tiefsinnig“-reinen Schönheit der anfänglichen Vorstellungen des Kaufmannssohns darstellt.

Ohne hier auf weitere Beispiele des Rollenwechsels zwischen dem Kaufmannssohn und den *Dienern* eingehen zu können, lassen sich selbst an diesem einen Beispiel wesentliche Zusammenhänge erkennen. Der Kasernenhof der äußeren Wirklichkeit läßt sich unter anderem als Gegenpol des Gartens in der Schönheitswelt ansehen, wobei die stufenweise Umwandlung über die Vermittlungsstufen des Gartens im Landhaus, der Gärten am Weg in die Stadt und des Treibhauses im Garten des Juwelierladens durchgeführt wird. Die ehemalige Schönheitswelt wendet sich mittelbar, durch ihre motivlichen Repräsentanten, gegen ihren amoralischen Schöpfer: Immer mehr bricht das Häßliche in den hermetischen Bereich des Ästhetischen ein und macht das Vorwärtskommen des Kaufmannssohns schwerer und hoffnungsloser. Jene floralen Jugendstil-Motive, die anfangs das ”gastliche Leben” durch eine ”tiefsinnige” ästhetische Einheitswelt der Zimmereinrichtung und Naturwirklichkeit zu ersetzen suchten, behindern nun selbst den Kaufmannssohn auf seinem Wege. Er verstrickt sich in ein Netz von Blumen, Pflanzen und Lianen, das ihn immer enger und bedrohlicher umspinnt und letztlich einem unausweichlich-tödlichen Ende entgegenführt. Auch das Verhältnis der Figuren hat sich modifiziert, sie haben ihre früheren Eigenschaften gegenseitig und in gesteigertem Maße übernommen: der Kaufmannssohn

übernimmt allein die Rolle der vier Diener, an seine Stelle tritt dagegen die ganze Außenwirklichkeit mit ihren Dienern: dem Hausgesindel des persischen Gesandten, dem vierjährigen Mädchen im Treibhaus und mit den Pferden und Soldaten auf dem Kasernenhof.

Dies alles gilt jedoch nur als Vorbereitung, bis zum Augenblick, in dem der Kaufmannssohn von dem Pferd getreten wird, bleibt der Kaufmannssohn, trotz der veränderten Umstände, auch in der äußeren Welt Herr, wie die anderen Diener bleiben. Zu einer endgültigen Umwandlung kommt es erst mit seiner Verletzung durch das Pferd, deren Folgen die in der Schönheitswelt noch fehlende "Krankheit", den unmittelbaren Vorboten des Todes repräsentieren. Mit diesem Ereignis verwandelt sich die Rolle des Kaufmannssohns in die eines Dieners, und mit diesem Ereignis werden auch die Diener zu Herren der äußeren Wirklichkeit, denen der Kaufmannssohn von nun an hilflos ausgeliefert ist.

#### **2.4. Die Ambivalenz des Todes**

Unmittelbar vor seinem Tod versucht der Kaufmannssohn noch, seinen Weg, der ihn in diesen Zustand führte, zu deuten.

"Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten; der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah."

Die Ambivalenz dieser Deutung beruht auf der Tatsache, daß der Kaufmannssohn die Ursache seines Todes in einer nur scheinbar kausalen Ereignisreihe erblickt und sich des zwischendurch unmerklich, weil nur funktional vor sich gegangenen Rollenwechsels nicht bewußt wird. Gerade dieser, allein für den Leser zugängliche Rollenwechsel überzeugt aber davon, daß der Kaufmannssohn in Wirklichkeit, trotz seiner Absicht, nicht die Diener, sondern sein einstiges Ich verflucht, dessen Amoralität ihn tatsächlich "in den Tod getrieben hatte".

### **3. Die Erzählperspektive: Über Wirklichkeit und Virtualität der Diener in der Welt des Kaufmannssohns**

In der bisherigen Analyse wurde über die motivischen Jugendstil-Strukturen, die die gesamte Erzählwelt vernetzen, immer in einem neutralen Sinne, unabhängig von der jeweiligen Erzählperspektive, gesprochen. Zu betonen ist jedoch, daß die beschriebenen Zusammenhänge, wie geschildert, nur der Sichtweise des Kaufmannssohns entsprechen. Er ist es nämlich, der mittels der "Farben" und "Formen" die anfängliche Einheitswelt der "tiefsinnigen Schönheit" etabliert, der mittels der "Farben" und "Formen" in den Figuren der Außenwirklichkeit gleichsam systematisch seine ehemaligen Diener in der Phantasiewelt wiedererkennt, und schließlich er ist es auch, der mittels dieser "Farben" und "Formen" die verschiedenen Existenz-, Raum- und Zeitsphären auf seine Art miteinander verbindet.

Andererseits ist es wiederum der Kaufmannssohn, der vor der menschenlos-isolierten Schönheitswelt der reinen "Farben" und "Formen", die er selbst geschaffen hat, immer mehr Angst bekommt. Eine Motivkette, die vom Zimmer im eigenen Haus über den Garten im Landhaus, das Treibhaus im Juwelierladen, den Kasernenhof bis zum Zimmer in der Kaserne reicht, repräsentiert die Stufen dieser Veränderung. Bereits am Anfang fühlt er neben der Schönheit auch deren Nichtigkeit; in der Idylle des Landhausgartens beklemmt ihn die eigene "menschliche Unzulänglichkeit" gegenüber den Dienern. Im Treibhaus wird er sogar für kurze Zeit Gefangener seiner ehemaligen Welt "tiefsinniger Schönheit": es traten "aus dem Halbdunkel schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor", der "Garten und das Haus" waren "totenstill", und ein "Gewirr der Bäume und Ranken" umschlossen ihn. Während er sich aus dem Glaushaus, dem Ort exotisch-erlesener Schönheit zu befreien sucht, zertritt er "unbekümmert" viele irdene Gartentöpfe, und "die hohen dünnen Stämme und rauschenden Fächerkronen" stürzten "über und hinter ihm gespenstisch" zusammen. Mag es noch so seltsam klingen, die sich stufenweise steigernde Wandlung läßt sich letztlich auf das innerste Wesen des Kaufmannssohns, des Schöpfers dieser eigengesetzlich-ästhetischen Welt, zurückführen, auf seine fehlende oder nur unbewußt vorhandene Moral, durch die die leblose Schönheit am Ende schließlich in eine für das Ich bedrohende und schließlich tödliche Macht verwandelt wird. Somit erweist sich der Kaufmannssohn selbst, vor allem mit Hilfe der Zweiwertigkeit der floral-narrativen Motivkette, als gleichzeitiger Schöpfer und Vernichter einer amoralischen, aus der

”Geselligkeit”, dem ”gastlichen Leben” ausscheidenden, sich vom Menschlichen seelenlos isolierenden Schönheitswelt.

In diesem Sinne ist die Hypothese gar nicht abwegig, die Diener als ästhetisch-ethische Projektionen des Kaufmannssohns und somit gleichsam als Teile seines Ich anzusehen. So ließe sich auch verstehen, warum die Diener von Anfang an eine so enge Beziehung zum Kaufmannssohn aufweisen und warum sie mit ihm teilweise den Anschein einer Familiengemeinschaft erwecken. Aus dieser Sicht wäre auch zu erklären, warum der Kaufmannssohn, ohne sich selbst dadurch zu gefährden, keinen einzigen seiner Diener verlieren kann. Selbstverständlich ist demnach, daß der Kaufmannssohn vor seinem Aufbruch in die Stadt den alten Diener nicht über die Wahrheit der Anschuldigungen zu fragen braucht. Seine Angst vor den Dienern läßt sich so offensichtlich als eine Angst vor sich selbst, vor der eigenen ”menschlichen Unzulänglichkeit” auslegen. Sein Tod wäre dann grundsätzlich das Ergebnis dieser Angst und der Flucht vor dem eigenen amoralisch-ummenschlichen Selbst, das nunmehr durch die motivischen Diener-Varianten repräsentiert wird. Nicht die Diener also, allein sein Gewissen treibt ihn in den Tod, der für ihn in der Geschichte – ironischerweise – nicht als Notwendigkeit, sondern als dummer, weil unnötiger Zufall infolge der eigenen Unvorsichtigkeit erscheint. Und dies gilt unabhängig davon, ob die Diener als selbständig-existente oder als fiktiv-virtuelle Figuren, als Teile des Ich des Kaufmannssohns, betrachtet werden. Auf diese Weise ist es nur logisch, wenn der innere Widerspruch seines Wesens sich zugleich in der Umwandlung und Umfunktionalisierung der Grundmotive seiner Schönheitswelt, im wesentlichen als unbewußter Protest gegen sein eigenes früheres Ich manifestiert: die Jugendstil-Motive büßen Schritt für Schritt ihren möglichen positiven Wertaspekt ein, der Kaufmannssohn verstrickt sich immer mehr, schließlich auch tödlich in ein um ihn immer enger sich zusammenziehendes ’Lianengeflecht’ der wahren, den schönen Schein der Leere enthüllenden Wirklichkeit. Diese Tendenz läßt sich abschließend noch durch ein zusätzliches Beispiel besonders gut beleuchten: Der Garten des Landhauses, der für den Kaufmannssohn immer drohender wird, kehrt nicht nur in dem bereits oft zitierten Treibhaus-Motiv zurück, sondern er wird strukturell auch durch das Labyrinthische der Stadt abgebildet, das die heimliche ästhetische Ordnung der Jugendstil-Welt letztlich in eine chaotisch-ausweglose fremde Wirklichkeit umwandelt. Am Schluß wird das jugendstilhafte Liniengewirr des Gartens – über die labyrinthisch-verfremdete Vermittlungsstufe der Stadt

– in den öden und häßlichen ‘Gegengarten’ des Kasernenhofes überführt, in dem die vier Diener nunmehr als Soldaten in absoluter Übermacht über den Kaufmannssohn herrschen.

Das oben Gesagte spricht dafür, daß die Diener in der Erzählwelt des ”Märchens“ – und dies unterstützt wiederum die auf Zauberhaft-Unwirkliches verweisende Gattungsbezeichnung – sowohl als selbständige Gestalten als auch als Projektionen einer einzigen Figur, des unsichtbar-seelischen Selbst des Kaufmannssohns, gelesen werden können. Hinzuzufügen ist jedoch gleich, daß dadurch die Grundstruktur des Werkes im wesentlichen nicht beeinflußt wird: Wie man auch liest, es handelt sich in beiden Fällen um einen verborgen-inneren Konflikt zwischen der ästhetischen und moralischen Betrachtungsweise des Kaufmannssohns, zwischen seiner fehlenden Einsicht und seinem doch unruhigen Gewissen. Dieser mehr oder weniger unbewußte Zusammenstoß mit sich selbst, das Verfehlen moralischer Entscheidung und Handlung sind es, die den Kaufmannssohn letztlich in den Tod treiben; die Diener, ob tatsächliche oder virtuelle Figuren der Erzählfiktion, sind nicht mehr als Personifikationen dieses bis zum Ende unaufhebbaren Zwiespalts des Kaufmannssohns als einer typisch-amoralischen Figur des Jugendstils- und der Jahrhundertwende.

#### **4. Jugendstil und Narrativik:**

##### **Abschließende Überlegungen zur Begriffsbestimmung und ihrer Verwendung**

Selbst wenn man ”Jugendstil“ in einem engeren kunsthistorischen Sinne versteht, zeigt die durchgeführte Analyse, daß zumindest eine stilistisch-motivliche Verwandtschaft mit Hofmannsthals Erzählung besteht. Darüber hinaus bietet aber, wie mehrmals angedeutet, auch die Gattungsform ”Märchen“ mit ihrer besonderen Sphäre des Wunderbaren einen geeigneten Rahmen für die Etablierung einer künstlich-isolierten Gegenwelt zur Außenwirklichkeit. Anhand der motivlichen ”Linien“-Beziehungen, der unendlichvielfältigen Verflechtung von Gegenstands-, Pflanzen-, Tier- und Menschensphären mit Hilfe von Form- und Farbvariationen, die zugleich dem Rollen- und Situationswechsel der Figuren zugrunde liegen, konnte ferner auch veranschaulicht werden, wie sich die sichtbare Oberflächen-Ornamentik der bildenden Kunst und Malerei gleichsam natürlich als unsichtbare Tiefen-Ornamentik auf das abstrakt-semantische Strukturmuster der Handlungs- und Wertordnung literarisch-narrativer Welten übertragen läßt.

Trotz der übereinstimmenden Züge muß aber auch auf die Unterschiede kurz hingewiesen werden, die zwischen dem Jugendstil-Begriff der bildenden Kunst bzw. Malerei und dem der literarischen Erzählkunst notwendigerweise bestehen bleiben. Von diesen soll zum Abschluß nur ein einziger hervorgehoben werden, mit dem jedoch auch die meisten anderen Abweichungen zusammenhängen. Es handelt sich um den prozessualen Charakter, der den narrativen Vorgang vielleicht am auffälligsten von der letztlich gleichzeitig-räumlichen Existenzweise eines Bildes, einer Statue oder eines Baues unterscheidet. Es wird natürlich nicht bestritten, daß die visuelle Wahrnehmung, die diesen Werken entspricht, ebenfalls einen komplexen Prozeß darstellt und die Zusammenhänge allein in diesem Prozeß, d.h. grundsätzlich in einem zeitlichen Nacheinander erkannt werden können. Doch ist die Eigentümlichkeit des narrativen Vorgangs in literarischen Welten von anderer Art: Die eingangs etablierte Jugendstilwelt im "Märchen" stellt sich im Verlaufe der Erzählwelt selbst in Frage und verwandelt sich in eine Art Gegen-Jugendstilwelt. Das heißt: die Jugendstilwelt des Anfangs, die sich in den einzelnen Handlungsabschnitten stufenweise umformt, wird am Ende nicht einfach mit einer anderen Welt konfrontiert, sondern mit einer ganz bestimmten Gegenwelt, die die frühere Jugendstilwelt, trotz der erfolgten Wesensänderung, strukturell in sich aufbewahrt. Auch diese Welt beruht zwar auf "Formen" und "Farben", aber das neue Gefüge der gewandelten "Formen" und "Farben" erscheint in seiner Öde, Häßlichkeit und Zerfallenheit der einstigen ästhetischen Wertordnung, der "tiefsinnigen Schönheit" einer organisch-wuchernden Einheitswirklichkeit und Allverbundenheit gerade entgegengesetzt. Angedeutet wurde diese Beziehung in der Analyse vor allem, darauf sei noch einmal verwiesen, durch die gegensätzliche Entsprechung zwischen den Zimmern des Kaufmannssohns und den Zimmern in der Kaserne wie auch zwischen dem Garten im Landhaus mit den Dienern und dem Kasernenhof mit den Soldaten. Das Übergangsstadium zwischen beiden Bereichen bilden einerseits die Gärten auf dem Weg in die Stadt und das Treibhaus innerhalb der Stadt, andererseits das Zimmer des Juweliersladens mit seinen billigen Schmucksachen und Halbedelsteinen. Die Selbstbehauptung und Selbstvernichtung der Schönheitswelt und ihres Schöpfers wurde in und durch dasselbe System motivlicher Beziehungen realisiert und dem Leser zugänglich gemacht. Insofern wird also in diesem verborgenen "Liniengeflecht" der statische Ornament-Charakter des Jugendstils in der bildenden Kunst und der Malerei einerseits bewahrt, andererseits und gleichzeitig aber in einem narrativ-dynamischen Prozeß auflöst. In einem Prozeß nämlich, in dem die schrittweise Entstellung der früheren ästhetischen

Existenz und die parallel durchgeführte Herausbildung ihrer Gegenwelt zugleich auch das Amoralische, das mangelnde Menschlich-Ethische als den letzten Grund dieser Umkehrung durchschimmern lassen.

Deshalb kann man und kann man auch nicht über "Jugendstil" im herkömmlichen Sinne sprechen, und deshalb handelt es sich im "Märchen" zwar teilweise um eine Übernahme, aber größtenteils doch um eine eigene und selbständige Prägung, bei der die natürliche Sprache und ihre Semantik gegenüber den anders ausgerichteten Zeichensystemen der bildenden Kunst und Malerei ausschlaggebend sind; in ihrer besonderen Form ist sie allein und ausschließlich durch literarisch erklärte Erzählwelten erzeugt.

Zoltán Szendi

## **Das Rachemotiv als strukturbildendes Element in den Novellen Thomas Manns**

In Thomas Manns Kunst bildet die Opposition von Leben und Geist den thematischen Kern, zu dem auch die Wurzeln der späteren Werke zurückreichen. Die antagonistische Gegenüberstellung ist dennoch nicht steif, sondern setzt immer ein *dynamisches* Verhältnis voraus. Die Spannung zwischen den Gegensätzen trägt nämlich sowohl die Anziehung als auch die Abstoßung gleichermaßen in sich. Das ist eine Kraft, die sich nach der gegenseitigen Existenz sehnt und sie gleichzeitig ablehnt und die bei Thomas Mann die Motivquelle für die *Sehnsucht* und die *Rache* ist. Das zwangsläufige Scheitern der Sehnsucht im Schicksal von manchen Thomas Mann-Helden wird in negativer Form bewußt: durch Herabsetzen und Verneinen der fehlenden Werte. Mit anderen Worten: Rache wird genommen, indem die Schwächen des Antipoden entlarvt werden. Verlangen und Rache sind hier also untrennbar miteinander verbunden, sie können auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden und zeugen in jedem Fall von einem ambivalenten Erlebnis. Die Lebensverneinung bedeutet eine ernsthafte Gefahr, wenn die aus dem Leben Ausgestoßenen für ihre Not *Rache üben* und wenn die die Machtlosigkeit kompensierende Aggression ein Tätigkeitsfeld erlangt und ihre krankhaften Sehnsüchte ausleben kann. Das Rachemotiv durchzieht – ähnlich dem Sehnsuchtmotiv – das gesamte Mannsche Lebenswerk. In dieser Arbeit werden nur diejenigen Werke gedeutet, in denen das Moment der Rache als Handlungs- und Kompositionsfaktor erscheint.

Der Erzähler der Novelle *Der Weg zum Friedhof* äußert, indem er Piepsams tragisches Schicksal deutet: "Selbstverachtung und Laster aber stehen in der schauerhaftesten Wechselbeziehung, sie nähren einander, sie arbeiten einander in die Hände, daß es ein Graus

ist.”(VIII, 190).<sup>1</sup> Die Selbstverachtung und die Alkoholsucht führen den Beamten in ein selbstzerstörerisches Leben. In der Geschichte von *Tobias Mindernickel*, ”die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist” (VIII, 141), entstehen *sadistische Neigungen* mangels Selbstwertgefühls. Die Novellenstruktur folgt der strengen Logik der Aufdeckung des ”rätselhaften” Falles und der psychologischen Spurensuche.<sup>2</sup> Die drei Kapitel der Erzählung sind eng miteinander verbunden und bauen aufeinander auf.

Die Milieuschilderung und Charakterisierung der Hauptfigur im ersten Teil heben die Verachtung hervor, der ein abgesunkener Bürger ausgesetzt ist. Mindernickel vegetiert einsam und in ärmlichen Verhältnissen dahin. Seine völlige Isolierung von der Außenwelt und seine Hemmungen führen zu einem komplexen Selbstverteidigungssystem: er wagt sich nur selten auf die Straße, ist ängstlich und unterwürfig, feige und zurückhaltend. Mit dem ängstlichen Zittern der unterdrückten Seele erträgt er es wortlos, wenn die Kinder der Straße an seinem Mantel zerren und ihn verspotten. Seine lächerliche Erscheinung zieht auch er selbst nicht in Zweifel. Seine Trauerkleidung (er ist von Kopf bis Fuß in Schwarz gehüllt) sowie sein auf den Boden gerichteter Blick zeugen davon, daß er vom Leben verschreckt und endgültig von ihm losgerissen ist.

”Sein Gesicht sieht aus, als hätte ihm das Leben verächtlich lachend mit voller Faust hineingeschlagen...Übrigens ist es sehr möglich, daß er ohne schwere Schicksalsschläge erlebt zu haben, einfach dem Dasein nicht gewachsen ist [...]” (VIII, 142f.)

Wodurch Mindernickel in dieses unwürdige Dasein geraten ist, interessiert den Erzähler nicht mehr. Von der vollendeten Tatsache des verkümmerten Lebens ausgehend, geht er lediglich der Frage nach, was aus Mindernickel werden kann, genauer gesagt: *zu welchem Krüppel* der in einer sündhaften Machtlosigkeit gefangene Mann noch absinken kann.

Das erste Kapitel endet mit einer Episode, die – in ihrer Motivierung und mit ihren Gestenmotiven gleichermaßen – unmittelbar die zwei anderen Teile vorbereitet. Aus der Kinderschar, die Tobias gewöhnlich verfolgt, stolpert ein Missetäter hervor und bleibt mit blutender Stirn am Boden liegen. Angesichts des Unfalls *sammelt* der für seine Ägstlichkeit

<sup>1</sup> Die Quelle der Thomas Mann-Zitate, wenn im Text nur die Band- und Seitenzahl angegeben ist: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main 1974.

<sup>2</sup> Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1965, S. 19.

bekannte Mann *Mut* und verbindet den kleinen Verletzten unter Mitleidsbekundungen mit seinem Taschentuch. Seine humane Geste rührt ihn selbst so sehr, daß sie ihm für kurze Zeit Haltung verleiht: "Er schritt fest und aufrecht, [...] seine Augen [...] faßten mit Sicherheit Menschen und Dinge, während um seinen Mund ein Zug von schmerzlichem Glücke lag..."(VIII, 144).<sup>3</sup> Nachdem Tobias auf diese Weise das "*schmerzliche Glück*" der *Hingabe* gekostet hat, kauft er sich mit ungekannter Entschlossenheit einen Hund. Ein Auslöser für diesen Schritt, durch den er seine Einsamkeit mit jemandem teilen will, ist sicherlich auch die Tatsache, daß er auf seinen Spaziergängen bald wieder in der alten Form verspottet wird, nachdem wegen seiner wohlthätigen Geste der Spott der Kinder für eine kurze Zeit ausgeblieben ist.

Das zweite Kapitel schildert – neben dem Hundekauf – detailliert das ambivalente Verhalten des frischgebackenen *Besitzers*. Der von *Minderwertigkeitsgefühlen* geplagte Mann erprobt (zumindest innerhalb seiner Wohnung) mit großer Genugtuung seine neue Machtposition.<sup>4</sup> Er ist von nun an der uneingeschränkte Herr über ein Lebewesen, das er mal mit krankhaft egoistischer Zärtlichkeit, mal mit launischer Grausamkeit zum Gehorsam erziehen will. Er schlägt das vom Springen auf Kommando erschöpfte arme Tier mit narzißtisch-sadistischer Besessenheit und verweilt in napoleonischer Pose vor seinem Opfer. Als der bestrafte "Untertan" mit treuer Anhänglichkeit und unterwürfig Tobias' Gesicht ableckt, besänftigt sich gleich der krankhafte Tyrann und wird vollkommen von seinem eigenen Mitleid überwältigt, wie damals, als er das blutende Kind verbunden hat. Das pathologische Portrait ist also im Vergleich zum ersten Teil um den Zug ergänzt, daß in der gestörten Persönlichkeit auch die sadistischen Gelüste und damit die negativen Extreme aufgezeigt werden. Weil die zwei völlig entgegengesetzten Gefühlsäußerungen, die sich nach Liebe sehnde Zärtlichkeit und die krankhafte Brutalität, in demselben Kompensierungsstreben ihren Ursprung haben, hebt die unberechenbare Unmenschlichkeit auch die menschlichen Gesten auf.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Michael Schädlich: *Ethische und ästhetische Weltsicht in Thomas Manns frühen Erzählungen*. In: M. Schädlich: *Titelaufnahmen*. Berlin: Union-Press Hass 1976, S.51.

<sup>4</sup> Hellmut Haug spricht aufgrund des Zusammenfalls von den Anfangsbuchstaben des Verfassers- und Heldennamens über die selbstkritische Absicht Thomas Manns. H. Haug.: *Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns*. Tübingen: Max Niemeyer 1969, S. 71.

<sup>5</sup> Vgl. Hans M. Wolff: *Thomas Mann. Werk und Bekenntnis*. Bern: Francke 1957, S. 13.

Das Schlußkapitel beschreibt – als äußerste Konsequenz – den Wahnsinn, von dem Mindernickels von Mißerfolgen gezeichnete Persönlichkeit befallen ist. Die drei Episoden der letzten Kompositionseinheit schildern die allmähliche Steigerung der immer gefährlicher werdenden krankhaften und ambivalenten Persönlichkeit, die am Ende Mord begeht. Den melancholischen Blick des sich nach Freiheit und Bewegung sehnenden, aber immer in der Wohnung eingesperrten Hundes deutet sein Herrchen – mit perverser Selbstsucht – als Ausdruck von Traurigkeit des Schicksalsgenossen: "Siehst du mich schmerzlich an, mein armer Freund? Ja, ja, die Welt ist traurig, das erfährst auch du, so jung du bist..." (VIII, 148). In dem Moment jedoch, in dem das eingesperrte Tier seine zu Traurigkeit bestimmte Rolle vergißt und selbstvergessen im Zimmer herumspringt, verwandelt sich Mindernickels schmerzliche Selbstzufriedenheit in unsichere Ratlosigkeit und haßerfüllten Ärger. Er ist unfähig, im Verhalten des anderen Wesens die noch so kleinen Freuden des Lebens zu ertragen. Und als Esau vom "Gefängnis-Idyll" die Nase voll hat und entwischt, verprügelt Tobias den wieder eingefangenen Hund brutal.

Der Leidensweg des Hundes setzt sich mit einem zufälligen Messerstich fort. Esau schnappt gierig und übermütig nach seinem Fressen und wird dabei von dem Messer verletzt, mit dem Mindernickel das Brot zerkleinert. Das Herrchen ist wieder *zufrieden*, denn er darf eine schmerzhaft und blutende Wunde heilen: "Er wich während des Tages nicht von ihm, er ließ ihn zur Nacht auf seinem eigenen Lager schlafen, er wusch und verband ihn, streichelte, tröstete und bemitleidete ihn mit unermüdlicher Freude und Sorgfalt" (VIII, 149). Mit sarkastischer Ironie der rhetorischen Wiederholungen im Satzbau wird Mindernickels unermüdliche Pflege vermittelt. Das krankhafte Glück von Tobias Mindernickel währt indes nicht lange. Esau erholt sich und beginnt von neuem, ausgelassen und übermütig herumspringen. Seine gesunde Lebensfreude ruft bei seinem Herrchen nur Leid, Eifersucht und qualvollen Neid hervor. Mindernickels narzißtisches Unglück verliert jede Beherrschung und er führt das Messer diesmal mit mörderischer Wut. Der wahnsinnige Mann weint anschließend bittere Tränen um sein Opfer und verspricht dem sterbenden Tier "sein bestes Taschentuch" (VIII, 233). Die *doppelte Pointe* in der Novellenstruktur besteht in der impulsiven Rache und der übersteigerten und grotesken Trauer.<sup>6</sup> Diese zwei Züge

<sup>6</sup> S. noch dazu: Hans Ternes: *Das Groteske in den Werken Thomas Manns*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1975, S. 30. und Hermann Wiegmann: *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992, S. 61.

in Mindernickels Persönlichkeit gehören ebenso zusammen wie das Motivpaar von Messer und Taschentuch. Denn als sich Tobias blutig an der spottenden Überlegenheit des Lebens rächt, bemitleidet er sich selbst und beweint seine narzißtischen Sehnsüchte.<sup>7</sup>

Die frühe Novellenstudie *Gerächt* unterscheidet sich in ihrer Rache-Thematik völlig von *Tobias Mindernickels* grausamer Aggression. Die Vorbedingung für die Vergeltung und ihre psychologische Logik sind allerdings auch in Anselms unbedeutendem Abenteuer nicht anders, weil sich auch hier der im Leben Benachteiligte Genugtuung verschafft. Allerdings nicht im brutalen Affekt, sondern in kühler Berechnung. Die besondere Geschichte des Ich-Erzählers Anselm und des Blaustrumpfes Dunja Stegemann stellt im Lebenswerk Thomas Manns einen erneuten geistreichen Beleg dafür dar, daß sich die vom Leben benachteiligte Persönlichkeit nie wirklich mit dem "Lebens entbehrenden Leben" zufriedengibt und mit heimtückischer Empfindlichkeit gesetzmäßig zurückschlägt, wenn ihre verborgene Wunde getroffen wird. Die Geschichte entfaltet diesmal ihre Lehre aus den Gegensätzen des Mann-Frau-Verhältnisses. Die Beziehung des zwanzigjährigen Jünglings und des um zehn Jahre älteren Fräuleins beruht ausschließlich auf geistiger Anziehung.<sup>8</sup> Die "unzweideutige und resolute Häßlichkeit" der Frau beruhigt Anselm. Endlich hat er im anderen Geschlecht eine Gesprächspartnerin gefunden, in der er "den Triumph des Geistes" feiern kann: "denn die körperlichen Reize dieser Intellektuellen waren die eines Besens" (VIII, 163). Trotzdem beengt oft eine prickelnde "Verunreinigung" die intimsten Momente der sich aufschließenden Freundschaft. Um sich von diesem quälenden Gefühl zu befreien, macht Anselm ein offenes und in seiner Naivität grausam verletzendes Geständnis:

"Weißt du, was für mich unserem Verhältnis den originellsten und feinsten Charme gibt? Es ist die intime Vertrautheit unserer Geister, die mir unentbehrlich geworden ist, im Gegensatz zu der prononcierten Abneigung, die ich körperlich dir gegenüber empfinde." (VIII, 164f)

Die Fortsetzung der Szene bereitet mit einer psychologischen Dramaturgie die Pointe des Zurückschlagens vor und beinhaltet den großen Augenblick der Rache. Die in ihrer

<sup>7</sup> Vgl. J.M. Lindsay: *Thomas Mann's First Stories – Some New Directions in German Realism*. In: *Formen realistischer Erzählkunst*. Festschrift for Charlotte Jolles. Nottingham: Sherwood Press Agencies 1979, S. 269.

<sup>8</sup> S. noch dazu André Banuls: *Thomas Mann und sein Bruder Heinrich*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1968, S. 104f.

Weiblichkeit aufs größte gedemütigte Dunja nimmt das Gehörte scheinbar gleichmütig zur Kenntnis, doch unmittelbar danach, quasi von der infantilen Offenheit verpflichtet, enthüllt auch sie ihr intimstes Geheimnis: im vergangenen Jahr hatte sie ein Verhältnis mit einem "jungen, sehr schönen Manne". Die Falle gelingt vollkommen. Dieses unmöglich wirkende Bekenntnis weckt nämlich die geistige und nunmehr auch *sinnliche Neugier* des verblüfften Anselm. Als er erfährt, daß seine häßliche Freundin nichts gegen derartige Abenteuer hat, macht er frech und draufgängerisch ein Angebot. Die Frau gibt sich erstaunt: "Oh, mein Lieber, wie verfallen Sie darauf? – Nein, unser Verhältnis ist denn doch zu rein geistiger Natur..." (VIII, 166). Anselm wird durch die Zurückweisung erst recht angestachelt, doch seiner Entschlossenheit wird mit kühlen und spöttischen Worten ein Korb erteilt.<sup>9</sup>

Die Rachsucht ist in dem gedemütigten Mädchen noch stärker als die körperliche Begierde. Denn als sie in ihrem geistigen Freund listig das körperliche Interesse weckt, kann sie zwischen der Genugtuung der Rache oder dem augenblicklichen Abenteuer wählen, das die Verletzung vergessen läßt. Für Dunja ist – nicht von ungefähr – ersteres wichtiger, weil sie damit einen doppelten Sieg erringen kann: sie bekommt die Gewißheit, daß sie trotz ihrer Häßlichkeit ihre Weiblichkeit ins Spiel bringen kann, und dadurch erhält sie Genugtuung. Das Paradoxe an dem Triumph ist, daß er zwangsläufig in eine Sackgasse führt. Der Selbstschutz bedeutet Selbstverleugnung, und die Rachgier verstärkt die aggressive Opposition mit der Welt. Somit verstärkt der zweifelhafte Sieg nur die Einsamkeit der frustrierten Seele. Über die Psychologie der Rache hinaus verdeutlicht die kurze Geschichte auch, daß die von Mißerfolg geplagte Frau in Anselm einen würdigen Partner für ihr unfruchtbare und selbstgefällige Spiel gefunden hat. Der Erzähler, als er sein einstiges Ich in seinem Rückblick charakterisiert, spricht von "extremer Gimpelhaftigkeit" Seine Zuneigung zu den Frauen war von flegelhaften Extremen geprägt: "mit der neugierigen Lasterhaftigkeit meiner Lebensführung verband ich aufs anmutigste jenen Idealismus, der mich zum Beispiel die reine, geistige [...] Vertrautheit mit einer Frau innig erwünschen ließ" (VIII, 162). Dieser begeisterte Idealismus mit dem sich der junge Mann in die reine Beziehung stürzt und den Schutz des abstoßenden Äußeren der Frau genießt, deutet auf die verborgene Ablehnung des Körperlichen hin. Und weil diese Ambivalenz in Thomas Manns männlichen Charakteren häufig erscheint, ist die pubertär-

<sup>9</sup> Das erotische "Spiel" zeigt sich auch im Wechsel von Duzen und Siezen.

naive Unerfahrenheit nicht nur hierin festzustellen, sondern wird auch daraus ersichtlich, daß gerade die Abneigung der Figur, die sich in ihrem Verlangen auszehrt, auch ungewollt entlarvt wird. Daher paart sich die Rache der Frau auch mit spöttischer Verachtung.

Die Vergeltung bekommt in *Wälsungenblut* einen heiklen Zusatz, weil sie ein sexuelles Tabu berührt.<sup>10</sup> Die Geschichte von Siegmund und Sieglinde verdichtet in dem Motiv der Rache den Zusammenhang vom Ausleben der Begierde und der pathologischen Schuld, weil hier der Geschwisterinzeß die Vergeltung darstellt.<sup>11</sup> Die sündhaften Freuden erlangen mit der narzißtischen Genugtuung Vollkommenheit. Die Ironie in der Novellenstruktur verleiht der Handlung etwas Schicksalhaftes und parodisiert sie gleichzeitig. Die Zwillinge leben in einer eigengesetzlichen, abgeschlossenen und "feuchtwarmen" Welt. Sie sind vom großbürgerlichen Luxus-Dasein verwöhnt: die aristokratischen Allüren zeugen von überfeinertem Geschmack und Kompensierungsstreben gleichermaßen. Der Vater hat durch erfolgreiche Unternehmungen ein Vermögen angehäuft und kann dadurch der Familie eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft sichern, aber die durch die Herkunft bedingten Nachteile können dadurch nicht überdeckt werden. So leben die Kinder zwar uneingeschränkt von dem Geld der Familie, verachten jedoch die Herkunft des Vaters. Zusammen mit dem Geruch des Geldes schämen sie sich auch für das Blut ihres Vaters. Aarenhold "wußte, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten: für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art, in der er seinen Reichtum erworben [...]" (VIII, 384). Auch andere Gegensätze belasten die Situation der jungen Leute. Da sie sich für ihre Herkunft schämen, verleugnen sie ihre Vorfahren, was sie zu einer forcierten Eingliederung in die Gesellschaft zwingt, die ihre jüdische Herkunft brandmarkt.<sup>12</sup> Selbst in ihrem Eifer, dem Stigma zu entkommen, vergessen sie nicht das erlittene Unrecht: sie reagieren mit verborgenem Haß und unterschwelliger Antipathie. Das durch die Zugehörigkeit zu einer Minderheit bedingte

<sup>10</sup> Vgl. Mechthild Curtius: *Erotische Phantasien bei Thomas Mann. Wälsungenblut – Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull – Der Erwählte – Die vertauschten Köpfe – Joseph in Ägypten*. Königstein/Ts.: Athenäum 1984, S. 20.

<sup>11</sup> Zu den späteren Varianten des Inzestmotivs im Lebenswerk Thomas Manns s. Peter Dettmerring: *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann - Rainer Maria Rilke – Richard Wagner*. München: Nymphenburger 1969, S. 64–73.

<sup>12</sup> Im Gegensatz zu dem Manuskript gibt es im gedruckten Text keine direkten Hinweise auf die jüdische Herkunft der Familie Aarenhold mehr.

*Fremdsein* verstärkt das Gefühl der Blutzusammengehörigkeit und das Suchen nach Sicherheit. Das sind die Spannungen, die in der untrennbaren Gefühlswelt von Scham und Verachtung, Haß und Eigenliebe das erotische Verlangen in inzestuöse Rache umwandeln.<sup>13</sup>

In ihrer linearen Gliederung beinhalten die zwei großen Einheiten der Novellenstruktur die Grundlage für die Handlungsmotivation und die eigentliche epische Handlung. Der erste Teil zeichnet ein Familienbild mit Milieu- und Charakterbeschreibungen. Im Speisezimmer der geräumigen und luxuriösen Villa ruft Wendelin, der Diener, die Hausbewohner mit einem Gongschlag zum Frühstück. Die Beschreibung des Eintreffens der einzelnen Familienmitglieder erinnert an den "epischen Katalog". Als erstes erscheint Herr Aarenhold aus der Bibliothek, der Schatzkammer der *literarischen Raritäten*, nach ihm seine Frau, deren häßliche Gestalt *Brillant* schmücken.<sup>14</sup> Ihnen folgt das ältere Geschwisterpaar: Kunz in *Husarenuniform*, mit einer *Hiebnarbe* im Gesicht, und Märit, "ein strenges Mädchen von achtundzwanzig mit Hakennase, grauen Raubvogelaugen und einem bitteren Munde" (VIII, 381). Schließlich kommen die Zwillinge die Treppe vom Obergeschoß herunter: *Hand in Hand*. Da die Novelle von ihrer besonderen Zuneigung zueinander handelt, widmet der Erzähler ihrem ersten Auftritt einen langen Absatz. Siegmund und Sieglinde sind nicht nur durch ihre auffallende Ähnlichkeit, sondern auch in ihrer Schwärmerei füreinander Spiegelbilder des anderen und so auch ihrer selbst: sie sind echte narzißtische Wesen.<sup>15</sup> Die Schmuckgeschenke, die sie sich als Ausdruck der gegenseitigen Anbetung machen – Sieglinde trägt das von ihrem Bruder erhaltene goldene Band im Haar und Siegmund trägt am Handgelenk als Ausdruck der Schwesterverehrung Sieglindes goldenes Armband –, bezeugen ebenso die narzißtische Geschwisterliebe wie die Gestus-Motive der Händeverknüpfung.

Verspätet und aus einer völlig anderen *äußeren Welt* trifft Sieglindes Bräutigam von Beckerath ein. Die ironische Schilderung der Szene betont durchweg die grotesken Dissonanzen dieser Verlobung. Die neureiche, snobistische Überheblichkeit der Familienmitglieder hält die Bemühungen des heiratswilligen und verstörten Mannes ständig

<sup>13</sup> Zur Verknüpfung des Inzestes mit dem Narzißmus s. Hans Wysling: *Thomas Mann heute*. Bern/München: Francke 1976, S. 107.

<sup>14</sup> Die äußere Erscheinung der Frau weist auf die Baronin aus *Der Wille zum Glück* zurück. Vgl. Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978, S. 235.

<sup>15</sup> Vgl. Mechthild Curtius, a.a.O. S. 18.

in Schach. Der *familiäre Zusammenhalt* offenbart sich nirgends so auffällig wie in dem ambivalenten Verhalten dem um die Hand der Tochter anhaltenden Mann gegenüber. Einerseits befürworten die Aarenholds die Heirat Sieglindes mit von Beckerath, allen voran Kunz, der seine eigene Stellung gerne durch einen Verwandten von gutem Ruf festigen würde, doch auch Siegmund hat keine Einwände, "weil von Beckerath im Ministerium tätig und von Familie war" (VIII, 394), obwohl die bevorstehende Hochzeit einen nicht wiedergutzumachenden Verlust für seine sein Leben ausfüllende Eigenliebe darstellt. Andererseits amüsieren sich die Familienmitglieder, die den Schutz und die Sicherheit des Heimes genießen, einhellig auf Kosten des fremden Eindringlings. Selbst ihre nachsichtige Gutmütigkeit ist nicht frei von schadenfroher Verachtung. Die widersprüchliche Beziehung wandelt sich im Fall der Zwillinge, in deren Fall die Notwendigkeit des "gesellschaftlichen Kompromisses" und des "Befehls des Blutes" zu einem unauflöselichen Konflikt führen, zwangsläufig in einen rachesüchtigen Zynismus. Sieglinde hat dem beharrlichen von Beckerath ihr Ja-Wort gegeben, "nachdem sie ihm oft genug gesagt, daß sie ihn nicht liebe" (VIII, 395). Während sie über die Hochzeitsreise reden, blickt sie ihren Bräutigam prüfend und kalt an und hält dabei die Hand ihres Bruders. Siegmund bittet seinen künftigen Schwager mit vorgetäuschter Ehrfurcht um Erlaubnis, mit seiner Schwester die Oper *Die Walküre* anschauen zu dürfen, die Karten hätte er allerdings bereits besorgt. Die böswillige Provokation seitens des "Wälsungen"-Bruders liegt darin, daß er, als der nichtsahnende Bräutigam seine Gesellschaft anbietet, mit unverhohlenem Spott das Mißverständnis aus dem Weg räumt: "Sieglinde und ich, wir bitten, vor der Hochzeit noch einmal *allein* miteinander die 'Walküre' hören zu dürfen". (VIII, 389) Die ironische Anspielung, die in der skrupellosen Bitte liegt, wird dadurch noch hervorgehoben, daß Kunz währenddessen auf dem Tisch das *Hunding-Motiv* rhythmisiert.

Die Opernvorstellung bildet mit dem Vorspiel und dem Nachspiel, das den Ausgang der Geschehnisse in sich trägt, den zweiten Teil der Novelle. Der Toilette Siegmunds und dem ausgedehnten Ritual seines Ankleidens sind ein epischer Exkurs gewidmet, der eine tiefere Charakterisierung Siegmunds ermöglicht. Die Beschäftigung mit seinem Äußeren raubt einen beträchtlichen Teil seiner Zeit. Auch seine geistigen Neigungen bleiben mangels wahrer Begabung und Ausdauer ebenso in der Leere der zum Selbstzweck gewordenen Eitelkeit stecken, wie sein Mode- und Sauberkeitsfimmel. Das Paradoxe seines Schicksals liegt darin, daß er in einen Luxus hineingeboren ist, der zwar grenzenlose Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung bietet, zugleich aber eine hemmende Wirkung auf die Aktivität

ausübt und zu Trägheit und Hedonismus führt. Der Vater spricht noch von der "absoluten Leistung", die keine mildernden Umstände kennt, während seinem Sohn nur noch die Enervierung der zweiten Generation bleibt. Ersterer besitzt den Willen zur Schicksalsgestaltung, letzterer einen bis ins feinste Detail geschliffenen Geschmack. Weil Aarenhold und sein Sohn die wichtigsten Charakterzüge Aschenbachs getrennt verkörpern, muß sich Aarenhold mit dem Sammeln von Kunstschätzen und sein Sohn mit dem Bajazzoschicksal begnügen.<sup>16</sup>

Das Narzißportrait der Hauptfigur im *Bajazzo* wird in Siegmunds Charakter um den krankhaften Zug der Geschwisterliebe erweitert. Die erotische Beziehung ist das einzige Bewegungsfeld des Ichs. Sie gewährt ihm Sicherheit und Ersatz. Die Persönlichkeit findet ihren eigenen Platz in der Welt des Du, weil die Seele, die die Realität verdrängt, auch ihren leeren Platz mit sich selbst ausfüllt. Die krankhaft sensible Persönlichkeit schreckt nämlich vor der Außenwelt nicht nur wegen der in ihr auftretenden möglichen Konflikte zurück, sondern sie *ekelt sich auch körperlich* vor der Gegenwart anderer. Eine ironische Bemerkung des Erzählers verdeutlicht das: Siegmund besucht das Kolleg über Kunstgeschichte nicht, weil sein Geruchssinn ihm sagt, daß seine Kommilitonen nicht genug baden! Seine Schwester ist für ihn verführerisch, weil sie auch in der *Sinneswahrnehmung* ein Ebenbild darstellt:

"er hatte keinen Freund , nie einen gehabt als sie, die mit ihm geboren, sein kostbar geschmücktes, dunkel liebliches Ebenbild, dessen schmale und feuchte Hand er hielt [...] Sie nahmen frische Blumen auf ihre Spaziergänge mit [...] Sie atmeten im Gehen den holden Duft mit wollüstiger und fahrlässiger Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, wiesen mit einer inneren Gebärde die übelriechende Welt von sich weg und liebten einander um ihrer erlesenen Nutzlosigkeit willen. (VIII, 393f)

Die im Inzest mündende Geschwisterliebe und die homoerotische Neigung werden durch diese narzißtische Sensibilität und Affinität miteinander verbunden.<sup>17</sup> In beiden Fällen wurzeln Zuneigung und Abneigung aus der narzißtischen Persönlichkeit. Daher ist es kein Zufall, daß die charakteristischen Züge des "erotischen Ästhetizismus" – das ist eine

<sup>16</sup> Zu Recht nennt Malte Fischer Siegmund einen Dilettanten. Jens Malte Fischer, a.a.O. S. 236.

<sup>17</sup> Vgl. dazu noch: Klaus Pringsheim: *Ein Nachtrag zu "Wälsungenblut"*. In: G. Wenzel (Hrsg.): *Betrachtungen und Überblicke 1966*, S. 264.

Bezeichnung für die Homoerotik bei Thomas Mann<sup>18</sup> – auch in der Welt des Inzestes zu finden sind.<sup>19</sup> Überempfindlichkeit und Dekadenz sind gleichzeitig ein schicksalhaftes Privileg der Künstlerpersönlichkeit, das sich durch das Lebenswerk zieht. So kann es bei der Charakterisierung der Zwillinge in die Irre führen, wenn wir nur die Momente in Betracht ziehen, die den krankhaften Egoismus und die vor der Welt sich verschließende Hoffnungslosigkeit entlarven. In der gleichermaßen zwangsmäßigen wie bewußten Isolation ist nämlich auch der Stolz der *Auserwähltheit* und des *repräsentativen Seins* verborgen, sowie der auch in seinem Selbstzweck den Thron fordernde Anspruch: das Herzogtum von Klaus Heinrich. Das ist die Freude der formalen Existenz in der selbst geschaffenen, durchästhetisierten Welt.<sup>20</sup> Daraus folgt, daß die dem Bräutigam entgegengebrachte gehässige Verachtung nicht nur und nicht in erster Linie seiner germanischen Herkunft gilt, sondern der *”trivialen Seinsform”*, die er verkörpert. Von Beckerath *”ist die trivialste Existenz, in die ich Einblick gewonnen habe”* (VIII, 395) – sagt Siegmund abwertend zu der nicht gerade begeisterten Braut. In der Gegenüberstellung des Blutes steht wohl kaum die Rassenunterscheidung im Vordergrund,<sup>21</sup> denn die vornehme Arroganz der steinreichen jüdischen Familie gegenüber dem deutschen Durchschnittsmann verfestigt sich und macht nur denselben Konflikt soziologisch sichtbar, der bereits in vielen Abwandlungen vorliegt. Denjenigen Konflikt nämlich, der das heikle Verhältnis von Leben und Geist darstellt. Die lahme Anna, die unglücklich-empfindliche Protagonistin der letzten Novelle Thomas Manns (*Die Betrogene*) kritisiert die Alltäglichkeit von Rosalie ebenso, wie die als Fremde und in der Minderheit lebenden Aarenholds die Schwächen des künftigen Verwandten sorgfältig in Evidenz halten. Die psychologische Formel, egal, in welcher Form sie dargestellt wird, ist in ihren Grundzügen eine Wiederholung ihrer selbst: der aus demütigenden Verhältnissen stammende Geist läßt durch Trotz, der nach Kompensation strebt, seine Überlegenheit schillern und rächt sich bei passender Gelegenheit. Nicht jeder Thomas Mannsche Figur ist es jedoch gegeben, sich auf der Seite des Geistes zu erheben.

<sup>18</sup> X, 197.

<sup>19</sup> Vgl. Bernd M. Kraske: *Thomas Manns ”Wälsungenblut” – eine antisemitische Novelle?* In: R. Wolff (Hrsg.): *Thomas Mann. Erzählungen und Novellen*. Bonn: Bouvier 1984, S. 50.

<sup>20</sup> S. Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern/München: Francke 1982, S. 101.

<sup>21</sup> Vgl. Bernd M. Kraske, a.a.O., S. 54.

Mindernickels Begabung "reicht nur für einen Messerstich aus". Das Zwillingsspaar mit dem ausgefallenen Geschmack dagegen eilt in die Oper, um anschließend dem Bräutigam, der sich auf die Hochzeitsreise vorbereitet, "noch rechtzeitig" Hörner aufsetzen zu können.

Die Wagner-Adaptation des Nibelungen-Mythos ist der Mittelpunkt und die wichtigste Schicht in der Novellenkomposition. Obwohl er als eigentlicher Text nur einen Teil des Textganzen ausmacht, umspannt er mit dem Titel, dem Hundig-Motiv und den Anspielungen der Schlußzene das gesamte Werk. Das Musikdrama und die Novellenhandlung sind gegenseitige *ironisch-parodistische Entsprechungen*.<sup>22</sup> Es geschieht nichts in der Novelle, was nicht aus der Logik des Mythos und der Oper folgen würde, und umgekehrt: die Aktualisierung des Opernthemas bringt auch in den mythischen "Balladennebel" Licht. Die fiktiven Welten der Novelle und des Musikstückes werden durch die Operaufführung, die sich in die epische Handlungsreihe einfügt, ohne sie aufzuheben, miteinander verflochten. Der Erzähler bedient sich einer *simultanen Erzähltechnik*. Er berichtet vom Bühnengeschehen und gleichzeitig beobachtet er die Zwillinge in der Loge. Im *Spiel der ironischen Perspektive* vervollkommnet er die Technik der zusammengesetzten Erzählform. Die Rolle des außenstehenden Beobachters behält der Erzähler nämlich nur bei, wenn er vom Geschwisterpaar erzählt. Bei der Übermittlung des Bühnengeschehens verwebt sich sein Blickwinkel aber untrennbar mit der Perspektive derer, von denen die Geschichte handelt. Hier zeugen die subjektiven Hervorhebungen aus der Opervorstellung von einer verinnerlichten Perspektive. Der Erzähler vermittelt das Spiel durch die Augen der Zwillinge, d.h. er berichtet von der Handlung nur das, womit die Verliebten sich auch im eigenen Erleben *identifizieren* können.

Von den drei Aufzügen der *Walküre* verfolgt der Erzähler den ersten Aufzug noch detailliert und aufmerksam, die Handlung und den Schluß des letzten faßt er lediglich zusammen und den zweiten, in dem Siegmund und Sieglinde eine zwar geringere, dafür aber umso tragischere Rolle spielen, da ihre sündhafte Liebe in dem Tod des Bruders ein grausames Ende findet, überspringt er. Stattdessen konzentriert sich der Erzähler auf die Gedanken der *Novellenfigur* Siegfried, während dieser über das mythische Geschehen

<sup>22</sup> S. noch die Werkanalyse von James Northcote-Bade: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn: Bouvier 1975, S. 53–67.

nachsinnt und gewahrt wird, daß die großen leidenschaftlichen Momente der Schöpfung und des Lebens gleichermaßen an ihm vorbeigegangen sind:

„Ein Werk! Wie tat man ein Werk? Ein Schmerz war in Siegmunds Brust, ein Brennen oder Zehren, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Es war so dunkel, so schimpflich unklar. Er fühlte zwei Worte: Schöpfertum ... Leidenschaft. Und während die Hitze in seinen Schläfen pochte, war es wie ein sehnsüchtiger Einblick, daß das Schöpfertum aus der Leidenschaft kam und wieder die Gestalt der Leidenschaft annahm. Er sah das weiße, erschöpfte Weib auf dem Schoße des flüchtigen Mannes hängen, dem es sich hingegen, sah ihre Liebe und Not und fühlte, daß so das Leben sein müsse, um schöpferisch zu sein. Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, aus Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben, in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, – und ein Brennen oder Zehren war in seiner Brust, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft?“ (VIII, 404)

Siegmunds Grübeln, das eine Beschreibung des Aufzugs ersetzt und das aus der Handlung des Musikdramas fällt, stellt eine Variation des *Tonio Kröger*-Themas dar. Die Textkomposition, die aus den Gedanken der Sehnsucht und des Zweifels entsteht, zeigt mit dem lyrischen Ton und dem elegischen Refrain-Abschluß den „verirrten Bürger“, der auch das Schöpfertum nur mit Sehnsucht betrachten kann. Die *doppelte Stimmführung* trägt diesem Unterschied Rechnung: in der Elegie versteckt sich auch Ironie. In Siegmunds zögerlichen Mutmaßungen werden die Tonio Krögerschen *Ars poetica*-Elemente durch dilettante Vorstellungen verschleiert, in erster Linie durch den falschen Glauben, daß die im Werk *dargestellten* Leidenschaften mit den in der Realität *erlebten* Erlebnissen identisch sind. Denn der genießende und verwöhnte Kunstliebhaber kennt nicht die Qualen und den Lebenshunger von Tonio Kröger, dem *Schriftsteller*, seine unerfüllte Sehnsucht, die inspirierend auf das Schöpfertum wirkt. Siegmund weiß nicht, daß das schaffende Leben vom *Werk* aufgezehrt wird. Und weil er die Realität in der Kunst sucht, *will* er das erleben, was das Musikdrama erzählt. Das ist eine paradoxe, aber keineswegs zufällige Zweiheit in der Schicksalsgestaltung: Tonio Kröger verwirklicht sich im Schreiben, Siegmund dagegen in der mehrfachen Sünde der narzißtischen Liebe.

So ist die Opernvorstellung nicht nur ein Spiegelbild der Novellenhandlung, sondern auch ihre *antreibende Kraft*. In der Loge verfolgen Siegmund und Sieglinde ihre eigene besondere Zuneigung auf der Bühne heroisiert, in mythischer Größe und einem absoluten Ende:

„Alle Sehnsucht seines verrufenen Lebens war gestillt in ihr, und alles, was sich ihm kränkend versagt, wenn er sich zu Männern und Frauen gedrängt, wenn er mit jener Frechheit, welche Scheu und das Bewußtsein seines Brandmals war, um Freundschaft und Liebe geworben hatte, – es war gefunden in ihr. In Schmach lag sie wie er im Leide, entehrt war sie wie er in Acht, und Rache – Rache sollte nun ihre geschwisterliche Liebe sein!“ (VIII, 402)

Das in der Handlung verborgene Paradigma *weckt das Bewußtsein*, während der mythische Hintergrund und die Musik Wagners den von der Oper heimkehrenden Geschwistern pathetische Gefühle verleihen.<sup>23</sup> In der auf den ersten Aufzug folgenden Pause unterlassen die Zwillinge zwar nicht ihre kritischen Bemerkungen – Sieglinde findet das Orchester „schleppend“, ihr Bruder „sentimental“ –, aber zu Hause imitiert Siegmund dennoch die „tragisch schleppenden“ Schritte des Bühnenhelden und läßt sich mit dessen schmerzreichen Gesten auf das Bärenfell fallen. Die elementare Kraft und Wirkung des Stückes zeigt noch mehr die Tatsache, daß die Geschwister auch die leidenschaftliche Liebesszene des ersten Aktes „nachahmen“ und so zugleich Rache am „trivialen Dasein“ von Beckeraths üben.

Die Wirkung des Musikstückes und der imitative Charakter der Novellenhandlung werden dichterisch hervorgehoben und damit wird gleichzeitig auch die parodisierende Absicht aufgedeckt. Die spiegelbildlichen Entsprechungen erklären nicht nur gegenseitig das analoge Geschehen der zwei Welten, sondern zeigen zugleich auch ironisch ihre Verzerrungen auf. Die Narzißmus-Pathologie in der Beziehung der Aarenhold-Geschwister deheroisiert die mythische Liebe und versetzt das Pathos der „Wagnerschen Leidenschaft“ in ein zweifelhaftes Licht. Daher fehlt in der inneren Perspektive des die Operaufführung beobachtenden Blickes nicht *der Horizont der äußeren Perspektive*, die das Bühnengeschehen an dem ihr gebührenden realistischen Ort einschätzt. Sie bemerkt nämlich – in einem weiteren Sinn – in den Gesten der *Kunst* nicht lediglich die Kraft, die sich auf das Wesentliche konzentriert und es verdichtend erhebt, sondern auch die Gefahr des Abgleitens: den falschen Weg des Selbstbetrugs. Andererseits wird mit der Monumentalität der Aufarbeitung des Wagnerschen Mythos die Geschwisterliebe der Novelle in den Schatten gestellt, weil in der Parallele ihre bürgerliche, vom Luxus geprägte Nichtigkeit hervortritt. Das *gemeinsame Bild* der parallel gespielten und einander parodisierenden

<sup>23</sup> Vgl. Robert Faesi: *Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst*. Zürich: Atlantis 1955, S. 59.

Spiegelwelten holt – über die Handlungsanalogie hinaus – auch die tiefere Beziehung zwischen der *geschaffenen Illusion* der Kunst, die hier von der Opernaufführung geweckt wird, und dem *Scheinleben*, das die Zwillinge repräsentieren, an die Oberfläche.

Das Kompensationsstreben entartet in der Figur Cipollas zu offener Aggression und sadistischer Perversion. Die geistige Überlegenheit, die sexualpathologischer Herkunft ist, kann auch aus gesellschaftlicher Sicht zur unmittelbaren Gefahr werden, weil sie mit einem hysterischen *Willen* gekoppelt ist und ihre dämonische Kraft auf ein einziges Ziel konzentriert: auf das Ausleben des Machtwahns, der auf die eigene Verwirklichung abzielt.<sup>24</sup> Das paradigmatische Gleichnis von *Mario und der Zauberer* zeigt mit breiterer Gültigkeit als bisher das diabolische Wesen des mißgestalteten Charakters. Es macht auf die möglichen, letzten Konsequenzen aufmerksam, zu denen ein nach Genugtuung strebender Rachedurst fähig ist. Es wäre allerdings einseitig, im Verhalten des Zauberers *ausschließlich* die "Anatomie des Faschismus" sehen zu wollen,<sup>25</sup> da die Novelle über ihre historisch begründete Aktualität hinaus auch auf andere Zusammenhänge abzielt.<sup>26</sup>

Thomas Manns 1938 verfaßter Essay *Bruder Hitler*, in dem der berüchtigte faschistische Führer in emotional gefärbtem Ton entlarvt wird, montiert auf das anatomisch präzise Krankheitsbild die pathologischen Züge des narzißtischen *Künstlers*.<sup>27</sup> Das "Führer"-Portrait hebt die wahnwitzigen Rachegeleüste des in allen Bereichen eine Niederlage erlittenen und zu allem unfähigen Menschen hervor, der die Minderwertigkeitskomplexe des im Krieg unterlegenen Volkes ausnutzt und mit demagogischer Redegewandtheit in seinen Wunden herumstochert. Die unglaubliche Karriere – fährt der Autor fort – erinnert ans Märchen: an den Mythos Siegfrieds, der ein Reich und die Hand einer Prinzessin bekommt. Der Hinweis auf die *Wagner*-Verehrung der Nationalsozialisten führt im Gedankengang bereits zur Deutung des *kompromittierbaren* Künstlerwesens. Die offene

<sup>24</sup> Vgl. Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt/M., Suhrkamp 1959, S. 92.

<sup>25</sup> Dieter Wuckel: "Mario und der Zauberer" in der zeitgenössischen Presseresonanz. In: Brandt, Helmut und Kaufmann, Hans (Hrsg.): *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*. Berlin und Weimar: Aufbau 1978, S. 346-354.

<sup>26</sup> Zum Teil können wir gewiß Berendsohn Recht geben, der meint: "Thomas Mann wünscht diese Deutung nicht, weil ihn die Psychologie der Vorgänge weit mehr interessiert." Walter A. Berendsohn: *Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit*. Lübeck: Max Schmidt-Römhild 1965, S. 92.

<sup>27</sup> Manfred Dierks: *Die Aktualität der positivistischen Methode – am Beispiel Thomas Mann*. In: *Orbis Litterarum*, 33, 1978, S. 173.

und erbarmungslose Parallele ergibt sich zwar logisch aus dem Künstlerverständnis Thomas Manns, geht in seiner Gewagtheit aber dennoch zum Äußersten, denn er seziert nicht eine bestimmte, der Welt des Autors völlig fremde Künstlerpersönlichkeit, sondern faßt die belastenden Elemente im Künstlerschicksal an sich zusammen:

„Es ist, auf eine gewisse beschämende Weise, alles da: die „Schwierigkeit“, Faulheit und klägliche undefinierbarkeit der Frühe, das Nichtunterzubringensein, das Was-willst-du-nun-eigentlich?, das halb blöde Hinvegetieren in tiefster sozialer und seelischer Bohème, das im Grunde hochmütige, im Grunde sich für zu gut haltende Abweisen jeder vernünftigen und ehrenwerten Tätigkeit – auf Grund wovon? Auf Grund einer dumpfen Ahnung, vorbehalten zu sein für etwas ganz Unbestimmbares, bei dessen Nennung, wenn es zu nennen wäre, die Menschen in Gelächter ausbrechen würden. Dazu das schlechte Gewissen, das Schuldgefühl, die Wut auf die Welt, der revolutionäre Instinkt, die unterbewußte Ansammlung explosiver Kompensationswünsche, das zäh arbeitende Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, zu beweisen, der Drang zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Verschmähten zu sehen ...“<sup>28</sup>

Cipolla ist also – nach Thomas Mannschem Verständnis – in erster Linie Künstler, dessen *inneres* Wesen eine peinliche Ähnlichkeit mit der Physiognomie des faschistischen Voluntarismus aufweist. In seiner Person verweben sich beide Züge fest miteinander, aber sie sind *nicht* miteinander *identisch*. Die konkreten und symbolischen Überschneidungen deuten und entlarven einander. Der Verfasser beleuchtet mit Hilfe einer genauen Kenntnis des pathologischen Künstlerwesens und in dessen Spiegel die krankhaften psychologischen Entartungen des unmenschlichen, von der Macht besessenen Menschen und macht mit ihrer Welt erobernden Brutalität wiederum die *potentiellen* Gefahren des Künstlertypus sichtbar.<sup>29</sup> Der erwähnte Essay geht mit seiner nach Wahrheit strebenden Vollkommenheit noch weiter, indem er die „peinliche Verwandtschaft“ auf sich nimmt:

„[...] denn nochmals: besser, aufrichtiger, heiterer und produktiver als der Haß ist das Sich-wieder-Erkennen, die Bereitschaft zur Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten, möge sie auch die moralische Gefahr mit sich bringen, das Neinsagen zu verlernen“.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Berlin und Weimar: Aufbau 1965, S. 775.

<sup>29</sup> Ferdinand Lion: *Thomas Mann. Leben und Werk*. Zürich: Oprecht 1947, S. 45.

<sup>30</sup> Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. XII., a.a.O., S. 776.

Die gewichtigen Worte erstaunen nur dann, wenn man Aschenbachs "barbarische" Vision vergißt. Sie erscheinen als die Niederlage des Humanismus, sie zeugen in der Tat von einer mutigen Direktheit. Denn nur derjenige hat wirkliche Chancen auf Erhabenheit, der auch den "dunklen Gefährten" seines Ichs anerkennt. Die analytische Konsequenz duldet es nicht, voreingenommen immer nur auf die Vergehen der anderen zu zeigen, weil sie die im *Unterbewußtsein verborgenen* böartigen Kräfte *an sich* sieht. Die Parallele von "Bruder" und Künstler ist deshalb zwar ein "produktives" aber keineswegs heiteres "Sich-wieder-Erkennen" und die leidenschaftliche *Zurückweisung* ist nicht frei von Haß. Außerdem sagt der Essayist und der Novellenerzähler gleichermaßen *nein* sowohl zur Aggression als auch dem bajazzohaften Hinvegetieren. Die jeden Humor entbehrende Entschiedenheit ist moralische Verpflichtung und subjektives Abrechnen gleichermaßen, denn "der Künstler als ironischer Parteigänger des Lebens kann sich von einem so dreisten und lügenhaften Rückfall nur angewidert abwenden".<sup>31</sup> Der scheinbare Widerspruch der essayistischen Gedanken wird dadurch aufgelöst, daß der Autor zur Zeit ihrer Entstehung bereits die das Wesen der Kunst rechtfertigende "Hermes"-Rolle, die zwischen Leben und Geist vermittelnde humanistische Aufgabe klar erkennt: "Deutlicher und glücklicher als bisher wird Künstlertum sich in Zukunft als einen helleren Zauber erkennen und manifestieren: als ein beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben."<sup>32</sup> Daraus ergibt sich diese Gewißheit und dieses *Sendungsbewußtsein*, das dem masochistischen Bekenntnis allem Anschein nach Kraft verleiht.

Die provokative und gewagte Studie hilft nicht nur bei der Interpretation der komplexen Problematik in *Mario und der Zauberer*, sondern kann auch als Anhaltspunkt für die Analyse der Novellenstruktur dienen. Die rhetorische Reihenfolge des essayistischen Gedankenganges – das den Faschismus entblößende Hitler-Portrait bildet die Assoziationsbasis, auf die die Bloßlegung der enthumanisierten Kunst folgt, dann verknüpft der Autor zwei Phänomene durch Identifikation, und gleichzeitig distanziert er sich von ihnen – beleuchtet auch die innere Logik der Novellenstruktur. Die Geschehnisse, die den Auftritt Cipollas vorbereiten, vermitteln *in erster Linie* die Atmosphäre des

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd., S. 779.

Faschismus,<sup>33</sup> im Verhalten des Zauberers hingegen läßt der Erzähler, der später – als eindeutiges Zeichen der Ablehnung – Marios blutige Rache gutheißt, nicht mehr lediglich seine Verdichtung, sondern auch die Effekthascherei des Bajazzo-Künstlers durchschimmern. Ein indirekter Beweis für das versteckte Erlebnis des Sich-wieder-Erkennens und der Identifikation, d.h. dafür, daß der Erzähler in Cipolla auch den durchaus nicht unbegabten Künstler-Gefährten entdeckt hat, ist die ganz ähnliche Dramaturgie der Novellenhandlung und der Zaubervorstellung. Der Erzähler setzt, wie Cipolla, auf den Wirkungsmechanismus von Spannung, Hinauszögern der Pointe und einer beeindruckenden Schlußszene. Die einleitenden Zeilen des "tragischen Reiseerlebnisses" zielen auf die schockierenden Spannungsmomente und das unglückliche Ende, während der Hypnotiseur seine Zuhörer ahnen läßt, daß "eine Steigerung der Effekte zu erwarten sei"(VIII, 695). In der Zeit des angespannten Wartens auf die großen Ereignisse berichtet der Erzähler über den Verdruß der Familie, die ihren Urlaub am Meer verbringt, Cipolla hingegen unterhält sein Publikum mit kleineren Darbietungen. Die retardierenden Momente sind in keinem der beiden Fälle überflüssige Abschweifungen, weil sie Ausdrucksformen derselben unheilverkündenden Wirklichkeit sind, die für die ahnungslosen, aber nicht unbedingt und ausnahmslos unschuldigen Bürger eine notwendige Katastrophe bereithält. Die Ereignisse sowohl am Bade- wie am Aufführungsort bereiten die vollständige Erniedrigung des Menschen vor.<sup>34</sup> An diesem Punkt kennt auch die analytische Offenheit des Erzählers kein Pardon. Als man auf der Bühne mit einem von Cipollas Opfern Mitleid empfindet und "Poveretto"-Rufe ertönen, worauf der Krüppel mit seiner Peitsche knallt und mit bitterem Spott antwortet, daß er der "arme Kerl", das eigentliche Opfer sei, bemerkt der Augenzeuge ironisch – quasi als einzige angemessene Antwort auf die Provokation: "man ist nicht aufgelegt, Poveretto zu jemandem zu sagen, der für die Entwürdigung der anderen leidet" (VIII, 698).

<sup>33</sup> "Natürlich muß man sich trotzdem hüten, alle dort berichteten Mißhelligkeiten sogleich als Ausgeburten des Faschismus identifizieren zu wollen [...]" Klaus Müller-Salget: *Der Tod in Torre die Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Mann: "Mario und der Zauberer"*. In: *arcadia*. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Jg. 18, H. 1, 1983, S. 54.

<sup>34</sup> Walter Weiss: *Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1964, S. 85.

Die Konsequenz einer solchen moralischen Haltung ist, daß die Novelle auch auf kompositorischer Ebene eine zweideutige Lösung ausschließt. Denn die Ironie des Sich-wieder-Erkennen-Spiels wird tragischer Ernst, wenn die menschliche Würde angegriffen wird. Somit verweigert der Erzähler dem Zauberer die seinem *Talent* gebührende anerkennende Geste gleichzeitig, indem er ihre gemeinsamen Waffen gegenüberstellt. Cipolla widmet die Mittel der künstlerischen Wirkung, das perfekte Drehbuch seines Auftritts, einem einzigen niederträchtigen Ziel, und zwar der nach Kompensation trachtenden Rache, während der Erzähler dieses Wissen nutzt, um den deformierten Geist zu entlarven. Der große Augenblick des Hypnotiseurs und der Höhepunkt seines Auftritts erfolgen, als er eine pervertiert-zweifelhafte Genugtuung für sein Krüppeldasein erzwingt, während der Höhepunkt und die Lösung der Novellenhandlung in der Abrechnung mit der sadistischen Willkür liegen. Die *doppelte Pointe*, der Kuß des seines Bewußtseins beraubten Mario und sein bei Bewußtsein erfolgter Racheschuß betonen die Gegenüberstellung, und dieses fatale Ende verhilft dem Widerstand des in seiner Menschenwürde zutiefst gekränkten Mannes zum Sieg.<sup>35</sup>

Dieser Schluß ist mehrfach begründet.

1. In seiner symbolischen Tragweite, weil er beweist, daß man dem Alptraum eines wahnwitzigen Despotismus nur mit Gewalt entkommen kann. Er zeigt, daß der passive Widerstand nicht ausreicht, und das weiß Cipolla ebenso, wie der Augenzeuge, der die Geschehnisse aufschreibt. Der Zauberer gewährt bereits am Anfang seines Auftritts selbstbewußt Einblick in seine Philosophie, auf die er seinen Erfolg gründet: "Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere" (VIII, 689). Der Fall des römischen Herrn bestätigt endgültig die scharfsinnigen Annahmen des Hypnotiseurs. Der junge Mann, der sich freiwillig meldet und "um die Ehre der Menschheit" zu Felde zieht, wirft seine ganze Willenskraft in die Waagschale, um die erschreckende Macht der Suggestion zu brechen. Die schmählige Niederlage seines Widerstandes hält der Erzähler für den Wendepunkt der Vorstellung und bestätigt Cipolla – von der entgegengesetzten Position zwar –, wenn er

<sup>35</sup> Vgl. noch: Richard Thieberger: *Persönliches Engagement und epische Distanz in Thomas Manns Novellen*. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): *Werk und Wirkung*, a.a.O., S. 204.

feststellt: "Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben [...]" (VIII, 702).<sup>36</sup>

Die gewaltige Überlegenheit Cipollas gegenüber seinen Gegenspielern ist, daß er die *Bedingungen* seiner Macht *kennt* und restlos ausnutzt. Die wichtigsten von ihnen sind die *unbewußte Fähigkeit zur Aufgabe der zivilisierten Haltung*, die sich aus dem widersprüchlichen Wesen und der inneren Schwäche ergibt. Der Hypnotiseur ist sich darüber im klaren, daß diese Haltung, die Wahrung der menschlichen Würde, ungeheure Energien kostet und somit die Kräfte der auf bloße Verteidigung bedachten Seele schwächt. Der nach Unterdrückung der anderen strebende Wille hat durch seine außerordentliche psychologische Begabung ein Gespür für das alles und tritt mit einer sorgfältig aufgebauten Strategie im Grunde dem Wunsch nach verborgener Entspannung derjenigen, die sich im verkrampften Widerstand erschöpfen, entgegen: "Nennst du es Freiheit – diese Vergewaltigung deiner selbst?" (VIII, 702). Dem Erzähler bleibt nichts anderes übrig, als den Worten des erbarmungslosen Tyrannen Recht zu geben, wenn er den seines Willens Entledigten tanzen sieht: "Es war eine Art von Trost, zu sehen, daß ihm offenbar wohler war jetzt als zur Zeit seines Stolzes..."<sup>37</sup> Zu den Voraussetzungen für Cipollas Erfolg gehört zudem, daß der Zauberer, der ein ausgezeichnete Seelenkenner ist, in der Auswahl des Mediums den geringsten Widerstand vor Augen hat. Er mustert sein Publikum mit festem Blick und kann aus den Reaktionen der Teilnehmer bereits in den einleitenden Fingerübungen schließen, wer sich am ehesten beeinflussen läßt. Da er eine totale Schockwirkung erzielen möchte, überläßt er nichts dem Zufall. Der römische Herr meldet sich zwar freiwillig, aber Cipolla konnte bereits im voraus mit seiner Abwehrhaltung rechnen, denn diese hat er mit der beabsichtigten Beleidigung und Demütigung der Anwesenden regelrecht provoziert. Bis jedoch der Gedanke des Widerstandes in einem der Zuschauer heranreifen kann, besitzt der "Verzauberer der naiven Seelen" bereits einen

<sup>36</sup> Wolfgang Freese: *Thomas Mann und sein Leser. Zum Verhältnis von Antifaschismus und Leseerwartung in "Mario und der Zauberer"*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 51, H. 4. 1977, S. 670f.

<sup>37</sup> Das Verhältnis Cipollas zu seinem Publikum analysiert gründlich R. C. Speirs in seiner Abhandlung: *Some Psychological Observations on Domination, Acquiescence and Revolt in Thomas Mann's "Mario und der Zauberer"*. In: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 4, 1980.

entscheidenden Vorsprung: er hat mit seiner Macht viele eingeschüchtert oder gerade erstaunt. In der *konkreten und symbolischen* Bedeutung der Situation heißt das, daß bereits zu viele nach seinem Peitschenknall tanzen, als daß der einsame Empörer – auch im Falle eines Erfolges für seinen Trotz und Widerstand – tatsächlich Chancen zum Stoppen der suggestiven Kraft hätte.

2. Gerade deshalb ist auch aus *psychologischer Sicht* der Schluß glaubwürdig. Denn Mario, der nicht einmal versucht hat, dem pervertierten Willen Widerstand zu leisten, handelt aus Verzweiflung, nachdem er aus seiner nicht selbst verschuldeten Niederlage zu sich kommt. *Seine Rachsucht* ersetzt bei ihm – wie bei den meisten seinesgleichen – den fehlenden Willen, und bei den "Rebellen" den besieigten Willen. Er ist dermaßen verletzt, daß er die Konsequenzen seiner Tat nicht abwägt. Instinktiver und blinder Zorn zwingen ihn zur Abrechnung.<sup>38</sup> Die Frage lautet nicht, ob der Schuß aus Marios Pistole ausreichend motiviert ist, sondern sie könnte eher folgendermaßen gestellt werden: Wie kommt es, daß der auch als Psychologe außergewöhnlich erfahrene Hypnotiseur nicht mit der Rache der Gedeimigten gerechnet hat? Warum hat er sich in seiner krankhaften Herrschsucht bis zum Äußersten gewagt? Sicherlich deshalb, weil der Dämon der Rache auch ihn selbst blind gemacht hat. Der Krüppel hat in seinem nach Kompensation trachtenden *Ehrgeiz* seine Macht überschätzt. In wahnsinniger Megalomanie vergißt er, daß er den psychisch und physisch Vergewaltigten nicht ewig in der Bewußtlosigkeit halten kann. Die *sexualpathologischen* Auslöser für seine beängstigenden Darbietungen stellen seinem kühlen Rationalismus ebenfalls eine Falle. Denn während Cipolla seinen "kleinen Leibesschaden" vergessen lassen (und selbst vergessen) will, genießt er nicht nur eine uneingeschränkte Macht, sondern auch eine krankhafte Genugtuung. In seinem Charakter verschmelzen Größenwahn und sadistische Gelüste untrennbar miteinander.

Der zu sehr einem Ziel dienende und unverhüllte Haß, mit dem Cipolla sich bereits zu Beginn der Vorstellung einen vermeintlichen "Liebling der Mädchen" von Torre di Venere auserkoren hat, läßt keinen Zweifel am Grund der Reizbarkeit, der "in auffälligem Mißverhältnis zu den Äußerungen seines Selbstgefühles und zu den mondänen Erfolgen stand, deren er sich rühmte." (VIII, 679) Die Demütigung Marios und vor allem ihre *Art*

<sup>38</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget (1983), a.a.O., S. 59.

und Weise deckt das ganze Krankheitsbild des entstellten Geistes auf. Denn über die hypnotischen Gelüste hinaus, jemanden zur machtlosen Marionette verkommen zu lassen, steigert Cipolla seine perverse Unterhaltung – und damit gleichzeitig die Sensation der Vorstellung – indem er den armen Kellner dazu zwingt, ihm einen liebestrunkenen Kuß zu geben. Der durch sein Krüppeldasein gedemütigte Hypnotiseur unterjocht hier nicht mehr lediglich die Persönlichkeit eines anderen Menschen, sondern das in der Liebe sich offenbarende Leben. Mit anderen Worten: er vergewaltigt auch die Natur. Unter dem Vorwand des "Spieles" zwingt er dem Leben mit erschreckender Dreistigkeit das ab, was es ihm für immer verwehrt: wenn auch nicht die Liebe, so doch ihre *Illusion*. Daß er diesen verlogenen Augenblick, den Selbstbetrug nötig hat und darin seine Freude findet, das bezeugt seine veränderte Rolle. Bis zur Verzauberung Marios gibt er sich nämlich mit der überlegenen und außenstehenden Rolle des "Dresseurs" zufrieden. Er erzwingt nach Lust und Laune mit der Peitsche Gehorsam und überläßt die bereits Gebändigten anschließend sich selbst. Er setzt sich in der Zwischenzeit, raucht eine Zigarette oder greift zu einem "stärkenden" Cognac. Für den insgeheim verliebten Jungen jedoch imitiert er – mit verdächtig intensiver Einfühlung – die Rolle des *verführerischen und geliebten* Mädchens. "Es war greulich, wie der Betrüger sich lieblich machte, die schiefen Schultern kokett verdrehte, die Beutelaugen schmachten ließ und in süßlichem Lächeln seine splittigen Zähne zeigte". (VIII, 709)

Obgleich der Erzähler nur Marios Illusion von Glück erwähnt, hat Cipolla die große Szene des illusorischen Kusses aufgebaut und in eine unnatürlich-groteske Lüge überspielt. Denn der Zauberer, der die Rolle von Silvestra spielt und mit seiner Erfahrung in Liebesdingen prahlt, weiß es folgendermaßen: "In der Liebe gibt es Mißverständnisse, – Man kann sagen, daß das Mißverständnis nirgends so sehr zu Hause ist wie hier." (Ebd.) Der Magier fühlt sich jedoch von seinen Komplexen angespornt – zur Korrektur berufen. In erster Linie ist *für ihn selbst* der Beweis wichtig, daß wenn in "ihren Angelegenheiten" nur Mißverständnisse möglich sind und alles reine Einbildung ist, dann auch die Möglichkeit besteht, die Liebe "herbeizuzaubern".<sup>39</sup> Der Zauberer verhilft dem Verlangen, das keine Aussicht auf Erfolg hat, zum zweifelhaften Sieg und erniedrigt es zugleich öffentlich – gerade wegen seiner verhassten Aussichtslosigkeit. Er entdeckt Marios

<sup>39</sup> Vgl. Hans Mayer: *Thomas Mann*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 165.

Liebeskummer schon frühzeitig, und in dieser Melancholie erkennt er auch unausgesprochen sein eigenes Schicksal. Der perverse Schluß von Cipollas Darbietungen – schreibt Peirs – ergibt sich letztlich aus der *Not der narzißtischen Liebe*.<sup>40</sup>

Die Illusion von Macht und Liebe ist gleichzeitig Mittel zu Ersatz und Rache. Cipolla ist deshalb ein leidenschaftlicher Illusionist. Die Schaffung von Illusion ist aber auch das Metier des Künstlers – daher die beschämt eingestandene Verwandtschaft.<sup>41</sup> Beim Erscheinen Cipollas hebt der Erzähler auch die äußeren Merkmale der Künstlerdevianz hervor. Seine bizarre Kleidung ruft Parallelen zu den italienischen *Scharlatanen* und den Narren der Jahrmärkte des 18. Jahrhunderts ins Gedächtnis, und seine *gefärbten Haare* erinnern an einen altmodischen Zirkusdirektor. Es fällt jedoch auf, daß in seinem Verhalten keine Spur von den Fähigkeiten eines Clowns zu finden ist:

„viel mehr sprachen strenge Ernsthaftigkeit, Ablehnung alles Humoristischen, ein gelegentlich übellauniger Stolz, auch jene gewisse Würde und Selbstgefälligkeit des Krüppels daraus, – was freilich nicht hinderte, daß sein Verhalten anfangs an mehreren Stellen des Saales Lachen hervorrief.“ (VIII, 674f)

Die gespielte und nach Effekten haschende Provokation sowie die selbstgefällige Pose, die seine Würde wahren, sind charakteristische Züge von verletzten Persönlichkeiten, bei denen der hysterische Wille und die Fähigkeit, das Publikum zu verzaubern, zu einer zweifelhaften und beängstigenden Macht führen kann.

3. Die Abrechnung mit dem Tyrannen wird auch durch *ethische und ästhetische* Argumente gestützt. Im perversen Ausleben seiner Gelüste tritt Cipolla die elementarsten Normen mit Füßen, und diejenigen, die gegen die Normen verstoßen, bezahlen – wie aus anderen Werken Thomas Manns bekannt ist – auch für kleinere als Cipollas Vergehen mit dem Leben. Mit Recht verweist Klaus Müller-Salget auf die Parallele im Schicksal von Cipolla und Aschenbach: „Beide Künstler [...] gehen an einer ´unmöglichen´ Liebe zugrunde; beide

<sup>40</sup> „That Cipolla’s arrogant isolation is at bottom a perversely narcissistic expression of need for love, is made clear by his final action of forcing the deluded Mario to kiss him [...]“. R. C. Speirs (1980), a.a.O., S. 324.

<sup>41</sup> Vgl. noch: Egri Péter: *James Joyce és Thomas Mann. Dekadencia és modernség*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1967, S. 302f.

werden von elementaren Antrieben eingeholt, Aschenbach, weil er sie ein Leben lang unterdrückt hat, Cipolla, weil er sie verhöhnt und besudelt."<sup>42</sup> Sowohl der Schutz der Humanität als auch die künstlerische Lösung verlangen gleichermaßen nach dem Eklat. Der Autor schreibt in einem Brief, daß Mario in *Wirklichkeit* beschämt davonlief und am nächsten Tag anerkennend von Cipollas Fähigkeiten sprach. Thomas Mann erhielt die Inspiration zum Schluß mit dem Pistolenschuß von seiner Tochter Erika Mann.

"Erst von diesem Augenblick" – schreibt der Autor in einem Brief – "war das Erlebte eine Novelle [...] und wenn Sie sagen: ohne den Hotelier hätte ich Cipolla am Leben gelassen, so ist die Wahrheit eigentlich das Umgekehrte: um Cipolla töten zu können, brauchte ich den Hotelier – und das übrige vorbereitende Ärgernis."<sup>43</sup>

Der *Künstler* durfte sich mit einem alltäglichen und gleichmütig-feigen Kompromiß nicht zufriedengeben, und als er dem entehrten Helden eine Pistole in die Hand gab, hat er nicht nur mit der erschreckenden Künstlerverwandtschaft abgerechnet, sondern auch auf die Provokation durch den faschistischen Geist geantwortet.

<sup>42</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget (1983), a.a.O., S. 63.

<sup>43</sup> *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943.* Hrsg. von Hans Wysling. München: Heimeran 1979, S. 368.

Márta Horváth

## ”Die letzte Vermählung”

Ein Vergleich der Struktur von Musils Novellen *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*

”Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.”

(Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*)

Die zwei Novellen Musils aus dem Jahre 1911,<sup>1</sup> werden zwar seit Dorrit Cohns Studie<sup>2</sup> zu den unlesbarsten Werken der Weltliteratur gezählt, trotzdem (oder gerade deshalb) gibt es – vor allem seit Anfang der 70er Jahre – regelmäßige Versuche, die zwei Werke zu deuten. Der Grund für das Interesse kann unter anderem sein, daß die Vereinigungs-Thematik bei Musil nicht allein in den Novellen erscheint, sondern das ganze Oeuvre bestimmt.<sup>3</sup> Infolge dieser Tatsache wurden zahlreiche komparatistische Studien geschrieben, die die Vereinigungs-Thematik in dem Novellenband mit ihrem Erscheinen in Musils anderen Werken, vor allem in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in den *Drei Frauen* und im zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften*, vergleichen. Neben diesen Analysen sind vor allem Untersuchungen erschienen, die sich den Novellen – ihre Methode mit der Thematik bzw. stilistischen Spezifik der Novelle begründend – aus psychoanalytischem oder

<sup>1</sup> Robert Musil: *Vereinigungen* In: *Gesammelte Werke* 6. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978

<sup>2</sup> COHN, Dorrit: *Psycho-analogies: A Means for Rendering Consciousness in Fiction*, in: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*, Stuttgart, 1971, S. 291–302.

<sup>3</sup> BAUMANN, Gerhart: *Robert Musil: Dichter der Vereinigungen*, in: *Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung*, München: Wilhelm Fink, 1972

bildtheoretischem bzw. sprachphilosophischem Gesichtspunkt nähern. Die einzige ausführliche Analyse, die das Strukturprinzip der Novellen zu rekonstruieren sucht, ist Mae Michikos<sup>4</sup> Buch, auf das im späteren noch Bezug genommen wird.

Interessanterweise gibt es trotz der vielen komparatistischen Studien keine Analysen, in denen die Struktur der zwei Novellen des Bandes verglichen wird. Die komparatistischen Arbeiten zeigen eher ihre thematischen und motivischen Gemeinsamkeiten auf, aber die Mehrheit der Studien beschäftigt sich vor allem mit der ersten Novelle *Die Vollendung der Liebe* und ignoriert die zweite oder verwendet sie als Belegmaterial zur Unterstützung von Aussagen über die erste Novelle.

Die vorliegende Interpretation hat sich dagegen gerade den Strukturvergleich der beiden Novellen zum Ziel gesetzt. Es soll dabei untersucht werden, aufgrund welcher Konstruktionsprinzipien die Textwelt der Novellen aufgebaut ist und wie weit sie miteinander übereinstimmen; d.h. ob die Textwelten auf eine gemeinsame Grundform, auf denselben Typus zurückzuführen sind.<sup>5</sup>

Die Handlung beider Novellen ist schwer nachvollziehbar, was sich unter anderem daraus ergibt, daß die Ereignisreihe durch die Beschreibung der inneren Vorgänge immer wieder unterbrochen wird. Es ist oft nicht rekonstruierbar, was sich in Wirklichkeit und was nur in der Phantasie der Frauenfigur passiert. Das Sujet der *Vollendung der Liebe* vergegenwärtigt eine Dreiecksgeschichte nach dem Schema: Vereinigung – Trennung – Vereinigung mit einem Fremden. Die am Anfang dargestellte anscheinend harmonische Beziehung zwischen Frau und Mann wird durch die Reise der Frau, Claudine abgebrochen. Während der Fahrt lernt sie einen Mitreisenden, den Ministerialrat kennen, mit dem sich am Ende der

<sup>4</sup> MICHIKO, Mae: *Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigung bei Robert Musil*, München: Wilhelm Fink, 1988

<sup>5</sup> Als Grundlage meiner Interpretation dient die von Bernáth – Csúri – Kanyó ausgearbeitete Theorie der Möglichen Welten. Zur Theorie siehe: CSÚRI, Károly: *Mögliche Welten, Kohärenztheorie der Wahrheit und literarische Erklärung*. In: WERNER, H-G. – MÜSKE, E. (Hrsg.): *Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge, 1991/14, S.3-14., BERNÁTH, Árpád: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi, S. János und Olivi, Terry (Hrsg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske, 1988, S. 179-183. und HELIKON, A lehetséges világok poétikája, 1997/4.

Geschichte ein Liebesverhältnis entwickelt. Im Zentrum der *Versuchung der stillen Veronika* steht ebenfalls eine Frau. Sie ist am Anfang der Geschichte als Alleinstehende dargestellt. Während eines Gesprächs entsteht zwischen ihr und ihres Partners eine enge Beziehung, die ihre Vollendung in einer imaginierten Vereinigung zwischen ihnen findet. Die Harmonie ist aber nicht lange aufrechtzuerhalten, die Geschichte endet mit der Trennung des Paares.

Die Grundrelation in der Handlung beider Novellen ist die Vereinigung: Sie bestimmt den Lauf der Geschichten; auf Grundlage des Wechsels zwischen den Zuständen des Vereinigtseins und Nichtvereinigtseins können die Geschichten segmentiert werden. In dieser Hinsicht sind die zwei Handlungen Spiegelbilder voneinander: Die erste Novelle *Die Vollendung der Liebe* beschreibt einen Prozeß von einem Zustand des Vereinigtseins über das Nichtvereinigtsein in eine zweite Vereinigung, während die zweite Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika* umgekehrt einen Vorgang vom Nichtvereinigtsein über die Vereinigung in das wiederkehrende Nichtvereinigtsein darstellt. Trotz diesem Unterschied der Ereignisreihen realisieren die Novellen denselben Handlungstyp: In beiden Fällen steht eine Frauenfigur im Zentrum (die gleichzeitig die Perspektivität der Narration bestimmt), deren Ziel die Vereinigung mit einer Männerfigur ist. Obwohl diese Bestrebung in der einen Ereignisreihe mit Erfolg, in der anderen mit Mißerfolg endet, sind die Hauptfragestellungen in beiden Fällen die gleichen, da sie die konstitutiven Komponente der narrativen Textwelt, den Zustandswechsel, in diesem Falle den Wechsel zwischen dem Vereinigtsein und dem Nichtvereinigtsein zu klären suchen: Was macht das Wesen der zweiten Vereinigung, das diese nach dem anscheinend harmonischen Vereinigtsein des Anfangszustandes nötig macht aus? Oder: Was macht das Aufrechterhalten des Zustandes des Vereinigtseins in der zweiten Novelle unmöglich? Meine Arbeit will die Antwort auf diese Fragen finden, und eine Erklärung des Begriffs "Vereinigung" geben.

### **Die Vollendung der Liebe**

Die Dreiteilung der Novelle wird – der Veronika-Novelle gegenüber – auch durch Musils Gliederung unterstützt. Die einzelnen Teile sind auch durch die Schauplätze voneinander getrennt: Der erste Teil spielt sich in einem Zimmer ab, der zweite im Zug, der so mit seiner

Dynamik mit dem Anfangs- und Endzustand scharf kontrastiert wird, der Schauplatz des dritten Teils ist dann wieder ein Zimmer, diesmal ein Hotelzimmer. Im weiteren sind solche Kontraste nicht mehr festzustellen, die einzelnen Zustände sind vielmehr durch ihre Widersprüchlichkeit charakterisierbar. Die frühere Aussage, nach der das erste Segment der Geschichte den Zustand des Vereinigtseins darstellt, muß bereits hier modifiziert werden, da sich die Harmonie der ersten Szene als nur scheinbar erweist. Der Anfangszustand wird mit Bildern von einander widersprechenden Inhalten beschrieben: Einerseits wird eine vollständig scheinende Harmonie zwischen Mann und Frau beschrieben, andererseits trägt aber dieser harmonische Zustand schon die Elemente in sich, die gleichsam notwendig zur Auflösung der Harmonie führen. Die vollständige Einheit wird als ein geschlossenes, dem Fluß der Zeit enthobenes, mit Raummetaphern beschriebenes System dargestellt: Das Paar befindet sich in einem Zimmer, das durch Jalousien von der Außenwelt abgeschlossen ist. Die Abgrenzung des Außenraums vom Innenraum wird auch durch das Hervorheben des Glanzes des Zimmers der Dunkelheit der Straße gegenüber verstärkt ("Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien [...] verbargen [...] den Glanz des Zimmers" (156)). Mit dem Bild des aus der Kanne wie ewig fließenden Tees wird die Zeitlosigkeit der Szene, das Stillstehen der Zeit versinnlicht: "[...] in dem der Tee aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klange aufschlug und dann im Strahle stillzustehen schien" (156). Die Einheit, das Vereinigtsein ist durch die statische Raumstruktur der Szene dargestellt, der Akzent wird auf die geometrischen Verhältnisse gesetzt: "[...] der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel." (156). Die Intensität des Zusammengehörens, des Vereinigtseins hebt die System-Metapher hervor:

"Sie fühlten, daß sie ohne einander nicht leben konnten und nur zusammen, wie ein kunstvoll in sich gestütztes System, das zu tragen vermochten, was sie wollten." (159–160)

Die andere Komponente des Anfangszustandes bilden diejenigen Elemente, die die Auflösung dieses geschlossenen Systems, die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit des Öffnens andeuten. Gleich der erste Dialog, der erste Satz der Novelle verweist auf die Unvollkommenheit der Einheit und die bevorstehende Trennung: "Kannst du wirklich nicht mitfahren?" (156). An dieser Stelle wird der einzige Name neben dem von Claudine

genannt, nämlich der Name Lilli, der ihrer Tochter aus einer früheren Ehe. Sie ist der Grund der Trennung, sie leitet auch die Beschreibung des zweiten Segments, der Trennung, ein: "Am nächsten Morgen fuhr Claudine nach der kleinen Stadt, wo das Institut war, in dem ihre dreizehnjährige Tochter Lilli erzogen wurde" (160). Sie ist also diejenige, die als eine Dritte in der Beschreibung der geschlossenen Zweisamkeit erscheint und mit ihrer virtuellen Präsenz die Auflösung des Systems schon vorauszeigt.

Gleichzeitig mit dem Absetzen der Teekanne beginnt ein Gespräch zwischen den Ehepartnern, dessen Gegenstand eine literarische Gestalt, der Sexualmörder G. ist. G.-s wichtigstes Attribut ist, daß er von der Gesellschaft eindeutig negativ beurteilte Taten begeht: Kinder verführt und junge Frauen verleitet. Die Funktion seiner Figur in der Handlung wird erst erklärbar, wenn wir die Äquivalenz zwischen seiner Figur und Claudine sehen: Beide Figuren streben danach, aus ihrer Geschlossenheit – sie ist immer als physikalischer Raum dargestellt, z. B.: "... er ist wie ein Haus mit verschlossenen Türen." (158) – herauszubrechen und die Geschlossenheit in Offenheit zu verwandeln: "...vielleicht ist er immer wieder mit tastenden Händen durch sich gegangen, um ein Tor zu finden" (158). G.-s kurze Geschichte ist das Hinaufsteigen in eine höhere Sphäre durch eine grausame Tat:

"Nur dieses Lächeln holt sie [die geliebten Opfer] ein und schwebt über ihnen und noch aus der zuckenden Häßlichkeit ihrer verblutenden Gebärden flicht es einen dünnstengligen Strauß... Und zögert zärtlich, ob sie ihn fühlen, und läßt ihn fallen und steigt entschlossen, von dem Geheimnis seines Alleinseins mit bebenden Flügeln getragen, wie ein fremdes Tier in die Wunder volle Leere des Raums." (158)

In ihrer Grundstruktur stimmt Claudines Geschichte mit der von G. überein; wir könnten sagen, G.-s Geschichte modelliert die globale Handlung der Novelle: Den Endzustand charakterisieren bei G. wie bei Claudine – wie wir später sehen werden – zwei Elemente: das Hinaufsteigen in eine höhere Sphäre ("Flügel", "Wunder volle Leere des Raums") und das Motiv des Tierischen ("wie ein fremdes Tier"), was in beiden Fällen mit der Immoralität der Tat kombiniert ist. Wie diese Geschichte sich bei Claudine verwirklicht, soll durch die Analyse gezeigt werden.

Das dritte Moment, das ein Vorzeichen der Auflösung des geschlossenen Systems ist, ist Claudines Erinnerung an ein früheres Ereignis, als sie während eines Zusammenseins mit

ihrem Mann an etwas anderes, an etwas Drittes<sup>6</sup> dachte. Die Erinnerung ist insoweit wichtig, als hier das erste Mal die Möglichkeit des Getrenntseins eindeutig formuliert wird: "[...] als könnte ich fern von dir und ohne dich sein" (159).

Nach dem Eindringen von Dritten in die geschlossene Zweisamkeit des Ehepaars fängt schon die Auflösung des Systems, das Öffnen an, das wieder durch die Raumänderung sichtbar wird: Die Läden werden hochgezogen und die bisher sich aneinander festklammernden Blicke richten sich auf die Straße. Die Doppelnatur der ersten Szene wird am anschaulichsten im Schlußsatz gezeigt:

"Sie fühlten nichts als einander und **doch** war es – schon ganz klein und im Dunkel verschwindend – noch ein Gefühl wie nach allen vier Weiten des Himmels." (160)

Der zweite Teil der Novelle beschreibt Claudines Fahrt zu ihrer Tochter Lilli. Hier, wo sie von ihrem Mann getrennt ist, wo nicht mehr ihr Zusammensein, sondern Claudines Person im Vordergrund steht, wird das erste Mal ihr Name genannt. Die räumliche Entfernung von dem Mann geschieht parallel mit der zeitlichen/gedanklichen Entfernung: Die Fahrt beginnt gleich mit der Erinnerung an ihren früheren Mann, dann überhaupt an ihr früheres Leben. Die Frage von Claudine (wie auch die des Interpreten) ist: Warum tauchte gerade während dieser Fahrt ihre Vergangenheit so lebendig auf? Die Erklärung liegt im Vorgang des Öffnens im ersten Teil: Das Austreten aus dem geschlossenen System der Liebesbeziehung mit dem Mann, das Auftreten von weiteren Dritten – z. B. die Leute auf dem Bahnhof, die genauso wie Claudines frühere Geliebten das Gefühl der Demütigung in ihr erwecken – bringt eine Dynamik in Claudines Leben, die sie von ihrem Mann weg in Richtung ihrer Vergangenheit kehrt. Von der Perspektive der Gegenwart, der Zeit des Vereintseins mit ihrem Mann aus bedeutet die Erinnerung an andere, vergangene Beziehungen das Heraufbeschwören von anderen Möglichkeiten. Die Funktion der Erinnerung ist also in diesem Fall das Vorwärtskehren der Vergangenheitsbilder in die

<sup>6</sup> Als Drittes wird alles bezeichnet, was als störender Faktor in der Liebesbeziehung, im harmonischen Zuzweien sein auftritt. Siehe dazu: PEKAR, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Musil* (=Musil-Studien 19.) München: Wilhelm Fink, 1989

Zukunft.<sup>7</sup> Der Erzähler nennt diesen Prozeß "Kräftefreimachen", was eigentlich den Prozeß des Öffnens bezeichnet:

"In der letzten Zeit, manchmal, vielleicht etwas häufiger, war dieses Zurücksehen, ein stärkeres Zurückbiegen nach der Vergangenheit. Claudines Treue lehnte sich dagegen auf, gerade weil sie keine Ruhe, sondern ein Kräftefreimachen war [...]" (163–164).

Unsere bisherige Analyse betonte im Prozeß des Öffnens die Entfernung vom Mann, das Auflösen der Liebesbeziehung mit dem Mann. Wie wir aber schon am Anfang festgestellt haben, ist für jede Erscheinung in Musils Novelle die Widersprüchlichkeit, eine Art Doppelnatur charakteristisch. Cohn nannte Musils Hauptstilelement wegen der starken Bildlichkeit, die sich in der Übermenge der Vergleiche zeigt, "psycho-analogies", man könnte aber ebenso berechtigt die Paradoxität in der Darstellung der inneren Vorgänge, man könnte sie auch als "Psycho-Paradoxe" bezeichnen, hervorheben, die die Darstellung des Bewußtseins der Hauptfigur bestimmen. Wie das Öffnen einerseits die Entfernung vom Mann bedeutet, ist es aber genauso auch eine Näherung an den Mann. Wie wir die Widersprüchlichkeit des ersten Zustandes durch einen "doch-Satz" versinnlichen konnten, kann genauso die paradoxe Natur des zweiten Zustandes durch "doch-" bzw. "aber-Sätze" gezeigt werden: z.B. "Vielleicht hatte sie den Wunsch danach schon lang empfunden, vielleicht hatte verborgen etwas hin und her geschwungen in der Liebe zwischen ihr und ihrem Mann, aber sie hatte nichts gewußt, als daß es immer fester wieder aneinanderzog, nun war ihr plötzlich, als hätte es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt [...]" (163). Die Paradoxität der einzelnen Erscheinungen folgt aus der grundsätzlich paradoxen Natur der Handlung: Die Hauptfigur erlebt die Vollendung ihrer Liebe in der körperlichen Vereinigung mit einem Fremden. Dieser Widerspruch bestimmt dann alle ihre weiteren Gefühle, daraus ergibt sich die Paradoxität jeder einzelnen Erscheinung: "Und fühlte dabei, heimlich entzückt, ihr **Glück**, wie es schöner wurde, wenn sie nachgab und sich dieser leise wirren **Angst** überließ" (162) oder "Dann vermochte sie zu denken, daß sie **einem anderen gehören könnte**, und es erschien ihr nicht wie Untreue, sondern wie **eine letzte**

<sup>7</sup> Zur Erinnerungstechnik in dieser Novelle siehe meine Studie *Die Funktion der Erinnerung in Musils Erzählung "Die Vollendung der Liebe"*. In: Breier, Zsuzsa – Király, Edit – Thumm, Angelika (Hrsg.): *Die Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur. Symposium der ungarischen Nachwuchsgermanisten*. (=Budapester Beiträge zur Germanistik 32) Budapest, 1998 S.147–152.

**Vermählung**, [...]” (165) oder “[...] **liebte** sie ihn, wenn sie dachte, ihm das letzte erdschwere **Weh zu tun**” (165).

Von diesen widersprüchlichen Gedanken begleitet formuliert Claudine abstrakt in Gedanken, was im dritten Teil mit einer konkreten Person wirklich passiert: eine zweite Vereinigung, die die Vollendung ihrer Liebe ist. Die äußere Handlung wird hier auf ein Minimum reduziert, im Zentrum steht das Bewußtsein der Hauptfigur, ihre Erinnerungen und Imaginationen. Ihre Gedanken kreisen immer mehr um die Möglichkeit einer vollständigen Vereinigung. Die dreifache Variation des Begriffs “Vollendung”, kombiniert mit der Wiederholung des Wortes “letzte”, enthält die wichtigsten Elemente der Vollendung:

“Eine leise Unruhe war in ihr, ein fast krankhaftes Sich nach äußerster Gespanntheit sehnen, die Ahnung **einer letzten Steigerung**.” (164)

“[...] als dämmerte vor ihr der Weg **einer letzten Verkettung** und führte sie nicht mehr zum Geliebten hin, sondern fort und schutzlos in die weiche, trockene Welkheit einer schmerzhaften Weite. Und sie merkte, daß das von einer fernen Stelle kam, wo ihre Liebe nicht mehr bloß etwas zwischen ihnen allein war, sondern in blassen Wurzeln unsicher an der Welt hing.” (164–165)

“Dann vermochte sie zu denken, daß sie einem anderen gehören könnte, und es erschien ihr nicht wie Untreue, sondern wie **eine letzte Vermählung**, [...]” (165)

Das sind die konstitutiven Elemente des Begriffs “Vereinigung”, die auch am Ende der Novelle, in der Beschreibung der zweiten Vereinigung, vorkommen: die Sehnsucht nach Weite, das Ausführen der Liebe aus einem geschlossenen “Zuzweisein”, das Einschließen der Welt. Dieser Vorgang fängt unmittelbar vor dem Kennenlernen des Ministerialrats an. Das Motiv des “Schnee” symbolisiert die Einheit von Erde und Himmel: “Und allmählich begann der Zug ganz still, in weichen, langen Schwingungen durch eine Gegend zu fahren, die noch in tiefem Schnee lag, der Himmel wurde immer niedriger und es dauerte nicht lange, so fing er schon auf wenige Schritte an, in dunklen, grauen Vorhängen von langsam dahintreibenden Flocken auf der Erde zu schleifen” (167)), den Claudine, deren “Gedanken [...] langsam draußen in den Schnee” (168) hineinwanderten, zu erreichen sucht.

Das dritte Segment ist anscheinend die Wiederherstellung des Anfangszustands; die variierte Wiederholung des ersten Segments. Claudine erscheint wieder in einer Beziehung mit einem Mann, die Ereignisse spielen sich zum großen Teil – dem ersten Teil analog – in einem geschlossenen Zimmer ab, sie verlieren ihre Dynamik und gehen stufenweise in eine

Statik über. Die Änderung im Verhältnis zum ersten Segment besteht in der Natur der Vereinigung mit dem Mann: Sie erweist sich in diesem Fall nicht mehr als scheinbar, die Abschlussszene bringt die – im Titel formulierte – Vollendung der Liebe.

Die Fragen, die wir am Anfang der Arbeit gestellt haben, ergeben sich an diesem Punkt notwendigerweise: Welche Änderungen sichern – trotz der Wiederholung bestimmter Handlungselemente des Anfangszustands – die Bedingungen der Vollendung? Welche Rolle hat die Figur des Ministerialrats in diesen Änderungen? Welche Rolle hat das Nacheinander der Ereignisse?

Das dritte Segment der Geschichte fängt mit einem Satz des Ministerialrats an: „»Ein Idyll, eine verzauberte Insel, eine schöne Frau im Mittelpunkt eines Märchens von **weißen** Dessous und Spitzen... « und er machte eine Bewegung gegen die Landschaft” (168). Das in diesem Satz durch die weiße Farbe wieder aufgegriffene Motiv des “Schnee” wird in der Novelle konsequent durchgeführt, gleich der nächste Satz des Ministerialrats ist: “Wir werden eingeschneit werden” (169). Das konsequente Auftreten des Motivs des “Schnee” im Bezug auf den Ministerialrat bringt ihn in Zusammenhang mit dem “Schnee”, dessen Funktion die Verbindung vom Himmel und Erde ist. Den Übergang vom Zurückweisen seitens Claudine in das Sich-Hingeben dem Ministerialrat zeigt die Tatsache, daß das “Schnee”-Motiv ab dem Moment, wo Claudine sich an den Satz des Ministerialrats erinnert, auch ihr zugeordnet wird. Die Beschreibung der Vereinigung wird durch eine Szene eingeleitet, in der Claudine mit dem Ministerialrat in der schneebedeckten Stadt spazierengeht.

Ein großer Teil der Studien hebt die starke Bildlichkeit der Erzählungen hervor.<sup>8</sup> Dies kommt zum Teil davon, daß die Wahrnehmung der Figuren eindeutig durch das Schauen bestimmt ist. Demnach kommt gegenüber anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten wie Hören oder Riechen dem Sinnesorgan “Auge” eine bedeutende Rolle zu. Die Richtung des Blickes weist auf die Prioritätensetzung der wahrnehmenden Figuren hin, der Inhalt der wahrgenommenen Bilder des Außenraums steht in Analogieverhältnis zum Seelenzustand, zu den inneren Vorgängen. Für die Narration ist der Wechsel der Blickpunkte

<sup>8</sup> siehe MICHIKO: 1988, die eine detaillierte Analyse der Bilder der Erzählung gibt, weiterhin COHN: 1971 und RUSSEGGGER, Arno: *Die Erzählungen ‘Vereinigungen’ oder die Intensität der Wirklichkeit im Bild*. In: Ders.: *Kinema Mundi. Studien des Bildes bei Robert Musil*. Wien: Böhlau, 1996, S. 95–123.

charakteristisch: Die Rolle des Schauenden erfüllt meistens die Hauptfigur, Claudine, in wenigen Fällen der Narrator. Diesen Blickverhältnissen entsprechend gibt es kein vollständiges Bild über die Figuren, sie werden auf die vom Schauenden als relevant angesehenen Attribute reduziert.

Der Ministerialrat erscheint als ein großer, breiter, in einen Pelz gehüllter Mann, von dem Claudine nur seinen Bart und ein Auge sieht. Die angegebenen Elemente "Bart", "Pelz", "Größe" und "Breite" in ihrer Verknüpfung verweisen auf Bedeutungselemente des "Tierischen". Auch dieses Motiv wird in der Novelle weitergeführt: Während des Prozesses, der zur Vereinigung führt, wird das Attribut "tierisch" – parallel mit dem Motiv "Schnee" – auf Claudine übertragen. In der ersten Vereinigung werden beide als Tiere dargestellt: "Da packte sie eine Lust, [...] die ekligen Spuren dieser Füße zu küssen und wie eine schnuppende Hündin sich an ihnen zu erregen." (189) und: "sie fühlte [...] die Augen des Menschen, niederhaltend über ihr stehend, gespreitet über ihr stehend, gesträubte Augen wie Raubvogelflügel." (189-190). Diese Art Wahrnehmung des Ministerialrats seitens Claudine ist durch die Anordnung des zeitlichen Nacheinanders der Ereignisse determiniert. Wie schon erwähnt, kommt Claudine bereits vor dem Kennenlernen des Ministerialrats auf den Gedanken der Untreue; nicht die Person des Ministerialrats löst das Ereignis der Untreue aus, umgekehrt, Claudine ist diejenige, die im Ministerialrat die potentielle Vollender-Figur sieht, in ihm das Tierische, das Sinnliche, wahrnimmt.

Der Ministerialrat ist also mit dem "Schnee" und dem Attribut "Tierischen" verbunden; sie sind die Eigenschaften, die ihn als Vollender-Figur auszeichnen. Es soll im späteren gezeigt werden, daß diese Attribute mit der Semantik des Begriffs "Vereinigung" korrespondieren.

Mae Michiko bestimmt die Motivation als Strukturprinzip der Vereinigung.<sup>9</sup> Diese Aussage ist nur in diesem Falle haltbar, in dem wir den Begriff der Motivation umdefinieren. Michiko benutzt den Begriff nämlich in der Bedeutung "in einer Dynamik leben". Diese Bestimmung widerspricht aber der Tatsache, daß das dritte Segment der Geschichte, wie das erste, eben durch seine Statik – "die Zeit lag reglos" (173) – mit dem zweiten kontrastiert wird, daß die Handlung sich hier wieder größtenteils in einem Zimmer abspielt, daß nach der Öffnung im zweiten Segment hier wieder ein Schließen zu beobachten ist: "[...] daß sie

<sup>9</sup> Vgl. MICHIKO: 1988

zwischen zwei Reihen hoher Bäume fahren wie in einem dunklen Gang, der gegen ein Ziel zu immer enger wurde.” (168) oder “Wie wenn ein Tor zugefallen wäre” (169). Michikos Aussage wird aber verifizierbar, wenn wir den Begriff “Motivation” als Gegenbegriff zu “Zufälligkeit” definieren. Während Claudine über ihre Vergangenheit, über ihr bisheriges Leben nachdenkt, formuliert sie den Gedanken, der die Unzulänglichkeit des Zusammenseins mit ihrem Mann, die Notwendigkeit der Auflösung des Anfangszustands erklärt: Sie will die Zufälligkeit ihrer Handlungen aufheben und motiviert, also nach dem Prinzip der Notwendigkeit handeln: “Und da durchfuhr sie zum erstenmal seit ihrer Liebe der Gedanke: es ist Zufall; durch irgendeinen Zufall wurde es wirklich und dann hält man es fest” (188). Die Bedingung zum Aufheben der Zufälligkeit des Lebens, es ist durch das Bild einer eingegrabenen Linie dargestellt, ist das Bewußtwerden der Möglichkeiten. Das das zweite Segment auszeichnende Öffnen kann also als das Bewußtwerden von Möglichkeiten der Lebensfortsetzung definiert werden, in dem die Erinnerung eine prominente Funktion hat. Die Bilder des Sich-Wieder-Schließens erscheinen parallel mit den Gedanken der Verwirklichung, des Wirklichwerdens, was die Gegenbewegung zur Öffnung auf die Möglichkeiten ist: “Sie begriff, daß [...] bei ihm wirklich werden sollte, was hier noch ein Spiel mit Möglichkeiten war.” (180), oder etwas später: “Es war, als ob sie etwas packte und zu einer Tür zerrte, und sie wußte, diese Tür wird zufallen” (180).

Das Problem der Interpretation der Erscheinung “Öffnen” besteht darin, daß sie Komponente zwei verschiedener Bedeutungsebenen ist, und dementsprechend auch unterschiedlich gedeutet werden muß. Der Übergang von Geschlossenheit in Offenheit und die Wiederkehr in die Geschlossenheit, die durch die Motivkette der Tor-, Tür- bzw. Fenster-Metapher, also durch die Raumdarstellung konstituiert wird, wird – wie oben erwähnt wurde – als Opposition von “Verwirklichung” und “Spiel mit Möglichkeiten” interpretiert. In dieser Hinsicht ist der Endzustand Wiederholung des Anfangszustandes.

Andererseits ist aber die Funktion der zweiten Vereinigung die Herausführung der Liebe aus dem geschlossenen “Zuzweisein”, aus der einfachen Liebesbeziehung zwischen Frau und Mann. Auf diese Bedeutung des Begriffs “Öffnung” verweisen die Begriffe “Weite” oder “Himmel”, die eine Öffnung nach oben signalisieren: In dieser Hinsicht ist der Endzustand ein Zustand von höherer Ordnung als der Anfangszustand, da er in die himmlische/göttliche Sphäre führt:

“Und dann fühlte sie mit Schaudern, wie ihr Körper trotz allem sich mit Wollust füllte. Aber ihr war dabei, als ob sie an etwas dachte, das sie einmal im Frühling empfunden hatte: dieses wie für alle da sein können und doch nur wie für einen. Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe.” (193–194)

Die Vergöttlichung bedeutet gleichzeitig das Erreichen eines Identifikationszustandes,<sup>10</sup> in dem das Getrenntsein von Ich und Welt, Subjekt und Objekt aufgehoben wird:

“Und es kam ein Augenblick des sich Schließens und alles Fremde aus sich Ausschließens und in einer halb schon träumenden Vollendung eine große, ganz rein sie enthaltende Liebe. Ein zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze.” (191)

Als Abschluß möchten wir hier noch einmal darauf hinweisen, daß in der Geschichte von Claudine die Geschichte von G. wiederholt wird, indem das Individuum in beiden Fällen durch eine “tierische” Tat fähig wird, in die göttliche Sphäre emporzusteigen. Dieselben Elemente – das Tierische und das Göttliche – erscheinen auch in *Die Versuchung der stillen Veronika*, wenn auch in einem anderen Verhältnis zueinander.

### Die Versuchung der stillen Veronika

Bei der Analyse dieser Novelle wollen wir weiterhin nach dem Verfahren linearen Interpretierens vorgehen, also die Verwirklichung der drei Zustände (Nichtvereinigtsein – Vereinigtsein – Nichtvereinigtsein) dem Erzählkontinuum folgend untersuchen.

Der erste Abschnitt ist eine kurze Einleitung, die kein konstitutives Element der Handlung bildet. Sie kann als ein reduziertes Incipit gelesen werden, das die Grundstruktur der

<sup>10</sup> Wichtiges Element der Vereinigung ist die Aufhebung von Zeit: “Und dann kam die Ruhe, die Weite. Das Hereinströmen der schmerzhaft gestauten Kräfte nach dem Durchbrechen der Wände. Wie ein glänzend stiller Wasserspiegel lag ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, in der Höhe des Augenblicks.” (96) Siehe dazu GÄDE, Ernst-Georg: *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*. Marburg: N.G.Elwest, 1974 S. 2: “Identität als Einerleiheit und völlige, absolute Übereinstimmung alles Nichtidentischen bedeutet die Aufhebung dessen, was Nichtidentisches konstituiert: Raum und Zeit, da Raum und Zeit Trennung bedeuten und somit Grundbedingung von Nichtidentität sind.”

Handlung vorprojiziert.<sup>11</sup> Das Thema der Novelle, der Versuch einer Vereinigung zwischen Frau und Mann, wird hier metonymisch als das Ineinanderschlingen von zwei Stimmen – einer Frauenstimme und einer Männerstimme – dargestellt.<sup>12</sup> Die Stimmen-Metonymie stellt gleichzeitig einen charakteristischen Zug dar: Die Handlung wird hier – wie im Falle der ersten Novelle – auf ein Minimum reduziert, der Wechsel zwischen den Gesprächsstimmen und der Wechsel zwischen Gespräch und Monolog bzw. Meditation bestimmen die Ereignisreihe.

Das erste Segment besteht aus einem Dialog zwischen Johannes und Veronika, wobei das Wort "Dialog" in der Hinsicht nicht voll zutrifft, als es eigentlich kein Gespräch ist, vielmehr zwei nacheinander vorgetragene Monologe, die im Incipit als zwei nebeneinander liegende Stimmen dargestellt wurden. Johannes Worte sind nicht einmal an Veronika gerichtet, er spricht etwas Drittes an. Sein Monolog ist durch den Konflikt, das Unfaßbare faßbar zu machen, strukturiert: "[...] die Anstrengung, jenes Unfaßbare in diese Wirklichkeit zu ziehen" (194). Der Konflikt realisiert sich auf der Ebene der Sprache: Das Unfassbare ist unaussprechbar, bzw. wenn man versucht es auszusprechen, verliert es seinen Wert: "Aber wie er es aussprach, war es ein entwerteter Begriff und sagte nichts von dem, was er meinte" (195).<sup>13</sup> Veronikas Antwort hat analoge Struktur: Sie versucht, wie Johannes, etwas Unfaßbares in sich auszusprechen. Das in sich getragene Unfaßbare wird in den zwei Fällen unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen: Johannes spricht es als Kreisendes und als Gott an, seine Attribute korrespondieren dementsprechend mit denen des Göttlichen. Es ist unantastbar, unsichtbar und unausdrückbar. Auf Johannes' Verbindung mit dem Göttlichen verweist auch sein Name,<sup>14</sup> unabhängig davon, welcher biblische Johannes ihn präfiguriert,

<sup>11</sup> Kuhn interpretiert den ersten Abschnitt der Novelle als Signifikant und schreibt ihm daher metasprachliche Funktion zu. Siehe: KUHN, Heribert: *Das Bibliomenon. Topologische Analyse des Schreibprozesses von Robert Musils 'Vereinigungen'*. (=Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 22.) Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang, 1994

<sup>12</sup> Als ein *reduziertes* Incipit betrachten wir den Abschnitt, weil die dritte Figur der Novelle, Demeter hier nicht erwähnt wird. In Wirklichkeit erscheint er in der Handlung auch nie als ein Redender, er ist nur virtuell präsent, indem über ihn gesprochen, an ihn gedacht oder er gesehen wird.

<sup>13</sup> Das Problem ist identisch mit der Sprachskepsis des *Törless*: der Hauptgedanke des von Maeterlinck stammenden Mottos wird hier wiederholt.

<sup>14</sup> Die Namenwahl ist auch im Falle von Veronika von Bedeutung: Er verweist auf die legendäre Frau, in deren Tuch das Gesicht von Jesus abgebildet blieb, worauf im Text auch konkrete Verweise zu finden sind.

und sein Entschluß, Priester zu werden. Dem Göttlichen in Johannes entspricht in Veronika Demeter. Demeter, der in der Handlung selbst nie auftritt, nur virtuell in Gesprächen oder Gedanken der anderen Figuren präsent ist, ist durch ein einziges Attribut charakterisiert: durch das Tierische. Das Motiv des von Demeter personifizierten Tierischen wiederholt sich in mehreren Variationen mit Bezug auf Veronika: in der Geschichte mit dem Hahn, in der Demeter mit diesem zum Schluß gleichgesetzt wird und in der mit den Hunden: Die fletschende Schnauze der Hunde wiederholt sich motivisch im Bild "ein[es] große[n] mit Zähnen bewehrte[n] Mund[es]" (201) von Demeter. Die zwei Realisierungen des Unfaßbaren sind nach ihrer Funktion äquivalent, beide Arten der Existenz – die Göttliche und die Tierische – machen die totale Auflösung möglich:

"ich meine aber eine Art, wo man sich ganz in dem auflöst, was man einander ist, und nicht außerdem noch fremd dabei steht und zuhört... Ich weiß es nicht zu erklären,.. das, was du manchmal Gott nennst, ist so..." (201)

Der Schlüsselbegriff in der Erklärung dieser Funktion ist die Seele: Sie ist das *differencia specifica*, das den Menschen von göttlichen und tierischen Wesen (und von Kindern) unterscheidet:

"die Seele aber, die lebende Menschen haben, ist, was sie nicht lieben läßt, wenn sie es noch so wollen, was in aller Liebe einen Rest zurückhält, Veronika fühlte, was durch alle Liebe sich nicht verschenken kann, ist das, was allen Gefühlen eine Richtung gibt, von dem weg, was ängstlich glaubend an ihnen hängt, was allen Gefühlen etwas dem Geliebtesten Unerreichbares gibt, etwas Umkehrbereites [...] Aber Kinder und Tote, sie sind noch nichts oder sie sind nichts mehr, sie lassen denken, daß sie noch alles werden können oder alles gewesen sein; sie sind wie die gehöhlte Wirklichkeit leerer Gefäße, die Träumen ihre Form leiht. Kinder und Tote haben keine Seele, keine solche Seele. Und Tiere." (215)

Mit dem Schlüsselbegriff "Seele" bzw. "Seelenlosigkeit", in der Novelle äquivalent mit der Leere, ist die Faustschlag-Szene erklärbar: Johannes' Reaktion auf Demeters Schlag zeigt Veronika, daß das Göttliche in ihm dem Tierischen, der Seelenlosigkeit, der Leere entspricht:

"Da begriff ich plötzlich: nicht Demeter, sondern du bist das Tier [...] Ein Priester hat etwas von einem Tier! Diese Leere, wo andere sich selbst haben." (198)

Nach diesem Gespräch, in dem sich Johannes als eine potentielle Vollender-Figur erweist, fängt der Prozeß der Entfernung voneinander an.<sup>15</sup> Der Vorgang realisiert sich in zwei Stufen: Zuerst auf der Ebene der Sprache (“Aber sie sprachen kaum mehr miteinander.” (204), dann “das letzte Gespräch [...] brach ab” (204)), dann, nachdem Veronika Johannes zurückweist, auch in physischem Sinn: Johannes reist ab. Der Grund ihrer Trennung ist, daß der Vollender-Funktion das Sterben inhärent ist: Nur als Toter kann Johannes seine Vollender-Funktion erfüllen.

Parallel mit dem Prozeß der stufenweisen Entfernung erwirbt Johannes Christus-Attribute: Selbst die Tatsache, daß die Vollendung nur durch seinen Tod möglich ist, konstituiert eine Christus-Analogie. Die Reihe der Christus-Analogien setzt sich in der Szene fort, wo Veronika Johannes dreimal verleugnet, dann in jener Szene, wo Johannes’ Gesicht auf dem weißen Leinen, an dem sie stickte, erscheint (S.213). Eine weitere Christus-Analogie entsteht dadurch, daß Johannes in Veronikas Vorstellung zum Sterben nach Süden, zum Meer fährt – zwei Orte, die Kontiguität mit der Christus-Figur aufweisen.

Nachdem Johannes durch seine Bereitwilligkeit zu sterben die Bedingungen der Vollender-Funktion erfüllt, vollendet sich die Vereinigung in zwei Phasen – darin dem Modell der ersten Novelle folgend: einmal in der Anwesenheit der Vollender-Figur und einmal in seiner Abwesenheit, in der Phantasie der Hauptfigur. In der ersten Vereinigung wiederholt sich emblematisch<sup>16</sup> das Tierisch-Himmlische der G-Geschichte:

“und sie standen nebeneinander und hoben sich groß und ernst – wie zwei riesige Tiere mit gebogenen Rücken in den Abendhimmel.” (212)

Eine wichtige Rolle hat in dieser Szene das Motiv “Wind”. Er hat dieselbe Funktion wie die “bebenden Flügel” der G-Geschichte: Der kontinuierlich anwesende Wind schafft die Verbindung mit der himmlischen Sphäre: “Und wie der Wind sich hob, war ihr, als stiege

<sup>15</sup> Krusche beschäftigt sich ausführlicher mit der von allen Interpreten festgestellten Tatsache, daß die Vollendung der Liebe im Falle beider Novellen in der Abwesenheit des Partners passiert. siehe: KRUSCHE, Dietrich: *Selbstfindung und Partnerferne. Robert Musils “Vereinigungen”*. in: Ders.: *Kommunikation im Erzähltext I. Analysen*. München: Wilhelm Fink, 1978 S.139–54

<sup>16</sup> In der hier angewandten Theorie wird zwischen zwei Wiederholungstypen unterschieden: als Motive werden die textinterne, als Embleme die intertextuelle Wiederholungen bezeichnet.

sein Blut an ihr unter den Röcken hinauf, und es füllte sie bis zum Leibe mit Sternen und Kelchen und Blauem und Gelbem [...]" (212).

In der zweiten Vereinigung ist Veronika schon allein, und Schauplatz der Szene ist, der ersten Vereinigung gegenüber, die sich irgendwo draußen in der Natur abspielt, das Haus. Das Haus steht in diesem Fall für das Ich: "sie wußte, daß sie bei sich war" (213). Dementsprechend wird das Erleben der absoluten Identifikation mit Körper- und Raummetaphern beschrieben: "Es lockte sie plötzlich, sich zu entkleiden. Bloß für sich selbst, bloß für das Gefühl, sich nahe zu sein, mit sich selbst in einem dunklen Raum allein zu sein." (218), oder an einer anderen Stelle: "Die Dinge zerfielen wie taube Steine, die ganze Welt lag mit scharfen muscheligen Brüchen da und nur sie selbst zog sich zusammen" (219). Das Erlebnis ist der ersten Novelle analog durch veränderte Raum- und Zeiterfahrung bestimmt:

"Der leere Raum zwischen ihr und den Dingen verlor sich und war seltsam beziehungsgepannt. [...] und das Gefühl des Augenblicks hob und höhnte sich um Veronika, wie wenn sie selbst plötzlich wie ein Raum mit schweigend flackernden Kerzen um alles stünde." (214)

Die Richtung des Blickes bekommt auch hier eine bedeutende Rolle. Im Moment der Vereinigung wird das Ich fähig, sich selbst von außen zu beschauen: "es war wie wenn sie aus seinen Augen heraus auf sich selbst schaute" (220).

Das dritte Segment der Novelle, das den sich wiederholenden Zustand des Nichtvereintgenseins darstellt, fängt damit an, daß Veronika von Johannes einen Brief erhält, in dem er sie wissen läßt, daß er sich doch nicht getötet hat. Der Raum wird mit den Attributen des Zustandes vor dem Vereintsein versehen: Das Tor wird geöffnet, Helligkeit strömt herein. Das Zerfallen des das Ich bedeutenden Hauses wird durch den Schneedecke-Vergleich versinnlicht: "wie ein Felsblock eine dünne Schneedecke zerschlägt" (220). Den Brief von Johannes strukturiert derselbe Konflikt, der seinen Anfangsmonolog strukturierte, mit dem Unterschied, daß die Sehnsucht nach dem Unfaßbaren verschwand: "Ich bin wie einer, der auf die Straße hinausfand. [...] alles Lebendige ringsum hält mich fest" (220). Das Verlieren der Vollender-Funktion von Johannes zieht notwendigerweise das Aufheben des Zustands des Vereintgenseins nach sich.

Veronika wird nach diesem Moment durch zwei Attribute charakterisiert: durch das Vergessen und das Verstummen. Der Prozeß des Verstummens mit Demeter ist die

Wiederholung des mit Johannes: Zuerst wechseln sie nur noch belanglose Worte, und der letzte Satz der Novelle stellt schon das völlige Verstummen dar: “Und nach einer Weile gingen sie weiter, ohne noch gesprochen zu haben” (223).

Als Ergebnis des Vergleichs der Struktur der zwei Novellen können wir feststellen, daß sie auf der abstraktesten Ebene gleich sind: Die Ereignisreihen werden in beiden Fällen durch den Übergang vom Zustand des Vereintseins in den des Nichtvereintseins, bzw. durch den Übergang vom Zustand des Nichtvereintseins in den des Vereintseins dargestellt, wobei die Vereinigung sich immer zwischen einer Frauenfigur und einer Männerfigur mit bestimmten (in den zwei Novellen gleichen) Attributen abspielt. Der einzige Unterschied auf dieser Ebene ist, daß der Endzustand der einen Novelle das Vereintsein, der Endzustand der anderen Novelle das Nichtvereintsein darstellt. Die Realisation dieser abstrakten Struktur weist dann mehrere Unterschiede auf – wie es die Analyse der zwei Novellen zeigte. Da das zentrale Element beider Handlungen die Vereinigung ist, ist auch die damit verbundene Hauptfragestellung gemeinsam: Wie kann der Mensch den paradiesischen Zustand, die absolute Identität mit sich selbst und das Sich-Auflösen im Kosmos erleben? In beiden musilschen Welten hat die Liebe die Funktion, diese Art Vereinigung zu vollenden. Die Frage ist: Warum gibt gerade die Liebe die Möglichkeit zur Selbstidentifikation und Vereinigung mit dem Göttlichen?

In der Literaturgeschichte ist einer der grundlegendsten Topoi, die kosmische Vereinigung; die Auflösung des Individuums im Weltall durch die Liebe realisieren zu lassen; denken wir nur an das prägnanteste Beispiel, an die Werke der Romantiker.<sup>17</sup> Sie ist durch ihre Grundstruktur dazu geeignet, jede Art von Vereinigung<sup>18</sup> zu modellieren. Musils Vereinigungsbegriff erweitert diese Struktur mit zwei Elementen: dem Himmlischen und dem Tierischen. Das Himmlische und das Tierische werden in den zwei Novellen

<sup>17</sup> Hier soll das Werk von Novalis hervorgehoben werden, dessen Einfluß auf Musil Corino in seinem Kommentar ausführlich analysiert. Siehe: CORINO, Karl: *Robert Musils 'Vereinigungen'. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe.* (=Musil-Studien, 5.) München: Wilhelm Fink, 1974. Eine Geschichte des philosophischen Hintergrunds dieses Motivs gibt Gäde in einer Studie über Novalis: GÄDE: 1974

<sup>18</sup> Hier können wir sogar an chemische Reaktionen (“Vereinigungen” von chemischen Elementen) denken, wenn wir das Beispiel von Goethes Wahlverwandschaften erwähnen, obwohl das Verhältnis vom Modell und Modelliertem hier umgekehrt ist.

unterschiedlich realisiert – in der ersten Novelle ist eine Figur der Träger beider Eigenschaften, in der zweiten sind die zwei Attribute auf zwei Figuren verteilt –, sie bilden aber in beiden Fällen konstitutive Komponenten der Vereinigung. Die Erklärung dafür finden wir in der Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika*: Der Mensch unterscheidet sich dadurch von Gott und vom Tier, daß er Seele hat, was als Richtung dargestellt die Zielgerichtetheit bedeutet. Es ist kein Zufall, daß in der Vereinigung die Form "Wölbung" dominiert, und daß Gott als "Kreisendes" angesprochen wird; der Kreis als Symbol der Vollkommenheit wird in diesen Bildern variiert. In der Welt der zwei Novellen – wie in Kleists *Über das Marionettentheater* oder in Goethes *Faust* – ist das Bewußtsein bzw. die Vernunft das Hindernis der Vervollkommnung. Die zwei "Enden der ringförmigen Welt", Gott, der ein unendliches Bewußtsein hat, und das Tier, das keines hat, sind allein Verkörperungen der Vollkommenheit. Der Mensch erreicht sie also, indem er deren Attribute – die des Göttlichen und des Tierischen – übernimmt.

Géza Horváth

## Hermann Hesse: Siddhartha

Eine typologische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der strukturbildenden Motive in der Erzählung *Siddhartha*, mit Ausblick auf das erzählerische Werk Hermann Hesses

Den Lebenslauf als eine Art Seminararbeit, Stilübung, fiktive Selbstbiographie der Studierenden in Kastalien, die sich "in das geistige Klima irgendeiner frühern Epoche zurückzusetzen und sich darin eine [ihnen] entsprechende Existenz auszudenken"<sup>1</sup> die Aufgabe hatten, veranschaulicht der Chronist im *Glasperlenspiel* mit dem Vergleich der Entelechie: "Man [...] lernte seine eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie betrachten"<sup>2</sup>. Diese Entelechie, die bei Aristoteles die Form, das aktive Prinzip, bedeutet, die sich im Stoff verwirklicht und das Mögliche erst zum Wirklichen macht und dies zur Vollendung seines Daseins bringt, erscheint in den Gestaltungen der drei Lebensläufe des jungen Josef Knecht als Appendix zum biographischen Teil des Romans. In den drei Selbstbiographien – *Der Regenmacher*, *Der Beichtvater* und *Indischer Lebenslauf* – erscheint der Protagonist in matriarchalischen Zeiten vor manchen tausend Jahren zunächst in der Maske eines Waisenkindes, der als erwählter Nachfolger des Regenmachers am Ende durch Selbstopferung das Dorf rettet, wobei er das heilige Amt an seinen Sohn Turu weitervererbt, dann im Urchristentum in der Gestalt des Eremit gewordenen einstigen Weltmanns, Josef Famulus, der Nachfolger des Seelenrichters und Seelenführers, Dion Pugin, wird, und drittens im alten Indien als der erleuchtete Yogin gewordene indische Fürstensohn, Dasa. Die übrigens fiktiv-ahistorischen Zeiten und Welten als Textwelten, die mit der sog. realen Welt nichts zu tun haben – Hesse selbst bezeichnet die innere Welt seiner Werke als "Seelenlandschaften", die den seelisch-geistig-

<sup>1</sup> Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (GW). Frankfurt am Main, 1987. Bd. 9. S. 116

<sup>2</sup> GW Bd. 9. S. 119.

intellektuellen Werdegang der Protagonisten innerhalb eines inhärenten Text-Systems darzustellen haben –, verändern sich zwar in den Lebensläufen, jene wichtigsten Motive und jener Entwicklungsgedanke Hesses jedoch – der Wesenskern schlechthin nicht nur dieser drei kleinen Schriften, sondern eines jeden Werks Hesses – wiederholen sich im Grunde unverändert und bilden eine gedanklich-inhaltliche Grundlage der erzähltechnischen Strukturen der Prosawerke Hesses von den Frühwerken bis zum letzten Roman, dem *Glasperlenspiel*.

Welche sind nun diese Motive, die zunächst – auch wenn nur in Kürze – geklärt werden müssen, um dann am Beispiel der Erzählung *Siddhartha* vor allem im Zusammenhang mit dem Erzähltypus aufgezeigt zu werden? Es sind folgende:

1. die **Bipolarität**, die gleichsam der Motor der Entwicklung ist,
2. der **Kreislauf**, in dessen Spannungsfeld sich die Entwicklung, bzw. jegliche Bewegung vollzieht,
3. die **Einheit**, die als ausgleichendes oder aufhebendes Prinzip hinter/über oder in den Gegensätzen steht,
4. der **Protagonist** als Erwählter,
5. der **Seelenführer**, der für die Entwicklung des Protagonisten zu bürgen hat und der von ihm nachgefolgt wird.
6. Funktion und Aufeinanderwirken dieser Motive lassen sich besonders aufgrund **Hesses dreistufiger Entwicklungslehre** von der Menschwerdung erklären, die im Essay *Ein Stückchen Theologie* dargelegt wird.

Exkurs: Diese Problematik wird kurz dargestellt in: Horváth, Géza: *Die Umwelt bei Hermann Hesse – Aussenwelt oder Innenwelt? Einige Aspekte der Umweltgestaltung in Hermann Hesses Prosawerk*. in: *Im Zeichen der ungeteilten Philologie. Festschrift für Professor Dr. sc. Karl Mollay zum 80. Geburtstag*. Hrsg. v. Péter Bassola et alii. Budapest Beiträge zur Germanistik. Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Loránd-Eötvös-Universität. 24. Budapest, 1993. S. 141–146.

Die Hesse-Literatur behandelt diese Thematik sehr ausführlich, und zwar aus den unterschiedlichsten Aspekten und meistens nicht in ihrer Komplexität, sondern nur einzeln. Da die erwähnten Motive zahlreiche Parallelen mit europäischen und asiatischen Gedanken aufzeigen, auf die oft Hesse selbst aufmerksam macht, wird z.B. die Entwicklungs-Struktur der Hesseschen Werke mit Hegels Dialektik, die Seelenentwicklung z.B. mit Kierkegaards ebenfalls dreistufigem Entwicklungsgedanken verglichen (vgl. Jansen, Peter: *Personalität und*

*Humor. Hesses 'Steppenwolf' und Kierkegaards Humorkonzeption.* in: *Sprache im technischen Zeitalter.* 1978, 209–220), um nur einige Beispiele zu nennen. Dazu siehe noch: asiatische Aspekte, z.B: bei Hsia, Adrian: *Hermann Hesse und China, oder die Analyse der großen Gegensatzpaare:* Lüthi, Hans Jürg: *Hermann Hesse – Natur und Geist,* Stuttgart/Berlin 1970 (Sprache und Literatur), oder das Verhältnis christlichen und asiatischen Gedankenguts: Mayer Gerhardt: *Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesses,* Bonn 1956 (Diss. Marburg 1954). Peter Gontrum untersucht das ganze Motiv-System aus der Sicht der Symbolik: Gontrum, Peter: *Natur und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses,* München, 1958; eine auf strukturalistischer Basis beruhende, textinterne Analyse liefert der Georgier Karalaszwili: Karalaszwili, Reso: *Hermann Hesses Romanwelt,* Köln, Wien 1986 (Literatur und Leben; N.F. Bd. 29). Es gibt u.a. auch Interpretationsversuche, die Hesses Werke aus psychoanalytischer Sicht untersuchen, z.B. Baumann, Günter: *Der archetypische Heilsweg.* Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen 1990; In diesem Aufsatz werden die genannten Motive vor allem aus der Perspektive der Erzählstruktur und des Erzähltypus behandelt, ohne inhaltliche Bezugspunkte etwa zum Leben Buddhas, zur buddhistischen, taoistischen oder sogar zur christlichen Religion zu suchen, weil es im Sinne des Lebenslauf-Konzeptes im *Glasperlenspiel* auch in dieser Erzählung darum geht, in einem streng konzipierten, motivisch-symbolischen Textsystem die dichterische Auffassung Hesses diesmal in der Maske einer Pseudo-Buddha-Biographie mit Verwendung der erwähnten Motiv-Kette auf unterschiedlichen Textebenen auszudrücken.

All diese Motive stehen im engen Kontakt zueinander, sie bedingen einander und können ohne einander nicht fungieren.

## 1. Bipolarität

Die Bipolarität oder Zweipoligkeit entsteht durch die Zerstörung des Ur-Einen, des Ganzen, der Harmonie, des Vollkommenen durch den Schöpfungsakt, dessen Produkt die gestaltete und gesplante Welt ist. Mit der Geburt gerät jede Kreatur in ein unvollkommenes Dualsystem, in eine *Erscheinungswelt*. Für Hesse bilden **Geist** und **Natur** das größte Gegensatzpaar-Schema. Die Pole oder Gegensätze stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander und bilden gleichsam den Motor der Entwicklung oder jeglicher Bewegung in seinen Werken. Der Geist kann in zweierlei Form erscheinen: erstens als reiner Geist, der besonders im Spätwerk als ewiges, reines Sein, Gott oder Gottheit, logos, Unbedingtes, Vollkommenes, dessen Erreichen das höchste Ziel des Protagonisten ist; zweitens in einer falschen – weil durch den unvollkommenen, menschlichen Intellekt vermittelten – Form. Dieser niedere Geist kann zwar um die Einheit des Lebens wissen, er sucht sie jedoch durch

Lehre zu erreichen, was nach Hesses Auffassung unmöglich sei, weil am Erleben der Einheit als etwas Vollkommenen nur außergewöhnliche, erwählte Menschen, Outsider: Kranke, Künstler, Heilige, Weise meistens nur in Gnadenmomenten, wie etwa im Zustand schöpferischer Inspiration, Erleuchtung, begierdeloser Liebe, durch den Blick mit dem Weltauge teilzuhaben vermögen. Der junge Siddhartha weiß um diese Einheit, die in der Erzählung als Atman, bzw. Brahman erscheint: "Schon verstand er, im Inneren seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar eins mit dem Weltall."<sup>3</sup> Siddhartha ahnt jedoch, daß das Unbedingte durch Lehre und mechanische Übungen, wie vorschrittmäßige Waschungen, Meditationenübungen der Samanas nicht erreichbar ist, er muß also zunächst einen gewissen Weg durch die beiden großen Sphären des Lebens, durch die des Geistes und dann durch die der Natur leibhaftig zurücklegen, d.h. beide Pole erleben, um zu sich selbst zu kommen und am Atman, d.h. am Einheitsgefühl teilhaben zu dürfen. Der kognitiv vermittelte Geist ist ohne Leben, tot, papierern, deshalb auch falsch. Dem Prinzip *reiner Geist* werden weitere umfassende Prinzipien, wie das Männliche, Helle, Solare, Bewußte, Aktive, Befruchtende, Gute, das Ewig-Seiende zugeordnet. Dagegen erscheint das Prinzip Natur in der Gestalt der Urmutter, Eva und ist durch das Weibliche oder Mütterliche, das Dunkle, das Chaotische, das Lunare, das Unbewußte, das Sinnliche, das Irdische, das Passiv-Empfangende, das Verbotene, das Böse, das Ewig-Werdende repräsentiert. Im *Siddhartha* vertreten die ersten vier Kapitel, also der erste Teil, das Prinzip Geist, während die Natur in den ersten vier Kapiteln des zweiten Teils thematisiert wird. Geist und Natur, Männliches und Weibliches stehen wie These und Antithese, Pol und Gegenpol gegenüber, wobei jeder – jeweils überwiegende – Pol den Keim seines Gegenpols enthält: der Geist die Natur und umgekehrt die Natur den Geist. Sie ziehen sich an und stoßen zugleich einander ab. Im Spannungsfeld dieses Kampfes vollzieht sich die Entwicklung, die eine zyklische Bewegung bedeutet und durch das Motiv des Kreises, bzw. der Spirale ausgedrückt wird.

Exkurs: Für die Bipolarität seien hier zwei typische Beispiele genannt: das Verhältnis von Narziß und Goldmund, bzw. die Feind-Freundschaft von Josef Knecht und Plinio Designori im *Glasperlenspiel*.

Bereits Name und Äußeres der beiden Protagonisten der pseudo-mittelalterlichen Novelle verweisen auf die Antinomie der beiden Pole, die sie vertreten. Narziß, der einen unmittelbaren

<sup>3</sup> GW Bd. 5. S. 355.

Bezug zum griechischen Narkissos, dem schönen Sohn des Flußgottes Kephistos, hat, der sich in unbefriedigter Liebe zu seinem Spiegelbild, das er im Wasser erblickt, verzehrt und schließlich als Strafe in eine Blume, die Narzisse, verwandelt wird, weil er nach Ovid die Liebe der Nymphe Echo zurückwies, trägt Charakteristika des Natur-Prinzips, wie auch sein dunkles Haar, dunkle Augen, obgleich er als Geistlicher, wortgewandter Kloster-Lehrer und Gelehrter und Diener logischen Denkens, des Wortes, also "einer Welt ohne Vorstellung" vorwiegend den seiend-unwandelbaren, ewigen Geist repräsentiert. Ihm gegenüber weist der Name Goldmund auf Dion Chrysostomos, den griechischen Rhetor und Politiker aus dem 11. Jh. n. Ch. hin und erinnert auch an Johannes Chrysostomos (345-407), den Patriarchen von Konstantinopel, der ein hervorragender Prediger war und als Schutzheiliger der Kanzelredner galt. Auch sein blondes Haar und seine blauen Augen stehen für die lichte, klare Geistessphäre, obwohl er als geborener Künstler und Vagabund der Liebe, also "einer Welt ohne Worte" verbunden ist, die die werdend-bewegliche, ewige Natur repräsentiert. Während Narziß am Anfang der Seelenführer Goldmunds ist, bis er nach einer Vision im Kreuzgang des Klosters zu sich selbst erwacht, schwindet die führende Rolle allmählich. Die Natur kann jedoch ohne die fruchtbare Einwirkung des Geistes auf sie nicht zur vollen Entfaltung gelangen. "... der Geist liebt das Feste, Gestaltete...er liebt das Seiende, nicht das Werdende, das Wirkliche und nicht das Mögliche"<sup>4</sup> – meint Narziß und erinnert seinen Freund daran, daß sein Dominium nicht der Geist, sondern die Seele ist: "... du bist erwacht, und hast ja jetzt auch den Unterschied zwischen dir und mir erkannt, den Unterschied zwischen mütterlichen und väterlichen Herkunft, zwischen Seele und Geist."<sup>5</sup> Goldmund wird fasziniert vom "Wunder der Formung" und dem "Zauber des Körperlichen", der Sinnlichkeit der Frau. Während Narziß die strenge und asketische Klosterwelt nie verläßt, also unbeweglich ist wie der ewige Geist, irrt Goldmund im Leben herum und quält sich aufgrund der unvollkommen-polaren Welt ab: "Es schien alles Dasein auf der Zweiheit, auf den Gegensätzen zu beruhen; man war entweder Frau oder Mann, entweder Landläufer oder Spießbürger, entweder verständig oder gefühlig – nirgends war Einatmen und Ausatmen, Mannsein und Weibsein, Freiheit und Ordnung, Trieb und Geist gleichzeitig zu erleben."<sup>6</sup> Zum Erlebnis der Einheit kommen sie beide aber erst, nachdem sie einander, sich selbst und das Leben auf ihre eigene Weise, einander gegenseitig beeinflussend kennengelernt haben; Narziß erreicht die Einheit auf krummen Pfaden der Schuld, die zur Unschuld führen, sowie auf den Wegen der schöpferischen Tätigkeit in der Kunst, die aus dem ständig Werdenden als Potenziellem mit Hilfe des Geistes zur Tat vordringt, und das Mögliche zum Wirklichen formt: "Dort aber, wo wir von der Potenz zur Tat, von der Möglichkeit zur Verwirklichung schreiten, haben wir teil am wahren Sein."<sup>7</sup> Narziß erreicht auf seinem gradlinigen Weg die Vergeistigung, verwandelt sich in Johannes, und bekennt am Ende, daß das Sein nicht nur, und vielleicht sogar auch nicht am reinsten durchs Denken, sondern durch die Kunst zu erfassen ist: "Jetzt erst sehe ich, wie viele Wege zur Erkenntnis es gibt und daß der Weg des Geistes nicht der einzige und vielleicht nicht

<sup>4</sup> GW Bd. 8. S. 66.

<sup>5</sup> GW Bd. 8. S. 67.

<sup>6</sup> GW Bd. 8. S. 253.

<sup>7</sup> GW Bd. 8. S. 286.

der beste ist... [ich sehe dich] auf dem entgegengesetzten Weg, auf dem Weg durch die Sinne, das Geheimnis des Seins ebenso tief erfassen und viel lebendiger ausdrücken, als die meisten Denker es können."<sup>8</sup> Die Bipolarität von Natur und Geist läßt sich in der Textgestaltung bereits im allerersten Satz, dann variiert auch im ganzen ersten Abschnitt der Novelle, nachvollziehen, in dem der aus dem südlichen Welschland stammende, vereinzelter Kastanienbaum als ein Symbol der Natur und der in sich ruhenden organischen Einheit in nächster Nachbarschaft vor dem "von Doppelsäulchen getragenen Rundbogen des Klostereinganges" steht. Dieses Bild, das die Geistessphäre repräsentiert, ist bereits in sich ein Gleichnis der Einheit hinter den Gegensätzen: Das Doppelsäulchen deutet auf die zweigeteilte Welt der Erscheinungen hin, die jedoch durch einen kreisförmigen Rundbogen zusammengehalten und dadurch in eine höhere, dritte Einheit aufgehoben wird. Die in sich eine dialektische Komplexität aufweisenden beiden Bilder – der lebendig-natürliche Baum und das künstlich errichtete, steinerne Domizil der welt- und lebensabgewandten Askese – sind untrennbar. (vgl. dazu: Karalashwili, Reso: Der Romananfang bei Hermann Hesse. Die Funktion des Titels, des Vorworts und des Romaneinsatzes in seinem Schaffen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (25). Kröner, Stuttgart, 1981) In der Wechselwirkung von Geist und Natur hat in dieser Novelle jedoch schon der Geist den Vorrang. Zwar drückt die Konjunktion *und* im Titel eine Nebenordnung aus, an erster Stelle steht jedoch Narziß; Narziß ist und bleibt der Seelenführer Goldmunds, auch wenn seine Führerrolle an Intensität verliert: im ersten Satz des Textes steht das Kloster vorne; im Kunstschaffen wird das Urbild als Idee vom ewigen Geist befruchtet und geleitet; und zum Schluß stirbt Goldmund, während Narziß am Leben bleibt.

Als zweites Beispiel sei hier das ambivalente Verhältnis zwischen Josef Knecht und Plinio Designori erwähnt. Der vom Magister Musicae zum kastalischen Leben und zur Eliteausbildung in der von der Welt abgekapselten pädagogischen Provinz erwählte Josef kommt nach vier Schuljahren in Eschholz, der größten und jüngsten Schulsiedlung Kastaliens nach Waldzell, das als kleinste Schule und Stätte der Universalbildung im Vergleich zu den anderen Schulsiedlungen, wo Spezialstudien betrieben werden, wie etwa in Keuperheim Altphilologie oder in Porte aristotelische und scholastische Denklehre, und das als Sitz der Ordensleitung das Zentrum Kastaliens gilt. Josef rückt also auf der biographischen Ebene des Textes gleichsam von der *Peripherie* eines Eschholz ins *Zentrum* Waldzell. Der Name der Schulprovinz, ein Kompositum, bestehend aus zwei Gliedern, vereinigt in sich die beiden großen Gegensatzpaare **Natur**: Welt, Leben, Kunst, Sinnlichkeit und **Geist**: Kastalien, Askese und Wissenschaft. Hier in Waldzell lernt Josef Knecht als echter Kastalier den Hospitanten, also den aus der Welt nur zum vorübergehenden Studium zugelassenen und mit losem Band zu Kastalien verpflichteten Plinio Designori kennen.

<sup>8</sup> GW Bd. 8. S.298.

Der junge Designori entstammt einer konservativen Patrizierfamilie und steht im Gegensatz, wie bereits sein Name, *Herr* das verrät, zu *Knecht*, der lange noch ein Diener kastalischer Geistigkeit bleibt. Auch der südländische Klang des Namens Designori bildet einen Gegensatz zu dem, im Vergleich dazu nördlichen, deutschen Namen seines Freundes. Designori operiert viel mit der Natur und dem gesunden Menschenverstand, und will "die 'Welt' und das naive Leben gegen die 'hochmütig scholastische Geistigkeit' Kastaliens verteidigen."<sup>9</sup> Knecht setzt sich in den Diskussionen mit Designori für den Geist – Kastaliens – ein, und zwar im Auftrag des Ordens. Ähnlich wie bei seiner ersten Krise, wo er sich wegen den Abtrünnigen, die aus Kastalien zurück in die Welt geflüchtet haben, gerät er in eine Seelenkrise, weil er ihren Schritt als kleiner und unerfahrener Schüler doch ahnungsweise akzeptieren kann, die dadurch verursachte Krise jedoch mit Hilfe seines Seelenführers, des Musikmeisters, zu überwinden vermag, gerät er diesmal in eine noch größere Krise, die sich auch jetzt noch mit der autoritären Unterstützung des Ordens überwinden läßt. Knechts Lektüre sind in dieser Zeit Leibniz, Kant und die Romantiker, vor allem *Hegel*. Wohl ist kein Zufall, daß bereits allein zwischen diesen beiden Figuren ein dialektisches Verhältnis entsteht: Designori bildet den einen Pol, die These. Knecht bildet zu ihm den Gegenpol, die Antithese, und aus der "*Feind-Freundschaft*" entwickelt sich eine Synthese, die Carlo Ferrromonte folgendermaßen formuliert: "Der Gegensatz Welt und Geist, oder der Gegensatz Plinio und Josef hatte sich vor meinen Augen aus dem Kampf zweier unversönlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert."<sup>10</sup> Diese Beziehung wird auch als "Musik über zwei Themata" oder als "dialektisches Spiel zwischen zwei Geistern"<sup>11</sup> bezeichnet. Designori macht Knecht auf die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere aufmerksam: "jeder von uns beiden... weiß ja wohl, daß das, wogegen er kämpft, zu Recht existiert und seine unbestrittenen Werte hat. Du stehst auf der Seite der Hochzucht des Geistes, ich auf der Seite des natürlichen Lebens."<sup>12</sup> Die Lebenswege der zwei Figuren trennen sich bald, und sie treffen sich erst gegen das Ende des biographischen Teils des Romans. Der in die Welt zurückgekehrte Designori scheitert am Leben: Er bricht mit dem

<sup>9</sup> GW Bd. 9. S. 96.

<sup>10</sup> GW Bd. 9. S. 112

<sup>11</sup> GW Bd. 9. S. 95

<sup>12</sup> GW Bd. 9. S. 111

traditionsreichen, konservativen Elternhaus, engagiert sich als liberaler Politiker und politischer Schriftsteller, heiratet sogar die Tochter eines gleichgesinnten Politikers, verkauft das väterliche Haus und baut eine unharmonische Existenz auf. Knecht erreicht das Äußerste an Karriere in Kastalien: ins innerste Zentrum gerückt, wird er Magister Ludi, und gerade am Gipfel seiner kastalischen Laufbahn erlebt er die größte Seelenkrise und beschließt, in die Welt zu gehen und die Jugend zu erziehen, d.h. der Geist wird von seinem Gegenpol, der Natur, angezogen, um von ihm befruchtet zu werden, damit die Kontinuität organischen Lebens aufrechterhalten bleibt. Knechts Versuch scheint wegen seines frühen Wassertods zu scheitern: Er hat jedoch sein Ziel erreicht, indem er den Adel des Geistes in den jungen Tito verpflanzt hat. "Knechts Tod ist ein Wunder, Knecht selbst ein Heiliger und imitabile, der zur Nachfolge auffordert".<sup>13</sup>

## 2. Der Kreis

Die beiden Pole als These und Antithese werden jeweils auf einer höheren Stufe in einer Synthese aufgehoben, die bereits eine nächste Entzweiung in sich birgt. Die ständige Entzweiung und das Einswerden gegensätzlicher Prinzipien bilden Zyklen, die entweder durch das Motiv des in sich wiederkehrenden Kreises oder der nach oben – bzw. nach unten, in die Seelentiefe des Protagonisten – strebenden Spirale ausgedrückt werden. Somit steht der Kreislauf in Hesses Werken für das organische Leben schlechthin und wird nach einem Grundschema der zyklischen Wechselbewegung der Natur – der Lebensstadien, der Tageszeiten oder der Jahreszeiten – viergeteilt. Jeder Kreis hat einen Anfang: Geburt, Morgen, Frühling, dann eine Mitte: Jugend, Mittag, Höhepunkt, Sommer, worauf ein Niedergang: Greisenalter, Abend, Herbst und zuletzt ein Untergang: Sterben, Nacht, Winter folgt. Im Moment des Sterbens vollzieht sich jedoch die nächste Neugeburt, und alles fängt auf einer anderen Stufe wieder an. Im Schnittpunkt des Sterbens und Neugeborenwerdens leuchtet der Einheitsmoment: der magische Moment, die Inspiration, die Gnade oder im *Siddhartha* die Erleuchtung und damit ein Erwachen zu neuer Lebensphase auf. Dieses

<sup>13</sup> Karalaszwilli, Reso: *Josef Knechts Tod*. In: *Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel"*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 108) Bd. 2. S. 230.

Schema des Kreises wiederholt sich in verschiedenen kontextuellen Zusammenhängen auf der Textebene und variiert das Thema Bewegung-Entwicklung. Dem Kreis-Schema folgt auch der Werdegang der Protagonisten, die durch eine Seelenentwicklung endlich zu sich kommen und zur Einheit gelangen, und deren Wanderweg oder Reise vom Wissen um die Einheit bis zu ihrem Erleben führt.

### 3. Die Einheit

Ziel der Protagonisten ist es, das unvollkommene Dualsystem der Welt der Gestaltungen, der "sogenannten Wirklichkeit" – und dadurch auch sich selbst – zu überwinden, den Kreislauf organischen Lebens zu durchbrechen und dadurch in die Einheit einzugehen, bzw. die im organischen Leben waltende, allumfassende Einheit erlebend alles Geschöpfte als Teil des Alls akzeptieren zu können. Der Protagonist als **principium individuationis** bewegt sich aller Kreatur gleich im Rahmen von Zeit und Raum und ist den Gesetzen der Kausalität von Ursache und Wirkung ausgeliefert. Er leidet darunter und ist ständig bestrebt, sich davon zu befreien.

Die Einheit erscheint im Hesseschen Oevre wiederum in verschiedenen Formen. Besonders im Frühwerk kann sie als das Ur-Eine, als Urmutter oder Chaos, also ein Stadium vor dem Wirklichwerden, der Gestaltung, der Geburt erscheinen, und bedeutet in diesem Falle eine Rückkehr zum Anfang, zum weiblich-dunklen Natur-Prinzip.

Exkurs: Am ausgeprägtesten erscheint das Natur-Prinzip in *Demian*, wo Demians Mutter, Eva, als Urmutter, Magna Mater, als Vorbild für Sinclair erscheint: "Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin... jeder trägt Reste von seiner Geburt, Schleim und Eischalen einer Urwelt, bis zum Ende mit sich. Mancher wird niemals Mensch, bleibt Frosch... Und allen sind die Herkünfte gemeinsam, die Mütter"<sup>14</sup> Auch Joseph Mileck betont die bestimmende Funktion der Frau Eva für den jungen Sinclair: "Frau Eva... ist für Sinclair alles und das All. Sie ist seine Jungsche Anima, die Seele, das Unbewußte... und sie ist außerdem sein Ideal, die Selbstverwirklichung... Anima und Ideal werden Inspiration und Führerin, potentielle Geliebte und spirituelle Mutter."<sup>15</sup> Das Weiblich-Mütterliche als Ur-Eine, Ursprung und Objekt der

<sup>14</sup> GW Bd. 5. S. 8.

<sup>15</sup> Mileck, Josef: *Hermann Hesse. Dichter. Sucher. Bekenner*. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 1357) 1987. S. 99–100.

Begierde des Protagonisten überwiegt etwa bis zur Novelle *Narziß und Goldmund*, wo ein Gleichgewicht der beiden Prinzipien hergestellt wird. Im Spätwerk schwindet das Weibliche vollkommen: im *Glasperlenspiel* gibt es nur noch eine einzige Frauenfigur, Titos Mutter, die aber nur eine notwendige und ziemlich negative Nebenrolle spielt.

Die Einheit kann aber auch das Ziel einer Bewegung nach vorwärts, bzw. nach oben, zu Gott, zum reinen Sein, zum *"dritten Reich des Geistes"*, also zum Prinzip Geist darstellen. Der Weg nach vorne oder nach oben führt oft auf Wandelwegen rückwärts, durch das Chaos hindurch, das meistens einen Abstieg in das Unbewußte des Protagonisten, eine Höllenfahrt durch die tiefsten Tiefen der eigenen Seelenwelt bedeutet, aus deren Unordnung eine Neuordnung herzustellen ist. Das Einzelne kann die Einheit nur nach dem zweigespaltenen, zwiespältigen Lebensstadium, auf einer dritten Stufe der Synthese wieder-erlangen. Die beiden Einheitsformen in Richtung *zurück* oder *nach unten* und *vorwärts* oder *nach oben* können parallel oder gleichzeitig erzielt werden, was erzähltechnisch die Steigerung des Einheitserlebnisses durch diese Verdoppelung entgegengesetzter Bewegungen bedeutet. Der Protagonist gelangt mit Hilfe von sog. Seelenführern und/oder durch Selbsterkennen zu seinem Unbewußten, wobei er zugleich in eine höhere Wirklichkeit des reinen Geistes, in die vollkommene Einheit der Seele eintritt. Neben dieser ebenfalls bipolar gerichteten vertikalen Entwicklungsspirale gibt es auch eine horizontale Bewegung, nämlich ein Streben von der Peripherie eines Kreises zum Zentrum hin. Dieses Streben wird z.B. im *Glasperlenspiel* im Zusammenhang mit der menschlichen Entwicklung folgendermaßen veranschaulicht: "Jeder von uns ist nur ein Mensch, nur ein Versuch, ein Unterwegs. Er soll aber dorthin unterwegs sein, wo das Vollkommene ist, er soll ins Zentrum streben, nicht an die Peripherie" oder: "Wer die höchste Kraft des Begehrens ins Zentrum richtet, gegen das wahre Sein hin, gegen das Vollkommene, der scheint ruhiger als der Leidenschaftliche".<sup>16</sup> Die Entwicklung ist ein ewiges Werden, das Ziel, das Transzendente oder das Zentrum fallen im Unendlichen zusammen, wo die zerstörte und in Gegensätze gespaltene Einheit wiedererlangt wird. In der Einheit werden also Zeit, Raum und Kausalität aufgehoben, aber nicht unbedingt durch das Durchbrechen der Grenzen des principii individuationis, durch das Durchbrechen des Kreises organischen Lebens im Tod, auf den eine Neugeburt nunmehr

<sup>16</sup> GW Bd. 9. S. 84–85.

im Transzendentalen folgt, und die nur noch mit einer offenen Erzählform im Legendären darzustellen ist, sondern sie kann auch in ekstatischen Momenten ergriffen werden.

Exkurs: Hesse bedient sich gern der *Legende* als neuer Formmöglichkeit vom Wunderbaren (eine Auswahl seiner Legenden ist 1983 beim Suhrkamp Verlag erschienen: Hesse, Hermann: *Legenden*. zusammengestellt v. Volker Michels. Suhrkamp, Frankfurt/M. suhrkamp taschenbuch 909. 1983), verwendet sie aber auch als eine Art Einlage, z.B. im *Glasperlenspiel*, wo das letzte Kapitel der Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht den Titel *Die Legende* trägt. Durch Knechts Wassertod vollendet sich nun das Wunder, der weise gewordene Knecht geht durch seinen Tod nunmehr in die Einheit ein. (Vgl. dazu Karalaszwillis Interpretation der Schlußszene des Romans als geglückt und komplex konzipierten, konsequenten Abschluß des Werks. Karalaszwilli, Reso: *Josef Knechts Tod*. in: *Materialien zu Hermann Hesse 'Das Glasperlenspiel'*. Suhrkamp, Frankfurt/M. suhrkamp taschenbuch 108. 1974. Bd. 2. S. 220-235) Die Legende erweist sich als wunderbare Geschichte vom irdischen Lebenslauf eines Heiligen, dessen Sterben bloß ein Transzendieren, ein Entwerden, ein Entwachsen ist, wie z.B. im Falle des Seelenführers Knechts, des Magister Musicae: "...sein Tod war nicht eigentlich ein Sterben, es war eine fortschreitende Entstofflichung."<sup>17</sup> In diesem Sinne ist auch der rätselhafte Tod des selbstzerstörenden Malers, Klingsors, zu verstehen, von dem nur in der Vorbemerkung der Erzählung kurz berichtet wird: "Seine Werke leben fort, und nicht minder lebt... die Legende seines Lebens und jenes letzten Sommers weiter."<sup>18</sup> Klingsor erlebt und verewigt das Einheitserlebnis des Lebens in seinem letzten Gemälde, dem Selbstbildnis, indem er das Ewig-Seiende im Ewig-Werdenden erblickt: "...mächtiger sprach er die Ewigkeit jedes Daseins aus, schluchzender seine Vergänglichkeit, holder sein lächelndes Gleichnis, höhnischer seine Verurteilung zur Verwesung... Er siegte und er ging unter, und litt und lachte und biß sich durch, tötete und starb, gebar und wurde geboren."<sup>19</sup> Da im Sinne von Hesses Entwicklungslehre das Darstellbare – etwa der Lebensweg eines Protagonisten – bloß ein wirklich gewordenes, gleichnishafte Segment eines Ganzen ist, auch wenn es im Sinne organischer Entwicklung durch Wiederholstrukturen der Grundmotive – Bipolarität, Kreis-Spirale, Einheit, erwählte Protagonisten – dieses Ganze als Makrosystem im Mikrosystem darstellt, sind seine Werke sowohl zum Anfang wie auch zum Ende hin offen. Deshalb eignet sich die Legende als Form oder mindestens die legendäre Darstellungsweise oder sogar bloß ein Wink auf das Legendäre für Hesses Schaffenskonzept.

Im *Siddhartha* sind diese Momente Erleuchtungen, in denen der Protagonist die Pole, den Kreislauf und die Entwicklung, also das Werden im Zeitlos-Ewigen, bzw. Gleichzeitigen, im Sein erblickt.

<sup>17</sup> GW Bd. 9. S. 305.

<sup>18</sup> GW Bd. 5. S. 294.

<sup>19</sup> GW Bd. 5. S. 350–351.

Der Protagonist gerät jedoch oft auf Irrwege bei der Suche nach der wiederzuerlangenden Einheit. Solche Irrwege oder falsche Ersatzmittel sind künstlich hergestellte Rauschzustände, hervorgerufen z.B. durch Alkoholgenuß – wie etwa in der Erzählung *Klingsors letzter Sommer*, oder sogar auch im *Siddhartha* –, durch die ekstatische Vereinigung im Geschlechtsakt – ebenfalls im *Klingsor*, im *Siddhartha*, im *Steppenwolf*, in der Erzählung *Narziß und Goldmund* –, durch zum Wahnsinn gesteigerte Schizophrenie – wie in *Klein und Wagner* –, durch Rauschgift – wie im *Steppenwolf* oder durch Glücksspiel – wie z.B. im *Kurgast* oder im *Siddhartha*. Diese höchst gefährlichen Ersatzmittel können aber auch als Linderungs- oder Betäubungsmittel besonders der frühen Protagonisten Hesses dienen, die darunter leiden, daß sie zwar um die Einheit wissen, sie aber nur kaum und zwar durch göttliche Gnade, d.h. durch den Eingriff einer vom Protagonisten bewußt nicht herbeirufbaren Instanz, und nicht durch diese Mittel und Übungen erreichen können. Andere, weniger gefährliche, allerdings genauso erfolglose Methoden zum Erlangen der Einheit sind dogmatisch-religiöse Vorschriften, wie z.B. die Waschungen oder Meditationsübungen der Brahmanen und der Samanas im *Siddhartha*.

Der Schöpfungsakt in der *Kunst* nimmt eine Sonderstellung unter den Formen an, mit denen durch Aufhebung zeitlicher und räumlicher Beschränkung die Einheit ergriffen und gerade durch die Ausdrucksmittel der Kunst in dauerhaften Bildern dargestellt werden kann. Klingsor versucht neben den Flaschenkanonen mit grellen Farben den Tod zu erlegen; sein künstlerischer Versuch bleibt aber, bis auf sein letztes Gemälde, das Selbstbildnis, verzweifelter und vergeblicher Kampf, weil er den Tod fürchtet und außerstande ist, die Welt mit *begierdeloser Liebe* zu betrachten. Kunst kann aber auch die Harmonie repräsentieren: die wahre Kunst, vor allem die Musik, die wegen des Gleichklangs gleichsam eine Gleichzeitigkeit, und damit die Aufhebung der Zeit, des Nacheinanders auszudrücken vermag. Die Musik spielt in vielen Werken Hesses eine eminente Rolle (*Gertrud*, *Steppenwolf*, *Das Glasperlenspiel*), und steht letzten Endes immer für die Harmonie. Neben der reinen, abstrakten und ahistorischen Formelsprache der Mathematik bildet die Musik eine der drei Hauptquellen der Idee des Glasperlenspiels. Als dritte Quelle gilt die Meditation, die dazu dienen soll, die Gefahren des Formalismus des Spiels zu vermeiden. "Sie [die Musik] entsteht aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen. Das große Eine erzeugt die zwei Pole; die zwei Pole erzeugen die Kraft des Dunklen und des Lichten... Die Musik beruht auf der Harmonie zwischen Himmel und Erde, auf der

Übereinstimmung des Trüben und des Lichten“<sup>20</sup>, heißt es im Glasperlenspiel im Zusammenhang mit der Musik als Ausdruck für die Einheit alles Lebens.

Das wahre Erleben der Einheit – ob es einem Künstler, einem Heiligen oder einem Weisen zuteil wird – beruht auf einer reinen Betrachtungsweise, der sog. "begierdelosen Liebe", wie es in dem 1917 entstandenen Aufsatz *Von der Seele* heißt. Solange das Schauen vom Wollen bestimmt und regiert wird, kann der betrachtete Gegenstand nicht in seiner reinen, natürlichen Schönheit gesehen werden, nur durch seine Beziehungen zum Willen des Betrachtenden; einen Wald sieht ein Käufer, ein Pächter, ein Holzfäller oder ein Jäger jeweils mit anderen Augen, je nach seinem Interesse am Wald. Erst wenn der Betrachtende nichts vom Wald *will*, kann er ihn als Natur sehen: "Im Augenblick, da das Wollen ruht und die Betrachtung aufkommt, das reine Sehen und Hingegebenensein, wird alles anders. Der Mensch hört auf, nützlich oder gefährlich zu sein, interessiert oder langweilig, gütig oder roh, stark oder schwach. Er wird Natur, er wird schön und merkwürdig wie jedes Ding, auf das reine Betrachtung sich richtet. Denn Betrachtung ist ja nicht Forschung oder Kritik, sie ist nichts als Liebe. Sie ist der höchste und wünschenswerteste Zustand unserer Seele: begierdelose Liebe".<sup>21</sup> In diesem Betrachtungszustand, in dem der Betrachtende selber Natur geworden, kann er alles so akzeptieren, wie es ist, und seine höchste Aufgabe ist es, in allem die Seele zu erforschen: "Wie, vom Standpunkt der stillen Betrachtung aus, alle Natur nichts anderes ist als wechselnde Erscheinungsform ewig zeugenden, unsterblichen Lebens, so ist des Menschen Rolle und Aufgabe, im besonderen, Seele darzustellen... So wird uns die gesamte Menschenwelt zu einer Darstellung der Seele... für jeden von uns ist beseelter Menschenblick, ist Kunst, ist Seelengestaltung die oberste, jüngste, wertvollste Stufe und Welle organischen Lebens"<sup>22</sup>, heißt es gleich als Inbegriff der *ars poetica* Hesses.

Exkurs: Dieser Gedanke wird im *Kurgast (Psychologia Balnearia)* folgendermaßen formuliert: "Ebenso wie unterm Mikroskop etwas sonst Unsichtbares oder Häßliches, ein Flöckchen Dreck, zum wunderbaren Sternhimmel werden kann, ebenso würde unterm Mikroskop einer wahrhaften Psychologie (welche noch nicht existiert) jede kleinste Regung einer Seele, sei sie sonst noch so schlecht oder dumm oder verrückt, zum heiligen, andächtigen Schauspiel werden, weil man nichts in ihr sähe als ein Beispiel, ein gleichnishafte Abbild des Heiligsten, das wir

<sup>20</sup> GW Bd. 9. S. 27.

<sup>21</sup> GW Bd. 10. S. 33–34.

<sup>22</sup> GW Bd. 10. S. 34–35.

kennen, des Lebens... Es wäre anmaßend, wenn ich sagen wollte, alle meine literarischen Versuche seit manchen Jahren seien nichts als ein Versuch, ein tastender Versuch nach jener wahren Psychologie mit dem Weltauge, unter deren Blick nichts mehr klein oder dumm oder häßlich oder böse ist, sondern alles heilig und ehrwürdig. Und doch ist es so."<sup>23</sup> Die das Wollen losgewordene, reine Betrachtung und der Blick mit dem Weltauge als charakteristische Sehweise des Natur gewordenen Betrachters – des inspirierten Künstlers, des erleuchteten Weisen, des begnadeten Heiligen, etc. – weisen Ähnlichkeiten mit Schopenhauers Auffassung über den ästhetischen Weg der Befreiung vom wild-schöpferischen Willen auf, wonach das Genie als betrachtendes Subjekt eins mit dem betrachteten Objekt wird, in ihm aufgeht, in die Sphäre der ersten Objektivation des Willens eindringt, um das dort Erlebte in dauerhaften Bildern festzuhalten und darzustellen, und zwar zur Milderung der vom Willen verursachten Leiden auf der Ebene der zweiten Objektivation des Willens, in der das Individuum im Kerker von Zeit, Raum und Kausalität schmachtet. "Mit dem Verschwinden des Willens aus dem Bewußtsein ist eigentlich auch die Individualität, und mit dieser ihr Leiden und ihre Noth aufgehoben. Daher habe ich das dann übrig bleibende reine Subjekt des Erkennens beschrieben als das ewige Weltauge, welches, wenn auch mit sehr verschiedenen Graden der Klarheit, aus allen lebenden Wesen sieht, unberührt vom Entstehen und Vergehen derselben, und so, als identisch mit sich, als stets Eines und das Selbe, der Träger der Welt, der beharrenden Ideen, d.i. der adäquaten Objektivität des Willens ist; während das Individuelle und durch die aus dem Willen entspringende Individualität in reinem Erkennen getrübt Subject, nur einzelne Dinge zum Objekt hat und wie diese selbst vergänglich ist."<sup>24</sup> Bei Schopenhauer ist im ästhetischen Bereich allein das Künstler-Genie fähig, die Schranken des prinzipii individuationis zu durchbrechen und sich vom Willen zu befreien: "Genialität ist die vollkommene Objektivität... Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist, diesem Dienste zu entziehen, d.h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt klares Weltauge, übrig zu bleiben: und dieses nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nöthig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und was in schwankende Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken."<sup>25</sup> Hesse als Dichter zweifelt jedoch gerade daran, daß er die Gnadenmomente, die magischen Erlebnisse des reinen Erkennens, kurz das Einheitserlebnis mit sprachlichen Mitteln adäquat wiederzugeben vermag; deshalb bedient er sich immer wieder Gleichheitssymbole, wie etwa des Baumes oder des Wassers und besonders der Musik, die auch in Schopenhauers Gedankenwelt eine qualitativ höhere, vollkommener Kunst in der Gesamthierarchie der Künste darstellt, weil sie nicht bloß in die erste, reine Objektivation des Willens, in die Sphäre der Ideen, sondern unmittelbar in die Sphäre des Willens einzudringen vermag. (Vgl. zu den Einheitssymbolen: Gontrom, Peter Baer: *Natur- und Dingsymbolik als*

<sup>23</sup> GW Bd. 7. S. 108.

<sup>24</sup> Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (WWV). Ergänzungen zum dritten Band. Kap. 30. Vom reinen Subjekt des Erkennens zu WWV. Drittes Buch § 33–34.

<sup>25</sup> Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Hrsg. von Eduard Grisebach. Insel, Leipzig, 1905, S. 256.

*Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesse's.* UNI-DRUCK, München, 1958. besonders Kapitel V.: Der Weg der Einheit: Fluß- und Baumsymbole in Siddhartha, Symbole des ewigen Werdens und der Einheit: Das Wasser als Träger der Einheit).

#### 4. Der Protagonist

Hesses Protagonisten sind immer *Erwählte*, d.h. sie unterscheiden sich von den normalen Alltagsmenschen, weil sie berufen sind oder sich berufen fühlen, ihrem ihnen zugeteilten Lebensweg zu folgen, eine innere Entwicklung im Sinne Hesses dreistufiger Entwicklungslehre durchzumachen, um endlich ans Ziel: zu sich selbst und zur Einheit zu gelangen. Die früheren Hesse-Protagonisten sind gefährlich-gefährdete, tragische Figuren: selbstzerstörerische Genies wie der Maler Klingsor, Selbstmörder wie der aus dem Kleinbürger Klein sich entpuppte Mörder Wagner, Verzweifler wie der Steppenwolf Harry Haller, Besessene, Kranke oder Verbrecher wie die Dostojewski-Helden, der Fürst Myschkin, die vier Karamasow oder Rogoschin und Nastasja in Hesses Dostojewski-Interpretation, oder Starke wie Demian, der als Gestempelter die neutestamentische Liebesidee im Sinne der Umwertung aller Werte umstülpt. Unter den frühen Protagonisten bildet gerade Siddhartha eine Ausnahme, der ebenfalls ein Erwählter ist: "Die meisten Menschen... sind wie ein fallendes Blatt, das weht und dreht sich durch die Luft, und schwankt, und taumelt zu Boden. Andre aber, wenige, sind wie Sterne, die gehen eine feste Bahn, kein Wind erreicht sie, in sich selber haben sie ihr Gesetz und ihre Bahn"<sup>26</sup> oder: "Ein Weg liegt vor dir, zu dem du berufen bist, auf dich warten die Götter... Weiter! Weiter! Du bist berufen!"<sup>27</sup> Siddhartha ist aber im Vergleich zu den anderen viel gesetzter und erweist sich als Weiser, sogar als Heiliger: "Nie mehr, seit unser erhabener Gotama in Nirwana einging, nie mehr habe ich einen Menschen angetroffen, von dem ich fühlte: dies ist ein Heiliger!"<sup>28</sup> – denkt sich Govinda im letzten Kapitel, bevor er Siddhartha auf die Stirn küßt; die Berührung des heilig gewordenen Siddhartha läßt auch ihm das Erlebnis der Erleuchtung zuteil werden.

<sup>26</sup> GW Bd. 5. S. 409.

<sup>27</sup> GW Bd. 5. S. 417.

<sup>28</sup> GW Bd. 5. S. 468.

Eine Charakter-Wende der Protagonisten tritt mit der Figur von Narziß auf, der als besonnener Freund und Seelengeleiter von Goldmund bereits die Geistessphäre im Vergleich zu ihm, dem Naturverbundenen, auf eine ausgeglichene, kaum merkbare sogar auf eine überwiegende Weise repräsentiert. Den Übergang zum reinen Geist, zum logos als Verwalter der nunmehr höheren Einheit vertritt der imaginäre Seelenführer Leo in der Erzählung *Die Morgenlandfahrt*, der bereits das Ideal des Spätwerks, den Diener-Herrscher-Typus vorwegnimmt. Im *Glasperlenspiel* nimmt die Repräsentanz des Prinzips Geist eindeutig oberhand, der jedoch ohne die Natur nicht zur Existenz gelangen kann. •

## 5. Der Seelenführer

Hesses Protagonisten werden auf ihren Wegen seelischer Entwicklung von erfahrenen, ihren eigenen Weg erkannten und zu Ende gegangenen, weisen, erleuchteten Figuren, oder von ihr eigenes Leben instinktiv führenden, sogenannten Seelenführern geleitet. Je nach Art und Funktion lassen sich diese Psychagogen unterscheiden. Es gibt falsche Führer, die im Laufe der Selbstentfaltung der Protagonisten bloß einen Irrweg bedeuten und mit oder ohne den Eingriff des jeweiligen wahren Seelenführers überwunden werden. Ein solcher Typ ist Pistorius in *Demian*, der zwar eine ähnliche Auffassung vertritt wie Demian, der wahre Führer, der ein Priester von Abraxas, der Pole vereinigenden Gottheit werden will, der aber sein Ideal von der starken Persönlichkeit als weltenformenden historischen Gestalt selbst nicht verwirklichen, es nur dozieren kann. Sinclair bricht sein inniges Verhältnis mit Pistorius bald ab, nachdem er erkannt hat: "Sein Ideal war 'antiquarisch', er war ein Sucher nach rückwärts, er war ein Romantiker."<sup>29</sup>

Exkurs: Nietzsche hat Hesse zur Zeit der Entstehung des *Demian* intensiv beschäftigt. "...kein anderer Schriftsteller außer Nietzsche hat mich je so beschäftigt, so angezogen und gepeinigt, so zur Auseinandersetzung gezwungen [wie Goethe]... Manche Jahre habe ich mich so mit Goethe geplagt und ihn zur Unruhe meines geistigen Lebens werden lassen, ihn und Nietzsche."<sup>30</sup> – schreibt Hesse 1932 rückblickend in seinem Aufsatz *Dank an Goethe*. 1919 veröffentlicht Hesse, zunächst anonym, die Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an*

<sup>29</sup> GW Bd. 5. S. 124.

<sup>30</sup> GW Bd. 12. S. 146. u. 149.

*die deutsche Jugend*, in dem er einen unmittelbaren Bezug zu Nietzsches Zarathustra herstellt. Nietzsches Einfluß auf Hesse läßt sich besonders gerade in *Demian* nachvollziehen, wo in der Gestalt des Demian der vereinsamte, starke Mensch als Zukunftsbürge alle – christlichen – Werte umwertet. (vg. dazu: Horváth, Géza: *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend. Hermann Hesses Engagement der Seele*. In: Hermann Hesse und die Politik. In *Beziehung zur Zukunft bleiben*. Bernhard Gengenbach, Bad Liebenzell/Calw, 1992. S. 193-205) Das Attribut *antiquarisch* verweist auf Nietzsches Aufsatz *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873), in dem Nietzsche drei Arten der historischen Perspektive unterscheidet: die *monumentalische*, die *kritische* und die *antiquarische*. "Wenn der Mensch, der Großes schaffen will, überhaupt die Vergangenheit braucht, so bemächtigt er sich ihrer vermittelt der monumentalischen Historie; wer dagegen im Gewohnten und Altverehrten beharren mag, pflegt das Vergangene als antiquarischer Historiker; und der, dem eine gegenwärtige Not die Brust beklemmt, und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfnis zur kritischen, das heißt richtenden und verurteilenden Historie."<sup>31</sup> Das Ideal des starken Menschen als Schicksalsträgers, dem aufgebürdet ist, zu regieren, wird in Demians Auffassung durch Kain, Mose, Buddha, Napoleon, Bismarck, Cäsar und Loyola repräsentiert. Im Gegensatz zu diesem neuen, starken Menschentyp vertritt im Spätwerk der bedeutendste Geschichtsschreiber und Politiker des Benediktinerordens, Pater Jakobus, eine wesentlich andere Geschichtsauffassung. Als neues Menschenideal tritt an die Stelle der starken Männer der Diener-Herrscher, der im *Glasperlenspiel* in der Figur von Josef Knecht thematisiert wird. Josef wird durch die Person des Pater Jakobus mit diesem Geschichtsideal konfrontiert, in dessen Sinne nicht die Scheingroßen, die Abenteurer der Geschichte, nicht der Korporal, der von heute auf morgen Diktator wird, nicht die durch Geburt und Berufung erwählten starken Menschen historische Vorbilder sind, sondern "jene sehr langlebige Organisationen, in welchen der Versuch gemacht wird, vom Geist und der Seele her Menschen zu sammeln, zu erziehen und umzuformen, sie durch Erziehung, nicht durch Eugenik, durch den Geist, nicht durch Blut zu einem Adel zu machen, der zum Dienen wie zum Herrschen befähigt ist."<sup>32</sup> Auch im *Glasperlenspiel* wird Nietzsche noch einmal in der Gestalt des Fritz Tegularius heraufbeschworen. Tegularius erscheint aber hier schon trotz seiner Genialität als *Nihilist*, der zwar das Zeug sogar zum Magister Ludi hätte, der aber wegen seiner lasterhaften Krankheit, seiner Charakterfehler und individualistischer Lebensführung bloß als Einzelgänger und genialer Narr gekennzeichnet wird, der sich um Harmonie und Einordnung gar nicht kümmert und als Vorläufergestalt des Untergangs apostrophiert wird: "Tegularius bedeutete für Knecht zugleich die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten und das mahnende Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang."<sup>33</sup> (Vgl. dazu noch: Mileck. S. 296–297. und Pfeifer, Martin: Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken. Suhrkamp, Frankfurt/M., suhrkamp taschenbuch 1740, S. 292.)

<sup>31</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. DTV/de Gruyter, Berlin/New York, 1980. Bd. 1. S. 264.

<sup>32</sup> GW Bd. 9. S. 181.

<sup>33</sup> GW Bd. 9. S. 296.

Der wahre Seelenführer bleibt Demian, der Verkünder des Untergangs der alten Welt, der Sinclair durch seine Parole vom starken Einzelnen, der die Weltkatastrophe überlebt und für die Zukunft bürgt, zum Selbsterkennen verhilft: "Um das, was von uns bleibt, oder um die von uns, die es [Weltuntergang] überleben, wird der Wille der Zukunft sich sammeln... Und dann wird sich zeigen, daß der Wille der Menschheit nie und nirgends gleich ist mit dem der heutigen Gemeinschaften, der Staaten und Völker, der Vereine und Kirchen. Sondern das, was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben... Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche."<sup>34</sup>

Neben den leibhaften Seelenführern, die als Vermittler und Lehrer auftreten, gibt es in den früheren Werken bis zur *Morgenlandfahrt* auch Frauen von zweifelhaftem Ruf, Damen der Welt oder der Halbwelt, die in ihrer Funktion, den Protagonisten in die ihm unbekannt-unerprobte, verdrängt-verbotene, außerbürgerliche sinnliche Sphäre einzuführen, auch einen wichtigen Beitrag zur Seelenentwicklung des Protagonisten leisten: die Tänzerin Teresina in *Klein und Wagner*, Kamala in *Siddhartha*, Hermine im *Steppenwolf* oder die vielen Frauen in *Narziß und Goldmund*. Die sinnliche Erfahrung der Welt kann aber auch durch männliche Vertreter vermittelt werden, wie zum Beispiel durch den südländischen Jazz-Musiker, Pablo, im *Steppenwolf*, dessen reale Figur mit der des imaginären und unsterblichen Mozart im Magischen Theater verschmilzt. In der Riesenerzählung *Narziß und Goldmund* gilt zwar Narziß als Psychagog Goldmunds, nachdem jedoch Goldmund mit Hilfe seines Freundes erkannt hat, tritt die Führerrolle des Geistlichen in den Vordergrund und das Verhältnis gleicht sich zu einem gegenseitigen aus. Einige Seelenführer gehen, nachdem sie ihre Funktion dem Protagonisten gegenüber erfüllt haben, selbst in die Ewigkeit ein, wie Josefs Meister, der Magister Musicae, der Josef zum kastalischen Elite-Leben beruft, ihm seine Seelenkrisen zu überwinden hilft und als Knecht selbst geworden, und die Kontinuität von Meister-Schüler-Meister gesichert hat, seinen Schützling verlassen kann. Der Musikmeister stirbt als Heiliger und Vollendeter, als Josef bereits als Anwärter des Amtes des Magister Ludi das bevorstehende Jahresfest vorbereitet. Ähnlich kann der Fährmann Vasudeva in die Wälder, d.h. in die Einheit, zurückkehren, nachdem er Siddhartha dazu verholfen hat, die geheime Sprache des Wassers zu verstehen und durch das letzte Erwachen ein Erleuchteter zu werden. Der Diener-Herrscher Leo

<sup>34</sup> GW Bd. 5. S. 135.

erscheint in der *Morgenlandfahrt* als höheres Alter Ego, als gesteigertes geistiges Inbild des Protagonisten H.H.-s, in dessen ewiges Bild, in das *Erdichtete*, das niedere, vergängliche Ich des *Dichters* sich auflöst. Gesteigerte Seelenführer sind Mozart und Goethe im *Steppenwolf*, sie weisen Haller den Weg zu den Unsterblichen in Träumen und Visionen. Im Zusammenhang mit der spiralhaften Entwicklung steht der Seelenführer gewordene Schüler, der für die Weitervererbung des Einheitsgedanken zu bürgen hat, wie Siddhartha, dessen heilig gewordenes Wesen sein Schatten, der ein Leben lang seinen eigenen Weg nicht gefunden hat, in der Stirnkuß-Szene erleben und die durch Lehre gefundene Wahrheit erkennen kann. Genauso sorgt Knecht für die Kontinuität des Ideals von der Einheit in der Gestalt des selbst geworden Weisen, als Vertreters des Geistes, indem er im eiskalten Bergsee um die Seele des Knaben kämpfend durch seinen Wassertod seinen Schüler, Tito, völlig verändert und zur Nachfolge animiert: "Und indem er sich... an des Meisters Tode mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, daß diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Größeres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte."<sup>35</sup> Auf diesem Schema von Meister und Schüler, der selber Meister wird, und der – durch Opfertod – seinem Schüler als Nachzufolgender gilt, beruht auch der erste Lebenslauf. In den matriachalischen Urzeiten *vor manchen tausend Jahren*, in denen das mütterlich-weibliche Prinzip vorherrscht, gesellt sich das Waisenkind Knecht zu dem Repräsentanten des Geistes, dem Regenmacher, Turu, durch den das Prinzip Geist regiert; Knecht übernimmt nach dem Tod seines Meisters sein Amt und vererbt es nach seinem eigenen Opfertod an seinen Sohn, Turu. in seinem Tod überwindet er den warmen, nahen, feuchten Mond, der für das Natur-Prinzip steht, und folgt dem Ruf der fernen, kalten, aber zuverlässigen, Ordnung verkündenden, Dauer versprechenden Sterne, des ewigen und reinen Geistes, und stellt nach der Unheil verkündenden Katastrophe des Sternenfalls in seiner Eigenschaft als Magier, der "gewissermaßen verantwortlich war für die Ordnung am Himmel und in den Lüften"<sup>36</sup> aus dem Chaos die Ordnung wieder her.

<sup>35</sup> GW Bd. 9. S. 471.

<sup>36</sup> GW Bd. 9. S. 521.

## 6. Hesses Entwicklungstheorie

1932 veröffentlicht Hesse den Aufsatz *Ein Stückchen Theologie*, der auch unter dem Titel *Stufen der Menschwerdung* bekannt ist. In diesem psychologisierenden Essay behandelt der Autor die drei ihm bekannten Stufen der Menschwerdung sowie die zwei Grundtypen des Menschen, wobei betont wird, daß die Stadien der Menschwerdung in der Entwicklungsgeschichte der Seele zu erkennen sind. Um die dreistufige Entwicklung plausibler zu machen, liefert der Autor gleich drei Entwicklungsschemen: ein europäisches, ein indisches und ein chinesisches, die ihrem Wesenskern nach gleich sind, gleichsam eine Entelechie im Sinne der drei Lebensläufe im *Glasperlenspiel* darstellen. Im Sprachgebrauch europäisch-christlicher Kultur beginnt der Weg der Menschwerdung mit der Unschuld, einem verantwortungslosen Vorstadium der geborgenen Kindheit, einem paradiesischen Zustand. Auf der zweiten Stufe gerät der bewußt gewordene Mensch in ein Stadium der Schuld, das in der christlichen Tradition mit dem Sündenfall und dem Vertreiben des Menschen aus dem Paradies beginnt. Hier wird der Mensch durch sein Wissen mit den Forderungen der Moral, der Kultur, der Religionen konfrontiert, und das differenzierte Individuum muß notgedrungen erkennen, daß die Tugend, die Gerechtigkeit und jegliche andere Forderungen nicht unbedingt, d.h. absolut zu erfüllen seien. Deshalb gerät er wegen seines Unvermögens in Verzweiflung, die dann zum Untergang, in "Nichts" oder zu einem "dritten Reich des Geistes, zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein... zum Glauben"<sup>37</sup> führt. Das Wissen um dieses dritte Stadium einer höheren Verantwortungslosigkeit, das wieder jenseits von Moral und Kultur liegt, bzw. das Erleben dessen ermöglicht dann das Leben kraft des Glaubens an die ursprüngliche Einheit, denn: "Auf jeder Stufe... wird den Menschen... nichts so wichtig und so tröstlich sein, wie die Wahrnehmung, daß der Spaltung in Rassen, Farben, Sprachen und Kulturen eine Einheit zugrunde liegt, daß es nicht verschiedene Menschen und Geister gibt, sondern nur Eine Menschheit, nur Einen Geist."<sup>38</sup> Das Wissen hat aber auch ein doppeltes Gesicht: erstens kann es eine durch Vernunft angeignete und angehäuften Menge positiver Kenntnisse bedeuten; das wahre Wissen ist dagegen Tat, Erlebnis, "Seine Dauer

<sup>37</sup> GW Bd. 10. S. 75.

<sup>38</sup> GW Bd. 10. S. 76.

heißt Augenblick". In diesem Augenblick will dann in gewissen Gnadenmomenten die Ewigkeit erfasst werden. Typische Beispiele für eine solche Erfahrung sind nach Hesse der Fall Paulus, Pascal, Luther oder Ignatius. Das wäre also der europäisch-christlichen Tradition nach "der Weg vom paradiesischen Adam bis zum erlösten Christen". Dieses dritte Stadium als Wunschbild, als Kunst, als ideales Ziel schwebt vor den Augen einer kleinen Minderheit von Menschen, den berufenen und erwählten Protagonisten. Die Vertreter dieser dritten Stufe sind die Vollkommenen, Unsterblichen. In die Kategorien indischer Kultur übersetzt beginnt die erste Stufe mit dem sog. naiven Menschen, der dann auf der zweiten Stufe von Angst und Begierde beherrscht sich nach Erlösung sehnt, wobei er das Höchste, den ihm innewohnenden Atman, der eins mit dem Weltgeist ist, durch Yoga, also durch Erziehung zur Beherrschung der Triebe, zur Verachtung der Schein- und Sinnenwelt zu erzielen sucht. Die Mehrzahl der Menschen erreicht nicht einmal die zweite Entwicklungsstufe, bleibt im Urzustand, im kindlichen Diesseits der Konflikte, in der verantwortungslosen Tierwelt ihrer Triebe verstrickt. Sie heißen *Kindermenschen* (*Siddhartha*) oder *Hotel- und Herdenmenschen* (*Kurgast*), Klingsor bezeichnet ihre Welt als *Spielwelt*, und ihr Terrain bleibt das Materielle, die Sphäre der sogenannten Wirklichkeiten, im Gegensatz zur wahren Wirklichkeit, der organischen Natur und/oder dem immateriellen und imaginären dritten Reich des Geistes. Im Zusammenhang mit diesem Entwicklungsschema unterscheidet Hesse zwei Grundtypen des Menschen, den *Vernünftigen* und den *Frommen*. "Der Vernünftige glaubt den 'Sinn' der Welt und seines Lebens in sich selber zu besitzen. Er überträgt den Anschein von Ordnung und Zweckgebundenheit, den ein vernünftig geordnetes Einzelleben hat, auf die Welt und Geschichte. Er glaubt darum an Fortschritt."<sup>39</sup> Er vertraut der allmächtigen Kraft und Macht seiner Vernunft, identifiziert die Vernunft mit dem Geist, der die Welt schuf und regiert, strebt nach Macht, weil er sich dank seiner Vernunft dazu berufen fühlt, nicht nur sich selbst, sondern die ganze Welt zu regieren; mißbraucht jedoch oft die Macht, und zwar fest überzeugt von der Richtigkeit seiner Handlung. Mit diesem reinen Seelentypus liefert Hesse den Prototyp des Diktators: "Trotzki, dem es ganz unerträglich ist, einen Bauern prügeln zu sehen, läßt seiner Idee zuliebe ohne Skrupel Hunderttausende schlachten."<sup>40</sup> Das

<sup>39</sup> GW Bd. 10. S. 79.

<sup>40</sup> GW Bd. 10. S. 82.

Lebensgefühl des Frommen beruht dagegen auf einem hohen Respekt, der sich "in einem starken Natursinn und in dem Glauben an eine überrationale Weltordnung"<sup>41</sup> äußert. Da sein Vorbild nicht die Vernunft sondern die vernunftlose Natur ist, in der er keinen Fortschritt, "sondern nur ein Sichausleben und Sichverwirklichen unendlicher Kräfte ohne erkennbares Endziel" sieht, und sich auch als einen Teil dieser lebendigen Natur betrachtet, kann er auch nicht an Entwicklung glauben. Den Fortschritt in der Technik oder die Änderungen in der Geschichte hält er nicht für Entwicklung, sondern bloß für oft negative, Natur-zerstörende Ausartungen und Produkte menschlicher Leistung durch Vernunft.

Exkurs: Mit dieser Entwicklungsauffassung Hesses läßt sich auch seine Zivilisationsfeindlichkeit erklären. Die technisch-zivilisatorischen Entwicklungen erscheinen in seinem Werk kaum, und wenn ja, dann fast immer negativ. Besonders in seiner ersten Schaffensperiode, bis etwa zum *Steppenwolf* (1927) und unter dem Einfluß des Kulturpessimismus seiner Zeit übt Hesse scharfe Kritik an den Errungenschaften des modernen Europäers. 1910 veröffentlicht er die Erzählung *Die Stadt*, die auch unter dem Titel *Es geht vorwärts, Vom Werden und Vergehen, Werden und Vergehen einer Stadt*, bekannt ist. In diesem kurzen Prosastück wird dargestellt, wie die unberührte Natur vom Menschen erobert, die Prärie vom Ingenieur bebaut, wie dann eine kleine Siedlung im Laufe von Jahrhunderten – mit all den dazu gehörigen zivilisatorisch-technischen und kulturellen Errungenschaften, wie etwa Eisenbahn, Fabriken, Universitäten, etc. – zur Metropole emporwächst, wie die langjährige Arbeit des Menschen durch eine Naturkatastrophe im Nu vernichtet wird, wie der Mensch der Stadt noch einmal zur Blüte verhilt und wie das nunmehr überdimensional, überreif gewordene, veraltete Monster Stadt von der Natur zurückerobert und verschlungen wird. Die ewige, organisch-lebendige Natur geht aus dem Kampf mit den Leistungen und Produkten menschlicher Vernunft, einer sogenannten technisch-kulturellen Entwicklung und Zivilisation als Sieger hervor. Der moderne Mensch geht an der Natur zugrunde. Noch aussichtsloser wird der Europa-Mensch in der 1918 erschienenen Fabel *Der Europäer* beurteilt. In dieser modernen Sintflut-Geschichte erscheint Noah als Neger-Patriarch, wodurch der noch am wenigsten zivilisierte, denaturalisierte, durch die Praktiken des Intellekts noch nicht verdorbene Mensch als Verwalter und Retter der geschöpften Welt betont wird. Der Europäer ist stolz auf sein Talent, mit dem er den letzten großen Krieg hervorgerufen und die Erde hat untergehen lassen. Alle anderen Kreaturen, die sich in Noahs Arche hinübergerettet haben, Tiere wie Menschen weisen sich durch angeboren-naives, instinktives oder durch Erfahrung und Übung sich angeeignetes, pragmatisches Können aus und vermögen die gelernten, dem Intellekt zugeschriebenen Fähigkeiten des Europäers zu würdigen, mit denen er das Glück der Menschheit fördern will. Alle halten ihn für unnützlich und möchten ihn loswerden. Der weise Neger-Noah sieht aber, daß der weiße Mensch, der die "arme Erde wieder einmal bis zum Strafgericht verdorben" hat, allein geblieben, ohne Partner der Fortpflanzung beraubt bloß als Mahnung am Leben bleiben durfte. Der weiße Europäer ist zum

<sup>41</sup> GW Bd. 10. S. 83.

Aussterben verurteilt und kann das neue Leben nach der von ihm verursachten Weltkatastrophe nicht mehr genießen, nicht wieder einmal verderben. Während der Zivilisationsfeindlichkeit der frühen Werke auch durch die Darstellung technischer Requisiten eine verhältnismäßig wichtige Rolle beigemessen wird, scheint Hesse nichts daran zu liegen, das Szenarium z.B. im *Glasperlenspiel* dem etwaigen Stand technischen Fortschritts der Zeit der Romanhandlung, die in die weite Zukunft verlegt wird, anzupassen. Das von Albertus Secundus in *lateinischer* Sprache abgefaßte Motto des Romans wird von Knecht *handschriftlich* übersetzt. Die Kastalier unternehmen große *Fußreisen* in der schönen, *unversehrten* Natur, Pater Jakobus spielt abends beim *Kerzenlicht* Klavier. Die Technik erscheint im Roman ausschließlich in amtlichen Angelegenheiten, aber auch dann ziemlich spärlich: Das große Jahresspiel wird per Rundfunk ausgestrahlt, Knecht fährt auf dem Höhepunkt seiner Karriere mit seinem Dienstwagen nach Hirsland, um den Vorstand der Ordensleitung, Alexander, von seiner Berufung zu überzeugen, er habe nunmehr in der Welt zu dienen, in die Welt geht er aber den Dienstwagen zurücklassend wieder zu Fuß hinaus.

Wegen seiner Natur -und Kunstverbundenheit, und wegen seines Unglaubens an die allmächtige Gewalt der Vernunft neigen die Vernünftigen zum Quietismus. Unter ihnen kann es auch Genies geben, wie etwa Hegel, Marx, Lenin, im wahren Genie sind jedoch beide Menschentypen optimal verteilt, und sie bekämpfen einander nicht, sondern bestärken sich: "Manche Ausnahmemenschen scheinen geradezu zwischen den beiden Grundtypen hin- und herzuschwanken und von tief gegensätzlichen Begabungen beherrscht zu sein, die sich gegenseitig nicht ersticken, sondern bestärken; zu den vielen Beispielen dafür gehören die frommen Mathematiker (Pascal)."<sup>42</sup> Hesses Protagonisten sind grundsätzlich Fromme, wobei in ihnen natürlich auch der Vernunftmensch waltet. Der Kampf der beiden Seelentypen bildet das Thema von Hesses Werken. Und dieser Kampf, der letzten Endes zu Aussöhnung und Frieden führt, wird im Rahmen der dreistufigen Entwicklungsstruktur ausgetragen und endet immer mit dem Sieg des Protagonisten, auch wenn dieser Sieg manchmal nur in der Form von immer gesteigerter wiederkehrenden Modell-Strukturen als blasser Hoffnungsschimmer aufblitzt.

Exkurs: Hesses dreistufige Entwicklungslehre der Seele wird von Peter Jansen anhand der Humorkonzeption im *Steppenwolf* im Vergleich zu Kierkegaards Ironie- und Humortheorie mit Kierkegaards Existenzstadien verglichen: "Dabei unterscheidet Kierkegaard drei verschiedene Existenzstadien: das *ästhetische* Stadium, in dem der einzelne Mensch unmittelbar das ist, was er von Geburt und durch seine Umwelt ist – der Ästhetiker ist kein Selbst, er hat sein Selbst

<sup>42</sup> GW Bd. 10. S. 86.

noch nicht gesehen, ist vielmehr unmittelbar bestimmt von Zufall, Glück und Unglück; das *ethische* Stadium, in dem der Mensch erkennt, daß er sich erst zum Menschen, zur Person machen muß, und in dem er sich absolut dafür entscheidet, sein Selbst zu verwirklichen – der Ethiker hat sein Selbst gesehen und sich dazu entschieden, die unabschließbare Aufgabe des Selbstwerdens zu verwirklichen; das *religiöse* Stadium, in dem der Mensch die Vergänglichkeit dieser Welt erkennt, aber an dieser Erkenntnis nicht verzweifelt, sondern gerade im Angesicht der Vergänglichkeit an seiner existenziellen Aufgabe der Personwerdung festhält.“<sup>43</sup> Jansen meint, daß die Ironie das ästhetische und das ethische und der Humor das ethische und das religiöse Stadium überbrückt, und daß in diesem Sinne Hallers allmähliches Begreifen des Humors ihn vom Selbstmordgedanken abbringt und gleichsam als Heilmittel ihm zum Ertragen des Lebens verhilft.

Gerhart Mayer verfährt im Grunde mit Recht, wenn er zunächst die Einheitsmystik definiert, um dann Hesses Entwicklungslehre mit dem ebenfalls dreistufigem mystischen Heilsweg zu vergleichen. "Die Identitäts- oder All-Einheitsmystik beruht auf einer irrationalen, monistisch gefaßten Gottesvorstellung. Jenseits aller bunten Vielfalt der Erscheinungen, aber sie doch schöpferisch durchdringend, weist die transzendente All-Gottheit (ind. Brahman), die sich in ihrer Namenlosigkeit dem Zugriff des menschlichen Geistes entzieht und nur durch das Prinzip der *coincidentia oppositorum*, des Zusammenfalls der raum-zeitlichen Gegensätze in einer umfassenden metaphysischen Einheit ahnend zu erspüren ist.... Das Individuum hat durch die *participatio realis* teil an der Wesensfülle des unennbaren göttlichen Seinsgrundes. Der Mystiker pflegt dabei das erdgebundene empirische Ich von dem höheren Selbst (ind. Atman), welches das göttliche 'Lichtfünkeln' in sich birgt, zu unterscheiden. Sinn und Zweck einer mystisch strukturierten Existenz ist es nun, das potentiell veranlagte Fünkeln zur hellen Flamme anzufachen, mit anderen Worten, das seinen Leidenschaften verfallene Ich durch eine immer innigere Identifikation mit der Gottheit mehr und mehr zu heiligen.: die das Ich durch Askese von allen egoistischen Strebungen läuternde *via purgativa*, die durch Meditation erlangte Einheitsschau der *via illuminativa* und schließlich das beseligende Erlebnis der Vereinigung mit der Gottheit in der *unio mystica*."<sup>44</sup> Die beiden Auffassungen sind insofern berechtigt, daß sie dem höchstallgemeinen Entwicklungsschema Hesses, das er selbst durch die dreifache Variation betont, gerade wegen seines allgemeinen Charakters mühelos passen können. Genauso könnte dieses Schema jedoch mit Goethes Entwicklungstheorie oder Heinrich von Ofterdingens Entwicklungsweg von seiner nördlich-kalten Heimatstadt über die südlich-warme Geburtsstadt der Mutter zur höheren Heimat hin im Sinne der Universalpoesie des Novalis verglichen werden. Deshalb trifft zwar Mayers Parallele zu, prägnanter ist jedoch seine Behauptung, wenn er von der reinen Struktur her die Triebkräfte der Protagonisten definiert: "Das dynamische Streben des niederen zum höheren Ich, das beständige Ringen um die Verwirklichung letzter Möglichkeiten der Seele bildet wohl das wesentlichste Strukturelement der Werke vom *Demian* bis zum *Glasperlenspiel*."<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Jansen. S. 211.

<sup>44</sup> Mayer, Gerhart: *Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (4.) Kröner, Stuttgart, 1960. S. 437–438.

<sup>45</sup> Mayer. S. 438.

Diese dreistufige Entwicklung wird vielleicht am einleuchtendsten in der *Morgenlandfahrt* formuliert: "Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernsthaften Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen, Verzeiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu verstehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten."<sup>46</sup>

## Siddhartha. Eine indische Dichtung

### Typologische Untersuchung

Die Pseudo-Buddha-Novelle ist mit kürzeren Unterbrechungen zwischen 1919 und 1922 geschrieben und 1922 veröffentlicht worden. Daß dem Wasser-Motiv eine eminente Rolle beigemessen wird, bezeugt, daß Hesse vom Dezember 1919 bis August 1920 am Werk arbeitet, dann aber das unvollendete Manuskript beiseitelegt, weil er beim wichtigen Kapitel *Am Flusse* steckenbleibt, und den entscheidenden, synthetischen dritten Teil nicht meistern kann. Unzufrieden ist der Autor mit diesem Kapitel, "weil ein Stück Entwicklung darin gezeigt werden müßte, das ich selbst noch nicht zu Ende erlebt habe" – bekennt er in einem Brief an Georg Reinhart v. 14. 8. 1920.<sup>47</sup> Die Arbeit am *Siddhartha* nimmt Hesse erst im März 1922 wieder auf. Da scheint das Gesamtkonzept sich herauskristallisiert zu haben, und es wird auf Teile verzichtet, die das Werk auf Nebenwege zu entlocken schienen. Geplant war ein später verworfenes Kapitel mit dem Titel *Dewadatta*. "Es sollte wohl im zweiten Teil des Buches auf die beiden bei der Hätere Kamala und dem Kaufmann Kamaswami spielenden Abschnitte folgen und einen Handlungsverlauf vorbereiten, an dessen Siddhartha anstelle des jungen Königs Dewadatta zum Regenten des Landes geworden wäre" – berichtet der Hesse-Forscher -und Editor, Volker Michels, über die Entdeckung eines Textes auf der Rückseite einer handschriftlichen Fassung des *Siddhartha*-

<sup>46</sup> GW Bd. 8. S. 382.

<sup>47</sup> vgl. Pfeifer, Martin: *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 1740) 1990. S. 203.

Manuskriptes.<sup>48</sup> Die Handlungserweiterung, eine eventuelle Steigerung sinnlicher Entwicklung des Protagonisten im zweiten Teil, hätte die Konzeption zum abschließenden, die Einheit herstellenden dritten Teil wahrscheinlich nur verzögert, vielleicht sogar zerstört. So kommt es zur Niederschrift der endgültigen Fassung: Die Reinschrift sendet Hesse Ende Mai 1922 an Samuel Fischer und im Oktober 1922 erscheint die Buchausgabe beim S. Fischer Verlag.<sup>49</sup>

Um die Interpretation der Novelle einfacher nachvollziehen zu können, sei hier das Sujet kurz dargestellt. Der vornehme Brahmanensohn, Siddhartha, entschließt sich eines Tages, das Elternhaus zu verlassen, und sich den Samanas, einem Bettlerorden, anzuschließen. Drei Jahre verbringt er bei den Mönchen, indem er durch Yoga-Übungen sein Ich zu überwinden und in die ewige Einheit einzugehen sucht. Bei einer (Selbst-)Begegnung mit dem vollendeten Gotama erwacht er zu neuem Leben. Statt des Abtötens seines Ich will er sich nun dem Leben hingeben. Der Fährmann Vasudeva befördert ihn ans andere Ufer des Flusses, wo Siddhartha mit Unterstützung der Hätäre Kamala und des Handelsmanns Kamaswami in die sinnlich-erfahrbare Welt der *"Kindermenschen"* eingeweiht wird. Nach zwanzig Jahren sinnlicher Erfahrung und Übersättigung dieses erschlaffenden Lebensstils, wobei er seinen Geist vernachlässigt, kehrt Siddhartha zum Fluß zurück, um Selbstmord zu begehen. Nach einem wiederholten Erwachen unter einem Feigenbaum am Flußufer bleibt er beim Vasudeva als dessen Gehilfe und Schüler, um sich endlich der Welt der Seele zu widmen und vom Wasser das große Geheimnis des Lebens zu erlauschen. Inzwischen stirbt das Vorbild Buddha und Siddhartha begegnet noch einmal Kamala, die mit ihrem, von Siddhartha gezeugten Sohn unterwegs zu Gotamas Bestattung ist. Kamala wird von einer Schlange tödlich gebissen und von Siddhartha und Vasudeva feuerbestattet. Der Sohn – Siddharthas letztes Band zur sinnlichen Welt – flieht vor seinem Vater in die Stadt zurück, um seinen eigenen Weg zu gehen. Vasudeva kehrt in den Wald zurück und Siddhartha bleibt als sein Nachfolger als Fährmann, nunmehr auch selber erleuchtet, am Fluß zurück. Es kommt zu einer letzten Begegnung mit seinem Schatten, Govinda, der Siddhartha die Stirn küßt und dessen Heiliggewordenseins gewahr und selber ein Nachfolger des Erleuchteten wird.

<sup>48</sup> Hermann Hesse: *Dewadatta*. In: *Hermann Hesse und die Religion*. Hrsg. v. Volker Michels. Gengenbach, Bad Liebenzell/Calw, 1990. S. 9–6.

<sup>49</sup> vgl. Pfeifer. S. 202–204.

Das Werk besteht nach Einteilung des Autors aus zwei Teilen: der erste umfaßt vier, der zweite acht Kapitel. Insgesamt besteht der Text aus zwölf kleineren Einheiten.

Der inneren Struktur nach läßt sich jedoch der Text in drei, aus je vier Kapiteln bestehenden größere Einheiten gliedern. Es handelt sich also um eine zweifache Strukturierung des Textes:

$$a) 4 + 8 = 12$$

$$b) 3 \times 4 = 12$$

Das innere Strukturmodell zeigt folgendes Schema:

- |         |                             |                         |
|---------|-----------------------------|-------------------------|
| I. Teil | 1. Der Sohn des Brahmanen a |                         |
|         | 2. Bei den Samanas b        |                         |
|         | 3. Gotama c                 |                         |
|         | 4. Erwachen d               | 1. Erwachen Siddharthas |

Dieser Teil bildet die Sphäre des niederen Ich oder des niederen Geistes: die Sphäre des Denkens, der Askese, der Entselbstung, und stellt Siddharthas Flucht vor dem Ich, das "Töten des Ich der Sinne" dar; das ist der männliche Pol, die These; Schauplatz ist die Erscheinungswelt, also die sogenannte Wirklichkeit.

- |          |                             |                         |
|----------|-----------------------------|-------------------------|
| II. Teil | 5. Kamala a,                |                         |
|          | 6. Bei den Kindermenschen b |                         |
|          | 7. Sansara c                |                         |
|          | 8. Am Flusse d              | 2. Erwachen Siddharthas |

Dieser Teil bildet die Sphäre der Sinne, er steht für das Natur-Prinzip und handelt vom Töten des Ich des Verstandes; das ist der weibliche Pol, die Antithese; Schauplatz ist die Erscheinungswelt

- |           |                   |                         |
|-----------|-------------------|-------------------------|
| III. Teil | 9. Der Fährmann a |                         |
|           | 10. Der Sohn b    |                         |
|           | 11. Om c          |                         |
|           | 12. Govinda d     | 3. Erwachen Siddharthas |

Dieser Teil bildet die Sphäre des höheren Ich, der Seele, die auch dem "dritten Reich des Geistes" entsprechen kann; er steht für die Einheit, in der die ersten beiden, gegensätzlichen Pole in einer Synthese aufgehoben werden; Schauplatz ist die wahre Welt, die wahre Wirklichkeit.

Der *Fluß* bildet eine Grenze zwischen den beiden Sphären des *Geistes* und der *Natur*. Das Wasser als großes Einheitssymbol trennt, verbindet und hebt die Sphären der Erscheinungswelt auf. Selbst der Name des Fährmanns, *Vasudeva*, der einer der Namen Krischnas ist, und so viel bedeutet, wie der *Vereinigende*, verweist auf seine Funktion hin, die beiden Ich-Sphären Siddharthas zu vereinigen. Dementsprechend lassen sich die drei Welten schematisch folgendermaßen darstellen:

Verstand/Geist	Seele	Sinne/Natur
Brahmanentum/Elternhaus	1. Vasudeva/Wasser	Sansara: Spielwelt: a, Kamala/Liebe/Stadt
Samanas/Askese/Wald Illusion	2. Vasudewa/Wasser Om = Einheit Wahrheit "Sein Ich war in die Einheit geflossen"	b, Kamaswami/Handel, Reichtum/Stadt Illusion

In jeder der drei Teile läßt sich eine vierfache Gleiderung bemerkbar machen, die dem Prinzip der Entwicklung organischen Lebens in der Natur: Anfang – Mitte – Höhepunkt – Ende/Neuanfang entsprechen und den jeweiligen Stand von Siddharthas Seelenentwicklung gleichsam dem zyklischen kreis -oder spiralförmigen Entwicklungsschema strukturieren.

a) Anfang	I/1. Der Sohn des Brahmanen	Geist (Wissen/Verstand)
	II/5. Kamala	Natur (Liebe/Sinne)
	III/9. Der Fährmann	Einheit (Weisheit/Seele)
b) Mitte	I/2. Bei den Samanas	Geist (Lehre/Askese)
	II/6. Bei den Kindermenschen	Natur (Handel/Sinne)
	III/10. Der Sohn	Einheit (Weisheit/Seele)
c) Höhepunkt	I/3. Gotama	Geist (Lehre/Verstand)
	II/7. Sansara	Natur (Spiel/Sinne)
	III/11. Om	Einheit (Weisheit/Seele)
d) Ende/Neuanfang	I/4. Erwachen	Geist
	II/8. Am Flusse	Natur
	III/12. Govinda	Einheit (Weisheit/Seele)

Exkurs: Die Behandlung der Zahlen untermauern das Strukturkonzept des Werks. Das große Eine, das als anzustrebendes Ziel und Vollkommenes, Ganzes erscheint und am Ende vom Protagonisten auch erreicht wird, wird logischerweise durch die Eins vertreten. Die Eins ist das Ungeteilte und steht für das männliche Prinzip des Geistes. Für das Dual-System der geschöpften und unvollkommenen Welt der Erscheinungen steht die Zwei, die in der vollkommenen Drei überwunden und aufgehoben wird. Deshalb läßt sich das Werk der inneren Struktur nach dreifach gliedern, wobei jeder Teil aus vier weiteren Teilen besteht. Die Vier bedeutet die Vollkommenheit der geschöpften Welt, repräsentiert die kosmische Ordnung und bildet das Grundschema des Kosmos. Im Vergleich zu Drei, die für die göttliche Vollkommenheit steht und auf die Dimension der Zeit verweist, bezieht sich die Vier auf den Raum und auf die Ganzheit der Welt. Die Multiplizierung dieser beiden Zahlen ergibt die vollkommene und universale Zwölf, die Gesamtzahl der Kapitel des Textes. In der Zwölf verbindet sich also multipliziert die kosmische und die göttliche Vollkommenheit. (Vgl. dazu: Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988. Kröner Taschenausgabe. Bd. 464)

Da der *Fluß* das symbolträchtigste und komplexeste Bild des Textes ist, als Gleichnis für den Kreislauf und der organischen Einheit des Lebens, des Einen steht, das zugleich Vieles ist und als solches auch das Nacheinander der Zeit abzuschaffen und es durch ein Zugleich zu ersetzen vermag, sollten zunächst die prägnantesten Textstellen aufgezeigt werden, die die unterschiedlichen Funktionen des Wassers als Träger der wichtigsten strukturbildenden Motive darstellen.

”Auch das habe ich vom Flusse gelernt: alles kommt wieder! Auch du, Samana, wirst wiederkommen“<sup>50</sup> – sagt Vasudeva zu Siddhartha bei seiner ersten Übersetzung über den Fluß im Kapitel *Erwachen*.

”... und alle Ziele wurden erreicht und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluß, strebte aufs neue, floß aufs neue.“<sup>51</sup> – heißt es im Kapitel *Om*.

Beide Textstellen stehen für den Kreislauf als ewige Wiederkehr. Das größte Problem des jungen Siddhartha ist es aber gerade, ob durch das Durchbrechen des Lebenskreises das einheitliche Weltgesetz organischen, d.h. ständig werdenden Lebens, das doch von einem immerwährend-seienden Prinzip regiert und umfaßt werden soll, nicht verletzt würde. Bei der Begegnung mit seinem erleuchteten Selbst, Gotama, wirft er dem Weisen vor, daß er durch seinen Ausstieg aus dem ewigen Kreislauf die große Einheit zerstört hätte: ”aber die Einheit der Welt, der Zusammenhang alles Geschehens, das Umschlossenein alles Großen und Kleinen vom selben Strome, vom selben Gesetz der Ursachen, des Werdens und des Strebens, dies leuchtet hell aus deiner erhabenen Lehre... durch eine kleine Lücke strömt in diese Welt der Einheit etwas Fremdes... das ist deine Lehre von der Überwindung der Welt, von der Erlösung. Mit dieser kleinen Lücke, mit dieser kleinen Durchbrechung aber ist das ganze ewige und einheitliche Weltgesetz wieder zerbrochen und aufgehoben.“<sup>52</sup> Nun ist aber der junge Siddhartha noch nicht erleuchtet, wie sein weises Alter ego; nach seiner Denkweise wäre der Durchbruch des Kreises ein Entstieg, und als Folge dessen würde das organische Leben zunächst für Gotama aufgehoben werden, und da es sich hier nicht um eine christliche Erlösung im Sinne des Heilgeschehens handelt, würde der entstiegene Gotama diesen Kreis einfach für immer verlassen ohne irgendeinen Wink auf einen Zweck oder ein Ziel seines Entrücktseins ins Transzendente. Der Erleuchtete Gotama verfügt aber über eine andere Sehweise, die Siddhartha erst gegen Ende seines Lebens eigen wird, mit der er nämlich die Einheit des organischen Lebens sieht, dessen gleichzeitiges Erleben auch eine Überwindung von Zeit, Raum und Kausalität bedeuten und dadurch die Einheitsidee

<sup>50</sup> GW Bd. 5. S. 391.

<sup>51</sup> GW Bd. 5. S. 458.

<sup>52</sup> GW Bd. 5. S. 380.

vetreten kann. Diese beiden Einheitsformen der beiden Buddhas spiegeln bloß zwei Perspektiven, zwei Seiten derselben Einheit wider: die erste den kognitiven Zugangsversuch zur Einheit, die zweite den erlebten, den Moment der Erleuchtung. Im letzten Kapitel äußert sich Siddhartha über den Perspektivenwandel, den er als Erleuchteter durchgemacht hat: "Dies hier... ist ein Stein, und er wird in einer bestimmten Zeit vielleicht Erde sein, und wird aus Erde Pflanze werden, oder Tier oder Mensch. Früher nun hätte ich gesagt: 'Dieser Stein ist bloß ein Stein... er gehört der Welt der Maja an: aber weil er vielleicht im Kreislauf der Verwandlungen auch Mensch und Geist werden kann, darum schenke ich auch ihm Geltung.... Heute aber denke ich: dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehere und liebe ihn nicht, weil er einmal dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist.'<sup>53</sup> Und damit verwirft er die Perspektive der Zeitigkeit, in der das Mögliche zur Wirklichkeit werden kann, und vertritt eine multidimensionale Perspektive, in der die Gleichzeitigkeit, ein ständiges Werden von Verwandlungen, Gestaltungen, Erscheinungsformen und Wiederholungen im Ewigen, im Immer-Seienden dominiert. Das erlebt Siddhartha beim Tod Kamalas: "... und das Gefühl der Gegenwart und Gleichzeitigkeit durchdrang ihn völlig, das Gefühl der Ewigkeit. Tief empfand er... die Unzerstörbarkeit jedes Lebens, die Ewigkeit jedes Augenblicks."<sup>54</sup>

Wie beim Motiv des Kreislaufes so wird auch im Falle der Einheit eine allmähliche Steigerung durch Wiederholungen erzielt. So lernt Siddhartha die Zeitlosigkeit ebenfalls vom Fluß, die an mehreren Textstellen betont wird: "Hast auch du vom Flusse jenes Geheime gelernt: daß es keine Zeit gibt? [fragt Siddhartha seinen Meister, Vasudeva] ... Es ist doch dieses, was du meinst: daß der Fluß überall ist, am Ursprung und an der Mündung, am Wasserfall, an der Fähre, an der Stromstelle, im Meer, im Gebirge, überall, zugleich und daß es für ihn nur Gegenwart gibt, nicht den Schatten Zukunft"<sup>55</sup> – antwortet ihm der Fährmann.

Zu diesem Erleben verhilft ihm wiederum der Fluß, der Siddhartha zur wahren Meditation, zu einem Sich-Versenken in die Tiefen seines Inneren und zu einem passiven, introvertierten Wahrnehmungs-Verhalten bewegt, das jedoch geradezu der Betrachtungs-

<sup>53</sup> GW Bd. 5. S. 464-465.

<sup>54</sup> GW Bd. 5. S. 442.

<sup>55</sup> GW Bd. 5. S. 436.

weise mit der "begierdelosen Liebe" entspricht: "Sieh, auch das hast du schon vom Wasser gelernt, daß es gut ist, nach unten zu ströben, zu sinken, die Tiefe zu suchen."<sup>56</sup> Durch dieses In-Sich-Gekehrtsein erreicht der betrachtende Siddhartha einen Zustand, in dem er jeglichen Willen und jegliches Interesse los wird: "Vor allem lernte er von ihm [vom Fluß] das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung"<sup>57</sup> Und in diesem Zustand erlebt er die absolute Liebe zu jedem, ihm wesensgleichen Geschöpfe der vergänglichen Erscheinungswelt, weil er in ihm das Ewige erblickt: "Es geschah ohne Absicht... daß ich eben den Stein und den Fluß, und alle diese Dinge, die wir betrachten und von denen wir lernen können, liebe."<sup>58</sup> Im Gegensatz also zu den Denkern, deren Sache es ist, die Welt zu erklären, liegt Siddhartha einzig daran, die Welt im Sinne reiner Betrachtung lieben zu können.

Eines der großen Einheitserlebnisse Siddharthas erfolgt dem Szenario-Konzept gemäß am Fluß, und zwar unter einem Kokosbaum. Das Wasser erscheint hier auch als Spiegel der eigenen Seele, die im Moment des Absterbens des sinnlichen Ich Siddharthas leer zu sein scheint: "Eine schauerliche Leere spiegelte ihm aus dem Wasser entgegen, welcher die furchtbare Leere in seiner Seele Antwort gab."<sup>59</sup> Und als Siddhartha sich auslöschten, sein – voriges – Leben wegstoßen will, überblickt er seine Vorgeburten und all seine früheren Lebensstationen von dem Knaben an, der mit Göttern und Opfern zu tun hatte, über den asketischen Samana-Mönch Siddhartha, über die erste Erleuchtung dank des weisen Buddha, bis zu den Jahren der Liebeslust und des Handelslebens, in denen aus dem früheren Mann ein Kind, ein Kindermensch geworden, der wiederum alt und reif zum Sterben geworden ist, um zum neuen Leben wiedergeboren zu werden.

Exkurs: Wie früher bereits auf die Wichtigkeit der zwei großen Einheitssymbole Baum und Wasser hingewiesen wurde, soll hier in diesem Textzusammenhang, wo beide kombiniert vorkommen, auf sie noch einmal aufmerksam gemacht werden. Der in sich ruhende Baum versinnbildlicht das organische, einheitliche Leben, der die Pole überbrückt; seine Wurzeln streben in die dunkle Tiefe, während sich seine Krone gegen den lichten Himmel sehnt. Er wird von der Erde, der Luft und dem Wasser genährt und stirbt und wird ständig neugeboren: "Ein

<sup>56</sup> GW Bd. 5. S. 435.

<sup>57</sup> GW Bd. 5. S. 436.

<sup>58</sup> GW Bd. 5. S. 465.

<sup>59</sup> GW Bd. 5. S. 420.

Baum spricht: ich bin Leben vom ewigen Leben... Mein Amt ist, im ausgeprägten Einmaligen das Ewige zu gestalten und zu zeigen."<sup>60</sup> Das Wasser ist ein magisches Element, Werden und Sein zugleich. Viele Protagonisten Hesses sterben den Wassertod: Hans Giebenrath, Klein-Wagner, Knecht. Klingsor sehnt sich am Kareno Tag danach, "den Tod Li Tai Pes zu sterben, im Boot auf dem stillen Fluß."<sup>61</sup> Und auch der reif gewordene Goldmund stürzt auf seiner letzten, gescheiterten Wanderschaft in einen Bach, bevor er ins Kloster zurückkehrt, um dort zu sterben.

Im engen Zusammenhang mit dem einheitlichen Ewigkeitsgedanken kehrt das Motiv des Kreises in unterschiedlichen kontextuellen Situationen, durch weitere Bedeutungsimpulse angereichert, immer wieder. Es umfaßt zunächst die ganze Text-Struktur, und zwar in dreifacher Wiederholung. Im ersten Teil ist Siddhartha als Samana-Mönch durch trainierte Yoga- und Meditationsübungen bestrebt, sein Ich immer wieder zu überwinden und auf diese Weise den Kreis der Gestaltungen, von denen der junge Siddhartha meint, sie wären bloß Täuschungen, Maia, zu durchbrechen. Seine Versuche müssen jedoch scheitern, weil er aus den beliebigen Gestaltungen, in die er gleichsam auf sein Siddhartha-Ich verzichtend und es loswerdend hineinschlüpft, immer wieder zum jeweiligen Siddhartha-Ich – in diesem Teil zum Asketen-Ich – zurückgetrieben wird, also den Kreis nicht für ewig verlassen kann: "Und Siddharthas Seele kehrte zurück... hatte den trüben Rausch des Kreislaufes geschmeckt, harrte in neuem Durst wie ein Jäger auf die Lücke, wo dem Kreislauf zu entrinnen wäre, wo das Ende der Ursachen, wo leidlose Ewigkeit begänne... er tötete seine Erinnerung, er schlüpfte aus seinem Ich in tausend fremde Gestaltungen, war Tier, war Aas, war Stein, war Holz, war Wasser, und fand sich jedesmal erwachend wieder, Sonne schien oder Mond, war wieder Ich, schwang im Kreislauf, fühlte Durst, überwand Durst, fühlte neuen Durst"<sup>62</sup> Am Ende des ersten Teils besinnt sich Siddhartha, daß er durch die Zauberkünste der Entselbstungsübungen auf Irrwege geraten sein Ich nicht überwinden, bloß vor ihm fliehen und es kurz betrügen und betäuben konnte, um das Leben ertragen zu können: "[Es ist nur] Flucht vor dem Ich, es ist ein kurzes Entrinnen aus der Qual des Ichseins, es ist eine kurze Betäubung gegen den Schmerz und die Unsinnigkeit des Lebens."<sup>63</sup> Siddharthas Schatten, der ewige Schüler, Govinda berichtet ihm über Gotama, der das Leben, das vielleicht sogar

<sup>60</sup> GW Bd. 6. S. 151–152.

<sup>61</sup> GW Bd. 5. S. 309.

<sup>62</sup> GW Bd. 5. S. 365.

<sup>63</sup> GW Bd. 5. S. 366.

kein in sich wiederkehrender Kreis, sondern eine Spirale ist, in der sie beide manche Stufe schon gestiegen wären, überwunden ”und das Rad der Wiedergeburten zum Stehen gebracht” hätten.<sup>64</sup> Govinda doziert aber nur, seiner Spirale-Metapher haftet die zweidimensionale, zeitgebundene Perspektive an, indem er eine Entwicklung oder Werden des Ich in einer Reihenfolge des Nacheinander voraussetzt, während Siddhartha am Ende der Erzählung – zweifelsohne mit einer Entwicklung hinter sich – dieses Nacheinander durch ein Zugleich zu ersetzen vermag. Govinda sieht in Buddha den Heiligen, der Nirwana erreicht hat und nie mehr in den Kreislauf zurückkehrt, nie mehr in den trüben Strom der Gestaltungen untertaucht. Für Govinda ist Buddha ein Vollendeter, dem nachzufolgen ist, von dem er den rechten Weg zur Erleuchtung zu erlernen hofft, während für den jungen Siddhartha Gotama als Vorbild gilt, der er seinem eigenen Wege folgend einst werden wird. Die Begegnung mit dem erleuchteten Selbst bestätigt Siddhartha darin, daß man die Weisheit zwar erleben aber nie erlernen kann, und bewegt ihn gleichsam als ein Medium dazu, nach den Jahren der Askese, in denen er sein Ich loszuwerden suchte, gerade dieses Ich zu erkennen und es zur vollen Entfaltung zu bringen: ”ich nannte die Welt der Erscheinungen Täuschung... Nein, dies ist vorüber, ich bin erwacht, ich bin in der Tat erwacht und heute erst geboren.”<sup>65</sup> – heißt es im Kapitel *Erwachen*, in dem er zur sinnlichen Erfahrung der Welt und seiner Selbst erwacht.

Ähnlich flüchtet der Kindermensch gewordene Siddhartha in Scheinerlösungen oder eher noch in Betäubungen der Geschlechtlichkeit und von da zurück zur nunmehr Laster gewordenen Geldgier: ”[er]... floh in Betäubungen der Wollust, des Weines, und von da zurück in den Trieb des Häufens und Erwerbens. In diesem sinnlosen Kreislauf lief er sich müde, lief er sich alt, lief sich krank.”<sup>66</sup> Neben der Liebe und dem Alkoholrausch läßt er sich nur noch von der Trance des Glücksspiels beglücken: ”Jene Angst... welche er während des Würfels, während des Bangens um hohe Einsätze empfand, jene Angst liebte er und suchte sie immer höher zu kitzeln, denn in diesem Gefühl allein noch fühlte er etwas wie Glück, etwas wie Rausch, etwas wie erhöhtes Leben inmitten seines gesättigten, lauen, faden Lebens.”<sup>67</sup> Beim zweiten Erwachen am Fluß erkennt er wieder, daß er nunmehr auch

<sup>64</sup> GW Bd. 5. S. 369.

<sup>65</sup> GW Bd. 5. S. 385.

<sup>66</sup> GW Bd. 5. S. 414.

<sup>67</sup> GW Bd. 5. S. 414.

das sinnliche Leben seines Ich zu Ende geführt hat, und dieses Ich muß sterben, den Kreis dieser Lebenssphäre verlassen: "War es denn noch möglich zu leben? War es möglich, nochmals und nochmals wieder Atem zu ziehen, Atem auszustoßen, Hunger zu fühlen, wieder zu essen, wieder zu schlafen, wieder beim Weibe zu liegen? War dieser Kreislauf nicht für ihn erschöpft und abgeschlossen?"<sup>68</sup> Der Kreislauf wiederholt sich also solange, bis innerhalb einer Lebens-Sphäre die Entwicklung von Anfang, Höhepunkt, Untergang nicht durchgespielt ist. "War es nicht eine Komödie, eine seltsame und dumme Sache, diese Wiederholung, dieses Laufen in einem verhängnisvollen Kreise?... Ja... es kam alles wieder, was nicht bis zu Ende gelitten und gelöst ward, es wurden immer wieder dieselben Leiden gelitten."<sup>69</sup> – heißt es im Kapitel *Am Flusse*, beim zweiten Erwachen zum Neuanfang im Seelenbereich.

Der Struktur der Kreis-Bewegung entspricht auch die äußere Entwicklung des Protagonisten, die er gleichsam als eine Pilgerfahrt betrachtet, einen Weg also, der zu einem heiligen Ziel – zu sich und zur großen Einheit – führt, und sich selbst im ständigen Wandel begreift, solange er nicht zur dritten Erleuchtung gelangt: "Wohin mag mein Weg mich führen? Närrisch ist er, dieser Weg, er geht in Schleifen, er geht vielleicht im Kreise."<sup>70</sup> Auf die Frage Govindas, der nirgendwohin geht und immer nur unterwegs ist, wohin Siddhartha gehe, antwortet er: "Ich gehe nirgendwohin. Ich bin nur unterwegs. Ich pilgere."<sup>71</sup>

Ebenfalls folgt dem Kreis-Schema die Figur des Protagonisten, der in drei Gestalten auftritt. Der Name des Titelhelden – ein Beiname Buddhas – bedeutet: *einer, der sein Ziel erreicht hat*. Die Erzählung schildert gerade den inneren Weg Siddharthas, der sein Ziel am Ende erreichen wird. Im Beinamen ist also das Ende dieses Weges: die letzte Erleuchtung, die Vervollkommnung, das Finden des Selbst, vorweggenommen und mitbeinhaltet. Gotama geht dem Protagonisten voran; er hat bereits sein Ziel erreicht, als ihm der junge Siddhartha begegnet und gilt ihm als Vorbild. Diese Selbst-Begegnung des Erleuchteten mit dem Suchenden, die Konfrontation des höheren Ich mit dem niederen hat wohl nicht nur die Funktion, Siddhartha aus der Askese zu einem neuen Lebensstadium zu erwecken, sondern ist auch hinsichtlich der Zeitbehandlung sehr wichtig. Durch die gleichzeitige

<sup>68</sup> GW Bd. 5. S. 420.

<sup>69</sup> GW Bd. 5. S. 420.

<sup>70</sup> GW Bd. 5. S. 428.

<sup>71</sup> GW Bd. 5. S. 424.

Gegenüberstellung zweier Entwicklungsstadien des Selbst wird die zeitlich-bipolare Perspektive aufgehoben und die Gleichzeitigkeit als multidimensionale Einheitsbetrachtungsweise hervorgehoben. Während Buddha, der Erleuchtete dem jungen Siddhartha auf dem Entwicklungsweg voraus ist, geht ihm sein Freund und Schatten Govinda hinterher. Siddhartha trennt sich von ihm nach seinem ersten Erwachen, gerade nach der Begegnung mit seinem höheren Ich, befreit sich also von seinem Schatten und niederem Ich, und begibt sich auf seinen eigenen Lebensweg. Govinda bleibt Schatten, und zwar einer des höheren Ich Buddha. Im dritten Teil treten noch einmal alle wichtigen Figuren auf, die Siddharthas Weg geebnet haben, damit sich der erleuchtete Siddhartha von ihnen endgültig befreien kann. Vasudeva kehrt in den Wald, in die Einheit zurück, auch Buddha kann sterben, nachdem Siddhartha ihn eingeholt, d.h. die höchste Stufe der Seelenentwicklung erreicht hat. Kamala, von der Siddhartha die Liebeskunst erlernt hat, kann ebenfalls erleuchtet ihren Geliebten verlassen und sterben. Das letzte Band, das Siddhartha an die sinnlich-materielle Welt der Gestaltungen fesselt, und das er mit Hilfe seines Meisters Vasudeva zerreißt, ist sein Sohn, der ebenfalls ein Berufener ist und der ebenfalls seinem eigenen Weg zu gehorchen hat. Mit dem Sohn wird für die Kontinuität im Sinne des Kreislaufs gesorgt. Mit dem jungen Siddhartha beginnt noch einmal ein neuer Lebenskreis, der am Ende der zeitlichen Lebensbahn genauso in die Einheit münden soll, wie Siddharthas Leben: "Auch zu ihm soll einst der Fluß reden, auch er ist berufen."<sup>72</sup>

Und nun kehrt am Ende des dritten Teils und des ganzen Werks auch Govinda wieder, um am nunmehr vollendeten Freund das den ganzen Text vielschichtig variierende Grundmotiv der allumfassenden großen Einheit zu erleben, in der das vergänglich-ewig-strömende Werden vom ewigen Sein umhüllt und zusammengehalten wird, und zwar in der weise lächelnden Maske des großen Einheitssymbols Wasser: "und alle diese Gestalten und Gesichter ruhten, flossen, erzeugten sich, schwammen dahin und strömten ineinander, und über alle war beständig etwas Dünnes, Wesenloses, dennoch Seiendes, wie ein dünnes Glas oder Eis gezogen, wie eine durchsichtige Haut, eine Schale oder Form oder Maske von Wasser, und diese Maske lächelte, und diese Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht".<sup>73</sup>

<sup>72</sup> GW Bd. 5. S. 445.

<sup>73</sup> GW Bd. 5. S. 470.

Mihály Szajbély

## **Elek Gozdu: Sámson madara (Simsons Vogel)**

Eine Verwirklichung der klassischen Form der Novelle  
in der ungarischen Literatur\*

Elek Gozdu (1849-1919) gehört zu den Kleinmeistern der ungarischen Prosa an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Allzuviel hat er nicht geschrieben: zwei Romane, zwei Dramen, mehrere Novellen und eine mehrjährige Liebeskorrespondenz mit einer verheirateten Frau, die als besonders wertvoller Schmuck der ungarischen Prosa des Jugendstils noch zu entdecken ist. Hier soll es jedoch nicht um diesen Textkorpus gehen, sondern um seine erstmals im Jahre 1882 veröffentlichte Novelle *Sámson madara* (Simsons Vogel), die als eine konkrete und individuelle Verwirklichung der klassischen Novellenform vorgestellt und analysiert werden soll.<sup>1</sup>

### **1. Theoretische Vorbemerkungen**

Seit der Romantik gab es mehrere Versuche, den Begriff der Novelle zu bestimmen, jedoch gelang es niemandem, ein allgemeines Spezifikum zu finden.<sup>2</sup> Das ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die Form der Novelle von Boccaccio bis zu den heutigen formlosen Formen der Kurzprosa sehr viele Veränderungen durchlaufen hat. Die klassische Periode der Novellistik ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende. Zu dieser Zeit – parallel zur Entfaltung und Evolution der Massenpresse

\* Für die sprachlichen Korrekturen am Text und die Übersetzung der Zitate bedanke ich mich herzlich bei Christina Kunze.

<sup>1</sup> Benutzte Ausgabe: Elek Gozdu: *Köd. Regény és elbeszélések*, Budapest 1969. S. 205–222.

<sup>2</sup> Zusammengefaßt in: Aust, Hugo: *Novelle*. Stuttgart: Metzler 1990. (Sammlung Metzler: Bd. 256.) S. 20–51.

– etablierte sich die Novelle als führende Gattung der Belletristik auf den Seiten der verschiedenen Tages- und Wochenzeitungen. Die Gattungsbestimmung dieser Periode der Novellistik wurde von Florence Goyet sehr instruktiv und inspirativ erleuchtet.<sup>3</sup> In ihrem Buch kam sie durch die systematische Untersuchung von etwa tausend Novellen der Jahrhundertwende (die meistzitierten Autoren sind Maupassant, Tschechow, Verga, James und Akutagawa) zu bemerkenswerten Folgen. In Zusammenfassung ihrer Ergebnisse sollen zuerst die wichtigsten Eigenschaften der klassischen Novelle beschrieben werden, um einen theoretischen Hintergrund für die detailliertere Analyse der Novelle von Elek Gozsdú zu schaffen. Diese Analyse soll aber auch als Prüfstein für die Theorie fungieren; d.h. es soll auch die Frage beantwortet werden, ob ihre Allgemeingültigkeit durch ein Beispiel aus der damaligen ungarischen Novellistik bestätigt werden kann.

Die klassische Novelle ist kurz, es gibt darin wenige Figuren, und sie stellt eine einzige Begebenheit dar, gemäß dem in den Zeitungen zur Verfügung stehenden räumlichen Umfang. Die Frage ist nun, wie die Verfasser der klassischen Periode erreichen konnten, daß dem Leser die mögliche Welt der Novelle nicht unvollständig erschien. Das wichtigste Mittel dafür ist die spezielle Darstellung der Novellenfiguren. Diese sind extreme Charaktere, die in einem antithetischen Verhältnis zueinander stehen. Diese Struktur induziert eine grundlegende und selbstverständliche Spannung, wie sie zwischen den Polen eines Magneten existiert. Die Entladung der Spannung bewirkt den Wendepunkt, von dem in der Novellenforschung so viel die Rede war<sup>4</sup> – als wesentliches Kennzeichen ist jedoch die antithetische Struktur anzusehen, denn im Fall der offenen Novelle gibt es keinen Wendepunkt, d.h. keine Spannungsentladung. Das antithetische Verhältnis der Figuren dient dem Zweck der Kürze: Zwischen zwei extremen Polen existiert selbstverständlich eine Spannung, so daß auf jegliche Erklärung oder Argumentation verzichtet werden kann. Demselben Zweck dient auch, daß die Figuren der Novelle wohlbekannte Typen des Alltagslebens verkörpern; so reicht es aus, statt einer psychologisch motivierten Charakterbeschreibung mit einigen Worten den Typus heraufzubeschwören. Das hat zur Folge, daß von psychischer Entwicklung oder Verwandlung der Charaktere in der Novelle nicht die Rede sein kann; in diesem Sinn teilt Goyet die Meinung Eichenbaums und

<sup>3</sup> La nouvelle. Description d'un genre à son apogée, Paris (P.U.F.), 1993.

<sup>4</sup> S. auch: Aust, Hugo: *Novelle*. Stuttgart: Metzler 1990. (Sammlung Metzler: Bd. 256.) S. 13–14.

Todorows darüber, daß die Figuren in den klassischen Novellen ohne jede psychologische Tiefe dargestellt werden. Die Schaffung einer vom Leser als vollständig wahrgenommenen möglichen Welt ermöglicht auch die Distanz zwischen Figuren und Erzähler, bzw. Figuren und Leser der Novelle. Diese zweifache Distanz bedeutet praktisch, daß der Erzähler und der Leser sich an einem gemeinsamen Punkt befinden, von dem aus sie die Figuren der Novelle von außen und oben her beobachten und beurteilen können. Die mögliche Welt der Novelle ist also monophon im Sinn von Bachtin. In dieser Novellenwelt herrscht die Wertstruktur eines Erzählers, der außerhalb der Geschichte steht und sich mit der Wertstruktur der möglichen Leser identifiziert. Die Figuren der Novelle haben keine eigenen Ansichten, die mit den gemeinsamen Urteilen des Verfassers und des Lesers konkurrieren könnten; ihre Aussagen und Handlungen sind nur Mittel zur Darstellung der Ansichten des Autors, die zu den möglichen Erwartungen und Maßstäben der Leser passen. So ist die mögliche Welt der Novelle immer einfach, gut überschau- und beurteilbar, im Gegensatz zur Polyphonie der immer zwischen verschiedenen Ansichten und relativen Wahrheiten schwankenden Welt des Romans.

## 2. Die Analyse der Novelle *Sámson madara*

Die stichwortartige Zusammenfassung der Ergebnisse von Goyet soll als Ausgangspunkt für die Analyse der Novelle *Sámson madara* dienen. Man könnte das Resultat dieser Betrachtungen vorwegnehmen und bereits hier feststellen, daß in der kurzen Geschichte Gozdsus die beschriebenen Züge der klassischen Novelle eindeutig bemerkbar sind. Auf den folgenden Seiten soll natürlich mehr erreicht werden als das Aufzeigen dieser Struktur; es ist nämlich viel interessanter, auf welche Weise Gozdsu die allgemeinen Rahmenbedingungen der Gattung lebendig machen konnte. Mit anderen Worten: wie er die immer wiederkehrenden Elemente der klassischen Novelle in den Hintergrund gedrängt und verhüllt hat. Goyet macht in ihrer Arbeit auch darauf aufmerksam, daß die gemeinsame Strategie der Novellenverfasser der klassischen Periode nur beim Lesen der Schablonenwerke der damaligen Massenproduzenten offensichtlich ist. Die größeren Autoren strebten (bewußt oder unbewußt) danach, die schablonenhafte Verwendung der genannten Elemente zu vermeiden, obwohl die allgemeinen Rahmenbedingungen der Massenpresse (beschränkte Grösse) auch sie an diese Methoden verwiesen.

## **2.1. Die Geschichte der Novelle *Sámson madara*, als Verwirklichung der Rahmenbedingungen der klassischen Novelle**

Die Geschichte handelt von zwei Grundtypen der literarischen Charaktere: einem fleißigen, aber schwerfälligen Mann und seiner ehrgeizigen und untreuen Frau; die Frage ist nun, wie das wohlbekannte Schema in der Novelle von Gozdsu umgesetzt wurde.

Der Mann in dieser Geschichte heißt Simson, er ist Krämer und arbeitet den ganzen Tag hart in seinem kleinen Laden, um seiner schönen Frau, die zu Hause sitzt, ein bequemes Leben zu sichern. An dem Nachmittag, an dem die Handlung der Novelle einsetzt, schließt er den Laden früher als gewöhnlich, und eilt nach Hause. Er will Milike (seine Frau) überraschen und bringt ihr in der Tasche auch einige besonders schöne Apfelsinen mit. Milike macht aber keinen besonders glücklichen Eindruck, als Simson unerwartet die Wohnung betritt. Sie sitzt in ihrem rosafarbenen Zimmer voller Nippes und liest ein Buch. Als Simson sie fragt, was für ein Buch das sei, will sie es ihm durchaus nicht zeigen. Simson will es aber doch sehen und greift nach dem Buch, Milike hält es fest, sie zerren an dem Buch herum. Milike kämpft erbittert, Simson hingegen findet das Hin und Her amüsant und lacht laut. Endlich fällt aus dem Buch das Foto eines schönen jungen Mannes heraus. Milike gibt jetzt das Buch beleidigt her, aber Simson fragt nun neugierig nach dem Foto. Milike stellt sich sehr überrascht und verdächtig zunächst Simson, er hätte das Photo selber mitgebracht. Dann ist sie plötzlich sehr lieb, umschmeichelt ihren Mann und möchte unbedingt wissen, wer dieser schneidige junge Mann sei. Simson denkt nach und fragt seine Frau, von wem sie das Buch bekommen habe. Als er erfährt, daß das Buch von der Freundin seiner Frau (Mimike) stammt, findet er gleich eine Erklärung: Mimike ist nämlich Schauspielerin und macht immer flüchtige Bekanntschaften; wahrscheinlich hat sie also das Foto eines ihrer Bekannten im Buch vergessen. Simson ist sehr stolz, daß er das Rätsel lösen konnte, Milike lobt ihn auch und benimmt sich unerwartet liebevoll; Simson findet, daß dieser Abend der schönste seiner Ehe ist. Am nächsten Tag arbeitet er sehr fröhlich; der Gedanke, daß seine Ehe endlich glücklich sein kann, macht ihn sehr zufrieden. Bei der Heimkehr erlebt er allerdings eine herbe Enttäuschung: Milike ist ausgesprochen unfreundlich; von der gestrigen Atmosphäre ist keine Spur geblieben. Und am nächsten Tag bekommt Simson, während er im Laden arbeitet, den Abschiedsbrief von Milike: sie ist mit dem feschen jungen Mann weggegangen.

Bis an diesen Punkt ist alles nach dem allgemeinen Schema der klassischen Novelle abgelaufen. Es gab zwei völlig unterschiedliche, extreme Charaktere, die dazu geeignet

sind, die zwei Pole einer antithetischen Struktur zu bilden, ohne daß eine psychologische Erklärung oder Detaillierung nötig gewesen wäre. Die Spannung zwischen den zwei Polen konstituiert sich gleich zu Beginn und steigert sich bis zum Wendepunkt, an dem die Frau mit ihrem Geliebten durchbrennt. Die Figuren sind klar und beständig; für den Leser, der gemeinsam mit dem Verfasser die Geschichte von außen und oben beobachtet, ist alles übersichtlich und eindeutig.

Die Charaktere ändern sich auch im übrigen Teil der Novelle nicht, aber die Pole der antithetischen Struktur werden verschoben. Der junge Mann, der im Laufe der Handlung nur erwähnt wird, aber nie persönlich auftritt, scheint plötzlich doch den Status einer polbildenden Figur zu bekommen, dagegen geraten Simson und Milike, ebenso unerwartet, an denselben Pol. Nach der Flucht seiner Frau denkt Simson, er habe sein Unglück der Krämerei zu verdanken, weil der menschliche Körper die Gerüche der Gewürze annimmt, was für eine verwöhnte und launische Frau natürlich unerträglich ist. Deshalb verkauft er den Laden und arbeitet als Vertreter für eine Zündholzfabrik. Das Glück Milikes dauert aber auch nicht lange: als ihr Liebhaber ihrer überdrüssig wurde, gerät sie auf die Straße. Verarmt, verbraucht und lungenkrank kehrt sie zu Simson zurück und stirbt bald. Es hat den Anschein, als wären sie beide als sehnsüchtige kleine Leute Opfer des Weltmannes. Durch die Unveränderlichkeit der Charaktere konstituiert sich aber die Spannung zwischen ihnen neu, es entsteht also eine verdoppelte antithetische Struktur, in deren Rahmen sowohl das bisherige Verhalten von Milike als auch das modellartige Täter-Opfer-Verhältnis in einem anderen Licht zu sehen ist.

## **2.2. Individuelle Ausfüllung der allgemeinen Rahmenbedingungen**

Mit der verdoppelten antithetischen Struktur schuf Gozdu schon eine eigene Variante des klassischen Novellenschemas. Dieses Schema ist aber einerseits durch interessante Geschichtsführung und lebendige Gestalten, andererseits durch feine Mikroelemente der Erzählkunst verhüllt und eher in den Hintergrund gedrängt. Das Vorhandensein des Schemas stört also die Lektüre nicht. Wie Gozdu das erreichen konnte, soll in diesem Teil der Analyse gezeigt werden; es gilt aber auch, die Veränderung des gewöhnlichen, einfachen Täter-Opfer-Verhältnisses zu beleuchten.

”Er hieß Simson und war doch schwächer als eine gewöhnliche Maus.” So fängt die Novelle an, und nach diesem Satz könnte man erwarten, daß der Erzähler diese Aussage

erklären wird. Aus den folgenden Sätzen geht jedoch klar hervor, daß Simson ein ebenso kräftiger Mensch ist wie die biblische Gestalt, auf die sein Name emblematisch verweist:

”Es brachte die Menschen, die vor seinem Laden entlangeilten, zum Staunen, wie er mit seinen riesigen roten Händen die Kaffeesäcke, die zentnerschweren Säcke mit Reisbrei und die Zuckerhüte in den Laden warf und dann wie zum Spaß ein großes Faß Heringe hochhob und wie eine Katze in seinen mit Spezereien vollgestopften Laden sprang.”

Bevor aber der Leser den ersten Satz vergessen könnte, gibt es einen unmißverständlichen Rückverweis. Nachdem Simson alle Kunden bedient hat und vorläufig allein im Laden bleibt, klagt er laut vor sich hin: ”Ach, hätte der Mensch doch in allem die gleiche Kraft.” Während er das sagt, sieht er die gekrönte Schlange an, die ausgestopft über dem Ladentisch hängt.

Die Schlange ist ein vieldeutiges und teils widersprüchliches Symbol<sup>5</sup>. Sie hat (neben vielen anderen) sowohl weibliche als auch männliche Attribute. Die zusammengewundene Schlange ist die Quelle des Lebens, deswegen ist sie ein Uterus- oder sogar Vulvasymbol – besonders auch deswegen, weil die Schlangenhaut rombusartig gemustert ist. Die Form der zusammengerollten Schlange erinnert gleichzeitig an die von Gehirnwindungen, und so ist sie auch ein Symbol der Logik und des Scharfsinns. Die Schlange symbolisiert aber ebenfalls die männliche Potenz; in der ungarischen Volksdichtung ist zum Beispiel eine Ballade bekannt (sogar in mehreren Varianten), in der ein Mädchen von einer in seinen Mund gekrochenen Schlange geschwängert wird.

Die Tatsache, daß Simson den zitierten Satz eben mit Blick auf die Schlange formuliert, zeigt seine Sehnsucht nach den ihm selber fehlenden (männlichen und scharfsinnigen) Eigenschaften der Schlange. Dieses Reptil kann aber gleichzeitig das innige, schmerzliche Verlangen nach einem anderen (weiblichen) Wesen symbolisieren. Im weiteren Verlauf der Novelle wird klar, daß es sich bei Simson um beides handelt; deswegen verwendet Gozsdu das mehrdeutige und komplexe, sowohl weibliche als auch männliche Eigenschaften aufweisende Symbol der Schlange. Noch dazu hat die Schlange, die in Simsons Laden hängt, eine Krone, die das Attribut der Herrschaft ist. Das Symbol der Herrschaft hat also

<sup>5</sup> Hier und auch später stütze ich mich auf folgende Werke: *Wörterbuch der Symbolik*. Hrsg. v. Manfred Lurker, Stuttgart 1991.; *Jelképtár*. Hrsg. V. Mihály Hoppál, Marcell Jankovics, András Nagy, György Szemadám, Budapest 1990.

in dieser Novelle auch weibliche und männliche Kennzeichen, und es paßt völlig zur späteren Entfaltung der Geschichte: Simson wird von seiner Frau beherrscht, die hat aber gleichzeitig Sehnsucht nach einem wirklich (auch innerlich) starken Mann, der sie beherrscht. Als sie mit dem jungen Mann durchbrennt, steht in ihrem Abschiedsbrief:

”Wir waren nicht füreinander gemacht. Ich kann Dir nicht verzeihen, daß Du mich geliebt hast. Warum hast Du Deine unterwürfige Anhänglichkeit gezeigt? Warum warst Du mein Sklave? Wir sind beide zu Sklaven geboren. Mir widerstrebt das Herrschen, und Du bist sehr schwach.”

So kann die Szene mit der Schlange am Anfang der Novelle einerseits auf Milike deuten, die über Simson herrscht, andererseits auf die Gestalt des herrschenden Mannes, die in den Sehnsüchten Simsons ständig lebendig ist, die er aber nie verwirklichen kann.

Im nächsten Abschnitt wird dann deutlich, daß die gekrönte Schlange wirklich nicht das Wesen Simsons symbolisiert. Die ”Fauna” der Novelle vermehrt sich hier nämlich um einen Elefanten, der das namengebende Tier des Ladens ist. Auf dem Firmenschild ist die Aufschrift *Grüner Elefant* zu lesen, und Simson hat wirklich als Reklametier eine grüne Elefantenstatue, die tagsüber vor der Tür des Ladens steht. Der Elefant ist ein schwerfälliges und ungeschicktes, gleichzeitig aber sehr stabiles Tier, das Symbol der Unveränderlichkeit; er trägt die Herrscher ohne Klage auf seinem Rücken. Und eben dieses Tier benimmt sich Simson gegenüber viel freundlicher und verständnisvoller als das gekrönte Reptil.

”Im Gesicht des grünen Elefanten war ein freundlicher, lächelnder Zug, der Simson verlegen machte, als er seinen Kittel auszog, die Hemdsärmel hochkrempelte und seine riesigen Hände zuerst mit Ziegelstücken, dann mit einer bräunlichen, starken Laugenseife scheuerte.”

Warum macht ihn das Lachen des Elefanten verlegen?

Wenn man die Novelle bis zu Ende liest, kann man auf diese Frage sogar mehrere Antworten geben: vielleicht sieht Simson in diesem Lachen unbewußt das Spiegelbild seiner eigenen Schwerfälligkeit oder findet ebenfalls unbewußt, daß seine Sehnsucht nach einem anderen Leben eigentlich die Verleugnung der Gemeinsamkeit mit diesem freundlichen Tier bedeutet usw. Diese (und andere mögliche) Antworten entfalten sich aber an diesem Punkt der Novelle überhaupt noch nicht, so daß die Frage nach der Bedeutung der kleinen Szene zwischen Simson und dem grünen Elefanten suspendiert bleibt, ein Teil der grundsätzlich suspendierenden Struktur der ganzen Novelle.

Auch der erste Satz bleibt, wie erwähnt, zunächst unerklärt. Aber auch der Titel der Novelle enthält eigentlich schon eine Suspension: auf den ersten beiden Seiten entfaltet sich die "Fauna" der Novelle, es gibt ziemlich viel über die Schlange und den Elefanten zu lesen, Simsons Vogel hingegen wird überhaupt nicht mehr erwähnt. Auf die Wiederaufnahme des Titels muß man bis zu der zitierten Szene warten, in der sich Simson vor seiner Heimkehr sehr gründlich wäscht. Dabei hält er folgenden Monolog:

"Meine Milike hat doch recht! Das Krämergeschäft ist ein übles Geschäft. Man kann kaum jemandem nahekommen, sofort wird der Geruch nach Fisch bemerkt, nach Seife, Safran und so weiter. Na, nun reicht es aber! Ob sie wohl mit mir zufrieden sein wird? Umsonst! So ein Gewürzhändler ist kein Mann für sie! Im Vergleich zu mir ist sie viel zu fein. Mein armes Vögelchen! Umsonst! Krämer bleibt Krämer!"

Simsons Vogel ist also seine Frau, und diese Sätze zeigen deutlich, daß er ihr gegenüber einen Minderwertigkeitskomplex hat.

So ist an diesem Punkt die Bedeutung des Titels geklärt. Gleichzeitig beginnt auch die Erklärung der im ersten Satz der Novelle suspendierten Entgegenstellung, parallel dazu entsteht aber eine neue Retardation, die jetzt die Person der Frau betrifft. Der Leser kann nämlich über die Frau in den folgenden Absätzen noch nichts näheres erfahren. Stark betont ist aber, daß Simson, der auf den früheren Seiten der Novelle mit dem Elefanten identifiziert wurde, große Angst vor seinem Vogel hat und bestrebt ist, wenn möglich nach dessen Willen zu handeln. Nachdem er sich gewaschen hat, benutzt er reichlich Kölnisch Wasser, zieht ein frisches Hemd an, das er morgens sorgfältig in Papier gewickelt hatte, damit es den Geruch des Ladens nicht annimmt, er steht schon an der Tür und will den Laden zuschließen, da fällt ihm ein, daß er vergessen hat, sich den Mund auszuspülen; er geht also noch einmal zurück und nimmt einige Nelkenbonbons in den Mund, weil Milike es überhaupt nicht ertragen kann, wenn jemand nach Tabak riecht. Das Motiv des Elefanten kehrt jetzt zurück: "Sein Blick fiel zufällig auf den lächelnden grünen Elefanten, und während er die Laterne langsam hinunterschraubte, schien es, als schüttelte der symbolhafte Vertreter der Simson-Firma im niedersinkenden Schatten den Rüssel." Es bleibt ungeklärt, ob es eine freundliche, mitleidige Bewegung ist, oder ob ein Kopfschütteln dahinter steckt. Später, nachdem er heimgekehrt ist und der Erzähler mit der detaillierten Beschreibung der Frau und der nach ihrem Geschmack eingerichteten Wohnung die retardierte Vorstellung Milikes abschließt, taucht das Elefantenmotiv noch einmal auf, und es wird klar, daß das freundliche Tier auch

eindeutig Mißbilligung zeigen kann. Bei der Beschreibung Milikes spricht der Erzähler davon, daß sie an ihren feinen, zarten Händen einen Brilliantring trägt, den ihr Simson einmal geschenkt hat.

”Simson bemerkte zum Spaß, er habe dreißig Zuckerhüte gekostet, aber er fügte sofort hinzu, daß es ihm darum nicht leid tue, und obwohl der grüne Elefant zu dem Ringkauf ein verdrießliches Gesicht gezogen habe und ihn, könnte er nur sprechen, vielleicht sogar ausgeschimpft hätte, habe er ihr den Ring dennoch aus reinstem Herzen gekauft.”

Das Benehmen des Reklametieres beweist eindeutig, daß Simson selbst das für den Ring ausgegebene Geld zu viel fand; hier wird also klar, daß der Elefant immer die verdrängten und unbewußten Gedanken Simsons ausdrückt.

Aus dem folgenden Dialog wird dann die bis dahin nur mit dem Benehmen Simsons und mit dem Symbol der Schlange angedeutete Grundsituation des blind verliebten Mannes und der sehnsüchtig-raffinierten Frau ganz eindeutig.

”«Bist du schon da?» seufzte Milike wieder.

«Ich habe heute früher geschlossen. Das Wetter ist schlecht, niemand mehr kommt in den Laden. Und dann hatte ich Sehnsucht...»

«Du kannst einen erschrecken mit diesem unregelmäßigen Heimkommen. Man kann nie wissen, wann du kommst, dann platzst du einfach so herein!»

«Ich bin doch nicht hereingeplatzt», entgegnete Simson lebhaft, griff in die Tasche und legte nacheinander die Apfelsinen auf den Tisch.

«Sieh nur, wie schön sie sind! Es ist eine Freude, sie anzusehen. Echte Jaffaorangen. So groß wie Straußeneier. Wie werden sie dir schmecken! Du Süße!»

«Schon wieder eine deiner Geschmacklosigkeiten! Du sollst nicht Süße zu mir sagen!»

«Sei nicht böse! Dann sage ich es eben nicht!»”

Als Simson nach seiner Heimkehr ins Wohnzimmer tritt, nennt er seine zimmerliche Frau nochmals Vögelchen (“Guten Abend, mein Vögelchen!”), und die symbolische Bedeutung dieses Kosenamens wird durch den zitierten Dialog verstärkt. Der Vogel ist, ebenso wie die Schlange, ein mehrdeutiges Symbol, gehört aber jedenfalls dem Luft- und Lichtreich an und kann jederzeit wegfliegen.

In den nächsten Absätzen erfährt der Leser, daß sich Simson in seinem eigenen Heim, das nach dem Geschmack seiner Frau eingerichtet ist, ziemlich heimatlos fühlt. Er hebt den mit chinesischen und japanischen Tänzern bemalten Lampenschirm hoch, zuerst ergötzt er sich am herrlichen Anblick des rosafarbenen Nestes, das sich mit dem Vögelchen in der

Mitte des scharfen Lichtes ausbreitet. "Ihm kam der Safrangeruch in den Sinn, der ölige Gestank der Aale, der Pfeffer, die Seife, das Johannisbrot und der ganze «grüne Elefant» mit allem, was darin war." Zuerst findet er den Unterschied herrlich, aber dann legt er "mit sauber gewaschenen roten Händen" den Schirm auf die Lampe zurück, weil er sich in diesem zarten Nest ganz fremd fühlt, weswegen er das Halbdunkel, in dem nur die Umrisse der Gegenstände zu sehen sind, lieber mag. Seinen Gemütszustand charakterisiert der Erzähler folgenderweise:

"Beim Anblick der bunten Kleinigkeiten fühlte er sich wie ein Kind, das einen riesigen Felsen anstarrt. Das Gefühl des Mißverhältnisses überraschte ihn und machte ihn befangen. Diese kleinen Gegenstände waren sehr schön und sehr zerbrechlich, wie seine Mili, und er fürchtete sich vor ihnen. Heimlich war er wütend auf die «Betrüger», die all diesen Tand für märchenhafte Preise auf den Markt brachten, aber weil sie Mili gefielen, weil Mili sie in die Hand nahm, weil sie diese vielen hübschen Kleinigkeiten liebte, wollte auch er sie lieben, obwohl er sich – ehrlich gesagt – in diesem Nest voller Herrlichkeiten durchaus nicht wohlfühlte. Er benahm sich so steif, als wäre er in seinem eigenen Haus nur zu Gast."

Auf den ersten Blick wirkt das Gleichnis am Anfang der zitierten Sätze sehr verblüffend. Die Rollen sind nämlich vertauscht: ein elefantenartiger, kräftiger Mensch fühlt sich vor den zarten Einrichtungsgegenständen seiner Frau wie ein Kind vor einem riesigen Berg. Eigentlich ist es aber ein klarer und erklärender Rückverweis auf den ersten, ebenfalls verblüffenden Satz der Novelle: "Er hieß Simson und war doch schwächer als eine gewöhnliche Maus."

Es folgt die schon früher erwähnte Szene, in der das Foto aus dem Buch fällt, dann Simsons glücklicher Abend. Er freut sich sehr, trägt sich mit Hoffnungen auf eine schattenlose gemeinsame Zukunft, verspricht seiner Frau Reichtum und Sorglosigkeit, Sommerhaus und Dienstmagd, Pferd und Kutsche, plaudert ohne Unterbrechung und wiederholt mehrmals die Frage: "Du liebst mich doch, nicht wahr? Wir haben uns doch aneinander gewöhnt?" Simson fühlt also eine Art Erleichterung, aber "Milike nickte nur mit ihrem blonden Kopf, antwortete aber nicht. Dann schickte sie Simson schlafen." Simson geht allein zu Bett, schläft sehr zufrieden ein, und "Er schnarchte männlich und wie es sich für einen müden Krämer gehörte." Die in diesem Satz versteckte erzählerische Mitteilung über die Schwäche seiner sexuellen Potenz ist auch als ein ironischer Rückverweis auf den am Anfang der Novelle ausgesprochenen Wunsch Simsons zu lesen: "Ach, hätte der Mensch doch in allem die gleiche Kraft."

Milike schläft währenddessen natürlich nicht. Sie nimmt das Foto des jungen Mannes mit ins Bett, spricht zu ihm, bittet um sein Verständnis, daß sie sich Simson gegenüber so liebevoll verhalten müsse, dann träumt sie vor sich hin:

”Sie sah sich am Arm des hübschen jungen Mannes auf der Promenade eines vornehmen Kurbades, sie glaubte die Bemerkungen der Leute über ihre Schönheit zu hören und lächelte beinahe, als sie an Mimi dachte, die wohl vor Wut platzen würde, weil sie ihr einen ihrer schönsten Verehrer abspenstig gemacht hatte. [...] Welch großartige, schöne Tage würden sie in der Bequemlichkeit eines ländlichen Schlosses erwarten! Sie hatte das Schloß nie gesehen, aber sie stellte sich vor, es liege in der Mitte eines Gartens, ringsumher riesige Bäume; und es habe auch einen Turm, auf dem sich der Wetterhahn dreht. [...] Durch das offene Fenster dringt der Vogelgesang aus dem Garten herein. Milike schreitet in einem weißen Gewand, mit eleganten, mit einer Schleife geschmückten Schuhen die Treppen hinunter in den Garten. Sie geht unter die blühende Kastanie und hüpfet in die Hängematte, die wie ein Netz geknüpft und an den Ästen des Baumes befestigt ist. – Sie stellte sich die Unannehmlichkeiten des Scheidungsprozesses vor, und das Weinen ihres Elefanten brachte sie beinahe zum Lachen.”

Der Elefant steht hier dem Vogel unmittelbar gegenüber: Milike sehnt sich nach dem Leben der glücklich singenden Vögel und will sich von ihrem Elefanten frei machen. Gleichzeitig vermehrt sich die ”Fauna” der Novelle um einen Wetterhahn, und es beginnt – mit der Beschreibung des Gartens und der blühenden Kastanie – die Entfaltung des Systems der zur ”Flora” gehörenden Symbole, die im letzten Drittel des Prosastückes eine wichtige Rolle spielen.

Simson schläft bis fünf Uhr morgens, steht dann leise auf und geht zur Arbeit. Vorher ergötzt er sich aber an seinem schlafenden Vögelchen, und – so der Erzähler – ”dachte schreckliche Albernheiten.” Aus den Ereignissen des vergangenen Abends schließt er nämlich darauf, daß man die Frauen so wie Kinder behandeln müsse: ”Man muß ihnen in allem nachgeben; man darf sich ihren Marotten nicht entgegenstellen. Das ist das Geheimnis des Ehelebens.” Er beurteilt also seine Situation grundsätzlich falsch, und der Erzähler gibt diese Tatsache eindeutig dem Leser zu wissen; so entfaltet sich der gemeinsame ”point of view” des Erzählers und des Lesers, von dem aus die Handlungen der Novellenfiguren von außen und oben gewertet werden können.

Tagsüber träumt Simson weiter und tröstet sich dann, zum grünen Elefanten blickend, damit, daß er in Bälde ebenso mächtig würde, wie der Besitzer des Konkurrenzladens, des ”Schwarzen Hahnes”. Damit kehrt das Motiv des Hahnes zurück, und nach der früheren Identifikation Simsons mit dem grünen Elefanten ist eindeutig, daß Simson sich unbewußt

nicht nur nach dem Reichtum des Besitzers des Nachbarladens, sondern nach der Mächtigkeit eines Hahnes sehnt – und der Hahn ist bekanntlich das Symbol der sexuellen Potenz und der Männlichkeit. Inzwischen träumt Milike auch: sie bildet sich ein, sie sei eine Blume, die bis jetzt unter schlechten Verhältnissen dahinvegetieren mußte, bald aber in den besseren Boden im Garten des jungen Mannes verpflanzt würde, wo sie endlich blühen könnte.

Milike, die bis jetzt im Zeichen des Vogels dargestellt wurde, identifiziert sich hier also mit der Blume. Dieser Wandel spricht für sich: die Blume ist einerseits das uralte Symbol der Liebe, andererseits kann sie ihren eigenen Standort von sich aus nicht verändern. Eine Blume kann natürlich verpflanzt werden, dazu braucht sie aber, im Gegensatz zum Vogel, einen Willen und Hilfe von außen. Damit hat ein Rollenwechsel begonnen, in dessen Folge sich die Polverhältnisse der Novelle grundsätzlich ändern. Milike setzt sich in die gleiche Rolle, die bis jetzt Simson allein gespielt hat, und es beginnt der Prozeß, an dessen Ende der Mann und die Frau sich an einem gemeinsamen Pol befinden, der dem Pol des feschen jungen Mannes genau entgegengesetzt ist. Dieser übernimmt nämlich die Rolle, die Milike abgelegt hat. Dies alles wird dem Leser aber erst in jenem Moment bewußt, in dem er erfährt, daß der junge Mann, als er seiner Geliebten überdrüssig wird, diese auf die Straße setzt; er herrschte also über sie nicht im Zeichen der wirklichen Liebe, sondern nutzte sie einfach und ebenso aus, wie früher Milike die Liebe ihres Mannes ausgenutzt hat.

Simson kann aber im Laufe der Novelle nie verstehen, daß er seine Frau wegen seines übertriebenen Gehorsams verlor, obwohl Milike ihm dies in ihrem Abschiedsbrief sehr eindeutig mitteilte. Neben den schon zitierten Zeilen des Briefes wird es auch mit Hilfe der zuvor eingeführten Symbole zurückdeutend und zusammenfassend ausgedrückt. "Mein lieber Elefant!" – ist die Anrede, die mit dem abschließenden Wunsch – "[...] ich wünsche Dir, daß Du so mächtig bist wie der Schwarze Hahn " – den Rahmen der eigentlichen Mitteilung bildet. Simson gibt trotzdem seinem Beruf die Schuld und verkauft den Laden. Der neue Besitzer wählt dann zwei zornige Panther als Reklametiere. Nach der Analogie der Selbstidentifizierung Simsons mit dem grünen Elefanten nimmt man automatisch an, daß in dieser Wahl auch eine geheime Gleichsetzung steckt – die zwei Panther deuten also auch an, daß die Ursache für die Ereignisse nicht im Beruf, sondern im Berufstätigen zu suchen ist.

Im abschließenden Teil tritt der Erzähler selbst unter die Gestalten der Novelle. Nach der Fiktion begegnet er Simson, der gerade als Vertreter einer böhmischen Zündholzfabrik

unterwegs ist, zufällig im Zug. Sie fahren in demselben Abteil, und der Erzähler befragt Simson – und dies entspricht der Rolle, die er in einer klassischen Novelle spielen muß – von oben über Milike.

”«Und die Frau, Herr Simson? Diese schöne kleine Frau!»  
 «Die steht auf der Váci utca. Gehen Sie zu ihr, wenn sie Ihnen gefällt!»  
 «Sie haben sie nicht wieder zu sich genommen?»  
 «Ich? Ich bin ein ehrlicher Händler, mein Herr! Sie wieder zu mir nehmen? Unmöglich! Die kommt mir nicht zurück! Wie könnte sie! Sie kommt nicht, mein Herr, sie kommt nicht!»”

Als die Frau doch zu ihm zurückkehrt, wird die neue dreipolige antithetische Struktur der Novelle ausgebaut. Die Charaktere von Simson und Milike sind nämlich unverändert geblieben, und so konstituiert sich die Spannung zwischen ihnen wieder neu, während sie beide als betrogene kleine Leute dem Weltmann gegenüberstehen. Die Unveränderlichkeit Sámsons zeigt schon die Tatsache, daß er seine Frau wieder aufnimmt. Dann pflegt und bedient er die kranke Frau mit der gleichen blinden Hingabe, wie er es früher mit der gesunden getan hat. Milike kann seine Servilität aber immer noch nicht ertragen. An einem Frühlingstag unternimmt Simson einen Ausflug in die nahegelegenen Berge und sammelt seiner Frau eine Menge frischer Veilchen. Milike aber, die sich früher mit der Blume identifiziert hat, weist das Geschenk heftig zurück. Sie weint in ohnmächtiger Wut, zerreißt die Veilchen und zerrt am Bart ihres Mannes.

”Mit leerer Stimme stöhnte sie:  
 «Du Feigling! Wohin hast du mich gebracht! Du Feigling!»  
 «Mein Vögelchen! Schlag mich nur, schlag zu! Zause mich, schlag mich!»  
 «Du bringst mich um! Du bringst mich um! Du gehorsamer Hund! Du gehorsamer Hund!»  
 zischte sie und zauste und schlug mit knochiger Hand ihren Mann.”

Aber Simson bleibt der alte Dummkopf und kann die richtige Ursache für den verbitterten Zorn seiner Frau noch immer nicht begreifen. Statt dessen betont er noch stärker seine Servilität: ”«Mein lieber Vogel! Das bin ich und das bleibe ich: dein Hund will ich sein.»

Milike war mit ihrer Kraft am Ende. Sie schloß die Augen und sagte leise:  
 «Das brauche ich nicht. Geh, geh. Das brauche ich nicht. Du bringst mich um, und ich will leben, leben!» Sie konnte nicht weiter. Mit ihren kalten Fingern zerrupfte sie ein Bund Veilchen.”

Das Veilchen ist die Blume der Bescheidenheit, symbolisiert die Demut der Heiligen Jungfrau Maria, durch seine Farbe (violett) verweist es aber gleichzeitig auf die Leidensgeschichte und das himmlische Königtum Jesu Christi. Die Tatsache, daß Milike die Veilchen zurückweist, die Bescheidenheit, Demut und christliches Leiden in einem symbolisieren, aber im Augenblick ihres Todes die Blumen fest in der Hand hält, zeigt die Ambivalenz ihres Lebens. Sie ist einerseits eine ehrsüchtige Dame, die eben keine Bescheidenheit und Demut aufweisen kann und die Buße verdient hat, andererseits ist sie in ein wirklich bescheidenes und demütiges Leben hineingeboren, in dem sie unter der Schwäche ihres Mannes leiden und nach Auswegen suchen muß.

In den letzten Zeilen der Novelle riecht Simson an den inzwischen zu Staub zerbröselten Veilchen, die er als letzte Erinnerung an seine verstorbene Frau bewahrt:

»«Sie ist tot; diese hier habe ich aus ihren Händen genommen. Sie haben keinen Geruch. Sie hat ihren Duft mitgenommen. Hier ist eher der Todesschweiß zu spüren. Das ist wunderbar, mein Herr! Diesen Blumen ist nichts von ihrem angenehmen Duft geblieben!»  
Und so war es auch mit der Erinnerung an den Vogel.»

Damit ist sowohl die Blumen-, als auch die Geruchssymbolik der Novelle abgeschlossen. Die zu Staub gewordenen Veilchen bewahren das Andenken an die Frau, die sich einst mit der Blume identifiziert und nach ihrem Tod ebenfalls zu Staub geworden ist. Es wird aber auch deutlich, daß Simson, der früher den unangenehmen Geruch des Krämerladens für sein Unglück verantwortlich gemacht hat, immer noch nicht verstehen kann, daß die Gerüche nicht zum Wesen des irdischen Lebens gehören.

Zur individuellen Verwirklichung der klassischen Novellenform gehört also in diesem Fall nicht nur die Erweiterung der zweipoligen antithetischen Struktur, sondern auch die Verwendung eines zweiten Wendepunktes. Der ersten Wende, die auf dem Niveau der Handlung (Milikes Flucht) und in der Mitte der Geschichte stattfindet, folgt eine zweite auf dem Niveau der psychologischen Darstellung. Diese findet in den letzten Absätzen statt. Plötzlich wird klar, daß Milike, die ihren Mann ausgespielt und als Straßenmädchen gelebt hat, die sich noch in letzten Minuten ihres Lebens undankbar gegen ihren Mann benahm und keine gute Erinnerung hinterließ, doch eine tragische Heldin ist. Ohne direkte erzählerische Wahrheitsoffenbarung machen nämlich die abschließenden Zeilen der Novelle deutlich, daß Milike eigentlich das Opfer ihres Mannes war. Und damit bekommt der erste Satz der Novelle – "Er hieß Simson und war doch schwächer als eine gewöhnliche Maus." – seine endgültige Erklärung.

### 3. Zusammenfassung

In dieser Studie ging es nicht darum, eine neue Theorie der Novelle auszuarbeiten. Das Forschungsziel war viel bescheidener: einerseits sollte die Tragbarkeit einer schon erarbeiteten Theorie an einem Werk der ungarischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprüft werden, andererseits sollten durch die detaillierte Analyse der für diese Überprüfung gewählten Novelle die individuellen Charakterzüge der Darstellungsmethoden Elek Gozsdu vorgestellt werden – auch, um die genannte Theorie zu stärken, zu modifizieren oder eben zu dementieren. Im Laufe der Analyse konnte herausgestellt werden, daß die von Florence Goyet festgestellten Bauelemente der klassischen Novelle – typische und wohlbekannte, doch extreme Charaktere, die sich während der Geschichte nicht verändern, antithetische Struktur, gemeinsamer "point of view" des Erzählers und des Lesers, Monophonie der möglichen Welt der Novelle – auch in *Sámson madara* erkennbar sind. Es wurde aber auch deutlich, daß Gozsdu, durch die Dynamisierung der zweipoligen Struktur, durch die Verwendung eines zweiten Wendepunktes und eines ganz eigenartigen Systems von Symbolen, die der Tier- und Pflanzenwelt entnommen sind, bzw. durch eine retardierte Ausführung der Handlung eine besondere Variante der klassischen Novellenform verwirklichte. Die modellartigen Schablonen der Novellenkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts spielen also auch in seinem Werk eine grundlegende Rolle, doch sie wurden ebenso in den Hintergrund gedrängt und unsichtbar gemacht, wie es bei den von Florence Goyet analysierten Werken der berühmten und bekannten Meister der damaligen Novellenliteratur feststellbar ist.