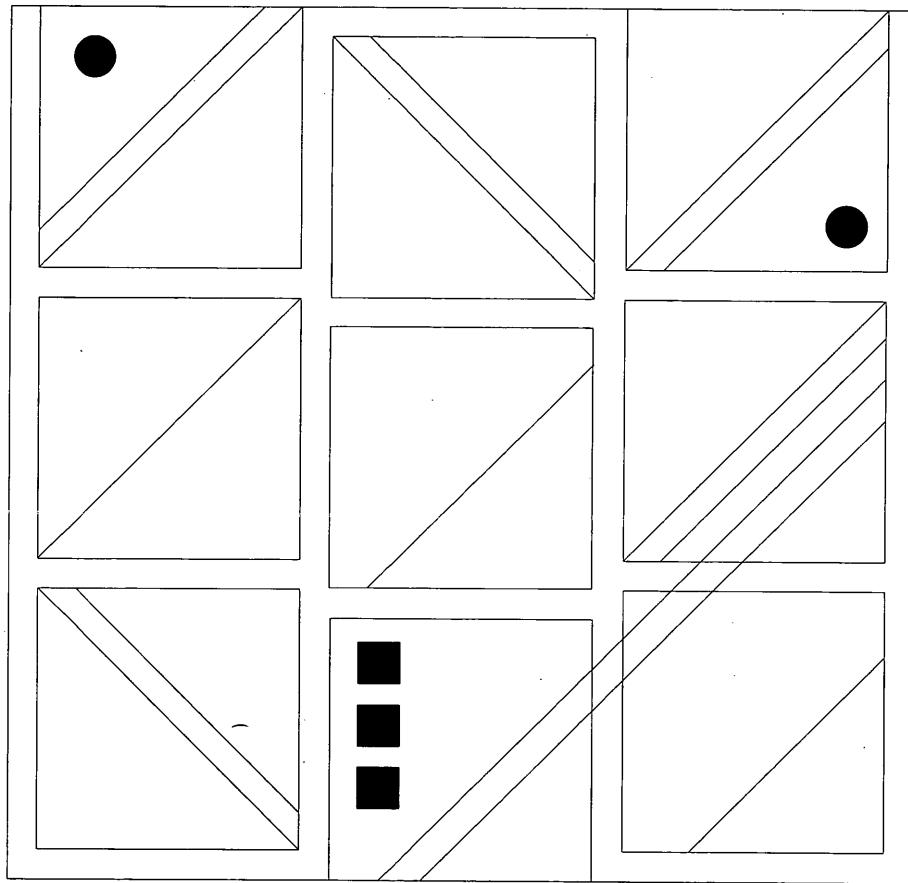


ERZÄHLSTRUKTUREN 2





ACTA GERMANICA 10

ERZÄHLSTRUKTUREN II

Studien zur Literatur der Jahrhundertwende

ACTA GERMANICA

**auctoritate et consilio Cathedrae Linguae
Litteraturaeque Germanicae Universitatis
Szegediensis de Attila József nominatae edita**

ACTA GERMANICA 10

ERZÄHLSTRUKTUREN II

Studien zur Literatur der Jahrhundertwende

herausgegeben von Károly Csúri und Géza Horváth
in Zusammenarbeit mit Márta Horváth
und Erzsébet Szabó

Szeged
1999

ACTA GERMANICA

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik der Universität Szeged

herausgegeben von

Vilmos Ágel, Márta Barótiné Gaál, Péter Bassola, Árpád Bernáth, Károly Csúri,
Katalin Hegedűs-Kovácssevics

Dieser Band wurde von Margarete Ott und Robert Steinle lektoriert.

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 Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Anikó Környei

Druckvorbereitung: Zsuzsa Sörfőző

Inhaltsverzeichnis

MICHAEL SCHEFFEL	
<i>Der Weg ins Freie – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane</i>	
<i>und Arthur Schnitzler</i>	7
EDINA SÁNDORFI	
<i>Memoria und Ekphrasis – die kryptisch-mythische Poetik</i>	
<i>der späten narrativen Texte von Fontane</i>	19
CHRISTINE HEHLE	
<i>Berlin, Borsig, Bismarck.</i>	
<i>Zur Konstitution von Räumen in Theodor Fontanes <i>Stine</i></i>	34
ERZSÉBET SZABÓ	
<i>In Geschichten verstrickt. Zu Fontanes <i>Effi Briest</i> und Goethes</i>	
<i>Die Wahlverwandtschaften</i>	47
MAGDOLNA OROSZ	
<i>'Gegenwelten': Richard Beer-Hofmanns und Leopold Adrians</i>	
<i>Text-Konstrukte und Textkonstruktionen</i>	62
WOLFGANG NEHRING	
<i>Das Unheimliche hinter den schönen Dingen:</i>	
<i>Zu Hofmannsthals Erzählstrukturen</i>	82
ZOLTÁN SZENDI	
<i>Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers</i>	94

GÜNTER HELMES	
“den gepflegten Stil des Elends als Kunst- und Freudeborn”.	
Über frühe Erzählungen Abert Ehrensteins	110
JOHANN HOLZNER	
Die wirre Welt der Kurzgeschichten Anton Renks	123
BENNO WAGNER	
Kampf mit dem Durchschnittsmenschen.	
Einführung in Kafkas Welt	134
GÉZA HORVÁTH	
Schizophrenie und Selbstmord oder Zweiheit und Einheit	
in Hermann Hesses Erzählung <i>Klein und Wagner</i> ,	
mit einem Ausblick auf Schopenhauer	145
MÁRTA HORVÁTH	
Der „andere Zustand“ in Robert Musils <i>Grigia</i>	
und <i>Die Vollendung der Liebe</i>	153
PÉTER ZALÁN	
Zu den Problemen der Erzählwelten Robert Musils	
anhand der <i>Drei Frauen</i>	162

Michael Scheffel

Der Weg ins Freie – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler

”Uns, die wir freilich etwas sehr märkisch und sehr altmodisch fühlen, hat er beim Lesen das Herz warm und froh und dankbar gemacht“ – so beifällig endet 1898 eine Rezension des Romans *Der Stechlin* in der ultrakonservativen *Neuen Preussischen (Kreuz)Zeitung*¹. Der Autor Fontane wird hier als ein märkischer Dichter gefeiert, der mit seinem letzten Werk endlich zu den besonderen Qualitäten seines Debütromans *Vor dem Sturm* zurückgefunden hat. Ganz anders erscheint die Entwicklung desselben Autors rund zwanzig Jahre später aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Der Roman *”Effi Briest“*, schreibt Conrad Wandrey in seinem 1919 erschienenen Fontane-Buch, ”ist künstlerisch ein Ende, wie ein Gipfel ist. Nun folgt der rasche Abstieg, der schnelle Verfall. [...] In den *Poggenpuhls* will Fontane nicht mehr, im *Stechlin* kann er nicht mehr formen.“² Während der Kritiker der *Kreuzzeitung* in Fontane den vaterländischen Dichter sieht und den *Stechlin* dank seines Stoffes als Zeugnis für die Heimkehr des ”verlorenen Sohnes der Mark“ begrüßt, versteht der Germanist Wandrey den Autor als Meister des deutschen Realismus und betrachtet sein Spätwerk als Niedergang, weil es gegen das ästhetische Ideal einer spannungsreichen, dramaturgisch wohlkalkulierten Komposition verstößt. Dabei teilen Lob und Tadel eine wichtige Voraussetzung: Bei allen Unterschieden wird Fontanes Entwicklung in beiden Fällen an einem überlieferten Maßstab gemessen, und eine mögliche Modernität seines Spätwerks scheint hier wie dort ganz ausgeschlossen. Diesem Bild eines aus unterschiedlichen Gründen konservativen Dichters widerspricht jedoch, daß um die Jahrhundertwende eine Reihe junger, sich selbst als ”modern“ verstehender Autoren ausdrücklich den Vorbildcharakter des alten Fontane betont. Dazu zählt neben den oft genannten Brüdern Heinrich und Thomas Mann³ auch der Wiener Arthur Schnitzler, der Anfang 1916 – inmitten der qualvollen Arbeit an seiner ”Wahnsinnsnovelle“ *Flucht in die Finsternis* – in sein Tagebuch notiert: ”Las Abends

¹ NPZ 533, 13.11.1998, zit. nach Luise Berg-Ehlers, *Theodor Fontane und die Literaturkritik*. Bochum 1990, S. 151.

² Vgl. Conrad Wandrey, *Theodor Fontane*. München 1919, S. 294.

³ Dazu und allgemein zur Rezeption Fontanes durch die deutschsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts vgl. Michael Scheffel, *Theodor Fontanes Einfluß auf die Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger (Hgg.), *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000.

Stechlin (Fontane) zu Ende. Mit größtem Vergnügen. Welche innre Vornehmheit, welche – Geduld! Um die verehr – und beneid ich ihn.”⁴ Tatsächlich, so belegen weitere Tagebuchnotizen, ist Schnitzler ein regelmäßiger Fontane-Leser, der neben den Romanen und Briefen auch Fontanes autobiographische Schriften liest und der außer dem *Stechlin* vor allem *Unwiederbringlich* und *Die Poggenpuhls* bewundert.

Schnitzlers in der Forschung – sieht man von einem grundlegenden Aufsatz Hubert Ohls⁵ ab – kaum beachtetes Verhältnis zu Fontane möchte ich zum Anlaß nehmen, um den preußischen Autor einmal aus der Sicht eines Kollegen zu lesen. Es geht mir also in erster Linie nicht um einen Vergleich, sondern darum, Fontane versuchsweise durch die Brille eines rund vierzig Jahre jüngeren Autors zu betrachten. Aus diesem besonderen Blickwinkel möchte ich die Entwicklung des Erzählers Fontane an drei ausgewählten Beispielen verfolgen und seine zuletzt wieder vieldiskutierte Stellung zwischen 'Tradition' und 'Moderne'⁶ bestimmen.

Was macht Fontane so attraktiv für einen herausragenden Vertreter der 'Wiener Moderne', der über das neueste tiefenpsychologische Wissen seiner Zeit verfügt und der sich mit solchem Nachdruck für nervöse Typen und halbe Helden, für Hysterie, Schwermut, Angst und Labilität interessiert?

Neben einer ihm wesensverwandten Skepsis gegenüber allem Dogmatismus konnte Schnitzler bei Fontane zunächst einmal Anklänge an die moderne Vorstellung von einem inkohärenten Ich jenseits der deterministischen Bewußtseinspsychologie des Naturalismus entdecken. Entsprechende Gedanken werden von Fontanes Figuren wiederholt formuliert. So lässt Fontane seinen Botho von Rienäcker in *Irrungen, Wirrungen* z.B. einige Jahre nach der standesgemäßen Vernunftsehrat mit Käthe von Sellenthin die Briefe der geliebten Lene Nimptsch verbrennen und wehmütig vor dem Kamin sinnieren: "Ob ich nun frei bin?... Will ich's denn? Ich will es *nicht*. Alles Asche. Und doch gebunden."⁷ Gleichwohl, so heißt es, freut sich Botho "aufrichtig", als ihm am

⁴ Vgl. Werner Welzig u.a. (Hgg.), *Arthur Schnitzler, Tagebuch (1913-1916)*. Wien 1983, S. 255.

⁵ Vgl. Hubert Ohl, *Zeitgenossenschaft. Arthur Schnitzler und Theodor Fontane*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. 1991, S. 262-307. Zu Schnitzlers Fontane-Lektüre zwischen 1892 und 1920 ebd., S. 276-279.

⁶ Vgl. z.B. Walter Müller-Seidel, *Spätwerk und Alterskunst. Zum Ort Fontanes an der Schwelle zur Moderne*. In: Michael Nüchtern (Hg.), 'Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen...' *Theodor Fontane und seine Zeit*. Karlsruhe 1993, S. 120-151; Hubert Ohl, *Zwischen Tradition und Moderne: Der Künstler Theodor Fontane am Beispiel von 'Unwiederbringlich'*. In: Alan Bance, Helen Chambers u. Charlotte Jolles (Hgg.), *Theodor Fontane. The London Symposium*. Stuttgart 1995, S. 235-252; Renate Böschenstein, *Das Rätsel der Corinna: Beobachtungen zur Physiognomie einer 'realistischen' Figur aus komparatistischer Perspektive*. In: ebd., S. 273-296; Harald Tanzer, *Theodor Fontanes Berliner Doppelroman: 'Die Poggenpuhls' und 'Mathilde Möhring'. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne*. Paderborn 1997.

⁷ Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger (Hgg.), *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. München 1962 ff. (= Hanser Fontane-Ausgabe, im folgenden abgekürzt HFA), Abt. I, Bd. 2, S. 455.

nächsten Morgen ein Brief die Rückkehr seiner Frau von einem längeren Kuraufenthalt verkündet, und er stellt fest: "Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche... Sie dalbert, nun ja, aber eine dalbrige junge Frau ist immer noch besser als keine."⁸ Und in *Cécile* tröstet sich der Ingenieur von Gordon, der soeben erfahren hat, daß die von ihm verehrte Cécile als junges Mädchen eine Kurtisane war, mit den Worten:

Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen, und wohin das Auge fällt, überall Licht und Schatten. [...] Was hat nicht alles Platz in einem Menschenherzen? Alles verträgt sich, man rückt mit Gut und Bös ein bißchen zusammen, und wer heute sittlich ist und morgen frivol, kann heute gerade so ehrlich sein wie morgen.⁹

Von dem, was der aus der Neuen Welt zurückgekehrte "Naturmensch"¹⁰ Gordon bei Fontane noch im Ton der Bitterkeit formuliert, ist es nicht mehr weit zur nüchternen Diagnose von Schnitzlers Doktor von Aigner, der in der Tragikomödie *Das Weite Land* gewissermaßen als *Alter ego* seines Autors die berühmten Worte spricht:

Sollte es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns! Liebe und Trug...Treue und Treulosigkeit...[...]. Wir versuchen wohl, Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches... Das Natürliche... ist das Chaos. Ja... [...] die Seele ... ist ein weites Land.¹¹

In welcher Form bestimmt die hier angesprochene Spannung von einer als künstlich angesehenen Ordnung auf der einen und einer als natürlich betrachteten Unordnung auf der anderen Seite die erzählten Geschichten beider Autoren? Nicht der bereits von Thomas Mann bemerkte und unterdessen oft untersuchte Prozeß der Ablösung von der Abbildungsästhetik des 'Realismus' zugunsten eines zunehmend komplexen, so Ohl, "ästhetischen Konstruktivismus"¹², sondern die Figuren- und Handlungsentwürfe Fontanes seien hier *en détail* betrachtet. Was für Figuren und welche Art von Handlungen stellt Fontane in den Rahmen seiner erzählten Wirklichkeit? Als Beispiele für meine Untersuchung wähle ich die 'frühe' Erzählung *Schach von Wuthenow* (1883), mit der man gemeinhin

⁸ Ebd., S. 458.

⁹ Ebd., S. 293.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 301.

¹¹ Vgl. Arthur Schnitzler, *Die Dramatischen Werke*. Frankfurt/M. 1962, Bd. 2, S. 281.

¹² Vgl. Hubert Ohl, 'Verantwortungsvolle Ungebundenheit': *Thomas Mann und Fontane*. In: Beatrix Bludau u.a. (Hgg.), *Thomas Mann. 1875-1975*. Frankfurt/M. 1977, S. 331-348, hier: S. 241. Am Beispiel der *Poggendorf* und der *Traumnovelle* zum Prozeß der erklärten Fiktionalisierung und Ästhetisierung der erzählten Wirklichkeit bei Fontane und Schnitzler zuletzt Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997, S. 154-174, u. S. 175-196.

Fontanes "Übergang zum modernen Gesellschaftsroman"¹³ verbindet, sowie die zu Schnitzlers erklärten Lieblingswerken gehörenden späten Romane *Unwiederbringlich* (1892) und *Der Stechlin* (1897). Schon in *Schach von Wuthenow*, so meine Ausgangsthese, gestaltet Fontane eine männliche Hauptfigur¹⁴, die sich in einem Spannungsfeld von Ordnung und Unordnung bewegt und deren Verhalten durchaus nicht der traditionellen Vorstellung von einem kohärenten Ich entspricht. Im Zusammenhang mit dieser Figur, so meine zweite These, entwirft Fontane ein Handlungsmodell, das er in *Unwiederbringlich* und *Der Stechlin* auf jeweils aufschlußreiche Weise fortentwickelt und das gewissermaßen vorbereitet, was Schnitzler im Rahmen der sogenannten 'Frühen Moderne'¹⁵ und ihres scheinbaren Bruchs mit den Erzählkonzepten des 'Realismus' gestaltet.

"Wir hatten herausgefunden", so resümiert Gesine Cresspahl in Uwe Johnsons *Jahrestagen* das Ergebnis einer philologisch genauen Beschäftigung mit dem Protagonisten des *Schach von Wuthenow*, "daß er unsichtbar blieb über einhundertdreißig Seiten hinweg; mit Absicht, wie wir zu Fontanes Gunsten annehmen wollten."¹⁶ Tatsächlich ist Fontanes Hauptfigur nicht nur in mehreren Kapiteln der Erzählung, sondern auch an ihrem Anfang und Ende körperlich abwesend und nur als Gegenstand der Rede von anderen Figuren gegenwärtig. Schon dieser formale Kunstgriff seines Schöpfers erschwert die Vorstellung von einem so oder so gearteten 'Wesen' des Protagonisten und verleiht seinem Charakter das schillernde Profil eines aus unterschiedlichen Perspektiven erstellten Konstruks. Im Spiegel der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen erscheint der wiederholt mit dem Epitheton "schön" geschmückte Offizier Schach denn auch durchaus widersprüchlich auf der einen Seite als ein ritterlicher Mann¹⁷ von einem "nicht gewöhnlichen Rechtsgefühl und einer untadeligen Gesinnung"¹⁸, und auf der anderen Seite als ein eitler "Wichtiguer"¹⁹,

¹³ In diesem Sinne z.B. schon Klara Sieper, *Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane*. Weimar 1930, S. 8.

¹⁴ In der folgenden Analyse eines Handlungsmodells konzentriere ich mich auf eine Reihe von männlichen Handlungsträgern, die in den Studien zur Modernität Fontanes vergleichsweise wenig beachtet werden. Zu psychologisch komplexen weiblichen Figuren wie Cécile und Christine von Holk und ihren in mancher Hinsicht modernen "Krankheitsbildern" zuletzt z.B. Horst Thomé, *Autonomes Ich und 'Inneres Ausland'. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten*. Tübingen 1992, S. 294-392, u. Walter Müller-Seidel, 'Das Klassische nenne ich das Gesunde...'. *Krankheitsbilder in Fontanes erzählter Welt*. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 31, 1982, S. 9-27, bes. S. 20 ff.

¹⁵ Zum Begriff und zur Periodisierung der 'Frühen Moderne' Marianne Wünsch, *Vom späten 'Realismus' zur 'Frühen Moderne': Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels*. In: Michael Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 187-204.

¹⁶ Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*. Frankfurt/M. 1983, S. 1704.

¹⁷ HFA I/1, S. 592.

¹⁸ Ebd., S. 629.

¹⁹ Ebd., S. 572.

der "krankhaft abhängig [...] von dem Urteile der Menschen"²⁰ ist. Kann man ritterlich sein und doch schwach, oder ist solch ein Widerspruch unmöglich, und hat Lisette von Perbandt Recht, wenn sie bemerkt: "Man ist entweder ein Mann von Ehre, oder man ist es nicht"²¹? Und wenn der Widerspruch doch möglich wäre, ließe sich dann mit einer anderen Figur behaupten, daß Schach "ein ehrliches Gesicht und keine Maske"²² trägt?

Grundlegend für Schachs wiederholt bemerkte "eigenartige Natur", die, wie es in der Figurenrede heißt, "manche psychologische Probleme stellt"²³, scheint mir das Paradox zu sein, daß Gesicht und Maske in diesem Fall gar nicht zu trennen sind. "Und *darin* unterscheidet er sich von uns", sagt der Regimentskamerad Nostitz, "er ist immer er selbst, gleichviel, ob er in den Salon tritt, oder vorm Spiegel steht, oder beim Zubettegehen sich seine safranfarbenen Nachthandschuh anzieht."²⁴ Inmitten einer auf Repräsentation hin angelegten Gesellschaft und ihrer verbindlichen Normen kann Schach offenbar genau deshalb immer "er selbst" und "ohne Maske" sein, weil er die soziale Ordnung geradezu vollkommen verkörpert: Zu seiner besonderen 'Natur' gehört, daß er ohne individuelle Natur und damit frei von allem Natürlichen jenseits der sozialen Ordnung ist.

Betrachtet man die erzählte Handlung, so führt Fontanes Werk am Beispiel des Schach von Wuthenow vor, was eigentlich undenkbar scheint, nämlich wie ausgerechnet eine so vorbehaltlos dem Ordnungsdenken verhaftete Figur für einen Augenblick aus dem Gleichgewicht kommt und infolgedessen in einen existentiellen Widerspruch zwischen ihrer konventionellen 'Natur' und dem Gehorsam gegenüber der Gesellschaft gerät. Um diesen Widerspruch auszulösen, konfrontiert Fontanes Erzählung ihren Protagonisten mit einer Frau, die im Gegensatz zu Schach für sich selbst einen individuellen Freiraum außerhalb der Regeln der Gesellschaft in Anspruch nimmt und die insofern auf ganz andere Weise als Schach immer 'sie selbst' und 'ohne Maske' ist. "Wovor andre meines Alters und Geschlechts erschrecken, das darf ich", sagt die von den Blättern entstellte Victoire von Carayon, die ihre Schönheit kurz nach dem vielbewunderten Auftritt auf einem Kinderball für immer verlor, und sie fügt hinzu: "An dem Abende bei Massows, wo man mir zuerst huldigte, war ich, ohne mir dessen bewußt zu sein, eine Sklavin. Oder doch abhängig von hundert Dingen. Jetzt bin ich frei."²⁵ Wieso aber verfällt Schach, der schöne Mann der Konvention, der ebenso "nicht-schönen"²⁶ wie unkonventionellen Victoire – um so mehr, da der Rittmeister doch offensichtlich Victoires immer noch reizvolle Mutter verehrt? Eine entscheidende Funktion hat hier die Bewunderung Victoires durch die von Schach anerkannte Autorität des Prinzen Louis Ferdinand. Im Gespräch in geselliger

²⁰ Ebd., S. 571.

²¹ Ebd., S. 613.

²² Ebd., S. 572.

²³ Ebd., S. 571.

²⁴ Ebd., S. 573.

²⁵ Ebd., S. 615f.

²⁶ Ebd., S. 681.

Runde entwickelt dieser eine durchaus eigenwillige Ästhetik des Häßlichen und spricht der pockennarbigen Victoire eine besonders widerständige Natur in Gestalt der geläuterten, "allervollenstenen Gesundheit" zu. Der Prinz lobt das "Innerliche" an dieser "höheren Form der Schönheit" – und das "Innerliche", so sagt er, "das in *unserer* Frage den Ausschlag gibt, heißt Energie, Feuer, Leidenschaft."²⁷

Durch prinzliche Extravaganz in seiner Wahrnehmung beeinflußt, sieht Schach Victoire mit anderen Augen und entdeckt auch für sich selbst eine Ästhetik, die nicht die äußere Form, sondern die vitale Kraft des Natürlichen zum Maßstab erklärt: "Armes Gesetz der Form und der Farbe", spricht er zu Victoire in der berühmten Liebesszene des achten Kapitels, "Was allein gilt, ist das ewige Eine, daß sich die Seele den Körper schafft oder ihn durchleuchtet und verklärt. [...] Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold!"²⁸

Schachs Bereitschaft, sich auf Victoire einzulassen und sich für das zu öffnen, was Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in einer kürzlich erschienenen Studie eine "gegen die normierende und erstarrende soziale Ästhetik" gerichtete "neue 'Naturkultur'"²⁹ nennen, bleibt jedoch auf einen kurzen Moment des Begehrens begrenzt. Der schöne Schach erweist sich als vital genug, um für einen Augenblick unkonventionell zu scheinen, aber zu schwach, um es auf Dauer zu sein. Dem erneut in der Konvention erstarnten Schach, der am Ende eine Ehe schließen muß, aber nicht führen kann, bleibt allein die Freiheit zum Tode, der aus dem lutherischen Preußen in das katholische Rom geflohenen Victoire dagegen die Freiheit des um ein gesundes Kind bereicherten Lebens.³⁰

Der in *Schach von Wuthenow* gestaltete Konflikt zwischen lebendiger Natur und starrer Konvention sowie eine durch die Beziehung eines Mannes zu zwei Frauen gebildete Dreieckskonstellation finden sich auch in meinem zweiten Beispiel, dem Roman *Unwiederbringlich*. Der Konflikt ist hier allerdings in verschärfter Form inszeniert, und die Rollen der drei unmittelbar an ihm beteiligten Figuren sind grundlegend neu besetzt.

Wie der Rittmeister Schach wird auch der Graf Helmuth von Holk in der Figurenrede als "schön", "schwach" und "eitel" bezeichnet.³¹ Doch während der gefühlskalte Ästhet Schach in einer gewissen Nähe zu dem bindungsunwilligen Künstler Georg von Werghenthin steht, dem Protagonisten von Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie*, ist der verheiratete Holk wohl eher zu den Vorfahren des durchschnittlichen Arztes und

²⁷ Ebd., S. 607f.

²⁸ Ebd., S. 616f.

²⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann, 'Le laid c'est le beau'. *Liebesdiskurs und Geschlechterrolle in Fontanes 'Schach von Wuthenow'*. In: DVjs, 2, 1998, S. 243-267.

³⁰ Folgt man der Argumentation des Prinzen, der in der vitalen Kraft des Natürlichen eine Verbindung von *Beauté du diable* und katholischer Kirche sieht (vgl. HFA I/1, S. 608), so ist es nur konsequent, daß Victoire am Ende in Rom Zuflucht findet, wo ihr todkrankes Kind wie durch ein Wunder mit Hilfe der "alten Kürche" gesundet.

³¹ Vgl. z.B. HFA I/2, S. 626 u. 693.

Ehemanns Fridolin aus der *Traumnovelle* zu zählen. Wie Fridolin und andere männliche Hauptfiguren nicht nur bei Schnitzler, sondern schon bei Fontane – man denke etwa an den „auf jedem Gebiete“ schwankenden Grafen Petöfy³² und den nichts als „Halbkreise“ vollbringenden Woldemar von Haldern³³ – so erscheint auch Holk als ein Mann ohne feste Grundsätze, der „unentschlossen“ und „wandelbar“³⁴ ist. „Er ist unklar und halb“, sagt das Hoffräulein Ebba von Rosenberg über Holk,

er geriert sich als Schleswig-Holsteiner und steht doch als Kammerherr im Dienst einer ausgesprochen dänischen Prinzessin; er ist der leibhafte genealogische Kalender [...] und spielt sich trotzdem auf Liberalismus und Aufklärung aus. [...] Er ist moralisch, ja beinahe tugendhaft und schielt doch begehrlich nach der Lebemannschaft hinüber.³⁵

Im Vergleich zu dem so durch und durch konventionellen Schach ist ein solcher „Augenblicksmensch“³⁶ in einem ganz anderen Ausmaß gefährdet, aus dem Gleichgewicht eines geordneten Lebens zu geraten. Der Konflikt zwischen Natur und Konvention ist in seinem Fall denn auch umfassender, und er wird psychologisch differenzierter aus dem Inneren der Figur heraus entwickelt.

Um die in der Figur und ihrem sozialen und historischen Umfeld bereits angelegte Ambivalenz³⁷ hervortreten zu lassen und im Sinne eines identitätsbedrohenden Konflikts zu verschärfen, entführt die Erzählung den Grafen Holk, der in der zunehmend problematischen, aber immer noch als selbstverständlich empfundenen Ordnung einer langjährigen Ehe lebt, von seiner ländlichen Heimat in Schleswig in den Hofstaat der Prinzessin von Kopenhagen. An diesem Ort, dessen „ursprüngliche Natur“ Christine Holk mit den sprechenden Worten „Tanzsaal, Musik, Feuerwerk“³⁸ bezeichnet, wird Holk mit dem „Gipfel der dänischen Hauptstadtdekadenz“³⁹ in Gestalt der Ebba von Rosenberg konfrontiert. Daß die leichtlebige Ebba Züge einer Melusine trägt und als Gegensatz zu Holks Ehefrau, der schwermütigen, sittenstrengen und protestantisch-pflichtbewußten Christine angelegt ist, hat man oft festgestellt. Sowohl für die Figurenkonzeption als auch das Handlungsmodell des Romans scheint mir aber ebenso von Bedeutung, daß Fontane

³² Vgl. z.B. HFA I/1, S. 796.

³³ HFA I/2, S. 556.

³⁴ Vgl. ebd., S. 603 u. S. 608.

³⁵ Ebd., S. 693f.

³⁶ Ebd., S. 595.

³⁷ In der historischen Zeit unmittelbar vor 1864 bewegt sich Holk bekanntlich in einem Spannungsfeld zwischen den nationalen und kulturellen Hoheitsansprüchen von Dänemark und Preußen. Ausführlich dazu zuletzt Antje Roth, *Halbheiten. Zum Problem der Ambivalenz in Fontanes Roman 'Unwiederbringlich'*. Mag. Arbeit. Göttingen 1994.

³⁸ HFA I/2, S. 605.

³⁹ Sven-Age Jørgensen, *Dekadenz oder Fortschritt? Zum Dänemarkbild in Fontane's Roman 'Unwiederbringlich'*. In: *Text + Kontext*, 2,2, 1974, S. 28-49, hier: S. 32.

seinen Protagonisten in die Arme einer Frau sinken läßt, die sich ganz im Sinne des lebensideologischen Denkens der Jahrhundertwende auf den Begriff des "Lebens" beruft. Im Zeichen des "Lebens" formuliert Ebba eine Moralkritik, die voraussetzt, daß man Sexualität außerhalb der bürgerlichen Ehe als 'natürlich' akzeptiert. "Bah, ich weiß wohl, die Menschen sollen tugendhaft sein," sagt Ebba, aber sie sind es nicht, und da, wo man sich drin ergibt, sieht es im ganzen genommen besser aus als da, wo man die Moral bloß zur Schau stellt. Leichtes Leben verdirt die Sitten, aber die Tugendkomödie verdirt den ganzen Menschen."⁴⁰ Und an anderer Stelle erläutert sie, daß es "so viele Formen des Lebens" gebe, und ergänzt:

Es gibt viele Maßstäbe für die Menschen, und einer der besten und sichersten ist, wie sie sich zu Liebesverhältnissen stellen. [...] Was wäre das Leben ohne Liebesverhältnisse? Versumpft, öde, langweilig. Aber verständnis- und liebevoll beobachten, wie sich aus den flüchtigsten Begegnungen und Blicken etwas aufbaut, das dann stärker ist als der Tod – oh, es gibt nur eines, das noch schöner ist, als es zu beobachten, und das ist, es zu durchleben.⁴¹

Von solchen Reden angeregt, erträumt sich nach vollbrachtem Ehebruch auch der verführte Verführer Holk ein "anderes Leben" in "Luft, Licht, Freiheit"⁴². Zu seinem und letztlich auch seiner Ehefrau Christines Unglück führt jedoch, daß er ein neues Leben nach alten Regeln leben möchte. Mit einer Frau, die das Ideal der natürlichen Liebe im Sinne des gelebten Augenblicks vertritt⁴³, will Holk in "Harmonie" und "heiterer Übereinstimmung der Seelen"⁴⁴ eine neue Ehe schließen und damit in eine dauerhafte und konventionelle Ordnung überführen, was sich sowohl dem Gedanken der Dauer als auch dem der Konvention naturgemäß widersetzt.

Der Vergleich von *Unwiederbringlich* mit *Schach von Wuthenow* bestätigt, daß Fontane den Konflikt von Natur und Ordnung hier nach einem ähnlichen Modell entwirft. Nach diesem Modell gibt es drei Phasen: In einer ersten Phase befindet sich der Protagonist im Einklang mit sich und einer sozialen Ordnung; in einer zweiten Phase wird er mit der Alternative eines natürlich-sinnlichen Lebens konfrontiert; und in einer dritten Phase zeigt sich, daß der Protagonist diesem Leben nicht gewachsen ist, weil er auf den Halt einer sozialen Ordnung denn doch nicht verzichten kann. Mit Hilfe des vorgestellten Modells wird außerdem eine Entwicklung Fontanes deutlich. In *Schach von Wuthenow* ist der Konflikt in das Umfeld einer stark normierten Gesellschaft eingebunden, in *Unwiederbringlich* ist das Modell insofern vorangetrieben, als die Normen der Gesellschaft weniger einheitlich sind und der Konflikt sich mit natürlicher Konsequenz aus dem Inneren des Protagonisten heraus entwickelt.

⁴⁰ HFA I/2, S. 730.

⁴¹ Ebd., S. 692.

⁴² Ebd., S. 766.

⁴³ Vgl. ebd., S. 788.

⁴⁴ Ebd., S. 766.

Von dieser zweiten Stufe des Modells ist es schließlich nur ein kleiner, wenn auch bedeutender Schritt zu dem, was Schnitzler in vielen seiner Werke gestaltet. Ohne diesen Gedanken hier im einzelnen ausführen zu können, sei darauf verwiesen, daß auch Schnitzler seine Figuren immer wieder in einen Gegensatz zu konventionellen Selbst- und Rollenbildern rückt, indem er sie auf unterschiedliche Weise mit einem Leben außerhalb der herkömmlichen Ordnung konfrontiert.⁴⁵ Radikaler als Fontane führt Schnitzler in diesem Zusammenhang jedoch vor, daß die tradierten Werte und Normen der bürgerlichen Gesellschaft eine künstliche 'Form' darstellen, gegen die nicht etwa nur dieses oder jenes Individuum aus jeweils spezifischen Gründen, sondern die Natur des Menschen⁴⁶, oder – wie Georg Simmel im zeittypischen Vokabular des lebensideologischen Denkens formuliert – "das unmittelbare und echte Leben [...] revoltiert".⁴⁷ Und wenn die Figuren bei Schnitzler zuweilen dennoch in eine zwar als künstlich erkannte, für den Selbsterhalt des Ich jedoch als notwendig empfundene Ordnung zurückfinden, so wird das Leben in einer solchen Ordnung – man denke etwa an das wiedervereinte Ehepaar Fridolin und Albertine am Ende der *Traumnovelle* – nicht aus der sozialen Konvention, sondern allein aus der Psychologie des Individuums heraus begründet: In diesem Sinne führen Fridolin und Albertine ihre in eine schwere Krise geratene Ehe also nicht deshalb fort, weil eine resignierend anerkannte Konvention und der – wie es in Fontanes *Unwiederbringlich* heißt – "Frieden mit der Gesellschaft"⁴⁸ es erfordern, sondern weil sie selbst erfahren haben, daß die Bindung an den Partner zwar nicht ihrer natürlichen Sexualität, wohl aber ihren individuellen psychischen Bedürfnissen entspricht.⁴⁹ Eine solche Neubegründung der sittlichen Ordnung aus dem Geist der Individualpsychologie erfolgt bei Schnitzler auf der

⁴⁵ Ausführlich zum "narrativen Modell" Schnitzlers Wolfgang Lukas, *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996.

⁴⁶ Vgl. hier etwa das sprechende Verhältnis von Kleidung und Körper in Schnitzlers großen, einander wechselseitig ergänzenden 'Monolognovellen' *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. Mit der Geschichte von Gustl, der in seiner Rolle als Leutnant das Leitbild der Jahrhundertwendegeellschaft vertritt, entlarvt Schnitzler die hohen zeitgenössischen Werte "Männlichkeit" und "Ehre" als ein soziales Konstrukt, das sich auf äußerliche Attribute wie das Tragen einer Uniform und eines Säbels stützt. Die Geschichte von Fräulein Else offenbart dagegen die Tragödie einer begabten jungen Frau, deren natürliche Bedürfnisse sich in keinem gesellschaftlich anerkannten Handlungsmodell befriedigen lassen. Während Leutnant Gustl am Ende die Kleidung und das Ansehen seines Standes um den Preis der Verdrängung behält, kann Else ihren "Anstand" letztlich nur dank der öffentlichen Entblößung ihres Körpers (und der bewußt damit verknüpften Aufgabe ihres Selbst) bewahren.

⁴⁷ Vgl. Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur: ein Vortrag*. München u. Leipzig 1918, S. 37. Weitere Belege bei Lukas, wie Anm. 45, bes. S. 76-78. Mit Innstettern – allerdings sogleich wieder verworfenem – Wunsch, "weg von hier" zu gehen, "weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen" (HFA I/4, S. 288), ist schon in *Effi Briest* eine im Ansatz vergleichbare Kultur- und Zivilisationskritik formuliert.

⁴⁸ Vgl. HFA I/2, S. 792.

⁴⁹ Im einzelnen dazu Scheffel, wie Anm. 12, S. 175-196.

Grundlage eines differenzierten tiefenpsychologischen Modells, über das Fontane in dieser Form noch nicht verfügt.⁵⁰ Gleichwohl findet sich auch bei Fontane der Ansatz zu einer Neubegründung der, wie er seine Figur Wüllersdorf in *Effi Briest* sagen lässt, "Hilfskonstruktionen"⁵¹ einer Ordnung aus dem Inneren des Subjekts. Am Beispiel des Zeitromans *Der Stechlin* sei dieser Gedanke abschließend skizziert.

Zusammen mit den *Poggendorfs* gehört *Der Stechlin* zu den beiden Alterswerken Fontanes, die nahezu ohne Handlung im Sinne einer die vielen einzelnen Szenen übergreifenden Geschichte sind. Trotzdem gibt es auch in diesem Fall so etwas wie einen Handlungskern, und zu ihm gehört nicht zuletzt eine dritte Stufe des hier am Beispiel von *Schach von Wuthenow* und *Unwiederbringlich* vorgestellten Modells. Wie der Rittmeister Schach verkehrt auch der junge Rittmeister Stechlin in einem Haus mit zwei Damen, die trotz aller Unterschiede beide Gegenstand seiner Verehrung sind: Auf der einen Seite die geschiedene Gräfin Melusine, die als leicht, liebenswert und sprunghaft bezeichnet wird, auf der anderen die vergleichsweise unauffällige, christlich-sozial und "preußisch-militärisch"⁵² eingestellte Komtesse Armgard. Und auch in der erzählten Welt dieses Romans begegnen wir zwei verschiedenen Lebensformen, denen unterschiedliche Räume entsprechen: hier das zurückgezogene Leben in der Einsamkeit des nur noch von dem alten Dubslav bewohnten Schlosses Stechlin, dort das gesellige Leben im Salon der kosmopolitischen Barbys in der Metropole Berlin. Unauflösbare Konflikte wie in *Schach von Wuthenow* und *Unwiederbringlich* folgen aus solchen Gegenüberstellungen allerdings nicht. Der Gardeoffizier Woldemar heiratet bekanntlich nicht die gesellschaftlich gewandte Gräfin, sondern ihre eher stille Schwester Armgard, nimmt nach Dubslavs Tod seinen Abschied und zieht sich auf Schloß Stechlin zurück, um dort – so scheint es – ein Leben zu führen, wie es dem Offizier Schach seinerzeit als Alptraum vor Augen stand.

Liegt in der Konstruktion einer solchen Handlung nicht ein Rückschritt gegenüber all den Spannungen und ungelösten Widersprüchen, die Fontane in seinen früheren Werken gestaltet? Mir scheint hier aufschlußreich, was die Auflösung dieser Widersprüche ermöglicht. Zum einen gehört dazu das soziale Umfeld einer modernen Gesellschaft, deren Ordnung sich insofern aufgelöst hat, als hier erstmals eine Vielzahl von Lebensentwürfen und Weltanschauungen gleichberechtigt nebeneinander steht und die Menschen, wie Pastor Lorenzen es formuliert, die Freiheit haben, "ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu betätigen."⁵³ Zum anderen gehört dazu aber auch ein Protagonist, der seine Fähigkeiten einzuschätzen weiß und der seine Freiheit entsprechend zu nutzen

⁵⁰ Zur Rekonstruktion der Figurenpsychologie bei Fontane und Schnitzler vor dem Hintergrund der "psychologisch-psychiatrischen Forschung" in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich Thomé, wie Anm. 14, S. 294-392 u. S. 598-645.

⁵¹ HFA I/4, S. 289.

⁵² Vgl. HFA I/5, S. 244 u. S. 290.

⁵³ Ebd., S. 271.

versteht. Vor dem Hintergrund einer neugewonnenen Handlungsfreiheit der Figuren gewinnt an Bedeutung, wie sich Woldemar in den zwei existentiellen Fragen seines Lebens entscheidet. Im Gegensatz zu so vielen anderen Hauptfiguren Fontanes trifft Woldemar in der Frage nach seiner Lebenspartnerin und seiner Lebensweise eine Entscheidung, die in erster Linie nicht dem sozialen Renommee, sondern seiner eigenen, inneren Natur entspricht. Denn der als Offizier so erfolgreiche, "brillant angeschriebene" und von den Prinzen nahezu hofierte Woldemar ist, wie sein Kamerad Czako erklärt, "ein reizender Kerl, aber [...] doch bloß ein Mensch"⁵⁴ (wobei Czako, wie seine Anspielung auf den alten Adam im weiteren Gesprächsverlauf verdeutlicht, einen "Naturmenschen" vor Augen hat). Und als ein solcher paßt Woldemar nicht zu Melusine und ist, so erläutert Czako schon zu Beginn des Romans, auf Schloß Stechlin, nicht aber in einem Berliner Garderegiment zu Hause.⁵⁵

Was aber bedeutet Woldemars fiktiver Lebensweg für die Modernität seines Autors? Blicken wir probehalber noch einmal von Schnitzler her auf den *Stechlin*. In seinem großen Zeitroman *Der Weg ins Freie* (1908) widmet sich auch Schnitzler dem in Fontanes *Stechlin* thematisierten Generationen- und Zeitenwechsel. Er variiert dessen Geschichte jedoch in einem entscheidenden Sinn. Rund ein Jahrzehnt nach Fontane beginnt Schnitzler seinen ebenfalls unmittelbar vor der Jahrhundertwende spielenden Roman gerade dort, wo Fontane seine Geschichte von der Kontinuität im Wandel seinerzeit enden ließ: Schnitzlers Protagonist Georg von Wergenthin, wie Woldemar ein junger Aristokrat auf der Schwelle zum Erwachsensein, hat nach dem frühen Tod der Mutter soeben den Vater verloren und muß sich jetzt in der vielgestaltigen Gesellschaft einer Zeit des Übergangs allein orientieren. "Wohin, wohin?" Die alles entscheidende Frage, die der Vater dem Sohn vor seinem Tode stellte, bleibt in diesem Fall jedoch bis zum Ende des Romans ohne überzeugende Antwort. Irgendeine Form von Ordnung gelingt dem aus dem Augenblick heraus lebenden Georg nur in dem rein äußerlichen Sinn, daß er sich schließlich erstmals für einen bürgerlichen Beruf entscheidet.

"Verwandlung", so schreibt der mit Schnitzler befreundete Hugo von Hofmannsthal 1912 an Richard Strauß,

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft.⁵⁶

⁵⁴ Ebd., S. 21f.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 22: "Wenn unser Freund Stechlin sich in diese seine alte Schloßkate zurückzieht, so darf er Mensch sein, soviel er will, aber als Gardedragonier kommt er damit nicht aus. Vom alten Adam will ich nicht sprechen, das hat immer noch so 'ne Nebenbedeutung."

⁵⁶ Vgl. Hofmannsthal, *Ariadne. Aus einem Brief an Richard Strauß*. Zit. nach Rudolf Hirsch u.a. (Hgg.), *H.v.H., Sämtliche Werke*. Bd. XXIV, Frankfurt/M. 1985. S. 204-207, hier: S. 205.

Was Hofmannsthal hier als elementaren Widerspruch des menschlichen Daseins charakterisiert, bezeichnet wohl das Zentrum all der Spannungen, die sowohl Fontane als auch Schnitzler in ihrem Werk gestalten. Im besonderen Fall von Woldemar, aber auch von anderen Figuren aus Fontanes Spätwerk wie etwa den Poggenpuhls, wird die Spannung von Beharren und Verwandlung nicht zuletzt dadurch in einem Humanität ermöglichen Gleichgewicht gehalten, daß die Figuren sich durchaus bewußt im offenen Horizont einer modernen Welt bewegen und gleichwohl persönlichen Halt in einer überlieferten Werteordnung finden – einer Ordnung, die ihrer individuellen Natur zumindest im Kern entspricht. Ein solcher Halt steht den Figuren Schnitzlers nicht zur Verfügung, und sein Verlust markiert denn auch eine grundlegende Differenz sowohl zwischen den Handlungsentwürfen von Fontane und Schnitzler als auch zwischen den Erzählkonzepten von 'Realismus' und 'Früher Moderne'. "Glauben sie mir, Georg," sagt der Dichter Heinrich Beermann in der letzten Szene von *Der Weg ins Freie*, "es gibt Momente, in denen ich die Menschen mit der sogenannten Weltanschauung beneide. Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen." Frei von der Belastung, aber auch der Stütze durch Konvention und Tradition müssen sich die Figuren Schnitzlers ihre "Hilfskonstruktionen" ganz allein und immer wieder neu errichten. "Und das", so weiß schon Schnitzlers Dichter Beermann als ein typischer Vertreter all der Nöte des modernen Subjekts, "ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist."⁵⁷ Beim alten Fontane ist der Weg ins Freie bereits Schritt für Schritt eingeschlagen, wenn auch noch nicht mit allen Konsequenzen bis ans Ende gegangen.

⁵⁷ Arthur Schnitzler, *Erzählende Schriften*. Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 958.

Memoria und Ekphrasis – die kryptisch-mythische Poetik der späten narrativen Texte von Fontane

”Dem Roman geht nur noch das Schweigen voraus.“

(1. Einleitung -Problematisierung)

In meinem Vortrag möchte ich kurz auf den Problemkomplex eingehen, wie sich die Wahrnehmens-Problematik, die sich an der Jahrhundertwende, besser gesagt lange vor dem Erscheinen des *Chandos-Briefes* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausbildet, mit der Realismus-Frage bzw. mit dem permanenten In-Verwandlung-Sein der epischen, narrativen Gattungen in den narrativen Texten von Theodor Fontanes, in dem Fall in dem im allgemeinen als Erzählung bezeichneten *Schach von Wuthenow* verknüpft, und wie sie möglichst adäquat beschrieben werden könnte. Im Fall von Fontane steht man der ewigen Umschreibung der Gattungsrahmen, der kraftvollen Lockerung der Dreiheit (oder Dreifaltigkeit) von Epik-Drama-Lyrik gegenüber. Die narrativen, traditionell Geschichten erzählenden Gattungen, wie der Roman, die Erzählung oder die Novelle sind für Fontane besonders plastische Kategorien, die als eine permanente Verwandlung, als ein unaufhörlicher Übergang ineinander existieren. Seine Texte können im traditionellen Sinne des Wortes nur mit Vorbehalt *Romane*, und schon gar nicht klassische *realistische Romane* genannt werden. Die ernste und feste Zuordnung zu den verschiedenen poetisch-literarischen Gattungen bedeutete bereits für den Schriftsteller (und man könnte hinzufügen, den Kunstkritiker und latenten Kunsttheoretiker) Fontane als primären Leser ein grundlegendes Problem. Er bezeichnete seine Schriften mal als Roman, mal als Erzählung, und es kam mehrmals vor, daß er den Text in seinen Aufzeichnungen oder Briefen im Laufe des Schreibprozesses als ‘Erzählung’ erwähnte, aber als Paratext des ‘fertigen’ Werkes die Bezeichnung ‘Roman’ steht. Man kann sogar riskieren, daß für die Texte Fontanes viel eher die Termini ‘Geplauder’/ ‘Plauderei’ oder der in der Postmoderne so oft und beliebt benutzte Terminus *technicus* ‘Schwätzerei/Quatschen’ gelten. Er schreibt in seinem Brief an Martha Fontane: ”ich bin [...] im Sprechen wie im Schreiben, ein Causeur“¹. Diese Causerien sind weniger von (Aus)sagen- als viel mehr vom Zeigen-Charakter bestimmt. In den Texten wird anstatt auf das “Was”, also den Inhalt, das Semantische, auf das “Wie”, auf die Selbstreflexivität der Form Akzent gelegt. Die Texte Fontanes werden in Abhandlungen, kritischen Aufsätzen oft mit dem Drama verglichen,

¹ Theodor Fontane: *An Martha Fontane*, Berlin 24. Aug.. 82. Potsd. Str. 134.c. In: Otto Drude u.a. (Hg.): *Theodor Fontane. Briefe. Dritter Band 1879-1889*. München: Carl Hanser Verlag 1980.

vor allem wegen der Dialogform, aber meines Erachtens wäre – wenn man auf jeden Fall eine Analogie feststellen möchte – die dem Schauspiel ähnliche Konvergenz des Verbalen und Bildlichen, des Wortes und des Bildes in den Werken ein viel wesentlicherer Grund eines solchen Vergleichs. Die Mehrheit der Fontaneschen Texte kann als Erinnerungsbild bzw. als beschreibende (Ge)denkbild betrachtet werden. Wenn wir aber trotz alledem und möglichst adäquat die (literarisch-poetischen) Gattungsrahmen bestimmen müssen und/oder wollen, innerhalb derer diese Texte existieren, haben wir paradoxe Weise eine extreme Variante der von József Szili neulich eingeführten leeren sog. 'x-Position'² anzunehmen. In seiner interkulturellen Gattungstheorie erwähnt Szili mehrere mögliche Ausfüllungs- und Verwirklichungsvariationen der x-Position, der hypothetischen Urform oder des Katalogs. Demnach gibt es "keinen genuin sequentiellen Text, die Narration aktiviert ja die memoria und demzufolge bewegt sich die sich entfaltende Bedeutung hin und her"³, indem sie in den imaginären Dimensionen "räumliche Formationen" aufbaut. Seiner Meinung nach sei das *Ikon* ein Grenzfall des linearen, sukzessiven Prozesskatalogs, "wo die statische Beschreibung (Description) oder Charakterisierung formal mit der Aufzählung der Geschehnisse, mit der primären Form der Geschichtenerzählung übereinstimmt"⁴. Ich bin fest davon überzeugt, daß die entscheidende Mehrheit der Fontaneschen narrativen Texte ein solches *Ikon* ist, wo Wort und Bild, verbale Narration und Vor-Augen-Stellen bzw. Anschein einander decken, ergänzen und voraussetzen. Eine solche Art *Ikon*-/Ikonitätstheorie kann für uns zudem noch unter zwei weiteren wesentlichen Aspekten betrachtet werden. Einerseits in der Untersuchung des Problemkreises, in dessen Origo sich die Fragen der episich-narrativen Fiktion, der Mimesis bzw. die des epistemologischen/ästhetischen Wahrnehmens befinden. Andererseits wirft das *Ikon* als eine narrativ-poetische Kategorie auf, das Problem eingehender, gründlicher zu behandeln, wie die Anschaulichkeit, das Bild, die Bildlichkeit und die sprachliche rhetorische Figuralität im Laufe des 19. Jahrhunderts (wieder) in eine zentrale Position kommt, wie sich die Bildnarration des sog. Realismus modifiziert, bereichert, im Vergleich mit den – unter anderen – im ausgezeichneten Artikel von Pfotenhauer skizzierten Beispielen⁵. Pfotenhauer untersucht Prozesse an der Wende des 18./19. Jahrhunderts, die dem Identifizieren von Bild/Abbild entgegenstehen. Laut denen wären die Bilder (innerhalb von literarischen Texten) nunmehr keine Abbildungen der realen Gegenstände außer sich, sondern sie sind vielmehr selbstreferentielle Konfigurationen. In diesem Artikel gibt Pfotenhauer eine im folgenden für uns besonders bedeutende Erklärung ab:

² Vgl. Szili József: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1997.

³ Ebd., S. 115.

⁴ Ebd., S. 117.

⁵ Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800*. In: *Poetica* Heft/3-4, Band 28, München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 345-355.

Interessant werden Bilder, die das andere der Sprache in der Sprache insinuieren – eigene, deutlich markierte konfigurative Räume, welche einen Medienwechsel signalisieren: *von der sprachlichen Sukzession hin zur ikonischen Simultaneität*. [kursiviert von Pfotenhauer – S. E.] [...] Das Kontinuierliche wird in ihnen zum Diskontinuierlichen, das in einen Verlauf Eingebettete zum Unvermittelten, Plötzlichen, zur Unterbrechung, das in der Handlung eindeutig Verortete zum Zweideutigen, Widersprüchlichen, zur Koinzidenz der Extreme.⁶

(2. Der Antifiktionalismus der Fiktion: die Kategorien 'schön' und 'wahr' des Realismus)

Ein kurzer Auszug aus dem Brief Theodor Fontanes an Emilie Fontane des 14. Juni 1883 kann sogar als seine eigene Ästhetik- bzw. Poetik-Theorie interpretiert werden, die er der Kunst Zolas gegenüber formuliert. Nach Fontane ist die Lebens- und Kunstanschauung von Zola vollständig nieder und gemein. Er spricht über einen idealisierenden Schönheitsschleier, den man erst schaffen, dann auf die (Lebens)welt, auf die Realität werfen sollte, wenn es stimmte, was Zola aussagt. Er ist aber der Meinung, daß eine solche Vorschöpfung überhaupt nicht nötig ist, die Schönheit sei da, man braucht nur Augen dazu, oder man darf sie mindestens nicht absichtlich schließen. „Der *wahre* Realismus ist immer voll von Schönheit“. Sechs Jahre später scheint er in seinem Brief an Friedrich Stephany den obengenannten Gedankengang zu erweitern. „Der Realismus wird ganz falsch aufgefaßt, wenn man von ihm annimmt, er sei mit der Häßlichkeit ein für allemal vermählt; er wird erst ganz echt sein, wenn er sich umgekehrt mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt hat.“⁷

In den oben erwähnten Fontane-Zitaten verknüpfen sich zwei wichtige Kategorien, die dann auch weitere hervorrufen: die Frage des Realismus, der Mimesis (und damit auch die sich heutzutage um sie ausbildenden (post)modernen Problemkreise), bzw. die Kategorien des Schönen, des Schönheitsschleiers und der Verklärung. Die Fontanesche Kunstanschauung könnte etwas vereinfacht auch die Ästhetik der *Ver-klärung* genannt werden, gegenüber der traditionellen, realistisch-abbildenden und deutenden, epistemologischen Auffassung der *Er-klärung*, dem In-Vordergrund-Setzen des philosophischen Bewußtseins und des erklärenden- begreifenden Subjekts. Die Fontanesche Repräsentations- und Mimesis-Auffassung steht dem im ursprünglichen Sinne des Wortes genommenen aristotelischen *Mythos*-Begriff nahe. Auf diese Weise bewegt sich die Re-präsentation für Fontane nicht im semantischen Raum der bloßen Ab-bildung. In seinem Fall ist das (ästhetische) Werk anstatt der Ab-bildung, der Spiegelung der vorausgesetzten Wirklichkeit, eher eine permanente Entfaltung, eine Verkörperung oder 'buch-

⁶ Ebd., S. 346

⁷ Theodor Fontane an Friedrich Stephany, Berlin, 10. Okt. 1889 In: Illés László (Hg.): *Theodor Fontane élete levelekben*. Budapest: Gondolat 1962, S. 228 ff.

stäbliche' Materialisierung einer (wahreren) Wahrheit/Wirklichkeit. In seiner Schrift mit dem Titel *Realismus* spricht er darüber, worin das wichtigste Charakteristikum seines sog. *poetischen Realismus* steckt. "Der Realismus will nicht die bloße Sinnwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre* [her-vorgehoben von Fontane – S. E.]."⁸ Um den Begriff bildhafter/anschaulicher ergreifen zu können, benutzt er an einer früheren Stelle des Textes die Metapher des Marmorsteinbruchs, wenn er darauf reflektiert, daß die Wirklichkeit des Kunstwerkes keine spiegelhafte Abbildung der Lebenswirklichkeit, des Realen sei:

Das Leben ist doch immer nur ein Marmorsteinbruch, der *den Stoff zu unendlichen Bildwerken* in sich trägt; sie schlummern darin, aber *nur dem Augen des Geweihten sichtbar* [kursiviert von mir – S. E.] und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größeren Ganzen, ist noch kein Kunstwerk.⁹

Die implizit geschaffene Opposition des Stoffes (des Handgreiflichen) und der Form, die sich mit der Problematik der ästhetischen Wahrnehmung des Wahren und des Schönen berührt, insbesondere die Verknüpfung des Eingeweihtseins, der Augen und der Sichtbarkeit mit dem (hermeneutisch) unendlichen Kunstwerk, das eine ständige, ununterbrochene Entfaltung sei, macht für uns Fontane auch von den postmodernen (Meta)-theorien her bedeutend. Man kann feststellen, daß sich das Wollen/der Wille des Wahren als poetische Intention als ein Invers des Wahr-nehmens, also der ästhetischen Wahrnehmung (oder besser als eine mögliche Verwirklichung dieser) eben wie das Schöne eng mit dem Realismus-Begriff Fontanes verknüpft. Es ist also nicht zufällig, daß die modernen und postmodernen Theorien Fontane sogar unter zwei Aspekten wiederlesen können. In ihrer berühmten Fiktionstheorie, die eigentlich eine Art Gattungspoetik ist, spricht Käte Hamburger neben der Lyrik über eine fiktionale oder mimetische Gattung, die ein Inbegriff für das Drama und die Epik sei. Hamburger sieht die Kategorie der ästhetischen Fiktion anstatt der traditionellen, seit Kant und Nietzsche auch in der Philosophie grundlegenden *Als-Ob*-Struktur – die sie der wissenschaftlichen, mathematischen Fiktion zuordnet – durch eine *Als-Struktur* beschreibbar: "...wenn wir eine jede Roman- und Dramenwelt dennoch als fiktive apperzipieren, so beruht das nicht auf einer *Als-Ob*-Struktur, sondern wie wir sägen können, auf einer *Als-Struktur* [kursiviert von K. H. – S. E.]."¹⁰ Hamburger fand die adäquate Formulierung des Begriffs der literarischen Fiktion in einer Freytag-Rezension von Fontane, in der Fontane ihres Erachtens "unwillkürlich" folgende Defi-

⁸ Theodor Fontane: *Realismus*. Vgl. Theodor Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* In: Theodor Fontane: *Mathilde Möhring, Aufsätze zur Literatur, Causerien über Theater* München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH 1969, S. 115.

⁹ Ebd., S. 114.

¹⁰ Käte Hamburger: *Vorbemerkung: Der Begriff der literarischen Fiktion*. In: Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: dtv/Klett-Cotta 1977, S. 59.

nition gegeben hat: "Ein Roman [...] soll uns [...] eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen"¹¹. Obwohl sich die Fiktion in der Interpretation Käte Hamburgers in der literarischen Moderne den Schein der Wirklichkeit überstreift, ontologisch davon abzuleiten ist und die Opposition Wirklichkeit/Nicht-Wirklichkeit in ihrem Fall als ein Reflexions-Reduktionsmodell funktioniert, gibt es auch eine postmoderne Lesart der Fontaneschen Fiktionsdefinition. Odo Marquard schreibt im Kapitel *Kunst als Antifiktion* seines Buches mit dem Titel *Aesthetica und Anaesthetica*¹², dessen Motto – vielleicht auch nicht zufällig – von Fontane stammt ("Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen"), daß die Opposition von Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr annehmbar ist, indem er auch das erkenntnistheoretische Sekundärsein, die Abwertung und die Unterordnung des Scheins aufhebt. Die Fiktion wurde in der Moderne unbegrenzbar, unendlich, das Fiktive durchdringt die Alltage, so ist die Ausgangsthese zur Interpretation der Künste grundlegend zu modifizieren: "...die Kunst wird – wo die Wirklichkeit selber zum Ensemble des Fiktiven sich wandelt – ihrerseits zur Antifiktion"¹³ [kursiviert von O. Marquard – S. E.]. Marquard untersucht den historischen Prozeß der Umwandlung der Fiktion in Antifiktion, die vom 18. Jahrhundert an, mit dem In-den-Vordergrund-Treten der *aisthesis* eigentümlicherweise 'nur noch' "die eminent Form der Fiktur [ist], die die – moderne – Realität ist."¹⁴ Auf diese Weise bleibt also die Kunst "unter Bedingungen des modernen Wegs der Wirklichkeit ins Fiktive – unbeendet, d.h. unersetztlich nur dann, wenn sie sich 'gegen' das Fiktive definiert: als Antifiktion"¹⁵. Nach Odo Marquard sei die auf diese Weise ins Leben gerufene Antifikionskunst eine Art "Zuflucht der Theoria", die im ursprünglichen Sinne genommene Zur-Schau-Stellung, des Vor-Augen-Stellens und/oder des Scheins im modernen, postmodernen Zeitalter. Sie nähert sich den wirklichen, also der fiktiven Realität gegenüberstehenden non-fiction-Erfahrungen, indem alles, was in der extremen Fiktivität unsichtbar blieb, anthropologisiert und ontologisiert wird. So geriet ins Zentrum der Theorie und der Erfahrung der Ästhetik anstelle des Schönen (und des Wahren) bzw. als sein ursprüngliches Wesen das kryptische Schein-Sein, der Tod, das Sterben, oder besser das Gedenken des Todes: "ich sterbe, also bin und war ich wirklich und habe mich nicht nur erfunden oder erfinden lassen."¹⁶ Man kann also in Kenntnis des Obengenannten vermuten, daß die Fontanesche Realismus-Theorie, die sich zum Vor-Augen-Stellen des Schönen und des Wahren bekennt, und die in den Texten immer wieder dem Sterben und dem Ort des Kryptischen, dem Friedhof, also dem Grab, dem Grabstein eine zentrale, narrativ-poetische Rolle zuteilt

¹¹ Vgl., ebd. S. 59.

¹² Vgl. Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Ferdinand Schöningh Verlag 1989.

¹³ Odo Marquard: *Kunst als Antifiktion*. In: ebd. S. 82.

¹⁴ Ebd., S. 96.

¹⁵ Ebd., S. 98.

¹⁶ Odo Marquard a.a.O. S. 98.

– Fontane ist ja ein Realist des Vergehens, des Aufhörens bzw. der Abenddämmerung, wie es Györffy formuliert¹⁷ –, eine grundlegende Realisierung der (post)modernen Antifiktionskunst(theorie) und Poetik ist. Das Ins-Zentrum-Setzen des Sterbens, der mythisch-anthropologischen, ununterbrochenen Verwandlung, darüber hinaus die Verwechslung und die ursprünglich-letzte Aufhebung der Opposition ‘Schein’ vs. ‘Wirklichkeit’ stellen nicht nur die Frage nach der ‘Fiktion’/‘Mimesis’ , sondern bringen mit sich, neben den Problemen des Bildes, der Bildlichkeit und der Figuralität (und mittels dieser) auch über die rhetorische *ars memoriae* erneut nachzudenken.

(3. Das anagrammatische Spiel der beauté du diable bei Fontane)

Der Untertitel des *Schach von Wuthenow – Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes* –, von Theodor Fontane, dient auch zur gattungspoetischen und paratextuellen Bezeichnung. In Kenntnis des Obengenannten ist nicht überraschend, daß der Text der Gattungseinordnung Widerstand leistet. Die sog. historischen Geschichtenerzählungen, wie auch die des *Schach*, sind eigentlich mythisch-kryptische Zeit-Bilder, Bildlichkeit-Zeit-Enthüllungen/Offenbarungen: sie sind also ein Spiel des Gedenkens des Todes, des Sich-Zum-Punkt-Zum-Bild-Verdichtens und wieder Raumgewinnens des Vergehens. Das Rhetorische der *memoria* spielt eine wesentliche Rolle im Text, da, wo die Narration ursprünglich bildlich, figurativ ist: Man könnte sogar riskieren zu sagen, daß das Gedächtnis, die moderne Mnemonik an die Stelle der Narration kommt. *Memoria* und Erzählung schließen ja einander aus: Die eine entfaltet eher aus dem Bild, aus dem Raum eine Art Zeitlichkeit, die andere baut aus der Temporalität eine Raumkonfiguration. Jürgen Manthey ahnt zwar in seinem Artikel¹⁸ über die Erzählung *Schach von Wuthenow* die zentrale Rolle dieser voraus, aber er spricht noch “über die zwei Geschichten in einer”, die also (mithilfe semiologischer Zeichen der Sprache) zu erzählen und zu interpretieren sind: über eine *wahre* Geschichte und über die Erzählung der Wahrheit der Geschichte Preußens. Nach Manthey enthält der erste Abschnitt der Erzählung “bereits die ganze Geschichte in nuce”¹⁹. Der entscheidende Teil dieses Abschnittes ist aber nichts anderes als das Gedenken eines Mangels, eines Fehlens: “gerade der fehlte, dem dieser Platz in Wahrheit gebühre”²⁰. *Schach* ist als Abwesender anwesend, der Text Fontanes ist der

¹⁷ Vgl. Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest: Corvina 1995, S. 121.

¹⁸ Vgl. Jürgen Manthey: *Die zwei Geschichten in einer. Über eine andere Lesart der Erzählung “Schach von Wuthenow”*. In: Arnold Heinz Ludwig (Hg.): *Theodor Fontane. Text+Kritik Sonderband*. München: text + kritik GmbH 1989, S. 117-131.

¹⁹ Ebd., S.121

²⁰ Theodor Fontane: *Schach von Wuthenow. Unterm Birnbaum*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH 1998. S. 375. Die Seitenzahlen der weiteren Zitate aus diesem Werk werden im laufenden Text jeweils nach dem Zitat in Klammern angegeben.

(Schau)platz des Fehlens seiner Bilder (Gesichter), Ort der Aufweisung der Unwahrnehmbarkeit des Wahren, des Schönen und der ewigen Verborgenheit. Schachs Tod – schreibt Manthey – „als metaphorische Veranschaulichung, ist der Ausgangspunkt der Erzählung, nicht sein Endresultat [...]\”, den Grund dafür findet bereits er in „Schachs Fixierung an die stumme Sirene, an das Phantom einer Identität vor und außerhalb der Sprache“²¹. Die Geschichte der Wahrheit, des Wahrnehmens (so die von Schach) ist im traditionellen, rational-logischen Diskurs der (sprachlichen/verbalen) Narration nicht zu erzählen. Das ist das Schweigen, das Verschweigen und Verstummen selbst. Die weiteren Teile der wahren Geschichte bilden sich über Schach, über seine Karikaturen hinaus, die sprachlich-figurative Namen-Verbergungen, Namenspiele, sogar anagrammatische Proso-popöien und die auf diese Weise gleichzeitig bildlich sind; der Mythos vom Tempelritter mit dem „abgeschurrtten Gesicht“, die Luthermaske der Schlittenfahrt, der Mythos von Mirabelle-Melusine und die verborgene, verschwiegene Beziehung Victoires zu Schach, die die Verkörperung der *beauté du diable* ist bzw. die leere Stelle dieser im narrativen Text (es wird ja nicht einmal das ausgesagt, aber das einmalige Beisammensein wird durch eine leere Zeile im typographischen *Bild* markiert), ferner der Besuch Schachs in der Galerie seiner Urahnen und nicht zuletzt sein Tod. Die scheinbare Aussage der (historischen) Wahrheit im Fontane-Text ist wesentlich ein Verbergen: Das Wahre kann in der Tat nur als Bildlichkeit aufgezeigt werden. Die Manthey'schen Thesen sind als Ausgangspunkte im großen und ganzen annehmbar, aber sie sind im Licht der neueren Theorien teils zu modifizieren und zu präzisieren. Im folgenden versuche ich, die zwei Schauplätze dieses Verbergung-Enthüllungs- bzw. Verdeckung-Entdeckungsspiels zu untersuchen: die rhetorisch-figurative Ebene der memoria und der Allegorie bzw. des Anagramms und die Rolle, die Bedeutung der Ekphrasis als eine poetische Gattung.

Anselm Haverkamp weist in seinen Memoria-Schriften auf die Simonides-Geschichte hin, die als ein Mythos der *ars memoriae* betrachtet werden kann. Laut dieser Geschichte sei die *memoria* nichts anders, als das Andenken der Toten, ihre Identifikation, andererseits aber eine räumliche Zuordnung der Bilder des Andenkens, die eine Art lineares Nacheinander, einen temporalen Ablauf *sehen* lässt. Haverkamp schreibt eine Art Plädoyer „der zum Anhang der Topik degradierten“ Mnemotechnik, indem er die zentrale, paradigmatische Rolle des rhetorischen Gedächtnisses, der *memoria*, betont. Laut Haverkamp ist die *memoria* der Ort, wo die Tropen und Figuren als heuristische Fiktionen auf dem Wege 'vom Mythos zum Logos' ihre geheime Legitimität finden. Haverkamp wendet sich hier gegen den kritischen Aspekt des wissenschaftlich-philosophischen Bewußtseins, gegen den Begriff des „immer schon Verständigtseins“ und des traditionellen ästhetischen Wahrnehmens, der *aisthesis*. „Literarische Texte, aber nicht nur sie, sondern alle durch Schrift geprägte Textualität, haben es vor aller Verständigung, neben aller Verständigung, und das heißt seit Menschengedenken genauerhin: gegen alles Verständigtsein, mit einer

²¹ Jürgen Manthey a.a.O. S. 130.

grundlegenderen, alle Verständigung mitbegründenden Institution zu tun, dem Gedächtnis.”²² Der Meinung Haverkamps nach verleihen die Texte ”im Schweigen der in Bücher gebannten Stimme” dem Gedächtnis eine wahre Stimme. Haverkamp verknüpft die memoria-Problematik durch den *Mnemosyne-lesmosyne*-Mythos mit dem rhetorischen Phänomen des Anagramms, denn dem Namen des Gedächtnisses ist ja anagrammatisch auch das Echo des Vergessens eingeschrieben. Die gegenüber der Abbildung in der Darstellung anagrammatisch ”abgewonnenen Züge, Inschriften sich von innen nach außen gekehrter Schrift” sind eigentlich unsichtbar, sie vermitteln keine ästhetische Erfahrung, sondern sie ”geben exemplarisch die Stelle an, wo die Texte von der Realisierung ästhetischer Erfahrung oder ihrer Einbettung in lebensweltliche Erfahrung nie abhingen”²³. Das Gedächtnis des Textes und sein Insistieren auf Gerechtigkeit liegt in der Erhellung der konstitutiven *Blindheit* (und wir können hinzufügen: im Erklingen-Lassen ihres Schweigens). All das impliziert ja, daß die Wahrheit/Gerechtigkeit des Textes nicht die Wahrheit der Aussage ist, sondern die Aufrechterhaltung des Horizontes der Abwartung, ”das ihrer Beredtheit eingeschriebene Verstummen”²⁴. Zwischen der rhetorischen Mnemonik und der als *metaphora discontinua* erwähnten Allegorie bzw. dem Anagramm bringt eben die Metapher eine Beziehung zustande: beide sind als Nicht-Sein, als Nichts zu betrachten, beide werden vom Tropus bedeckt. Auf etwas Ähnliches weist Pfotenhauer in seinem obengenannten Artikel hin, wenn er schreibt: ”Interessant sind dabei zunächst Bilder, die nicht nur wie die seit alters her geläufigen Tropen – etwa in der metaphorischen Übertragung und im Vergleich – Ähnlichkeiten vor Augen bringen oder Unsinnliches zur Anschauung”²⁵. Eine Art Selbst-Vergessenheit, Getilgt/Gestrichen-Sein ist zum Verstehen nötig, also das Wesen der allegorisch-anagrammatischen Episteme/Erkenntnis liegt im Nichts der ironischen Negation – und eben darin steckt die wahre Behauptung. Zwischen *res* und *verba* bzw. zwischen Bild und Wort bedeutet nicht das Metaphorische eine wahre Beziehung, sondern die *metaphora discontinua*, die als Sprachlichkeit verborgen und geheim auch die (materielle) Anschaulichkeit in sich trägt. Die Texte des Fontaneschen Realismus sind die Enthüllungen dieser verborgenen Bildlichkeit: die einzige adäquate Form des Wahrnehmens sei das Zeigen, das Sich-Zeigen. Auf der Ebene der verbalen Narration des Erzählers wird ja in den Texten von Fontane sehr wenig und mit der Zeit immer weniger ausgesagt. Was auf der figuralen Ebene der Sprache anagrammatisch ist, entspricht auf der poetischen Ebene der Narration, das Prinzip der *descriptio/evidentia/illustratio/enargeia* (oder *hypotiposis*), das die Maxime der *Ekphrasis* ist. Haverkamp sieht die Möglichkeit der Verwirklichung des Anagrammatischen gerade

²² Anselm Haverkamp: *Die Gerechtigkeit der Texte. Memoria – eine 'anthropologische Konstante' im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?* In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria: vergessen und erinnern*. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 18ff.

²³ Ebd., S.20.

²⁴ Ebd., S. 27.

²⁵ Pfotenhauer a.a.O. S. 346.

in der Rückkehr zu den von der Unterscheidung der *energeia/enargeia* bedeckten poetischen Spuren. Was versteht man aber eigentlich unter dem enargeia-Prinzip und der Ekphrasis, und wie hängt all das mit der Poetik der Fontaneschen Texte zusammen?

In den Texten von Fontane kann die zentrale Position der Bilder nicht in Frage gestellt werden, in mehreren seiner Werke befinden sich Bildbeschreibungen, Beschreibungen von Gemälden oder anderer Werke der bildenden Kunst, also Ekphrasen im engeren Sinne des Wortes.²⁶ Die Wirklichkeitserfahrung, das Wahrnehmen basiert auf einer "Mimesis in zweiter Potenz", die äußere Wirklichkeit Fontanes ist auch immer ästhetisch-poetisch vorgeformt. Man hat aber das Gefühl – und das wäre meine eigentliche These –, daß es in seinem Fall nicht nur um ein Mittel der Narration geht: Mittels der Ekphrasis-Ketten beginnt die Narration im Ganzen als eine Ekphrasis, nach dem Prinzip der enargeia zu funktionieren: als Zeigen, Sich-Öffnen, Sich-Enthüllen, statt der Feststellung als Darstellung, also "als *irgendein* angestrebtes verbales Äquivalent eines beliebigen visuellen Bildes".²⁷ Rüdiger Campe thematisierte neulich die miteinander eng verknüpfte Opposition der *energeia* vs. *enargeia* und damit im Zusammenhang das merkwürdige Paar der Evidenz und der Hypotypose. Laut seiner These sind *energeia* und *enargeia* zwei Pole "einer poststrukturellen Metafigur der Rhetorik", wobei die *energeia* der Metapherntheorie, die *enargeia* der Erzähltheorie angehört. Letztere sei die Repräsentation der personenbezogenen Anschaulichkeit, eine kategoriale Transposition des Redens, also im Sinne des Bezeichnens zum Zeigen.²⁸ Evidenz und Hypotypose sind demgemäß zwei einander zugekehrte Spiegel, wo die *evidentia* eher eine deskriptive Qualität der Narration ist, die Hypotypose jedoch die figurative Narrativierung der Deskription, also eine Figur ist, die die narrativen Momente, die scheinbare Möglichkeit der Erzählung, der sprachlichen Beschreibung, immer wieder enthüllt.²⁹ Wenn man nachdenkt, kann es also festgestellt werden, daß die meisten Fontaneschen Texte, aber insbesondere *Schach von Wuthenow* als metapoetische, metarhetorische Schriften gelesen werden können, in denen Fontane die Hypotypose/Ekphrasis-Problematik thematisiert. In den primären literarischen Texten Fontanes hat man zuerst den Eindruck, daß man es mit einer klassischen Deskription, Feststellung oder Abbildung zu tun hat. Im Laufe des (Wieder)lesens bemerkt man, daß der Text (ähnlich wie die kunsttheoretischen Schriften Fontanes) eher

²⁶ Siehe dazu u.a.: Marion Doebling: *Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes L'Adultera: Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- und Sinngebungs raster*. In: *Germanic Review* 68, 1993, S. 2-10.

²⁷ Murray Krieger: *Das Problem der Ekphrasis*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*. (Bild und Text). München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 43.

²⁸ Vgl. Rüdiger Campe: *Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 208-226.

²⁹ Vgl., ebd. S. 219.

eine Metaebene ist, wo auf den von Fontane mehrmals betonten Begriff "des poetischen Schweigens" reflektiert wird. Die Beschreibung, die öfters mit der Literatur, mit der Kunst selbst identifiziert wird, enthüllt sich selbst, man kann nur stumm und schweigend staunen vor einem Bild (der Kunst oder der Wirklichkeit) oder höchstens darauf zeigen, aber auf keinen Fall etwas mithilfe des arbiträren Zeichensystems der Sprache aussprechen. Die Texte Fontanes beginnen zwar eine Geschichte zu erzählen, aber immer wieder stellt sich heraus, daß man höchstens 'erzählen' kann, daß keine Geschichten zu erzählen sind, daß sie sich verbergen. Für Fontanesche Texte und vor allem für die Erzählung *Schach von Wuthenow* gilt anstatt des sog. wiedererkennenden Sehens des Zeichens, also der im traditionellen Sinne genommenen *ars memoriae* viel mehr das sehende Sehen des Bildes, die (post)moderne Mnemonik, wo es sich um offene Signalstrukturen handelt.³⁰ Die Gedanken von Gottfried Boehm über das Bild, die Bildlichkeit und Bildbeschreibung, über das wahre Sehen-Lassen scheinen auch zahlreiche problematische Punkte der Realismus-Frage bei Fontane, die sich zugleich auch als Wahrnehmungs- und Sprachkrise konstituiert, zu lösen. Nach Boehm fällt Bildlichkeit "vor die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Innen und Außen, Sinnlichkeit und Begriff, Form und Inhalt"³¹. Boehm spricht über eine eigene Ontologie des Bildes, wo Sein und Erscheinung nicht voneinander zu trennen sind. Er nennt den permanenten Übergang zwischen den beiden das 'Ikonische' (oder 'ikonische Dichte'), das 'Urbild', die 'Bildlichkeit', später auch die 'Grenze' und die 'Spur', die der Sprachlichkeit, besser gesagt der metaphysischen-metaphorischen Begrifflichkeit, gegenübersteht. Zwischen Bildlichkeit und Sprache gibt es also einen gemeinsamen (bildlichen) Grund, "in dem sich die eigene Logik des Bildes im Kontrast zur Metaphorik der Sprache zu behaupten vermag. [...]" Bleibt dieser Grund verdeckt, befördert die Auslegung ein endloses Aufeinander-verweisen von Zeichen auf Dinge, von Topoi auf Realitäten, von Formen auf Inhalte, nach dem Modell des Spiegels [...]."³² Dem Spiegel-Modell, das auch die Maxime des eigentlichen Realismus ist, schließt Boehm eine Endnote an, dort, wo er auf den Mythos von Narziß und auf eine sonderbare, magische Räumlichkeit und Zeitlichkeit, auf eine Auslöschung des Subjekts hinweist. In Bezug auf die Fontaneschen Texte ist für uns besonders wichtig, was er hier in dieser Endnote feststellt: "Das Bild ist in einem radikalen (nicht gattungsbezogenen) Sinne *memorial*, d.h. es bezeugt den Tod"³³. Laut Boehm verdecken die Begriffe des Spiegels, des Abbildes und der Illustration die Matrix der kryptischen Bildlichkeit als die eines gemeinsamen Grundes, obwohl das Wesentliche

³⁰ Vgl. dazu: Stefan Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben: Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

³¹ Gottfried Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: H.-G. Gadamer, G. Boehm (Hgg.): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 449.

³² Ebd., S. 456.

³³ Ebd., S. 470.

daran die Sichtbarmachung wäre. Dieses Sehen-Lassen richtet sich eben darauf, was (von der verbalen Sprache aus gesehen) das *Leerste* am Bilde ist: das ikonisch Dichte sei paradoixerweise das Nichts, ein Fehlen. Meiner Ansicht nach sind die Texte von Fontane, vor allem *Schach von Wuthenow* nichts anderes, als eine Rückkehr zu diesem Grund, zur Konvergenz von Wort und Bild. Die verbale-bildliche Urform, die auf der Ebene der rhetorischen Figuren ein anagrammatisches Spiel, eine Namen-Verhüllung ist, kann mittels der Ekphrasis in Bewegung gesetzt werden. Indem Boehm den Ursprung der Deskription und der Ekphrasis untersucht, gibt er eine besonders wichtige Erklärung³⁴. Demnach meint *description* “weder ein rhetorisches Sprachbild noch die sprachliche Darlegung eines Gemäldes, sondern das bildbezogene Tun [...]. Es bezieht sich auf die vorgängige *Erzeugung* eines geometrischen Gebildes, nicht auf seine nachträgliche Betrachtung und Erfassung.”³⁵ Das Wort der Ekphrasis ist das In-Bewegung-Setzen der Linie, der Spur, des Ur-Bildes. Die Intention der Ekphrasis ist aber die *enargeia*. Die *enargeia* bedeutet eine Beschreibungsweise, durch die vor dem inneren Auge des Lesers das Ding *buchstäblich* erscheint. Das kann erreicht werden, wenn die Sprache in Rhetorik, in die Materialität des Anagramms gekehrt wird. Murray Krieger bezeichnet die Ekphrasis als Imitation des natürlichen Zeichens, wo die Wörter danach streben, sich zur räumlichen Figur zu verwandeln. Statt und anstelle der Arbitrarität streben sie “die Vision des eingefrorenen Moments” an. Die Ekphrasis ist also ursprünglich die Entdeckung des gemeinsamen Grundes, das Zusammen-Wirken von Wort und Bild. Sie ist ein sehendes Sehen, das das vollständige Selbst des Dinges vorgibt. Noch eine wichtige These von Boehm soll zitiert werden, und zwar die Frage des Zeigens, der *Deixis*. Die *Deixis* trägt die Übereinstimmung von Bild und Wort in sich: die Geste des Zeigens schafft eine Art Distanz als Erkenntnisraum, und eben in dieser Distanz lässt sich das Unsehbare sehen. “Der gezeigte Gegenstand zeigt *sich* selbst. Er wird ‘als solcher’ (als er selbst) erkennbar.”³⁶ Die Ekphrasis, die *Deixis*, ist also gleichzeitig Ereignis und Erzeugnis.³⁷

Schach von Wuthenow ist meines Erachtens die Fontanesche (Meta)poetik des *enargeia*-Prinzips (das Murray übrigens für das Mittel der visuellen Epistemologie hält). In dieser letzter Einheit meines Vortrags möchte ich für die textuelle Erscheinung des Prinzips

³⁴ Vgl. Gottfried Boehm: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

³⁵ Ebd., S. 24.

³⁶ Ebd., S. 39.

³⁷ Vgl. Heller Ágnes: *A hülomorfizmus kétértelmű hagyatéka*. In: *Gond* 18-19. 1999. In der Problematik des Sich-Zeigens kommt auch Agnes Heller auf ähnliche Schlussfolgerungen. Ihres Erachtens sei die Form/Formlosigkeit (also das Schöne und das Wahre) sprachlich nicht beschreibbar, nicht erzählbar: sie sei eine Art Ähnlichkeit, das und das Selbst, und so sei sie unaussagbar, etwas, worauf man nur zeigen könne. Sie offenbart ihre Wahrheit, aber darüber kann man nicht reden, das ist eben die Verborgenheit, das Rätsel, das Geheimnis selbst.

einige Beispiele geben. Im Text sind nicht die konkreten, historisch-geschichtlichen Bezugnahmen grundlegend und bedeutend, sondern das in Namen und Bildern verborgene/verhüllte kryptische Gedenken. Der Fontanesche Text ist eine Art Aussage, eine Wort-Kette, die – Gadamer paraphrasierend – keinen Aussagesatz bildet, er hält gleichzeitig zurück, aber auch bereit, was er zu sagen hat. Er ist also eine Art Mythos oder nach Murray Krieger als ekphrastische Dichtung eine Art magische Transformation. Obwohl die Salongespräche, die Plaudereien und die sich aus den Gesprächen scheinbar zu einer Erzählung ausbildenden Einheiten des Textes auf eine konkrete, politisch-historische Realität reflektieren, verbirgt sich dahinter eine wahre, mythisch-kryptische Wirklichkeit, die aber stumm ist. Es ist charakteristisch, daß die Sprache stottert, Tante Marguerite immer durcheinander redet. Die Tante, die eine verborgene Rolle im *Ins-Leben-Rufen* des Liebesverhältnisses von Schach und Victoire spielt, „verwechselte beständig die Namen“ (32), verkörpert also eine Art falsche Namengebung, also Katachrese der Prosopopia³⁸, indem sie z.B. während des Ausfluges nach Tempelhof Victoire immer etwas zeigt und gleichzeitig mithilfe einer Deixis benennt, als wolle sie eine neue Sprache einführen, die außerhalb des gewohnten Zeichensystems existiert. „Das ist die Kürche“, sagte das Tantchen und zeigte mit ihrem Parasol auf ein neugedecktes Turmdach [...], „Victoire bestätigte, was sich ohnehin nicht bestreiten ließ (38), oder ein bisschen später: „Sieh, Victoire, das sind Binsen“ (38). Gerade durch diese Formlosigkeit, wo etwas und zwar das Wesentliche immer fehlt, enthüllt, entdeckt sich das Wahre. Die Tante ahnt immer alles voraus. Das wichtigste (und vielleicht das einzige) Geschehen im Text ist das kryptisch-mythische Vergehen, das Nichts, das Aufzeigen der ewigen Verborgenheit in Bildern. Auf das Universum des Zeigens, des Darstellens gibt es sogar auf der Ebene der verbalen Narration einen Hinweis, der den ganzen Kontext mit dem Prinzip des Verbergens und Verschweigens gleichsetzt. „Das Theater ist die Stadt.“ (57)

Victoire ist selbst die Geste des Zeigens, das verkörperte Gedächtnis, ein Ort des Andenkens des Schönen und des Wahren. Die Spuren ihrer Krankheit, die Blattermarben sind das Verbergende ihrer ehemaligen Schönheit, mindestens eines Schönen, das in den logischen, verbalen Alltagen als schön betrachtet wird. Aber der Prinz bemerkt das Wahre an ihr: „Ich bitte Sie, was ist Schönheit? Einer der allervagesten Begriffe. [...] Alles ist schön und nichts. Ich persönlich würde der Beauté du diable jederzeit den Vorzug geben [...] Diese hat etwas Weltumfassendes, das über eine bloße Teint- und Rassenfrage weit hinausgeht [...] [ist] auf ein Innerliches gestellt.“ (62-63) Victoire ist eine der Positionen der Verhüllung-Enthüllung, des Zeigens, eine Art ikonische Dichte des ekphrastischen Textes. Der Charakteristikum dieser ikonischen Dichte ist ja, daß die wesentlichen Momente für die Sprache unerzählbar bleiben, sie sind blind und stumm. Wenn man sich

³⁸ Vgl. Bettina Menke: *Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster*. In: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hgg.): *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verl. 1998, S. 59-74.

jetzt ins Gedächtnis ruft, was am Anfang des Vortrags über das Modell von Szili erwähnt wurde, kann man sehen, daß das Ikon, als eine Gattung der Narration, aus Reihen von Beschreibungen, aus Namen-Spielen, eine sukzessive Geschichte aufbaut. Auch in diesem Fall geschieht etwas Ähnliches. Das Attribut von Victoire ist Wunderhold, was teils die Bedeutung des Namens Mirabelle, teils die des Namens von Melusine ist. Im Namen der Ahnen Victoires, der Lusignans, steckt anagrammatisch der Name der geheimnisvollen Wasserfee, die eine Ahnfrau der Familie war. Der Melusinen-Mythos begleitet Fontane während seines künstlerischen Tuns. In mehreren Fragmenten und 'fertigen' Werken kommt die Figur der Wasserfee zum Vorschein, beinahe als ein wesentlicher Teil der eigenen Philosophie und Ästhetik Fontanes. Irmgard Roebling weist in ihrer Abhandlung darauf hin: "die Imagination der Melusine scheint für Fontane ein besonderer Auslöser für *seine* künstlerische Wahrheitssuche gewesen zu sein"³⁹. Fontane erwähnt mehrmals, daß Melusine und das Bild, die Bildlichkeit eng miteinander verknüpft sind: "alles was geschieht wird ihr zum *Bild* [kursiviert von Fontane – S. E.]"⁴⁰ oder "für sie hieße es, 'die dunklen und heitren gleichmäßig als Bilder nehmen. Auch der Tod ist nur ein Bild [...] ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform'"⁴¹. Der Familienname Victoires hängt aber nicht nur mit dem Bild, der Bildgebung, sondern auch mit dem Schreiben, der Schrift eng zusammen. Der Name Carayon fängt an, "bedeutungsmäßig zu oszillieren"⁴², indem er in einer onomatopoetischen, materiell-buchstäblichen Klang-Nähe zum französischen crayon (Bleistift, Stift, Skizze u.a.) steht. In Victoires Name verknüpfen sich also Bild und Schrift, beide Elemente der Hypotypose oder der Ekphrasis. Victoires gewählter Name Mirabelle, der ebenfalls geheimnisvoll ist, weil er Wunderhold bedeutet, ist eine anagrammatische Variante des Namens des Schriftstellers Mirabeau, dessen Gesicht auch von Blatternarben bedeckt war. In dem Fall hat man eigentlich mit einer katachretischen Namengebung zu tun, wo der Name der Person gerade das 'bedeutendste' Moment verbirgt. Es ist charakteristisch, daß Victoire ihren geheimen/verschwiegenen und geheimnisvollen Namen allein Schach verrät. Die Wahrheit des Seins von Victoire, sein ikonisches Wesen lässt sich in der Sprache ausschließlich durch eine anagrammatische Namen-Verhüllung und durch ein ekphrastisches Zeigen 'erzählen': "ich ... bin ich" (71).

Schach wird durch Victoire zu einem "Seher", durch sie wird er der Besitzer des Wahren und des Schönen. "War ich denn blind? In dem bittren Wort, in dem Sie sich demütigen

³⁹ Irmgard Roebling: *Nixe als Sohnphantasie*. In: Irmgard Roebling (Hg.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S. 145-205.

⁴⁰ Theodor Fontane: *Oceane von Parceval (Fragment)*. Ders. *Sämtliche Werke*. Bd. XXIV. München: Nymphenburger Verl. 1975, S. 285. Zitiert von Irmgard Roebling, a.a.O. S.168.

⁴¹ Theodor Fontane: *Oceane von Parceval*. a.a.O. S.289. Zitiert von Irmgard Roebling, a.a.O. S.172.

⁴² Irmgard Roebling a.a.O. S.180.

wollten, in eben diesem Worte haben Sie's getroffen, ein für allemal. Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold!" (73) Das Liebesverhältnis von Schach und Victoire, das zugleich als Ereignis und als Ergebnis dieser Erkennung zustandekommt, wird nicht erzählt, es lässt sich "bloß" in der Typographie sehen. Die Namen-Spiele variieren, wiederholen sich im Text auch in Bezug auf Schach. Die Bilder, die Karikaturen über ihn, der das Fehlen, das Nichts selbst ist, basieren jeweils auf einer Prosopopöei, auf einem Namengebungsversuch, auf einem Vor-Augen-Stellen im Sinne der Hypotyposis, die durch eine Art Selbstreferenz sogar die Enthüllung der Unmöglichkeit des Versuchs in sich trägt.: "Le choix du Schach" (Der persische Schach), "La gaza ladra" (Der diebische Schach-Elster) und "Schach-matt". Die Konvergenz von Wort und Bild kann vielleicht anhand dieser letzten am adäquatesten ergriffen werden. Die Karikatur namens *Schach-matt* trägt als Sprache (als Name) und als Bild sowohl den Anfang als auch das Ende, also den ganzen Ablauf eines Prozesses in sich: den Tod Schachs und das Andenken des Sterbens.

Tod, memoria, Bild und Wort / (In)schrift können am besten, also als ein gemeinsamer Grund in der Szene von Tempelhof betrachtet werden. Carayons, Schach und die Tante Marguerite machen einen Ausflug, der in einer Kirche (buchstäblich 'Kürche') ein Ende nimmt. Sie finden dort einen Grabstein, ein Steinbild eines Tempelritters, namens Ritter von Tempelhof. Der Mythos und die Wirklichkeit verschmelzen aber bereits in seinem Namen, und es schwebt um ihn alles geheimnisvoll im Nebel. In der Tat bekommt man nicht die Geschichte des Ritters erzählt, der in Wahrheit – wie es in der Inschrift seines Grabsteins zu lesen ist – den Namen Achim von Haake trug, sondern die description des Steinbildes, des (Ge)denkbildes. Es handelt sich hier um zwei Ekphrasen in einer: einmal um die Epigramme, die als Name und inscription nach Murray Krieger auch eine Verwirklichung der Hypotyposis wäre und zweitens um die Beschreibung des Grabsteins und der Kürche selbst. Diese komplexe Ekphrase steht eigentlich für den ganzen Text "in nuce". Sie ist eine Maske, ein Nichts und das Leere an sich, die die (visuell-materiellen) Sprachspiele der Gesichts- und der Namengebung in Bewegung setzt. All das spielt in der Position des Gedenkens des Todes. Schach und der Tempelritter werden im Namen oder besser in der Namenverbergung, im 'abgeschurrt' 'Gesicht identifiziert. Beide bleiben unbekannt, verborgen, ohne Gesicht. Darauf wird in den Worten, in der Schrift Victoires auch explizit hingewiesen: "Ich hasse das Wort 'ritterlich' und habe doch kein anderes für ihn" (47). Der Tempelritter ließ den Grabstein laut der Legende "bei Lebzeiten machen, weil er wollte, daß er ihm ähnlich werden sollte" (40), aber die wahre Ähnlichkeit ist nur durch das 'abgeschurrt' Gesicht möglich. Dadurch enthüllt sich das Wahre, in einer ewigen Verbogenheit, im Getilgt-Sein des Subjekts im (Stein)bild, das (worauf auch Boehm aufmerksam macht) memorial ist: "Du sollst deinen Toten in Ehren halten und ihn nicht schädigen in seinem Antlitz" (41) – liest sich die Paraphrase der ewigen Schrift als eine Art stumme inscription, die statt einer festen Interpretation ein ununterbrochenes Verbergen in den Text einschreibt. Die Hypotypose des Steinbildes macht den Ritter zur

buchstäblichen Verkörperung des kryptisch-mythischen Seins. Nach dieser Ekphrase sind die folgenden Teile des Textes auch als eine Art metarhetorischer und metapoetischer Hypotyposen zu lesen. Der Aufzug in den Masken, Schachs Besuch in der Galerie der schönen Ahnen und letztendlich die Figur Schachs selbst lösen sich in der Bildhaftigkeit, in der Lebendigkeit des Vor-Augen-Stellens und zugleich in der Verborgenheit des Stumm-Seins, im mythisch-kryptischen Prinzip der Fata Morgana, auf. Am Tag vor der Hochzeit nimmt Schach mit den folgenden geheimnisvollen Worten von Victoire Abschied:

Und dann wollten sie nach Malta. Nicht um Maltas willen, o nein. Aber auf dem Wege dahin sei die Stelle, wo der geheimnisvolle schwarze Weltteil in Luftbildern und Spiegelungen ein allererstes mal zu dem Nebel und Schnee geborenen Hyperboreer spräche. *Das* sei die Stelle, wo die bilderreiche Fee wohne, die *stumme* Sirene, die mit dem Zauber ihrer Farbe fast noch verführerischer locke als die singende. Beständig wechselnd seien die Szenen und Gestalten ihrer Laterna magika [...] Und mitunter sei's, als lach es. Und dann schwieg es und schwänd es wieder. Und diese Spiegelung aus der geheimnisvollen Ferne, *das* sei das Ziel! (132-133)

Die Fata Morgana, deren Stimme in der Seele Victoires rief und deren Schilderung sie lebhaft bezeichnet, als das Attribut des rhetorischen Vor-Augen-Stellens der sich enthüllenden Hypotype, kann als eine Beschreibung des Todes Schachs betrachtet werden. Es gibt aber keine endgültige Interpretation, nur das Sterben, der Tod, der ein Auge, die Stelle des sehenden Sehens ist. Es ist bemerkenswert, wie die zwei Briefe am Ende des Textes kontrastieren. Bülow, der ewige Kommentator, versucht die tragischen Geschehnisse zusammenzufassen, kann dies aber nur die Momente die sprachlich, in einem logisch-logozentrisch-rationalen Diskurs zu erzählen sind. Nach Bülow ging Schach an der Welt des Scheins zugrunde. Die Opposition von 'Schein' und 'wahres Sehen' ist auch im Brief von Victoire von zentraler Bedeutung, aber sie sieht alles "in einem andern Licht" (142). Sie schreibt von Rätseln, die nie gelöst werden können. Solche Rätsel sind die Wahrheit Schachs und die beauté du diable Victoires selbst. Schach war immer selbst, worauf es neben dem Brief Victoires auch an einem früheren Punkt des Textes Hinweise gibt. Sich-Halten und Sich-Aufgeben, Sich-Verbergen und Sich-Enthüllen sind aber allein im Tod, in Bildern und im Anschein des Sterbens möglich. Das wahre Sehen, das Staunen, um den Begriff Fontanes zu verwenden, kann sich nur im Umstand des Fehlens, des Nichts bzw. in der Ununterbrochenheit des Gedenkens des Todes, in diesem ewigen Wunder, der uninterpretierbaren Epiphanie verwirklichen. Es gibt also anstelle der endgültigen Interpretation und Sinngebung allein die Inschrift, das Einschreiben ins Bild, die Bild(be)-schreibung und die geschriebene Bildlichkeit. Diese wird im Endpunkt des Textes leiblich, die sinnliche Anschauung wird plötzlich zum materiell-körperlichen: in den Körper des kleinen Sohnes schreibt sich das ewige Wunder ein und weiter, seine Augen werden die Stelle des sehenden Sehens. Kryptische Verborgenheit und ständige Enthüllung. "Da liegt das Kind und schlägt eben die blauen Augen auf. *Seine Augen.*" (144)

Christine Hehle

Berlin, Borsig, Bismarck.

Zur Konstitution von Räumen in Theodor Fontanes *Stine*

Fontane hatte die Erzählung *Stine*, mit der er plante, die Reihe seiner “Berliner Novellen” abzuschließen¹ – ein Vorsatz, dem er bekanntlich nicht treu blieb² –, 1881 verfaßt. Nach mannigfachen Verzögerungen und Schwierigkeiten bei der Suche nach einem Publicationsort – mitverursacht durch den Skandal, den das thematische Pendant *Irrungen, Wirrungen*, die Geschichte einer unstandesgemäßen Liebe, 1887 auslöste – erschien sie erst 1890.

Im folgenden untersuche ich unter den Stichworten “Berlin, Borsig, Bismarck” Merkmale der Konstitution von Räumen in *Stine* und die Verlagerung psychischer und sozialer Strukturen auf die Darstellung des Raumes, ein wichtiges Erzählprinzip Fontanes. Zunächst befasse ich mich mit dem Stadt-Raum von Berlin, dann mit den geschilderten Wohnungen und Interieurs, zuletzt wende ich mich den Wahrnehmungsweisen zu, in denen die Figuren Stadt-Raum und Interieur erfahren.

1. Der Stadt-Raum von Berlin

Zur Konstruktion des fiktiven Berlin, in dem Fontane diese Liebesgeschichte ansiedelt und dessen Elementen er wesentliche strukturelle Funktionen zuweist, bedient er sich des Assoziationspotentials, das die Nennung von Straßennamen, Parkanlagen und Bauwerken beim zeitgenössischen Leser hervorrief.

¹ Vgl. Fontane an Friedrich Stephany, 1.8.1887: “Außerdem denke ich gar nicht daran, die Berliner Novellenschreiberei – von der die Leute in ihrer Dämlichkeit glauben, ich wäre nun ein für allemal darauf eingeschworen – noch fortzusetzen. Eine erscheint freilich noch, weil sie bereits fertig im Kasten liegt.” In: Otto Drude u.a. (Hgg.), *Theodor Fontane, Briefe. Dritter Band. 1879–1889*. München: dtv 1998, S. 556. Vgl. auch Fontane an Georg Friedlaender, 2.5.1890. In: Otto Drude u.a. (Hgg.), *Theodor Fontane, Briefe. Vierter Band. 1890–1898*. München 1998, S. 43 f.

² *Frau Jenny Treibel* (1892), *Effi Briest* (1894/95), *Die Pogggenpuhls* (1895/96), *Der Stechlin* (1897/98) und der unvollendet gebliebene Roman *Mathilde Möhring* (Erstdruck 1906) spielen ganz oder zu großen Teilen in Berlin.

Er teilt das Berlin seiner Erzählung in zwei Bereiche, die durch den Flußlauf der Spree voneinander getrennt werden: einerseits die Umgebung der Invalidenstraße, in der Pauline Pittelkow und Stine wohnen, nördlich der Spree, andererseits die Friedrichstadt, südlich der Spree, in der Papageno und Haldern zu Hause sind. Diese beiden Bereiche entsprechen zwei gegensätzlichen, aber komplementären Konstituenten des expandierenden und sich rasant verändernden Berlin der 1870er Jahre.³

Die Invalidenstraße verbindet Moabit mit der Oranienburger und Rosenthaler Vorstadt, Stadtteile, die von der Industrialisierung, von ausgreifender Bautätigkeit und von der Präsenz des Militärs geprägt waren. In unmittelbarer Nähe befanden sich die Keimzellen dreier wichtiger Industriebetriebe: die Borsigsche Maschinenbau-Anstalt,⁴ die Berliner Maschinen-Bau-AG (ehemals Louis Schwartzkopff)⁵ und die Wöhlersche Maschinen-Bau-Anstalt.⁶ Der Lehrter Bahnhof, der Hamburger Bahnhof und der Stettiner Bahnhof, die allesamt an der Invalidenstraße lagen, sorgten für die nötige Verkehrsanbindung. Kasernen und Exerzierplätze mehrerer Regimenter lagen an der Invalidenstraße und ihren Querstraßen; an der Scharnhorststraße, an deren Ecke sich Stines Haus befindet, lagen das Königliche Garnisons-Lazarett und das Invalidenhaus, ein Mitte des 18. Jahrhunderts für die Verwundeten der Schlesischen Kriege errichtetes Wohnheim. Weitere Akzente in diesem Stadtteil setzten die Friedhöfe verschiedener Berliner Stadtgemeinden (Behinderungen des Straßenverkehrs durch Begräbniszüge, wie sie im 3. Kapitel von *Stine* geschildert werden, waren anscheinend an der Tagesordnung) und ein Gefängnis.

In diesem Berlin der Industrie und der Kasernen, das sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildete, sind die Protagonistinnen der Erzählung angesiedelt, die innerhalb dieses Rahmens zwei verschiedene Lebensmuster verkörpern: Pauline, die „ausgehaltene“ Frau, die bei all ihrem zur Schau getragenen Selbstbewußtsein eine traditionelle Existenz in vollkommener Abhängigkeit führt, und Stine, die sich durch ihre eigene Arbeit ernährt und mit Stolz an diesem Lebenskonzept festhält.⁷

Die Friedrichstadt auf der anderen Seite war die vornehmste Gegend Berlins, in der sich seit dem 17. Jahrhundert die Stadtpalais der brandenburgischen Adelsfamilien befanden. Nach 1871 wurde sie durch die Ansiedlung der wichtigsten Regierungsbauten und

³ Zwischen 1861 und 1877 verdoppelte sich die Bevölkerungszahl von knapp 500.000 auf über eine Million (nach Julius Rodenberg, *Das Wachsen und Werden unserer Stadt* (1884). In: J.R., *Bilder aus dem Berliner Leben*. Berlin: Gebr. Paetel 21886, S. 179–248, hier S. 232).

⁴ Im Geviert zwischen Borsig-, Elsässer-, Tieck- und Chausseestraße; begründet 1837.

⁵ Chausseestr. 20; begründet 1852, in AG umgewandelt 1870.

⁶ Chausseestr. 36; begründet 1843.

⁷ Vgl. Renny Harrigan, *The Limits of Female Emancipation. A Study of Theodor Fontane's Lower Class Women*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 70, 1978, Nr. 2, S. 117–128. Zu der für das Kleinbürgertum konstitutiven Idee der „Selbständigkeit aus dem persönlichen Arbeitseigentum“ vgl. Berthold Franke, *Die Kleinbürger. Begriff, Ideologie, Politik*. Frankfurt a. M., New York: Campus 1988.

Ministerien in der Wilhelmstraße zum Zentrum der politischen Macht in Preußen und im Deutschen Reich, durch die Niederlassungen bedeutender Banken in der Behrenstraße zugleich zum Konzentrationspunkt finanzieller Potenz. Graf Haldern wohnt in der Behrenstraße, Baron Papageno am Zietenplatz, auf dem sich die Standbilder von sechs Feldherren der Schlesischen Kriege unter Friedrich dem Großen befanden, mit direktem Blick auf die Wilhelmstraße. Papageno reflektiert die Lage seiner Wohnung:

Sag' ich zu viel, wenn ich behaupte, daß mir, von meinem Ausguck aus, ganz Berlin, soweit es mitspricht, zu Füßen liegt? Was ich jeden Morgen zuerst zu begrüßen in der Lage bin, ist der alte Zieten auf seinem Postament [...], hinter dem ich (die Menge muß es bringen) an jedem neuen Tage nach links hin die Gamaschen des alten Dessauers und nach rechts hin die Fahnen spitze des alten Schwerin blinken sehe. Vielleicht ist es auch sein Degen. Und en arrière meiner Generäle türmen sich die Ministerien auf, und Pleß und Borsig, und wenn ich mich noch weiter vorbeuge, seh' ich sogar das Gitter von Radziwill, jetzt Bismarck, und durchdringe mich mit dem patriotischen Hochgefühl: *hier* Preußen unter dem alten Fritzen, *dort* Preußen unter dem eisernen Kanzler.⁸

Papageno zitiert hier den für das offizielle preußisch-deutsche Selbstverständnis konstitutiven Mythos von der Kontinuität zwischen dem Preußen Friedrichs des Großen und dem preußisch dominierten Deutschen Reich Bismarckscher Fabrikation.⁹ „Radziwill, jetzt Bismarck“ zielt darauf ab, daß das Palais der polnischen Fürsten Radziwill in der Wilhelmstraße 77 1875 vom Deutschen Reich erworben und zum Kanzlerpalais, der Dienstwohnung Bismarcks, umgestaltet wurde, der im Mai 1878 mit seiner Familie dort einzog. Die Erwähnung von „Pleß und Borsig“ weist ebenfalls in die Aktualität der siebziger Jahre: Der mit dem späteren Kaiser Wilhelm II. befreundete Fürst von Pless¹⁰ hatte sein Vermögen durch Kohleförderung auf seinen schlesischen Besitzungen enorm vermehrt und ließ sich an der Ecke Wilhelm- und Voßstraße, direkt neben dem Kanzlerpalais, ein Palais im Stil des französischen Barock bauen; auf dem Nachbargrundstück in

⁸ *Stine* wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: Theodor Fontane, *Stine*. Hg. von Christine Hehle. (Große Brandenburger Ausgabe. Hg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk Bd. 11.) Berlin: Aufbau 2000, hier S. 59. Im folgenden abgekürzt: *Stine*, S.

⁹ Vgl. Wulf Wülfing, *Nationale Denkmäler und Gedenktage bei Theodor Fontane. Zur Beschreibung, Funktion und Problematik der preußisch-deutschen Mythologie in kunstliterarischen Texten*. In: W.W./Karin Bruns/Rolf Parr, *Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918*. München: Fink 1991, S. 210–232; zu *Stine* bes. S. 213–217. Vgl. auch Susanne Ledanff, *Das Bild der Metropole. Berlin und Paris im Gesellschaftsroman Theodor Fontanes und in der „Éducation Sentimentale“ Gustav Flauberts*. Erscheint in: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmut Nürnberger. Bd. 3: *Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

¹⁰ Hans Heinrich XI. Fürst von Pless (1833–1907).

der Voßstraße ließ August von Borsig,¹¹ der Sohn des Fabrikgründers, ein der italienischen Renaissance nachempfundenes Stadtpalais errichten.

Mit “Pleß und Borsig” sind verbindende Elemente zwischen den beiden Bereichen benannt: Blicken die Bewohner der Invalidenstraße auf die Fabrikgebäude Borsigs und anderer Industrieller, so betrachtet der Baron von seinem Fenster aus die Wohnhäuser derer, die durch die Industrialisierung reich geworden sind, damit ins topographische und soziale Zentrum des alten Preußen vordringen und mit der Architektur ihrer neuen Häuser aristokratische Formensprache zitieren. Pauline sieht von Stines Zimmer aus den Mond über “Siebolden seinen Schornstein”, wohl einen Fabrikschornstein, “wegkucken”,¹² Papageno hat das wegen seiner vielen Kamine im Volksmund “Schornsteinburg” oder “Schornsteinfegerakademie”¹³ genannte Palais des Grubenmagnaten Pless vor Augen, eines Vertreters des alten Adels, der sich neuen Entwicklungen anpaßt und sie sich zunutze macht. Im Zeichen der veränderten staatlichen Wirklichkeit des zweiten deutschen Reiches, der modernen Großstadtentwicklung Berlins und des gesellschaftlichen Strukturwandels in Preußen beginnen die Bereiche diesseits und jenseits der Spree faktisch zusammenzuwachsen. Exemplarisch repräsentiert wird diese neue Realität des Kaiserreiches durch Bismarck, in dessen Mythisierung als “eiserner Kanzler” und “Schmied des Deutschen Reiches” die beiden Bereiche eine Synthese erfahren.¹⁴

Eine zweite Gemeinsamkeit zwischen beiden Bereichen, auf die der Text immer wieder referiert, ist für das Selbstverständnis des neuen Deutschen Reiches ebenfalls zentral: die Erinnerung an die drei sogenannten “Einigungskriege” von 1864, 1866 und vor allem 1870/71. An diesem Krieg, der die Reichsgründung unmittelbar zur Folge hatte, waren alle gesellschaftlichen Klassen beteiligt, es war ebenso der Krieg der Kleinbürger und Arbeiter wie der des Adels und des Bürgertums; das macht Pauline Pittelkow dem Grafen Haldern unmißverständlich deutlich, als dieser die militärischen Verdienste seines Neffen rühmt.¹⁵ Der Sedantag, ein Höhepunkt der nationalen Identitätsstiftung, hat seinen Ursprung sogar in Volksfesten, die erst nachträglich obrigkeitliche Sanktionierung erfuhren,

¹¹ August von Borsig jun. (1829–1878).

¹² Vgl. Stine, S. 54.

¹³ Vgl. *Berlin und seine Bauten*. Hg. vom Architekten-Verein zu Berlin. Berlin: Ernst und Korn 1877, Theil I, S. 417 f.; Annemarie Lange, *Berlin zur Zeit Bebels und Bismarcks. Zwischen Reichsgründung und Jahrhundertwende*. Berlin: Dietz 1972, S. 241.

¹⁴ Vgl. Rolf Parr, “Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust.” *Strukturen und Funktionen der Mythisierung Bismarcks 1860–1918*. München: Fink 1992.

¹⁵ Vgl. Stine, S. 85 f. – Ein Zeugnis für die Identifikation mit dem Sieg und seinem Denkmal bietet z.B. Julius Rodenberg in seinem Essay *In den Zelten* (1882): “die Siegessäule – von allen Siegesdenkmälern Berlins, wenn nicht das künstlerisch untadelhafteste, so doch dasjenige, welches am Meisten uns gehört – uns, den Lebenden, *unsere Säule* [...] Leben von unserm Leben, Blut von unserm Blut” (J.R., *Bilder aus dem Berliner Leben*. Berlin: Gebr. Paetel 21886, S. 72 f.)

nämlich mit der Einweihung der Siegessäule auf dem Berliner Königsplatz am 2. September 1873.¹⁶

Die “Einigungskriege” als Teil der nationalen Mythologie, in einer teleologischen Linie mit den Kriegen Friedrichs des Großen und den “Befreiungskriegen” gegen Napoleon, beherrschen den von Fontane konstruierten Raum Berlins in der Erwähnung von Straßennamen und Denkmälern. Auf einen Teil dieser bedeutungstragenden Elemente nimmt der Text nur implizit Bezug, das heißt, der Leser, der die Topographie kennt (oder mit Hilfe eines historischen Stadtplans rekonstruieren kann), muß sie hinzudenken.

Betrachtet man die durch den Text aufgebaute Isotopie “Militär, Krieg, Sieg”, so werden zwei gegenläufige Tendenzen sichtbar: Der Zietenplatz mit seinen Feldherrndenkmälern und seinem Ausblick auf das Zentrum des Bismarckschen Machtgefüges, die Alsenstraße, die Königgrätzer Straße, die Siegessäule (die nicht explizit erwähnt wird, aber präsent ist, wenn Waldemar sich auf einer Bank am Königsplatz ausruht),¹⁷ die Generäle Moltke und Herwarth (der letztere ist wiederum nur implizit in der Lage von Waldemars Wohnung an der Ecke der Herwarthstraße gegenwärtig) schaffen eine affirmative Szenerie. Doch schon durch die Scharnhorststraße (General von Scharnhorst, der Reorganisator der preußischen Armee nach dem Debakel der Schlacht bei Jena, fiel 1813 in der Schlacht bei Großgörschen) und durch das “National-Krieger-Denkmal” im Invalidenpark für die in den Revolutionsjahren 1848/49 gefallenen Soldaten wird diese Szenerie zumindest zweideutig. Vollends transparent auf die Kehrseite der Siege, die Opfer von Rüstung und Krieg, wird die Topographie, wenn Waldemar und Stine über das Denkmal für die beim Untergang eines Schulschiffes der preußischen Marine umgekommenen jungen Soldaten sprechen, und vor allem in der geradezu überdeutlichen Wiederholung der Namen Invalidenhaus, Invalidenstraße, Invalidenpark, Invalidenhausegarten.

Die Topographie von Fontanes Berlin der 1870er Jahre zeigt zweierlei: das Berlin der Siege, die prosperierende, sich rasch entwickelnde Reichshauptstadt der Zeit nach den Siegen, und den Preis, den diese Siege gekostet haben.¹⁸ Auf Figurenebene entspricht diesem Bild die Quintessenz von Waldemars Lebensgeschichte; dieselbe Dekonstruktion der offiziellen Ideologie ist an der dreimaligen Erzählung von seiner Verwundung zu

¹⁶ Vgl. Fritz Schellack, *Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste*. In: Dieter Düding/Peter Friedemann/Paul Münch (Hg.), *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 278–297.

¹⁷ Die Siegessäule stand von 1873 bis 1938 auf dem Königsplatz (heute: Platz der Republik), ehe sie unter dem nationalsozialistischen Regime erhöht und auf den Großen Stern im Tiergarten versetzt wurde.

¹⁸ Vgl. Hugo Aust, *Theodor Fontane: “Verklärung”. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*. Bonn: Bouvier 1974 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 26), der *Stine* das “Psychogramm eines Abstandes zwischen Sieg und Niederlage, Offiziellem und Privatem sowie zwischen Wirklichkeit und Individuum” nennt (S. 180).

beobachten. Der Leser erfährt die Geschichte zum ersten Mal, wiedergegeben in indirekter Rede, als Waldemar sie Stine recht lakonisch erzählt:

Und da mit einem Male hab' es geheißen "Krieg"; ein Jubel wäre losgebrochen, und drei Tage später hab' er schon eingepfercht in einem Waggon gesessen, überglücklich, auch seinerseits, aus dem Garnisons-Einerlei heraus zu sein. Überglücklich. Aber freilich nicht auf lange. Denn wieder drei Tage später, und er habe, aus dem Sattel geschossen, dagelegen, und als einen Halbtoten hätten sie ihn weggetragen. Und während seine Kameraden von Sieg zu Sieg gezogen seien, hätt' er sich in einem Nest an der Grenze hingequält und nicht gewußt, ob er leben oder sterben solle.¹⁹

Das zweite Mal erzählt sein Onkel, provoziert durch die vermeintlich unehrerbietige Haltung Paulines, ihr die Geschichte. Hier ist Waldemar zwar "ein schmächtiger dünner Fähnrich", aber – als Repräsentant seiner Familie – ein Held:

Aber ein Haldern war er. Und weil er einer war, war er der erste von der Schwadron, der an den Feind kam, und vor dem Karree, das sie sprengen sollten, ist er zusammengesunken, zwei Kugeln und ein Bajonettstich und das Pferd über ihn.²⁰

Was von diesem Heldenhum aus der Perspektive des Betroffenen zu halten ist, spricht Waldemar aus, als er Stine von ihrer Weigerung, ihn zu heiraten, abzubringen und ihr zu klarzumachen sucht, daß Rücksicht auf seine Familie nicht angebracht sei:

Und so ging's, bis ich mit neunzehn eintrat und mit zu Felde zog und die Kugel kriegte oder zwei, wovon ich Dir erzählt habe. Da wurd' es freilich einen Augenblick besser und ich war ein Vierteljahr lang der Held und Mittelpunkt der Familie, besonders als auch prinzliche Telegramme kamen, die sich nach mir erkundigten. Ja, Stine, das war meine große Zeit. Aber ich hätte sterben oder mich rasch wieder zu Gesundheit und guter Carriere herausmausern müssen, und weil ich weder das eine noch das andre that und nur so hinlebte, manchem zur Last und keinem zur Lust, da war es mit meinem Ruhme bald vorbei.²¹

Waldemars Leben, daran läßt der Text keinen Zweifel, ist durch den siegreichen Krieg zerstört. So trifft er nicht zufällig auf einer Bank am Königsplatz, im Angesicht der Siegessäule, die Entscheidung, einen Schlußstrich unter sein Leben zu ziehen, das er als halb und unvollendet empfindet.

Fontanes Stadt-Raum ist die Momentaufnahme einer Gesellschaft im historischen Wandel. Das im Werden befindliche Berlin zeigt eine glanzvolle, selbstgewisse Fassade; doch die nicht

¹⁹ *Stine*, S. 53.

²⁰ *Stine*, S. 85. Diese Perspektive wird von Pauline durch die Erzählung von den Kriegserlebnissen kleinbürgerlicher junger Soldaten konterkariert; vgl. oben Anm. 15.

²¹ *Stine*, S. 94.

gelösten Probleme und nicht verheilten Wunden der Vergangenheit schimmern ebenso durch wie die Veränderungen der Gegenwart, die nur zum Teil in den nationalen Mythos integriert werden können. Der nicht integrierbare und daher beängstigende Teil wird zunehmend größer, eine Realität, die Fontanes Figuren meist noch, wenn auch mit spürbarer Anstrengung, zu verdrängen suchen.

2. Wohnungen und Interieurs

Zu diesen Verdrängungs- und Abwehrmechanismen gehört der für die spätbürgerliche Epoche charakteristische Rückzug ins Interieur, als Selbstvergewisserung angesichts einer sich rasant verändernden, bedrohlich empfundenen Stadtumgebung.²²

Bis auf wenige Szenen werden die Figuren in *Stine* stets in geschlossenen Räumen, genauer in Wohnungen, gezeigt. Ausnahmen sind Olgas Besorgungsgang im 3. Kapitel, auf dem sie durch einen Begräbniszug aufgehalten wird, der Begräbniszug Waldemars vom Bahnhof Klein-Haldern zur Kirche im 16. Kapitel, der diesen ersten Beerdigungszug wieder aufnimmt, und Stines Rückweg zum Bahnhof, sowie Waldemars Wege durch Berlin am letzten Tag seines Lebens.

Die Wohnungen in *Stine* sind zunächst Soziogramme: Stets wird das Stockwerk angegeben: „Wie viele Treppen hoch“ man wohnt, erlaubt Rückschlüsse auf die soziale Position, die familiäre und vor allem die finanzielle Situation. Papageno, dessen „Finanzlage [...] nicht die beste“ ist,²³ glaubt, wie manch andere Figur in Fontanes Erzählwerk, die Wahl des wenig prestigeträchtigen obersten Stockwerks mit seinem Luftbedürfnis, mit der schönen Aussicht und seiner Empfindlichkeit gegenüber Geräuschen von oben erklären zu müssen. Auch der alte Graf Haldern wohnt im dritten Stockwerk, dafür befindet sich aber die Wohnung, die er für Pauline gemietet hat, in der repräsentativen Beletage oder „Eine Treppe hoch“, wie man in der Invalidenstraße stattdessen sagt. Darin äußert sich, ebenso wie in der von Haldern ausgesuchten Wohnungsausstattung und in der Gestaltung der „Soirée“, sein Vergnügen daran, aristokratische und bürgerliche Gepflogenheiten zu ironisieren – auf Kosten Paulines, die sich dagegen nicht wehren, ja die Situation kaum durchschauen kann. Ihre Wohnung wird als einzige ausführlich geschildert: Sie ist vollgestopft mit nicht zueinander passenden Versatzstücken bürgerlicher Wohnkultur. Neben Buffet, Pianino und Sofa wie „bei ‘Geheimrats’“²⁴ stehen ein wackiger Rokokoschreibtisch mit ledergepreßter, aber leerer Schreibmappe und ein

²² Vgl. dazu z.B. Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. In: W.B., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 170–184, hier S. 177 f.; Alexandre Métraux, *Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu*. In: Manfred Smuda (Hg.), *Die Großstadt als „Text“*. München: Fink 1992, S. 13–35, hier S. 31 f.

²³ *Stine*, S. 62.

²⁴ Vgl. *Stine*, S. 20.

mit goldenen Sphingen geschmückter Trumeau. Der halbleere Bücherschrank enthält neben ganzen Jahrgängen des “Berliner Pfennigmagazins” Humes *History of England* und die *Oeuvres posthumes* Friedrichs des Großen. Dieses Sammelsurium verdankt sich einer bewußten Inszenierung Halderns:

All dies Einrichtungsmaterial, Kleines und Großes, Kunst und Wissenschaft war an ein und demselben Vormittage gekauft und mittels Handwagen, der ein paarmal fahren mußte, von einem Trödler in der Mauerstraße nach der Invalidenstraße geschafft worden. Auf die vor allem verwunderlichen französischen und englischen Prachtbände hatte *der*, aus dessen Mitteln dies alles kam, eigens und mit besonderem Nachdruck bestanden, “auf daß,” wie er sich in seiner spöttisch huldigenden Weise auszudrücken liebte, “die Welt erfahre, wer Pauline Pittelkow eigentlich sei.”²⁵

Selbst das aristokratische Bedürfnis, sich mit Ahnenbildern zu umgeben,²⁶ persifliert er, indem zwischen billige modische Lithografien ein altes Ölporträt gehängt wird, das “einen polnischen oder litauischen Bischof verewigte, hinsichtlich dessen Sarastro schwor, daß die schwarze Pittelkow in direkter Linie von ihm abstamme.”²⁷

Paulines Wohnung bildet ihre abhängige, fremdbestimmte Lebenssituation ab,²⁸ über die ihre an der Oberfläche so souverän erscheinende Haltung dem Grafen gegenüber nicht hinwegtäuschen kann.

Stines Zimmer bietet dazu den größtmöglichen Kontrast. Schon daß sie aus eigenen Mitteln ein Untermietzimmer, noch dazu das hellste und beste der Wohnung, finanziert, spricht für ihre Selbständigkeit. Die Einrichtung, soweit sie im Text Erwähnung findet, scheint auf das Nötige beschränkt zu sein, und vermittelt den Eindruck des in sich Stimmigen. Weit mehr als durch das Mobiliar ist das Zimmer durch die Lichtverhältnisse und die Position des Fensters, an dem Stines Arbeitsplatz sich befindet, mit seiner Aussicht auf den Invalidenpark und den Hamburger Bahnhof geprägt.

Aussicht und Lage sind auch die hauptsächlich mitgeteilten Charakteristika der drei Junggesellenwohnungen: Das wichtigste an Papagenos Wohnung ist ihm die schon zitierte Aussicht auf Zietenplatz und Wilhelmstraße sowie auf den in der Mohrenstraße gegenüberliegenden Dachfirst, auf dem er die Spatzen beobachtet. Halderns Wohnung wird als behaglich und durch einfallende Lichter angenehm beleuchtet geschildert, als Waldemar ihn besucht. Sie ist einerseits geprägt durch die Sammel- und Kunstleidenschaft ihres Besitzers (seine Kleidung wird als ›eklektizistisch‹ beschrieben und das einzige Möbel-

²⁵ *Stine*, S. 21.

²⁶ Vgl. Jürgen Reulecke (Hg.), *Geschichte des Wohnens*. Bd. 3: 1800–1918. Das bürgerliche Zeitalter. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1997, S. 314.

²⁷ *Stine*, S. 20.

²⁸ Vgl. Norbert Mecklenburg, *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, der von “kultureller Enteignung” spricht (S. 256).

stück, das außer einem neutralen Stuhl genannt wird, ist ein Mahagoniständer für die Betrachtung von Grafiken und Kupferstichen), andererseits durch die feudal-militärische Nachbarschaft (von der Straße Unter den Linden her dringt Militärmusik ins Zimmer). Alles von außen Kommende aber, Licht und Musik, scheint ganz in Halderns Interieur aufzugehen.

Waldmars eigene Wohnung, im zweiten Stock eines Hauses zwischen Königsplatz und Tiergarten, hinter dem Generalstabsgebäude gelegen – Erinnerung an die fatale, aber unausweichliche Offiziersvergangenheit –, ist hauptsächlich durch die Opposition zwischen den beiden Zimmern gekennzeichnet, die mit den beiden Bereichen des Stadt-Raums von Berlin korrespondieren. Das repräsentative *Front-Zimmer*, das auf den Königsplatz hinausgeht,²⁹ vernachlässigt Waldemar zugunsten des hinteren Zimmers, von dessen Fenster aus man eine Baustelle, dahinter die Spree und jenseits das Berlin der Industrie, Stines und Paulines Berlin, erblickt. Waldmars Wohnung, nahe an der Spree gelegen, befindet sich auf der Schwelle zwischen den beiden Bereichen.

Mit Ausnahme dieser Wohnung, die nach beiden Bereichen hin offen ist und in der Waldemar allein, augenscheinlich ohne festangestellten Bediensteten lebt, sind sämtliche geschilderten Interieurs mit mannigfachen Sicherungen nach außen versehen. Der Text thematisiert auffallend deutlich die Vielzahl räumlicher und sozialer Hindernisse, die man überwinden muß, um zu einer der Figuren zu gelangen.

Am schwierigsten ist der Zugang zu Graf Haldern, dessen Treppenhaus von Stockwerk zu Stockwerk durch “ein ganzes System von Gittertüren” gesichert ist, die erst nach peinlichem “Examinationsverfahren” von “eulenartigen alten Köchinnen” geöffnet werden.³⁰ Zwischen sich und jeden von außen Kommenden hat Haldern obendrein noch einen “alten Muffel von Diener”³¹ eingeschaltet, der die Gespräche seines Herrn durch die Tür belauscht.

Papageno wird durch Waldmars Besuch überrascht, weil die Sicherungssysteme versagt haben: Seine Wirtin ist zu unüblicher Zeit ausgegangen, so daß er sich dem Besucher unvermittelt gegenüber sieht.

Pauline setzt anstelle eines Distanz schaffenden Dienstmädchen ihre Tochter Olga ein, die ihrerseits Gespräche der Mutter belauscht; als Haldern sie aufsucht, ignoriert er diese “lächerlichen Anmeldeförmlichkeiten” und dringt gewissermaßen mit Gewalt in Paulines Wohnung, sein eigenes Territorium, wie es im Text heißt,³² ein. Paulines Wohnung, wie sie nicht von ihr selbst gestaltet ist, ist infolge ihrer Lebenssituation auch mehr oder weniger schutzlos dem Zugang und Blick von draußen ausgesetzt, ihre Versuche,

²⁹ Das Fenster geht “auf die Parkbäume des Krollschen Gartens” hinaus (S. 157), der an den Königsplatz angrenzte.

³⁰ Vgl. *Stine*, S. 70.

³¹ Vgl. *Stine*, S. 71.

³² Vgl. *Stine*, S. 83.

Sicherungen einzubauen, indem sie Olga “vorschaltet” oder, wenn sie das Haus verlässt, Türdrücker und Schlüssel bei Stine abgeben lässt, mißlingen. Das zeigt schon die erste Szene: Pauline, die auf dem Fensterbrett stehend die Fenster putzt, kontrolliert Olga unten auf der Straße, gleichzeitig wird sie selbst von der Nachbarin kontrolliert und in ihrem Verhalten abfällig kommentiert.

Schwierig ist auch der Zugang zu Wanda: Als Olga sie aufsucht, scheitert sie fast an der neugierigen Tochter des Vermieters, die ihr den zu überbringenden Brief abnehmen will – aber auch diese Szene wird wiederum von Wanda bemerkt, die plötzlich, “wie aus der Erde gewachsen”, da ist,³³ obwohl sie eigentlich nichts gehört haben kann.

Den Höhepunkt sozialer Kontrolle und mißgünstiger Neugier aber stellen die Polzins dar, Stines Vermieter, die veritable “Horcherscene[n]”³⁴ zelebrieren und den gesamten Verlauf von Stines Beziehung mit Waldemar lauschend und kommentierend begleiten. Die gewinnträchtigste Investition in das an Stine vermietete Zimmer sehen sie in dem am Fenster angebrachten “Dreh- und Straßenspiegel”,³⁵ der die Straße sozusagen in das Interieur hereinholt – eine im 19. Jahrhundert sehr beliebte Einrichtung, die bezeichnenderweise auch “Spion” genannt wurde.³⁶

Die Wohnung, das Interieur, der aufwendig gesicherte Rückzugsort des Individuums, wird gleichzeitig zum Gefängnis, aus dem die Figuren nicht entkommen können und in dem sie sich ständiger Beobachtung ausgesetzt sehen, sei es infolge der in Anpassung an gesellschaftliche Konventionen selbstaufgebauten Sicherungssysteme oder bedingt durch die bedrängte Wohnsituation.

3. Fensterblicke, Spiegel, Wege: Urbane Wahrnehmungsweisen

Diesem Gefangensein im sozial definierten Interieur entspricht der Blick aus dem Fenster als die vorherrschende Attitüde der Figuren. Von den beiden typischen urbanen Wahrnehmungskonstellationen, die sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts herausbilden, dem Flanieren und dem Blick aus dem Fenster, in der Haltung des reglosen Beobachters,³⁷ ist die zweite in *Stine* auffallend dominant.

³³ *Stine*, S. 18.

³⁴ *Stine*, S. 41.

³⁵ *Stine*, S. 12.

³⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933). In: Th.W.A., *Gesammelte Schriften* 2, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 62 f.; Rainer Kolk, *Beschädigte Individualität. Untersuchungen zu den Romanen Theodor Fontanes*. Heidelberg: Winter 1986, S. 127.

³⁷ Vgl. Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 143–145.

Von der Eingangsszene an ist die Erzählung dicht durchzogen von Situationen, in denen eine Figur am Fenster steht und hinausblickt.³⁸ Der Stadt-Raum wird von den Figuren – mit den beiden Ausnahmen Olgas und Waldemars – nicht in Bewegung erfahren, sondern durch den Blick aus dem Fenster. Der vermittelte Blick, durch das Fenster, durch die Fensterscheibe, wird zum Substitut für den direkten Kontakt mit der Stadt. Die romantische Schwellensituation, Haltung der Sehnsucht, Melancholie und Selbstversunkenheit oder auch der aktiven Konstitution der Außenwelt und Produktion von Geschichten durch den geübten Beobachterblick³⁹ wird für das in seinem Interieur gefangene und immobilisierte Individuum zur letzten Möglichkeit der Wendung nach außen. Dieses Motiv erfährt eine Steigerung im Motiv des Spiegelblicks, am deutlichsten in dem schon erwähnten Straßenspiegel, der die Außenwelt ins Interieur hereinholt, während nicht nur der Betrachter, sondern sogar der betrachtende Blick im Inneren bleibt.⁴⁰ Der Blick in den Spiegel, auch die Selbstbetrachtung in “gewöhnlichen” Spiegeln (wiewohl Fontane auch hier die Tradition, das Motiv der Selbsterkenntnis durch den Spiegelblick, ironisch zitiert)⁴¹ signalisiert das Zurückgeworfensein, Gefangensein in sich selbst, die Unmöglichkeit oder Verweigerung der Extroversion.

Und wie die Figuren in ihrem sozial bestimmten Interieur gefangen sind, so sind sie es im Stadt-Raum von Berlin bzw. in dem ihnen zugeschriebenen Bereich des Stadt-Raums. Räume und Orte außerhalb Berlins kommen mit der Ausnahme von Klein-Haldern, dem

³⁸ Die Situation des Fensterblicks kommt in *Stine* nicht weniger als zwölfmal explizit vor: Kap. 1: Pauline putzt Fenster (S. 5 f.); Kap. 8: Waldemar blickt aus Stines Fenster (S. 43); Stine blickt aus ihrem Fenster (48); Kap. 9: Waldemar und Stine blicken aus Stines Fenster (S. 49 f.); Stine blickt Waldemar nach (S. 50); Kap. 10: Pauline blickt aus Stines Fenster (S. 54); Kap. 11: Papageno beobachtet die Spatzen auf dem gegenüberliegenden Dachfirst (S. 59 f.); Kap. 12: Waldemar blickt von der Straße zu den Fenstern des Königsmarckschen Palais hinauf (S. 70); Kap. 13: Pauline sieht Haldern kommen (S. 83); Kap. 14: Stine sieht Waldemar kommen (S. 91); Kap. 15: Waldemar blickt aus seinem Fenster (S. 100; S. 103). Erwähnungen von Ausblicken sind nicht mitgezählt.

³⁹ Vgl. z.B. E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster* (1822).

⁴⁰ Die Faszination durch den Drehspiegel wird zweimal erwähnt: Kap. 2: Pauline (S. 12 f.); Kap. 8: Waldemar (S. 48). Auch auf metaphorischer Ebene sind Fenster, Spiegel, optische Instrumente präsent: So spricht Haldern z.B. vom “Trug- und Zauberglas der erhitzten Phantasie” im Gegensatz zur “Fensterscheibe der Alltäglichkeit” (Kap. 12, S. 78).

⁴¹ Über Paulines Spiegelbild im Trumeau spricht man beim Abendessen (Kap. 4, S. 24). Stine braucht laut Pauline den verhübschenden Effekt des Spiegels nicht (Kap. 2, S. 13). Haldern betrachtet sich im Toilettenspiegel, was seine “Selbsterkenntnis” befördert (Kap. 13, S. 82). – Zum Motiv des Spiegelblicks vgl. Claudia Liebrand, *Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder*. Freiburg: Rombach 1990, S. 55–91; zu *Stine* bes. S. 77–81. Eine Literaturgeschichte des Spiegels liefert Johannes Krogoll, *Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik. Beobachtungen und Bemerkungen zur Semantik des Irrationalen*. In: J. K./Ulrich Fülleborn (Hgg.), *Studien zur deutschen Literatur. Fs. für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag*. Heidelberg: Winter 1979 (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 16), S. 41–85.

Ort des Todes, nur als imaginierte Orte vor: als Erinnerungsorte, Ortsstereotype⁴² oder utopische Orte wie das von Waldemar als agrarische Idylle imaginierte Amerika.⁴³

Keine der kleinbürgerlichen weiblichen Figuren sieht man je die durch die Spree markierte Grenze überschreiten (auch Pauline stellt sich einen Gang in den Dom oder in die Matthäikirche, die beide auf der jenseitigen Spreeseite gelegen sind, nur vor).⁴⁴ Die Wege Halderns und Papagenos zu Pauline werden nicht geschildert. Wenn Haldern sich bei Pauline "auf seinem eigensten Territorium" befindet, so in der Art eines Gutsherrn oder Kolonialherrn, der seinen Landbesitz, auf dem er nicht lebt, nur hie und da besucht und "ausbeutet".

Die einzige Figur, deren Wege durch Berlin für den Leser nachvollziehbar werden, die die Stadt nicht nur unbeweglich vom Interieur aus, durch eine Fensterscheibe, sondern direkt, im Flanieren, wahrnimmt, ist Waldemar. Er, der nahe der Spree wohnt und am liebsten auf das nördliche Ufer hinüberblickt, überschreitet sie täglich, um zu Stine zu gelangen. Noch sein letzter, ausführlich geschilderter Spaziergang durch die Stadt führt ihn mehrfach lange an der Spree entlang und zweimal über die Brücken.

Nur Waldemar reflektiert die Grenze als überflüssig, die alle anderen Figuren, auch Stine und Pauline, als gegeben hinnehmen und akzeptieren; nur er nimmt bewußt Zeichen der Zukunft, des Werdenden, nicht nur des Vergehenden, Gefährdeten, wahr.⁴⁵ Doch mit seinem Versuch, die beiden Bereiche nicht in imperialistischer Geste wie sein Onkel oder als Eroberer eines früher verschlossenen sozialen und topographischen Terrains wie Borsig, sondern in gleichwertiger Partnerschaft zu verbinden, scheitert er – als individuelle Figur an den in der Gegenwart weiterwirkenden Spuren der Vergangenheit, die in seiner

⁴² Stines Erinnerungsorte in der Umgebung Berlins waren Ziele von Betriebsausflügen, von denen sie Waldemar erzählt (S. 51 f.). Ort der Erinnerung für Onkel und Neffen Haldern ist Italien. Italien steht gleichzeitig für die aristokratische Hochzeitsreise, wenn Pauline Stine vor dem unvermeidlichen Ende ihrer Beziehung zu Waldemar warnt (S. 57). Alt-Landsberg, Bernau, Fürstenwalde und Teupitz sind märkische Provinzester, mögliche "Verbannungsorte" für Stine, als Haldern und Pauline planen, das Liebespaar zu trennen (S. 88).

⁴³ Vgl. Renate Böschenstein, *Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Hans Ulrich Seeber/Paul Gerhard Klussmann (Hgg.), *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1986 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 372), S. 25–40.

⁴⁴ Vgl. Stine, S. 85.

⁴⁵ Stine, S. 98: Hier [bezeichnenderweise auf der Unterbaumbrücke über die Spree, als er vom nördlichen aufs südliche Ufer zurückkehrt] hielt er wieder und betrachtete die bronzenen Kandelaber, die, weil sie noch keine Patina hatten, in der schräg stehenden Sonne prächtig blitzten und flimmerten. "Wie hübsch das alles ist. Ja, es kommen bessere Tage. Nur ... wer's erlebt. Qui vivra, verrà ...".

Verwundung Gestalt annehmen, und an den Begrenzungen und Verschlossenheiten der Figuren und der Welt um ihn.

Fontane zeichnet in *Stine* das Psychogramm einer Gesellschaft im Spannungsfeld von Sieg und Opfer, konservativer Verfestigung und rasantem Strukturwandel, Mythos und "Realität", indem er wesentliche Elemente aus dem Inneren der Figuren und aus ihren Beziehungen untereinander nach außen verlagert, auf Stadt- und Innenräume projiziert – gemessen an der historischen Realität der 1870er Jahre allerdings ein deutlich selektives und sehr bewußt organisiertes Psychogramm.⁴⁶

⁴⁶ Prägende Aspekte der historischen Realität der 1870er Jahre, die durchaus nahegelegen hätten, sind ausgespart: etwa die ökonomischen Folgen des Gründerkrachs von 1873, der Kulturkampf, die Frauenbewegung oder die Auseinandersetzung Bismarcks mit der Sozialdemokratie. Die von zeitgenössischen Quellen als äußerst bedrängt geschilderte Situation der Heimarbeiterinnen in der Berliner Textilfabrikation wird nicht nur von der Figur Stine selbst verklärt und mythisiert, sondern auch vom Erzähler idyllisierend dargestellt.

Erzsébet Szabó

In Geschichten verstrickt. Zu Fontanes *Effi Briest* und Goethes *Die Wahlverwandtschaften*

1. In Geschichten verstrickt

”Wir Menschen sind immer in Geschichten verstrickt. Zu jeder Geschichte gehört ein darin Verstrickter. Geschichte und In-Geschichte-verstrickt-Sein gehören so eng zusammen, daß man beide vielleicht nicht einmal in Gedanken trennen kann.”¹ Mit diesen einleitenden Worten beginnt der Husserl-Schüler Wilhelm Schapp seine wenig systematischen Ausführungen zum Sein von Mensch und Ding und kommt schließlich zu der in jüngerer Zeit von P. Ricoeur wieder aufgenommenen These², daß jedes Gebilde, so auch der Mensch, seine Identität erst in und mit Geschichten erhält, in die er verstrickt ist: ”Wir sind der Meinung, daß sich das Menschsein erschöpft im Verstricktsein in Geschichten, daß *der Mensch der in Geschichten Verstrickte ist*.”³ *Verstrickung* bezeichnet nach Schapp jeden, ”dem die Geschichte passiert, der in ihrem Mittelpunkt steht oder zu ihr gehört.”⁴ Sie bezieht sich, in Abgrenzung zum Handeln oder zum Tätigsein, die immer nur Momente in einer Geschichte betreffen, auf die ganze Geschichte und dadurch auch auf die Gesamtheit aller Geschichten.⁵ Das Gebilde *Geschichte* wird ja von Schapp als ”der letzte in sich verständliche Teil eines mit ihm auftauchenden ungeschlossenen Ganzen”⁶, d.h. der Gesamtheit aller Geschichten definiert, in das sie durch ihre sich im Dunklen verlierende Vor- und ihre nicht abgeschlossene und niemals abgeschlossen werden können Nachgeschichte, sowie durch ihren, sich ebenfalls im Halbdunklen verlierenden Horizont (wo alle gegenwärtigen und vergangenen Geschichten vorhanden und auch die zukünftigen angelegt sind) untrennbar eingebunden ist. Eine gewisse Abgeschlossenheit wird den Geschichten lediglich durch ihr notwendiges Auftauchen im Erzählen zugeführt⁷:

¹ Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Hamburg: Richard Meiner 1953 S. 1.

² Vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 3., *Die erzählte Zeit*, übersetzt v. Andreas Kopp, München: Wilhelm Fink 1991.

³ Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Hamburg: Richard Meiner 1953. S. 123. [Hervorhebung von mir. E. Sz.]

⁴ Ebd., S. 120f.

⁵ Vgl. ebd., S. 158-160.

⁶ Ebd., S. 146.

⁷ Geschichten sind bei Schapp geradezu darauf angelegt, (weiter)erzählt zu werden.

aufgetauchte, d.h. *erzählte* oder "sich selbst erzählende" *Geschichten*⁸ sind "mehr oder weniger selbstständig", da sie "sinnvoll [in der Ordnung des Vorhers und Nachhers] für sich erzählt werden" können⁹, folglich eine *narrative Einheit* bilden. Ihnen lässt Schapp außer einem ontologischen auch einen epistemologischen Status zukommen: erzählte wie sich selbst erzählende Geschichten sind das grundlegende Medium, in dem den Menschen die Welt (eine Teilwelt) überhaupt zugänglich ist. Die Wesensbestimmung des Menschen als eines in Geschichten-Verstrickten bezeichnet somit nicht nur ein In-den-durch-diese-Geschichten-erschließbaren-Welten-Sein, sondern gleichzeitig auch das Wissen-von-diesen-durch-die-Geschichten-erschließbaren-Welten.¹⁰ Denn "so wie man in die Geschichte verstrickt ist, so existiert die Geschichte."¹¹

In Fontanes Werken kommt den Geschichten meines Erachtens der gleiche Status zu. Die Figuren, sowie andere Elemente der Welt seiner Textgeschichten erhalten ihre Identität in und mit den Geschichten, in die sie verstrickt sind. Genauer gesagt, die Identität der Figuren und anderer Elemente der Textwelt wird als *narrative Identität*, als eine auf einer Temporalstruktur beruhende *Einheit einer erzählten oder erzählbaren (Lebens-)Geschichte* begründet, oder zumindest zu begründen versucht. Die Spezifität von Fontanes Textgeschichten besteht ja gerade darin, daß ausgezeichnete Elemente der Textwelt infolge der *Pluralität der Erzählfunktion* in mehrere, miteinander unvereinbare Geschichten von differentem ontologischem Status verstrickt erscheinen. Die Gesamtgeschichte – bei Fontane immer eine Fremdgeschichte¹² – kann einem *Primaterzähler* zugeschrieben werden, durch den der Autor mal selbst redet, und dabei unterschiedlich große Sequenzen der Gesamtgeschichte selbst erzählt, mal *Zweiterzähler mit kleinerem Wirkungsbereich* reden lässt, die auf einer zweiten, intradiegetischen Erzählebene (1) entweder unterschiedlich große Sequenzen ihrer realen *Eigengeschichten* erzählen (*echte Zweiterzähler*), (2) oder unterschiedlich große Sequenzen von realen und/oder fiktiven *Fremdgeschichten* – d. h. der Fremdgeschichte des Primaterzählers¹³ und/oder der realen Eigengeschichte eines echten Zweiterzählers, und/oder einer fiktiven Textgeschichte eines Autors – *vor- und/oder nacherzählen* und dadurch einzelne Sequenzen der vom

⁸ "Sich selbst erzählen" kann ausschließlich eine bereits erzählte, in einen vorhandenen Horizont eingebaute und somit auch auf ein Stichwort aus diesem Horizont auftauchen könnenne Geschichte.

⁹ Wilhelm Schapp, *Philosophie der Geschichten*, Leer: Gerhard Rautenberg 1959. S. 3.

¹⁰ Vgl. etwa "Dann meinen wir, daß dies Verstricktsein in Geschichten der letzte Ort und die letzte Grundlage für die Rede von Wirklichkeit ist [...]. Jeder ist selbst in solche Wirklichkeiten hingestellt und hat Zugang zu den Wirklichkeiten des anderen." Ebd., S. 182.

¹¹ Ebd., S. 148.

¹² Erzählte Fremdgeschichte wird im Sinne von Schapp als Eigengeschichte eines anderen definiert; sie lässt sich auf ein mit dem Verstrickten nicht identisches Ich zurückführen. Im Mittelpunkt der erzählten Eigengeschichte steht demgegenüber als Verstrickter ein Ich, das mit der Erzählerfigur identisch ist.

¹³ Die vom Primaterzähler selbst erzählten Sequenzen.

Primaterzähler erzählten Fremd- und/oder der jeweiligen Eigen-, und/oder einer literarischen Geschichte *transformieren* oder schlicht *verdoppeln* (*Konkurrenterzähler verschieden Grades*¹⁴). Daß die dadurch etablierte Kopräsenz von eventuell inkonsistenten, erzählten und erzählbaren, fiktiven und realen Geschichten wie ihrer Varianten die Bestimmbarkeit der Identität lediglich relativiert, aber nicht in Frage stellt, erklärt sich dadurch, daß alle Geschichten in der durch die Teleologie der Narration des Primaterzählers etablierten integrativen Einheit der Gesamtgeschichte aufgehen. Der *geschichtegenerierende Narrationsakt*, dessen sich der Primaterzähler zur Sicherung seiner Position meist schon im ersten Kapitel bedient, und der, auch Fontanes Intention gemäß,¹⁵ die Gesamtgeschichte hervorbringen soll, läßt alles Erzählte von vornherein als notwendiger Bestandteil eines konsistenten und abgeschlossenen Ganzen, der Gesamtgeschichte erscheinen.¹⁶ Fragt man nach der Motivierung des Erzählers, so kommt man auf ein anderes, für die Fragestellung dieser Arbeit ebenfalls wichtiges und meiner Ansicht nach gleichfalls signifikantes Charakteristikum von Fontanes in der Kategorie der Geschichte erzählten Erzählwelten, auf die *Hermetik* der erzählten Geschichte. Der Akt der Narration setzt mehr oder weniger transparente Zeichen (*Verrätselung*), die seitens der Figuren eines, in ihrer – durch diese Nicht-Transparenz ausgelösten – epistemologischen Unsicherheit begründeten, auf zwei Figurengruppen verteilten Deutungs- bzw. Um- und Neudeutungsprozesses (*Enträtselung*) unterzogen werden.¹⁷ (Auf einer anderen Ebene wird auch der jeweilige Leser mit der Nicht-Transparenz der Schriftzeichen von Fontanes Textgeschichten (etwa durch Kursivdruck) konfrontiert.)¹⁸

¹⁴ In einem weiteren Kontext kann auch der Primaterzähler als Konkurrenterzähler bezeichnet werden, der – motiviert durch Individuation – mit den Primaterzählern anderer literarischer Geschichten konkurriert.

¹⁵ Vgl. u.a. Fontanes Brief an Gustav Karpeles vom 18. August 1880: "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. In: *Theodor Fontane. Briefe in zwei Bänden*, Bd. 2. Berlin und Weimar: Aufbau 1980 S. 26.

¹⁶ Auch bei Schapp liegt es im Wesen jeder Geschichte, daß "im Anfang schon der Entwurf einer ganzen Geschichte" (94) enthalten ist. Während jedoch Schapp eine Veränderung der "Wachstumsrichtung" der Geschichte erlaubt, ist bei Fontane alles von vornherein festgelegt.

¹⁷ Vgl. Erzsébet Szabó, *Zur Bedeutungskonstitution in Fontanes Ehebruchromanen*, In: Károly Csúri – Géza Horváth (Hgg.), *Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*, *Acta Germanica* 7 (1998) S. 23-35.

¹⁸ Dabei ist R. Zeller zu präzisieren, die unter den poetischen Verfahren, durch die realistische Literatur Referenzillusion erzeugt, auch das Prinzip der Transparenz nennt, das dazu diene, die ästhetische Seite des Kunstwerks zu vertuschen. (Vgl. Rosmarie Zeller: *Realismusprobleme in semiotischer Sicht*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 12, 1980. H. 1. S. 84-101.) Foucault folgend glaube ich jedoch, daß diese Behauptung für die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur begrenzt haltbar ist. In *Les mots et les choses* [dt. Die *Ordnung der Dinge*] beschreibt er die in der Geschichte des abendländischen Denkens sich ablösenden epistemolo-

Die These dieser Studie ist, daß Fontanes 1895 erschienener Roman *Effi Briest* eine komplexe Welt, die Geschichte Effi Briests entwirft, die aus drei verschiedenen Subwelten (repräsentiert durch die topographischen Teilräume von Hohen-Cremmen, Kessin und Berlin), genauer gesagt aus dem Geflecht der in diesen wirksamen und sie erst erkennbar machenden Geschichten zu konstruieren ist: Effis Geschichte ist *die Geschichte ihrer Doppelverstrickung*, ihres gleichzeitigen Mitverstricktseins in den alternierenden Geschichten ihres Gatten und ihres Liebhabers – in zwei Geschichten, die, innerhalb der Fiktion, sowohl als real, als auch als fiktiv, als transformative Weiterführungen ein und derselben Geschichte, der Geschichte der *Wahlverwandtschaften*, gesetzt und interpretiert werden, folglich einen *ontologischen Doppelcharakter* (eine ontologische Sowohl-als auch-Struktur) aufweisen. Die Wiederbelebung des narrativen Schemas der *Wahlverwandtschaften* in den Geschichten Innstettens und Crampas sowie in den Geschichten der in diese Mitverstrickten dient zum einen dazu, eine zentrale Frage der Goethe-Zeit, die Beziehung von Handlungsfreiheit und Notwendigkeit in der "versöhnten Nachmoderne" neu zu stellen und neu zu beantworten. Andererseits steht sie aber auch in einem anderen Zusammenhang, nämlich im Kontext einer Reihe transformativer Wiederholungen von narrativen Mustern in der 2. Jahrhunderts und hängt meines Erachtens mit einer inhärenten Tendenz der Zeit und Fontanes Poetik, der *Verklärung* "alter" Geschichten zusammen. In diesem Kontext ist der Roman als Fontanes Antwort auf die hypothetische Frage, wie ein verwickelter Modellfall der *Wahlverwandtschaften* ("denn eigentlich sind die verwickelten Fälle die interessantesten"¹⁹) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzählt werden sollte, zu lesen.

2. Hohen-Cremmen oder "Liebesgeschichte mit Held und Helden und zuletzt mit Entzagung"

Das erste Kapitel von Fontanes *Effi Briest*²⁰ enthält drei Geschichten: den Anfang der Geschichte des Primaterzählers, in die zwei von Effi erzählte Vorgeschichten, eine

gischen Ordnungen durch eine jeweils spezifische Konzeption des sprachlichen Zeichens und meint, daß das Zeichenkonzept des 19. Jahrhunderts durch eine grundlegende Zweiteilung, durch einen *Transparenzverlust* an der Oberfläche, und einen Zuwachs an Metaphysik in der Tiefe zu charakterisieren ist. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, In: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998 S. 273.

²⁰ Im folgenden wird unter Angabe der Seitenzahlen jeweils folgende Ausgabe zitiert: Theodor Fontane, *Effi Briest*, In: *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*, hg. v. Gotthard Erler. Bd. 15. Berlin: Aufbau 1998.

Eigengeschichte (Effis Erinnerung an den Holzapfelschen Geographieunterricht) und eine Fremdgeschichte (eine von Luise von Briest oft erzählte Eigengeschichte aus ihren Mädchentagen) eingeschoben sind. Die Funktion der Einfügung dieser Geschichten in die Geschichte von Effi Briest besteht zuerst nur darin, daß ihre Narration zwei, der Haupterzählung gegenüber frühere Erzählenden heraufbeschwört.

Die Erinnerung Effis an die Geographiestunde wird durch Analogie motiviert: Die Versenkung der mit Kieseln beschwerten Tüte in den Teich ruft in ihr Holzapfels Geschichte über die 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 Zuordnung des Exotischen und des Versinkens ins Wasser mit dem Referenzbereich '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.²¹ Die erzählte Geschichte wird also *ergänzend*, als (mit Lämmert) "aufbauende Rückwendung" in die Geschichte von Effi Briest eingefügt, sie beschreibt einen früheren Zustand von Effis Welt.

Das Erzählen der zweiten Geschichte, eigentlich nur ein Nacherzählen, wird durch den für ein Uhr angekündigten Besuch von Innstetten, einem alten Freund aus den Mädchentagen von Frau von Briest, motiviert. Die Geschichte, die Effi von ihrer Mutter kennt, dient zu Innstettens *Identifizierung*:

'... Also Baron Innstetten! Als er noch keine Zwanzig war, stand er drüben bei den Rathenowern und verkehrte viel auf den Gütern hier herum, und am liebsten war er in Swantikow drüben bei meinem Großvater Belling. Natürlich war es nicht des Großvaters wegen, daß er so oft drüben war, und wenn die Mama davon erzählt, so kann jeder leicht sehen, um wen es eigentlich war. Und ich glaube, es war auch gegenseitig.'

'Und wie kam es nachher?'

'Nun, es kam, wie's kommen mußte, wie's immer kommt. Er war ja noch viel zu jung, und als mein Papa sich einfand, der schon Ritterschaftsrat war und Hohen-Cremmen hatte, da war kein langes Besinnen mehr und sie nahm ihn und wurde Frau von Briest.' (11f)

Dem Leser, der mit der Vorgeschichte von Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) vertraut ist, wird die Ähnlichkeit der Handlungsschemata auffallen. Innstettens Geschichte, die Effi mit "Liebesgeschichte mit Held und Helden, und zuletzt mit Entzagung" (9) betitelt, steht in einem, durch das Stichwort "Entzagung" begründeten Ähnlichkeitsverhältnis zur Vorgeschichte der *Wahlverwandtschaften*, zu Eduards und Charlottens Entzagungsgeschichte: ein wahrhaft prädestiniertes Paar, das durch die "Zugesellung eines

²¹ Mehr zur christlichen Symbolik in *Effi Briest* vgl. Peter-Klaus Schuster, *Theodor Fontane "Effi Briest", ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978.

Dritten" getrennt wird und einander entsagen muß.²² Nur die Annahme des gemeinsamen Erzählschemas kann die in der Fontane-Forschung bis heute rätselhaft anmutende Gleichaltrigkeit von Innstetten und Luise oder die komische Tatsache erklären, daß Baron von Innstetten, unser reicher Baron im besten Mannesalter, der überhaupt keine Verwandten mehr hat, in Hohen-Cremmen "alte Freundschaft und Verwandtschaft" (12) wiedersehen will. Die Abweichungen im Handlungsverlauf – Innstetten heiratet nicht und Luise wird nicht frei – sind notwendige Voraussetzungen für den Fontaneschen Neuansatz der Geschichte: Im Gegensatz zu Eduard, der auf die ihm durch Charlotte absichtlich vorgeführte Pflegetochter nicht aufmerksam wird und auf eine Verbindung mit Charlotte drängt, hält Innstetten ("innstett" um die Hand der Mutter²³) um die Hand der ihm vorgeführten Tochter an. Effi irrt also, wenn sie die "Liebesgeschichte mit Held und Helden, und *zuletzt* mit Entzagung"²⁴ (9) für abgeschlossen hält. Der Held der alten Geschichte will nicht entsagen. Nach fast 18 Jahren kehrt er an den Ort seiner Entzagung zurück – nicht nur um alte Freundschaft und Verwandtschaft wiederzusehen, sondern um die letzte Sequenz seiner "Entzagungsgeschichte" rückgängig zu machen. Entsprechend erfüllt Innstettens Heiratsantrag mehrere Funktionen: Er markiert das Ansetzen eines alternativen Handlungsverlaufes in der Schlußsequenz der Geschichte Innstettens, den Anfang der Geschichte seines Nicht-Entsagen-Könnens; Er verstrickt Effis Geschichte in die von Innstetten und kennzeichnet den Beginn der Geschichte Effi Briests als Effis Mitverstrickung in die Geschichte ihres Ehemannes. Und schließlich erzeugt er – wie bereits gezeigt wurde – eine alternative Grundkonstellation zum Anfangszustand von Goethes *Wahlverwandtschaften*.

Die Fragen, die sich an diesem Punkt im Zusammenhang mit unserer Problematik stellen lassen, ergeben sich aus den obenstehenden Feststellungen. Wie und warum transformiert Fontane die ältere Geschichte, und überhaupt, in welcher Bedeutung verwendet er das tertium comparationis des Vergleichs, den Begriff der Entzagung? Der Goethesche Entzagungsbegriff, zu dem Goethe nach Zeugnis der *Dichtung und Wahrheit* (Buch 16.) in Auseinandersetzung mit Spinozas Philosophie gekommen ist, verweist auf Entzagung als die einzige mögliche Antwort auf die Erkenntnis der Bedingtheit des menschlichen Lebens, als ein schmerzliches Erfordernis, um tragischen Verstrickungen zu entgehen. Der Mensch muß entsagen, um seine Bestimmung als Subjekt aufrecht-

²² In der Fontane-Forschung wird die "Geschichte mit Held und Helden" nur von B. Holbeche besprochen. Er interpretiert sie als Narrationsmuster von Unterhaltungsliteratur. Vgl. Brian Holbeche, *Innstettens "Geschichte mit Entzagung" und its significance in Fontanes "Effi Briest"*, In: *German Life and Letters* 41:1 (1987) S. 21-32.

²³ Mehr zur Bedeutung der Namensgebung bei Fontane vgl. Renate Böschenstein, *Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namensgebung*, In: *Fontane Blätter* 62 (1996) S. 31-57. Böschenstein meint hier, daß in Innstettens Namen die englische Präposition "instead of" anklängt.

²⁴ Hervorhebung von mir. E. Sz.

zuerhalten.²⁵ In diesem Sinne wird der Begriff auch zum konstitutiven Element der *Wahlverwandtschaften*. Welche Bedeutung wird ihm jedoch bei Fontane zugesprochen? Schlagen wir nun den Weg der Antwortsuche ein und betrachten zunächst wo und im Anschluß daran wie die Geschichte von Innstettens Nicht-Entsagen-Können weitergeführt wird.

3. Kessin, ...

3.1. ... oder "eine ganz neue Welt"

Erst nach einer sechswöchigen, dem Programm der klassischen Italienreise folgenden Hochzeitsreise, deren Funktion in Effis Vorbereitung auf das Eheleben mit Innstetten besteht, wird die topographische Grenze zwischen den komplementären Subwelten Hohen-Cremmen und Kessin für Effi überschreitbar. Die Signifikanz der Grenzüberschreitungssequenz, die die Kutschfahrt der Eheleute Innstetten von der Bahnstation Klein-Tantow nach Kessin und ihr dabei geführtes Gespräch darstellt, wird zum einen durch die Verlangsamung der Erzählung, den Tempowechsel zwischen summarischem und zeitdeckendem Erzählen, zum anderen durch die verhältnismäßig lange Erzählzeit der Sequenz (S. 48-54., d.i. der längste Dialog des Ehepaars im Roman) signalisiert. In diesem Gespräch erhält Effi von ihrem Ehemann Einweihung in die Beschaffenheit Kessins sowie dessen Grenzbereichs ("Denn Stadt und Land hier sind sehr verschieden" (50)) und wird somit mit seinem, für sie von nun an *verbindlichem Modell ihrer semantischen Organisation* vertraut gemacht. Der "gespenstige", "unheimliche" (54) Grenzbereich wird von Innstetten durch die Aufhebung der Gültigkeit des Äquivalenzschemas der Bergpredikt ("Euer Ja sei ein Ja, euer Nein ein Nein; alles andere stammt vom Bösen." (Matt. 5,37)²⁶ vs. "Eure märkischen Leute sehen unscheinbarer aus, und verdrießlicher, [...] aber ihr Ja ist Ja und Nein ist Nein, und man kann sich auf sie verlassen. Hier ist alles unsicher." (50)) als *Raum des Bösen* bestimmt, wobei das Phänomen des Bösen aufs Engste mit dem *Unheimlichen*, sowie mit einem, von Innstetten der schönen slawischen Landbevölkerung²⁷ zugeordneten Spezifikum der Sprachverwendung, der *Ambiguität (der intendierten logischen Unordnung) der Rede*, in Korrelation gebracht wird. Die Handelsstadt Kessin bestimmt Innstetten indes durch die Charakterisierung seiner Einwohner und

²⁵ Hans-Jochen Gamm, *Entsagung*, in: *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Band 4/I. Personen, Sachen, Begriffe A-K.* hg. v. Bernd Witte u. a., Stuttgart und Weimar: Metzler 1998 S. 268-270.

²⁶ Zit. n. d. *Einheitsübersetzung der heiligen Schrift*, Stuttgart u.a. 1990 S. 1084.

²⁷ Das Land, das ausschließlich von gut aussehenden Slawen bewohnt ist, steht unter der Kontrolle des schönen halb Polen Golchowski. Auch Crampas wird später als schöner halb Pole charakterisiert. (Vgl. S. 172)

deren Beziehungsnetze ("Die ganze Stadt besteht aus [...] Fremden", aus Menschen "aus aller Welt Ecken und Enden" (51), die "mit aller Welt in Verbindung stehen" (50f) als eine *das Weltganze* und somit *die Gesamtheit aller Geschichten repräsentierende kleine Welt*²⁸. Zu erkennen ist allerdings, daß Innstetten im Grenzüberschreitungsgespräch (wie auch in späteren) selbst gegen die Prinzipien eindeutiger Bedeutungszuweisung verstößt und durch Verwendung der Buch-Welt- bzw. der Bühnen-Welt- Metaphorik²⁹ Stadt und Land wie deren Elementen – darunter auch dem Chinesen – einen ambigen ontologischen Status zuweist und sie nicht nur als real, sondern gleichzeitig auch als fiktiv interpretierbar setzt.³⁰ Somit können seine Deutungsmodelle nicht einfach nur, wie anfangs nahegelegt, als *Präskriptionen*, als Mittel zur *Bestimmung von Effis Wirklichkeitsverständnis* begriffen werden – geradezu diese Funktion können sie ja infolge ihrer Ambiguität nicht voll erfüllen. Vielmehr kommt ihnen eine operative und eine sowohl epistemologische als auch existentielle Funktion zu: Indem sie ihre Referenzbereiche verdoppelnd eine ontologische "Sowohl-als auch-Struktur" etablieren und zugleich auf eine "wirkliche" und auf eine "unwirkliche", nämlich fiktiv-inszenierte Welt referieren, schaffen sie Raum für mögliche *Wechselwirkungen zwischen dem Realen und dem Fiktiven*, zwischen realen und fiktiven Geschichten³¹; Zudem bewirken sie Effis *epistemologische* und infolgedessen ihre *existentielle Unsicherheit* (Angst).

Daß das Spukhaus und der Chinese in diesem "bösen Sprachspiel" eine Sonderstellung zugewiesen bekommen, braucht hier nicht erst betont zu werden.³²

²⁸ Nicht zu übersehen sind die motivischen Übereinstimmungen mit dem Stechlin-See.

²⁹ Innstetten führt seine Rede über die Einwohner der Stadt folgendermaßen ein: "Und damit Du siehst, daß ich Dir nichts vorgemacht habe, will ich Dir nur so eine kleine Probe geben, so eine Art *Register oder Personenverzeichnis*." (52) [Hervorhebung von mir. E. Sz.] Vgl. meine Studie *Theodor Fontane: Effi Briest*, In: *Huszonöt fontos német regény [Fünfundzwanzig bedeutende deutsche Romane]*, Budapest: Lord 1996. S. 96-107.

³⁰ Vgl. " 'Auch einen Chinesen. Wie gut Du raten kannst. Es ist möglich, daß wir wirklich noch einen haben, aber jedenfalls haben wir einen gehabt. Jetzt ist er tot'. (51) Vgl. auch später: " 'Du hast ganz recht, Effi, wir wollen die langen Gardinen oben kürzer machen. Aber es eilt nicht damit, um so weniger, als es nicht sicher ist, ob es hilft.' (S. 66.) oder " 'Ja, Geert, bist Du denn so sicher, daß es so 'was nicht gibt?' Will ich nicht behaupten. Es ist eine Sache, die man glauben und noch besser nicht glauben kann. Aber angenommen, es gäbe dergleichen, was schadet es?' " (S. 92)

³¹ Fontane baut durch diese Wechselwirkungen die Möglichkeitstruktur seiner Werke auf. Vgl. Erzsébet Szabó, *Zur Bedeutungskonstitution in Fontanes Ehebruchromanen*, In: Károly Csúri – Géza Horváth (Hgg.), *Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*, Acta Germanica 7 (1998) S. 23-35.

³² Mit Nachdruck verwies bereits Fontane selbst in einem Brief vom 19. November 1895 an Joseph Viktor Widmann auf die Signifikanz des Spukes, nämlich des Spukhauses und des spukenden Chinesen für den Gang der Geschichte: "Sie sind der erste, der auf das Spukhaus und den Chinesen hinweist; ich begreife nicht, wie man daran vorbeisehen kann, denn erstlich ist dieser Spuk, so bilde ich mir wenigstens ein, an und für sich interessant, und zweitens, wie Sie hervorgehoben haben,

3.2. ... oder "das Haus, das wir bewohnen"

Die Sonderstellung des verwunschenen, altmodischen Landratshauses ist in seinem *hermetischen Signifikanzcharakter* begründet: seine exotischen Requisiten (ein Schiff mit vollen Segeln und Kanonenluken, ein riesiger Haifisch und ein junges Krokodil), sowie das durch Leerstellen markierte Fehlen solcher Überbleibsel in seinen Räumlichkeiten (wie etwa im fast leeren oberen Stockwerk), sind *Spuren* der sonderbaren Geschichte von den früheren Hausbewohnern (des Kapitäns Thomsen, seiner Nichte oder Enkelin Nina und des jungen Chinesen), *Zeichen für ihre zugleich verschwundene (gelöschte), in ihren Spuren jedoch bewahrte* und – durch den vermittelnden, unterschiedlichen Zeitperspektiven vereinigenden Charakter der Spur³³ – *in die Geschichte der gegenwärtigen Hausbewohner als ein durch den spukenden Chinesen versinnbildlichtes Rätsel eingeschriebene alte Geschichte*³⁴ – ein Stück Vergangenheit, die, obgleich permanent gedeutet, sich jedem Rekonstruktionsversuch entzieht und teils durch ihre Undeutbarkeit, teils durch ihre Unheimlichkeit allen, so auch Effi, Furcht einflößt.

Die einzige Ausnahme davon scheint lediglich Innstetten zu bilden, der bereits seit drei Jahren, seit seiner Ernennung zum Landrat im Kessiner Kreise, mit dieser spukenden Vergangenheit unter einem Dach lebt, und alle diese gefährdenden, d.h. ihre Spuren löschen wollenden Veränderungsvorhaben im Haus, selbst seiner Frau gegenüber, abwehrt ("Und das mit dem Saal oben wollen wir noch überlegen; es wird aber wohl am besten sein, wir lassen es beim Alten." (67) "Er ist in diesem Punkte, so gütig er sonst ist, nicht gütig und nachsichtig genug gegen mich." (117)). Der Grund seines Widerstandes wird von Fontane durch ein Bild und eine Grabstätte (Spuren des Chinesen im Landratshaus bzw. auf dem Land) anschaulich gemacht: Das kleine, aus einer Fibel herausgeschnittene Bildchen eines die Werther-Farben Blau und Gelb tragenden Chinesen begründet die Kommensurabilität von drei Liebesgeschichten, der Geschichte des jungen Chinesen, der Geschichte des jungen Werther und der Geschichte des jungen Innstetten, den Geschichten dreier, der *Liebe Nicht-Entsagen-Könnenden*; Die etwa "ein Gartenbeet große", einsame Grabstätte mit einem weißen Grabstein in ihrer Mitte vermittelt hingegen zwischen drei Entzagungsgeschichten, nämlich den Geschichten drei *dem Leben Entsagender*, der Geschichte des jungen Werther, der des jungen Chinesen und der jungen Effi

steht die Sache nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte." Zit. n. Theodor Fontane. *Briefe in zwei Bänden*, Bd. 2. Berlin und Weimar: Aufbau 1980, S. 377.

³³ Vgl. P. Ricœur's Ausführungen über die Mischstruktur der *Spur* in Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 3., *Die erzählte Zeit*, übersetzt v. Andreas Kopp, München: Wilhelm Fink 1991. S. 296-300.

³⁴ Fontane setzt gern zeitliche Vermittlungsinstanzen ein, Zeichen, die eine alte, vergangene Geschichte, meist eine Lebensgeschichte, repräsentieren: Monumente, Skulpturen, Ruinen, Porträts, Gemälde oder Grabsteine.

Briest. Kein Wunder also, daß Baron von Innstetten keine Änderungen in der landrätslichen Wohnung vorzunehmen gewillt ist. Sein Widerstand erklärt sich aus dem die zwei "Entsagungs-Reihen" synthetisierenden Charakter des Chinesenspukes: Der spukende Chinese vergegenwärtigt ja nicht nur die kaum rekonstruierbare Vergangenheit der alten Hausbesitzer, sondern zugleich auch Innstettens unerfüllte, in seiner Ehe als Effi weiter-spukende³⁵ Jugendliebe für Luise von Belling, der er nicht entsagen kann.

Gehen wir hier nun zu unserer anderen Frage, zum Problem des Wie der Weiterführung der Geschichte von Innstettens Nicht-Entsagen-Können über, zuerst allerdings im Bereich des Möglichen.

3.3. ... oder "die Dazwischenkunft eines Dritten"

Sie hat nach meinem und auch nach ihrem eigenen Zeugnis zweierlei: Vergnügenssucht und Ehrgeiz. [...] Innstetten ist ein Carrieremacher – vom Streber will ich nicht sprechen, das ist er auch nicht, dazu ist er zu wirklich vornehm – also 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. Und was das Schlimmste ist, er wird sich nicht einmal recht mit der Frage beschäftigen, wie das wohl anzufangen sei. 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." (44)

Die *offene Prognose* von Frau von Briests, einer mit dem Primaterzähler konkurrierenden Zweiterzählerin am Folgetag der Hochzeit erweckt eine Lesererwartung hinsichtlich des weiteren Handlungsverlaufes und steuert die Neugier des Lesers zum einen auf das *Wie* der Auflösung seiner Erwartung, zum anderen auf die nichtvorhersagbaren Ereignisse, auf die Auflösung dessen, was "dann" geschehen wird. Die Neugier auf das Unvorhersagbare, genauer gesagt auf das die Kompetenz von Luise von Briest Übersteigende, wird nur lebendiger, wenn der Leser merkt, daß die Auflösung der Prognose erstaunlicherweise – Luise leidet ja an einer Augenkrankheit – seiner Erwartung entspricht, d.h. daß die Hauptgeschichte in gewissem Sinne bloß das prognostizierte Geschehen verdoppelt. Trotzdem wird die Handlungseinheit, die mit dem, auf diese Weise *zweifach ausgezeichneten "was-dann-Ereignis"* – der Ankunft des Ehepaars von Crampas – ansetzt und die die Annäherung der Innstettenschen und Crampasschen Paare erzählt, in der Hauptgeschichte ausgespart und erst retrospektiv, in einem Brief Effis an die Mutter, als bereits *abgeschlossene* und für die Handlungsgegenwart *irrelevante* Episode dar-

³⁵ Vgl.: "Am anderen Tage erschien Geheimrat Rummschüttel. Frau von Briest empfing ihn, und als er Effi sah, war sein erstes Wort: 'Ganz die Mama.' " (235)

gestellt³⁶ – und das aus gutem Grund. Fontane schließt dadurch mit Nachdruck eine, durch die Ankunft des Crampasschen Paars eröffnete und in Innstettens Geschichte quasi eingeschriebene Handlungsalternative, die Weiterführung der Hauptgeschichte als Auflösung und Umordnung der Verhältnisse aus und gibt der Geschichte eine entscheidende Wende, indem er sich durch Ausschalten der menschenscheuen Frau von Crampas für *eine Dreierkonstellation* entscheidet und Effi, ohne ihre Verstrickung in Innstettens Geschichte aufzuheben, auch in die Geschichte von Crampas verstrickt.

Nun, man sollte bereits seit Goethe wissen, daß der zufällige wie der gewählte Hinzutritt eines Dritten auch die innigste, unauflöslich scheinende Verbindung zweier Personen aufhebe. Dieses Wissen ist hier um so wertvoller, als sich Major von Crampas, der in Fontanes erstem Entwurf zu *Effi Briest*, im sogenannten "Betty-Komplex", noch schlicht "der Hauptmann" genannt wird³⁷, immer mehr als "der Hauptmann, später[er] Major"³⁸ der *Wahlverwandtschaften* erkennen läßt. Obwohl bereits sein erster Auftritt von der Identität einiger, für die Konstitution der zwei Figuren wesentlicher Attribute zeugt – er kommt bekanntlich vom Baden im 9 Grad kalten Wasser und behauptet die Unwahrscheinlichkeit seines Todes durch Ertrinken –, macht er sich nach Effis Verführung auch expliziter erkennbar:

Zugleich entschuldigte er sich, den Herrschaften jenseits der Kessine noch immer nicht seinen Besuch gemacht [...] zu haben; "aber es sei sonderbar, welche trennende Macht das Wasser habe. Es sei dasselbe wie mit dem Canal La Manche ..."

"Wie?" fragte die alte Titzewitz.

Crampas seinerseits hielt es für unangebracht, Aufklärungen zu geben, die doch zu nichts geführt haben würden, und fuhr fort: "Auf zwanzig Deutsche, die nach Frankreich gehen, kommt noch nicht einer, der nach England geht. Das macht das Wasser; ich wiederhole, das Wasser hat eine scheidende Kraft."

Frau von Padden, die darin mit feinem Instinkt etwas Anzügliches witterte, wollte für das Wasser eintreten, Crampas aber sprach mit immer wachsendem Redefluß weiter ... (195)³⁹

/

³⁶ Vgl. "Etwas, meine liebe Mama, hätte ich beinah' vergessen: den neuen Landwehrbezirkskommandeur, den wir nun schon seit beinah' vier Wochen hier haben. Ja, haben wir ihn wirklich?" (S. 121); "Ja, liebe Mama, das wäre nun also etwas gewesen, um in Kessin ein neues Leben beginnen zu können." (123); "Effi hatte ganz recht gehabt, und es kam wirklich zu keiner weiteren Annäherung mit dem Crampas'schen Paare." (123)

³⁷ Vgl. Nachwort der Herausgeberin Christine Hehle zu Theodor Fontane, *Effi Briest*, in: *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*. hg. v. Gotthard Erler. Bd. 15. Berlin: Aufbau 1998.

³⁸ Das Originalmanuskript der Fontaneschen *Wahlverwandtschaften*-Aufzeichnung enthält auch eine Personenaufzählung, wo Fontane mit großer Sorgfalt u. a. vermerkt: "Der Hauptmann, später Major". Vgl. Theodor Fontane, *Literarische Essays und Studien*. Zweiter Teil, München: Nymphenburger 1963. S. 800.

³⁹ Hervorhebungen von mir. E. Sz.

Der feine Instinkt von Frau von Padden, der einzigen, die im Roman Effis Komödie durchschaut, trügt auch diesmal nicht. Das hermetische Argument beansprucht nämlich nicht nur im Hinblick auf Crampas' Versäumnis erklärende Funktion; als gemeinsamer Bestandteil sowohl von Crampas', wie des Hauptmanns Rede⁴⁰ wird es auch für die Erklärung der, die "anzügliche" Schlittenfahrt einführenden Schloonszene dienstbar gemacht: der Major unterstellt ihr dadurch das metaphorische Erklärungsmodell der *Wahlverwandtschaften* und interpretiert sie nachträglich als das Ansetzen von einer, durch die Chemie der Leidenschaften bewirkten Umordnung der Verhältnisse. Es ist jedoch zu erkennen, daß die Gültigkeit von Crampas' Aussage durch ihr Eingebettetsein in eine, *für die Kessiner Sequenz der Geschichte überhaupt konstitutive*, und auch Effis Verführung zugrundeliegende *duale Struktur von Innstettenschen Deutungen und Crampasschen Um- bzw. Neudeutungen* in ihren beiden Funktionen, also sowohl als Interpretant der Schloonszene, wie auch als Identifikationszeichen relativiert wird.

Zum einen muß wohl erkannt werden, daß Crampas' Erklärungsmodell auf eine bereits vorhandene Deutung der Szene durch Innstettens Traum folgt: "Ich träumte, daß Du mit dem Schlitten im Schloon verunglückt seist, und Crampas mühte sich, Dich zu retten; ich muß es so nennen, aber er versank mit Dir." (190) Das dreiphasige Verlaufsschema der Traumgeschichte (Unglück-Rettungsversuch-gemeinsamer Tod) stellt eine tragische Alternative zur Mittelsequenz der *Novelle der wunderlichen Nachbarskinder* (Unglück-Rettungsversuch-Rettung), der Vorgeschichte des Hauptmanns Otto, dar und versieht dadurch Crampas' Teilidentität mit dem Hauptmann, ergo auch die Gültigkeit des illusorischen *Wahlverwandtschaften*-Modells für das Geschehene mit einem Fragezeichen.

Zum anderen ist zu bemerken, daß die Gültigkeit von Crampas' Identifikation mit dem Hauptmann auch innerhalb des Kontextes der Crampasschen Um- bzw. Neudeutungen eingeschränkt wird. Die Figur des Hauptmanns ist ja nur eine unter den vielen Identifikationsfiguren, deren sich der Major zu Effis Verführung bedient und die lediglich für Innstetten bedeutsam ist. Der Major von Crampas zeichnet sich ja im Grunde geradezu dadurch aus, daß er in einem gewissen Sinne keine Identität, sondern nur differente "Teilidentitäten" hat: ähnlich unserem Beispiel übernimmt er Attribute von den Figuren der durch seine Narration aktualisierten, und mit der Hauptgeschichte in Beziehung gesetzten fiktiven (literarischen) Geschichten und erscheint mal als Gensichens alter Goethe, mal als Heines Kalatravaritter, mal als Goethes König Thule oder eben als sein Hauptmann. Nicht zufällig wird er also im Text den *Dichter* genannt. Als solcher verfügt er ja über literarische Schemata und kann diese – Innstetten ähnlich – mit seiner realen Eigengeschichte in eine Austauschbeziehung setzen: *die reale Geschichte fiktionalisieren* und deren Teleologie in die der aktualisierten fiktiven Geschichte überführen, sowie die, auf diese Weise fiktionalisierte Realgeschichte, ebenfalls durch die Vermittlungssitzanz

⁴⁰ Der Anspielungscharakter des Satzes fällt bereits J. Kolbe auf. Vgl. Jürgen Kolbe, *Goethes Wahlverwandtschaften und der Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer 1968.

seiner Narration, in die Gegenwart der Romanhandlung wiedereinschreiben, d. h. *defiktionalisieren*.

Ob sich also Effis Verführung durch den neuen Landwehrbezirkskommandeur aus der Chemie der Leidenschaften erklären lässt, ist durchaus fraglich. Vielmehr erweist sie sich als eine Verführung durch Sinnangebote: Crampas verführt Effi, indem er aus der durch Innstetten etablierten, und Effi Furcht einflößenden ontologischen Sowohl-als auch-Struktur von Stadt und Land Gebraucht macht und diese, durch Innstettens ambige Rede konstituierte epistemologische Ordnung durch Funktionalisierung von erotischen, poetischen Mustern umcodiert und ihr dadurch eine neue, aber ebenfalls ambige Ordnung entgegensemmt.

Schließlich bleibt nur noch eine Frage, die Frage nach der Handlungsfreiheit zu klären. Dadurch, daß Fontane in die Eigengeschichten von Innstetten wie Crampas fiktive (literarische) Geschichten einschreibt, stellt sich für ihn die zentrale Frage der Goethe-Zeit auf einer anderen, nämlich narrativen Ebene: Was nämlich bei Goethe die "den nothwendigen Gang des Ganzen"⁴¹ zugrundeliegende Ablehnung der Willensfreiheit leistet, wird bei Fontane, ohne jede Metaphysik, durch die sich aus dem notwendigen Gang des Erzählens resultierende Ablehnung der Willensfreiheit ersetzt.

4. "Dem Guten folgt eben das Bessere"

Wenn man es recht bedenkt, scheint die Verwendung von Handlungsschemata in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – denken wir nur an Hebbels *Agnes Bernauer*, Kellers *Grünen Heinrich* oder *Romeo und Julia auf dem Dorfe* – durchaus gebräuchlich zu sein. R. Zeller beschreibt diesen Kunstgriff als allgemeines Charakteristikum der realistischen Erzählweise überhaupt und bringt ihn mit der Frage der Wahrscheinlichkeit in Zusammenhang: um Referenzillusion zu erzeugen und die Glaubwürdigkeit zu steigern müsse der realistische Schriftsteller das Erzählte vorfabrizierten, bereits bekannten Schemata anpassen.⁴² Fragt man aber nach dem Wesen dieses Bezuges, ist es sinnvoll, die Frage nicht auf die Funktion zu beschränken, sondern das Phänomen genauer zu untersuchen. Wenden wir uns hier als Einstieg Kellers Einleitung zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* zu, wo der Autor seine Sujetwahl folgendermaßen begründet:

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, *Zum Shakespeares Tag*, In: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Bd. 12. *Schriften zur Kunst und Literatur*, Hamburger Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998. S. 224-227.

⁴² Rosmarie Zeller, *Realismusprobleme in semiotischer Sicht*, In: *Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus*, Hg. v. Richard Brinkmann, 3. erw. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 S. 575.

Diese Geschichte zu erzählen würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten.⁴³

Keller distanziert sich also von dem zu seiner Zeit ziemlich fragwürdigen Begriff der *Mimesis* dadurch, daß er zwischen seinem und Shakespeares Text ein Zwischenglied, die gleiche, jedoch im Laufe der Zeit in unterschiedlicher Gestalt in Erscheinung tretende, folglich auf verschiedene Weise erzählbare Fabel annimmt und – um den Vorrang des Realen zu sichern – einen direkten intertextuellen Bezug ausklammert. Die Vergleichbarkeit der Texte wird zeittypisch durch ihre Rückführbarkeit auf eine im Realen sich different zeigende, aber gemeinsame Fabel gewährleistet, wobei der Modus des Wirklichkeitsbezuges der Literatur, so Kellers Hintergrundsannahme, als "Verklärung" (bzw. "Reinigung", "Läuterung" oder "Idealisierung") spezifiziert werden kann. Verklärung, eine zentrale Kategorie der realistischen Ästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bezeichnet "jene selektive Operation, die aus 'Realschönem' Kunstschönes werden [läßt]"⁴⁴; sie beseitigt das Prosaische, das Unschöne, das Amoralische und steigert das Bedeutende, hat also einen reinigenden und verstärkenden Charakter. Es ist leicht einzusehen, daß die Formel auch die bescheidene Literaturtradition auszuweisen vermag, in deren Nachfolge sich die Realisten als echte, weil realistische Klassiker⁴⁵, die sich "'intellectuell, ästhetisch und sittlich' auf höherer Stufe wähnte[n]"⁴⁶, sahen. Ihre Selektion bedeutet jedoch nicht unbedingt Ausschluß und Kritik. In einigen Fällen – und beschränken wir uns im weiteren auf den Spezialfall Theodor Fontane – impliziert sie auch Anspruch und Anrecht auf Korrektion "alter" Literatur, vor allem der Literatur der deutschen Klassik. In seinem 1853 verfaßten Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, das in der Forschung als das Werk betrachtet wird, in dem der Autor seine grundlegenden Postulate und Thesen in Bezug auf den Realismus aufstellt, formuliert Fontane das so:

⁴³ Gottfried Keller. *Sämtliche Werke*, Bd. 7. Hg. v. J. Fränkel u. C. Helbing. Zürich/München 1926-1949 S. 85.

⁴⁴ Gerhard Plumpe, *Einleitung*, In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. *Bürgerlicher Realismus der Gründerzeit 1848-1890*, hg. v. Eduard McInnes und Gerhard Plumpe. München: Carl Hanser 1996 S. 54.

⁴⁵ Gerhard Plumpe, *Einleitung*, In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. *Bürgerlicher Realismus der Gründerzeit 1848-1890*, hg. v. Eduard McInnes und Gerhard Plumpe. München: Carl Hanser 1996 S. 77.

⁴⁶ Max Buchner, *Voraussetzungen der realistischen Literaturkritik*, In: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, Bd. 1. Hg. v. Max Buchner u. a., Stuttgart: Reclam 1981 S. 34.

Aber, gesetzt auch, daß die poetische Kraft und Fülle derer, die wir für berufen erachteten, das angefangene und wieder unterbrochene Werk der hervorragenden Geister des vorigen Jahrhunderts fortzusetzen, sich als zu schwach für solche Aufgabe erweisen sollte, so sind wir doch entschieden der Meinung, daß [...] sich Talente entwickeln müssen, die bei gleicher dichterischer Begabung den Göttinger Dichterbund und selbst die Heroen der Sturm- und Drangperiode um soweit überflügeln werden, als sie ihnen an klarer Erkenntnis dessen, worauf es ankommt, voraus sind. Es ist töricht, Autoritäten im Glanze unfehlbarer Götter zu erblicken. Dem Guten folgt eben das Bessere. Unsere Zeit weiß mehr von Shakespeare, als man vor hundert Jahren von ihm wußte, und selbst Tieck und Schlegel werden sich nächstens Verbesserungen gefallen lassen müssen. [...] Man weiß mehr von den Sachen, und mit dem Wissen ist auch größere Klarheit und Erkenntnis gekommen; [...] Das ist der Unterschied zwischen dem Realismus unserer Zeit und dem des vorigen Jahrhunderts, daß der letztere ein bloßer Versuch (wir sprechen von der Periode nach Lessing), ein Zufall, im günstigsten Falle ein unbestimmter Drang war, während dem unsrigen ein fester Glaube an seine ausschließliche Berechtigung zur Seite steht.⁴⁷

Fontane hat bekanntlich keine systematische Literaturtheorie entwickelt und seine theoretischen Ansätze enthalten oft Belege für wie auch gegen die gleiche Aussage – den Weiterführungs- und Korrektionsansatz dieses Essays hat er aber nie revidiert.⁴⁸ In seiner einzigen, über den Charakter Ottiliens verfaßten und zeitlebens nichtveröffentlichten *Wahlverwandtschaften*-Notiz kommt dieser Anspruch auch zum Ausdruck: "Aber es will mir scheinen, daß dies nur eingeschlaferte, aber von Anfang an *vorhandene* Gewissen, dies Stehen in der heiligen Überlieferung, dies sich eins Wissen damit, in der ersten Hälfte des Romans mehr betont werden müßte."⁴⁹ Aus dem Gesagten resultiert, daß der Begriff "Verklärung" bei Fontane um ein spezielles Bedeutungsmerkmal zu erweitern ist: das Reale ausklammernd referiert er direkt auf die durch eine gemeinsame Fabel etablierte Beziehung von zwei Texten. Das heißt dann für den konkreten Fall, und das behaupte ich nur leise, daß hinter dem Fontaneschen Neuansatz der *Wahlverwandtschaften* die Verklärung der Fabel von Goethes Roman, also Fontanes moderner (weil realistischer) Korrektionsanspruch liegt.

⁴⁷ Theodor Fontane, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, In: *Theodor Fontane. Literarische Essays und Studien. Erster Teil*, München: Nymphenburger 1963 S. 10.

⁴⁸ Verbrieft wurde nur Mißerfolg eines Korrektionsversuches: "Ich hab es [Edward], als ich ganz jung war, übersetzt und wollte damals dem alten Herder zeigen, was 'ne Harke sei. Vor vier Jahren aber ... war mir doch die Erkenntnis gekommen, daß meine Tamtamübersetzung neben der großartigen Schlichtheit des alten Generalsuperintendenten (oder was er sonst war) nicht bestehen könne ...". Vgl. Brief an Erich Schmidt vom 07. Oktober 1896. Zit. n.: *Theodor Fontane. Literarische Essays und Studien, Zweiter Teil*, München: Nymphenburger 1963 S. 517.

⁴⁹ Ebd., S. 99.

‘Gegenwelten’: Richard Beer-Hofmanns und Leopold Andrians Text-Konstrukte und Textkonstruktionen

1. Person, Individualität, Selbst- und Welterfahrung

1.1. Die als „Jahrhundertwende“ bezeichnete Zeit bringt in verschiedensten Bereichen weitreichende Veränderungen mit sich, die sich theoretisch-künstlerisch-literarisch niederschlagen: der philosophische, ästhetische, literarische, aber zugleich auch der psychologische oder der naturwissenschaftliche Diskurs formulieren Probleme, die sich sehr stark auf die Möglichkeiten/Unmöglichkeiten von Welt- und Selbsterkenntnis konzentrieren¹. Nach einer bedeutenden Umakzentuierung dieser Problematik in der Goethezeit und durch den „Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas“², der die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Welt bzw. innerhalb des Menschen als unsicher empfinden läßt und bei den meisten Autoren zu (verschiedenartig ausgeprägten) mehrdeutigen literarischen Textstrukturen führt³, kann eine Weiterführung und erneute Umakzentuierung dieses Paradigmenwechsels an der Jahrhundertwende beobachtet werden. Dies äußert sich m.E. darin, daß nicht nur eine Aufhebung der Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt vor sich geht, sondern beide Pole grundlegend weiter ausdifferenziert werden, so daß einerseits die Konzeption des Realitätsbegriffs problematisch wird, andererseits sich aber auch Probleme der Person (Individuum) und der Identität erkennen lassen⁴. Eine gewisse Atomisierung der Wahrnehmung vollzieht sich, indem die Realität (die Welt) für den Wahrnehmenden in eine Vielzahl von unzu-

¹ Diese Fragen standen immer schon im Mittelpunkt philosophisch-ästhetischen und auch (natur)wissenschaftlichen Interesses, es gibt aber bestimmte historische Abschnitte, in denen sie besonders konzentriert hervortreten (vgl. dazu Sommerhage 1993), wie z.B. die Zeit der deutschen Romantik, die sog. „Jahrhundertwende“, d.h. die ganze sog. „Moderne“ ist gekennzeichnet von solchen Problemen, es könnte sogar behauptet werden, daß die Konzentration auf solche Fragen und bestimmte Modalitäten ihrer Beantwortung eben das Wesen der „Modernität“ ausmachen (über die Frage der „Moderne“ vgl. z.B. Koselleck 1973).

² Lehnert 1995: 722

³ Lehnerts Meinung nach entwickle sich „der Verlust der Unterscheidungsfähigkeit zwischen Innen und Außen, zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem, zwischen dem Eigenen und dem Fremden“ in der romantischen Periode „zum zentralen literarischen Thema“ (Lehnert 1995: 723).

⁴ Vgl. Wünsch 1991: 169

sammenhängenden heterogenen Elementen zerfällt, wie die vielzitierte Stelle in Hofmannsthals Chandos-Brief feststellt: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“⁵. Hier wird zugleich auch die berühmte Krise des Ich formuliert, das keine inneren wie äußeren Zusammenhänge mehr wahrzunehmen und zu benennen (d.h. zu interpretieren) vermag. Das Individuum läßt sich auch als ein Konglomerat verschiedener Teile/Teilbereiche (bewußt und nicht-bewußt, unbewußt, natur- bzw. sozial bedingt usw.⁶) auffassen, dem es eben deshalb schwierig und sogar unmöglich wird, eine konsistente Interpretation dieses Konglomerats bzw. der ebenfalls als ein Konglomerat unzusammenhängender Elemente empfundenen Welt zu erstellen. Statt dessen lassen sich eine Offenheit und eine Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit der Selbst- und Weltinterpretation feststellen, die Interpretation wird zum Prozeß, der außerdem einer radikalen und umgreifenden Modalisierung unterliegt, indem verschiedene „modale Gehalte“ wie Träume, Erinnerungen, Reflexionen und Visionen⁷, also die unterschiedlichen Komponenten des „Ich“, die seit langem nicht unbekannt, theoretisch aber erst durch Freuds Werk erfaßt werden, den Interpretationsprozeß beeinflussen und modifizieren.

1.2. Die Problematik von Selbst- und Weltinterpretation und die damit verbundene Frage der Möglichkeit und/oder Unmöglichkeit von „Identität“ der Person/des Individuums werden auch im literarischen Diskurs dominierend. Die „Frage nach den Grenzen und der Einheit der Person“⁸ ist eine zentrale Frage der Literatur der Jahrhundertwende, die auch die Konstitution der (fiktiven) Textwelten literarischer narrativer Texte wesentlich bestimmt. Verschiedene Elemente und Aspekte der Konstruktion textueller möglicher Welt(en) (Figur und Figurenkonstellation, Handlung, Raum, Zeit sowie ihre „Präsentation“ im Erzähldiskurs) sind von der unsicheren Identität und Interpretation betroffen, so daß sich auch einige gemeinsame Charakterzüge in einer größeren Anzahl narrativer Texte der Epoche erkennen lassen⁹.

Diese Gemeinsamkeiten sind in der in den fiktiven Textwelten von den Figuren angetroffenen Problematik (d.h. in der sog. „Geschichte“, im Erzählten¹⁰) aufzufinden,

⁵ Hofmannsthal: 1991: 49; vgl. auch Paetzke 1992: 184.

⁶ Über die Wandlungen in der Konzeption der Person in der Literatur der Jahrhundertwende vgl. Michael Titzmann 1989.

⁷ Vgl. darüber Paetzke 1992: 170

⁸ Alewyn 1967: 149

⁹ Über einige allgemeine Züge der Erzählliteratur der Jahrhundertwende vgl. u.a. Paetzke 1992, Orosz 1997 und Orosz (im Druck).

¹⁰ Für die Einteilung der narrativen Struktur von Texten in „Geschichte“ („*histoire*“) und Diskurs („*discours*“), d.h. „Erzähltes“ und „Erzählen“ vgl. Todorov 1966. Ich schließe mich dieser Zweiteilung an, indem ich aber narrative Strukturen als „Weltstrukturen“ interpretiere (vgl. dazu Orosz 1996).

indem die Motive von „Selbsterkenntnis“, „Welterkenntnis“, d.h. die Beziehungen zwischen „Individuum“ und „Welt“, „Individuum“ und „anderen Individuen“, „Individuum“ und „Selbst“ (Selbstbezug) – unabhängig von der jeweiligen konkreten Ausgestaltung der einzelnen Texte/Textwelten (durch Themen/thematische Motive wie „Liebe“, „Schönheit“, „Krankheit“, „Tod“, „Verständnis“, „Tätigkeit“ usw.) – in einer größeren Anzahl von Texten im Mittelpunkt stehen, wobei meistens eine negative Ausprägung zu verzeichnen ist¹¹. Für das „Erzählen“ also die Präsentation vieler Textwelten der Erzählungen der Jahrhundertwende sind – neben traditioneller Erzählformen, die aber weitgehend umfunktioniert werden – mehr oder weniger „experimentelle“ Formen wie innerer Monolog, erlebte Rede, subjektive Perspektive/subjektiviertes Erzählen, Innensicht usw. charakteristisch, durch ihre (vermehrte Anwendung) entstehen ungewöhnliche Texte, deren Interpretation den Interpreten/den Leser vor eine komplizierte Aufgabe stellt.

Im folgenden möchte ich die Analyse von zwei Texten, Leopold Andrians *Der Garten der Erkenntnis* und Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* unternehmen¹², die beide als repräsentative Werke der Epoche angesehen werden können. Aus der Analyse soll auch eine Erklärung für diese Repräsentativität hervorgehen, d.h. es sollte die Frage beantwortet werden, durch welche Elemente ihrer Struktur und auf welche Weise die beiden Textwelten die allgemeine Problematik ihrer Zeit reflektieren. Außerdem versuche ich einige grundlegende Unterschiede und tieferliegende Gemeinsamkeiten der beiden Texte aufzuzeigen.

2. Der „Garten der Erkenntnis“ als Ort unerreichter und unerreichbarer Erkenntnis

2.1. Die kurze Erzählung von Andrian erscheint 1895 im chronologischen Umfeld bekannter und bedeutender Texte anderer Autoren (z.B. Schnitzler oder Hofmannsthal¹³) und thematisiert eben die Hauptproblematik der Kultur der Jahrhundertwende, indem sie schon im Titel das Schlüsselwort „Erkenntnis“ einführt¹⁴, das als Hauptmotiv die ganze

¹¹ Vgl. Paetzke 1992: 135ff.

¹² Der Einfachheit halber werde ich die Titel beim Zitieren als GE (= „Der Garten der Erkenntnis“) und als TG (= „Der Tod Georgs“) abkürzen.

¹³ Eine gewisse – auch motivische – Verwandtschaft mit Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* wird z.B. mehrfach erwähnt (vgl. z.B. Schumacher 1967: 52f., Paetzke 1990: 67, Paetzke 1992: 48).

¹⁴ Daran ändert die Tatsache wenig, daß die Erzählung 1919 unter dem (m.E. weniger treffenden und bedeutungsträchtigen) Titel *Das Fest der Jugend. Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte* als Buchausgabe erschien (vgl. dazu Schumacher 1967: 43 sowie Paetzke 1990: 68).

Textstruktur, die ganze Textkonstruktion¹⁵ dominiert. Es ist ein Einzelwerk in mehrfachem Sinne: als einzigartiges Werk und als vereinzeltes, alleinstehendes Werk des Autors, der nach dem aufsehenerregenden Anfang seiner literarischen Karriere kein umfassendes Erzählwerk (und kaum noch wirklich Literarisches) hinterließ. Es wäre vielleicht nicht verfehlt zu behaupten, daß hier eine grundlegende, vom Text selbst bedingte Unfortsetzbarkeit am Werk ist. Der negative Ausgang ist sozusagen schon im symbolisch-intertextuell angelegten Titel vorprogrammiert, diese Tatsache wird aber erst in Kenntnis der vielfältigen textuellen Beziehungen deutlich.

2.2. Die Textkonstruktion baut auf einem grundlegenden Strukturprinzip linearer Verkettung und zeitlichen Nacheinanders auf, obwohl diese einfache Struktur durch eine Art „Verdopplung“ komplizierter wird: neben den Geschehnissen in der fiktiven „realen“ Welt der (Haupt)figur Erwin (Wr) gibt es eine „Parallelgeschichte“ in seiner „inneren“, „virtuellen“ Welt (Wv), die durch seine Träume, Eindrücke, Gedanken, Wünsche, d.h. seine subjektiven Empfindungen/Wahrnehmungen zustandekommt und für die Figur wichtiger (oder sogar ausschließlich erlebt) wird als seine „reale“ Welt.

Das Prinzip der linearen Verkettung verbindet die Erzählung auch mit alten Erzählmustern, die teils wiederaufgenommen, teils ins Negative gewendet werden. Die Erzählung nimmt einerseits das Modell der Reise- und Abenteuerromane¹⁶ auf, jedoch so, daß vor allem das (richtige) Abenteuer fehlt und der Text vielmehr ein Beispiel „der Zielverfehlung und des Scheiterns“ darstellt, was für moderne Literatur so charakteristisch sein soll¹⁷. Andererseits ist auch das Bildungsroman-Modell in der Erzählung (zumindest in Spuren) erkennbar¹⁸, ein bestimmtes Bildungsziel wird thematisiert, das eben in der Erkenntnis bestünde, die aber bis zum Ende durch den Tod der Hauptfigur nicht erreicht

¹⁵ Unter „Textkonstruktion“ verstehe ich hier den Aufbau, die Struktur eines Textes, als „Textkonstrukt“ bezeichne ich hingegen ein durch die Textstruktur (Textkonstruktion) entworfenes, (im gegebenen Falle mehr oder weniger künstlich) konstruiertes, ideologisch gefärbtes und auf den Text projiziertes Gebilde, eine Idee, die als „Aussage“ des Textes dem Leser suggeriert werden soll (bei Beer-Hoffmann entfaltet sich eindeutig ein solches Gebilde, während es bei Andrian eher nur ein trotz wiederholter Anstrengungen mißglückter Versuch zu verzeichnen ist).

¹⁶ Sorg verbindet das Erzählmuster der Reise- und Abenteuerromane mit dem Motiv der „Suche“ („queste“) und der „Suche-Dichtung“ und dadurch mit der mittelalterlichen Epik, d.h. dem Parzival-Stoff (Sorg 1996: 247).

¹⁷ Vgl. Manfred Frank: „Tatsächlich kennt die neuzeitliche Literatur viele Weisen der Zielverfehlung und des Scheiterns – mir will sogar scheinen, daß sie sich insgesamt, in ihrem Wesen, dadurch charakterisieren läßt.“ (Frank 1989: 50). Ich halte es auch für sehr bezeichnend, daß Frank selbst diese These mit der Sage vom Fliegenden Holländer illustriert, die wiederum eine solche „Abenteuer-Struktur“ aufweist.

¹⁸ Vgl. darüber Rieckmann, der den Text „einen Miniatur-Bildungsroman“ und Erwin einen „Nachkomme[n]“ Wilhelm Meisters nennt (Rieckmann 1983: 68), dessen Bildungsweg aber ohne Erfolg abbricht.

und damit als Ziel endgültig aufgegeben wird. Es erfolgt letzten Endes nicht nur eine Wiederaufnahme traditioneller Erzählmuster, sondern auch ihre gleichzeitige Aushöhlung, ihre Entleerung, die die thematisch artikulierte Problematik des Textes strukturell auch begründet und vertieft.

Die erzählte ‘Geschichte’ im *Garten der Erkenntnis* widerspricht eigentlich den minimalen Anforderungen an eine narrative Struktur, denn dazu müßte eine „Veränderung“ stattfinden, die den Anfangszustand vom Endzustand der Handlung unterscheiden ließe. Im *Garten der Erkenntnis* beginnt aber die „Geschichte“ mit der Suche nach „Erkenntnis“, die hier zuerst der Mutter von Erwin nicht zuteil wird: „[...] sie [die Mutter] liebte seine [ihres Mannes] Verschiedenheit als ein lockendes und verheißungsvolles Geheimnis, von dem sie glaubte, es werde sich eines Tages wundervoll enthüllen.“ (GE, 7). Die „Enthüllung“ wäre gleichbedeutend mit einer „Erkenntnis“, die ihr bis zum Tode des Fürsten, ihres Mannes nicht zuteil wird, die sie auch später weitersucht, ohne sie zu finden: „Aber beide [Mutter und Sohn] fanden das Geheimnis des Lebens nicht.“ (GE, 48). Die Geschichte der Mutter wiederholt sich in ihrem Sohn: er stirbt am Ende, ohne zur gesuchten Erkenntnis zu gelangen: „So starb der Fürst [= Erwin], ohne erkannt zu haben.“ (GE, 58); das Ende der „Geschichte“ ist durch das Fehlen von „Erkenntnis“ gekennzeichnet, so spannt sich über die Linearität der einzelnen dazwischenliegenden Episoden ein Zusammenhang zirkulären Charakters, der Anfang und Ende verbindet und die Unmöglichkeit von Erkenntnis suggeriert.

Die Parallelität von Mutter und Sohn legt einen wichtigen Zug des Textes offen, nämlich daß zwischen den Figuren bzw. verschiedenen Elementen der Textwelt tiefere Beziehungen existieren (die entweder die Figuren selbst wahrnehmen oder die durch den Erzähldiskurs erschaffen werden¹⁹), wodurch die Hauptfigur Erwin mit zwei anderen Figuren identifiziert wird: einerseits mit der Mutter: „[...] Erwin hatte ihre Hände und ihre Stimme; [...]“ (GE, 7f.) und er sucht ebenfalls die Erkenntnis, obwohl auf andere Weise: [...] sie waren wirklich eins, und was in ihm war, war in ihr; [...] er war von der Zeit, sie war von der Ewigkeit; oder er war ihr Leben, und sie war sein Tod, und dieser Tod und dieses Leben waren tief und geheimnisvoll verknüpft. (GE, 48)

Andererseits gibt es eine Identität mit dem, indem Erwins Vater als „der Fürst“ bezeichnet wird, und Erwin selbst wird im Erzähldiskurs im Moment seines Todes die Bezeichnung „Fürst“ zuteil, obwohl er früher nie so genannt wurde: „So starb der Fürst, ohne erkannt zu haben.“ (GE, 58). Die Dreierbeziehung von Vater-Mutter-Sohn ist bestimmt durch die Motivpaare „Geheimnis“-“Erkenntnis“ und „Verschiedenheit“-“Iden-

¹⁹ Der Erzähldiskurs lässt im GE – trotz einer grundlegenden Subjektivierung der Erzählperspektive – doch einen auktorialen Erzähler erkennen; vgl. auch Paetzkes Behauptung, grundsätzlich „[...] bestätigt in Andrians Text ein auktorialer Erzähler das Figurenbewußtsein“; Paetzke 1992: 34), doch kann es auch festgestellt werden, „[...] die Perspektive des Erzählers deckt sich, zumindest weitgehend, mit der des Protagonisten, [...]“ (Rieckmann 1983: 67).

tität”, wobei die Erkenntnis auch eine Erkenntnis des Anderen, d.h. Selbst- und Welt-erkenntnis zugleich sein sollte, was am Ende jedoch selbst als Zielsetzung nicht mehr existiert: während der Fürst [= Erwins Vater] stirbt, ohne daß seine Frau sein Geheimnis [=seine wahre Identität] enthüllt [=erkannt] hätte (vgl. GE, 7), stirbt „der Fürst [=Erwin], ohne erkannt zu haben“ (GE, 58); im Abschlußsatz verschwindet das Objekt der Erkenntnis, das am Anfang noch als Erkenntnis des Anderen postuliert/gegeben (wenn auch nicht erreicht) war.

Die einzelnen Episoden der „Geschichte“ sind wiederum durch die erwähnten Motivpaare dominiert und verbunden, indem sie verschiedenartige Versuche der Figur (Erwin) zeigen, jemanden oder etwas kennenzulernen, zu erkennen (die Mitschüler im Konvikt, Freunde, Frauen bzw. Gegenden, Städte usw.). In all diesen Versuchen dominiert ein weiteres Motiv der Textwelt, nämlich daß für die Figur alle Entitäten (Lebewesen und Gegenstände ebenfalls) durch die Eigenschaft „Schönheit“ wahrgenommen werden (wozu auch solche wiederkehrenden Motive wie „Fest“, „Zeremonie“, „Eleganz“ hingehören), was auch zu einer gewissen Ununterscheidbarkeit der verschiedenen Entitäten (Menschen und Gegenstände) der Welt führt. Auf diese Weise erscheinen die einzelnen Episoden und die in ihnen auftretenden Figuren (z.B. Lato, Clemens, der Offizier) als Wiederholungen, was dadurch verstärkt wird, daß in Erwins Wahrnehmungswelt virtuelle Modalitäten der Wahrnehmung – Erinnerungen, Eindrücke, Gedanken, Träume – dominieren²⁰ und die „reale“ Welt der Figur unterdrücken, so daß zwischen den Weltsegmenten Wv und Wr der Textwelt eine Dominanzrelation feststellbar ist: Rdom (Wv, Wr). Die Festlegung der Wahrnehmung der Figur auf die (vorhandene oder nicht vorhandene) Eigenschaft der „Schönheit“, d.h. die ästhetizistische Weltsicht²¹ führt dazu, daß die verschiedenen Entitäten der Weltwelt als miteinander identisch wahrgenommen werden und dadurch eine richtige Erkenntnis unmöglich machen (sie sollte – wie es auch der Anfangszustand der Handlung in Bezug auf den Fürsten und seine Frau suggeriert – in der Erkenntnis der Verschiedenheit des/der Anderen und damit seiner/ihrer wahren Identität bestehen). Die Wahrnehmungswelt der Figur drängt sich sozusagen der fiktiven Realität auf, sie wird das Maß aller Elemente dieser Welt, das Ich wird dann das einzige Erkenntnissubjekt und zugleich auch Erkenntnisobjekt, Innen und Außen fließen ineinander: „Da wurde ihm klar, daß er nicht in der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzige wie sie; [...]“ (GE, 54). Das Ich ist auf sich selbst gestellt: „Ego Narcissus“, wie ein Motto des Textes unverhüllt zugibt²². Das grundlegende Problem der Textwelt könnte vereinfacht auf folgende Weise dargestellt werden:

²⁰ Vgl. auch Schumacher 1967: 54f.f., Paetzke 1992: 30f.

²¹ Die Frage des Ästhetizismus des GE wird bei Paetzke eingehend diskutiert (vgl. Paetzke 1992: 43ff.), wobei der Ästhetizismus auch als allgemeiner Charakterzug der Literatur der Jahrhundertwende thematisiert wird (Paetzke 1992: 140f.)

²² Über die Frage der narzißtischen Figur und der narzißtischen Weltwahrnehmung vgl. z.B. Schumacher 1967: 70ff., Rieckmann 1983: 78, Paetzke 1990: 64, Paetzke 1992: 40f.

Im Weltsegment der „realen“ Welt der Figur (Wr) gibt es unterscheidbare Individuen:
für W_r : $x_1 \neq x_2; x_2 \neq x_3; \dots x_m \neq x_n$

Im Weltsegment der „virtuellen“ Welt der Figur (Wv) gibt es ununterscheidbare Individuen (durch die reduktion auf die Eigenschaft —Schönheit—):

für W_v : $x_1 = x_2; x_2 = x_3; \dots x_m = x_n$

Wegen der Projektion nicht-möglicher Identitäten in Wv:

Anfangszustand: [–Erkenntnis]

Endzustand: [–Erkenntnis]

Folge: x_1 wird eliminiert

Die narzißtische und ästhetische Weltwahrnehmung der Figur wird durch ambivalente Züge von Menschen (z.B. der Sängerin, die die Figur durch ihre widersprechenden Züge fasziniert und verstört: „Zufällig hörte der Erwin, daß sie im Leben alt und nicht schön sei; von da an war sie ihm noch merkwürdiger. [...] sie war wirklich nicht schön und sie war alt, aber dennoch war sie wie ein Mädchen“; GE, 16) oder durch die Ambivalenz von Erscheinungen gestört, so daß sie sie als Abwehr in einer Art Reduktion/Festlegung auf „Schönheit“, „Festlichkeit“, „Zeremonie“ als abstrakte Begriffe (z.B. „die Frau“, „das Leben“) wahrnimmt, und die durch diese Reduktion/Abstraktion nicht festlegbaren Elemente als störend und unbekannt oder sogar bedrohend auffaßt, dadurch aber den Weg zur Erkenntnis der Vielfalt der Welt, der Erscheinungen und ihrer wirklichen Beschaffenheit/Identität versperrt. Eben deshalb empfindet er die Begegnungen mit dem Fremden als besonders beängstigend (und die Angst steigert sich mit jeder weiteren Begegnung, weil der Fremde mit seinen Kategorien nicht zu fassen ist; bei der dritten Begegnung wird er sogar als „Feind“ apostrophiert²³). Die Figur des Fremden wirkt sich zerstörerisch auf die auf „Schönheit“ gegründete Welt Erwins aus, denn als Repräsentant einer Erwin unbekannten, von ihm eigentlich unterdrückten Welt des Häßlichen, Nicht-Eleganten und „Formlosen“, des Triebhaften und Unbewußten (das auf Grund intertextuell identifizierbarer Elemente als solche bezeichnet werden dürfte²⁴) führt er eigentlich das endgültige Scheitern der Hauptfigur herbei, die seine erstarrte Schönheitswelt nicht

²³ Die Wiederholungsstruktur der drei Begegnungen mit dem Fremden wird bei Rieckmann eingehend analysiert (und auf ein bestimmtes intertextuelles Muster hin festgelegt, worauf ich noch zurückkommen werde); vgl. Rieckmann 1983: 73ff.

²⁴ In Rieckmanns Analyse ist der Fremde eindeutig als eine Dionysos-Figur identifizierbar (vgl. Rieckmann 1983: 74ff.)

aufzugeben oder zumindest zu öffnen vermag, und dadurch auch das letzte Ziel der „Erkenntnis“ verfehlt²⁵.

2.3. Der Erzähldiskurs im *Garten der Erkenntnis* akzentuiert die grundlegende mehrfache Ausrichtung der „Geschichte“ und die Spaltung der Textwelt in eine „reale“ und eine „virtuelle“ Welt, und die „virtuelle“ Welt wird eigentlich so übergreifend, daß die „reale“ Welt für die Figur kaum mehr als solche wahrgenommen werden kann²⁶ und auch für den Leser erst nach einer aufmerksamen Lektüre rekonstruierbar wird. All dies wird erreicht durch eine besondere Doppelheit des Erzählers. Obwohl die „virtuelle“ Welt der Figur und ihre Präsentation durch die Subjektivierung des Erzählers, durch die Ausrichtung nach der Perspektive der Figur und durch das Hereinspielen alternativer Bewußtseinszustände dominieren, bleibt doch ein auktoriales Erzählen im ganzen Text klar bemerkbar. Der (fiktive) Erzähler versteckt sich zwar hinter der Figurenperspektive, er erschafft aber die verschiedenen Zusammenhänge zwischen den Figuren und den Elementen der Textwelt. In Andrians Text entsteht dadurch eine eigenartige Mischung von modernem und „traditionellem“ Erzählen, so daß aber die modernen Formen der Darstellung des „Inneren“ sich sehr stark auf das auktoriale Erzählen auswirken.

Das wird besonders gut sichtbar an den verschiedenen intertextuellen Bezugnahmen, die im *Garten der Erkenntnis* nicht innerhalb der Welt der Figur zustandekommen, sondern vom (fiktiven) Erzähler über die Textwelt projiziert werden. Es handelt sich hier – ebenso wie auch in der Konstruktion der Textwelt – um zwei miteinander konkurrierende intertextuelle Bezugsfelder unterschiedlichen Ursprungs und Charakters: einerseits gibt es in der Erzählung biblisch-religiöse, andererseits aber antik-mythologische Bezugnahmen²⁷. Diese unterschiedlichen und einander im Textzusammenhang widersprechenden intertextuellen Bezugsfelder unterstützen und bereichern die in der „Geschichte“ beobachtbaren Zusammenhänge, denn sie hängen wiederum eng mit der Frage der „Erkenntnis“ und der „Identität“ zusammen. Die biblisch-religiösen Bezüge werden gleich mit dem

²⁵ Renner versucht die im *Garten der Erkenntnis* artikulierte Problematik mit einem „psycho-soziologischer Interpretationsansatz“ anzunähern, wobei sie die Probleme der Textwelt als Niederschlag der Probleme des Autors deutet und konstatiert, Erwins Weg führt „[...] statt zur befreien Identitätsfindung immer mehr in das Gefängnis narzißhafter Selbstbespiegelung [...]“ (Renner 1981: 116).

²⁶ Man kann in dieser Beziehung von einer „Wendung nach innen“ (Stoupy 1996: 200) sprechen; Stix versucht diese Erscheinung in einen breiteren Traditionszusammenhang zu stellen, indem „[...] der Künstler Andrian – und nicht nur der Künstler – die eigentliche Wirklichkeit nicht in den Erscheinungen der Welt [sieht]; er sieht sie im Märchen, im Traum. Und damit steht er in bester österreichischer Tradition [...]“ (Stix 1971: 481).

²⁷ Rieckmann analysiert die mythologischen Bezüge im *Garten der Erkenntnis* sehr eingehend, indem er die Figur des Fremden als eine – durch Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* vermittelte – dionysische Erscheinung interpretiert, dabei aber andere mögliche intertextuelle Bezüge außer acht läßt (vgl. Rieckmann 1983: 74ff.).

Titel (zwar nicht eindeutig markiert, aber aus dem Textzusammenhang herausfiltrierbar) gesetzt: der Ausdruck „Garten der Erkenntnis“ spielt versteckt auf den biblischen „Garten Eden“ an, wo neben dem „Baum des Lebens“ auch ein „Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen“²⁸ steht, dessen „Erkenntnis“ aber für den Menschen nicht zugänglich ist: „Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: Da darfst du essen von allen Bäumen im Garten, aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn an dem Tage, da du von ihm issest, mußt du des Todes sterben.“²⁹ Der Garten Eden ist also mit fehlender Erkenntnis und einem Verbot der Erlangung der Erkenntnis gekennzeichnet, damit verbunden auch durch eine Art Identität, die in einem ungeteilten Wesen des Menschen, in seiner Einheit/Identität mit sich selbst und seiner Umgebung besteht. Die Erkenntnis (die in der Bibel eigentlich moralische Erkenntnis, d.h. die „Erkenntnis des Guten und Bösen“, in Andrians Erzählung aber „Erkenntnis“ im allgemeinen ohne weitere Spezifizierung ist) kann demgemäß nur durch die Übertretung des Verbots (also durch den „Sündenfall“) erreicht werden, womit auch eine Ich-Erkenntnis des Menschen und demzufolge eine Spaltung der urprünglichen Einheit und Identität erfolgt. Durch diesen intertextuellen Hintergrund wird das ganze Anliegen der „Geschichte“ als problematisch projiziert, deshalb wurde behauptet, daß das Scheitern gewissermaßen schon im Titel vorprogrammiert aufscheint.

Die biblischen Bezüge werden durch andere Elemente des Textes (Kirchengebäude, kirchliche Feste, Zeremonien, Priester usw.) unterstützt, die das Motiv der „Kirche“ und „Religion“ weiterführen, wobei „Kirche“ im Text im zweifachen Sinne sowohl als „Gebäude“ als auch als „Institution“ verstanden werden kann. Das Motiv „Kirche/Religion“ führt auch ein weiteres Motiv ein, nämlich das der geregelten, festgelegten „Form“ und „Ordnung“, die die Welt der Hauptfigur weitgehend beeinflußt (er will eine Zeitlang sogar Priester werden). Das zu diesem Motivkreis gehörende „Fest“ erhält aber auch eine andere Konnotation, wenn im Erzähldiskurs über „das Fest des Lebens“ (GE, 40), das den „groß[en] und feierlich[en] „Festen des siebzehnten Jahrhunderts“ (GE, 40) glich, „die großen Feste der maßlosen Freude, [...] die Feste Alexanders des Großen zu Persepolis und Babylon“ (GE, 41) auftauchen und damit das zweite intertextuelle Bezugsfeld einführen. Die Allusion auf die „maßlose[n] Freude“ verbindet das Motiv des „Festes“ mit einer anderen Konnotation, nämlich mit der der „Formlosigkeit“³⁰, und diese neue

²⁸ Mose 1. 2: 9

²⁹ Mose 1. 2: 16-17

³⁰ Der aufmerksame und in intertextuellen Sachen argwöhnisch gewordene Leser könnte hier an Thomas Manns *Zauberberg* denken, wo Naphta den Gegensatz zwischen „Überform“ (d.h. strenger Form) und „Uniform“ (Formlosigkeit), zwischen dem durch Spanien und die Jesuiten repräsentierten „Westen“ und dem „Osten“ ganz offen artikuliert. Diese Gegenüberstellung erscheint im *Garten der Erkenntnis* zwar nicht so offen, aber sie ist konnotiert durch die prunkhaften Kirchen des 17. Jahrhunderts (der Zeit der nicht zuletzt den Jesuiten zu verdankenden Neubelebung der – katholischen – Kirche) und die erwähnten Städte – Persepolis und Babylon – des alten Ostens.

Auslegung des selben Motivs wird am stärksten mit der Figur des Fremden verbunden, die auch als eine dionysische Figur interpretiert werden kann (aufgrund von Motiven wie Häßlichkeit, Gegensätzlichkeit, Ambivalenz des Gesichts, das Gesicht als Maske, sein Leben als Lüge und tiefe Wahrheit zugleich, Weintrinken)³¹. Die Figur des Fremden und die damit verbundenen Möglichkeiten (Befreiung von der geregelten, erstarrten Form, den religiös-moralischen Wertvorstellungen, Hinwendung zu dunkel geahnten anderen, verborgenen Seiten der Welt und des Menschen) könnten zu einer anderen Art „Erkenntnis“ führen. Das würde aber einen „Abstieg“ in die Tiefen des eigenen Ich, ins Unbewußte bedeuten, und erst das könnte auch eine Einsicht in die verborgenen Seiten der Welt herbeiführen. Die Hauptfigur ist aber nicht dazu fähig, den entscheidenden Schritt zu wagen und diese Art „Erkenntnis“ anzunehmen, deshalb erscheint ihr die Außenwelt und darin die geheimnisvolle Gestalt des Fremden immer undurchschaubarer und ambivalenter. Die Figur bleibt auf sich selbst bezogen, eine Narzißfigur: „[...] er hoffte, daß, wenn er sie [=die Welt] erkannt hätte, ihm aus ihrem Bildnis sein Bildnis entgegenschauen würde“ (GE, 54), deren selbstreflexive Welt zu keiner Erkenntnis (zu keinem richtigen Objektbezug) fähig ist.

Die Unfähigkeit der Hauptfigur zum Heraustreten aus dem einen Interpretationsmodell (strenge Form, Intellektualität) und zum Eintreten in ein anderes (Formlosigkeit, Unbewußtes) wird also durch die erwähnten intertextuellen Bezugsfelder vertieft, aber so, daß der Erzähldiskurs keine Festlegung auf ein (textextern-intertextuell) konzipiertes mögliches Muster als Lösungssuggestion, auf ein potentielles ideologisch-gedankliches Konstrukt aufzeigt. Das ist auch der wichtigste und wesentlichste Unterschied zwischen dem *Garten der Erkenntnis* und Beer-Hofmanns Erzählung, die auch als ein Schlüsseltext der Jahrhundertwende angesehen werden kann – die Gründe dafür sollten aus der nachfolgenden Analyse hervorgehen.

3. Der Tod als Quelle der Erkenntnis

3.1. Beer-Hofmanns Erzählwerk ist nicht besonders umfangreich. Der 1900 erschienene Roman *Der Tod Georgs* könnte wiederum in einem ähnlichen Sinne als „Einzelwerk“ bezeichnet werden wie Andrians *Der Garten der Erkenntnis*: Einerseits folgen diesem Werk keine bedeutenden Erzähltexte des Autors mehr, andererseits aber erweist sich der Text, der thematisch-motivisch und die Problemstellung betreffend wichtige Gemeinsamkeiten mit Werken anderer Autoren der Epoche aufweist, auch als nicht fortsetzbar,

³¹ Ich möchte hier erneut auf Rieckmanns detaillierte Analyse hinweisen, die diese Details zur Begründung des dionysischen Charakters des Fremden genau aufzählt und auch die Verbindungen zu Nietzsche klar umreißt; mit dieser Auslegung der Figur und der damit verbundenen Folgen für Erwin kann ich im großen und ganzen einverstanden sein, bei ihm erfolgt aber keine Kenntnisnahme der anderen möglichen intertextuellen Bezüge.

wenn auch aus anderen Gründen als die Erzählung Andrians. Beer-Hofmanns Text suggeriert nämlich eine positive Lösung³², die aber durch die Motivzusammenhänge nicht konsequent vorbereitet und der Textwelt eher als ein ideologisch-gedankliches Konstrukt von außen auferlegt wird, auf Grund der Zusammenhänge der Textwelt – nicht für die innerhalb der Textwelt situierte Figur, aber zumindest für den Leser – trotzdem als illusorisch bezeichnet werden dürfte. Die beiden untersuchten Texte könnten eben im Lichte der Frage, ob sie auf der Suche nach „Erkenntnis“ „Fluchtwelten“ aufbauen oder nicht aufbauen, als zwei einander entgegengesetzte Varianten betrachtet werden: während im *Garten der Erkenntnis* (wo der Titel scheinbar etwas Positives suggeriert) die Suche nach einer solchen Welt thematisiert und mit der „Flucht“ in den Tod eigentlich auch aufgegeben wird, entsteht im *Tod Georgs* (der schon im Titel den „Tod“, also etwas Negatives einführt) eine „Fluchtwelt“, die durch die Flucht der Figur in eine Ideologie zustandekommt, deren illusorisch-problematischer Charakter aber der Figur nicht aufscheint bzw. nicht aufscheinen kann³³.

3.2. Die Konstruktion der „Geschichte“ im *Tod Georgs* ist komplizierter als im *Garten der Erkenntnis*, indem Beer-Hofmanns Text keine eindeutige Linearität als Strukturprinzip aufweist; es gibt zwar ein gewisses rekonstruierbares Nacheinander der Ereignisse, sie sind aber zeitlich und räumlich episodenhaft, die Episoden sind locker zusammenhängende Ausschnitte aus einem potentiell größeren Abschnitt, der hingegen nicht einmal konturhaft aufscheint. Zugleich werden die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Episoden durch virtuelle Zustände (Traum, Vision, Gedankenfolge) überwuchert, die das erzählte äußere Geschehen fast völlig verdecken und im Erzähldiskurs ein eindeutiges Übergewicht der Darstellung dieser virtuellen Zustände durch inneren Monolog, erlebte Rede, innere Perspektive zustandebringen³⁴. Das „Subjektive“, das „Innere“ dominiert hier ebenso wie im *Garten der Erkenntnis*, die Textwelt wird also auch in eine (fiktive) „reale“ Welt (Wr) und eine (fiktive) „virtuelle“ Welt (Wv) der Figur gespalten, deren Verhältnis zueinander wiederum durch eine überwiegende Dominanz der „virtuellen“ Welt gekennzeichnet ist: Rdom (Wv, Wr). Die einzelnen Kapitel, die zugleich je einen

³² Nickisch stellt auch (obwohl nicht ausgesprochen über den *Tod Georgs*) fest: „Den absoluten Bezugspunkt, den es also in der Wirklichkeit nicht geben kann, findet Beer-Hofmann im Inhalt seines Glaubens.“ (Nickisch 1980: 33); diesbezüglich vgl. auch Nickischs Überlegungen über diese Frage bei Autoren des Wiener Kreises, op. cit., S. 34-40.

³³ In dieser Hinsicht ist es vielleicht nicht entscheidend, was für eine Ideologie suggeriert wird, wichtig ist – zumindest für die Analyse der Textkonstruktion –, daß hier etwas durch die textuellen Zusammenhänge nicht entsprechend Vorbereitetes und sich aus ihnen nicht bruchlos Ergebendes in den Text eingeführt wird.

³⁴ Pfeiffer spricht in dieser Beziehung von den „[...] zum erstenmal konsequent angewandten Erzähltechniken der erlebten Rede, des inneren Monologs und des Bewußtseinsstroms“ (Pfeiffer 1997: 120).

Ausschnitt der (auf einer abstrakten Ebene rekonstruierbaren) Textwelt darstellen, bringen diese Dominanz in mehreren Phasen zustande.

Der Anfangszustand der Textwelt etabliert gleich die beiden Welten der Figur, obwohl hier zuerst noch ihre „reale“ Welt in den Vordergrund gestellt wird: das Gespräch mit dem Doktor, der erwähnte Besuch von Georg und das Gespräch mit ihm, der Spraziergang am späten Abend und die Begegnung mit einer jungen Frau sind „reale“ Ereignisse in der (fiktiven) Welt, die aber gleich „modalisiert“ und verunsichert werden, indem (da im Erzähldiskurs die subjektive Figurenperspektive überwiegt) durch die auffallende Häufigkeit der Verwendung des Verbs „scheinen“ oder „erscheinen“ die fiktive „reale“ Welt von Paul zugleich vom Schein(baren) beherrscht wird. Die subjektive Welterfahrung der Figur verbindet eigentlich ihre „reale“ und „virtuelle“ Welt, indem durch die Wiederholungsstruktur von bestimmten, eigentlich in der „realen“ Welt beobachtbaren Motiven (Naturerscheinungen wie Wasser, Wolke, Nebel, Wind, Regen, Sonne, Mond, Berg, Farben wie weiß, schwarz oder kleine Momente der Umgebung wie z.B. „der Schatten des Fensterkreuzes“ usw.) in beiden Welten einander ähnliche Elemente in Erscheinung treten, so daß auch die klaren zeitlichen Grenzen aufgehoben werden und eine Vernetzung der unterschiedlichen Welten zustandekommt.

Die darauffolgenden Abschnitte der Textwelt lassen sich durch eine klare Dominanz der „virtuellen“ Welt kennzeichnen: das zweite Kapitel, d.h. die der ersten Episode folgende Nacht umfaßt den Traum der Hauptfigur Paul von seiner eigentlich nur imaginierten Frau, bzw. die darin eingebettete und im Traum als Kindheitserinnerung/ Leseerlebnis eingebladete Vision vom rituellen antiken Fest der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte. Die „reale“ Welt wird auch von diesen „virtuellen“ Weltsegmenten überschattet, indem Paul unter dem Einfluß seines Traumes noch gar nicht weiß, daß während seines Traums über den Tod seiner „virtuellen“ Frau sein Freund tatsächlich gestorben ist. Diese Tendenz setzt sich auch in der nächsten Episode der Textwelt fort: Paul fährt mit dem Zug, um Georgs Leiche zu seinen Verwandten zum Begräbnis zu begleiten, während der Fahrt werden aber alle äußeren Eindrücke der „realen“ Welt in Pauls „virtuellen“ Welt überführt, die reale Persönlichkeit Georgs wird zum Gegenstand von Pauls Vorstellungswelt, indem er – sich Georgs Vergangenheit und seine nicht mehr mögliche Zukunft bzw. sogar Georgs Phantasien über sein Leben ausmalend – die konkrete Person als Individuum virtualisiert, seinen Tod von seiner persönlich-individuellen Bedeutung befreit und ihn auf diese Weise einer überpersönlichen Deutung ausliefert, die er dann in der (in der erzählten „Geschichte“ einige Monate später stattfindenden) letzten Episode in seiner „virtuellen“ Welt tatsächlich durchführt, indem er auf einem herbstlichen Spaziergang eine ideologisch-überpersönliche Umdeutung der Vorgänge in seinen Welten vornimmt.

Wenn die durch das komplizierte Strukturgebilde der Textwelt suggerierte Problematik zusammengefaßt werden soll, kommt man zu ähnlichen Feststellungen wie im *Garten der Erkenntnis*: im *Tod Georgs* geht es ebenso um Identität und Erkenntnis wie in Andrians Erzählung, wenn auch diese Problematik auf eine ganz andere Weise präsentiert wird. Das

zentrale Motiv des Todes und seiner Varianten (Schwäche, Vergänglichkeit menschlichen Lebens, Krankheit, Altern)³⁵ ist in allen Weltsegmenten und auf allen Ebenen eng mit der Frage der Identität und der Erkenntnis, der Welt- und Selbsterfahrung verbunden. Der Tod erscheint in konkreter Form einerseits als der virtuelle Tod der nur imaginierten, geträumten Frau, andererseits als Georgs wirklicher Tod, wobei der virtuelle Tod in der Textwelt eine viel größere Stelle einnimmt als der tatsächliche des Freundes, der in einem weiteren Schritt der Gedankenexperimente der Hauptfigur seiner persönlichen Bedeutung entthoben wird: „[...] er wußte, was ihn jetzt erschütterte, war nur der Tod, nicht Georgs Tod; [...]“ (TG, 572). Das Todesmotiv kann auch als eine Erscheinungsform der in der Textwelt artikulierten Problematik angesehen werden, denn einerseits hängt der „Tod“ mit der Frage der Grenzen der menschlichen Persönlichkeit, andererseits mit der der Erkenntnismöglichkeiten und -formen zusammen. Die Grenzen der menschlichen Persönlichkeit werden durch den Tod endgültig aufgehoben und zugleich gefestigt, und Paul versucht – angeregt durch den „Tod“ in beiden Welten – die Grenzen der eigenen Persönlichkeit eigentlich in zwei Richtungen aufzuheben/auszudehnen: einerseits durch das Untertauchen in seiner „virtuellen“ Welt (im Traum, im Gedankenfluss, im Inneren), die eine Öffnung ins Unbewußte bedeutet: „Und über dem Leben seiner Tage war ein zweites [...] gewölbt [...] Nicht unterjocht von Zeit und Raum, freier als das Leben der Tage, lebten Träume; und reicher und süßer und grausamer und mit prunkenderer Macht als das Leben, durften sie ihre Herrschaft üben [...]“ (TG, 619).

Andererseits könnte die Ausdehnung der Persönlichkeitsgrenzen nach außen, ins Überpersönliche geschehen, indem die Figur mehrfach zur „Masse“ Zuflucht nimmt, zuerst in der in den Traum eingebetteten Vision des 2. Kapitels, wo im Sinnesrausch des Festes der einzelne Mensch als körper- und gesichtsloser, entindividualisierter Teil der Masse, der Menge empfunden wird: „Wissender und ahnender als die einzelnen war die Menge. Die tiefe einzelner inbrünstige Andacht des Tages hatte sie zusammengeballt und eins werden lassen; was keiner ahnte, war unbewußt im Fühlen aller.“ (TG, 547). Diese Masse verschlingt den Einzelnen; auf der anderen Seite wendet sich Paul wiederum zur Masse als Lösungsmöglichkeit, wobei diese Menge dann eher als die Gesamtheit der Menschen als „Menschheit“ suggeriert wird, die in der Welt „seiner Ahnungen“ (TG, 619), d.h. im überpersönlich überhöhten Segment seiner „virtuellen“ Welt als eine endgültige Erkenntnis fördernde Einheit des Individuums mit seinen Mitmenschen erscheint.³⁶ „Nicht

³⁵ Pfeiffer stellt auch fest: „Beer-Hofmanns Roman kreist um die für die Jahrhundertwende zentralen Themen der Schönheit, der Vergänglichkeit, des Alterns und des Todes.“ (Pfeiffer 1997: 122), er stellt den Roman dadurch in eine größere Perspektive, wodurch auch seine enge thematische Verwandtschaft mit Andrians Text untermauert werden kann.

³⁶ Durch die starke ideologische Färbung der suggerierten Lösung wird die „Masse“ wiederum begrenzt und nur auf eine gut identifizierbare Gemeinschaft festgelegt, auf „ein Volk, um Gnaden nicht bettelnd, im Kampf den Segen seines Gottes sich erringend; [...] ein Volk von Erlösern, zu Dornen gesalbt und auserwählt zu Leiden.“ (TG, 114).

wie ein einsamer Ton, ins Leere, verhalle sein Leben. Verschlungen in ein großes, von Urbeginn gemessenes, feierliches Kreisen, trieb sein Leben, mitdurchtönt von ewigen Gesetzen, die durch alles klangen. [...] und der Tod schied ihn nicht von allem." (TG, 619).

Die so gewonnene Erkenntnis scheint eine Lösung für die Identitätsproblematik zu liefern, trotzdem bleibt sie innerhalb der „virtuellen“ Welt der Figur und sie wird – wie alles in der Textwelt – durch eben diese Virtualität auch relativiert und verunsichert: „Aber woran wollte er erkennen, daß das Schicksal früherer Stunden nicht auch dieser Abendstunde bereitet war? [...] Welches Zeichen war ihm denn gegeben, daß dies nicht vergänglich in ihm war, [...], daß es – wie das Blut in seinen Adern – immer ihm, und nur ihm gehörte?“ (TG, 621).

Der letzte Satz hebt die Gültigkeit der Erkenntnis tatsächlich auf, denn statt der „ihn leitend[en]“ „starke[n] Hand“ bleibt er wieder auf sich selbst belassen: „Aber was er fühlte, war nur das Schlagen seines eigenen Bluts.“ (TG, 624). Dies wird auch dadurch herbeigeführt, daß er die Erkenntnis als individuelle, private nur für sich selbst reklamiert („[...] nur ihm gehörte“; Hervorhebung von mir M.O.). Die Figur Pauls verändert sich doch nicht grundlegend: zwar gibt es hier (im Gegensatz zum *Garten der Erkenntnis*) eine „Erkenntnis“, d.h. es tritt eine Veränderung zwischen Anfangs- und Endzustand ein:

Anfangszustand: [–Erkenntnis]

Endzustand: [+Erkenntnis],

die die Erkenntnis erlangende Figur verändert sich aber nicht, in ihren beiden Welten verfügt sie sowohl am Anfang als auch am Ende über die Eigenschaft „Ich-Befangenheit“:

Anfangszustand: W_r : x ist ich-befangen

W_v : x ist ich-befangen

Endzustand: W_r : x ist ich-befangen

W_v : x ist ich-befangen.

Paul ist – ebenso wie Erwin – eine Persönlichkeit, die über keine richtigen interpersönlichen Beziehungen verfügt; er hat zwar einen „Freund“, den er aber als einen anderen Menschen nicht richtig kennt, denn in dieser Beziehung kreist er auch nur um sich selbst. Sonst hat er keine Bindungen, seine menschlichen Beziehungen sind entweder nur projiziert, wie im Falle der geträumten Frau, oder entindividualisiert wie in der Vision vom mythischen Massenfest und in der Vision von der die Persönlichkeit auflösenden Gemeinschaft. Paul ist ebenfalls eine narzißdische Persönlichkeit, sein Ich ist der einzige Bezugspunkt: „[...] hinter allem fand er nur sich wieder; und seine eigenen unruhig flackernden Gedanken starnten verzerrt ihn an, mit dem vertraulichen Lächeln Mitschuldiger“ (TG, 563); er erschafft sich sogar seine – wenn auch eventuell nur virtuelle, für ihn

aber einzig existierende – Welt: „*Ihm* hatten alle Dinge ihr Antlitz zugewandt, [...] Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden. Allwissend war er in ihr, und alles wußte von ihm.“ (TG, 607). Das „Du“, der/die Andere ist für ihn eine Ich-Projektion, so ist seine sowieso nur virtuell im Traum existierende Frau sein „Geschöpf“, das ihn widerspiegelt: „Und wieder suchte er in seiner Erinnerung nach Worten von ihr, [...] ; aber wie er sie fand, schien es ihm, als wären es seine eigenen. [...] nur sich selbst brauchte er zu lieben, dann mußte er auch sie liehaben, so sehr war sie erfüllt von ihm.“ (TG, 563).

Der Partner in einer solchen narzißtischen Beziehung wird nicht als Individuum, sondern als Persönlichkeitsloser Gegenstand wahrgenommen: „Da hatte er [...] gewußt, daß er sie liebhatte, wie man die Dinge liebhat, denen man Sehnsucht und Glück und Schicksal zu sein vermag“ (TG, 534); es ist kennzeichnend, daß Paul seine geträumte Frau (aber auch die während des Abendspaziergangs im ersten Kapitel zufällig getroffene junge Frau) nicht als Ganzes, sondern durch getrennte Sinneseindrücke als – außerdem noch mit Gegenständen, oft mit Kunstwerken gleichgesetzte – verschiedene Formen wahrnimmt (Hand, Hals usw.): der „narzißtische Charakter“³⁷ empfindet seine Welt aus der Perspektive des „einsamen, selbstbezogenen Ästheten, der die äußere Wirklichkeit auf sein Bild von ihr reduziert“³⁸. Auf diese Weise löst sich die „reale“ Welt der Figur in seiner „virtuellen“ Welt auf, das Problem der Identität bleibt – trotz der virtuellen Lösungsmöglichkeit – weiterhin bestehen.

3.3. Der Erzähldiskurs ist im *Tod Georgs* viel komplizierter als im *Garten der Erkenntnis* und im Gegensatz zu Andrians Erzählung völlig subjektiviert³⁹. Dieser komplizierte Erzähldiskurs experimentiert (manchmal sogar schockierend, wie im 2. Kapitel, dessen mehrfache Virtualität sich für den Leser erst nachträglich enthüllt) mit „modernen“ Mitteln des Erzählens und verwendet nicht das altbewährte Muster orientierenden auktorialen Erzählens. Das wird durch die Tatsache verstärkt, daß nicht einfach verschiedene Formen subjektiv(iert)en Erzählens verwendet, sondern daß sie zugleich mehrfach miteinander kombiniert bzw. ineinander gebettet werden und deshalb oft fast desorientierend wirken: der Traum Pauls über seine eigentlich nicht-existierende Frau im 2. Kapitel enthält

³⁷ Paetzke 1992: 71

³⁸ ibid., S. 75.

³⁹ Nickisch stellt fest: „Es gibt keinen allwissenden Erzähler, der an irgendeiner Stelle reflektierend hervorträte und Figuren und Geschehen ihren Platz in einem für objektiv zu erachtenden Ganzen zuwiese.“ (Nickisch 1980: 58). Pfeiffer hebt auch „[...] die ‘Entfabelung’ des Erzählers, die Auflösung einer kausal-linearen Handlungsstruktur, die ausgeprägte Abbildung von Bewußtseinsprozessen und die damit verbundene Reflexionsstruktur des Textes“ (Pfeiffer 1997: 120f.) hervor, und Paetzke betont ebenfalls, der Roman „verzichtet vollkommen auf jeden Erzählerkommentar, der im ‘Garten der Erkenntnis’ noch an Schlüsselstellen eingesetzt ist, [...]“ (Paetzke 1992: 74).

zugleich eine aus einer Kindheitslektüre stammende und in der virtuellen Welt des Traumes zurückinnerte Vision, in der der Darstellung subjektiver Bewußtseinszustände ebenfalls eine große Bedeutung zukommt, wodurch die bewußtseinserweiternden und weltschaffenden Möglichkeiten des Traums und ähnlicher Zustände potenziert werden: „Er kannte ja gar kein Haus, das dem glich, von dem er geträumt hatte; [...] Er hatte doch seine Großeltern gar nicht gekannt! Und er selbst war auch ein anderer gewesen; oder kannte er sich im Traum besser als im Wachen?” (TG, 568).

Im 3. Kapitel malt sich Paul während der Zugfahrt Georgs mögliche Erinnerungen bzw. Phantasien über seine nicht mehr realisierbare Zukunft aus (in die wiederum Gedanken eines von Georg nicht mehr heilbaren Sterbenden eingeflochten sind), wodurch in die Gedanken der Figur wiederum Gedanken/Erinnerungen/Vorstellungen einer anderen eingeschoben werden, indem die Zugehörigkeit dieser Gedanken zu den entsprechenden Figuren oft schwer feststellbar ist, außerdem sind hier auch noch einige Erinnerungen Pauls an sein eigenes Leben zu finden. Im 4. Kapitel endlich versucht sich Paul zuerst erfolglos an seinen Traum zu erinnern: „[...] plötzlich schreckte ein Erinnern ihn auf, [...]. Sein Empfinden bewahrte noch die Erinnerung, aber seine Gedanken wußten nichts mehr davon” (TG, 601). Ein komplizierter Prozeß der Heraufbeschwörung von ins Unbewußte versunkenen Bewußtseinsinhalten muß ablaufen: „Unklar fühlte Paul, wie eine Erinnerung ihn traf, durch ihn glitt, und ihn wieder verließ. Wo nur hatte er es gesehen [...]? Er fand es nicht” (TG, 604f.); erst am Ende dieses schwierigen und durch andere Erinnerungen und Eindrücke unterstützten Prozesses kann der Traum von der imaginierten Frau hervorgerufen werden: „Und mit *einem* Schlag war es wieder da: [...]. Er fühlte sich verlassen, und litt um eine Frau, die ihm gestorben war; [...] Um eine Frau, die nie gelebt hatte! Um einen Traum, den er vor Monaten geträumt [...].” (TG, 606f.). Das Übergewicht virtueller Bewußtseinszustände wird dadurch in der „Geschichte“ betont, zugleich aber im Erzähldiskurs mehrfach demonstriert.

Der Erzähldiskurs öffnet die Textwelt nicht nur vor der mehrfachen Virtualität des Unbewußten, sondern auch vor anderen Textwelten, indem in den *Tod Georgs* auch verschiedene intertextuelle Bezüge hereingespielt werden, die eine Öffnung der Textwelt nach Außen ermöglichen sollten⁴⁰. Ein wesentlicher Unterschied in der Verwendung intertextueller Bezüge in beiden Texten besteht aber darin, daß das Hereinspielen intertextueller Bezugnahmen im *Garten der Erkenntnis* nicht innerhalb der Welt der Figur geschieht, sondern daß sie vom Erzähler oder zumindest in einer gemischten Erzähler- und Figurenperspektive auf die Textwelt projiziert werden, im *Tod Georgs* hingegen tauchen die intertextuellen Elemente in der Welt der Figur selbst auf, sie werden von der Figur wahrgenommen und teilweise auch interpretiert bzw. mit ihrer Welt in Verbindung gebracht.

⁴⁰ Vgl. darüber Nickisch 1980: 108 und 115ff., Paetzke 1992: 82ff., sowie Pfeiffer 1997: 135.

In Beer-Hoffmanns Text können die intertextuellen Bezugnahmen wiederum zwei Bezugsfeldern zugeordnet werden, so daß auch zwei konkrete Werke als Lektüren der Figur identifizierbar sind: einerseits die orientalische Märchensammlung *Tausend und eine Nacht*, andererseits Lukians⁴¹ das mythische Fruchtbarkeitsfest der Göttin Astarte beschreibende Werk *De dea Syriaka*, wodurch vielfältige mythologische Beziehungen des antiken Mittelmeergebiets⁴² heraufbeschwört werden⁴³. Die zwei intertextuellen Bezugsfelder sind mit der Textwelt und auch miteinander durch gemeinsame Motive/Probleme (Identität, Liebe, Krankheit, Tod) verbunden, sie unterscheiden sich aber in Hinsicht auf die auf die Textwelt projizierten Deutungsmuster dieser Probleme wesentlich voneinander.

Die Märchenwelt von *Tausend un eine Nacht* suggeriert ein Weltmodell, das dem von Paul entgegengesetzt ist und ihn im Traum vielleicht eben deshalb fasziniert: im Gegensatz zu Pauls Welt, deren Konturen durch die Eigenart seiner Weltwahrnehmung grundsätzlich verschwommen sind und in der Menschen und Dinge als flüchtige Impressionen gesehen werden, erscheint die Märchenwelt mit klaren Konturen, alle Dinge und alle Menschen haben hier eine eindeutige Stelle und vermitteln daher eine aus dieser Unveränderlichkeit (Ewigkeit) und Selbstverständlichkeit stammende Sicherheit: „Mit klaren ungequälten Augen sahen die Menschen dieses Buches. Runde scharfgeprägte Gefühle von zweifeloser Geltung bewegten sie. [...] So schien es, als könne keinem dieser Menschen etwas geschehen, denn jedem ward nur das Schicksal, das ihm bestimmt.“ (TG, 532). Das Modell dieses „freude- und trauerlos[en]“ (TG, 532) Lebens mit der Hinnahme der Vergänglichkeit scheint für Paul kein Identifizierungsmuster zu liefern: [...] er las. Aber es schien, als weigerten sich die Worte, sich ineinander zu fügen [...]. Wie gegen Erzwungenes sich auflehrend, standen sie da und wiesen mit Fingern auf sein eigenes Geschick. (TG, 560).

Das andere potentielle Modell, das mythischer Welt- und Selbsterfahrung, bringt wiederum keine Lösung auf Pauls Problematik. Das mythische Fest als ein rituelles Liebesfest, das die „Liebe“, die eine Selbstbehauptungsmöglichkeit bedeuten könnte, den Menschen aber in diesem Zusammenhang durch den Rauschzustand und die einseitige Festlegung auf Sinnlichkeit den Tiefen des Bewußtseins ausgeliefert, mit Selbstaufgabe

⁴¹ In der Forschung ist die Autorschaft Lukians für diesen Text umstritten, für die Diskussion der intertextuellen Bezüge im *Tod Georgs* ist aber diese Tatsache nicht von besonderer Bedeutung.

⁴² Die geneue Deutung des Namens und der Gestalt der Astarte-Göttin ist in der Forschung zwar umstritten (vgl. Paulys Real-Encyclopädie, II. Bd., S. 1776f.), ihre Gestalt wird aber sowohl in der orientalischen als auch in der griechisch-römischen Tradition mehrfach mit „Liebe“, „Fruchtbarkeit“ und „Krieg“ (daher mit „Tod“) verbunden (vgl. Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. I., S. 806ff. sowie Der neue Pauly, Bd. 2., S. 118).

⁴³ Obwohl die Bezugnahmen auf Lukians Text nicht als Zitate nachweisbar sind, können bestimmte Textstellen des referierenden Textes nachgewiesen werden, die den Beschreibungen des referierten Textes folgen (z.B. die Einrichtung des Tempels und seiner Umgebung, der Teich, die Gallos-Gestalten sowie die Beschreibung des kultischen Fests)

und Weltverlust verbindet. Das „Individuum“ wird hier der „Masse“ gegenübergestellt, diese Konfrontation endet aber in der intertextuell begründeten Vision der Figur negativ, sie kehrt im Traum zu seiner narzißtisch geschlossenen Welt zurück. Erst am Ende wird Paul dazu fähig, der „Masse“ die Konnotation von „Gemeinschaft“ aufzuerlegen, wodurch eine Hinwendung zu einem anderen – wenn auch intertextuell nicht genau festlegbaren⁴⁴ – kulturell-ideologischen Modell erfolgt.

4. Gemeinsame Problematik – unterschiedliche Texte

Wie aus meinen kurzen und sich notwendigerweise nicht auf alle Aspekte der Texte ausdehnenden Analyse hervorgegangen sein dürfte, kreisen beide Werke um ähnliche Fragen, und in dieser Hinsicht sind beide charakteristische Produkte der Jahrhundertwende. Das Problem der Identität des Menschen, die Möglichkeiten der Ausdehnung der Persönlichkeitsgrenzen sowohl nach Innen als auch nach Außen und die damit verbundenen Gefahren, die Aporien der Selbst- und Welterfahrung stehen in beiden Texten im Mittelpunkt, ihre „Lösungen“ gehen aber in verschiedene Richtungen: während im *Garten der Erkenntnis* die Unrettbarkeit des Ich, des Individuums und somit die Unmöglichkeit einer Erkenntnis suggeriert wird, stellt *Der Tod Georgs* einen Rettungsversuch durch Überindividuation dar; in beiden Fällen bedeutet das ein Aufgeben des eigenen Ich, wobei es im *Tod Georgs* doch nur als Gedankenversuch erscheint und damit potentiell bleibt, im *Garten der Erkenntnis* aber mit dem Tod der Figur zur Tatsache wird, wodurch dieser Text in dieser Hinsicht (trotz seiner nicht so starker Radikalität im Erzählen) radikaler ist. *Der Garten der Erkenntnis* verzichtet damit auf ein mögliches gedankliches Konstrukt, während im *Tod Georgs* eben die „Lösung“ als ideologisch gefärbtes Konstrukt dem Text sozusagen von außen aufgezwungen wird.

Die thematischen Problemstellungen der Texte wirken sich stark auf ihre Textkonstruktionen aus: in beiden spielt die erzählte „Geschichte“ eine untergeordnete Rolle, und die Textwelten sind in beiden Fällen in „reale“ und „virtuelle“ Welten der Figuren gespalten, die „virtuellen“ Welten dominieren, die „reale“ Welt der Figur erscheint – im *Tod Georgs* stärker, im *Garten der Erkenntnis* (wegen den Spuren einer außerhalb der Figur liegenden Erzählinstanz) schwächer – eigentlich erst durch die „virtuelle“ vermittelt.

Der Erzähldiskurs beider Texte weist verschiedene Formen „modernen“ Erzählens auf, wobei *Der Tod Georgs* durch den totalen Verzicht auf jedwede auktorial nennbare Erzählinstanz viel radikaler wirkt als *Der Garten der Erkenntnis*, in dem zumindest Spuren

⁴⁴ Es könnte erwogen werden, ob die kurze Beschreibung des als Gemeinschaft empfundenen „Volks“ nicht als eine gewisse Allusion auf alttestamentliche Bücher gedeutet werden dürfte, diese potentielle Bezugnahme halte ich aber allzu verschwommen, um als „intertextuell“ zu bezeichnen, deshalb verwende ich hier die Bezeichnung „kulturell-ideologisches Modell“.

eines auktorialen Erzählers zu finden sind, der sich aber weitgehend mit der Perspektive der Figur identifiziert. Das „Ausweichen“ auf intertextuelle und/oder kulturelle Modelle als mögliche Erklärungsmuster ist beiden Texten eigen, wobei diese Rekurrenz auf intertextuelle Bezugsfelder im *Garten der Erkenntnis* nicht innerhalb der Welt der Figur vor sich geht, sondern vom Erzähler auf die Textwelt projiziert wird, im *Tod Georgs* aber auch die intertextuellen Elemente subjektiviert werden, indem sie die Figur selbst in ihre Welt einbezieht.

Die (wahrscheinlich noch fortsetzbare) Aufzählung der Gemeinsamkeiten beider Texte könnte eine Diskussion der Literatur der Jahrhundertwende als Repräsentation identischer und/oder ähnlicher Erscheinungen der sog. „Moderne“ (oder sogar „Wiener Moderne“) ermöglichen, die gleichzeitig auffindbaren gewichtigen Unterschiede der analysierten Texte mögen aber auf die Gefahren hinweisen, die aus einem Verwischen der Eigentümlichkeiten der Autoren und ihrer Texte resultieren können – um diese Gefahren zu vermeiden, sollte aufgrund weiterer Analysen eine möglichst detaillierte Typologie der Erzähltexte der Jahrhundertwende angestrebt werden.

Literatur

- Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 41967.
- Leopold Andrian, *Der Garten der Erkenntnis*. Zürich: Manesse Verlag, 1970.
- Beer-Hofmann, *Der Tod Georgs*. In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 1963.
- Manfred Frank, *Kaltes Herz – Unendliche Fahrt – Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXX. (Hrsg. von Ellen Ritter). Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 1982
- Reinhart Koselleck, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink, 1973.
- Gertrud Lehnert, *Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), S. 722-734.
- Martin Nickisch, *Richerd Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal. Zu Beer-Hofmanns Sonderstellung im „Wiener Kreis“*. München, 1982. (Univ.diss.)
- Jens Nöller, „The Hero as Voice“. *Die halluzinierte Stimme im Umbruch der Gattungen in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 4).
- Magdolna Orosz, *Possible Worlds and Literary Analysis*. In: *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* Vol. 1, No. 2 (1996), S. 265-282.
- Magdolna Orosz, *Getrennte und Vereinigte. Identitätsprobleme in der österreichischen und ungarischen Literatur der Jahrhundertwende*. In: Peter Plener – Péter Zalán (Hgg.): „[...] als hätte die Erde ein wenig die Lippen geöffnet [...] – Topoi der Heimat und Identität“. Budapest, 1997. (Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 31). S. 121-136.

- Magdolna Orosz, „Ganz sicher war auch ihm nicht wer er war“ – *Probleme und Wege der Selbst- und Weltinterpretation in der Erzählliteratur der Jahrhundertwende* (im Druck).
- Paetzke, Iris: *Nachwort zu Leopold Andrians „Der Garten der Erkenntnis“*. Zürich: Manesse Verlag, 1990. S. 61-68.
- Iris Paetzke, *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen: Francke Verlag, 1992.
- Joachim Pfeiffer, *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen : Niemeyer, 1997. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146).
- Ursula Renner, *Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“*. *Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900*. Frankfurt/M.: Lang, 1981. (Literatur & Psychologie, Bd. 3).
- Jens Rieckmann, *Narziss und Dionysos: Leopold von Andrian „Der Garten der Erkenntnis“*. In: *Modern Austrian Literatur* 16 (1983), Heft 2, S. 65-81.
- Horst Schumacher, *Leopold Andrian. Werk und Weltbild eines österreichischen Dichters*. Wien: Bergland Verlag, 1967.
- Claus Sommerhage, *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*. Paderborn: Schöningh, 1993.
- Reto Sorg, *Aus dem ‘Garten der Erkenntnis’ in die „Gärten der Zeichen“*. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: *Sprachkunst* 27 (1996), Heft 2, S. 239-266.
- Gottfried Stix, *Der Sonderfall des Leopold von Andrian*. In: *Studi Germanici* 9 (1971), Nr. 3, S. 477-489.
- Joëlle Stoupy, *Maître de l’heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*. Frankfurt/M.: Lang, 1996. (Analysen und Dokumente. Beiträge zur neueren Literatur, Bd. 35).
- Michael Titzmann, 1989 = *Das Konzept der ‘Person’ und ihrer ‘Identität’ in der deutschen Literatur um 1900*. In: Manfred Pfister (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau : Wissenschaftsverlag Richard Rothe. S. 36-52.
- Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communications* 8 (1966). S. 125-151.
- Marianne Wünsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink, 1991.

Wolfgang Nehring

Das Unheimliche hinter den schönen Dingen: Zu Hofmannsthals Erzählstrukturen

Es gehört zu den Klischees der Hofmannsthal-Forschung, das “auffallend geringe Interesse am erzählerischen Werk” des Dichters zu beklagen,¹ und die eigenen Deutungsversuche der Prosa als kompensatorischen Ausgleich solcher Vernachlässigung zu präsentieren. Aber mag die Mehrheit der Interpreten den Autor auch (seinem eigenen Selbstverständnis folgend) in erster Linie in seinen lyrischen und dramatischen Dichtungen aufsuchen, so gibt es doch ein halbes Dutzend Bücher zum Erzählwerk und kaum weniger als zwanzig Analysen von Texten wie dem *Märchen der 672. Nacht* oder der *Reitergeschichte*. Dieser Umstand ist wohl geeignet, die Klagen zu relativieren und denjenigen, der sich erneut auf das Erzählwerk einläßt, eher einzuschüchtern.

Hofmannsthal hat sich in den neunziger Jahren, parallel zu den Gedichten, lyrischen Dramen und Essays, systematisch um die Kunst des Erzählens bemüht. “Ich schreib’ Prosa,” heißt es in einem Brief an die Eltern aus dem Jahr 1898, “was in Deutschland bekanntlich eine ziemlich unbekannte Kunst ist und wirklich recht schwer, sowohl das Anordnen des Stoffes wie das Ausdrücken. Aber man muß es lernen, denn entbehren kann man keine Kunstform, denn man braucht früher oder später jede, weil jede manches auszudrücken erlaubt, was alle anderen verwehren.”² Und in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom Sommer 1896 fühlt sich der junge Poet geradezu als “italienischer Novellist”, der in Kürze dem Freund vier Geschichten, jede in einem anderen Stil und alle verschieden von dem *Märchen der 672. Nacht* vorlesen will.³ Die meisten dieser Pläne sind im Ansatz steckengeblieben oder nach dem Vorlesen verworfen worden,⁴ und erst

¹ Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal*. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*. Hg. v. Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S.409. Ähnlich Hertha Dengler-Bangsgaard, *Wirklichkeit als Aufgabe. Eine Untersuchung zu Themen und Motiven in Hugo von Hofmannsthals Erzählprosa*. Frankfurt 1983, S. 7.

² Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*. Berlin 1935, S. 265.

³ Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann, *Briefwechsel*. Hg. von Eugene Weber. S. 60.

⁴ So z.B. *Geschichte der beiden Liebespaare*. In: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke Kritische Ausgabe*, Band XXIX, *Erzählungen 2*. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt 1978, S. 65ff. und 308ff.

die Kritische Hofmannsthal Ausgabe hat die fragmentarischen Zeugnisse dieser Produktivität zugänglich gemacht.

Die Kritische Ausgabe hat (im Zusammenwirken mit der Fischer-Taschenbuchausgabe, die ihr vorausging und sich bereits manche der neuen Prinzipien zu eigen macht) in der Tat das Bild von Hofmannsthals Erzählwerk wesentlich verändert. Nicht nur daß der Band *Erzählungen 2* sechzig bis siebzig Entwürfe aus dem Nachlaß darstellt, von denen sich nur wenige in der lange allein herrschenden Ausgabe Herbert Steiners finden; vor allem sind viele narrative Texte, die bei Steiner unter die Reden und Essays geraten waren, Texte wie der berühmt-berüchtigte Chandos-Brief, wieder in ihrem erzählerischen Charakter erkannt und unter die Erzählungen aufgenommen oder in Übereinstimmung mit Hofmannsthals eigenen Plänen einem Band *Erfundene Gespräche und Briefe* zugeordnet worden. – Freilich bringt die Erweiterung und Bereicherung des Erzählwerks auch das Problem mit sich, daß die ohnehin vielseitige und verschiedenartige Erzählprosa noch schwieriger zu übersehen und in den interpretatorischen Griff zu bekommen ist. Impressionistisches, Symbolistische und Ästhetisches finden sich nebeneinander. Die Fülle der Formen und Motive scheint Grenzen und Konzeptionen zu sprengen, und wer sich auf das Ganze einläßt, wird sich leicht im Labyrinthischen verlieren – wie Hofmannsthals Knaben, Kaufmannssöhne, Soldaten und Wachtmeister in den Netzen der respektiven Erzählwelten selbst.

Man kann in dem erzählerischen Gesamtwerk nach Gehalt und Form drei Hauptgruppen unterscheiden. Da sind zunächst die 'eigentlichen' Erzählungen, – Geschichten mit einem klar erkennbaren Handlungsablauf, der meist psychologische Tiefen und Untiefen ausmißt, gern das Dunkle, Dämonische, Verborgene thematisiert und zugleich auf das Ethische und Existentielle zielt. Die bekanntesten Beispiele dafür sind *Das Märchen der 672. Nacht*, *Reitergeschichte*, *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* und *Die Frau ohne Schatten*. Aus dem Nachlaß gehören die *Soldatengeschichte*, aber auch die bereits bei Steiner enthaltenen Fragmente *Age of Innocence* und *Dämmerung und nächtliches Gewitter* oder *Knabengeschichte* in diesen Kontext, und ganz offensichtlich wächst Hofmannsthals einziger Roman, das *Andreas*-Fragment, aus demselben Geist hervor. – Eine andere Gruppe von Erzählungen, Texte wie *Gerechtigkeit*, *Sommerreise*, *Erinnerung schöner Tage*, *Das Dorf im Gebirge* oder die packend divinatorischen *Wege und Begegnungen*, verzichtet weitgehend auf Handlung und Psychologie und lebt vielmehr von Bild, Eindruck, Vision und vor allem Stimmung. Die dritte Gruppe schließlich behandelt in der Form von erfundenen Gesprächen und Briefen ästhetische Fragen. Hofmannsthal liebt es, Eigenes in historischer Verkleidung zu sagen.⁵ Der Chandos-Brief oder *Die Briefe des Zurückgekehrten*, *Das Gespräch über Gedichte* sowie dasjenige *Über Charaktere im Roman und im Drama* oder die *Unterhaltung über den "Tasso"* von Goethe leben ebenso

⁵ Aufsätze über Zeitgenossen oder historische Autoren enthalten meistens eine Auseinandersetzung mit eigenen Fragen und Problemen.

von der fingierten historischen und sozialen Atmosphäre wie von ihrem ästhetischen Gehalt.

Für den Zweck unserer Untersuchung, für die Frage nach gemeinsamen Erzählstrukturen der Prosa empfiehlt es sich, nur die erste Gruppe, die ‘eigentlichen’ Erzählungen zu berücksichtigen, und auch da sollen der Roman und die späte, etwas aus dem Rahmen fallende, “verteufelt humane” *Frau ohne Schatten*⁶ um der Konzentration willen ausgespart bleiben.⁷ Je geringer die Zahl der untersuchten Objekte – das ist eine einfache Erkenntnis der Statistik –, desto größer die Aussicht, Gemeinsamkeiten unter ihnen zu eruieren. Aber es geht bei der Beschränkung natürlich nicht nur um die Zahl, sondern zugleich oder vornehmlich um den zeitlichen Zusammenhang der Werke, weil die zeitliche Nähe am ehesten eine Neigung zu bestimmten Denk- und Dichtungsstrukturen mit sich bringt.

Was heißt aber Struktur? Ich möchte den Begriff im weitesten Sinn gebrauchen. Anordnung und Ausdruck, von denen Hofmannsthal in dem Brief an die Eltern sprach, kommen zuerst in den Sinn: Kompositionsprinzipien, der Erzählablauf, das Verhältnis von Anfang und Ende und die Funktion der Teile. Eng damit verbunden sind die Auswahl der Gegenstände und Personen und die Konfiguration, also gehaltliche Kategorien; denn Gehalt entsteht ja erst durch Darstellung. Selbst das, was stofflich passiert, geschieht nur, weil der Autor es für wichtig hält und aus einer bestimmten Perspektive und mit einer bestimmten Erzählhaltung präsentiert. Dann gilt es, die verschiedenen Diskurse zu beachten, die stilistischen Aussageweisen. Es ist nicht dasselbe, ob man eine Geschichte als Märchen, als Traumerzählung oder als psychologische Studie erzählt oder liest. Bedeutung und Interpretation werden davon entscheidend affiziert. Schließlich ist die Textur zu untersuchen, der Motivzusammenhang oder das Beziehungsgeflecht: Spiegelungen, Wiederholungen und Variationen der Worte, Bilder, Aussagen. – Inhaltliches und Formales können und sollen also nicht streng unterschieden werden. Gedankliches, Seelisches und Technisches bedingen einander. Die vergleichende Frage nach der Struktur hat mit allen diesen Dingen zu tun.

Beginnen wir mit einem kurzen Inhaltsvergleich: *Das Märchen der 672 Nacht* erzählt die Geschichte eines jungen Kaufmannssohnes, der sich aus dem geselligen Leben in die Schönheit seines Gartens und seiner Besitztümer, in eine Welt der Muße und der Betrachtung zurückgezogen hat und nur durch die Gedanken an seine Diener bisweilen beunruhigt wird. Bei einem Stadtbesuch gerät er, von den Erinnerungen an die Diener getrieben, immer tiefer in eine häßlich verfremdete Welt und stirbt auf einem Kasernenhof, von dem Huf eines bösartigen Pferdes getroffen, einen gemeinen Tod. *Reitergeschichte*

⁶ “Verteufelt human” nannte Goethe seine *Iphigenie*, und Hofmannsthal zitiert das Wort gern, um die eigene *Elektra* davon abzusetzen.

⁷ Ebenso *Das Märchen von der verschleierten Frau*, *Lucidor* u.a., die gegenüber den korrespondierenden Dramen nicht genug narrative Selbständigkeit haben.

handelt von dem Wachtmeister Lerch, der mit seiner "schönen Schwadron, einem erfolgreichen Streifkommando, durch Mailand zieht, dort eine ihm bekannte Frau sieht, die seine Begehrlichkeit reizt, nach einem Ritt durch ein öd-häßliches Dorf seinem Doppelgänger begegnet, im nächsten Gefecht einen jungen Offizier erschlägt und ein schönes Pferd erobert, jedoch am Ende, als er sich sträubt, seine Beute aufzugeben, von dem eigenen Rittmeister erschossen wird. – *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt von einem Liebesabenteuer des (späteren) Marschalls mit einer rätselhaften und leidenschaftlichen Frau aus dem Volk, das ihn über alle Erwartung fesselt, so daß er die Geliebte ungeduldig wiederzusehen wünscht – nur um festzustellen, daß sie und ihr Mann in den drei Tagen seines Wartens an der Pest gestorben sind. – Die *Soldatengeschichte* schließlich porträtiert einen schwermütigen und verstörten Dragoner, der durch eine Lichterscheinung, eine Engel-Vision von seinen Ängsten und seiner Verzweiflung erlöst wird. *Age of Innocence* und *Knabengeschichte* sind Studien über das Heranwachsen, die Gewaltsamkeit und die Grausamkeit von Jungen, die sich selbst nicht verstehen. Anfang und Ende, eine nacherzählbare Handlung gibt es nicht.

Viel Gemeinsamkeit geht aus diesen Kurzdarstellungen nicht hervor. Immerhin fällt auf, in welch hohem Maße das Öde, Häßliche und Gewaltsame die Erzählsequenzen beherrscht. Wenn man die Prosa mit den gleichzeitigen lyrischen Dramen des Dichters vergleicht, so erscheint sie beinahe wie das Gegenbild der dortigen Welt. In drei von vier abgeschlossenen Erzählungen⁸ steht ein gewaltsamer Tod am Ende. Das gibt es in den zehn lyrischen Dramen nur zweimal: in *Die Frau im Fenster* und *die Hochzeit der Sobeide*, und auch da schaut man nicht zähnefletschend und böse in die Vergangenheit zurück wie der sterbende Kaufmannssohn, sondern der Untergang der Madonna Dianora enthält doch etwas von heimlichem Triumph, und in der *Sobeide* versöhnlichen Erkenntnis und schöne Trauer mit dem Unglück und dem Versagen der Charaktere. Das soll nicht heißen, daß die lyrischen Dramen existentiell und moralisch weniger problematisch sind als die Erzählungen – wer *Der Tor und der Tod* oder *Der Kaiser und die Hexe* genau liest oder sich in der modernen Sekundärliteratur auskennt, wird nicht mehr diesem Mißverständnis erliegen – aber die ästhetische Form, die schönen Verse gießen doch ein milderes Licht über die Probleme und scheinen die Ereignisse selbst mitzuprägen. Manch ein überstrenger Interpret wünscht sie sich deshalb geradezu weg,⁹ als seien sie dem Gegenstand unangemessen, als sei Hofmannsthal kein Dichter mehr, sondern ausschließlich problematisierender und moralisierender Psychologe und Advokat der äußeren Wirklichkeit. Die Prosa scheint dem Autor jedenfalls besonders geeignet zu sein, die dunklen, bedrohlichen Seiten des Lebens, darzustellen, seine "fürchterlich betäubende Fülle" und seine "fürch-

⁸ *Soldatengeschichte* ist zwar abgeschlossen, aber nicht ganz komplett.

⁹ So z.B. Wolfram Mauser in seinem Buch *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozialogische Untersuchung*. München 1977.

terlich demoralisierende Öde", wie es im d'Annunzio-Aufsatz heißt,¹⁰ und das Grauen, das der Mensch empfindet, der sich dem Leben entzieht.

Es ist nicht zu übersehen, daß die beiden wichtigsten der frühen Erzählungen, das *Märchen* und die *Reitergeschichte*, trotz des verschiedenen Milieus einem ähnlichen Formschema folgen. Am Anfang steht das scheinbar gelungene, harmonische Dasein – im *Märchen* die auf Schönheit und Kontemplation gegründete Lebensweise, das Sich-eins-Fühlen mit dem tiefsten Wesen der natürlichen und menschlichen Dinge; in der *Reitergeschichte* der militärische Erfolg, der Stolz und Glanz der schönen Schwadron, vor der das große Mailand sich duckt. Dann geschieht eine Kleinigkeit: ein anonymer Brief, der einen seiner Diener verklagt, verstört den Kaufmannssohn; der Blick in ein fremdes Schlafzimmer weckt Sexualität und Besitzstreben des Wachtmeisters Lerch, und von diesem Augenblick an verwandelt und verfremdet sich die ganze Welt. Wo vorher ruhiger Besitz und Schönheit das Leben bestimmten, entwickelt sich eine rasche Folge von beängstigenden und bedrückenden Erlebnissen, die in dem brutalen Tod und dem Widerruf des Lebens, das dahin geführt hat, endet. Wo Schnelligkeit, Klarheit und Tüchtigkeit herrschten, da entsteht undurchschaubare Hemmung, Lähmung durch eine häßliche Wirklichkeit, da regen sich unterdrückter Trieb und Ärger, die wiederum zum gewaltsamen Ende führen. In der *Soldatengeschichte* scheint sich die Sequenz umzukehren: Die trostlos öde, tödliche Sphäre von Landschaft und Personen – Depression, Todesserinnerungen und Todesgedanken des Dragoners Schwendar stehen am Anfang und werden am Ende in tiefes Glücksgefühl verwandelt.

Natürlich ist es kein Zufall, daß sich das Häßliche und das Bedrückende in den drei genannten Erzählungen eng mit dem Soldatenwesen verbindet. Der Kaufmannssohn verirrt sich in die Gegend, wo die Soldaten wohnen, und wird von der Traurigkeit und Dumpfheit des Milieus, von der Stumpfheit und Gleichgültigkeit der Menschen und von der Häßlichkeit und Boshaftigkeit der Pferde so stark hypnotisiert, daß er alle Kontrolle über sein Dasein und Tun verliert und durch den mörderischen Huftritt sein Leben einbüßt. Die beiden anderen Geschichten spielen ganz in der Welt von Soldaten. Während die *Reitergeschichte* wenigstens anfangs noch den Eindruck von soldatischer Disziplin und Ordnung erweckt, ehe der Ritt durch das öde Dorf die Häßlichkeit und Triebhaftigkeit von Mensch und Tier in unheimlichen Bildern beschwört, enthält die *Soldatengeschichte* von Anfang an nur grauenhafte Visionen von Dumpfheit, Brutalität, Angst und Leiden. Es gibt wohl keinen anderen Text Hofmannsthals, in dem die hilflos und dumpf schmerzliche Sphäre so detailliert beschrieben wird, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft so gleichartig trostlos scheinen, daß nur ein religiöses Wunder den Bann zu brechen vermag. Das *Märchen* und die *Soldatengeschichte* entstanden 1895 und 1896, die *Reitergeschichte*

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. v. Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt 1979, S. 200. – Ich zitiere, soweit möglich, nach dieser leicht zugänglichen Ausgabe.

wahrscheinlich zwei Jahre später. Es ist die Zeit von Hofmannsthals Militärdienst in Mähren und Galizien, wo der von der sozialen und künstlerischen Sphäre Wiens verwöhnte junge Dichter unter der tristen Umwelt und den gemeinen Menschen bis zur Depression gelitten hat und verzweifelt versuchte, auch dieser Seite des Lebens einen Sinn abzugewinnen. Deshalb verbindet sich das Häßliche des Lebens meist mit öden Dörfern, sträunenden Hunden, bösen Pferden und Menschen, die in einem trostlosen Dienst ohne Ambitionen gegen alles Höhere abgestumpft sind.

Im Mittelpunkt der frühen Erzählungen – mit Ausnahme des *Erlebnisses des Marschalls von Bassompierre*, das durch seine Goethe-Nachfolge eine Sonderstellung hat – steht jeweis *eine* Gestalt. Nicht soziale Welt wird dargestellt oder die intime Beziehung zwischen zwei Menschen, sondern ein Ich mit seinen individuellen Lebensproblemen. Die Helden leben kontaktlos mit sich selbst oder auf der Suche nach dem Selbst – bzw. nach Identität, wie es heute heißt. Nebenfiguren, die Diener im *Märchen der 672. Nacht*, die Soldaten des Streifkommandos und ihr Rittmeister, die verschiedenen Unteroffiziere und Dragoner in der *Soldatengeschichte* haben kein eigenes Leben. Wir erfahren fast nichts von ihnen. Sie zeigen nur Gegensätze und Probleme im Leben der Mittelpunktsgestalten auf, an denen diese leiden oder scheitern.

Nur *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt eine Liebesgeschichte, in der beide Figuren, der nonchalante Aristokrat und Abenteurer und die schöne rätselhafte Krämerin, gleich wichtig sind und wo nicht die Probleme des Ichs, sonderri das Entstehen und Versagen einer Du-Beziehung das Interesse wecken. Es ist die einzige Ich-erzählung unserer Auswahl, und die Beschränkung der Perspektive trägt zu dem Geheimnis der Geschichte bei. Hofmannsthal nutzt die Möglichkeiten dieser Form darüber hinaus, um dem novellistischen Ereignis der Vorlage größere psychologische Tiefe zu geben, um dem Denken und Fühlen des Erzählers und dem Bild seiner Geliebten individuelle Farbe und höhere Bedeutung zu verleihen. Puristen mögen die „Verquickung“ der strengen Novelle mit „ethisch-moralischen und psychologischen Gesichtspunkten“ bedauern,¹¹ den Dichter selbst interessiert weder das bloße Faktum noch seine Enträtselung – im Gegenteil: er hat durch die Darstellung des Ehemannes noch zur Verrätselung beigetragen –, ihn interessiert die Beziehung und die Verwandlung der Figuren. In dieser Erzählung aus dem Jahr 1900 deutet sich wie bereits in den frühen Proverbs der künftig so wichtige Weg zum Sozialen und Allomatischen an.

Rolf Tarot sucht in seinem Hofmannsthal-Buch unter Berufung auf Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* zwischen fingiertem und fiktiven Erzählten zu unterscheiden und die Ich-erzählung als fingierte Wirklichkeitsaussage der Er-erzählung als fiktivem Wirklichkeitsbild gegenüberzustellen.¹² Die Unterscheidung ist plausibel, und daß die Darstel-

¹¹ So Henry H.H. Remak, *Novellistische Struktur. Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin*. Frankfurt 1983, S. 100.

¹² Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970. Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957.

lungsmöglichkeiten einer Ich-Erzählung in mancher Hinsicht beschränkter sind als die einer Er-erzählung, leuchtet ein. Tarot glaubt nun aber, das Eigentliche und Moderne von Hofmannsthals frühen Er-erzählungen darin erkennen zu können, daß der Erzähler zurücktritt, ja, daß es gar keinen Erzähler mehr gibt und die ganze dargestellte Wirklichkeit konsequent aus dem Innern der Figur geschaffen wird. Sehen wir von der Frage ab, ob solch eine Konsequenz überhaupt möglich ist (selbst der innere Monolog scheint ja nicht ohne einen Erzähler auszukommen), so fragt sich doch, ob diese Darstellung sich perspektivisch nicht wieder an die Ich-erzählung annähert und ob sie das Wesen der Erzählungen ausreichend erklärt. Tarot deutet alles Befremdliche in den Erzählungen aus der monoperspektivischen Erzählweise und wehrt sich gegen jede symbolisch-allegorische Auslegung¹³ der Ereignisse im *Märchen* und der *Reitergeschichte*. Ebenso verwahrt er sich dagegen, die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum zu deuten, wie Schnitzler es nahelegte, weil sie ihm zu wenig märchenhaft erschienen. Aber schließt konsequente Darstellung aus dem Innern der Figuren denn Traumhaftigkeit aus? Schnitzlers Vorschlag, den Kaufmannssohn am Ende der Geschichte aus dem Traum aufwachen zu lassen, käme sicher einer Banalisierung gleich; aber daß die Ratlosigkeit und Ohnmacht des Kaufmannssohnes in der Stadt und die Lähmung und Unfähigkeit des Wachtmeisters bei seinem Ritt durch das unheimliche Dorf an Alpträume erinnern, wird dadurch nicht entkräftet. Und daß eine aus dem Innern, aus dem Halb- oder Unbewußten gebildet Erfahrung symbolisch oder allegorisch ausgelegt werden kann, läßt sich doch nicht apodiktisch von der Hand weisen. Die Außenwelt erscheint in der Tat als Spiegel des Innern; die Hunde im Dorf und der Doppelgänger des Wachtmeisters sind äußerer Ausdruck seiner Triebe und Ängste, ebenso wie die Abenteuer des Kaufmannssohnes aus seiner menschlichen Hilflosigkeit und Unzulänglichkeit wachsen. Die Art, wie das Innere der Figuren nach außen getragen wird und Erlebnisse hervorbringt, die einer zugleich realen und fremdartigen Sphäre anzugehören scheinen, weist auf die Erzählwelt Kafkas voraus, eine Verwandtschaft, die trotz gelegentlicher Hinweise einzelner Interpreten noch wenig untersucht ist¹⁴.

Die *Soldatengeschichte* ist in der Hofmannsthal-Literatur noch kaum gewürdigt worden, weder in der Erzählweise noch in ihrem Motivgefüge und ihrer Bedeutung. Auch hier erscheint Wirklichkeit fast ausschließlich als innere Wirklichkeit. Nach einer einleitenden

¹³ Die konsequenterste derartige Darstellung findet sich in dem Aufsatz von Hans-Jürgen Schings, *Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86, 1967, S. 533-561. – Vgl. auch Hofmannsthals Notiz: "Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten sind eins; folglich ist alles Seiende Symbol." In: *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*, S. 391.

¹⁴ Vgl. Heinz Politzers Vergleich der Metaphorik (in seinem Beitrag *Der Turm und das Tier aus dem Abgrund. Zur Bildsprache der österreichischen Dichtung bei Grillparzer Hofmannsthal und Kafka*. Grillparzer-Forum Forchtenstein. Heidelberg 1969, S. 24-42.) sowie Tarots Bemerkungen zur Erzählperspektive und andere.

Passage, in der ein neutraler Erzähler von außen das Mittagessen der Dragoner beschreibt, geht die Perspektive ganz auf den melancholischen Schwendar über, und Inneres und Äußeres, Beobachtung, Erinnerung, Gefühl und Betrachtung gleiten zusammen. Nichts mehr wird dargestellt, was er nicht wahrnimmt oder erst produziert. Bilder aus der Kindheit, der als Unrecht und Untreue empfundene Tod der Mutter in seiner frühen Jugend, ja, der Selbstmord einer schwachsinnigen Tante aus der Zeit vor seiner Geburt verschmelzen mit der Gegenwart, mit seinem "eigenen tiefsten Leben"¹⁵ und Leiden. Das Kindheits-Ich erscheint ihm wie in den *Terzinen* "unverständlich wie ein Hund"¹⁶, und doch durchdringt es ihn mit Todesfurcht. Eschatologische Visionen von rotem Rauch und Blut, von Einsamkeit und Bitterkeit, die geradezu an den Zustand Elektras in Hofmannsthals Tragödie erinnern, wechseln mit dem Grauen vor seiner Umwelt, der sich Schwendar rettungslos ausgesetzt fühlt. Der verzweifelte religiöse Stoßseufzer "Mein Gott, mein Herr, laß du diesen Kelch an mir vorübergehn!"¹⁷, der mit der unbegreiflichen Lichterscheinung, dem "Abglanz eines durch das Haus gleitenden Engels" beantwortet wird, bringt einen plötzlichen Erzählumschwung; er rettet und wandelt den Verzweifelten: "in seine leere Seele war "der Glaube zurückgesprungen"¹⁸ Mit keinem Wort wird erklärt, ob die Lichterscheinung ein natürliches Phänomen ist, z.B. eine Spiegelung des Mondscheins, oder eine überirdische Erscheinung, wie weit das Transzendentale etwa im Psychologischen aufgeht; nur die innere Wirklichkeit, die starke Reaktion des Helden wird dargestellt und die neue Ansicht von den alten Verhältnissen. Trostlosigkeit und Todesfurcht verwandeln sich in die Freudigkeit eines "Verliebten".

Früher oder später wird die *Soldatengeschichte* den Psychologen und Psychoanalytikern unter den Literaturwissenschaftlern in die Hände fallen; denn mit ihren Kindheitstraumata und Verstörungen bietet sie nicht weniger psychologisches Material als die von Mauser, Wietholter und anderen gern als quasi-autobiographisches Zeugnis analysierte psychologische Studie *Age of Innocence*¹⁹ oder die grausame *Knabengeschichte*. Die Tatsache, daß kein Vater erwähnt wird, wird der Erzählung sicher nicht helfen, sondern als besonders verdächtig erscheinen, und der verbotene Mutter-Inzest läßt sich natürlich leicht herauslesen. – Die meisten Dichtungen des jungen Hofmannsthal haben eine tiefe psychologische, wenn vielleicht auch nicht tiefenpsychologische Perspektive. Die Suche nach dem Weg ins Leben oder nach der Identität, das Schwanken zwischen unverbindlichem Ästhetizismus und Narzißmus auf der einen Seite und sozialer Bindung auf der anderen durchzieht leitmotivisch sein Oeuvre. Der Autor hat sich mit Sigmund Freuds Erkenntnissen auseinandergesetzt, aber wie Gerhart Hauptmann und andere war er

¹⁵ *Gesammelte Werke* (Anm. 10) *Erzählungen*. S. 68.

¹⁶ *Erzählungen* (Anm. 15). S. 69.

¹⁷ *Erzählungen* (Anm. 15). S. 79.

¹⁸ *Erzählungen*. S. 80.

¹⁹ Zu Mauser vgl. Anm. 9. – Waltraud Wietholter, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990.

eigentlich davon überzeugt, daß die Dichter der Freudschen Erkenntnisse nicht bedürften, weil sie selbst den Schlüssel zur menschlichen Seele besäßen.²⁰ Dennoch wirft das Freudsche Schema seinen mächtigen Schatten über Hofmannsthals Werk, und eine der besten sowie mehrere der willkürlichssten Analysen seiner Erzählungen basieren auf den Lehren des Begründers der Psychoanalyse oder seiner Nachfahren.

Das Verständnis des *Märchens der 672 Nacht* wurde lange, selbst von denen, die sich in Einzelheiten davon zu distanzieren suchten, durch die Interpretation Richard Alewyns bestimmt,²¹ die darauf hinausläuft, daß der ästhetische Mensch, der sich aus dem lebendigen Leben zurückzieht, von den Mächten des Lebens, denen er entfliehen will, eingeholt, bestraft und zerstört wird. Erst Dorrit Cohn hat unter Berufung auf Schnitzler Lektüre des *Märchens* als Traum eine völlig andere Erklärung angeboten, die das Geschick des Kaufmannssohnes psychoanalytisch interpretiert mit allem, was dazu gehört: Ödipuskomplex, Inzestwunsch gegenüber der Mutter und Kastrationsgeschehen, Bestrafung durch den Vater bzw. einen Vaterersatz.²² Wo Alewyn sich auf Hofmannsthals Essays über d'Annunzio und Oscar Wilde stützt und auf die Briefe des Autors an Andrian und die Eltern, sucht Cohn die Freudschen Prinzipien zu verifizieren und dem jungen Autor ein außerordentliches psychologische Gespür zu bescheinigen. Da aber in dem *Märchen* über die Kindheit des Kaufmannssohnes kaum etwas konkret ausgesagt wird, wird den wenigen Bemerkungen und Bildern, die es enthält, eine große Beweislast zugemutet. Der Vater, der an seinem Besitz hängt wie später sein Sohn an dem Erbe, wird zum lieblosen und eifersüchtigen Vater stilisiert, die Sehnsucht des Kaufmannssohnes nach der Kindheit zur verbotenen Sehnsucht nach der Mutter; das Interesse an dem großen König der Vergangenheit bedeutet den Wunsch, an die Stelle des Vaters zu treten, und das unbefriedigende Verhältnis zu der schönen jungen Dienerin das Inzestverbot gegenüber einer Muttergestalt; der ältere Diener ebenso wie das tückische Pferd, das den Kaufmannssohn in die Lenden tritt, gelten als Vaterersatz.²³ Die Analyse erscheint nicht willkürlich, sondern von äußerster Konsequenz, und Beobachtungen wie die über das junge Mädchen und das Kind im Glashaus sind durchaus hellsichtig, aber die Deutung krankt daran, daß die Erzählung in ein vorgegebenes Schema gepreßt wird, daß die "geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit", von der der Kaufmannssohn selbst weiß,²⁴ nur Freudisch ödipal und inzestuös verstanden wird, obwohl in zahlreichen Zeugnissen aus der Entstehungszeit

²⁰ Vgl. *Wiener Brief (II)*, in *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Reden und Aufsätze II*, S. 192ff.

²¹ R.A.: *Hofmannsthals Wandlung*. In ders.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen 1963, S. 161-179.

²² Dorrit Cohn, "Als Traum erzählt": *The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's "Märchen der 672, Nacht"*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 54, 1980, S. 284-305.

²³ Bei Wietholter, die sonst eigentlich Cohn folgt, nur daß sie das Psychoanalytische weiter, bis in die Biographie Hofmannsthals verfolgen möchte, ist das Pferd dagegen mit geringer textlicher Evidenz Symbol der Weiblichkeit, der Mutter.

²⁴ *Erzählungen*. S. 50.

die Beliebtheit des Wortes ‘Unzulänglichkeit’ und seine Bedeutungsvielfalt dokumentiert sind und die ‘Unentrinnbarkeit des Lebens’, von der gleich anschließend die Rede ist, doch kaum in die psychoanalytische Richtung weist. – Der Kaufmannssohn zieht sich, statt einen Platz im Leben zu suchen und auszufüllen, in eine weltferne Sphäre zurück, die sich aus Kindheitserinnerungen und schönen Träumen speist. Deshalb ist er kindlich hilflos, als er auf die Probe gestellt wird. Ein seelisches Geschehen von tiefer Hintergründigkeit wird erzählt, aber den Schlüssel dazu in Theorien zu suchen, die ein halbes Jahrzehnt später entwickelt wurden, scheint mir problematisch.

Die *Reitergeschichte* ist nicht weniger psychologisch angelegt als das *Märchen*. Hinter dem Äußeren des tüchtigen Wachtmeisters Lerch tun sich Abgründe auf: eine schamlose Sexualität, paschahafte Herrschaftsucht und Besitzstreben und hältlose Lust nach einem bequemen Leben. Verdrängter Zorn und Aufsässigkeit drängen an die Oberfläche. Die Triebnatur des Wachtmeisters sucht Befreiung von Gehorsam und Disziplin. – Aber sind die Freudschen Kategorien deshalb geeignet, sein Schicksal zu erklären? Ist der glattrasierte Mann, den er im Zimmer der begehrten Frau wahrnimmt, wirklich eine Vaterfigur,²⁵ (warum nicht ein Liebhaber?) die es zu ersetzen gilt? Oder der junge Offizier, den Lerch umbringt, ein zweiter Vater?²⁶ Und der Rittmeister, gegen den er sich empört, ein dritter? Gibt es keine anderen Konflikte als den archetypischen Vater-Sohn-Konflikt? Doch! Bisweilen geht die spekulative Psychologisierung noch weiter. Die ‘archetypische Vision’, die William Donop in der *Reitergeschichte* aufzeigt, stellt alle schlicht Freud-schen Erklärungen in den Schatten und verfremdet mit ihrem Identifikationszwang von Tierischem und Menschlichem die Erzählung ins Unkenntliche.²⁷

Wir haben uns bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend um allgemeine Prinzipien von Hofmannsthals Erzählwelt und Erzählkunst gekümmert. Nun könnte man ins Besondere gehen, die einzelnen Werke genauer analysieren und das Geflecht von Beziehungen und Bildern entwirren. Diese Aufgabe muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier kann nur noch versucht werden, einen würdigen Abschluß zu finden. Und was wäre würdiger als die Betrachtung des Todes? Ich möchte das Ende des Kaufmannssohnes und des Wachtmeisters mit dem Tod Claudiens in *der Tor und der Tod* vergleichen, um den Unterschied von lyrischem Drama und Erzählung zu präzisieren.

Claudio ist, wie es im Titel von Hofmannsthals berühmtestem Jugendwerk heißt, ein Tor. Er versteht das Leben, seine Umwelt und sich selbst nicht mehr als der Kaufmannssohn. Eigentlich ist er schlimmer als dieser; denn während der Kaufmannssohn sich nur nicht um die Menschen kümmert und Tiefsinn und Einsamkeit sucht, hat Claudio seine

²⁵ Ritchie Robertson, *The Dual Structure of Hofmannsthal’s “Reitergeschichte”*. In: *Forum for Modern Language Studies* 14, 1978, S. 324.

²⁶ Mauser (Anm. 9)

²⁷ William R. Donop, *Archetypal Vision in Hofmannsthal’s “Reitergeschichte”*. In: *German Life and Letters* 22, 1968, S. 126-134.

Mutter, die Geliebte und den Freund kalt ausgenutzt und ist in seinem schönen Haus einsam zurückgeblieben. Beide werden unerwartet vom Tod eingeholt und widerrufen in der Todesstunde ihr früheres Leben. Aber wie sieht der Tod bei Claudio aus und wie beim Kaufmannssohn? „Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir“, heißt es, oft zitiert, in *Der Tor und der Tod*.²⁸ Die Todesgestalt, die Claudio überrascht, erscheint mit Musik, die „seltsam zu der Seele redet“.²⁹ Das ist etwas anderes als ein Pferd mit tückisch zurückgelegten Ohren und rollenden Augen“, die „boshaft“ und „wild“ aus dem „häßlichen Kopf“ herauschauen!³⁰ Und Claudio darf mit dem Tod rechten, darf sich belehren lassen, darf sich wandeln, darf in der Sterbestunde endlich leben: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“³¹ Sein Tod erscheint nicht nur wie ein Widerruf seines bisherigen Lebens, sondern wie eine Korrektur und eine Erlösung davon. Er wird aufgenommen in den Reigen derer, die ihn geliebt haben und die er vernachlässigt und betrogen hat. Nichts davon im *Märchen*: Der Kaufmannssohn „haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte.“³² Das ist keine Einsicht in die Lebenszusammenhänge, darin liegt keine bewußte Wandlung des Helden, sondern Selbstentfremdung und Selbstaufgabe. Er stirbt „mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben“ – gleichsam zum häßlichen Totenkopf geworden.

Warum ist das Sterben Cladios so viel schöner, so viel ‚erfreulicher‘ als das des Kaufmannssohnes? Ich glaube einfach, weil jener in einem lyrischen Drama Hofmannsthals stirbt und dieser in einer Erzählung; d.h. weil die lyrischen Dramen des Dichters das Bekenntnis zur Wirklichkeit und den Reiz des Künstlerischen und Ästhetischen in der Schwebe halten, während die Erzählungen sich tiefer auf die bedrohlichen Seiten des Lebens einlassen und der psychologischen Abgründigkeit der Figuren nachgehen. Es wird in der neueren(!) Forschung nicht genug berücksichtigt, daß Hofmannsthal bei aller Ästhetizismus-Kritik ein vom Ästhetischen faszinierter Dichter bleibt; daß er, ein *alter ego* des Kaufmannssohnes, in seinen Aufzeichnungen von dem „fremdartigen Reiz“ sprechen kann, „auf alle Zusammenhänge mit Menschen und Dingen zu verzichten, sich auf seine Bedeutung für sich und an sich zu prüfen“,³³ oder bekennen mag, er habe einerseits Angst, „durch das Leben dem großen kosmischen Ahnen entrissen zu werden,“ andererseits, „für kosmisches Schweben das dunkle heiße Leben zu verlassen.“³⁴ Selbst im späteren Werk und im *Ad me ipsum* gibt es nicht nur die soziale Wirklichkeit, den oft

²⁸ *Gesammelte Werke* (Anm. 10). *Gedichte, Dramen I*. S. 288.

²⁹ *Gedichte, Dramen I*. S. 286.

³⁰ *Erzählungen*. S. 61.

³¹ *Gedichte, Dramen I*. S. 297.

³² *Erzählungen*. S. 63.

³³ *Aufzeichnungen* (Anm. 10). S. 380.

³⁴ *Aufzeichnungen*. S. 401.

beschworenen "Weg ins Leben durch das Soziale", sondern als Alternative erscheint nicht selten der Weg der Introversion. Im *Märchen der 672. Nacht* und in der *Reitergeschichte*, ja selbst im *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* ist das Leben brutaler als in den frühen dramatischen Dichtungen und entzieht sich einer Sinngebung innerhalb des Werks. Der Wachtmeister, überschwemmt von sich widersprechenden Gefühlen und Trieben, erfährt nie, was in ihm und mit ihm vorgeht, und selbst der Erzähler scheint nicht recht zu wissen, wie es zu seiner Exekution kommt: "Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging, bleibt im Zweifel."³⁵ Die Wirklichkeit bleibt ein Rätsel, das dem Leser aufgegeben ist.

Die Ambivalenz dieser Wirklichkeit, ihre Undurchdringlichkeit, Hofmannsthals Verzicht darauf, einsichtige Ursachen und akzeptable Lösungen zu präsentieren, geben den Erzählungen bis hin zum *Andreas* ihren eigenen, an Kafka erinnernden Charakter. Wer in Hofmannsthal vor allem den surrealen Realisten sucht, wer die Undurchsichtigkeit als sein eigentliches poetisches Anliegen versteht, vermag deshalb festzustellen, daß der Dichter im Erzählen "eigentlich die adäquate Form gefunden {habe}, die seine Darstellungsprobleme löst" und muß bedauern, daß er diese Form so wenig "aufgegriffen hat."³⁶ Wir anderen dürfen uns auch an seinen Gedichten und Dramen freuen.

³⁵ *Erzählungen*. S. 131.

³⁶ Tarot (Anm. 1). S. 420.

Zoltán Szendi

Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers

Die hier ausgewählten Novellen sind innerhalb von zehn Jahren, zwischen 1892 und 1899 entstanden,¹ sie sind also nicht die allerersten Werke Schnitzlers, so können sie einen zuverlässigeren Querschnitt aus dem Frühwerk Schnitzlers geben.² Im Mittelpunkt der behandelten Novellen steht – mit zwei Ausnahmen – der „ewige Gegensatz“ zwischen Mann und Frau, die widerspruchsvolle Liebe zwischen den beiden Geschlechtern, der das elementarste, bis zur Besessenheit gewordene Verlangen ebenso eigen ist wie Überdruß und Langeweile. Diese frühen Werke thematisieren unermüdlich die endlos scheinenden Variationen von Sehnsucht und Haß, bedingungsloser Hingabe und zynischer Eindringlichkeit, naiver Hingerissenheit und hemmungslosem Betrug. Wie mannigfaltig aber dieser thematische Kern auch abgewandelt wird, so vielfältig sind die Erzählstrukturen dieser Werke, die jedoch nie mit der Tradition der narrativen Kunst brechen. Meine Arbeit beschränkt sich dementsprechend auf die Fragen, welche Formen und Funktionen die Erzählstrukturen im Frühwerk Schnitzlers haben, wobei vor allem die Erzählperspektiven berücksichtigt werden. Den Begriff ‘Erzählperspektive’ verwende ich in einer ähnlich komplexen Bedeutung, wie sie bei Robert Weimann vorkommt³, und rechne dazu alle Komponenten, die den Wahrnehmungshorizont des jeweiligen Werkes in erster Linie bestimmen, wie Raum- und Zeitgestaltung, Erzählverhalten⁴ und Blickwinkel.

¹ Die Schnitzler-Novellen werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Arthur Schnitzler, *Das erzählerische Werk. In chronologischer Ordnung*. 2. Bd.: *Komödiantinnen. Erzählungen 1893 - 1898*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990. 3. Bd.: *Frau Berta Garlan. Erzählungen 1899 - 1990*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989. Im Text werden nur die Band- und Seitenzahlen angegeben.

² 1890 gilt als Zäsur in der schriftstellerischen Laufbahn Schnitzlers, denn seine „endgültige Entscheidung für die Literatur dürfte im Jahre 1890 gefallen sein [...]\“. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 37.

³ Robert Weimann, *Struktur und Wandel der Erzählperspektive*. In: Gerhard Köpf / Helmut Popp: *Erzählen 1*. München: Oldenbourg 1980, S. 31ff.

⁴ Der Terminus wird hier nach Jürgen H. Petersen gebraucht. Vgl. Jürgen H. Petersen, *Kategorien des Erzählns. Zur systematischen Deskription epischer Texte*. In: *Poetica*, Nr. 9, 1977, S. 187ff.

Die kleine Komödie (1892/93 – erschienen: 1895) enthält fiktive Briefe Adolf von Wilmers' an seinen Freund, den Dichter Theodor Dieling, der sich in Neapel aufhält und Briefe Josefine Weningers an Helene Beier in Paris. Die Briefform bestimmt zugleich auch die Erzählperspektive: es gibt zwei Blickwinkel, denjenigen des Mannes und denjenigen der Frau. Alles, was wir *unmittelbar* über ihr Leben erfahren können, stützt sich auf ihre Bekenntnisse, die sie ihren Vertrauten mitteilen. Trotz der Intimitäten, die an die Briefpartner adressiert sind, müssen wir uns zum Teil gewiß (auch) mit halb wahren Informationen begnügen, denn das doppelbödige Spiel verschleiert einiges auch *untereinander*. Die Kommunikation folgt ja sogar unter Freundinnen und Freunden bestimmten Spielregeln und die subjektiven „Geständnisse“ können nie den Informationsgrad eines allwissenden Erzählers erreichen, weil ihre Aussagen unkontrollierbar bleiben. Wir wissen nicht, was die Briefschreiber eventuell übertreiben oder eben verschweigen. Es bleibt also in der Schwebe, wo das Spiel *vor- und füreinander* beginnt bzw. aufhört. So wird für uns dieselbe Geschichte aus zwei Perspektiven erzählt und zwar simultan, sofern das im zeitlichen Nacheinander eines narrativen Textes möglich ist. Die zwei Versionen dienen hier aber kaum einer vollständigeren Erfahrung, denn die beiden Erzähler und zugleich Protagonisten vertreten eigentlich – zusammen mit ihren Ansichten und Lebenserwartungen – dieselbe Welt. Nur die Rollenverteilung ist anders. Josefine, die in der Zeit der Korrespondenz gerade von einem lästig gewordenen Liebhaber Abschied genommen hat, ist durch „eine große Melancholie“ erfüllt und sucht sich instinktiv „einen Anderen“, der ihr ein spontanes Liebeserlebnis bieten kann. Nach dieser unmittelbar-naiven Liebeserfüllung sehnt sich auch Adolf, der der leeren Flirts seines Freundeskreises überdrüssig geworden ist. Adolf und Josefine verkleiden sich, um in der „unteren Schicht“ die noch „unverdorbene Liebe“ mindestens auf kurze Zeit genießen zu können.⁵ So begegnen sie sich als Vorstadtmädl und mittelloser Dichter und freuen sich über das wahre Glück, – bis sie auch dieses Spiels müde werden und ihr Verhältnis nun ohne die Masken der Unschuldigen unter den gewohnten Umständen (als wohlhabender Liebhaber und ausgehaltene Geliebte) fortsetzen. Der Kreis der „kleinen Komödie“ schließt sich hier gesetzmäßig. Das Spiel, das auch die Sehnsucht nach den wahren Liebesbeziehungen im voraus nur als leichtes Abenteuer betrachtet, zeigt so keinen wesentlichen Unterschied zu der Ausgangs- und Abschlußsituation, denn nur die Partner haben sich geändert, die Liebeskomödie ist dieselbe geblieben.

Die beiden Novellenfiguren sind typische *Fin de siècle*-Gestalten, in deren Attitüden das Versteckspiel Lebensgewohnheit geworden ist. Überverfeinerung mit snobistischen Manieren ernährt ihr falsches Standesbewußtsein. Die Beiden haben aber zugleich über-

⁵ „Den Statuswechsel, den beide vollziehen, begründet der Wunsch, nach dem sozial geringeren Partner ebenso wie die Sehnsucht, den sozialen Determinationen auszuweichen, denen sie in der Stadt unterliegen.“ Rolf-Peter Janz / Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 18.

durchschnittliches Talent zur Selbstreflexion, in der klischeehafte Vorstellungen und selbstbetrügerische Strategien mit wahrer Welt- und Selbsterkenntnis auf seltsame Weise vermischt sind. Für Adolf sind die dekadenten Spätzeitalluren des Dandysmus⁶ charakteristisch, der mit allen Illusionen abrechnet, zugleich aber auch in der Desillusion schwelgt und seinen exzentrischen Individualismus zur Schau stellt:

Ich bitte Dich recht schön, nenne meinen Zustand nicht Weltschmerz – es ist ein ganz gemeiner Ichschmerz, aber nein, nicht einmal das, Langeweile ist's – nichts weiter. Ich kann es mir nicht verhehlen, daß mir die Welt und ihre Leiden vollkommen egal sind. (2, 9)

Er ist oberflächlich und nimmt die menschlichen Beziehungen mit zynischer Leichtigkeit. Er verachtet nicht nur die Leute aus der unteren Schicht, sondern auch seinen eigenen Kreis. Seine kritische Haltung bestätigt sich zwar, insofern sie die verheerende Leere in der Lebensführung seiner eigenen sozialen Umgebung entlarvt, diese Klarsicht versagt aber zugleich, wenn es sich um sein eigenes Leben handelt. Ein ähnliches Doppelzehen bezeichnet auch die Weltkenntnis und Selbsteinschätzung Josefines. Sie verteidigt sich als Kurtisane z.B., als sie sich auf eine Lektüre bezieht: „Da steht etwas, [...] nämlich, daß eigentlich *wir* die anständigen Frauen sind [...], weil wir natürlich sind“ (2, 15), sieht aber nicht, oder will nicht sehen, wie falsch, verlogen auch diese „Natürlichkeit“ ist.

Der Bewußtseinshorizont der Protagonisten erschöpft allerdings nicht den Wahrnehmungshorizont der Novelle, denn diesen letzteren ergänzt die ironische Perspektive, die durch die gegenseitige Bespiegelung der Briefschreiber entsteht und die beiden entlarvt. Es gibt ferner eine Außensicht, diejenige des imaginären Erzählers, der die Distanz zu den fiktiven Erzählern anhand der ironisch wirkenden Selbstentlarvung erweitert. Selbst der Titel schon zeugt vom Vorhandensein dieser Außenperspektive: *Die kleine Komödie*. Das Substantiv hebt das Spiel mit Täuschung und Wirklichkeit hervor, während das Adjektiv diesem „Liebesspiel“ eine herabsetzende Kritik zufügt. Da der gegenseitige Betrug und Selbstbetrug zu den Spielregeln dieses „Gesellschaftsspiels“ gehört, sind die Teilnehmer weder verwundert noch enttäuscht, als sie sich voreinander demaskieren. Die wiederkehrenden Schlüsselworte wie 'Komödie', 'Spiel', 'Maske' in ihren Briefen zeigen, daß die Protagonisten dieses Spiels vollkommen bewußt sind. So schreibt Josefine: „Siehst Du, das wird einmal eine Komödienspielerei sein, von der ich was hab!“ (2, 31) Fast zur selben Zeit bekennt Alfred seinem Freund: „[...] ich lebe ein zärtliches Idyll, [...] ich lebe es, denn ich fühle nicht mehr, daß ich es spiele.“ (Ebd.) Diese trügerische Verwandlung wird in seinem nächsten Brief ebenfalls formuliert: „Weißt Du, daß ich zuweilen glaube, ich bin die letzten Jahre verkleidet durch die Welt gegangen und habe jetzt die Maske abgelegt?“ (2, 32)

⁶ Vgl. Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978, S. 69f.

Nicht nur wegen der Briefform kann uns diese Novelle an das berühmte Werk von Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782) erinnern. Es handelt sich ja in beiden Werken um die Verfallserscheinung eines Epochendes (Rokoko und Fin de siècle): um die raffiniert-verdorbene „Spätzeitliebe“, um die Entleerung der Gefühle durch lügenhaftes Spiel. Allerdings werden „die gefährlichen Liebschaften“ bei Schnitzler – zumindest in dieser Geschichte – verharmlost, denn es kann unter den Liebeskomplizen kein Opfer geben.

Die folgenden zwei Novellen, *Das Himmelbett* (1891-1893) und *Spaziergang* (1893) haben zwar keinen thematischen, aber einen philologischen Zusammenhang miteinander, der auch strukturelle Folgen hat. Wie aus dem unten stehenden Zitat ersichtlich ist, fallen der erste Absatz und der Anfang des nächsten Abschnittes – mit Ausnahme der von mir markierten Wörter – zusammen:

Das Himmelbett [Spaziergang]

Junisonne, die langsam verglomm. Wir waren [Es war] draußen, weit vor der Linie, und in langer Reihe dehnten sich hohe einförmige Häuser in häßlicher, weil gelber [weiß-gelber] Farbe schimmernd. Viele Fenster waren offen, Männer in Hemdärmeln schauten heraus und verfolgten die klingelnde Tramway mit gedankenlosen Augen. [;] Frauen in nachlässigen schlotternden Blusen blickten ins Blaue. Kinder spielten auf den Straßen, schmutzig und lärmend; und auf den matt grünenden Wiesen, die hier begannen, um sich weiter hinaus in schüchternes Hügelland zu verlieren, sahen wir [waren] ärmliche Menschen, die sich nach freier Luft sehnten, ohne es zu wissen; Buben und Mädeln, die auf der Erde kugelten oder hin und herliefen, Soldaten mit blöden fröhlichen Feierabendgesichtern, schlechte Zigarren rauchend; Dirnen, die meist zu zweien oder dreien laut lachend übers Feld schritten, zuweilen einsame Spaziergänger, die [da] herausgewandert kamen, um von der Stimmung dieses seltsamen Grenzgebietes zu kosten, wo die Stadt allmählig aufhört und das [ihr] dumpfe[s], [bange] angstvolle[s] Atmen [der Großstadt] in einem müden, tröstlichen Seufzen aushaucht. So waren auch wir [die vier Freunde] Heute da heraus gelangt, Hans und ich, [...]. (2, 45 und 66)

Da *Das Himmelbett* erst 1977 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde, ist anzunehmen, daß die zitierte Anfangspassage, die sich fast wortwörtlich auch in der Novelle *Spaziergang* findet, hier in diesem letzteren Werk aus ökonomischen Gründen verwendet wurde. Die kleinen Veränderungen, die sich auf die Personen der beiden Novellen beziehen, sind jedoch aus erzähltheoretischer Sicht nicht ohne Bedeutung. Während die Perspektivierung in *Das Himmelbett* eine Einengung auf die intime Sphäre ergibt, die nicht einmal durch die Verdoppelung der Erzählerrolle neutralisiert wird, nimmt der Erzähler im *Spaziergang* eine neutrale Position ein. So wird das persönlichere „Wir waren“ durch die neutrale Position des Erzählers mit dem „Es war“ abgelöst. Dieser Wechsel des Erzählverhaltens hängt mit der unterschiedlichen Funktion des Erzählers – und hier zumindest auch des Erzählten – zusammen. Die Spaziergänger in der Novelle *Das Himmelbett* („Hans und ich“) sind beide Erzähler, sie haben aber verschiedene Rollen.

Für den Ich-Erzähler der Rahmenerzählung ist sowohl das personale als auch das auktoriale Erzählverhalten charakteristisch. Personal ist sein Erzählverhalten, insofern seine Optik zugleich diejenige der einen Figur darstellt. Sein Wahrnehmungshorizont ist aber zugleich wesentlich breiter, als derjenige der anderen erzählenden Figur und entspricht dem „allwissenden“ Horizont der auktorialen Position. Der Erzähler weiß mehr, als die andere Figur, er hat sogar einen Einblick in das Bewußtsein des Freundes: „Ich wußte, woran er dachte.“ (2, 46) Er kommentiert ferner die gehörte Geschichte: „Und ich dachte, wie oft seitdem hinter jener Scheibe und all den andern das gleiche erlebt worden sein möchte wie das verborgene Abenteuer meines lieben Hans, und wie selten doch einer zugleich davon gewußt haben mag.“ (2, 50) Die Rahmenerzählung hat zwei Funktionen. 1. Am Erzählbeginn besteht sie aus der Milieuschilderung, die eine atmosphärische Einführung in die „melancholische Geschichte“ bildet und aus den situativen Angaben. Die Beschreibung der Vorstadt bietet ein düsteres Bild, das nicht nur, und nicht in erster Linie der realistischen oder naturalistischen Darstellung des sozialen Elends dient, sondern viel mehr das fast unverständliche, sich jedoch als notwendig erweisende Ende der Liebesbeziehung stimmungsmäßig vorwegnimmt. Die Aussichtslosigkeit, die die Randfiguren „dieses seltsamen Grenzgebietes“ (2, 45) darstellen, wirft einen Schatten auch auf die traurige Erinnerung, die von Hans bald heraufbeschworen wird. 2. Der zweite Teil, der Abschluß, faßt die Problematik der kleinen Geschichte verallgemeinernd zusammen. „Das eigene Erlebnis ist das tiefste Geheimnis. Wir Guten enträtselfn es in ehrlichen Qualen und wollen doch nicht eintauschen, was die andern vor diesem großen und heiligen Schmerzen bewahrt: das ewige Mißverstehen und die lachende Blindheit.“ (2, 50) Die Moral, oder eher die skeptisch-enttäuschte Lehre, die aus dem Scheitern des Zusammenlebens der Liebenden gezogen wird, weist über den konkreten Fall hinaus und stimmt mit dem pessimistischen Ausklang von manchen anderen Schnitzler-Novellen überein.

Hans, der Erzähler der Binnenerzählung, berichtet seinem Freund über eines seiner früheren Liebesverhältnisse. Nach mehreren Ansätzen, die kurze Andeutungen enthalten, beginnt er – nach der Einleitung des Ich-Erzählers der Rahmenerzählung – mit der eigentlichen Geschichte: „Er erzählte halblaut: ‘Wir hatten uns wirklich lieb, wie du weißt. [...]’“ (2, 47) Die rückblickende Perspektive mildert die einst aufwühlende Jugenderfahrung mit dem allmählichen Auslöschen der Liebesleidenschaft zur Anekdote. Die Spannung, die sich aus der zeitlichen Entfernung ergibt, durchwaltet die ganze Novelle. Melancholie und Ernüchterung, das wieder lebendig gewordene Erlebnis und die enttäuschende Erfahrung, – das sind die gegensätzlichen Grunderlebnisse, deren authentische Vergegenwärtigung die Retrospektion ermöglicht. Diese Ambivalenz drückt sich aber auch auf anderen Strukturebenen aus, so z. B. in dem (verhältnismäßig) langen Erzählen der dürftigen Lebensumstände der Geliebten und im pointierten Abschluß, oder in den verallgemeinernden Reflexionen und in der konkreten Gegenstandsmetapher. Diese letztere deutet in sich selbst sogar den spannungsreichen Widerspruch gleich im Titel an:

das Himmelbett stellt das „Märchenlager“ dar, nach dem sich das Liebespaar so gesehnt hat, und nach dessen mühsamen Anschaffung die Geliebten sich entfremdet haben.

Der Erzähltext *Spaziergang* weicht von der klassischen Novellenform insofern ab, als er keine Handlung enthält. Das narrative Element beschränkt sich nämlich auf die Rahmenerzählung: auf die Landschaftsbeschreibung sowie die Festlegung einer Gesprächssituation und die Vermittlung der Redeinhalte. Die Rahmensituation, deren Milieu mit dem der Novelle *Das Himmelbett* identisch ist, wird hier dagegen nicht abgegrenzt, sondern erweitert. Die Vorstadtsituation funktioniert diesmal nicht nur als Ausgangspunkt, sondern bleibt – wenn auch nicht bis zum Ende – im Fokus des Gespräches. Im anderen Text ist sie der Ort der Erinnerung an eine Liebesgeschichte, während sie in diesem Fall zum Ausgangsthema einer Diskussion erhoben wird. Vier Freunde, die durch die besondere Atmosphäre der Vorstadtwelt zwischen dem malerischen Land und der Metropole Wien angeregt sind, vertrauen einander ihre innere Beziehung zur Heimatstadt an. Zunächst geht es im Gespräch darum, was sie an dieser Stadt fasziniert. Das Thema erweitert sich aber bald zu allgemeineren Fragen und die Freunde gelangen an weltanschauliche Bekenntnisse. Die vier Gestalten vertreten vier unterschiedliche Positionen und Ansichten.

Für Hans bedeutet das „Grenzgebiet“, wo sie gerade spazieren „die Seele Wiens [...], wo es anfängt, so still... so einsam zu werden...“ (2, 67) Nach Max hingegen hört „gerade hier [...] das Charakteristische auf [...]“ und eben deshalb ist hier so stark „das Gefühl der Heimat“, hier liegt nämlich „die Stadt als ein Ganzes vor dir“ (ebd.). Stefan meint: „man braucht ja nicht gerade das Charakteristische seiner Heimat zu lieben. Ja, nicht einmal irgend etwas, was tatsächlich vorhanden ist [...]“ (ebd.), denn, was ihn fesseln, sind eigentlich „Stimmungen vergangener Jahrhunderte, die durch unsere Seele gehen“ (2, 69). Fritz wiederum möchte sich an dem pulsierenden Leben dieser Weltstadt beteiligen.⁷ Aus dieser Polyphonie kristallisieren sich zwei Grundeinstellungen heraus: eine rationalistische oder positivistische, die alles Subjektive ablehnt und eine metaphysische, die das Stimmungshafte oder sogar Irrationale als Bestandteil des menschlichen Lebens für wichtig hält. Max vertritt hartnäckig die rationalistisch-aufklärerische Ansicht:

Wenn wir stets völlig wach wären, oder wenn wir uns gar zu jener idealen Wachheit emporringen könnten, in welcher alle Sinne vollkommen aufnahmefähig wären, so gäbe es jene wallenden Schleier nicht, welche sich vor die Deutlichkeit der Dinge legen und uns die Töne unserer Stimmungen bringen. (Ebd.)

Ihm wird vorgeworfen, daß er „einfach ein Betrogener Wiens“ sei, der den Kalten spiele, weil ihn Wien getäuscht habe. (2, 70) Es ist nicht schwer, in dieser Gegenüberstellung zugleich die zwei Haupströmungen der Kunst und Literatur des Fin de siècle, den

⁷ „Ich will anders sein wie ihr alle! Ich will [...] mit ihnen, unter ihnen leben.“ (2, 68)

Naturalismus und die Moderne (Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil) zu finden. Max, der nicht bereit ist, „die hundert Spiele mit der Welt zu spielen“ (ebd.), formuliert so die Kritik nicht nur einer irrationalen Attitüde, sondern auch diejenige der modernen, antinaturalistischen Denk- und Darstellungsweisen: „Ihr bekommt Antworten aus der Tiefe eurer Seele und ihr meint, die Welt hat gesprochen. [...] Ihr sucht nach den letzten geheimsten Gründen, sucht nach der Seele der Dinge“. (2, 71) Die neutrale Position des Erzählers sichert die objektive Perspektive, indem sie diese höchst aufschlußreiche Polemik ohne Kommentar läßt. Zu diesem neutralen Erzählverhalten gehört auch, daß die Rahmenerzählung nicht abgerundet wird, sondern offen bleibt. Denn der Erzählbericht über die Diskussion wird nicht beendet, nur unterbrochen. In diesem Punkt scheint die Erzählperspektive die traditionelle Novellenstruktur überholt und die offene Form der Kurzgeschichte vorweggenommen zu haben.

Die ebenfalls 1893 entstandene Novelle *Komödiantinnen* besteht aus zwei Episoden – *Helene* und *Fritzi* – die miteinander thematisch verbunden sind. Die beiden Titel gebenden Protagonistinnen, die Erstere eine Schauspielerin und die Letztere eine Sängerin, spielen nicht nur im Theater sondern auch im Leben leidenschaftlich gern. Wie Helene selbst formuliert:

Alle Fähigkeit des Empfindens ist in der Leidenschaft für meine Kunst abgeschlossen. Ich muß spielen, Komödie spielen, immer, überall. Ich habe stets dieses Bedürfnis, besonders dort, wo andere ein großes Glück oder ein tiefes Weh empfinden. Ich suche überall Gelegenheit zu einer Rolle. (2, 58)

Das Bekenntnis ist wohl bekannt, es wiederholt sich in der Fin de siècle-Literatur.⁸ Es zeigt die typische Attitude der Dekadenz, die im Spiel Lebenssurrogat findet. Der Schein wird zur Wirklichkeit, die Lüge zur Wahrheit stilisiert. In beiden Episoden konzentriert sich die Erzählperspektive auf die Entlarvung der Falschheit, in der die Künstlerinnen leben. Obwohl das Erzählverhalten in den zwei Teilen verschieden ist – in *Helene* wird die Geschichte von einem Er-Erzähler mit neutralem, dagegen in *Fritzi* von einem Ich-Erzähler mit personalem und auktorialem Erzählverhalten dargestellt – bleibt die Grundstruktur in beiden Werken ähnlich. Die Unterschiede haben jedoch für die narrative Verfahrensweise bedeutende Folgen. Helene entlarvt sich selbst und ihre Demaskierung wird neutral berichtet. Fritzi hingegen wird durch ihren ehemaligen Geliebten bloßgestellt und das alles wird aus einem subjektiven Blickwinkel erzählt. Die erste Episode ist – sowohl räumlich als auch zeitlich – auf eine einzige Situation beschränkt, in der die

⁸ Vgl. z.B. Hofmannsthals *Prolog zu dem Buch „Anatol“*:

Also spielen wir Theater, / Spielen unsre eignen Stücke, / Frühgereift und zart und traurig, / Die Komödie unsrer Seele, / Unsres Fühlens Heut und Gestern [...] In: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte - Dramen I, 1891 - 1898*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1979, S. 60.

entscheidende Begegnung stattfindet. Im zweiten Teil geschieht die Entlarvung durch den Perspektivenwechsel, der zwei in Zeit und Raum voneinander fernliegende Situationen verbindet: Die Trennung von Fritzi und das Wiedersehen acht Jahre später. Am interessantesten ist dabei, daß die Ausdehnung der Raum-Zeit-Dimensionen und der Perspektivenwechsel weder die Gesamtperspektive des letzteren Werkes noch seinen Wahrnehmungshorizont erweitern, denn das subjektive Erzählverhalten kann seinen eigenen (begrenzten) Horizont nicht überschreiten.

Ein Ich-Erzähler stellt auch die Geschichte der *Blumen* (1893 - 1894) dar, diesmal aber in einer der Tagebuchführung ähnlichen Form. Allein die Zeitangaben fehlen, sonst könnten wir diese Novelle für Tagebuchaufzeichnungen halten. Die regelmäßige Festlegung der Tagesereignisse, die auch Wiederholungsformeln verwendet⁹, und die eindeutige Vorherrschaft des monologischen Charakters sprechen für diese Verwandtschaft. Der „diaristische Grundsatz“, nämlich: „nicht von der Sache selbst, sondern vom eigenen Bewußtsein von der Sache zu schreiben“¹⁰, gilt hier zum größten Teil ebenfalls, auch wenn Schnitzlers Werk zur fiktionalen Erzählprosa gehört. Denn die Erzählperspektive wird vorwiegend von der Selbstreflexion bestimmt. Und der Horizont, den diese Perspektive öffnet, bleibt bis zum Ende innerhalb der Wahrnehmungsmöglichkeiten des erzählenden Ich.

Für die Darstellung sind wichtiger die inneren Bewegungen als die äußeren Geschehnisse, die die Gemütsregungen auslösen. Diese subjektive Perspektivierung kehrt meistens sogar die kausale Reihenfolge im Erzählvorgang um: zuerst wird über den Seelenzustand berichtet und dann über die Handlungsursache. Aus dieser Innensicht können wir also alle wichtigen Momente der Geschichte verfolgen. Zu Beginn wird die Enttäuschung des erzählenden Protagonisten reflektiert:

Es war ja gewiß sehr traurig, als ich damals ihren Betrug entdeckte;...aber was war da noch alles dabei!...Die Wut und der plötzliche Haß und der Ekel vor dem Dasein und - ach ja gewiß! - die gekränkte Eitelkeit; - ich bin ja erst nach und nach auf den Schmerz gekommen! (2, 72)

Dann schimmert durch die düsteren Gefühle allmählich die Hoffnung durch: „Schon schwimmt ein Ahnen des nahen Frühlings in der Luft.“ (2, 77) Parallel zu den inneren Wallungen drückt das *Blumen*-Motiv entgegengesetzte Lebensgefühle aus: Es symbolisiert einerseits die gespensterhafte Vergangenheit, andererseits die Möglichkeit des Neubeginns. „Gespenster! - Sie sind, sie sind! - Tote Dinge spielen das Leben. Und wenn welkende Blumen nach Moder riechen, so ist es nur Erinnerung an die Zeit, wo sie blühten

⁹ Hier z. B.: „Da bin ich nun den ganzen Nachmittag in den Straßen herumspaziert [...]“ (2, 72); „Ich habe einen Spaziergang gemacht.“ (2, 74); „Ich [...] mache weite, einsame Spaziergänge.“ (2, 77)

¹⁰ Claus Vogelsang, *Das Tagebuch. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Hrsg. von Klaus Weissenberger, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 192.

und dufteten.“ (2, 80) - so spricht der verzweifelte Protagonist, der sich anfangs von dem peinlich-beschämenden Andenken an die gestorbene Geliebte nicht befreien kann. Der Fliederstrauß, den ihm Greuel, „ein liebes, zärtliches Geschöpf“ (2, 75) bringt, wird dagegen das Sinnbild des wieder entdeckten Liebesglücks.

In den folgenden zwei Novellen entlarvt der anekdotische Knalleffekt einen geheimen Betrug. In beiden Fällen werden die hingebungsvoll liebenden Männer übertölpelt. Der Titel gebende Protagonist in *Der Witwer* (1894) erfährt erst nach dem plötzlichen Tod seiner jungen Frau, daß sie ihm Hörner aufgesetzt hat – und zwar mit seinem besten Freund. Der Erzähler bereitet mit retardierendem Erzähltempo den peinlichen Augenblick der Entdeckung vor. Der sich wiederholende Verweis auf die Abwesenheit seines Freundes am Beerdigungstag und darauf, wie sehr sein tröstendes Mitgefühl dem Witwer fehlt, erweist sich später als tiefste Ironie: „Nur der ist nicht dagewesen, nach dem er sich am meisten gesehnt, sein liebster Freund.“ (2, 83) „Wär' er nur endlich da!“ (2, 84) Das auktoriale Verhalten verschärft die ironische Perspektive der Erzählstruktur mit den pauschal-floskelhaften Weisheiten des Erzählkommentars: „Es hat sich wieder einmal zugetragen, was alle Tage geschieht, und er ist einer von denen gewesen, über die manche lachen.“ (2, 86f) Und: „Es war alles so einfach, so selbstverständlich, und aus denselben Gründen kommand wie in tausend anderen Fällen.“ (2, 88) Einen meisterhaften Effekt erzeugt der unerwartete Perspektivenwechsel auf dem Höhepunkt der Geschichte, im Augenblick der entlarvenden Konfrontation. Die Außensicht wird durch Innensicht abgelöst, um die ungeheure Aufregung, das explodierende Haßgefühl des Betrogenen unmittelbar darstellen zu können:

Da steht Richard plötzlich auf, mit einer so heftigen Bewegung, daß Hugo zusammenfährt und zu ihm aufschaut. Und da sieht er, wie zwei große fremde Augen auf ihm ruhen, und sieht ein blasses, zuckendes Gesicht über sich, das er kaum zu kennen glaubt. Und wie er angstvoll sich erhebt, hört er, wie von einer fremden, fernen Stimme, kurze Worte zwischen den Zähnen hervorgepreßt: 'Ich weiß es.' (2, 93)

Harmloser scheint der Betrug zu sein, doch mit tödlicher Folge in der anderen Novelle – daher ist der Titel: *Der Empfindsame*. Diese Eigenschaft des Selbstmord begehenden jungen Mannes wird auch in der Rahmenerzählung erwähnt: „Fritz Platen war ein lieber, junger Mensch gewesen, bildhübsch, ziemlich wohlhabend und ein bißchen empfindsam.“ (2, 112) Ebenfalls aus der Rahmensituation erfahren wir, daß allein Albert Rhode, der beste Freund Platens, „Trauer für ihn trug“ (ebd.). Diese kurze Bemerkung läßt das oberflächliche Milieu, in dem Platen verkehrte und in dem sich die tragisch endende Geschichte abgespielt hat, erahnen. Die mögliche Ursache, warum der Protagonist sich erschossen hat, erfahren wir nicht mittelbar, sondern auf Grund eines Abschiedsbriefes, der die Geliebte Platens geschrieben hat und der in dessen Zimmer gefunden wurde. Aus einer ganz anderen Perspektive also, aus der Sicht der karrieresüchtigen Frau lernen wir die Liebesgeschichte der Beiden kennen. Die Protagonistin, die „aller Wahrscheinlichkeit

nach [...] bald eine sehr berühmte Person sein [wird]“ (ebd.), und die fiktive Erzählerin der Binnenerzählung nämlich: des Briefes ist, beschreibt ausführlich ihre verzweifelten Versuche, ihre in der Pubertät verlorene wunderschöne Stimme zurückzugewinnen. Sie läßt sich von vielen berühmten Ärzten ohne Erfolg beraten und behandeln, bis ihr endlich barsch hingeworfen wird, ihr fehle nichts außer einem Geliebten. Das ist die Erklärung dafür – so die Briefschreiberin –, warum sie sich schon gleich nach ihrer ersten Begegnung dem Mann hingegeben habe. Die empfohlene Kur hat bald wohltuend gewirkt und die Sängerin ist in einer fremden Stadt engagiert worden. Sie „tröstet“ ihren verlassenen Geliebten: „Ich werde eine gefeierte Sängerin, und Du wirst das Bewußtsein haben, daß ich es in Deinen Armen geworden bin.“ (2, 118) Der zynische Oberton wird in der Fortsetzung deutlicher: „Und wer weiß, wie gern ich Dich gehabt hätte, wenn ich nicht immer daran denken müssen, daß Du mir eigentlich verschrieben worden bist!“ (Ebd.)

Wer spricht hier, ist das wirklich die Stimme der Briefschreiberin? Es ist kaum zu denken. Auch nicht, wenn sie in der Tat „eine herzlose Person“ ist, wie die Freunde finden. Redet hier der „unsichtbare Erzähler“ nicht mit? Opfert er nicht eventuell die psychologische Wahrscheinlichkeit dem Gag auf? Wahrscheinlich doch. Er will auf diese Pointe genauso wenig verzichtet haben, wie Albert, der im Schlußwort sagt: „[...] sie wird sehr berühmt werden, dank unserm armen Fritz. [...] Und sein Name [...] – so ungerecht ist der Ruhm – wird in keiner Musikgeschichte zu finden sein.“ (2, 119) Hilft uns hier der Untertitel – „eine Burleske“ – weiter? Es kann sein, daß diese Gattungsbezeichnung ein Hinweis auf den grotesk-ironischen Kern der Geschichte ist. Wenn der Autor aber diese Miniature für eine „Burleske“ hält, könnte er noch manche aus seiner frühen Kurzprosa so nennen.

Die Frau des Weisen (1896) fällt aus dieser Reihe wegen der lyrischen Tonlage allerdings heraus. Die Melancholie, die die seltsame Liebesgeschichte des Ich-Erzählers durchdringt, entbehrt jeglicher Sentimentalität. Die Rahmensituation wird aus der Gegenwartsperspektive umrissen – sowohl am Anfang als auch am Abschluß der Geschichte. „Hier werde ich lange bleiben. Über diesem Ort zwischen Meer und Wald liegt eine schwermütige Langeweile, die mir wohltut“ (2, 120) – so lautet es im Auftakt, und am Ende der Novelle: „Während ich diese Zeilen schreibe, bin ich schon weit fort – weiter mit jeder Sekunde [...]“ (2, 137) Der atmosphärisch stimmungsvoll-feine Beginn hebt den Schwebezustand der Reise hervor. „So entgleite ich mir selbst und verschwebe wie ein Stück Natur in die große Ruhe um mich.“ (2, 121) Die räumliche Entfernung bedeutet für den Protagonisten Befreiung von der wissenschaftlichen Arbeit, die er in der letzten Zeit schon ohne jede Überzeugung getrieben hat, und zugleich von einer Liebesbeziehung, die ihm ebenfalls lästig geworden ist.¹¹ Dieses Gefühl „eines abgeschlossenen Lebensab-

¹¹ „So hatte ich das seltene Glück gehabt, eine Reise anzutreten, ohne eine Geliebte zu Hause zu lassen und ohne eine Illusion mitzunehmen.“ (121)

schnittes“ (ebd.) wird aber durch das Erscheinen der Frau seines ehemaligen Gymnasialprofessors aufgehoben.

Über die Begegnung mit Friederike am Kurort wird im späteren im Präteritum berichtet und von dieser zeitlichen Perspektive her wird dann eine weitere Zeitebene eröffnet, die bis zum letzten Gymnasialjahr zurückgeht, um das Liebesabenteuer des Erzählers vor sieben Jahren heraufbeschwören zu können. „In einer seltsamen, wehmütigen Schönheit steigt jenes ganze Jahr vor mir auf und ich durchlebe alles aufs neue.“ (2, 125) Die ehemalige Begegnung wird hier aber nur angedeutet, sie wird erst etwas später erzählt. Mit diesen motivischen Hinweisen verbindet der Erzähler die Gegenwart mit der Vergangenheit. Nach dem unerwarteten Wiedersehen wird die alte Zuneigung zwischen den Beiden wieder lebendig: „Hinter unseren Worten glühte die Erinnerung.“ (Ebd.) Aus dem retrospektiven Erzählbericht erfahren wir, daß der Protagonist einst als Gymnasialschüler bei seinem Professor gewohnt hat, dessen Frau ihn wie ihr eigenes Kind behandelt hat. Am Tage seiner Abfahrt, nach der Absolvierung des Gymnasiums, kann aber die Frau ihr Liebesgefühl dem Jungen gegenüber nicht mehr beherrschen und küßt ihn leidenschaftlich, was den unerfahrenen Protagonisten tief erschüttert. Um so mehr, weil er in dem zärtlichen Augenblick merkt, daß sein Lehrer ins Zimmer tritt. Wie es sich erst so viel Jahre später herausgestellt hat, hatte Friederike das Erscheinen ihres Mannes nicht wahrgenommen, denn er hatte sich gleich zurückgezogen und das Haus taktvoll verlassen. Der Junge lebte aber lange im quälenden Bewußtsein, daß die Frau wegen ihres harmlosen Fehltrittes schwer büßen muß, auch wenn ihr der Professor verziehen hat. In der Erinnerung des jungen Mannes bleibt Friederike „in zwei verschiedenen Gestalten“ (2, 127): einerseits als eine sanfte Frau mit mütterlicher Güte und – in der Stunde des Abschieds – als heiß begehrnde Geliebte.

Nach der Wiederbegegnung wird das Schuldgefühl im Protagonisten allmählich durch die „seltsame Sehnsucht“ nach der Frau und den „Schmerz darüber, daß eine wunderbare Verheibung sich nicht erfüllt“ hat (2, 130), abgelöst. In der Gegenwartsperspektive der Erzählung rückt nun die Erfüllung der neu aufgeflammt Liebes immer näher und die Beiden fühlen sich wie verzaubert.¹² Hier wird – wie selten auch sonst bei Schnitzler – die Poesie der Liebe, die feinsten Nuancen der inneren Regungen wie bei Storm und Tschechow gezeigt. Als z.B. auf die wieder erwachte Liebe der Frau und auf ihre Verträumtheit hingewiesen wird: „Friederike hatte den Blick meist auf die Insel gerichtet; aber sie schaute nicht.“ (2, 132) Der ständige Wechsel des Duzens und Siezens ist auch ein Zeichen der Liebesbetäubung. Als der erzählende Protagonist aus einem Gespräch mit der Frau erfährt, daß sie nichts von der großzügigen Verzeihung ihres Mannes weiß, fühlt er sich plötzlich von ihr entfremdet: „Mich schauderte vor ihr. [...] Mich schauderte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte.“ (2, 136) [...]

¹² „Wir sind so leicht, so frei; die Erinnerungen flattern hoch über uns, wie ferne Sommervögel.“ (2, 130)

„Mir schauerte vor dem stummen Schicksal, das sie seit so vielen Jahren erlebt, ohne es zu ahnen.“ (2, 137) Sein ehemaliger Lehrer, der „weise Mann“ ist also auch zum zweiten Mal und wieder ungewollt „hereingetreten“ und hat die Liebeserfüllung verunmöglicht.¹³ Der Protagonist kommt zu dem verabredeten Rendezvous nicht mehr, er reist insgeheim ab. Trotz der zerstörten Sehnsucht wird aus dem Liebeszauber, aus seiner Faszination nichts zurückgenommen – zumindest auf der Ebene der Erzählung nicht. Nicht einmal dann, wenn die Schlußsätze das Lebendige ins Gespensterhafte umwandeln: „Wenn ich die Augen schließe, sehe ich die Gestalt vor mir. Aber es ist nicht eine Frau, die dort am Ufer im Halbdunkel hin und her wandelt – ein Schatten gleitet auf und ab.“ (Ebd.)

Ein brutaler „Scherz“ bildet den Kern der Geschichte in *Der Ehrentag* (1897). Der „originelle Einfall“ (2, 138) – so nennt August Witte seine böse „Veranstaltung“ vor seinen Freunden prahlend – bezieht die unmenschlich-zynische Erniedrigung eines von seinem Schicksal schon im voraus gedemütigten Schauspielers, der es immer nur bis zu Nebenrollen gebracht hat. Witte, eine offensichtliche Belami-Figur aus der Boheme, nimmt sich vor, „einmal einen guten Spaß in Szene zu setzen“ (2, 142) und läßt den unglücklichen Friedrich Roland mitten in der Operettenaufführung durch das (bezahlte) Publikum stürmisch bejubeln. Der Betörte nimmt die Ovation im ersten Augenblick ernst: „Er fühlte es: nun war für ihn der Gipfel des Ruhmes erreicht... er fühlte es so tief, daß er nichts mehr sah und hörte und in die lärmende Menge wie ins Stille und Leere starre.“ (2, 148) Als er aber die niederträchtige Falle überschaut, verläßt die Bühne und kehrt auch nie mehr zurück. In der Garderobe begeht er Selbstmord. Seine Leiche findet später Blandini, die beliebte Sängerin, die ihm – Unrat witternd – nachgegangen ist.

Die Struktur der Novelle folgt dem Aufbau der dreiteiligen Dramenform. Diese Gliederung ist auch typographisch genau gezeichnet. Im ersten Teil (‘Exposition’), dessen Schauplatz ein Kaffeehaus ist, erfahren wir aus dem Gespräch des Freudenkreises von August Witte den heimtückischen Plan bzw. die Vorbereitungen dessen Inszenierung. Der zweite Teil – mit der dramentheoretischen Terminologie: ‘Verwicklung und Wendepunkt’ – stellt die spannungsgeladene Situation im Theater dar, in der alle geheimen Hoffnungen des „verkannten Genies“ verpönt und vernichtet werden. Den Höhe- bzw. Wendepunkt bereitet die rückblickende Charakterisierung des Schauspieler-Protagonisten vor, indem sein grotesk-tragischer Leidensweg vorgestellt wird. Der Erzählbericht, der der Ironie zwar nicht entbehrt, jedoch das Schicksal Rolands mit sichtbarem Verständnis darlegt, hebt aus seinem Leben einerseits den wunderlichen Widerspruch zwischen der Ruhmsucht des Protagonisten und seiner Verhöhnung von der Seite der Theaterbesucher, andererseits das Ungeschick und die Verletzbarkeit des Schauspielers, die von den meisten Leute mißbraucht wurden: „[...] alle Scherze, alle Bosheiten kamen an ihn herangeflogen, weil man sah, daß er am meisten darunter litt.“ (2, 144) Wenn sogar das Erzählverhalten schon Mitleid mit dem Verhöhlten verrät, noch eindeutiger ist die verständnisvolle Anteilnahme

¹³ Vgl. dazu noch: Sol Liptzin: *Arthur Schnitzler*. Riverside: Ariadne Press 1995, S. 33ff.

der Sängerin: „Sie hatte Tränen im Auge“ (2, 150), als Roland – begleitet vom boshaften Gelächter nicht nur der Zuschauer sondern auch der meisten Mitgeführten – vernichtet, verstört, abgegangen ist.

Der Abschluß, die „Lösung“, stellt die verletzte humane Gerechtigkeit wiederher, insofern Albertine ihren nun schon verhaßten Geliebten verläßt und sich zu dem Schauspielergespräch bekennt. Dieser letzte Teil der Novelle kehrt zwar zunächst zu der Ausgangssituation zurück, wo die Bohemiens wieder im Café sitzen, ihre Stimmung ist nach dem gelungenen „Spaß“ doch nicht die beste, einige scheinen sogar Gewissensbisse zu haben, denn sie erwägen, Roland etwas, zum Beispiel Geld zu schicken. (Sie wissen noch nicht, welche düstere Folge der arge Streich von August hatte.) Der „Spaßmacher“ hingegen ist nur damit beschäftigt, warum Albertine noch immer nicht gekommen ist. Seine Eitelkeit ist tief verletzt, deshalb versichert er seinen Freunden, bevor er zu seiner Geliebten eilt, daß er „mit ihr“ zurückkehre. (2, 151) Erst jetzt, unmittelbar vor seiner Begegnung mit der Sängerin, stellt sich heraus, warum er Roland im Theater verächtlich machen wollte: aus Eifersucht, denn der Komiker „mußte von allem Anfang an als Rivale hingenommen werden [...]“ (2, 152) Auf die mißtrauische Frage von August, ob sie die Geliebte Rolands sei, wirft Albertine ohne Bedenken hin: „Nein; aber verlaß dich drauf, heute werd' ich's noch“ (2, 154). Vom Ethos der Geschichte her ist es belanglos, ob die Frau in der Tat soviel Sympathie für den unglücklichen Schauspieler empfindet, um seine Geliebte zu werden, wichtig ist ihre eindeutige Stellungnahme in dieser gnadenlosen Tat. Ihr Bruch mit August um so bedeutender, da sie existentiell von dem reichen Mann abhängig ist. Diese moralische Geste bestimmt die Gesamtperspektive der Novelle, die sich auf diesen Wendepunkt konzentriert.

Der Beau August von Witte erscheint auch in der um ein Jahr später entstandenen Novelle *Exzentrik*, – allerdings in einer wesentlich harmloseren Rolle. Eine sichtbare Ambivalenz zeigt sich ihm gegenüber im Erzählverhalten des Ich-Erzählers der Rahmenerzählung. Einerseits räumt der fiktive Erzähler ein, daß August seiner Umgebung mit seiner äußeren Erscheinung imponiert¹⁴ und zählt sich zu seinem Kreis, andererseits deutet er – in einem neckisch-tadelnden Verhältnis – auch die bedenklichen Charakterzüge von August an. Die anekdotische Geschichte darüber, wie August während seines kurzen Liebesverhältnisses mit der lebhaftigen Darstellerin Kitty von der Letzteren betrogen wurde, erzählt schon der Übertölpelte selbst. Da der peinliche Ausgang der nächtlichen Besuche von ihm vorgetragen wird, gewährt die Binnensicht zum Teil auch ironische Selbstentlarvung. Das Zusammenspiel der beiden Ich-Erzähler ermöglicht jedoch kaum einen kritisch-analytischen Blick hinter die Kulissen der Scheinwelt des Fin de siècle. Dieser eingeschränkte Blickwinkel kann so die humoristisch-anekdotische Dominanz in

¹⁴ „Er war schön und elegant wie immer. Mit jener wunderbaren Leichtigkeit, um die ich ihn immer im stillen beneidet habe, nahm er an dem kleinen Tischchen mir gegenüber Platz [...]“ (2, 178)

der Novelle bewahren. Gerade deshalb wirkt inkongruent und unmotiviert, wo die beiden erzählenden Figuren der kleinen Anekdoten von dem Erzähler der Rahmengeschichte „dämonisiert“ werden: „[August] sah mich mit einem wehmüfig dämonischen Blick an.“ (2, 178) „Dir“, sagte ich mit einem so zynischen Ausdruck, daß ich vor mir selbst erschrak.“ (2, 182)

Die sozialkritische Tendenz bei Schnitzler ist bereits in den frühen Novellen nicht zu übersehen. Es ist nämlich kein Zufall, daß gerade eine Frau von zweifelhafter gesellschaftlichen Position wie Albertine in *Der Ehrentag* zu jener moralischen Höhe gelangt, die für die meisten Novellengestalten Schnitzlers unerreichbar ist und umgekehrt, daß die Bewahrerin der spießbürgerlichen Scheinmoral in kritischer Situation gesetzmäßig versagt, wie das in *Die Toten schweigen* (1897) zu sehen ist. Während der Tod von Roland eine echte Katharsis in der Sängerin auslöst, erhöht der tragische Unfall des Geliebten in Emma nur ihre panische Angst vor der Enthüllung ihres geheimen Liebesverhältnisses. Sie läßt lieber den Verunglückten allein, ohne ärztliche Hilfe zu besorgen, nur um ihre Anonymität und so ihren „Ruf“ schützen zu können. Das Verbrechen der Frau ist mit ihrem Verhalten zu Franz, dem Geliebten zu erklären. Diesmal handelt es sich nämlich um eine Liebesbeziehung, in der der Mann auf eine dauerhafte Bindung und auf ihre Legitimation besteht, während die Frau sich mit den geheimen Treffen begnügt und überhaupt nicht an Scheidung denkt. Sie liebt weder ihren Mann noch ihren Geliebten, so betrügt sie beide. Von ihrem Gatten erwartet sie nur die existentielle Sicherheit und die gesellschaftliche Stellung, von dem Geliebten dagegen das sexuelle Abenteuer. Diese doppelte Lüge bestimmt auch ihr ganzes Wesen. Wie oberflächlich- egoistisch sie ihr Alltagsleben gestaltet, genauso verhält sie sich in der kritischen Situation. Sie scheint moralisch so abgestumpft zu sein, daß sie – ohne Mitgefühl – in ihren Angstvorstellungen nur daran denkt, daß Franz vielleicht doch am Leben geblieben ist und nach ihr sucht oder aus Rache ihren Namen den zur Hilfe kommenden verrät. Ihr Schrecken vor dem Skandal ist so groß, daß sie sogar in Geborgenheit ihres Heimes lieber den Tod des Geliebten herbewünscht, um nur nicht ins Gerede zu kommen.

Die psychologisch subtile Darstellungskunst Schnitzlers erlaubt allerdings kaum, das Verhalten der Protagonistin mit fixierten Urteilen zu deuten. Vieles ist nämlich im Werk – nicht zuletzt durch die Perspektivierung in der Schwebe gehalten. Die graduelle Einengung der Erzählperspektive, die Fokussierung und Konzentration auf die Frau gewährt zwar einen tieferen Einblick sogar in die Gedanken Emmas, unser Wissen über sie bleibt jedoch partiell, denn es fehlt das allwissende Verhalten des Erzählers, das uns in alle versteckten Motivationen der Frau einweihen würde.¹⁵ Wird Emma ihrem Mann wirklich „die ganze Wahrheit sagen“ (2, 177), wie sie es sich vornimmt, und wenn ja, tut sie es dann, um sich von ihren Gewissensbissen befreien und ein neues Leben beginnen zu können oder ist ihr eventuelles Geständnis nur Folge des äußeren Zwangs, weil sie

¹⁵ Vgl. dazu noch: Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 121.

sieht, daß ihr Mann schon allzuviel ahnt und mit einem klärenden Gespräch bloß ihre Existenz neben dem wohlhabenden Professor sichern möchte? Das sind lauter Fragen, die offen bleiben und die auf die unerforschlichen Tiefen der menschlichen Seele hinweisen. Der Perspektivenwechsel erhält die spannende Dynamik der Wechselbeziehungen in diesem Dreiecksverhältnis auch nach dem Tod des Geliebten. Fast mit filmkünstlerischer Virtuosität macht der Erzähler das innere Drama der Eheleute, die Angst und die Bedrohung sichtbar: „[...] sie sieht, wie sich zwischen ihr eigenes Gesicht und das im Spiegel das Antlitz ihres Gatten drängt; seine Augen, fragend und drohend, senken sich in die ihren.“ (2, 176)

Die Novelle *Um eine Stunde* (1899) hat eine innere Beziehung zu dem frühen Drama Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1893). In beiden Fällen geht es nämlich um eine eigenartige Abwandlung des Totentanzes. Der wesentlichste Unterschied zum ursprünglichen „Danse macabre“ ist sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Schnitzler darin zu sehen, daß die Fin de siècle-Protagonisten sich nicht mit dem sündhaften irdischen Leben konfrontieren müssen, sondern mit ihrem eigenen Schicksal, mit der tragischen Einsicht, daß sie versäumt haben, ihre Nächsten richtig zu lieben. Aus der Perspektive des nahen Todes wird also das engagierte Leben und die wahre Liebe vermißt. „Niemals hab' ich ihr gesagt, wie ich sie liebe, und ich hab' ihr's nicht sagen können, weil ich selbst es nicht gewußt habe“ (3, 9) – so beklagt sich der Jüngling in der Schnitzler-Novelle. Noch düsterer mutet die Klage Claudio in Hofmannsthals Werk an: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“¹⁶ Schnitzlers „Memento mori“ endet jedoch rätselhafter und beunruhigender, denn die letzten Fragen nach der Transzendenz werden hier mit den Problemen der Selbsterkenntnis verknüpft, indem der Engel den Jüngling fragt: „Glaubst du denn, daß es dir vergönnt ist, durch alle deine Liebe und durch allen deinen Schmerz hindurch in die Tiefen deiner Seele zu schauen, wo deine wahren Wünsche wohnen?“ (3, 15)

Was der Bote der göttlichen Sphäre hier andeutet, ist eigentlich schon in mehreren Episoden bestätigt worden. Der Engel, um dem verzweifelten Mann zu helfen, sucht mit ihm Sterbende auf und bittet sie, auf die letzte Stunde ihres Lebens zugunsten der jungen Frau zu verzichten. Trotz der logischen Argumentation des Engels, wird sein Vorschlag von allen heftig abgelehnt: ein jeder Todeskandidat versteift sich auf die letzten Minuten auf der Erde. Ihre verkrampft-irrationale Anhänglichkeit zeugt von der elementaren Kraft des Lebensinstinktes. Die Stationen, die je einen charakteristischen Fall demonstrieren, haben allein dieses irrationale „Dennoch“ und diesen Selbstbetrug gemeinsam. Der Philosoph, der „das Nichtsein für den einzig wünschenswerten Zustand“ hält (3, 10), in dem Augenblick, als er sich mit dem wirklichen Tod konfrontieren muß, bezieht sich in seiner Ausrede auf die Möglichkeit, eventuell gerade in der letzten Stunde „das Rätsel der Welt endgültig zu lösen“ (ebd.). Der Schwerkranke, der den Tod „in so vielen schmerzensreichen Tagen und Nächten herbeigerufen“ hat (3, 11), hofft jetzt verzweifelt auf das Kommen eines berühmten Arztes, der ihn vielleicht doch retten kann. Die einsame Greisin

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a.a.O., S. 297.

besteht auf ihre letzte Stunde, weil sie meint, das unbekannte Reich des Todes sei noch einsamer und dunkler, als ihre jetzige Welt. Sogar der zum Tode Verurteilte will lieber seine Hinrichtung miterleben, nur, um eine Stunde länger leben zu können. Nicht einmal die Schwester der jungen Frau ist bereit ihre letzte Stunde aufzuopfern, "und wär' es auch allein – und ohne Liebe!" (3, 14). Die Perspektive der Stationen kehrt bei Schnitzler aber nicht nur die religiöse Intention der mittelalterlichen Gattung um, insofern sie die Fin de siècle-Apotheose des Lebens vermittelt, sondern sie relativiert ironisch auch die "irdischen Werte" des Lebenskultes.

Während sich das frühe erzählerische Werk Schnitzlers durch das radikale Weltbild und die schonungslose Darstellungsweise eines reifen Künstlers auszeichnet,¹⁷ können wir über die Strukturen der Erzähltexte aufgrund der bisherigen Untersuchungen die folgenden Schlußfolgerungen ziehen:

1. In seinen frühen Novellen (vor 1900) erweist sich Schnitzler noch als traditioneller Erzähler. Es gibt nur einige Werke, in denen Strukturelemente von denen der klassischen Novellenform abweichen. Den Durchbruch bringt erst *Lieutenant Gustl* (1900), in dem der innere Monolog als die Gesamtstruktur bestimmendes Gestaltungsprinzip zum ersten Mal erscheint. Die von Michaela L. Perlmann behauptete "Auflösung der Grenzen zwischen Erzählung und Novelle"¹⁸ ist in den hier analysierten Werken nicht wahrzunehmen.

2. Innerhalb der traditionellen Novellenform zeigt aber die Novellenkunst Schnitzlers eine für einen Erzähler ungewöhnliche Vielfalt. Besonders produktiv ist in dieser Hinsicht die virtuose Verwendung des Perspektivenwechsels. So finden wir z.B. in den Schnitzler-Novellen alle Erzählverhalten ohne auffallende Präferenz.

3. Mit wenigen Ausnahmen vermitteln die Erzählperspektiven hier männliche Sichtweisen, auch in den Novellen, in denen Frauen die vorherrschende Rolle haben. Daß es aber keine Gesetzmäßigkeit im Schnitzlerschen Gesamtwerk bedeutet, beweist die spätere berühmte Novelle *Fräulein Else*.

4. In einigen Fällen sieht man deutlich strukturelle Komponenten im frühen erzählerischen Werk Schnitzlers, die mit seiner Dramaturgie als verwandt erscheinen. So z. B. die Zykluskomposition, die im Jugenddrama *Anatol* (1893) zur Geltung kommt, und in zwei Novellen aus dieser Zeit durch die wiederkehrende Hauptfigur ebenfalls ihre Spuren zeigt, sowie der dreiteilige Handlungsaufbau, der in der Novelle *Der Ehrentag* auch typographisch markiert ist.

¹⁷ Ralph Michael Werner stellt hinsichtlich der Thematik ammenfassend fest, "daß sie kein Ausdruck eines lustbetonten Subjektivismus oder Verherrlichung eines gleichartigen Lebenswandels ist, sondern vielmehr dessen scharfe Kritik." Ralph Michael Werner, *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/Main; Bern: Lang 1981 S. 189.

¹⁸ Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 115.

Günter Helmes

“den gepflegten Stil des Elends als Kunst- und Freudeborn”. Über frühe Erzählungen Albert Ehrensteins¹

Im Dezember 1916 lässt uns der selbst lange Zeit vergessene Wiener Expressionist, Aktivist und Literaturmanager Robert Müller (1887-1924) in einer kurzen Besprechung von Albert Ehrensteins im gleichen Jahr erschienenen Erzählungen-Band *Nicht da, nicht dort* wissen:

Nicht da, nicht dort, dies ist das Schicksal jedes Homers. Ehrenstein wäre dann der Homerrismus, denn er ist schwer zu lokalisieren, auch in seiner Schaffensart [...] unter den Jüngsten ist er der Befremdenste, und dies soll keine Reklame sein; aber dem Außerordentlichen, Reichen, Eigentümlichen zollt man Würdigung, auch wenn man dem persönlichen Standpunkt, das Leben als den Sieg der Gemeinheit zu sehen und den gepflegten Stil des Elends als Kunst- und Freudeborn, nicht zustimmt. Wir möchten das Buch weder als voll noch kurios empfehlen; es wäre zu viel und zu wenig; aber als stark und interessant.²

Die von Müller bei aller Zurückhaltung doch energisch eingeforderte »Würdigung« ist Albert Ehrenstein, dem deutsch schreibenden, der elterlichen Herkunft nach ungarisch-jüdischen Schriftsteller österreichischer Staatsangehörigkeit trotz anfänglicher großer Erfolge als Erzähler³ und Lyriker und trotz der zeitweiligen Protektion so einflußreicher Autoren wie Karl Kraus und Arthur Schnitzler schon zu Lebzeiten versagt geblieben. Spätestens mit dem Beginn seines Exils 1933 wurde der ebenso radikale wie engagierte Außenseiter, der »Mythenzerstörer und Mythenschöpfer«⁴ Ehrenstein vom Publikum

¹ Vortrag, gehalten am 24. September 1999 auf dem von Prof. Dr. Károly Csúri veranstalteten Symposium *Typologie der Erzählungen der Jahrhundertwende* in Szeged/Ungarn. Für die Druckfassung wurde der Vortragstil beibehalten. – Der Haupttitel des Vortrags ist dem Eingangszitat von Robert Müller entnommen.

² Robert Müller, „‘Nicht da, nicht dort’, von Albert Ehrenstein“. In: *Belgrader Nachrichten*, 7.12.1916. Zitiert nach Robert Müller, *Kritische Schriften I*. Mit einem Anhang herausgegeben von Günter Helmes und Jürgen Berners. Paderborn 1993, S. 261f.

³ Vgl. beispielsweise „Tubutsch“ (1911) und „Der Selbstmord eines Katers“ (1912).

⁴ Vgl. Armin T. Wallas, *Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer*. (Reihe Forschungen 5) Boer, München 1994. Wallas‘ Monographie stellt die bislang einläßlichste Auseinandersetzung mit Leben und Werk Ehrensteins dar. Vgl. vom selben Autor auch „‘Von der

kaum mehr wahrgenommen. An der von der Germanistik der ersten eineinhalb Nachkriegsjahrzehnte zu verantwortenden Ausgrenzung Ehrensteins konnten auch drei Monographien aus den Jahren 1969-1972 und drei von Jörg Drews besorgte Texteditionen⁵ nicht dauerhaft rütteln. Nunmehr bleibt zu hoffen, daß vor allem eine seit 1989 erscheinende, auf fünf Bände konzipierte und von Hanni Mittelmann herausgegebene Werkausgabe, von der mittlerweile die Bände 1 bis 4 vorliegen,⁶ Ehrenstein als einem der bedeutenden Vergessenen der Moderne die ihm gebührende Beachtung erstreiten wird.

In meinem Vortrag setze ich mich mit einigen frühen Erzählungen Albert Ehrensteins auseinander, der 1886 im zusehends antisemitisch gestimmten Wien in ärmliche, von Anpassungsleistungen und Aufstiegshoffnungen geprägte Verhältnisse hineingeboren wurde und der 1950 in New York in einem Armenhospital gestorben ist. Unter 'frühe Erzählungen' verstehe ich dabei zunächst einmal jene annähernd vierzig erzählende Texte, die zwischen 1901 und 1914 entstanden bzw. veröffentlicht wurden – das Jahr 1914 stellt nicht nur in weltgeschichtlicher Hinsicht, sondern auch in der erzählerischen Produktion Ehrensteins eine Zäsur dar, liegen doch zwischen der Entstehung der Anti-Kriegs-Erzählung "Der Herr Leimbiegler" Herbst 1914 und der darauffolgenden, Ehrensteins Verhältnis zu Elisabeth Bergner zum Hintergrund habenden Erzählung "Der Dichter und die Tänzerin" Anfang 1917 ca. zweieinhalb Jahre erzählerischen Verstummens. Im besonderen aber will ich mich unter diesen frühen Erzählungen mit jenem knappen Viertel beschäftigen – "Tubutsch" und "Der Selbstmord eines Katers" klammere ich als die bekanntesten angesichts der knappen Vortragszeit aus –, die es allen anderen vorab erlauben, mit Blick auf übergreifende Stichworte wie Krise, Isolation und Dissoziation zentrale Gesichtspunkte der intellektuellen und emotionalen Physiognomie Ehrensteins und derjenigen der überlebten k.u.k.-Gesellschaft in den ersten eineinhalb Jahrzehnten unseres Jahrhunderts anzusprechen. Hinsichtlich der Rekonstruktion der intellektuellen und emotionalen Physiognomie Ehrensteins geht es mir dabei selbstverständlich zum einen um den Autor selbst, um den, wenn man so will, in dieser oder jener Hinsicht besonderen ‚Fall Ehrenstein‘. Zum anderen und ebenso selbstverständlich aber geht es mir darum, den jungen Albert Ehrenstein und sein Erzählwerk paradigmatisch zu lesen, ihn bzw. es also vorzustellen als ein besonders sprechendes Beispiel bzw. als ein besonders aussagekräftiges Dokument einer Generationenerfahrung der um 1890 Geborenen.⁷

Nacht beschienen‘. Forschungsbericht: Neue Literatur über Albert Ehrenstein“. In: *Sprachkunst* XIX, 1988, S. 175-186.

⁵ Vgl. Wallas (1988) für Hinweise im einzelnen (Anm. 4, S. 176, Anm. 3 u. 4)

⁶ Albert Ehrenstein: *Werke*. Hg. v. Hanni Mittelmann. Bd. 1: *Briefe*, Bd. 2: *Erzählungen*, Bd. 3/I: *Chinesische Dichtungen. Lyrik*, Bd. 3/II: *Chinesische Dichtungen. Prosa*, Bd. 4/I: *Lyrik*, Bd. 4/II: *Lyrik*. Boer, München 1989 – 1996.

⁷ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang darauf, daß es legitim ist, die im folgenden angeführten Erzählungen auch autobiographisch auszudeuten, in den Protagonisten der Erzählungen also alter egos von Ehrenstein selbst zu sehen, läßt doch der Entstehungsprozeß dieser

Als Text zum Eingang wähle ich den wenig mehr als eine Seite umfassenden Erzähltext "Eine alte Geschichte", der wohl 1908 entstanden ist und der 1911 in *Die Schaubühne* erstmals veröffentlicht wurde.⁸ In diesem über weite Strecken den Ton eines gut endenden Märchens anschlagenden Text erzählt Ehrenstein von einem Dichter namens Eduard, der gar in einem Palast mit Dienern lebt und der nach bürgerlichen, sicherlich aber nach spießbürgerlichen Maßstäben überdies ständig mit allem Erstrebenswerten versorgt wird – mit »Schinkensemmlen mit Kaffee« (85) nämlich, wie es bei Ehrenstein in einer für ihn typischen Mischung aus Ironie, Satire und Sarkasmus heißt. Doch allem materiellem Wohlergehen zum Trotz ist in Eduard »nichts als Sehnsucht« (85): »Herrliche Bilder konnte er sich vorgaukeln, und das junge Mädchen, das er liebte und halte: Kunigunde.« (85) Jedoch: Diese »herrlichen Bilder« in Wirklichkeit verwandelt zu sehen und eine zärtlich liebende Kunigunde an seiner Seite zu fühlen, bleibt dem auch nach sinnlicher Erfüllung lechzenden, dem deshalb tränenreichen Eduard versagt, und so verliert er den Glauben an Gott, verwirft seinen Reichtum, zerreißt seine Dichtungen und entstellt sich selbst an Haupt und Gliedern. »Er lag wie ein Toter da ...« (85), faßt Ehrenstein Eduards umfassend auf Leib, Seele und Intellekt bezogenes Selbstzerstörungswerk zusammen. Im Traum dann allerdings läßt ihm der »liebe Gott« (85) eine Fee erscheinen, die ihm die Erfüllung all seiner Sehnsüchte verspricht, wenn er nur wieder »brav und ruhig« (85) sein wolle. Und siehe da, als der Dichter einwilligt und dann aus einem langen Heilschlaf erwacht, haben sich nicht allein alle seine Sehnsüchte erfüllt, sondern auch alles selbstveranstaltete Zerstörungswerk ist auf das Vorteilhafteste rückverwandelt. Ende gut, alles gut? – »Glaubt ihr das?«, fragt Ehrenstein die LeserInnen zu Beginn des dem Vorausgehenden in Gehalt und Ton schroff entgegengesetzten Schlußabschnitts, und er antwortet gleich für diese LeserInnen mit: »Ich nämlich glaube es auch nicht!« (86) Und dann erzählt er die Geschichte zu Ende, nüchtern, desillusioniert und ohne Hoffnung, so, wie er sie für realistisch und damit für glaubhaft hält:

[...] als von dem jungen Dichter der Schlaf trat, da stand zu seinen Häupten ein Freund und wies ihm eine Kritik, in der Eduard niederträchtigerweise gelobt wurde, ein Briefträger feierte seinen Einzug mit einer Drucksorte, laut der sich Kunigunde mit Archangelus Lardschneider, jenem niederträchtigen Kritiker, verheiratet hatte, und eine jähre Drahtung zwang ihn, die Premiere seines letzten Stücks abzusetzen [...] Und zu Füßen seines Bettes stand ein Diener, in der Hand haltend eine Tasse Kaffe[e] mit Senf... (86)

Wovon also erzählt Ehrenstein in "Eine alte Geschichte"? Im wesentlichen doch von der selbst durch Gottes- bzw. Zauberhand, geschweige denn durch rein irdische Faktoren

Erzählungen bzw. lassen doch die meist zahlreichen Textüberlieferungen und hier im besonderen die Handschriften- und Typoskriptfassungen erkennen, daß Ehrenstein fast ausnahmslos von bzw. sich selbst erzählt.

⁸ Umfangsangaben, Datierungen und Zitate folgen hier wie andernorts dem Bd. 2 der von Hanni Mittelmann besorgten Werkausgabe (Anm. 5).

aufzuhebenden und deshalb ewig fortdauernden Entgegensetzung zwischen Künstler und Welt, bedingt durch den fundamentalen Gegensatz zwischen ideeller Orientierung hier und materieller Orientierung dort, bedingt auch durch eine Reihe von weiteren WertesOppositionen bzw. durch die FAVORISIERUNG gegensätzlicher Handlungsoptionen, solchen, die sich in anreichenden Schlagworten wie Ruhe vs. Streben Saturation vs. Sehnsucht Körper vs. Seele Kaltsinnigkeit vs. Empfindsamkeit oder auch Dasein vs. Lebenfassen lassen. Des Weiteren erzählt "Eine alte Geschichte" von der Unbestechlichkeit des Künstlers, der in seinem der Welt gegenläufigen existentiellen Verlangen auch nicht durch noch so vorteilhafte Kompensatoren materieller Art korrumptierbar ist, dessen existentielles Verlangen andererseits freilich auch dauerhaft keine Befriedigung erlangen wird. Zum dritten dann ist von der abgefeimten Schlechtigkeit der Welt die Rede, die ihre auf ein Exil in Permanenz hinauslaufende Zurückweisung des Künstlers bzw. Künstlertums als einer, vielleicht der Möglichkeit der Weltbegegnung, -aneignung und -formung zynisch noch in ein freilich bloß Dekor- oder sedativen Zwecken dienendes Gewand von Lob und Anerkennung zu schlagen weiß. Zum vierten ferner ist nicht zu übersehen, daß Ehrenstein am Beispiel Eduards zum einen einen höchst problematischen Reaktionsmodus auf die mit einer Künstlerexistenz verbundenen inneren wie äußeren Schwierigkeiten als selbstverständlich herausstellt: den der Künstler und Werk gleichermaßen betreffenden Selbstzerstörung nämlich; zum anderen deutet Ehrenstein mit der Figur Eduard auf die emotionale Instabilität bzw. auf die seiner Kontrolle entzogene seelische Janusköpfigkeit des Künstlers hin, liebt und haßt doch Eduard seine ersehnte Kunigunde zugleich. Und fünften schließlich gilt – »Kaffee mit Senf« (86) und nicht wie eingangs »Schinkensemmlen mit Kaffee« bekommt ja der Dichter Eduard am Erzählende aufgetischt –, daß ein Dichter in materiellem Saus und Braus ja sowieso bloß – ein Märchen ist.

Wenig Erbauliches also, was Ehrenstein in diesem märchenhaften Antimärchen "Eine alte Geschichte" aufzutischen hat, wenig erbaulich auch insofern, als es die extreme Verknappung der Themenentfaltung in diesem kurzen Text nicht erlaubt, von einer – um im Bild zu bleiben – reich und wohlsortiert gedeckten Tafel zu sprechen. Sehen wir von daher im folgenden zu, diesen bislang nur notdürftig eingedeckten Tisch durch die Diskussion anderer früher Erzählungen Ehrensteins zu einer Tafel werden zu lassen, die diesen Namen auch verdient.

Sehnsucht, Sehnsucht nach Liebe zumal als der vermeintlich unmittelbarsten und innigst-ausgreifendsten Form der Weltbegegnung, -aneignung und -formung bzw. als Modus der Überwindung von schmerzlichen, dualistischem Wahrnehmen und Denken geschuldeten Differenzerfahrungen, Liebe in diesem Sinne war ein Thema in "Eine alte Geschichte", und sie ist es auch in zwei weiteren, "Arbeitsteilung" und "Passion" betitelten Erzählungen.

Die 1904 entstandene und 1912 erstmals veröffentlichte Erzählung "Arbeitsteilung" – schon der Titel signalisiert Auseinanderfallen, Trennung und Ausgeschlossensein ebenso wie die Degradierung von Tätigsein zur Arbeit – ist wie "Die alte Geschichte" kontra-

punktisch aufgebaut. Sie erzählt zu gut Dreivierteln der insgesamt knapp 4 Seiten von dem mal schwiemeligen, mal verlogenen, mal berechnenden, von einer höheren Warte aus aber immer schamlos-zynischen und auf Akkumulation von genossenem Fleisch gerichteten Liebesgebaren der Welt. Von Liebe in dem eben angegebenen Sinne, in der eben angegebenen kosmo-existentiellen Funktion findet sich in diesem Liebesgebaren keine Spur. Und der Dichter? Er muß nicht nur »daneben sitzen und neidisch zuschauen, wie andre den goldenen Schaum des goldenen Lebens köstlich schlürfen, schlückern, genießen, ach was genießen! achtlos hinunterstürzen!« (23), ihm wird auch noch sein besonderes Tätigsein in dieser Welt, das Dichten bzw. Erzählen, zur quälenden Arbeit vergällt. Heißt es noch gleich zu Beginn leichthin und maskeradenhaft: »Ah! Man gratuliere mir. Es hat mir nämlich einer ein [sic!] Geschichte erzählt, erspar ich, eine zu flunkern« (20), so schlägt die Beschreibung der eigenen Tätigkeit des dem Selbstbild nach »linkisch[en], schüchtern[en] und scheinbar hochfahrend[en]« (23) Dichters zum Schluß in Bitterkeit um: »ich darf davon bloß erzählen [...] darf [...] bloß Sportberichterstatter und tintenklecksender Beschreiber der donnernden Katarakte [sein] ... Arbeitsteilung!... / Im Gegenteil: man gratuliere mir nicht!... « (23)

In der Erzählung "Passion" aus den Jahren 1910 bzw. 1911 spitzt sich die Situation weiter zu. Passion, daß bedeutet Leidenschaft und Leidensweg zugleich, und tatsächlich lernen wir den Ich-Erzähler in dieser Geschichte als einen derjenigen kennen, an denen sich aufgrund bestimmter, weiter unten anzuführender Dispositionen das volksmundliche Sprachspiel bewahrheitet, Leidenschaft schaffe Leiden und aus Leiden erwachse Leidenschaft. Der Ich-Erzähler in dieser Erzählung ist zur Trauung eines von ihm fatalerweise zu einer Idealgestalt stilisierten Mädchens mit einem tumben, gefülsflachen Fabrikanten gegangen. Hingegangen zu dieser Trauung ist der Ich-Erzähler nun etwa nicht deshalb, um sich an seinem »Unglück zu weiden« (150) oder um »Schmerzen zu erdulden« (153), wie er verdächtiger- bzw. verräterischerweise zweimal versichert, sondern vielmehr um auf ein ihm günstiges »Wunder« (150, 153) zu warten – ein Wunder, das selbstverständlich nicht eintritt und das auch garnicht eintreten kann. Denn das mit der Trauung verlorene Mädchen hat der eingestandenermaßen schüchterne und gschamige Ich-Erzähler seit seinen Jünglingsjahren immer nur aus der Ferne, quasi als Projektionsfläche seiner idealisch-erotischen Träumereien geliebt, und wenn er ihr gegenüber Gefühle gezeigt hat, so meist solche aggressiver Art, da er lange Zeit seine eigene Liebe ihr gegenüber sogar als Haß interpretierte. Anders formuliert: Das vom Ich-Erzähler im Wortsinne angebetete, doch ihm im eigentlichen Sinne ganz unbekannte Mädchen hat gar nicht um die Liebe des jungen Mannes wissen und diese von daher auch weder zurückweisen, zulassen noch erwidern können, und deshalb war der Gang des Ich-Erzählers zur Trauung allen anders lautenden Bekundungen zum Trotz eine auf Lustgewinn angelegte Selbstkasteiung und das Hoffen auf ein Wunder ein lustvoll-selbstquälisches Hirngespinst. Wenn daher der Ich-Erzähler gegen Ende der Erzählung davon spricht, was für ein »Wüstling« (153) er doch in dem Moment gewesen sei, als er nach der Trauung die Hand der Braut zum

Glückwunsch in der seinigen gehalten habe, so ist das vor dem skizzierten Hintergrund auf der einen Seite so zu verstehen, daß der Ich-Erzähler angesichts der eigenen, nur durch Schüchternheit veranlaßten Bedürfnislosigkeit mit sich selbst bitteren Spott treibt. Ein »Wüstling« auf der Kehrseite der Medaille ist der Ich-Erzähler aber auch insofern, als in diesem Händedruck die leidenschaftliche Selbstverwüstung eines, zurückhaltend formuliert, eben nicht unglücklich Enttäuschten kulminierte. Und so kann der in den Tagen nach der Trauung der Umgebung gegenüber traumwandlerisch um »programmgemäß[es]« (151) Funktionieren, um Erfüllung von »ehernen Aufstellungen unbegreiflicher Mächte« (151) bemühte Ich-Erzähler denn auch der seinen Text lesenden Öffentlichkeit gegenüber vorgeben, daß er nicht wisse, »was mich vor dem Selbstmord bewahrte« (153) – Leidenschaftlich nämlich –, wie er andererseits und mit normenkonformer Berechtigung herausplatzen kann: »Wahrhaftig: ich möchte nicht ich sein...« (150)

Was aber möchte er denn? Regredieren möchte er:

Ich selbst habe kein Programm, keine Zukunft und will keine, im Gegenteil: ich möchte mich zur Wehr setzen gegen dieses grauenvolle Weiterhasten, wenn ich nur wüßte wo?, ich legte Protest ein gegen das empörende Vorwärtsschreiten der Zeit und beantragte meine Rückversetzung in die Tage der Kindheit... (151)

Folgen wir also Ehrenstein in seine Kindheit und Jugend und schauen zu, ob die ein Hort der Geborgenheit war oder nicht vielmehr jener Zeitraum, der ihn auf Dauer und in mancher Hinsicht traumatisierte. Die auf das eben vorgetragene Zitat unmittelbar folgende Äußerung des Ich-Erzählers von "Passion", »es wäre nicht anders gekommen« (151), wenn die Rückversetzung in die Kindheit »höherwärts veranlaßt würde« (151), gibt jedenfalls Anlaß zu der Vermutung, Kindheit und Jugend seien alles andere als ein Ort der Geborgenheit gewesen.

Zwei Erzählungen, "Frühes Leid" und "Zigeuner" betitelt, geben in diesem Zusammenhang ersten beredten Aufschluß. Zwei weitere Erzählungen dann mit den Titeln "Begräbnis" und "Mitgefühl" vertiefen die an "Frühes Leid" und an "Zigeuner" gewonnenen Einsichten und lassen vor allem die dauerhaften persönlichkeitsrelevanten Wirkungen erkennen, die Kindheit und Jugend bei Ehrenstein und anderen Generationen genossen zeitigten.

In dem ebenfalls nur wenig mehr als zwei Seiten umfassende Erzähltext "Frühes Leid" aus den Jahren 1912/1913 hebt der auf eine Kindheitsepisode zurückblickende Ich-Erzähler Hugo folgendermaßen an:

Ich war kein Tierfreund, eher vielleicht ein tyrannischer Beobachter der Tiere. Seit jeher reizte es mich, diesen schwachen Wesen zuzusehen, mitzuspielen, Herrschaft über sie auszuüben, da ich die Menschen nicht knechten konnte. Ich ging ja in die Schule, war Sklave von Rohrstäben, Katalogen, Klassenbüchern und Zensurzetteln. Und daheim saßen grausame Zieheltern, die meine Abneigung gegen das Leben nährten [...] die Bücher sollten in mich

übergehen und ich Buch werden. Paßte mir diese Besessenheit nicht [...], sah man in meinem Vorgehen alles eher denn Selbstbewahrung. Meine frühe Aversion dagegen, Gedichte anderer Schriftsteller auswendig zu lernen, von mathematischen Formeln koitert zu werden, diese eminent männliche Eigenschaft hieß auf einmal Faulheit und man entleerte über mich ein Füllhorn von Strafen. (184)

Diese Zeilen sind mit Blick auf die fundamentalen Sozialisationsinstanzen Elternhaus und Schule und deren um sklavische Unterwerfung, unbedingte Persönlichkeitsbrechung, dumpfe Wissensreproduktion, brutale Züchtigung etc. kreisenden Erziehungsmaxime und -praktiken, sowie mit Blick auf den unbedingten Selbstbehauptungswillen des erzählenden Ichs einerseits, aber auch dessen bereits vorhandene psychische Versehrungen andererseits so eindeutig, daß sie nicht weiter kommentiert werden müssen. Im Fortgang der Erzählung freilich zeigt sich, daß mit dem Vorgetragenen das ganze Maß an Abscheulichkeit, ja an Sadismus, unter der die Erzählerfigur Hugo heranwächst und ge- wie verformt wird, noch gar nicht aufgedeckt worden ist. Erfahren tun man nämlich nächstens zum einen, daß die einzige Freude und der einzige »Trost« (185) im Leben dieses Kindes eine Kaninchenzucht ist, zum anderen, daß dieses Kind sich häufig in Krankheiten flüchtet, um nicht in die verhaßte Schule gehen zu müssen und somit »Ruhe und Waffenstillstand« (185) zu erlangen. Damit aber wird ein in der Katastrophe endender Konflikt heraufbeschworen, kann sich doch das Kind in Zeiten der Bettlägerigkeit nicht um seine Kaninchen kümmern. Den Eltern, für die angesichts von so viel 'wichtigeren' Dingen wie »Staubwischen und Aufräumen« (185) die Pflege des Kindes nur »Hemmung und Überarbeit« (185) bedeutet, haben nicht anderes im Sinn, als »ein wehrlos in der Genesung begriffenes Kind aus der Geborgenheit, aus dem sicheren Bett zu scheuchen«. (185f.) Deshalb servieren sie ihm auf Anraten eines Arztes kräftigendes Weißfleisch in Form der sonst als Nahrungsmittel aus »Ekel« (185) verschmähten Kaninchen, die sie betrügerisch als Backhuhn ausgeben. Und Hugo, der freilich ob seines »tiefe[n] Wissen[s] um die Welt« (186) nicht zu betrügen ist, muß diese »Geschöpfe essen, die mir am liebsten waren.« (186) Er, ein selbst um die zeitweilig schützende Ahnungslosigkeit beraubter neuer Thyestes, faßt zusammen:

Leichtsinnig hatte ich die Kaninchen preisgegeben, verraten. In der Zeit, wo es mir beliebte, krank zu sein, wurden sie [...] gemordet. Da gab ich die Krankheit auf [...], um die übriggebliebenen Kaninchen [...] vor dem Tode zu schützen. So rief mich das Leben. »Hugo, lerne!« (186)

Leben als apokalyptischer Zustand in Permanenz zum einen, tiefe Schuldgefühle zum zweiten, Hinwendung zu anderen um den Preis des Selbstschutzes bzw. Selbstentfaltung und Selbstbewahrung um den Preis des Schuldigwerdens zum dritten sind also für den Ich-Erzähler Hugo das Ergebnis der in "Frühes Leid" erzählten Familienkatastrophe, um den Untertitel von Gerhart Hauptmanns "Das Friedensfest" zu bemühen. Die sich anschlie-

ßen Hinweise auf die Erzählung "Zigeuner" aus dem Jahre 1911 allerdings werden zeigen, daß dieser Hugo nicht einfach Pech mit seiner Familie gehabt hat, sondern das um 1900 in Ehrensteins Erfahrungsbereich unter gesellschaftlichen Umständen gelebt wurde, die an Grauenhaftigkeit nicht so weit hinter kriegsbedingten Greueln zurückbleiben, wie man das vermuten könnte.

»Ich bin Schuld« (163), bekennt der als Jugendlicher vorzustellende Ich-Erzähler Rudolf in "Zigeuner" gleich zu Anfang und setzt damit akzentuiert mit einem jener zerrüttenden Ergebnisse ein, die sich für das Kind Hugo in "Frühes Leid" erst am Ende ergeben konnten. Schuldig fühlt sich der Ich-Erzähler daran, daß die bezeichnenderweise »nahe dem übelriechenden Schlachthaus, hart am Sumpf« (163) gelegene Behausung einer Zigeunerfamilie des Ortes von den Einheimischen, gar von der Feuerwehr selbst mehrmals in Brand gesteckt worden ist. Denn er, der durch eine sehr einnehmende Handschrift ausgezeichnete Ich-Erzähler, hat sich unter heftigem Widerstreben und unter Drohungen dazu überreden lassen, »brav« (163) zu sein und in einem später oft bereuten »Majestätsgesuch« (163) um eine Spritze für die örtliche Feuerwehr zu bitten – erfolgreich. »Das Löschgerät also war da, aber woher schnell einen Brand nehmen?« (163), heißt es lapidar. Die Antwort auf diese Frage ist bereits bekannt, nun gilt es zu sehen, daß die sogenannte Schuld des Ich-Erzählers allenfalls – oder vielmehr gerade? – darin besteht, um den brutalen Rassismus und die allgemeine Niedertracht der Einheimischen und um das damit einhergehende mörderische Gesellschaftsklima gewußt und von daher über ein prognostisches Wissen verfügt zu haben. Anders wie Hugo in "Frühes Leid", dem als Kind die durch sein dem Selbstschutz dienendes Kranksein heraufbeschworene Katastrophe nicht erahnbar war, hat also der das »Majestätsgesuch« schreibende Rudolf sozusagen sehenden Blicks und um des eigenen Vorteils willen, nämlich um nicht gestraft zu werden, dem Bösen gegenüber nachgiebig gehandelt – und damit ganz nebenbei auch noch die Kultur (die Schrift) an die Barbarei verraten.

– À propos Rassismus: Hier, in "Zigeuner", geht es um den sich gegen die Zigeuner richtenden, vor nichts zurückschreckenden Rassismus der k.u.k.-Gesellschaft. In etlichen anderen Erzählungen Ehrensteins aus den frühen Jahren, beispielsweise in "Ein krasser Fall von Soldatenmißhandlung" (1910/1913), steht der Antisemitismus dieser Gesellschaft im Zentrum von Darstellung und Kritik. –

Zurück aber zu "Zigeuner" und den dort schon vor den Brandanschlägen an den Zigeunern seitens gesellschaftlicher Repräsentanten verübten Mißhandlungen jeglicher Art. Da wird berichtet von der schmählichen Behandlung und von der niederträchtigen Entlohnung, die der Zigeuner Tonek bei Hilfsarbeiten für den örtlichen Fleischhauer erfährt. Berichtet wird auch – auf inhaltlicher Ebene böten sich Vergleiche zu Joseph Roths *Das falsche Gewicht* an – von den durch und durch korrupten Amtsträgern innerhalb dieser Gesellschaft, die vor allem die sozial Benachteiligten im Visier haben. Dann hören wir von der Frau des Tonek, die bei einer Aushilfsarbeit für einen Bauern in einer Häckselmaschine eine Hand verloren hat – der Bauer freilich kolportiert, die Hand sei der als

Diebin entlarvten Zigeunerin auf Gerichtsbeschuß hin abgeschlagen worden. Ferner wird davon erzählt, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse so eingerichtet sind, daß die sozial Ausgegrenzten in ihrem Kampf ums Dasein auch noch aufeinandergehetzt werden: Tonek verliert Aushilfstätigkeiten, weil diese von einem ungeschlachten anderen Deklassierten zu noch niederträchtigeren Konditionen ausgeübt werden – der, heißt es, ab sogar »die Nachgeburt seines Weibes«. (164) Und dann wird schließlich noch von den Kindern des Tonek erzählt. Als dessen Mädchen zwölf Jahre alt sind, werden sie erst von Einheimischen und dann von dem nahegelegenen Offizierkorps mißbraucht: »Eine Weile humpelten sie noch mit Kinderskeletten auf dem Buckel umher, dann kam die Schwindsucht, dörte sie und ließ sie ins Grab fallen.« (164) Wenig besser auf dieser »hartherzigen Erde« (164) ergeht es dem stets Hunger leidenden Matjin, einem Sohn des Tonek: »eines hungrigen Tages ab er etwas zuviel tote Frösche und starb wie sie.« (164)

Um all diese Greuel hat der Ich-Erzähler Rudolf gewußt, als er durch das von ihm geschriebene »Majestätsgesuch« dieser Gesellschaft ein Instrument verschaffte, das, zu Schutz- und Errettungszwecken erdacht, in den Händen dieser irdischen Hölle mittelbar zu einem potentiellen Mordinstrument pervertiert wird. Ist Rudolf damit schuldig geworden? Wir müssen diese Frage vor dem Hintergrund unseres Erkenntnisinteresses – exemplarisch zu lesende intellektuelle und emotionale Physiognomie Ehrensteins und diejenige der k.u.k.-Gesellschaft – nicht beantworten, nehmen vielmehr zur Kenntnis, daß sich bei Rudolf ein tiefes, ein beachtenswerterweise allerdings um ein Solidaritätsbewußtsein mit den Deklassierten angereichertes Schuldgefühl herausgebildet hat. Dazu ein abschließendes Zitat aus der Erzählung »Zigeuner«: »Wenn ich schlafe, träume [...] geht meine Hütte in Flammen auf. [...] Die blutige Staubkruste an den Füßen des kleinen Matjin kann ich nicht wegdenken. Und wenn ich sterbe und man meinen Magen aufschneidet, wird man tote Frösche in ihm finden.« (16) –

Die alter ego Ehrensteins, das konnte in jeweils anderer Akzentuierung verfolgt werden, sind unter mehr als unzuträglichen familiären und gesellschaftlichen Verhältnissen aufgewachsen. Bevor ich im Rahmen meiner Zusammenfassung abschließend noch auf eine den sprechenden Titel »Ansichten eines Exterritorialen« führende Erzählung zu sprechen komme, zunächst noch Hinweise auf die bereits angesprochenen Erzählungen »Begräbnis« und »Mitgefühl«.

In der immerhin 15 Seiten langen Erzählung »Begräbnis« (1908/1912) gelingt es Ehrenstein, die zuvor getrennt verhandelten Sphären des Familiär-Privaten und des Gesellschaftlich-Öffentlichen zugleich und in Spiegelung mit dem erzählenden Ich darzustellen. Zentrale Themen der Erzählung sind Tod und Trauer bzw. Trauerrituale. Den Anlaß für das Erzählen, Reflektieren und Urteilen des Ich-Erzählers in »Begräbnis« gibt der Tod einer älteren Verwandten ab, ein Tod, der auch den allgemeinen Umgang mit anderen mehr oder minder weit zurückliegenden Todesfällen in Erinnerung ruft. Ich-Erzähler und familiäre wie außerfamiliäre Umwelt sind darin ununterschieden, daß sie der Tod der älteren Verwandten und der vorhergegangene Tod der meisten anderen im Sinne

von interesselos-aufrichtiger, sonstige Gefühle und sonstiges Begehrn wenigstens eine Zeit lang überlagernder Trauer um eben diesen Menschen letztlich nicht tangiert; man geht ich-süchtig sofort wieder zum wie auch immer gearteten Alltagsgeschäft über. Damit endet aber schon die Gemeinsamkeit von Umwelt und Ich-Erzähler. Es zeigt sich nämlich, daß die Umwelt in Zusammenhang mit Tod bzw. Begräbnis zwar in der Regel von Gefühlen und Motiven wie Schadenfreude, Mißgunst oder Eigennutz bewegt ist und an allen möglichen Banalitäten wie etwa der Anzahl und dem sozialen Status der versammelten Trauernden interessiert ist, gerade deshalb aber und quasi zwanghaft auf überbürdete Gesten und Signale des Trauerns verfällt, die in Schluchzen und Tränen kulminieren. Anders formuliert: Die Umwelt erweist sich aus Anlaß bzw. am Beispiel eines Todes als eine Ansammlung von Heuchlern, solchen freilich, denen es in ihrer Unaufrichtigkeit und Unfreiheit meist nicht zu Gebot steht, nicht zu heucheln. In den Worten Ehrensteins: »[Begräbnisse] sind die Ausdrucksform für die Gefühle der meisten. Das Weinen ist kein inneres, perennierendes, es ist ein intermittierendes; das Begräbnis ist der Ruf der Gesunden nach dieser auf den Einwurf Toderfolgenden Funktion des Gefühlsautomaten. Der Ruf lautet: Punktum Streusand!ab (75) Ganz anders der Ich-Erzähler: Er, der »die Lebenden« betrauert und dem diese gar aufgrund ihrer sinnlichen, dem »feiner Organisierten entbehrliech[en]« Präsenz »auf die Nerven gehen«, vergleicht sich mit der »überlegen ironischen« Kassandra, »die alle Dinge kommen sah und der daher alles Erleben schal und gemein ward«. (74) Als ihm anlässlich des weiter zurückliegenden Todes der Großmutter »aufging, das wir alle sterben müssen« (70), hat er in einem herkulischen Akt verstandesmäßiger Bewältigung sozusagen für alle zukünftigen Todesfälle en gros getrauert, mit der auch von ihm nachhaltig bedauerten, ja ihn massiv ängstigenden Konsequenz freilich, daß sein »Herz [...] seit jenem ersten Tod meiner und aller versteinert« (75) ist und mit »keinem Menschen«, nur noch »hie und da mit einem Tier oder gleich mit ganzen Völkern Mitleid« (79) empfinden kann. »Mir scheint«, heißt es gegen Ende der Erzählung, »bei mir hat der Verstand die Seele aufgefressen« (81). Wie die Umgebung auch, hat also der Ich-Erzähler letztlich keine Strategie gegenüber dem Kardinalthema Tod – und damit auch dem Leben gegenüber nicht! – entwickeln können, eine Strategie, die ihn als ganzen Menschen erhalten bzw. hervorbringen könnte. Er ist aus dem Leiden an seiner ganz und gar unzuträglichen Umwelt heraus, um es mit einer Formulierung Gottfried Benns zu sagen, zu einem »Hirnhund«⁹ verkümmert, einem solchen allerdings, der im Unterschied zur Umgebung für sich zumindest moralische Integrität beanspruchen kann. Aber welchen Stellenwert hat Integrität, wenn sie um den Preis eines Begräbnisses im übertragenen Sinne, der Lebensabgeschiedenheit und des Gefühlstodes nämlich, erzielt wird? Welchen Stellenwert hat Integrität im besonderen dann, wenn

⁹ Gottfried Benn, *Untergrundbahn*. In: Ders., *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Bd. 3, *Gedichte*. Hg. v. Dieter Wellershoff. Stuttgart 1978.

darüber die bei uns spätestens seit Lessing den Menschen als Menschen auszeichnende Fähigkeit schlechthin zum Mitleiden zu Schanden wird?

In der Erzählung "Mitgefühl" (1909/1910) setzt sich Ehrenstein eigens mit diesen Fragen auseinander. Die Erzählung hat das Wiener Arbeiter- und Armenviertel Ottakring zum Handlungsort und hebt mit der das verschüttete moralische Selbst anspringenden Verstörung an, die der als Flaneur entworfene Ich-Erzähler aufgrund eines plötzlich wahrgenommenen, »unglaublich hohe[n] Prozentsatz[es] von Buckligen und Verwachsenen unter den Kindern« (136) erleidet. Der Ich-Erzähler kommentiert: »Mein Bestreben, irgendwie und teilweise Abhilfe zu schaffen, ist ziemlich schnell hervorgetreten« –, um dann allerdings ebenso schonungs- wie hoffnungslos fortzufahren: »und noch schneller lächerlich gemacht worden.« (136) Schnell nämlich zeigt sich zum einen, daß der sich bedürftigen Kindern nähernde, »elegant gekleidet[e]« (136) Ich-Erzähler bei diesen Panik und bei umherstehenden Erwachsenen Zornesreaktionen auslöst, sei es, weil man ihm – man denke an die unter anderem das offizielle Österreich entlarvende *Lebensgeschichte der Josefine Mutzenbacher* – keine »anständige[n] Beweggründe zutraut« (136), sei es, weil es vielleicht »ein Weltgesetz [gibt], daß niemand für einen andern etwas in Wahrheit tun kann und darf«. (136f.) Im Fortgang seines Streifzuges durch Ottakring zum anderen muß der Ich-Erzähler die Erfahrung machen, daß die Objekte seiner mitleidigen Gefühle, Kinder wie Erwachsene, wie ihm zum Hohn sich untereinander mit allem anderen denn Mitleid begegnen. Auch hier dominieren Eigennutz, Verstellung, Verhöhnung, Resignation und, alles andere überlagernd, eine von Schamrudimenten nicht einmal notdürftig übertünchte vulgäre Begierde. Gerade dieses Wahrnehmen vulgärer Begierde zum dritten aber ist es schließlich und entscheidend, die den Ich-Erzähler gegen alle idealisch-selbstgefälligen, auf Weltverbesserung gestimmten Gefühlslagen und Konzepte über die nackte Wirklichkeit als solche aufklärt, ironischerweise über das eigene, jenseits von Moral und Vernunft im Trieb angesiedelte, letztlich zynische Ich nämlich. Als der Ich-Erzähler beobachtet, daß sich die ihm begegnenden Mädchen aufgrund seiner eleganten Ausstaffierung »mit ihren Augen« (138) hingeben, stirbt in ihm sogleich der »Weltverbesserer« (138), »während die Stimme des Körpers sieghaft die Idee entwickelte, durch eine zornige Schilderung dieses Milieus ein mir noch nicht nahestehendes Mädchen in die Gegend zu locken.« (138) Ehrenstein also letztlich ein Schmuddel wie viele andere auch und darüber hinaus sogar jemand, der abgebrüht Literatur, sozial engagierte Literatur zumal, zu Verführungszwecken mißbraucht?

Ich fasse zusammen, indem ich – Ihnen zum Vergnügen oder auch Erschrecken vielleicht, sicherlich aber, um die von Robert Müller angesprochene »Schaffensart« Ehrensteins wenigstens einschlägiger zu dokumentieren – zunächst länger aus einigen Passagen der Erzählung "Ansichten eines Exterritorialen" (1908/1911) zitiere, die Aspekte von Ehrensteins Menschenbild sowie seine daraus abgeleitete, im einzelnen vorgetragene Haltung individuellen wie gesellschaftlichen Fakten und Fragen gegenüber betreffen. Wissen sollte man in diesem Zusammenhang, daß "Ansichten eines Exterritorialen" als Rapport von der Erde eines Ruapehu geheißenen Jupiter-Wesens angelegt ist:

Ein jeglicher [der Erdbewohner; G.H.] dreht sich zuvörderst mit einer rasenden Geschwindigkeit um sich selbst, verneigt sich, verbeugt sich unaufhörlich vor sich [...] Alle sind stets von der Furcht beseelt, das Menschengeschlecht könne jählings aussterben [...] Deswegen tragen sie ihre Geschlechtsteile immer bei sich und überzeugen sich möglichst oft von deren Vorhandensein. Ihr Dasein ist dennoch unerquicklich [...] Vielleicht ist die Art der Organisation des Menschen das Mangelhafte, so mancherlei Widersinnigkeiten Zeugende. Die vornehmsten Sinneswerkzeuge haben bei ihm den Sitz hart aneinander, an einem Ort, in einem einzigen Knochen. [...] Das Auffallende: nicht einmal solche Menschenkästen, denen viel daran liegen muß, die Beobachtung des Mienenspiels zu erschweren, nicht einmal die Diplomaten und Roßtäuscher arbeiten an einer Verlegung des Munds oder zumindest an einer systematischen Erziehung der Mastdarmöffnung zum Sprechwerkzeuge. [...] [Die Menschen; G.H.] können nicht einmal mit ihrem Gehirne denken und verfolgen einander – vielmehr, da alle aus einer Materie geschaffen sind, sich selbst mit dem Speichel ihres Hasses. Namentlich eine Rasse ist nicht wohl gelitten; sei es, daß diese Leute, Juden genannt, Strahlen aussenden [...], sei es, daß in ihnen sonstwie Elemente vorhanden sind, die etwas wie einen seelischen Hustenreiz heraufbeschwören. [...] Bemerkenswert ist: sowohl diese Juden als auch die wegen ihrer schwarzen Farbe mißachteten Neger [...] halten sich gar nicht für Juden und Neger [...]: er selbst, der Jude und Neger, fühlt sich ebenso wie die anderen Menschen und Tiere als die selbstverständliche und einzig mögliche Subjektivation und Ichwerdung [...] der Materie. [...] Es wäre [deshalb; G.H.] verfehlt anzunehmen, die Beleidigten würden aus seelischer Erhabenheit es unterlassen, sich zu rächen. [...] Keineswegs ausschließlich Glaubens- und Farbenintervalle bringen bei den Zweifüßlern die Gase des Unverständes zur Entzündung, nein, Verschiedenheit der Sprache, ja der Mundart hat den geleichen Effekt, und die meisten Völker ärgern sich aneinander in zwei oder mehreren Stämmen. [...] Wenn sie nun in Scharen zusammenkommen [...], trachten sie einander den Garaus zu machen. [...] Es gibt zwei Arten von Menschen, Raubtiere und Haustiere. Und die Raubtiere besitzen die Haustiere zu Eigen und bedienen sich parasitisch ihrer in Allem. Sie aber sind schwer zu erkennen, denn wenn man auch gemeiniglich dem Äußeren nach ganze Kasten den Raubtieren beizählt als: Herrscher, Adelige, Geldleute, so gibt es doch sogar bei diesen Exemplare, die nichts weniger sind als wilde Bestien und selber unter Vampyren liegen, während andererseits inmitten von Sklaven und Sklavenaufsehern häufig Familienväter, Dirnen oder Kinder gefunden werden [...]. Zwischen den Räubern und den Zahmen innesteht noch eine Sorte von Lebewesen, selber höchst kümmerlich gedeihend, aber von den anderen wegen ihres Wohlgeruches und der ungemeinen Köstlichkeit ihrer Milch ab und zu durch leere Worte aufgemuntert: sogenannte Blattläuse. Man heißt sie auch Künstler. [...] Was den von euch [den Jupiter-Wesen; G.H.] erbetenen Rat anlangt, so halte ich als sachverständiger Erdverweser es für unklug, die Zweifüßler ungemischt zu verdauen, Geschmacksbubonen sind die Konsequenzen solcher Unvorsichtigkeit. [...] Wenigstens esse ich nie einen Sozialdemokraten, ohne sofort darauf einen Kaiser zu nehmen, Arier lassen sich nur durch Semiten herunterspülen, nach Amerikanern ist der Wohlgeschmack von Negern ein besonderer, nichts mundet so sehr auf einen Obersten der Musikanten wie ein Blödsinniger. [...] mixed pickles aus ihnen zu bereiten und es dabei keinesfalls an allerlei darunter gemengten anderen Tieren gebrechen zu lassen, empfiehlt euch an, euer Hausmeister auf der Erde, Ruapehu... (88ff.)

Bei Ehrenstein, so läßt sich nicht zuletzt anhand dieser Auszüge aus der Erzählung "Ansichten eines Exterritorialen" summarisch festhalten, handelt es sich selbst um einen Exterritorialen, um jemanden, den die eigene, eine Kollektiverfahrung wiedergebende Sozialisation und Situation als Autor in ein zugleich von Bejahung, Selbstbewußtsein und Schmerz gekennzeichnetes Abseits treibt bzw. getrieben hat. Angesichts einer Wirklichkeit, in der Egoismus, Eitelkeit, Triebverfallenheit, Unvernunft, Haß, Rachsucht, Ausbeutung, Sadismus, Mordlüsternheit, (Selbst-)Zerstörung und dergleichen mehr dominieren, wählt er seinen Standort gezwungenermaßen außerhalb des 'Lebens' und somit zwischen bzw. jenseits aller 'Stühle'. Diese Entscheidung geht unter anderem mit dem belastenden Wissen einher, der eigenen aufklärerischen, an Veränderungen gelegenen Intention zum Trotz in rezeptiver Hinsicht wohl doch nur Literatur um der Literatur willen zu produzieren, mit der gewichtigen Ausnahme freilich, daß zumindest ihn selbst das Produzieren von Literatur vor dem ständig drohenden (Rück-)Fall in die beschriebene, vielgestaltige Bestialität bewahrt.

In Bezug auf das Symposium-Thema "Typologie der Erzählungen der Jahrhundertwende" gibt Ehrenstein damit auch ein Beispiel für meine Überzeugung ab, daß sich eine solche Typologie nicht allein über die Bestimmung von Signifikations- und textuellen Organisationsprozessen konstruieren läßt. Für eine solche Typologie sind zumindest auch landläufig Inhaltsgenannte Phänomene wie Themen, Motive und Handlungen, sowie kontextuelle Bedingungen zu berücksichtigen. Oder sollte es darum gehen, der Literatur Bedeutung und Sinn auszutreiben?

Johann Holzner

Die wirre Welt der Kurzgeschichten Anton Renks

Die eigenwilligen Erzählungen, die Anton Renk um die Jahrhundertwende geschrieben und in diversen Blättern publiziert hat, haben die zeitgenössische Literaturkritik nicht sonderlich beeindruckt. In der Region, in der sein Name, wenigstens in Intellektuellenkreisen, allgemein bekannt war, in Tirol, konnte Renk, ein politisch außergewöhnlich aktiver, im übrigen allerdings ewiger Student, zwar als Lyriker und als Verfasser kulturgeschichtlicher, vor allem volkskundlicher Arbeiten einige Anerkennung finden; seine Erzählungen jedoch, Märchen, Sagen, Novellen, Humoresken, zumeist Kurzgeschichten, deren Schauplätze nur vordergründig in Tirol oder in Italien angesiedelt, die in erster Linie aber als Projektionsräume des Ich-Erzählers zu verstehen sind, diese Geschichten galten eher als wunderliche Erzeugnisse eines von den bodenständigen Unternehmungen weit abgehobenen Strebens, als Produkte "modernster Berliner Schule", wie die konservative Zeitung *Neue Tiroler Stimmen* schon 1895 süffisant bemerkte¹, sie wurden also insgesamt weit weniger beachtet. In den Zentren der Moderne hingegen, in Berlin, auch in Wien, wo doch hin und wieder ein Text von Anton Renk erschien, wurde sein gesamtes Werk so gut wie überhaupt nicht wahrgenommen.

Nach seinem frühen Tod, im Jahr 1906, häuften sich indessen die Anzeichen, die seinen Texten eine stärkere, auch überregionale Resonanz in Aussicht stellten. Die *Innsbrucker Nachrichten* veröffentlichten zahllose Beileidskundgebungen von Literaturwissenschaftlern, Kritikern, Verlegern und Schriftstellern, die den Schriften des Verstorbenen einen festen Platz im Archiv der Schönen Literatur verhießen, darunter Beiträge von Michael Georg Conrad aus München, von Carl Dallago aus Riva, von Stefan Zweig aus Wien.² Die Literaturgemeinde Jung-Tirol übernahm die Aufgabe, die verstreuten literarischen

¹ *Neue Tiroler Stimmen* 16.11.1895.

² Vgl. *Innsbrucker Nachrichten* 3.2. bis 10.2.1906. Dem ersten Nachruf, den die Zeitung bereits am 3.2. brachte (die communis opinio zusammenfassend, die damals besagte, daß Renk "wesentlich Lyriker war, auch in seinen Novellen und Einaktern, ein Lyriker, der sich mehr der rhetorischen Art Freiligraths näherte, als etwa der Uhlands"), diesem ersten schon recht umfangreichen Nachruf folgte am 5.2. ein weiterer, von Franz Kranewitter; die darauf folgenden fünf Nummern der Zeitung enthielten schließlich lange Reihen von Beileids-schreiben und -telegrammen (u.a. auch von Ludwig v. Ficker, Martin Greif und Peter Rosegger).

Arbeiten Renks zu sammeln und zu sichten, und schon wenig später, 1907/08, brachte ein renommiertes deutsches Verlagshaus, nämlich Georg Müller, München-Leipzig, ein Verlag, in dem bereits eine stattliche Reihe österreichischer Autoren betreut wurde, eine vier Bände umfassende Auswahl-Ausgabe der Werke Renks heraus³, zwei Bände mit Gedichten, zwei Bände mit Prosaschriften.

Das erhoffte Echo aber blieb aus. Im Wettstreit mit Jung-Wien konnte Jung-Tirol nur unterliegen, und mit der Gruppe, der er angehört hatte, verschwand auch Renk in einer Versenkung der Literaturgeschichte. – Nicht anders als die zeitgenössische Kritik konzentrierte sich später auch die österreichische Literaturwissenschaft, wo immer sie auf die Moderne zu sprechen kam, zuallererst auf die Wiener Moderne um 1900.

Es gibt dafür, versteht sich, gute Gründe. Meisterwerke der Architektur, der Malerei, der Musik und eine lange Reihe von literarischen Texten, die um und nach 1900 entstanden sind und im Verlauf des 20. Jahrhunderts nichts eingebüßt haben von ihrer Strahlkraft, halten das Interesse an der Wiener Moderne wach, nicht zuletzt weil von dorther sich zahlreiche Verbindungslinien zur sogenannten Postmoderne ziehen lassen. Das Aufbrechen aller einheitsstiftenden Systembildungen, das In-Frage-Stellen aller über Jahrhunderte hinweg gültigen Orientierungszeichen und Wertvorstellungen, die Demontierung des souveränen und das In-Szene-Setzen des gezeichneten Ich, alle diese Modernisierungserscheinungen, die über das gesamte 20. Jahrhundert auch unsere Alltagskultur geprägt haben und nicht selten arg belasten, zeigen sich bereits in Ansätzen oder auch weit ausgebildet in der Wiener Fin-de-siècle-Literatur, und sie erhalten zur gleichen Zeit in Sigmund Freuds Psychoanalyse sowie in Ernst Machs Empfindungslehre bereits ihre wissenschaftliche Begründung.

Unter solchen Vorzeichen ist es völlig legitim, daß die ästhetische Moderne, die sich in Wien um 1900 etabliert hat, nach wie vor im Zentrum großangelegter Forschungsprogramme steht und die verschiedensten Disziplinen, von der Zeitgeschichte und Kunstgeschichte über die Soziologie und Philosophie bis hin zur Musik- und Literaturwissenschaft beschäftigt. Andrerseits allerdings ist nicht zu übersehen, daß diese Konzentration auf die Wiener Moderne den Blick von anderen österreichischen oder mittel-europäischen Kulturräumen frühzeitig abgelenkt und damit die Entwicklung von Koordinatensystemen begünstigt hat, die das Widersprüchliche, weil doch vielfach lebendige literarische Leben in Zentraleuropa, keineswegs angemessen darstellen: Konstruktionen,

³ Anton Renk, *Ueber den Firmen. Unter den Sternen. Der Gedichte Erster Band*. Mit einer Einleitung von Franz Kranewitter. München-Leipzig: Georg Müller 1907. – *Unter Föhren und Cypressen. Der Gedichte Zweiter Band*. Mit einem Porträt Anton Renks. München-Leipzig: Georg Müller 1907. – *Erzählungen. Der Prosaschriften Erster Band*. München-Leipzig: Georg Müller 1908. – *Auf der Wanderung. Der Prosaschriften Zweiter Band*. München-Leipzig: Georg Müller 1908. (=Anton Renks Werke. Hgg. von Jungtirol).

in deren Rahmen Kategorien wie Urbanität, Säkularisierung, Innovation ausschließlich der Moderne zugeschlagen werden, während Konkurrenzkategorien wie Heimatverbundenheit, Religiosität, Traditionsbewußtsein als konstitutive Kennzeichen des Provinzialismus bzw. der Antimoderne gelten, derartige Konstruktionen bedürfen mehr denn je einer Überprüfung. Sie verdecken nämlich nicht nur die Krisenzenen und die Schattenseiten der Moderne, sondern auch die Heterogenität kultureller Weltentwürfe in den Zentren zweiter und dritter Ordnung oder gar an der Peripherie.

Anton Renk, der Innsbrucker Student, der im Laufe seines Studiums der Philosophie und Germanistik jeweils ein Semester auch in Wien und in Zürich absolviert, ist den extremen Widersprüchen, die er erfahren und als Störfaktoren aller ideologischen Verhärtungen erkannt hat, nicht ausgewichen. Er hat sich vielmehr hartnäckig bemüht, sie festzuhalten und auszuhalten. Wie schon sein Gedicht *Leben* bezeugt⁴, gehört die Verschränkung von Gegensätzen und mit ihr die Erschütterung jeglicher Einseitigkeit als zentraler Bestandteil zu seinem poetologischen Programm.

Leben

Vom Menschen=Haß erzählt uns die Arena,
 Von Menschen=Lieb' das Grab der Giulietta. –
 Rosen und Marmor: sempre questa scena,
 O vita maledetta, benedetta!

So streiten sich des Lebens Kraft und Krankheit
 Und träumen von dem Sein und von dem Nichts,
 Und der Cypressse todesdüst're Schlankheit
 Schreibt stark ihr Nein ins Himmelblau des Lichts.

Das Titel-Wort, seit Nietzsche untrennbar an dessen Philosophie gebunden, ein Schlüsselwort der Epoche, eröffnet eine Reihe von Feststellungen, die, in der ersten Strophe zusammengefaßt, sich allesamt auf einem kurzen Spaziergang durch Verona aufdrängen. Aneinandergedrängt wie hier, verweisen diese Feststellungen perennierend auf den Umstand, daß "Leben", ein Leben jedenfalls, das aus den Niederungen des Mittelmaßes sich erhebt, erst aus dem Durchgang durch Antagonismen resultiert: durch

⁴ In: Anton Renk, *Der Gedichte Erster Band* (Anm. 3), S. 108.

Das Gedicht stammt aus dem Zyklus *Kennst du das Land?*, einer Serie von Italien-Gedichten, die allesamt der in zahlreichen Gedenkartikeln wiederholt vorgebrachten Behauptung, Renk sei zeitlebens auf der Seite der radikalen Deutschnationalen gestanden, heftig widersprechen.

Antagonismen wie Haß und Liebe, Rosen und Marmor; Leben ist *vita maledetta* und *vita benedetta* in einem. – Was in der ersten Strophe noch konkret verankert ist, wird in der zweiten Strophe massiv verallgemeinert, wobei Gegensätze wie Kraft und Krankheit, todesdüster und himmelblau, die Positionen des "Sein" und des "Nichts" sowie die Gegenpositionen des "Nein" und des "Lichts" im Gedichtkörper derart eng verknüpft werden, daß sie zwangsläufig als unauflösbar und damit zugleich alle Einseitigkeiten als hohl erscheinen müssen.

Das Gedicht wirkt dennoch, obgleich es nicht mit Farbakzenten spart, merkwürdig blaß. Allzusehr wird das Prinzip der Opposition strapaziert, viel zu schnell verliert es, weil sie sich leicht drehen und wenden lassen, seine Stacheln. Ein Reigen von Impressionen, führt das Gedicht am Ende weder zu einer Neubewertung aller Werte noch zu einer Einsicht, die über das Geschriebene, über das in der Kunst und Literatur längst Aufgehobene irgendwo markant hinausginge; was besonders deshalb auffällt, da das Gedicht ausdrücklich Intertextualitätssignale setzt.

Einen widerspruchsfreien, geradlinigen Kurs zu verfolgen, dieses Vorhaben, wenn es denn je seines war, konnte Renk nie realisieren. – Renk wurde 1871 in Innsbruck geboren.⁵ Früh verlor er seine Eltern; schon als Schüler begann er, namentlich angeregt durch die Münchner Zeitschrift *Die Gesellschaft*, zu schreiben. "Anfangs", nach dem Zeugnis von Franz Kranewitter, "ein wilder, wütender, umstürzlerischer Naturalist, versuchte er sich im Laufe der nächsten Zeit in allen '-ismen' der Mode",⁶ darüber hinaus gründete er, während er immer noch studierte, eine Reihe von Vereinen, die sich den unterschiedlichsten Zielsetzungen verschrieben: 1892 den "Akademischen Verein für tirolische und vorarlbergische Heimatkunde", 1896, auf Konfrontationskurs zu den schlagenden Studentenverbindungen, den "Akademischen Friedensverein Innsbruck", 1898 schließlich, unter dem Eindruck der Lektüre einer der wichtigsten Zeitschriften der Berliner Moderne, die Literatur- und Kunstgesellschaft "Pan".

Mit der Anthologie *Jung-Tirol*, die im Leipziger Verlag von Georg Heinrich Meyer 1899 herauskam⁷, trat erstmals in Innsbruck eine geschlossene Gruppe von Autoren vor die Öffentlichkeit, die sich selbstbewußt in die Bewegung der Moderne reihte; eine Gruppe, in der es zwar verschiedene, sogar ziemlich divergierende Literaturauffassungen gab, die sich jedoch darin einig wußte, wogegen zu kämpfen war: gegen die noch alles dominierenden Machtinstanzen der konservativen Literaturpolitik, gegen das Prestige und die alleinige Herrschaft der "katholisch-religiösen Ideen" und gegen die sogenannte

⁵ Zur Biographie vgl. Maria Luise Reden, *Anton Renk. Einer der vergessenen Dichter Tirols*. Diplomarbeit (masch.). Innsbruck 1990.

⁶ Franz Kranewitter, *Anton Renks Leben und Werke*. In: Anton Renk, *Der Gedichte Erster Band* (Anm. 3), S. VII – XIX; Zit. S.XII.

⁷ *Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus den Tiroler Bergen*. Hg. von Hugo Greinz und Heinrich von Schullern. Leipzig: G. H. Meyer 1899.

”nationale Not”.⁸ Ihr wichtigster Wortführer war, neben dem Lyriker Arthur von Wallpach und dem Dramatiker Franz Kranewitter, Anton Renk. Er zählte auch zu den Mitarbeitern der prononciert deutsch-national eingestellten Zeitschrift *Der Scherer*, die zum ersten Mal ebenfalls 1899 erschien, den Ideen Schönerers und Darwins zugetan war und von allem Anfang an einen radikal kirchenfeindlichen und antisemitischen Kurs steuerte, als *Erstes illustriertes Tiroler Witzblatt für Politik, Kunst und Leben*. Politisch naiv wie er war, beobachtete Renk die untereinander konkurrierenden Interessenkonstellationen, in die er mit seinen Aktivitäten hineingeriet, kaum einmal mit Argusaugen; was Leo Berg, der Berliner Essayist, als ”Romantik der Moderne” charakterisierte, das ”unbändige Hinaustürmen, Drängen und Hineintappen ins Weite”, das ”Umstürzen und Bessern-Wollen, dieses Umhertappen und Erwachen”⁹, galt nämlich auch ihm weit mehr als das Erreichen eines von vornherein pragmatisch festgelegten Ziels.¹⁰

⁸ Vgl. dazu das Kapitel *Die Bewegung Jung-Tirol* in: Johann Holzner, *Franz Kranewitter (1860 – 1938). Provinzliteratur zwischen Kulturmampf und Nationalsozialismus*. Innsbruck: Haymon 1985, S.73-79 sowie Christian Schwaighofer, *Literarische Gruppen in Tirol. Vereine, Zeitschriften, Almanache 1814 – 1914*. Diss. (masch.). Innsbruck 1983.– Hermann Bahr beobachtete im übrigen die Entwicklung der Bewegung Jung-Tirol mit dem größten Wohlwollen. Es könne, meinte er schon 1899, nur im Interesse der Jung-Wiener sein, ”Rivalen auf den Fersen zu spüren”; die literarische Produktion und das kulturelle Leben in Wien seien längst in Routine erstarrt: ”Gibt es denn in Oesterreich wirklich nichts mehr als ewig das süße Mädel von Schnitzler, höchstens einmal in ein anderes Costüm gesteckt, und jene reizend verruchte Welt des Theaters, von der ich nicht loskommen kann, und die paar sonderbaren Laute einer äußersten, ja sublimen, aber schon fast kaum mehr faßlichen Verfeinerung, die Hofmannsthal hat? Ist das unser ganzes Oesterreich?” Bahr erhoffte sich von Jung-Tirol neue Impulse, neue Stoffe und nicht zuletzt neue politische sowie ästhetische Perspektiven. Vgl. Hermann Bahr, *Die Entdeckung der Provinz*. In: *Neues Wiener Tagblatt* 1.10.1899.

⁹ Leo Berg, *Die Romantik der Moderne* (1891). In: Gotthart Wunberg / Stephan Dietrich (Hg.), *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg i. Br.: Rombach 1998. (=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 60), S.139-149.

¹⁰ Vgl. das Gedicht *Mahnung* in: Anton Renk, *Der Gedichte Erster Band* (Anm. 3), S.18f.:

Mahnung

Aufwärts will ich
 Durch das öde, weite graue Kar.
 Nichts als Vernichtung:
 Verzerrte Felsenleichen
 Bleichen am Boden....

Finstere Gewitterwolken,
 Schwer
 Wie der Deckel eines Sarges,
 Legen sich über das Kar.

In allen seinen Geschichten, unter allen seinen Figuren findet sich nur eine einzige Figur, die dem Erzähler immer wieder begegnet und die er immer wieder in der gleichen Manier mit der Aureole einer Identifikationsfigur umhüllt: das Fra Angelico-Kind. Ein Kind, das sich weder vor Gott noch vor dem Teufel fürchtet, das nach einem Kasperlspiel auf die Frage, was ihm denn am besten gefallen habe, einfach "Alles" zur Antwort gibt und von niemandem sich davon abhalten lässt, "noch mit großen Augen ins Märchenland"¹¹ zu schauen.

In diesen Geschichten (um nun endlich auf das zentrale Thema zu kommen) sind die Handlungsfäden in der Regel außergewöhnlich dünn und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von der Erzählung *Es waren einmal vier Gesellen*¹² etwa oder von der venezianischen Novelle *Der letzte Contarini*¹³, sogar ausgesprochen dürtig. Es sind rudimentäre Geschichten, unter dem Aspekt der Handlungsführung, unvollendete Geschichten, als deren Muster, nach einem Selbstzeugnis des Autors, jenes Märchen gelten darf, das sein Vater ihm wiederholt erzählt hat.¹⁴ "Es sein amol drei Mohren gwas'n", so beginnt das Märchen; auf die ungeduldige Frage des Kindes aber, was aus den drei Mohren geworden sei, erhält es nur mehr eine knappe Antwort: "Nacher isch es aus."

Die Handlungsorte dieser Geschichten liegen, wie schon erwähnt, vorzugsweise in Tirol, auch wenn Titel wie *Weiter als der Himmel blau ist* oder *Die ungarische Krise*¹⁵ gelegentlich ganz anderes vermuten lassen, oder sie liegen in Italien. Aber auch die Schauplätze der Handlung werden von Renk gewöhnlich nur mit dünnen Strichen angedeutet, als wären sie kaum sonderlich bemerkenswert. Sie werden nur im Medium der subjektiven Wahrnehmung des Erzählers präsentiert. Im Medium der Wahrnehmung eines

Kein Geierschrei,
Keine Blume....
'Nur mein Herz klopf't
Aengstlich
Wie eine Totenuhr.

Und die Ewigkeit gähnt
Mich armes, herzdurchklopfes Geschöpf an,
Und Gott
Tritt fürchterlich vor mich hin
Und spricht:
Memento mori.

¹¹ Anton Renk, *Beim Peterlspiel. Alt-Innsbrucker-Skizze*. In: A. R., *Auf der Wanderung* (Anm. 3), S.3-12; Zit. S.12.

¹² In: A. R., *Erzählungen* (Anm. 3), S.33-61.

¹³ In: A. R., *Erzählungen* (Anm. 3), S.335-359.

¹⁴ A. R., *Beim Peterlspiel* (Anm. 10), S.4f.

¹⁵ In: A. R., *Erzählungen* (Anm. 3), S.3-14 bzw. S.299-312.

Erzählers, der sich am liebsten absondert von allen Orten, die der Gesellschaft als Treffpunkt dienen, weil er mit der Gesellschaft, jedenfalls mit dem Establishment, nie zurechtkommt: "Die anderen rollten in den Wagen zu den Bällen [...] und proklamierten durch ein zweischwänziges Kleidungsungetüm, daß sie anständige Menschen seien. Ich aber hatte an dem schneedurchrieselten Winterabend meinen Berghut aufgesetzt und meine Pfeife [...] eingesteckt und machte meiner Kindheit einen Besuch." So eröffnet Renk seine Alt-Innsbrucker-Skizze *Beim Peterlspiel*.¹⁶ Alles, was aus der Sicht des Ich-Erzählers über seine Stellung an der Peripherie der Innsbrucker Gesellschaft anzumerken ist, ist damit bereits gesagt. Es ist denn auch kein Zufall, daß die ausdrücklich so genannte *Innsbrucker Skizze* nicht in das Zentrum der "Großstadt", sondern nach "Klein-Venedig", in die "Kotlaken" führt, in einen Vorort, in dem zwar "sich vieles in modernem Sinne geändert, aber das großstädtische Zweikindersystem [...] augenscheinlich noch nicht" Fuß gefaßt hat.

Es sind weniger die Orte, die den Erzähler Renk fesseln und seine ganze Aufmerksamkeit erregen. Was ihn vielmehr beschäftigt, ist die Zeit, seine Zeit, das Nicht-mehr, das Noch-nicht, das die in seinem Verständnis wirre Welt der Jahrhundertwende charakterisiert; eine wirre Welt, die ihm Anlässe über Anlässe zu "wirren Gedanken" gibt, ihn aber keineswegs dazu verführt, sich im Widersprüchlichen und Chaotischen behaglich einzurichten. – Wie sehr Renk sich dieser Verführung widersetzt, wie energisch er ihr entgegenzuwirken versucht, das zeigt, und deshalb soll sie hier herausgehoben und zur Diskussion gestellt werden, anschaulich seine kurze Erzählung *Pistoja*¹⁷, eine Geschichte, die, vom Titel her, sich noch an die Tradition der Dichtung der Orte bindet, die Schienen dieser Tradition jedoch sehr schnell verläßt.

Pistoja

Der ganze florentinische Himmel, aus welchem sonst eine solche Unendlichkeit von Glanz sich ergießt, war verschleiert gewesen. Es gab keinen Blick in die Unendlichkeit und nur die schwarzen Zypressen redeten von der Endlichkeit. Die leise rieselnden Regentropfen verkündeten die zögernden Schritte der Zeit.

Vor den langflügeligen blonden Engeln des Fra Angelico da Fiesole war ich lange gestanden und hatte meine alten tieftraurigen Kindermärchen geträumt. Das Märchen ist kurz: Es gingen einmal zwei junge Menschen mit einander, die sich so lieb hatten, daß sie meinten, ihre vereinigte Liebe müsse ihnen einmal später aus unschuldigen Kinderaugen entgegen glänzen. Aber das Schicksal wollte es anders. Die zwei jungen Menschen gingen auseinander und wandeln seitdem einsame Wege und nie wird ihre vereinigte Liebe aus einem unschuldigen Kinderauge ihnen entgegen glänzen.

¹⁶ Vgl. Anm. 11.– Schauplatz der Geschichte ist "ein abgegrenzter Stadtteil", einer der ältesten Stadtteile Innsbrucks, St. Nikolaus.

¹⁷ In: A. R., *Auf der Wanderung* (Anm. 3), S.271-274. Vgl. dazu auch Maria Luise Reden: *Anton Renk* (Anm. 5), S.102-107.

Der eine dieser jungen Menschen bin ich – und seitdem hab ich die fremden Kinder so lieb, seitdem meine Sehnsucht nach einem eigenen starb. Und seitdem weiß ich, was Engel sind. Engel sind gar nichts anderes als Kinder.

Aber auch in die Gemächer der Uffizien schlich das Grau und verdunkelte den Goldgrund, aus dem Fra Angelicos Kinder hervortreten. Dann stieg ich nach Fiesole, wo die Kinder einem Rosen bringen. Aber der Regen strömte nieder, es waren wenige Kinder auf der Straße und die hatten schmutzige Kleider an und an den Rosen war Schmutz. Und ganz Florenz war im Nebel versunken.

Fast erschreckt eilte ich wieder an den Zypressen der Villa Medici vorbei talzu – dann stieg ich in die Eisenbahn – ich konnte Florenz ohne seine Unendlichkeit nicht sehen . . . Dort wo einem Natur und Kunst das freieste gelehrt haben, beginnt man zu zittern, wenn die Gottheit ihren Schleier darüber breitet.

Als es dem Abend zuging, floh ich aus Florenz nach Pistoja. Als ob man den toten Stunden entfliehen könnte? Die gingen mit. Der Eisenbahnzug hatte eine unbestimmte Verspätung. Die Zeit wurde zur Rechenmaschine: Eins . . . zwei . . . drei . . . Endlich ein Ruck, und der Zug bewegte sich wieder. – –

Während der Fahrt lichtete sich der Himmel und manchmal sah man den Goldgrund, von dem die Engel des Fra Angelico sich abheben, zwischen den Wolken durchschimmern.

Aber die toten Stunden warteten schon am Bahnhofe, als ich in Pistoja ausstieg. Kirchen anzusehen, war es zu spät und zu dunkel. Vor dem Hotelzimmer mit den weißgedeckten Tischen, an denen niemand saß, graute mir. Drum schritt ich langsam durch die Stadt. Ein Automat hätte das auch zuwege gebracht. In den Straßen spielten viele Kinder, über welche die aus den Wolken tretende, sinkende Sonne ihren Goldschein goß, und die Kinder waren schön.

Als die Sonne gesunken war, und die Abendglocken verklangen waren, als die Kinder in die Häuser gegangen waren und die müdesten schon zum Schutzenengel beteten, daß er sie diese Nacht hüten möge, kehrte ich ins Hotel zurück.

Dort verzehrte ich mein Abendessen und trank aus dem strohummflochtenen Fiasco. Aber der Chiantiwein schmeckte so herb. Im Nebenzimmer sprachen die Leute ein Italienisch, das ich nicht verstand. So war ich ganz allein.

Ich breitete die Kopien der Engel, die ich in Florenz gekauft hatte, vor mir aus und dachte an die Kinder von Fiesole und Pistoja . . . aber sie gaben mir kein Licht in die Seele . . . mir, der ich doch das Gefühl hatte, als wäre ich selber Fra Angelico.

Nur das ging mir immer durch den Sinn, warum ich niemals ein Kind haben werde.

Ich saß einem schwarzumrahmten Querspiegel gegenüber, der so schief an der Wand hing, daß er mich nur bis zum Halse spiegelte.

Diese wirren Gedanken, welche hier stehen, schrieb ich zum erstenmale vor diesem Spiegel auf. Wenn ich hinblickte, sah ich einen kopflosen Mann das schreiben. Der Spiegel hatte wohl recht . . .

Aber je länger ich hinblickte, desto schwerer wurde mir. Es kam mir vor, als wäre ich gestorben. Ich hätte lieber einen Totenkopf auf dem Nacken gesehen, als diesen von einem schwarzen Rahmen abgeschnittenen Hals.

Was soll ich klagen . . . die ganze Welt ist auch nur so ein Torso, dem der Kopf fehlt. Wir leben, um zu sterben, und sterben, um zu leben.

Ich wollte meinen Stuhl nicht rücken und starre regungslos auf das Spiegelbild. Ich glaube fast, wenn ich auch gewollt hätte, es hätte meinen Händen an Kraft gefehlt, den Stuhl zu rücken.

Von einem dunkeln Pistojanerturm schlug es Mitternacht.

Einen Reisebericht, wie ihn der Titel suggeriert, einen Bericht über die mehr oder weniger bekannte Welt der Toskana, liefert dieser Text allenfalls am Rande. Immerhin berichtet der Ich-Erzähler von einer Wanderung, die ihn von den florentinischen Uffizien nach Fiesole und wieder zurück nach Florenz führt, weiters von einer Bahnfahrt nach Pistoja und schließlich von seinem Aufenthalt in dieser Stadt. Aber andererseits ist nicht zu übersehen, daß dieser Erzähler von dem, was die Einheimischen oder auch Touristen zu erzählen wüßten, kaum etwas mitbekommt und daß ihn stattdessen nur zwei Dinge interessieren: "die ganze Welt" und das gezeichnete Ich.

Das eigene Ich zuallererst. So konstruiert es sich denn auch eine eigene Welt, die sich scharf abhebt von der realen Außenwelt und gleichzeitig den Blick auf sie bestimmt. Es ist eine Welt der Kontraste, die sich dieses Ich erschreibt, eine Welt, die vor allem durch Antonyme geprägt wird: Unendlichkeit – Endlichkeit, Gold – Grau, miteinander – auseinander, leben – sterben, und andere mehr; eine Welt allerdings auch, in der sich Gegensätze anziehen, bis sie in eins verschmelzen: Kunst und Natur, Engel und Kinder, Fra Angelico und das Ich.

"Diese wirren Gedanken, welche hier stehen", die offensichtlich jedoch in ein System eingebunden sind, resultieren allesamt, wie der Texteingang verrät, aus der Zeit-Erfahrung des Ich. Aus einer Zeit-Erfahrung, die es kaum mehr zu bewältigen vermag. Weil sich über Empfindungen wie Unendlichkeit und Freiheit ein Schleier breitet, tendiert das Ich bereits selbst dazu, alle seine Träume als "Kindermärchen" zu denunzieren. Zugleich aber hält es ganz offenkundig daran fest, daß diese Träume weiterhin realisierbar wären, zumal sie auf den Feldern der Natur und Kunst unauslöschbar verankert sind.

Wortzusammensetzungen und Wortneubildungen, die in anderen Prosatexten Renks vorzugsweise die kompositionelle Struktur markieren, wie "Kinderstimmenläuten", "Lichtineinanderfließen", "Zypressen-mahnwort", "Weltgerichtsposaunenruf" oder "Mementomorischrei"¹⁸, fehlen in unserer Erzählung völlig. Die Unruhe indessen, die hier auf der lexikalischen Ebene sich namentlich in den Antonymen äußert, wird auf der syntaktischen Ebene zusätzlich verstärkt durch einen rasanten, in Erzählungen sonst ganz unüblichen Tempuswechsel. Plusquamperfekt, Präteritum, Präsens, sogar Futur, alle nur denkbaren Zeitformen werden schier durcheinander gewirbelt und erweisen sich damit als konstitutive Elemente einer poetischen Welt, in der nichts hält, nichts Bestand hat, am wenigsten die Liebe. Wie der Goldgrund der Bilder Fra Angelicos durch das Grau

¹⁸ Weitere Beispiele bei Maria Luise Reden: *Anton Renk* (Anm. 5), S.106f.

verdunkelt wird und wie der Goldschein der Sonne in Pistoja untergeht, so, nicht anders, erlebt der junge Ich-Erzähler generell die "Schritte der Zeit". Kein Wunder also, daß in seiner Geschichte jene Wörter den Ton angeben, die auf den Tod verweisen: Himmel, Unendlichkeit, die schwarzen Zypressen, Engel und Schutzengel, Schicksal, Schmutz, Nebel, Schleier, Gottheit, Seele, Totenkopf, um nur einige wenige herauszuheben. Kein Wunder auch, daß sich am Ende der Ich-Erzähler in den Chiasmus flüchtet: "Wir leben, um zu sterben, und sterben, um zu leben."

Nicht nur das Italienisch, das in Pistoja gesprochen wird, ist für den Ich-Erzähler unverständlich. Er versteht die ganze Welt nicht mehr. Während er alles, was seine Person ausmacht, allmählich zu verlieren scheint und ein "Automat" wird, werden die "toten Stunden", die ihn bedrängen, quälebendig: "Die gingen mit." Angesichts der rasanten Umpolung aller gewohnten Positionen, der Umwertung aller Werte, bleibt dem Ich nichts anderes übrig, als die Flucht zu ergreifen und endlich sich vollkommen passiv zu ergeben. Ich "stieg", berichtet der Ich-Erzähler, "nach Fiesole", "eilte", "stieg [...] in die Eisenbahn", "floß", "schritt [...] langsam durch die Stadt", "kehrte [...] zurück", "saß", "wollte [...] nicht rücken", "starrte regungslos". Er sieht sich selbst im Spiegel, in einem "schwarzumrahmten", er sieht "einen kopflosen Mann". Es ist ihm, als wäre er tot.

Hand in Hand mit der Demontierung des souveränen Ich vollzieht sich die Erschütterung, die Auflösung der Welt; "die ganze Welt ist auch nur so ein Torso, dem der Kopf fehlt." Auch die letzten Sonnenstrahlen über Pistoja können nicht darüber hinwegtäuschen, daß alle Schönheit wie die Kindheit von kurzer Dauer ist, und sie beleuchten somit nur noch gnadenlos das Aufflackern, das schon den Tod ankündigende Aufbäumen vor dem endgültigen Erlöschen, vor dem Untergang im Schmutz. Das letzte Wort der Geschichte schließlich, emphatisch unterstrichen, "Mitternacht", vermittelt demnach, in diesem Zusammenhang des Textganzen, die düsterste Zukunftsperspektive.

Eine Zukunftsperspektive, die einfach hinzunehmen und zu akzeptieren der Ich-Erzähler allerdings keineswegs bereit ist. Deshalb schreibt er. Er schreibt, vor dem Spiegel, der ihm lediglich einen Torso zeigt, eine Komposition, in der nicht nur das Zerbrechen des Ich und der Welt unmittelbar vorgeführt, sondern immer noch ein Abglanz natürlicher bzw. artifizieller Paradiese widergespiegelt wird, der Glanz der "langflügeligen blonden Engel" und der "unschuldigen Kinderaugen". In diesem Glanz aber wird die Passivität, wird auch die totale Auflösung der Ich-Grenzen des Ich-Erzählers desavouiert und er selbst, solange er sich im wahrsten Wortsinn 'gehen' läßt, beinahe in die Nähe der typisch amoralischen Figur der Jahrhundertwende gerückt; ein "Automat", eine Maschine, die auf Gedeih und Verderb an das Kraftwerk der "Rechenmaschine" Zeit angeschlossen ist. Allein, indem er schreibt, reißt er sich aus der drohenden, ihn tödlich bedrohenden Lethargie, versucht er, versucht sein Autor, wohl über weite Strecken mit ihm identisch, seine Leserinnen und Leser mitzureißen.

Der Glockenschlag "von einem dunkeln Pistojanerturm", der, wie jeder Schlag einer aus edlem Metall gegossenen Glocke, beide Tongeschlechter, die Moll-Akkorde und die

Dur-Akkorde in seinem Klangspektrum vereinigt, das Rufzeichen par excellence, verweist in einem auf den Tod und auf das Leben.

Was Rudolf Borchardt in seiner *Rede über Hofmannsthal* (1905/07) gegen die Kunst und Literatur der Moderne ins Treffen führt, nämlich daß sie die chaotische Fragmentarisierung der Zeit bloß reproduziere, anstatt sich zugleich energisch gegen sie zu stemmen, daß sie "am gleichmäßig Verblasen sich behagt" und "in sich gar nichts Überzeugendes und also nicht die Kraft hat, ein Gegensätzliches durch ihr bloßes Dasein stumm aufzuheben"¹⁹, das wird auch in Renks Kurzgeschichten reflektiert. Sie beziehen sich, aus ihrem sprachlichen Inventar ist das ohne weiteres auszumachen, zwar durchaus auf die Schreibweisen der Moderne und sie beziehen damit, wie viele Texte der Wiener oder der Berliner Moderne, unmißverständlich Stellung gegen alle konservativen Formen kultureller Repräsentation, die sie als Formen verlogener Strategien der Verschleierung entlarven²⁰, aber sie bleiben doch auch auf einer eigenen, unverkennbar eigenständigen Bahn. Die eigenwilligen Erzählungen, die Anton Renk um die Jahrhundertwende geschrieben, danach jedoch nie durch die Kanonisierungs- und Selektionsschleusen des Literaturbetriebs gebracht hat, wären deshalb noch immer wert, wiedergelesen zu werden.

¹⁹ Rudolf Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*. Hier zit. nach Gotthart Wunberg / Stephan Dietrich (Hg.), *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg i. Br.: Rombach 1998. (=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 60), S.227-235; Zit. S. 232.

²⁰ Vgl. dazu vor allem Peter Sprengel / Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1998. (=Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur, Bd. 45).

Benno Wagner

Kampf mit dem Durchschnittsmenschen. Einführung in Kafkas Welt

”[...] ich habe dort ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen angelegt; dort fing mein Bau an [...], ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile.“ Es hat den Anschein, als könne die Kafka-Forschung sich auf einen veritablen Kafkaschen Helden berufen – was sie bekanntlich am liebsten tut – wenn sie der frühen Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* den Status eines ”kärglichen“ literarischen Anfangs zuschreibt. Heinz Politzer etwa zählt sie zu den Juvenilia, Walter Sokel spricht von einem ”verwirrenden Werk“ und beide scheinen so nur zu bestätigen, was das Ich-Tier aus der *Bau*-Geschichte am Ende des Dichterlebens bezeugt.¹ Im folgenden möchte ich Franz Kafkas ersten größeren Schreibversuch trotz – oder eigentlich: gerade wegen – seiner offensichtlichen formal-ästhetischen Unzulänglichkeiten dazu verwenden, die besondere diskursive Existenzweise der einzigartigen literarischen Welt Kafkas, ihre protokollarische Dimension, teilweise sichtbar zu machen.

Erzählt wird die Geschichte zweier Männer, die zu mitternächtlicher Stunde von einem Festabend zu einem gemeinsamen Spaziergang auf den Prager Laurenziberg aufbrechen. Die Beschreibung des Spaziergangs, den eine wechselhafte Diskussion zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Bekannten über den Zusammenhang von Lebensführung und Affektökonomie begleitet, wird unterbrochen durch eine phantastische Variation dieser Thematik durch den Ich-Erzähler.

Das Deutungsschicksal der Geschichte ist wenig überraschend. In der wohl einflußreichsten Interpretation der Erzählung hat Walter Sokel das Geschehen zu einem Zweikampf auf Leben und Tod erklärt: Das 'Ich' des Erzählers wird als "reines Ich", das dem "eigentlichen Ich des Autors Franz Kafka" entspreche, dem "Fassaden-Ich" des Bekannten gegenübergestellt. Beide kämpfen miteinander "um Macht, um Selbstbehauptung, um

¹ Franz Kafka, *Das Ehepaar und andere Geschichten aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M. 1994 (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Bd. 8), S. 173f; Heinz Politzer, *Kafka, der Künstler*, Frankfurt a.M. 1965, S. 45; Walter Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Frankfurt a.M. 1964, S. 33.

Existenz", bis schließlich das tragisch-ironische Ende des Zweikampfes als unausweichliche Notwendigkeit eintritt: "Das Ich siegt über den Bekannten, doch liegt eine furchtbare Ironie in diesem Sieg. Denn der Sieg des Ichs ist zugleich der Verlust seiner Hoffnung, sich durch den Bekannten mit dem Leben zu verbinden". Wie eng Sokels Interpretation dem psychoanalytischen Phantasma verpflichtet ist, verdeutlicht die letztendliche Ausdehnung seiner Analyse: "Kafka entwickelte zuerst und lebte dann den Mythos einer im Kampf auf Leben und Tod befindlichen Existenz. Die *Beschreibung eines Kampfes* ist die früheste Fassung dieses Mythos, die wir besitzen."² Ich möchte stattdessen, mit einer Unterscheidung von Gilles Deleuze und Félix Guattari, nicht das *Phantasma* – die "selber zu interpretierende Interpretation" –, sondern das *Programm*, den "Antrieb zu experimentieren" – als Schlüssel zu Kafkas Welt verwenden.³ Wenn die "Dichter um 1900", wie Bert Nagel meint, nach Art des Chandos-Briefes dazu tendierten, Poetik und Existenz kurzzuschließen, indem sie die "Wortproblematik" als "Signum einer Existenzkrise" auffa-ten,⁴ dann entzieht sich gerade der von Nagel namhaft gemachte Franz Kafka dieser Pauschalisierung. Bereits in der 1904/5 entstandenen ersten Fassung der *Beschreibung eines Kampfes*, also schon vor Beginn seiner beruflichen Laufbahn, lässt Kafka das Personal und die Ausstattung des zeitgenössischen Innerlichkeits-Zirkus aus der Perspektive und mit der protokollarischen Kälte eines Sozial- und Versicherungsexperten wiederkkehren.

Der Mensch, der die neue und wirkungsmächtige Diskursformation des Sozialen bevölkert, hat mit dem Menschen, der in diesem Zirkus auftritt, nur noch den Namen gemein, und auch das nur teilweise; soviel konnte schon der Prager Jura-Student Kafka wissen, der seit dem Wintersemester 1903/4 bei Hans Gross, dem Begründer der modernen Kriminologie, u.a. in die Grundlagen der Kriminalstatistik eingeweiht worden war und im Sommersemester 1905 die Vorlesung des renommierten Nationalstatistikers Rauchberg über "Allgemeine und österreichische Statistik" hörte. Der Mensch der Sozialstatistik, seit den Arbeiten des belgischen Hofstatistikers Adolphe Quetelet in der Mitte des 19.Jh. als „Durchschnittsmensch“ bekannt, kennt zum Beispiel keine existentielle Verzweiflung, ganz einfach weil er nicht ‚existiert‘, weil er nicht ‚existieren‘ kann, wie zeitgenössische Kritiker erregt bemerkt hatten.⁵ Er ist ein rein fiktives Wesen, ein Konglomerat aus statistischen Mittelwerten einer gegebenen Population. Der Durchschnittsmensch ist kein Modell der empirischen Menschen, sondern, so Quetelet, deren "gemeinsame Referenz",

² Sokel, ebd., S. 37ff.

³ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 208.

⁴ Vgl. Bert Nagel, "Die Sprachkrise eines Dichters. Zum Chandos-Brief Hugo von Hofmannsthals", in: *Antiquitates Indogermanicae. Studien zur Indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker*. Gedenkschrift für Hermann Güntert, hrsg. v. Manfred Mayrhofer, Wolfgang Meid, Bernfried Schlerath und Rüdiger Schmitt, Innsbruck 1974, S. 489 u. 493.

⁵ Vgl. François Ewald, *Der Vorsorgestaat*, Frankfurt a.M. 1993, S. 191.

"ein geheimnisvolles [soziales] Band [...], das sich uns physisch entzieht und nur mit den Augen der Wissenschaft wahrgenommen werden kann".⁶ Einerseits ist er "in einer Nation das, was der Schwerpunkt in einem physikalischen Körper ist",⁷ andererseits folgt daraus keineswegs eine normative Einschränkung der individuellen Willensfreiheit: "Dieses Paradoxon", erläutert Quetelet in seiner *Sozialen Physik*, "wird verständlich, wenn man berücksichtigt, daß jeder Mensch sich seinem freien Willen und den ihn umgebenden Umständen entsprechend einen Normalzustand schafft, zu dem er beständig zurückzukehren trachtet. [...] Dieser Zustand entspricht unserer Organisation am besten: Die zufälligen Ursachen mögen ihn zwar verändern, aber wir tendieren stets dazu, wieder zu ihm zurückzukehren. [...] es sind diese zufälligen Ursachen, die uns in der Umgebung unseres Durchschnittszustands oszillieren lassen."⁸ Erst dieses Oszillieren um den statistischen Durchschnitt bringt jene alltäglichen Usancen, das Ensemble der Sitten, Haltungen und Gewohnheiten hervor, das dem Einzelwillen dann als äußere Norm, als autonomes Gesetz entgegentritt. In seinem Versuch über den Normalismus hat Jürgen Link die Folgen einer solchen durch statistische Verdatung und Regulierung aller Bereiche des täglichen Lebens entstandenen ‚zweiten Natur‘ eingehend beschrieben: als "Leben in Kurvenlandschaften" (Einkommens-Kurven, Leistungs-Kurven, Bio-Kurven), ein Leben, das sich zwischen zwei affektiv jeweils doppelt besetzten Orientierungen bzw. Optionen abspielt: einerseits des normalen Lebens, andererseits der denormalisierenden Überschreitung, wobei beide Optionen, je nach kultureller Identifikation des Subjekts, entweder mit Lust oder mit Angst bzw. Ekel besetzt sein können.⁹

Während die große Mehrzahl der zeitgenössischen Autoren sich als Dekorateure der hier skizzierten Affektmaschine betätigen, tritt ihr Kafka als Ingenieur entgegen. An die Stelle realistischen Normalitätsbehagens, dekadenten Normalitätsekels oder avantgardistischer Lust an der Transgression steht bei ihm von Beginn an die minutiose Vermessung des gesamten Terrains des Durchschnittsmenschen, tritt jenes "positivere Vokabular der Beziehung von Kräften und Gegenkräften", durch welches die Soziologie nach Quetelet das "metaphysische Vokabular der Freiheit" ersetzt hatte.¹⁰ Versuchen wir nun, *Beschreibung eines Kampfes* vor diesem Hintergrund als Protokoll eines affektkonmischen Experiments zu lesen: Erprobt werden die Möglichkeiten *und die Gefahren*, die mit dem Versuch verbunden sind, der Anziehungskraft des sozialen 'Schwerpunktes' aus Routinen, Gewohnheiten, Gebräuchen in Richtung auf intensivere, nicht mehr normalisierte Lebensformen zu entkommen – Robert Musil wird in diesem Zusammenhang vom

⁶ Adolphe Quetelet, *Du système social et les lois qui le régissent*, Paris 1848; zit. nach Ewald, a.a.O., S. 189f.

⁷ Quetelet, ebd.; zit. nach Ewald, ebd., 190.

⁸ Quetelet, ebd.; zit. nach Ewald, ebd., 197f.

⁹ Vgl. Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1996.

¹⁰ Vgl. Ewald, *Vorsorgestaat*, a.a.O., S. 201.

,anderen Zustand‘, Deleuze und Guattari werden vom ‚organlosen Körper‘ sprechen.¹¹ Ein Protokoll dieser Kurve der Affekt-Intensitäten läßt sich dann in vier Phasen gliedern.

Deren erste, die Exposition, zeigt den Erzähler auf einer Abendgesellschaft, keineswegs ‚einsam‘ und ‚eigenbrötlerisch‘, wie der phantasmatisch interpretierende Sokel hinzudichten muß, sondern in genußreichem affektiven Gleichgewicht. Dieser Zustand wird nachhaltig gestört, als sein Bekannter hinzutritt und verzweifelt versucht, den mit seiner Geliebten erlebten erotischen Glückszustand durch das Erzählen eines einschlägigen ‚Jagdberichts unter Männern‘ zu verlängern. Wenn die beiden dann wenig später zu einem Spaziergang auf den Laurenziberg aufbrechen, dann keineswegs, weil der Erzähler, wie Sokels Duell-Skript es will, das Glück des Bekannten als ‚Herausforderung‘ aufnimmt; vielmehr ist es seine *Beschämung* über die obszöne Rede des Bekannten, die bereits die Aufmerksamkeit einiger gelangweilter Festgäste erregt, die den Erzähler zur Auflösung der Situation bewegt. Dabei beschreibt er den Aufbruch, wenn auch zunächst nur aus rhetorischen Gründen, als Übergang auf unsicheres Terrain: wegen des Schneefalls “sind die Wege wie Schlittschuhbahnen”.¹²

Angst, Scham und Schuld sind nach Deleuze und Guattari die mächtigsten Normalisierungsinstanzen von Lustintensitäten,¹³ und zumindest die beiden erstgenannten werden auch in der zweiten Phase des Experiments – nennen wir sie ‚Spiel um das normale Leben‘ – das Fallen und Steigen der Affekte, ihre Intensivierungen und Deintensivierungen regulieren. Im ersten Zyklus gerät der Erzähler im Freien, also außerhalb der Abendgesellschaft ‚offenbar in große Munterkeit‘¹⁴ (man beachte die adverbial markierte Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich); diesmal ist es die unerwartete Schweigsamkeit des Bekannten (ich nenne ihn von nun an B), die den Erzähler (von nun an E) beschämmt und die ihn die Aufgabe seiner Ausgangsposition bei Wein und Gebäck bereuen läßt. Nach der gescheiterten Assoziation mit dem Bekannten und seinen erotischen Erinnerungen ist es im zweiten Zyklus umgekehrt gerade die Lust am normalen Leben, die den neuerlichen Anstieg der Affekt-Intensitäten auslöst: ‚Ich [...] wurde ein wenig lustiger, fast hochmüthig kann man sagen. Ich [...] bildete mir ein, ich ginge selbständig spazieren. Ich war in Gesellschaft gewesen, hatte einen undankbaren jungen Menschen vor Beschämung gerettet und gieng jetzt im Mondlicht spazieren. Eine in ihrer

¹¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. Adolf Frisé. Neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg 1978, passim; Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 210.

¹² Vgl. Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes "Fassung A"*, in: *Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M. 1994 (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Bd. 5), S. 47-97; hier: S. 47ff

¹³ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 213.

¹⁴ *Beschreibung*, a.a.O., S. 49.

Natürlichkeit grenzenlose Lebensweise. Den Tag über im Amt, Abends in Gesellschaft, in der Nacht auf den Gassen und nichts übers Maß”¹⁵. E affirms hier völlig die Affektökonomie der Normalitätskultur (‘nichts übers Maß’), ihren Status als Ersatz-Natur und als Grundlage affektiver Autonomie (‘Selbständigkeit’). Im zweiten Zyklus wird der Kollaps der aufgebauten Intensität durch Angst eingeleitet, einer Angst, deren Ursprung dasselbe normale Leben ist, das zuvor das Hochgefühl des sozial autonomen, allein von seiner Lebensweise getragenen Ichs ausgelöst hatte. E wird nun von der Vorstellung bedrückt, „wieder in meine Wohnung zu gehn und wieder Stunden allein zwischen den bemalten Wänden zu verbringen [...]”, und er muß sich wiederum durch Bezugnahme auf seine Gewohnheiten retten, die diesmal freilich nicht als grenzenlos natürlich, sondern als trostlose Vernunftentscheidung erscheinen: „‘wir werden nachhause gehn, es ist spät und morgen früh habe ich Amt; bedenken Sie, man kann ja dort schlafen, aber es ist nicht das Rechte’“¹⁶.

Daraufhin – im dritten Zyklus – bezeichnet B in vertraulicher Weise E als „komisch“, woraufhin dieser nun eine glückliche Komplementarität zwischen seinem eigenen abweichenden Körper- und Verhaltensbild und dem normalen, durch mittlere Größe und eine Liebesbeziehung gekennzeichneten B imaginiert: „‘Er sieht aus [...] wie eine Stange in baumelnder Bewegung auf die ein gelbhäutiger und schwarzbehaarter Schädel ein wenig ungeschickt aufgespießt ist. Er ist vielleicht unglücklich und darum schweigt er still und doch ist man neben ihm in einer glücklichen Unruhe, die nicht aufhört’“, würde B am nächsten Tag der Geliebten über den seltsamen Bekannten berichten. B enttäuscht auch diese Vorstellung mit dem Hinweis auf die Erwartbarkeit und Routinehäufigkeit selbst nächtlicher Abenteuer, so daß am Ende des dritten Zyklus E beschämt über seine abweichende Körperlichkeit zurückbleibt. Es folgt nun keine weitere affektive Intensivierung mehr, sondern Kafkas erstes kleines Assimilationsprotokoll, ein frühes Gegenstück zum Rotpeter-Report: „es wurde mir schmerzlich, daß ihm vielleicht meine lange Gestalt unangenehm sein könnte, neben der er vielleicht zu klein erschien. Und dieser Umstand quälte mich [...] so sehr, daß ich meinen Rücken gebückt machte, daß meine Hände im Gehen die Knie berührten.“¹⁷

Nachdem B auf dieses „demütige“ Manöver der Selbstnormalisierung wiederum mit Gleichgültigkeit reagiert, ist das Spiel der Lust-Intensitäten offenbar ausgespielt. Der letzte Zyklus der zweiten Phase vollzieht sich stattdessen als Eskalation und Deeskalation im Medium der Angst. Der wiederum abgewiesene E „sieht“ auf einmal die potentielle Gefährlichkeit seines Begleiters. Er vergißt seine eigene anfängliche Gefahrendiagnose, ergreift die Flucht, kommt folgerichtig auf den glatten Wegen zu Fall und fügt sich derart selbst einen Schmerz im Knie zu. Als B ihn eingeholt hat, gelingt es E, durch Erzählung

¹⁵ Ebd., S. 50.

¹⁶ Ebd., S. 52.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 52ff.

des Unfalls und durch die Vorstellung, von einem "Mädchen in einem weißen Kleid" geliebt zu werden, den Schmerz zu verflüchtigen.¹⁸

Einsamkeit und Gesellschaft, Autonomie und soziale Gebundenheit, der Junggeselle und der Verlobte sind – soviel verdeutlicht der Verlauf der *Beschreibung* bis zu diesem Punkt – durchaus keine feindlichen Gegensätze, sondern lediglich unterschiedliche Funktionsstellen auf dem Schaltplan der Affekt-Intensitäten. Funktionsstellen zudem, denen kein inhärenter, natürlich-expressiver Affektwert korreliert, sondern deren affektiver Stellenwert mit den jeweiligen imaginären Klischees wechselt, mit denen sie verbunden werden.

Wenn man freilich einmal nicht nur begriffen, sondern auch akzeptiert hat, daß die elementare Sozio-Poetik der Affektivität immer zuvorkommt wie der sprichwörtliche Igel dem Hasen, dann kann man sich diesen Umstand immerhin zunutze machen, indem man das Imaginäre vom Medium des Sozialen versuchshalber zu dessen totalisierendem Rahmen promoviert. In der dritten Phase der *Beschreibung* vollzieht Kafka diese Verschiebung, indem er E auf eine phantastische Abschweifung schickt, mit deren Hilfe die Lust- und die Angstproblematik gegenüber dem nunmehr zu zweideutigen Zudringlichkeiten übergehenden B in einem Zug gelöst werden: "laß ihn reden und vergnüge Dich auf Deine Weise, dadurch [...] schützt Du Dich auch am besten."¹⁹ Die folgenden "Belustigungen" führen, wie diverse Kommentatoren festgestellt haben, in die Welt des Hofmannsthal'schen Chandos-Briefes; allerdings, wie schon der Untertitel andeutet ("Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben"), nicht ganz ohne ironisches Augenzwinkern. Wenn nämlich Kafka seinen Erzähler in die Einsamkeit eines Naturidylls versetzt, dann weiß dieser bereits, daß damit nur eine Befreiung vom normierenden Blick der Gesellschaft, nicht aber schon eine Transformation der *conditio humana* erreicht ist: "Man wird sich hier quälen müssen wie anderswo auch, aber man wird sich dabei nicht schön bewegen müssen." Und wie im empirischen Experiment des Spaziergangs führt auch hier die Suspendierung des Kraftfeldes des Durchschnittsmenschen unmittelbar zur Wahrnehmung einer physischen Gefährdung, die die Umkehr der Fluchtbewegung und die Rückkehr zum normalen Leben nahelegt: "Von den Obstbäumen schlügen unreife Früchte irrsinnig auf den Boden. Hinter einem Berg kamen häßliche Wolken herauf. [...] Schon wollte ich umkehren, um diese Gegend zu verlassen und in meine frühere Lebensart zurückzukehren [...]." Stattdessen besinnt sich E allerdings auf den imaginären Modus des Experiments und setzt seine Erkundungen fort. Ein buddhaartiger dicker Mann auf einer Sänfte hält nun eine Ansprache an die Landschaft, die in den Topoi des Chandos-Briefes die Möglichkeiten der Intensitätenbefreiung durch Naturmystik reflektiert. Er tut dies freilich bei Strafe des Untergangs in einem Fluß, ein Vorgang, der uns hier allein im Hinblick auf seine Signifikanz für die Logik der Kafkaschen Transgressionsprotokolle

¹⁸ Vgl. ebd., S. 56ff.

¹⁹ Ebd., S. 60.

interessiert. Der Erzähler – zur Unterscheidung vom realen des Spaziergangs nennen wir ihn hier E* – scheint dem schließlich flußabwärts treibenden Dicken helfen zu wollen; er beweist freilich in dieser Situation einmal mehr sein kontrolliertes Verhältnis zur doppelten experimentellen Notwendigkeit von Gefahr und Versicherung: "Ich achtete nicht darauf, daß es gefährlich war [...]. Ich lief so unbesonnen, daß ich mich unten beim Wasser nicht einhalten konnte, sondern ein Stück in das aufspritzende Wasser laufen mußte und erst stehen blieb, bis das Wasser mir an die Knie reichte." – "Ich kroch rasch die Böschung wieder hinauf, um auf dem Weg den Dicken begleiten zu können, denn wahrhaftig ich liebte ihn. Und vielleicht konnte ich etwas erfahren über die Gefährlichkeit dieses scheinbar sichern Landes."²⁰ Hier finden wir schon eine Kernstruktur der Kafkaschen Landvermesser-Figuren. Ihr Wille zum Wissen ist stets größer als ihr Wille zur Tat; der Fortgang des Informationen produzierenden Experiments darf durch kein intervenierendes oder gar entscheidendes Engagement gestört werden. Im entscheidenden Moment kehrt der zunächst zur Hilfe entschlossene Erzähler um und sichert damit den Fortbestand sowohl seiner selbst als auch des experimentellen Vorgangs.

E*'s Hoffnung wird nicht enttäuscht. Während das Schicksal des Dicken augenfällig demonstriert, daß die Ersetzung des sozialen Körpers des Durchschnittsmenschen durch einen naturunmittelbaren individuellen scheitern muß, erzählt dieser noch die Geschichte des Beters, die – wiederum – die genaue Umkehrung seines Körper-Experiments beschreibt.²¹ Anders als der Dicke, der mit der Masse seines Körpers durch meditative Abschließung einen Gegen-Schwerpunkt zum Sozius des Durchschnittsmenschen zu bilden versucht, strebt der Dünne vom Rand zum Zentrum der Gesellschaft, um durch gestikulierende Expressivität überhaupt Masse, "Körper", zu bekommen: "'Am Abend', gesteht der Beter dem Dicken, ,trägt niemand, der allein lebt Verantwortung. Man fürchtet manches. Daß vielleicht die Körperlichkeit entschwindet, [...] daß es vielleicht gut wäre in die Kirche zu gehn und schreind zu beten um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen'."²² Kafkas Beter erweist sich im Fortgang der Geschichte als ein um ein Jahrhundert verspätetes und daher soziologisch abgeklärtes Gegenstück von Chamisso's Peter Schlemihl: als Schatten ohne Körper gegenüber Schlemihls Körper ohne Schatten, als ein aus den Silhouetten-Archiven des 19. Jh., jenen Vorboten des Durchschnittsmenschen entsprungener Selbstbeobachter. Er darf deshalb schließlich das berühmte, später auch als Einzelstück veröffentlichte Gleichnis von den "Baumstämmen im Schnee" verkünden, das in schöner Präzision die Existenzweise des wirklichen Menschen im Banne des Durchschnittsmenschen veranschaulicht: "'Wir sind nämlich so wie Baumstämme im Schnee. Sie liegen doch scheinbar nur glatt auf und man sollte sie mit kleinem Anstoß wegschieben

²⁰ Vgl. ebd., S. 64ff.

²¹ Vgl. ebd., S. 76ff.

²² Ebd., S. 89.

können. Aber nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist bloß scheinbar‘.²³

Das Gleichnis notiert den Prozeß der doppelten Enttäuschung, den das anthropozentrische Denken Alteuropas beim Zusammenprall mit der Tatsache des Durchschnittsmenschen wieder und wieder durchlaufen mußte. Die Beweglichkeit, sprich: ‚Freiheit‘ des Einzelnen erweist sich in seinem Kraftfeld ebenso als scheinbare wie dann diabolischerweise umgekehrt auch seine Unbeweglichkeit, sprich: ‚Verwurzelung‘. Im statistischen Feld des Durchschnittsmenschen ist der Einzelne weder wirklich frei noch wirklich verwurzelt, die Zweite Natur des Normalen ermöglicht und erfordert eine selbstemergente, bodenlose Existenzweise ohne versichernden Außenhalt. Genau deshalb muß der Dicke mitsamt der Beter-Geschichte in den Fluten versinken, während E* noch einmal die Unmöglichkeit einer autonomen Bio-Regulierung unter den skizzierten Bedingungen konstatiert: ”Was sollen unsere Lungen thun [...] athmen sie rasch, ersticken sie an sich, an innern Giften [Erfahrung des Beters; B.W.]; athmen sie langsam ersticken sie an nicht atembarer Luft, an den empörten Dingen [Erfahrung des Dicken; B.W]. Wenn sie aber ihr Tempo suchen wollen, gehn sie schon am Suchen zugrunde“.²⁴

Zur Bestätigung dieses Befundes beginnt die Landschaft sich aufzulösen und geht schließlich in eine phantastische Denormalisierung des Körpers von E* (in eine Zuspitzung des anormalen Körperbildes von E) über. Während seine ‚unmöglichen Beine‘, die sich bereits über die Berge ausdehnen und die Täler beschatteten, immer weiter wachsen, wendet sich E* mit einem letzten Hilferuf um anthropometrische Normalisierung an die erstmals in seiner Landschaft auftauchenden Passanten: ” ‘Bitte, vorübergehende Leute, seid so gut, sagt mir wie groß ich bin, messt mir diese Arme, diese Beine‘.“²⁵

E's 'wilde' Belustigungen hatten, wie am Ende von Phase II geplant, zu einer Beruhigung des gemeinsamen Spaziergangs auf den Laurenziberg geführt. Ihr Ende fällt ineins mit der einsetzenden Rede B's, der nun seinerseits beginnt, seine regelmäßige, sozial integrierte Lebensweise unter intensitätstechnischen Gesichtspunkten zu problematisieren und seiner Junggesellenzeit nachzutrauern, weil ”‘gerade dieser frühere Mangel eine ausnahmsweise und lustige, besonders lustige Drehung meinen Verhältnissen gab [...]’“.²⁶

Spätestens in dieser vierten Phase des Protokolls treten der Verlauf der Frontlinie und die Einsätze des beschriebenen Kampfes in aller Deutlichkeit hervor. Hier kämpft nicht der Junggeselle gegen den sozial integrierten Lebemann, sondern beide führen einen Kampf um die Befreiung der durch ihre jeweils regelmäßigen Lebensweisen gebundenen, normalisierten Intensitäten. Und für beide Positionen wird vorgeführt, wie die –

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 91.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 92f.

Ehemänner oder Junggesellen wissen: selbst kulturell automatisierte – Hoffnung, diese Befreiung durch die Komplementierung der einen Regelmäßigkeit durch die andere, des Normal-Bios des allein lebenden Junggesellen durch den Normal-Bios des sozial integrierten Verlobten und zukünftigen Ehemannes herbeizuführen, enttäuscht werden muß. Als B schließlich Trost in der Betonung seiner prinzipiellen Willensfreiheit sucht ("‘ich kann immer noch diese beginnende Liebe gleich beenden durch eine Schandthat oder durch Untreue oder durch Abreise in ein fernes Land’‘), da konfrontiert ihn E mit der Logik des Baumstamm-Gleichnisses: "‘Da wird keine Schandthat helfen, keine Untreue oder Abreise in ein entferntes Land, Sie werden sich morden müssen’‘. Als daraufhin B ihm, dem Alleinlebenden, solch leichtfertige Reden mit sozialmoralischem Unterton untersagen will, besteht E’s Gegenzug im offenbar rein diskurstaktisch motivierten Geständnis seiner Verlobung. Und als daraufhin B sich eine "tiefen Wunde" zufügt, handelt auch er dabei keineswegs mit dramatischer Notwendigkeit, sondern wiederum rein experimentell, "wie im Spiele". Nun ist es, in umgekehrter Analogie zum ersten Eskalationszyklus, E, der seine Indifferenz aufgibt und sich mit intensivem Affekt B wieder zuwendet. Nach der notdürftigen Verarzung und dem vergeblichen Versuch, Hilfe zu holen, malt er B in einem Zukunfts-Erinnerungsbild die Freuden gemeinsamer Frühlingsunternehmungen aus, worauf nun wiederum B mit Indifferenz reagieren kann.²⁷ ETCETC.

Spätesten hier wird deutlich, daß das ganze Verhältnis zwischen E und B nicht auf ein dramatisches *Ende*, sondern auf *Endlosigkeit* angelegt ist, und daß genau darin seine ganze Problematik besteht. Kafkas Kampf ist kein Duell, weder ein kakanisches noch ein amerikanisches. Er findet zu keiner Zeit sein Schlachtfeld, seine klare Frontlinie und seine deutlich geschiedenen Parteien. Weil der Gegner in diesem Kampf, der Durchschnittsmensch, zugleich seine Grundlage ist, weil er alle Kämpfenden gleichermaßen durchzieht, besteht die einzige feststellbare Regelmäßigkeit des Kampfgeschehens im Oszillieren beider Protagonisten um den Normalzustand: in jenem Auf und Ab von Intensitäten, dessen einzige angebbare Richtung die im Dunkeln liegende Zukunft ist.

Wenn Kafka bereits 1904/1905 ein so dezidiert „protokollarisches“, expertenhaft-distanziertes Verhältnis zur Affektökonomie seiner Zeit hatte, dann wäre von hier aus auch das Verhältnis zwischen Biographie und dichterischer Produktion neu zu reflektieren. War Kafka tatsächlich jener hypersensible Golem, der die vielfältigen „Einwirkungen“ und „Einflüsse“ seiner Umwelt aufnahm, um sie dann intuitiv zu „verinnerlichen“ und zu „verarbeiten“? Ich glaube, es war gerade umgekehrt. Wenn Kafka nach seinem Eintritt in die Assicurazioni Generali im Sommer 1907 an eine damalige Geliebte schreibt, "das Versicherungswesen selbst interessiert mich sehr, aber meine vorläufige Arbeit ist traurig",²⁸ dann erklingt hier nicht nur die von den Entfremdungsmelancholikern dankbar

²⁷ Vgl. ebd., S. 94.

²⁸ Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a.M. 1975, S. 49.

aufgenommene Klage über den Büroalltag an, sondern ein, wie sich zeigen lässt, explizit poetologisches, schreibprogrammatisches Interesse an der Art und Weise, in der die Gesellschaft und das Leben im Diskurs der Versicherung objektiviert werden. Kafkas literarische Produktion speist sich nicht nur aus seinem Leben, sondern sie fungiert umgekehrt als mächtigste Organisationsagentur dieses Lebens, sie ist sein formatives Zentrum: Das ist die Bedeutung seiner Warnung an Bauer, kein literarisches Interesse zu haben, sondern aus Literatur zu *bestehen*.²⁹ So und nur so kann Kafka dem Artefakt des Durchschnittsmenschen anstelle des gängigen Humanitäts-Pathos ein anderes, freilich nur aus Wörtern bestehendes Anthropo-Artefakt zur Seite stellen. Insbesondere die Arbeiter-Unfallversicherung wird Kafka das Expertenwissen liefern, dessen man bedarf, wenn man, entgegen dem Trend der Zeit, nicht die Sprache zum Leben, sondern das Leben zur Sprache bringen will. In Kafkas Dichtung dient das Leben nicht als Chiffre für das Jenseits einer ‚erstarren‘ Kultur, sondern als komplexe diskursive Positivität, die sich zwischen Medizin, staatlicher Biopolitik und individueller Lebensführung entfaltet. Schon die Modifikationen, die Kafka 1910 gegenüber der ersten Fassung der *Beschreibung* vornimmt, lassen sich zum Teil unmittelbar auf diese neue Wissensressource beziehen. So findet sowohl auf der Ebene der Erzählperspektivik wie auf der Handlungsebene eine Beruhigung und Ernüchterung des Beobachters statt, die Kafkas neu erworbenen Blick auf die Serialität auch von vermeintlich noch so überraschenden Wechselfällen des Lebens verraten. Als Ersatz für einen Blick in die Akten sei die bekannte Stelle des Briefes an Brod aus dem Sommer 1909 hier einmal nicht hinsichtlich ihrer gewerkschaftlichen, sondern ihrer poetologischen Signifikanz wegen zitiert: "Denn was ich zu tun habe! In meinen vier Bezirkshauptmannschaften fallen [...] wie betrunken die Leute von den Gerüsten herunter, in die Maschinen hinein, alle Balken kippen um, alle Böschungen lockern sich, alle Leitern rutschen aus, was man hinauf gibt, das stürzt hinunter, was man herunter gibt, darüber stürzt man selbst. Und man bekommt Kopfschmerzen von diesen jungen Mädchen in den Porzellanfabriken, die unaufhörlich mit Türmen von Geschirr sich auf die Treppe werfen."³⁰

Dies alles sind, wie eingangs bemerkt, Berichte aus der Zeit erster dichterischer Eingänge. Kafkas eigentlicher Bau wird erst entstehen, nachdem es ihm gelingt, den Versicherungsexperten mit dem Bilderdieb zu kreuzen, die Kurven seiner Protagonisten in eine semiologisch offene und zugleich diskursiv geschlossene Welt programmatisch plagiierter Sprachbilder aus Tradition und Zeitgeschichte zu versetzen. Diese Entwicklungen hängen weniger mit Familien- und Liebesgeschichten zusammen als mit Kriegsgeschichten und ihren anstrengenden bio- und ethnopolitischen Folgelasten, mit Problemen kollektiver Ent- und Versicherung. Für uns mag hier der versichernde Hinweis

²⁹ Vgl. Franz Kafka, *Brief an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt a.M. 1976, S. 444.

³⁰ Franz Kafka, *Briefe*, a.a.O., S. 73.

genügen, daß der Durchschnittsmensch, unsichtbar wie er ist, in Kafkas Dichtung omnipräsent bleibt: vom mittelmäßigen Mittelschüler Karl Roßmann über den Landarzt, der mit dem "Überblick" des Amtsarztes die Wunde seines jungen Patienten zu verdurchschnittlichen sucht, den untoten Jäger Gracchus, der die Bürgermeister der Hafenstädte davon überzeugen möchte, daß er eigentlich ordnungsgemäß, nämlich infolge eines *normal accident*, eines sozial versicherten Arbeitsunfalls gestorben sei, den Affen Rotpeter, der umgekehrt unter programmatischem Verzicht aufs Jammern die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht, bis hin zu den Helden der späten Geschichten wie dem um seinen Status als "Durchschnittshund" ringenden Erzähler der *Forschungen eines Hundes*, dem Hungerkünstler, der die biblischen vierzig Tage als durchschnittlichen Gipelpunkt der Publikumsresonanz (als Quotenoptimum) wiederkehren läßt und schließlich dem Tier im Bau, in dessen Sicherungs-Reflexionen scheinbar unvermittelt, tatsächlich aber wohl eher unbemerkt, der versicherungsstatistische Terminus der "normalen Gefahr" auftaucht.

Die poetische Protokollierung der teuflischen Verdopplung des Wirklichen durch den Durchschnittsmenschen und ihrer Folgen, insbesondere in Fällen der Verwechslung beider, ist Kafkas singuläres Schreib- und Lebenswerk. Versetzen wir uns aber, um nicht so unschön schließen zu müssen, noch einmal mit unserem Dichter auf den Laurenziberg: "Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges," beginnt eine späte Tagebuchnotiz, "ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde."³¹

³¹ Franz Kafka, *Tagebücher. Bd. 3 1914-1923* (=Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben v. Hans-Gerd Koch, Bd. 11), Frankfurt a.M. 1994, S. 179.

Géza Horváth

Schizophrenie und Selbstmord oder Zweiheit und Einheit in Hermann Hesses Erzählung *Klein und Wagner*, mit einem Ausblick auf Schopenhauer

Die 1919 entstandene Erzählung, die das zweite, mittlere Stück des Klingsor-Zyklusses bildet, kann auf den ersten Blick als bloß psychologisierende Kriminalgeschichte erscheinen, deren Protagonist, ein deutscher Kleinbeamter, der sich plötzlich gegen seine Lebensbedingungen auflehnt, Geld unterschlägt und, nach einem – anscheinend gescheiterten – amokartigen Fluchtversuch aus der nördlichen Heimat in den Süden, wahnhaft wird und Selbstmord begeht.

Die Hesse-Rezeption wertet den Fall Klein-Wagner unterschiedlich. Siegfried Unseld sieht in der Figur des Protagonisten einen Vorläufer des Harry Haller im *Steppenwolf*. Der Ex-DDR-Literat, Fritz Böttger, bedient sich eines sozialistisch-realistischen Fachjargons und verurteilt Kleins Tod als "Scheinperspektive, die dem deutschen Kleinbürger der imperialistischen Epoche als mondän-nihilistisches Ziel gezeigt wird."¹ Karin Struck verwechselt die reale Welt des Autors mit der fiktionalen Textwelt, indem sie Kleins Tod als Folge von Hesses strenger pietistischer Erziehung erklärt.²

Bei textzentrischer Erklärung lässt sich jedoch in der Erzählwelt ein Vorgang nachvollziehen, von dem die Gestalt des Klein-Wagner geprägt wird, und der nach Hesses Auffassung von einer spiralförmigen Entwicklung im Prozess der Menschwerdung von unten nach oben aufgebaut ist und ins Unendlich-Zeilose, ins Transzendentale zielt und auf einem der wichtigsten strukturmodellierenden Motive Hesses, nämlich auf der nach dialektischem Prinzip funktionierenden *Bipolarität* beruht.³

¹ Fritz Böttger, *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit*. Berlin: Aufbau 1974, S. 274.

² "Ständig setzt er [Hesse] sich mit der protestantischen Einengung der erotischen Kraft auseinander. Klein geht ja zugrunde daran, daß er nicht lieben kann. Geht zugrunde an seinem Ekel vor dem Geschlecht. Klein hat sein Inneres vernachlässigt, hat sich einnehmen lassen von Bedeutungen und Systemen, er hat die Fähigkeit zu lieben verloren." Karin Struck, *Splitter und Lesefrüchte*. In: Volker Michels (Hg.), *Über Hermann Hesse*. Bd. 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 333.

³ Zur Typologie der Prosawerke von Hesse vgl. 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*. In: *Acta Germanica*, Nr. 7. 1998, S. 96-132.

Die Lebensstadien Klein-Wagners entsprechen der Entfaltung der Persönlichkeit und manifestieren sich als gesteigerte Bewegung im Rahmen des *principii individuationis*, also im Spannungsfeld von Zeit, Raum und Kausalität. Der Freitod im See gilt als Vollendung dieser Entwicklung, d.h. die Überwindung der Angst und damit die Aufhebung der Zeit.⁴

Im Text kommt der Name Schopenhauers zweimal vor. Die knappen, konkreten, intertextuellen Bezüge dürften an sich natürlich zu keinen aufschlussreichen Folgerungen zu einem ideellen Einfluss Schopenhauers auf Hesse führen, denn es fallen auch andere, ebenfalls gewichtige Namen, wie die von Goethe, Buddha oder Jesus.

Auffallend ist jedoch, daß der Beamte Klein, lange Jahre braver und gehorsamer deutscher Kleinbürger und Familievater, meist ein Bändchen Schopenhauer auf Reisen bei sich hat. Aus einem Schlummer erwachend greift Klein nach seiner Ankunft in der Hotelstadt nach diesem Bändchen und liest folgenden Satz:

Wenn wir auf unsern zurückgelegten Lebensweg zurücksehn und zumal unsre unglücklichen Schritte, nebst ihren Folgen, ins Auge fassen, so begreifen wir oft nicht, wie wir haben dieses tun, oder jenes unterlassen können; so daß es aussieht, als hätte eine fremde Macht unsre Schritte gelenkt. Goethe sagt im Egmont: Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen; und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen.⁵

Hier werden Schopenhauer und Goethe zur Illustration eines der Kerngedanken der Erzählung herangezogen: der Mensch ist außerstande, seinem Schicksal zu entkommen, kann aber nach vollendetem Weg zu sich selbst mit seinem Schicksal eins werden, und zwar mit einem Begriff Hesses im sog. "magischen Moment", in dem – durch einen intertextuellen Bezug zu Novalis – Schicksal und Gemüt, also Außen und Innen eins werden und dadurch die durch den Schöpfungsakt zerstörte Ureinheit wiederhergestellt werden kann⁶.

⁴ Der Wassertod kommt in Hesses Werken oft vor. Das Wasser selbst ist ein Einheitssymbol, der Wassertod bedeutet Eingehen in die Einheit. Viele Protagonisten Hesses sterben im Wasser: Hans Giebenrath, Klein, Josef Knecht, andere sehnen sich danach, wie Klingsor am Karen-Tag, oder erleben ein Sterben und Neugeburt im bzw. am Wasser, wie etwa Siddhartha oder Narziß. Vgl. Peter Baer Gontrum, *Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses*. München: Uni-Druck 1958.

⁵ Hermann Hesse, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 5. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 232. (k. nftig GW)

⁶ Im zweiten Teil, *Die Erfüllung*, des Romanfragments *Heinrich von Ofterdingen* erklärt der als Pilgrim erwachte Heinrich Sylvester: "Oft fühl ich jetzt, wie mein Vaterland meine frühesten Gedanken mit unvergänglichen Farben angehaucht hat, und sein Bild eine seltsame Andeutung meines Gemüts geworden ist, die ich immer mehr errate, je tiefer ich einsehe, daß Schicksal und Gemüt Namen Eines Begriffs sind," In: Novalis, *Dichtungen und Prosa*. Leipzig: Reclam 1975. S. 216.

Kleins Flucht aus der nördlichen, kalten, vernunftgesteuerten, sicheren, sichtbaren und bewussten Sphäre seines Lebens – die das männlich-väterliche Prinzip und als solches den Geist darstellt – in eine südliche, gefährliche, sinnliche, verbrecherische, unsichtbare, unbewusste, allerdings warme und lockende Sphäre – die das Mütterlich-Weibliche, und die Sinnenwelt repräsentiert – ist mehrschichtig. Auf der konkreten Textebene flüchtet der schizophrene Klein weg von der Heimat, vor dem gesitteten Leben ins unsichere, unbekannte Land. Zugleich ist er aber unterwegs zu sich, auf der Fahrt erschließt er die in seinem früheren Leben ins Unterbewusste oder Unbewusste verdrängten Sphären seines tiefsten Inneren. Denn Klein ist nicht nur Klein, sondern auch Wagner: "[...]Wagner war er selbst – Wagner war der Mörder und Gejagte in ihm, aber Wagner war auch der Komponist, der Künstler, das Genie, der Verführer, die Neigung zu Lebenslust, Sinnenlust, Luxus – Wagner war der Sammelname für alles Unterdrückte, Abgesunkene, zu kurz Gekommene in dem ehemaligen Beamten Friedrich Klein."⁷ Die Figur des süddeutschen Schullehrers, der seine Familie brutal ermordet hat, verknüpft sich mit der Figur des Musikers, den der junge Klein als Idol anbetete, und dessen Bild samt jeglichen sinnlichen Träumen Kleins Ehefrau und die schwere Bürde langwieriger Ehejahre in ihm verdrängt haben. Künstlerisch-musikalische Genialität, Vollkommenheit höchsten Erkennens und schöpferischen Lebens paart sich mit Verbrechen und mörderischer Brutalität. Hesses erster Biograph, der Mitbegründer des Zürcher Cabaret Voltaire, Hugo Ball, erklärt diesen Zwiespalt mit dem Charakter des romantischen Genies und der mörderischen Strenge einer deutschen Erziehung, wie sie eben in der ersten Erzählung des Klingsor-Zyklus, in der *Kinderseele* thematisiert wird.⁸ Einerseits vertreten die beiden Wagner-Figuren die Sinnenwelt: das Animalisch-Brutale und das Genial-Musikalische. Andererseits erscheint auf der konkreten Textebene die Tänzerin und Kurtisane Teresina in ihrer Eigenschaft als obskures Objekt erotischer Sehnsüchte Kleins als Repräsentantin der Sinnlichkeit – ähnlich wie Kamala in *Siddhartha* oder Maria und Hermine im *Steppenwolf*. Sie sind zugleich Führergestalten, die nach Erfüllung ihrer Aufgabe vom Protagonisten überwunden werden. Zunächst muss aber der nüchterne Vernunftmensch Klein sterben, und diesen Sterbensweg erlebt er gleichsam als einen Schmerzensweg. Er versucht in die Geborgenheit der ersten Unschuld, der paradiesischen Kinderwelt, zum ersten Stadium der dreistufigen Entwicklungslehre Hesses zurückzufliehen, indem er im Bauernmilieu beim Bauernweib Ruhe sucht und sie dort kurz auch findet. Während Teresina das Sexuelle repräsentiert, steht das Bauernweib für das Mütterlich-Weibliche, für die Urmutter, bei der Klein Obhut sucht. Er will im unzivilisiert-primitiven Dörfchen Schinken und Ei essen, bekommt jedoch nur Brot und herben Rotwein, die als allgemein bekannte Symbole für das Martyrium Jesu auf das Sterben und die Auferstehung verweisen. Im Ei und dem Schinken vereinen sich mehrere Symbole: das Ei repräsentiert

⁷ GW. Bd. 5. S. 267.

⁸ Hugo Ball, *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977. S.151.

als Fruchtbarkeitssymbol das Frühlingserwachen sowie das Osterwunder der Auferstehung. Der *Schinken* verweist auf das Fleisch, also auf das Irdisch-Leibhafte und das *Ei* auf die mögliche Geburt eines Vogels, wobei der Vogel bei Hesse immer für die Seele, die zum Himmel hinstrebt, steht. Mit dem Sterben und Neugeborenwerden des Fleisches, des Individuums Klein-Wagner, wird im Bild des Eis bereits ein Transzendentieren der Seele, d.h. ein "Entwachsen", eine "Entstofflichung" vorweggenommen⁹. Schinken mit Ei kann Klein erst auf der Vergnügungsinsel Castiglione mit Teresina essen und statt des Weins Champagner dazu trinken. Der Champagner vertritt im Gegensatz zum ländlich-herben Rotwein die Noblesse und den Luxus der mondänen und semimondänen Welt süßer und sinnlicher Verlockungen, nach denen sich Klein eigentlich schon immer gesehnt hat. Auf dieser Entwicklungsstufe ist also der Beamte Klein gestorben und als Wagner auferstanden.

In einem erleuchteten Moment erahnt Klein die Einheit hinter den Gegensätzen und erkennt, daß er alle ihm innewohnenden gegensätzlichen Welten akzeptieren, sich sogar der auf den immer wieder sich gegenseitig auflösenden Polen basierenden Entwicklung hingeben muss. Im Zusammenhang mit dieser Erkenntnis taucht der Name Schopenhauer ein zweites Mal auf: er wird mit Buddha und Jesus zusammen erwähnt, und zwar als Erleuchteter, der seinen eigenen Weg zu Ende gegangen und nach Überwindung der Angst – und damit der Zeit – in die Zeitlosigkeit der Heiligen eingegangen ist, d.h. die höchste Stufe Hessescher Entwicklung erreicht hat. So wird Schopenhauer zum imaginären Mystagogen von Klein-Wagner, nach dessen Intentionen durch das höchste Erkennen mit Hilfe der Kunst die Rahmen des principii individuationis gesprengt und dadurch der blinde Wille überwunden werden kann – ähnlich wie auch Jesus die Angst vor dem Sterben im Garten Gethsemane und damit die Zeit überwunden hatte. In dieser Vision erkennt Klein das Wesen der Kunst: "Er sah: die rätselhafte Magie der Kunst öffnete sich demselben Schlüssel. Kunst war nichts anders als Betrachtung der Welt im Zustand der Gnade, der Erleuchtung. Kunst war: hinter jedem Ding Gott zeigen."¹⁰ Kunst gilt hier also auch als Mittel zur Erlangung der Einheit.

Indem Buddha, Schopenhauer, Jesus und die Griechen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, wird die einzige Lebensweisheit, die auch die oben genannten Erleuchteten besitzen, betont: "das Wissen von Gott ist in uns."

Der Schicksalsträger – im *Klein und Wagner* als Gott bezeichnet – liegt also bei Hesse im Idealfall, d.h. nach der Aufhebung der Pole Außen und Innen, im Menschen selbst. Diese, dem Menschen innewohnende höchste Einheit hinter jedem Ding zu zeigen, ist die größte Aufgabe des sich selbst überwindenden, ständig entfaltenden Individuums. Wenn die Kunst ein Mittel zur Überwindung der Zeit bedeuten kann, so ist ein – wenn auch nicht das einzige – überwindende Individuum das Künstler-Genie selbst.

⁹ Das sind Bezeichnungen für den Tod des Altmusikmeisters im *Glasperlenspiel*.

¹⁰ GW. Bd. 5. S. 256.

Schopenhauer mutet dem Genie die höchste Form des Erkennens zu, indem es sich als erkennendes Subjekt im zu erkennenden Objekt auflöst, mit ihm eins wird, und so den blinden Willen los wird, dem sonst das Individuum unterworfen ist, und zwar um in die Sphäre der Ideen einzudringen – welche unmittelbare Objektivationen des Willens sind, während die Individuen bloß mittelbare, d.h. der Ideen Objektivationen darstellen – und diese Ideen in dauerhaften Bildern darzustellen.

So ist *Genialität* nichts Anderes, als die vollkommene *Objektivität* [...] Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, 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 nötig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und was in schwankende Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauerhaften Gedanken.¹¹

1917, also zwei Jahre vor *Klein und Wagner*, schreibt Hesse einen Aufsatz mit dem Titel *Von der Seele*, in dem er das Ziel der Menschenwelt in der Darstellung der Seele sieht. Diese Darstellung kann nur in einem Zustand erzielt werden, in dem sich die Betrachtung von jeglichem Interesse befreit hat. "Erst, wo unser Schauen reine Betrachtung wird, tut sich die Seele der Dinge auf, die Schönheit."¹² Diese reine Betrachtung, von Hesse auch "begierdelose Liebe" genannt, entspricht etwa der Schopenhauerschen Kontemplation, der Betrachtung mit dem Weltauge.

Wenn ich einen Wald beschau, den ich kaufen will, dann sehe ich nicht den Wald, sondern nur seine Beziehungen zu meinem Wollen [...] Im Augenblick, da das Wollen ruht und die Betrachtung aufkommt, das reine Sehen und Hingegebensein, 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 [...] nichts als Liebe. Sie ist der höchste und wünschenswerteste Zustand unserer Seele: begierdelose Liebe.¹³

Das Individuum, das *principium individuationis* – das bei Schopenhauer also eine mittelbare Erscheinungsform des dem menschlichen Erkennen grundsätzlich unzugänglichen Lebenstrieb, des wilden und gierigen Willens bedeutet – ist dem Satz vom Grunde unterworfen, d.h. es existiert in den Grenzen von Zeit, Raum und Kausalität. Das Durchbrechen dieser Grenzen ist auch das Ziel von Hesses Protagonisten, der Weg dazu

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Stuttgart: Reclam 1990. S. 274-275.

¹² GW. Bd. 10. S. 33.

¹³ GW. Bd. 10. S. 33-34.

kann unterschiedlich sein. Wie eben gesehen, kann die Kunst als ein solcher Weg gelten. Kunst wird jedoch in *Klein und Wagner* nur als ein mögliches Mittel zum Erreichen der Einheit erwähnt und nicht thematisiert, wie im dritten Stück des Klingsor-Zyklus, in der Erzählung *Klingsors letzter Sommer*.

Klein ist kein Künstler – weder von Beruf, noch im Sinne eines schöpferischen Individuums, er ist kein Genie, auch wenn das Doppelwesen Wagner ihm innewohnt. Künstler ist er jedoch in dem Sinne, daß auch er auf dem Entwicklungsweg zu sich selbst – und zwar im Sterben – die dritte Stufe erreicht, und so sich vom Individuationsprozess befreit.¹⁴

In einem Traum befindet sich Klein im Theater Lohengrin, wodurch ein Bezug zur Wagnerschen Musik hergestellt wird. Der Musik wird sowohl von Schopenhauer wie auch von Hesse eine eminente Rolle innerhalb der Künste eingeräumt. Im Hesseschen Œuvre vertritt die Musik generell die Harmonie und die Einheit, ist ein gleichzeitiger Zusammenspiel verschiedener Töne, eine Zwei- oder Mehrstimmigkeit in der Einstimmigkeit. Während in der Schopenhauerschen Kunst-Hierarchie von der Architektur über die bildenden Künste bis hin zur Dichtkunst – in der das Epos wiederum unten, das Trauerspiel obenan steht – alle Kunstarten Objektivationen der Ideen sind, hebt sich die Musik qualitativ von diesen ab, weil sie eine unmittelbare, und als solche, die höchste Objektivation des Willens selbst darstellt.

Die Hotel- und Vergnügungsstadt im Süden kann Klein-Wagner keinen Halt gewähren. Die elegante Bäderstadt ist vor allem für noble Kurgäste da, die sich mit vorübergehenden Kurbehandlungen und Genüssen begnügen – sie stehen im Gegensatz zum benachbarten, einfach-primitiven Dorf, in dem der Protagonist vergebens einen Rückweg sucht, bloß eine kurze Rast und Ruhe finden kann, auf die wiederum eine noch stärkere Rastlosigkeit und verzweifelte Suche folgt als zuvor. Nachdem aber der Beamte Klein gestorben und in ihm das Mörder-Genie Wagner geboren worden ist, kann Wagner leben. Als Höhepunkt Wagnerschen Lebens erweist sich der *Liebeskampf* mit Teresina. Die vollendete Liebe erlebt Wagner als Sterben unter Qual und Wonne, als kurze Ruhephase nach dem erkämpften Höhepunkt, auf den ein neuer Kampf, ein Neubeginn und Neugeborenwerden folgen soll. Nach der stürmischen Vereinigung mit Teresina überfällt den ermatteten Wagner statt Beruhigung Todesangst und tödliche Vereinsamung.

Auf einer Pendelfahrt aufeinanderfolgender, immer intensiver werdender Stadien von Beruhigung und Rastlosigkeit erreicht Wagner den Gipfel seiner Ängste nach dem Liebesakt. Die Neugeburt aus dieser Liebe wirkt äußerst deprimierend. Die Liebe erweist sich nur als Ersatzlösung von den Leiden und Ängsten: „da war nur Lebensgier und Angst, und aus Angst, aus dummer Kinderangst vor der Kälte, vor dem Alleinsein, vor dem Tode floh man zueinander, küßte sich [...] warf neue Menschen in die Welt.“¹⁵ Dieser

¹⁴ Nach Schopenhauer kann der Selbstmord allerdings keine Befreiung vom Willen bedeuten.

¹⁵ GW. Bd. 5. S. 283.

von Angst und Gier genährte Lebenstrieb, der stärker ist als der menschliche Wille, hat wiederum intertextuelle Bezüge zum Schopenhauerschen Willen.

Klein-Wagner hat jenes Stadium auf seinem Fluchtweg zu sich erreicht, in dem er klar sieht, daß ihm die Vollendung und Überwindung des Individuationsprozesses, die Fortsetzung seines Weges, nunmehr ein Hinübersteigen, also ein Transzendifieren, ihm bevorsteht, sobald er nun auch diese zweite, bereits ausgekostete und bewältigte Sphäre seines Inneren loswerden kann. Er erkennt auch, daß er Teresina ebenfalls überwunden hat, daß die Kurtisane nicht mehr die dem braven Kleinbürger Klein verbotene Sinnlichkeit vertritt. Sie bleibt in ihrer Welt hängen, sie ist wie alle anderen, wie früher auch Klein-Wagner war. Teresina steht auf der zweiten Stufe des Entwicklungsprozesses der Menschwerdung. Klein-Wagner befindet sich zwar auch auf dieser Stufe, rückt aber immer näher zur nächsten. Wenn er die Angst, die Zeit, das Wollen losgeworden ist, indem er die Welt als reines Subjekt des Erkennens mit dem Schopenhauerschen Weltauge, oder mit der Hesseschen begierdelosen Liebe zu betrachten vermag, und sich frei von Zeit, Raum und Kausalität, also frei vom *principium individuationis* dem "All" hingibt, erreicht er die dritte Stufe der Menschwerdung.

Klein flieht am Anfang der Erzählung mit einem rasenden Schnellzug in den Süden. Mit Teresina wird er im Motorboot – das als motorisierter Charons Nachen den verstorbenen Klein und im Auferstehen begriffenen Wagner in eine neue Welt befördert – auf die Vergnügungsinsel Castiglione übergesetzt, und in den Tod hinein rudert er selbst in einem kleinen Boot. "Sein kleines Boot, das war er, das war sein kleines, umgrenztes, künstlich versichertes Leben – rundum aber das weite Grau, das war die Welt, das war All und Gott, dahinein sich fallen zu lassen war nicht schwer, das war leicht, das war froh."¹⁶

Und nun ein weiterer Bezug zu Schopenhauer. Schopenhauer verwendet einen ähnlichen Vergleich zur Veranschaulichung des jämmerlichen Lebens des Individuums. Diese Stelle zieht auch Nietzsche heran in seiner *Geburt der Tragödie*, um den Unterschied zwischen Apollo und Dionysos plausibel zu machen: "Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*".¹⁷ Zwar wirkt das stürmische Meer bei Schopenhauer höchst bedrohlich, wie die Welt selbst, während der ruhige See Klein-Wagner friedvoll aufnimmt, sind beide "Schiffer" Individuen, von denen Klein-Wagner gerade die Grenzen des Individuums zu durchbrechen versucht. Nietzsche erweitert den Schopenhauerschen Vergleich, indem er das *principium individuationis* als Schein, als den im Schleier der Maja befangenen

¹⁶ GW. Bd. 5. S. 286.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*. In: Karl Schlechta (Hg.) Friedrich Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*. München-Wien: Carl Hanser 1980. S. 23.

Menschen betrachtet, „aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des ‚Scheines‘ samt seiner Schönheit, zu uns spräche.“¹⁸ Beim Zerreißen des Schleiers tut sich das Dionysisch-Rauschhafte auf:

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird.¹⁹

Diese wonnevolle Verzückung erlebt Klein-Wagner beim Auflösen seines Ich im Wassertod, und erreicht eine Sphäre, die wiederum keine Bleibe gewähren kann, in der die Gegensätze auf einer höheren Stufe wiederkehren. Die Entwicklung ist nicht abgeschlossen, kann nicht abgeschlossen werden. Allein die Perspektive des ertrinkenden Klein-Wagner ändert sich, indem er in diesem zeit- und raumlosen Zustand statt einer zweidimensionalen Betrachtungsweise plötzlich alles gleichzeitig erlebt, und Gut und Böse, Leben und Sterben zugleich akzeptieren kann:

[...] siehe, das ist Gott, der Herr, und sein Weg führt zum Frieden, rief einer [...] Ein anderer verkündete, daß Gottes Bahn zum Kampf und Krieg führte. Einer nannte ihn Licht, einer nannte ihn Nacht, einer Vater, einer Mutter. Einer pries ihn als Ruhe, einer als Bewegung, als Feuer, als Kühle, als Richter, als Tröster, als Schöpfer, als Vernichter, als Verzeiher, als Richter. Gott selbst nannte sich nicht.²⁰

Nun sitzt der Gott im Innern von Klein-Wagner und betrachtet alles mit dem Weltauge, mit der begierdelosen Liebe.

¹⁸ Ebd., S. 24.

¹⁹ Ebd., S. 24.

²⁰ GW. Bd. 5. S. 292.

Márta Horváth

Der "andere Zustand" in Robert Musils *Grisia* und *Die Vollendung der Liebe*

1.

Das um die Jahrhundertwende durch den Szientismus der positivistischen Wissenschaften gefährdete Ansehen der Dichter nimmt Musil in seinem Essay *Skizze der Erkenntnis des Dichters* in Schutz. Der auch als eine Art *ars poetica* deutbare Text verfolgt einen Gedankengang, dessen Schlußfolgerung die Daseinsberechtigung, sogar die Notwendigkeit der dichterischen Erkenntnis ist.

Zur Schlußfolgerung der Notwendigkeit kommt Musil dadurch, daß er über eine bloße Unterscheidung zwischen verschiedenen möglichen Erkenntnisweisen hinaus dieser Distanktion ein ontologisches Fundament zugrunde legt. Bereits in der Struktur der Wirklichkeit stellt er eine Bipolarität fest. Die Erkenntnis von Tatsachen – vor allem – der "physischen Natur", die "durch eine gewisse Monotonie [...], durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander" gekennzeichnet sind, erforderten nach ihm eine andere Erkenntnisweise, als Tatsachen und Geschehnisse, die "[...] sich nicht wiederholen [...], sondern [...] unbeschränkt variabel und individuell [sind]".¹ Diese – allerdings kritisierbare – Folgerungslogik führt zum Schluß zu der Aussage, "daß die Struktur *der Welt* und nicht *die seiner Anlagen dem Dichter seine Aufgabe zuweist, daß er eine Sendung hat*".²

Die kurze Rekonstruktion des Gedankengangs des Essays ist relevant in Hinsicht unserer Fragestellung, da das von der zu behandelnden Novelle aufgeworfene Problem, die Vermittlung einer Erlebnisweise, die Musil später den "anderen Zustand" nennt, sich auf die oben beschriebene Unterscheidung gründet.

Die Intention des Musilschen Essays ist – wie gesagt – die Notwendigkeit der dichterischen Erkenntnis einzusehen. Um diese erkenntnistheoretische Folgerung ontologisch zu begründen, führt er die Begriffe "ratioides Gebiet" und "nicht-ratioides Gebiet" ein, um mit ihnen die zwei unterschiedlich beschaffenen Gebiete der Tatsachen der Wirklichkeit zu bezeichnen. Das "ratioide Gebiet" würde nach ihm in erster Linie die Tatsachen

¹ Zitiert wird aufgrund der folgenden Ausgabe: Robert Musil, *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978 Bd.8. S.1025-1030, hier 1027. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Ebd. 1029. Hervorhebungen im Original.

der physischen Natur umfassen, für das "nicht-ratioide Gebiet" wäre das Hauptbeispiel die Moral. Die Tatsachen des "nicht-ratioiden Gebiets" seien also "Werte und Bewertungen", "ethische und ästhetische Beziehungen", "die Idee". (1028)

Dieser Distinktion folgend unterscheidet Musil zwischen zwei notwendigen Erkenntnisweisen, die er den zwei Gebieten der Wirklichkeit zuordnet. Sein Interesse gilt für das "nicht-ratioide" Gebiet; dies sei nämlich "das Heimatgebiet des Dichters", jenes Gebiet, das für den Menschen allein durch die dichterische Erkenntnis adäquat zugänglich ist. Als Erkenntnisleistung des Dichters bestimmt er eine ethische: "immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*." (1029)

Die spezifische Erkenntnisweise des Dichters verbindet Musil auf einer weiteren Ebene mit der spezifischen Möglichkeit der sprachlichen Vermittlung dieser Art Erkenntnis. Solange sich die Tatsachen des ratioiden Gebiets "eindeutig beschreiben und vermitteln lassen" (1027), verlangt die dichterische Erkenntnis eine Sprachverwendung, die gegen die verfälschende Verfestigung wirkt. Kritisiert wird die auf moralischem Gebiet falsch praktizierte Methode: es wird "nach dem Prinzip der Pilotierung vorgegangen und werden in das Unbestimmte die erstarrenden Caissons der Begriffe gesenkt, zwischen denen sich ein Raster von Gesetzen, Regeln und Formeln spannt. Der Charakter, das Recht, die Norm, das Gute, der Imperativ, das Feste in jeder Hinsicht sind solche Pfähle, auf deren Versteintheit gehalten wird [...]" (1027). Die adäquate Vermittlungsmethode der Erkenntnis auf diesem Gebiet ist nach Musil die Dichtung. Ihr Hauptmerkmal ist infolge der Variabilität und Individualität seiner Tatsachen die gegen die "perspektivische Verkürzung" wirkende Multiperspektivität³, die der schon oft analysierte essayistische Erzählstil⁴ und die die Mehrdeutigkeit der Begriffe fördernde starke Metaphorizität⁵ ermöglichen.

Wie ist also der in Musils "Dichtung" erfundene Mensch beschaffen?

Die Eigenartigkeit der Musilschen Anthropologie ist, daß in ihrem Zentrum nicht der – aufgrund bestimmter Eigenschaften oder bestimmter Handlungsweisen definierte – Mensch steht, sondern ein bestimmte Werte aufweisender Zustand. Das Sein in diesem Zustand bedeutet für den Menschen den höchsten moralischen Wert, weil den höchsten

³ Vgl. Altmann, Volkmar, *Totalität und Perspektive. Zum Wirklichkeitsbegriff Robert Musils im "Mann ohne Eigenschaften"*. (=Literaturhistorische Untersuchungen 19) Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang 1992.

⁴ Vgl. Musils eigene Beschreibung der essayistischen Schreibweise im MoE: "Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein – glaubte er, Welt und eigenes Leben richtig ansehen und behandeln zu können." (1/250)

⁵ Vgl. Das Kapitel "Die Bilder der Vereinigungen" in: Michiko, Mae, *Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigungen bei Robert Musil*. München: Wilhelm Fink 1988.

Erkenntniswert erreicht zu haben. Die für die Musilsche Denkweise grundlegend charakteristische Paradoxie zeigt sich auch hier: Der Mensch, der sich als ein in der Zeit existierendes Wesen versteht, kann den Höhepunkt seines Lebenswertes in einem momenthaften, für die Dauer nicht festzumachenden, also der Temporalität entzogenen Zustand erleben. Diese Auffassung des Menschen schließt automatisch die Definierbarkeit durch Handlung aus, da in der die Zeitlichkeit inbegriffen ist. Der Mensch erreicht also den höchsten moralischen Wert seiner Existenz *nicht, indem er auf irgendeine Weise handelt*, sondern *indem er in den, der Beschaffenheit der Welt gemäße Erkenntnis ermöglichen*den Zustand gelangt.

Eine solche Verbindung des 1918 publizierten Essays mit der Musilschen Anthropologie ist für unsere Zielsetzung aufschlußreich, da dadurch gezeigt werden kann, daß Musil seine Theorie zu dieser Zeit noch auf einen rein ontologisch begründeten Wirklichkeitsbegriff aufbaut. Wir können annehmen, daß die um diese Zeit entstandenen Erzählungen noch diese Denkweise widerspiegeln, und erst in einer folgenden Schaffensperiode⁶ der auch gesellschaftskritische Aspekte in Betracht ziehende Wirklichkeitsbegriff erscheint⁷, der dann dementsprechend andere Möglichkeiten der Gestaltung und Vermittlung des von Musil "erfundenen" "anderen Zustands" des Menschen bietet.

2.

Die hier zu behandelnde Novelle, *Grigia* erschien zuerst 1921⁸ in *Der neue Merkur*, in einem selbständigen Band erschien sie 1924 mit zwei weiteren Novellen unter dem Titel *Drei Frauen*. Die meisten Interpretationen unternehmen den Vergleich der drei Texte, was aber statt der Rekonstruktion der Gemeinsamkeiten oft die Feststellung der Unterschiede ergibt.⁹ Obwohl die meisten Studien davon ausgehen, daß Musil selbst den Band

⁶ Es existieren mehrere Periodisierungen des Schaffens von Musil, die je verschiedene Gesichtspunkte gelten lassen. Gemeinsam ist allen jedoch, daß die Arbeit am MoE den Anfang einer neuen Schaffensperiode signalisiert.

⁷ Musil schreibt zum "anderen Zustand" Mitte der 20er Jahre: "Schilderung der auf den Krieg zutreibenden Zeit muß die Unterlage geben, auf der Ulrich/Agathe spielt, die Problematik des "anderer Zustand"-Kreises muß in stärkere Beziehung zu der Zeit gesetzt werden, damit man sie versteht und nicht bloß für eine Extravaganz hält." Zitiert nach: *Robert Musil, Der literarische Nachlaß* (CD-ROM-Ausgabe) hrsg. von Aspertsberger, Friedbert, Eibl, Karl und Frisé Adolf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, II/8/70.

⁸ Zu dieser Zeit macht Musil schon Aufzeichnungen zum Roman, der hier aber noch im Anfangsstadium ist. Er trägt zu dieser Zeit den Titel "Spion".

⁹ Vgl. eine der neuesten Studien über die Novellen, die z.B. im Falle der *Grigia* zu einer der Portugiesin entgegengesetzten Folgerung gelangt. Meier Ruf, Ursula, *Prozesse der Auflösung. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils "Drei Frauen"*. Bern, usw.: Peter Lang 1998.

zusammenstellte, gibt es keinen Beweis dafür, ob wirklich dichterische, oder eher verlegerische Gesichtspunkte bei der Herausgabe des Bandes in Betracht gezogen wurden.

Wenn man von den Handlungsstrukturen ausgeht, fällt eine Gemeinsamkeit auf, die durch das Zusammenstellen in den verschiedenen Bänden nicht unterstützt wird, und vielleicht deshalb von der Forschung bisher übersehen wurde: Die Handlung der Novellen *Die Vollendung der Liebe* und *Girgia* ist auf ein gemeinsames abstraktes Strukturmodell zurückzuführen.¹⁰ Beiden liegt ein Handlungsschema zugrunde, das den Wechsel zwischen zwei Zuständen, dem Zustand des Vereintseins und dem des Nicht-Vereintseins bestimmt. Ihre Struktur ist nach dem Modell: Vereintsein – Nicht-Vereintsein – Vereintsein zu beschreiben¹¹, wobei die zweite Vereinigung die Vollendung, das Erleben des „anderen Zustands“ bedeutet.

Ähnlichkeiten zeigen sich auch auf der Ebene der Realisierung dieses Schemas. Bestimmte Handlungselemente, wie das Erleben der Vollendung durch Ehebruch, die Reise, die in den anderen Zustand überführt oder das Kind als zerstörender Faktor in der Liebe erscheinen in beiden Textwelten mit derselben Funktion.

Die in Hinsicht der Zielsetzung dieser Arbeit wichtigste Frage ist jedoch, wie der – in diesem Fall – auf einen den gesellschaftskritischen Aspekt entbehrenden Wirklichkeitsbegriff fundierte „andere Zustand“ sich in den Novellen beschreiben lässt. Durch die Strukturähnlichkeit erweisen sich die zwei Novellen besonders geeignet dafür, eine für diese Schaffensperiode modellhafte Beschreibung des „anderen Zustandes“ zu geben.

3.

In der Erzählung *Grigia* können wir ein schon in der *Versuchung der stillen Veronika* praktiziertes Verfahren des Beginns der Erzählung beobachten. In beiden Fällen retardiert der Erzähler das Anfangen, indem er der eigentlichen Erzählung einen metatextähnlichen Textabschnitt vorausschickt. In der *Versuchung der stillen Veronika* faßt der Erzähler die Geschichte der darauffolgenden Erzählung in einem metaphorischen Incipit zusammen, dessen Funktion die Spiegelung der Gesamtstruktur der Erzählung ist. In *Grigia* wird die Geschichte mit einer Sentenz eingeleitet, wodurch die zwei Textstellen, der Anfangssatz und die Erzählung der Geschichte sich zueinander wie eine allgemeingültige Feststellung

¹⁰ Die einzige Erwähnung dieser Gemeinsamkeit ist im Kommentarteil von Eibls Werk in Form eines Fragesatzes zu finden: „Grigia eine Kontrafaktur der Vollendung mit vertauschten Rollen?“ in: Eibl, Karl, Robert Musil: *Drei Frauen. Text, Materialien, Kommentar*, München – Wien, Carl Hauser 1978 S.105.

¹¹ Vgl. Horváth, Márta, „Die letzte Vermählung“. Ein Vergleich der Struktur von Musils Novellen „Die Vollendung der Liebe“ und „Die Versuchung der stillen Veronika“. In: Csúri Károly – Horváth Géza (Hrsg.): *Erzählstrukturen*. (= Acta Germanica 7.) Szeged 1998 S.78-96.

und eine sie belegende Parabel verhalten. Dieses Verfahren hebt den Beginn vom übrigen Text ab und zeichnet ihn mit erklärender Funktion aus.

Wir können also davon ausgehen, daß der erste Satz eine zentrale Rolle in der Bedeutungskonstitution der gesamten Erzählung spielt. Wenn dem so ist, scheint es nützlich zu sein, ihn genauer zu untersuchen.

Der erste Satz lautet folgendermaßen:

"Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehen oder wollte seine Richtung ändern." (6/234)

Die Aussage bezieht sich auf das Leben, und präsupponiert eine Lebensauffassung, der das Vergehen, die Zeitlichkeit, die Änderung inbegriffen ist. Diese Präsupposition wird dadurch motiviert, daß aus diesem Leben ein Abschnitt hervorgehoben wird, der eine Gegentendenz zu dieser vergegenwärtigt. Es wird nämlich über eine besondere "Zeit" im Leben gesprochen, die durch eine Verlangsamung, ein Zögern, eine mögliche Richtungsänderung ausgezeichnet ist. Die Aussage und die von ihr implizierte Präsupposition stellen also zwei, einander gegenüberstehende, Zeiterfahrungen dar: einerseits eine vorwärtsgehende Zeitbewegung, andererseits eine – im Verhältnis zur Ersten deutbare – Umkehrung. Die Frage ist, wie diese Umkehrung in der Erzählung realisiert wird.

Der Protagonist der Erzählung ist Homo, der mit dem Vorwand, sein Leben nicht verändern zu wollen, seine Frau und seinen kranken Sohn nicht auf einen Kuraufenthalt ins Gebirge begleitet. Als aber ein Antrag eintrifft, der ihn als Geologe in ein Goldbergwerk einlädt, nimmt er das Angebot ohne Bedenken an. So gerät er in ein Gebirgsdorf, wo er eine Bäuerin zu seiner Geliebten macht. Diese Beziehung verursacht am Ende seinen Tod.

In der Erzählung sind drei Zeitabschnitte auseinanderzuhalten: die Zeit der Liebe mit der Frau, die Zeit nach der Geburt des Kindes und die Zeit nach der Trennung. Das eigentliche Thema der Erzählung ist der Letztere mit der Beschreibung des Lebens am fremden Ort nach der Trennung. Auf die Vergangenheit gibt es nur Verweise, die durch Rückblenden in die Erzählung eingebettet sind. Aufgrund dieser Zeitstruktur scheint die Vergangenheit so bloß mit bestimmten Handlungselementen in Zusammenhang zu stehen. Sie gewinnt doch Relevanz dadurch, daß sie handlungsmotivierende Funktion hat: das Handeln des Protagonisten motiviert das Zurückgewinnen des Anfangszustands, des Zustands der Liebe mit der Frau. So sind eigentlich zwei Lebenszustände des Protagonisten in der Erzählung auseinanderzuhalten, die im ersten Schritt aufgrund ihrer in der Handlung vom Erzähler explizit thematisierten Lebenswerte als der harmonische Lebenszustand und der gestörte Zustand bezeichnet werden.

Die erste Stelle, wo in der Erzählung eine explizite Gegenüberstellung zwischen diesen zwei Zuständen erfolgt, ist der folgende Satz:

[...] er hatte sie sehr geliebt und liebte sie noch immer, aber diese Liebe war durch das Kind trennbar geworden, wie ein Stein, in den Wasser gesickert ist, das ihn immer weiter auseinandertreibt. (6/234)

In diesem Zitat wird das erste Mal das Motiv des Steins aufgegriffen, das in der ganzen Erzählung konstant präsent ist, schon da der Schauplatz der Erzählung selbst ein Edelsteinbergwerk ist. Die Deutung des Schauplatzes geht meistens in Richtung der Topologie, die Reise zum fremden Ort wird als ein Niedergehen in die Tiefen der Seele interpretiert.¹² Wenn man aber aus dem Metatext-Status des ersten Satzes ausgeht, und als Hauptproblem der Erzählung die doppelte Zeiterfahrung ansieht, ergibt sich eine andere Erklärung des Motivs, die es nicht als Topos interpretiert, sondern mit der Zeit verbindet. Das Kind wird im oberen Zitat mit sickerndem, also fließendem Wasser verbunden, das die Liebe, das als etwas Festes, Dauerhaftes dargestellt wird, zerstört. Das Bild des fließenden Wassers fördert die Konnotation mit der vergehenden Zeit, wodurch im Vergleich des "Stein[s], in den Wasser gesickert ist" gerade die Gegenüberstellung der vergehenden Zeit und der Zeitlosigkeit oder Ewigkeit erscheint. Derselbe Gedanke wird in einer nächsten Szene formuliert, die Werte der verschiedenen Zeiterfahrungen mit sakraler Metaphorik hervorhebend. Homo ist in der Natur, in einem Wald, und denkt aufs Knie gesunken über seine Liebe nach. Durch eine Erhellung erlebt er die Erkenntnis der Liebe als Ewigkeit, als ein himmlisches Sakrament:

[...] es war *ewiger erster Tag*. Jede weltläufige Betrachtung versank, jede Möglichkeit des Überdrusses und der Untreue, denn niemand wird die Ewigkeit für den Leichtsinn einer Viertelstunde opfern, und er erfuhr zum erstenmal die Liebe ohne allen Zweifel als ein *himmlisches Sakrament*. (6/241 Hervorhebungen von mir M.H.)

Der Gegenpol hier, wie im ersten Zitat, ist das Kind, das der Ewigkeit gegenüber den "Zeitfluß", dem Himmlischen gegenüber das Irdische verkörpert: "Als das Kind aufwuchs, wuchs das [...] in *irdisches* Sorgen und Behagen hinein. Er liebte sein Kind, aber wie es sie überleben würde, hatte es noch früher den *jenseitigen* Teil getötet." (6/241 Hervorhebungen von mir M.H.) Auch in der Wald-Szene erscheint das Motiv des Steins, wieder als Sinnbild des Himmlischen:

"Er erkannte die persönliche Vorsehung, welche sein Leben in diese Einsamkeit gelenkt hatte, und fühlte wie einen gar *nicht mehr irdischen* Schatz, sondern wie eine für ihn bestimmte Zauberwelt den Boden mit Gold und Edelsteinen unter seinen Füßen." (6/241 Hervorhebungen von mir M.H.)

¹² Diese Erklärung wird von Karl Eibl vertreten: "Das Ziel, die alten Goldberwerke, knüpft an den Introspektions-Topos von den Bergwerkschächten der Seele an; daß es sich um alte Bergwerke handelt, weist darauf hin, daß etwas Verschüttetes freigelegt werden soll, und Gold schließlich ist Inbegriff des Wertvollen schlechthin [...]." Eibl, 1978 S.105.

Aufgrund der textimmanenten Wiederholungen können wir also Homos Fahrt zum Bergwerk als Entrücken in die Zeitlosigkeit verstehen. Zum Darstellen der Zeitlosigkeit wählt Musil das narrative Mittel, die Handlung, die ja einen prozessualen Charakter hat, wodurch ihr die Zeitlichkeit inbegriffen ist, an einen fremden, "anderen" Ort zu versetzen. Der Ort funktioniert dadurch als Metapher für die Zeit, in diesem Fall für die Zeitlosigkeit. Dementsprechend ist der dargestellte Ort konstruiert: seine Attribute korrespondieren mit denen der Zeitlosigkeit: der Wechsel der Jahreszeiten zeugt über den ewigen Kreislauf der Natur, was gesteigert in der gleichzeitigen Anwesenheit aller Jahreszeiten erscheint: "Das hatte den Winter rot, gelb und grün überstanden; weil die Bäume das Laub nicht abwarf, war Welk und Neu durcheinandergeflochten [...]" (6/235) Der Ort dient hier nicht nur durch seine grundlegend statische Beschaffenheit, sondern auch durch seine aktuelle metaphorische Bedeutung der Darstellung der Zeitlosigkeit. Die Hervorhebung seiner Abgeschlossenheit von anderen Orten¹³ vergegenwärtigt die Polarität der zwei Zeiterfahrungen des ersten Satzes räumlich. Das Wertattribut der Zeitlosigkeit, das "Himmliche", "Göttliche" weist der Ort ebenfalls auf: "man konnte kaum unterscheiden, was noch goldgelbe Ferne des gesegneten Tieflands, war und wo schon die unsicheren Wolkenböden des Himmels begonnen hatten." (6/236).

Um zu unserer Fragestellung zurückzukehren, soll die im ersten Satz genannte "Umkehrung" als eine Gegentendenz zur vergehenden Zeit definiert werden. "Umkehrung" bedeutet aber nicht eine Veränderung der Zeitbewegung in entgegengesetzter Richtung, die Zeit wird selbst um ihre Beweglichkeit gebracht und wird zur Zeitlosigkeit, zur Ewigkeit. Auf der Ebene der Handlung wird diese Zeit durch eine Synästhesie der Zeitwahrnehmung als Raum dargestellt. Zeiterfahrung und Raumerfahrung werden gekoppelt, und bilden in der Erzählung einen *Zeit-Raum*. Der die zeitlose Präsenz darstellende Raum trägt das Wertattribut "göttlich" der "irdischen" Zeit gegenüber.

Das Ereignis, das sich auf diesem Schauplatz abspielt, ist die Liebe mit Grigia, einer Bauernfrau des Dorfes¹⁴. Wie der Ort, so ist auch sie aus der Perspektive von Homo dargestellt, und erhält aus dieser Perspektive jene Attribute, die sie als Vollender der Liebe auszeichnen. Ihre Einführung in die Geschichte erfolgt durch das Nennen ihres Namens, der auch gleich ausgedeutet wird:

Damals hatte er schon lange Grigia kennen gelernt, und vielleicht kannte sie der Major auch. Sie hieß Lene Maria Lenzi; das Klang wie Selvot und Gronleit oder Malga Mendana, nach

¹³ "ein Maulbeer und Wein bauendes, *verschlossen* reiches italienisches Städtchen" (6/234 Hervorhebung von mir)

¹⁴ Andere Ereignisse auf diesem Ort werden nicht beschrieben, das einzige, das sich hier noch "ereignet", ist die Veränderung der Wahrnehmung von Homo, die durch die Beschreibung von unbedeutend scheinenden Szenen veranschaulicht wird. Vgl. "Das alles bemerkte Homo zum erstenmal in seinem Leben." (6/243)

Amethystkristallen und Blumen, er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchten Dscha, nach der Kuh, die sie hatte, und Grigia, die Graue rief. (6/245)

Die zwei Namen verweisen auf zwei Attribute der Frau: die Verbindung mit den Namen von Edelsteinen überträgt die Eigenschaft "zeitlos-göttlich" auf sie, der von Homo gegebene Name bringt sie mit dem Tier in Verbindung. Dieselbe Doppelheit des "Tierischen" und "Göttlichen" weist ebenfalls das ihre Liebesszenen begleitende Motiv des "Heus" auf:

Das Heu roch säuerlich. [...] Man brauchte sich nur zu erinnern, daß man hier unter Wilden lebte, so entstand schon ein Rausch in der Hitze des engen, von gärendem Heu hochgefüllten Raums.

Das Heu trägt in allen Lagen. [...] Man liegt darin wie in Gottes Hand, möchte sich in Gottes Hand wälzen wie ein Hündchen oder ein Schweinchen. Man liegt schräg, und fast senkrecht wie ein Heiliger, der in einer grünen Wolke zum Himmel fährt. (6/249)

An dieser Stelle lassen sich die zwei Novellen, *Die Vollendung der Liebe* und *Grigia* wieder miteinander in Verbindung setzen: in beiden Fällen gibt es zwei Attribute, die aus der Perspektive der Hauptfigur dem Geliebten zugeschrieben werden, und sie zur Vollender-Figur verwandeln: das "Göttliche" und das "Tierische".¹⁵ Das Mittel also, das das Erleben des "anderen Zustands" ermöglicht, ist bei Musil nach einer literaturhistorischen Tradition konstruiert: Der Mensch soll die Attribute der zwei "Enden der ringförmigen Welt"¹⁶, die des Gottes, der ein unendliches Bewußtsein hat, und die des Tieres, das keines hat, übernehmen.

Wie ist aber der zu erreichende Zustand konstruiert?

In beiden Novellen wird der Endzustand, die Vollendung als ein göttlicher Zustand dargestellt: In der *Vollendung der Liebe* erscheint die Liebe der Frau als Gott ("Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe." (6/194)), in *Grigia* befreit sich Homo "von allem Irdischen" durch den Tod. Die Vollendung bedeutet in beiden Fällen ein Aus-Der-Zeit-Herausgerissensein: in der *Vollendung der Liebe* verwirklicht sie sich in einem zeitlosen, die Ewigkeit in sich schließenden Moment ("ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, [lag] in der Höhe des Augenblicks" (6/178)), in *Grigia* – wie gesagt – im Tod.

¹⁵ In der *Vollendung der Liebe* wird dem Ministerialrat das Attribut "tierisch" durch die Beschränkung seiner Charakterisierung auf den Bart und seinen Pelz, das Attribut "göttlich" durch die Zuordnung des Himmel und Erde verbindenden Schnees ihm zugeschrieben. Vgl. Horváth, Márta, "Die letzte Vermählung", 1998

¹⁶ Das Zitat wurde von Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* entleihgt.

4.

Beide Geschichten haben – wie zu sehen ist – ein gut umreißbares Telos: *einen der Zeitlichkeit entzogenen Zustand* zu erreichen, der der mangelhaften "irdischen" Existenz gegenüber eine "göttliche", *wahr erkennende Existenz* ermöglicht. Die Existenz des Telos, die Möglichkeit des Erlebens dieses Zustands zeigt am augenfälligsten, daß in *Grigia* ein Raum für ihn konstruiert wird, der als Präsenz verstanden werden kann. Die Bewertung des "anderen Zustands" als Utopie gilt für die früheren Werke nicht, da er in einer erzählbaren ja erzählten Geschichte als erreichtes Telos dargestellt wird. Im unvollendeten Roman, *Der Mann ohne Eigenschaften* verändert sich aber sein Status, er läßt sich als Geschichte nicht mehr erzählen, nur als Metatext vermitteln. Dies wirft die Frage mit Recht auf, ob sich der "andere Zustand" aufgrund des veränderten Wirklichkeitsbegriffs nicht nur noch als Utopie denken läßt.

Péter Zalán

Zu den Problemen der Erzählwelten Robert Musils anhand der *Drei Frauen*

Statt Idyllen: Geschichten ohne Anfang und Ende.
(Robert Musil: Tagebücher, Heft 1, etwa 1915-1920)

1.

Die vorliegende Untersuchung unternimmt den Versuch, auf die nachstehenden Fragen eine mehr oder weniger zufriedenstellende, also kohärente Antwort zu finden. Entscheidet über die Struktur der behandelten Erzählungen eine geschichtsphilosophische, gattungsästhetische und/oder erzählphilosophische Annahme, wonach das Berichten über eine (wie auch immer geartete und interpretierte) 'unerhörte Begebenheit' notwendigerweise ein Telos haben und zu einer Erkenntnis führen muß, und zwar dergestalt, daß Telos und Erkenntnis eine untrennbare Einheit bilden und sich gegenseitig bestimmen?

Oder wird dieser Annahme in den Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* von Robert Musil etwas anderes entgegengehalten? Sind verschiedene Konzepte denkbar? Hängt die auf diese Fragen zu gebende Antwort davon ab, was man unter Ich und Selbst versteht, wie man die Beziehungen zwischen Ich und Selbst und der Welt des Nicht-Ich in den Griff zu bekommen hofft? Im Musilschen Oeuvre kommt den Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* in dieser Hinsicht eine Schlüsselposition zu. Aber ihnen kommt nicht nur in diesem Zusammenhang eine entscheidende Bedeutung zu, sondern sie markieren auch einen wichtigen Versuch in den Auseinandersetzungen um die Bewältigung des Problems, das Musil im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* unter den verschiedensten Aspekten diskutieren und einmal folgendermaßen umschrieben wird:

... er [Ulrich – P. Z.] kam sich jetzt nur noch wie ein durch die Galerie des Lebens irrendes Gespenst vor, das voll Bestürzung den Rahmen nicht finden kann, in das es hineinschlüpfen soll, und war ordentlich froh, als sein Weg bald in eine weniger drückende und großartige Gegend gelangte.¹

Es wird also angenommen, daß diese Erzählungen konstitutiv für das Ich- und Selbst-Konzept des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* sind. In diesem Zusammenhang soll

¹ Musils Werke werden nach der von Alfred Frisé herausgegebenen Ausgabe *Gesammelte Werke*, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, mit der entsprechenden römischen Ziffer für den jeweiligen Band sowie Seitenzahl zitiert. Zitate aus Robert Musils *Tagebüchern* (herausgegeben von Alfred Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976) werden mit der Sigle Tb und der Seitenzahl angegeben.

ferner untersucht werden, in welcher Hinsicht diese Erzählungen die endgültige Form des großen Romans vorwegnehmen.

Durch die anvisierten Untersuchungen sollen auch neue Ansätze zur Interpretation der Erzählungen erarbeitet werden, da sie sich auf das grundlegende Konzept des Bandes *Drei Frauen* konzentrieren. Des weiteren wird nachgewiesen, daß die Struktur des Bandes *Drei Frauen* trotz der vorliegenden Probleme keine zufällige ist, wie auch angenommen wird, daß sich der Stellenwert der Erzählungen im Werk Musils im Rahmen der Untersuchungen auf einer gesicherteren Basis genauer bestimmen läßt: Sie sind keine Vor- oder gar Nebenprodukte. Die Ergebnisse der Untersuchungen leisten somit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Musilschen Erzählkunst im besonderen und zum besseren Verständnis der österreichischen Erzählkunst im allgemeinen.

2.

Zu den strukturellen Fragen der hier untersuchten Erzählungen gibt es verhältnismäßig wenig Studien. Die Forschung wandte sich eigentlich auch erst in den letzten fünfzehn Jahren der Untersuchung dieser Werke Musils intensiver zu. Das Spektrum dieser Studien ist äußerst breit gefächert. Eine Integration der verschiedensten Ansätze ist gegenwärtig noch nicht in Sicht.

Der Grund hierfür mag darin liegen, daß man bis in die 80er Jahre zunächst damit beschäftigt war, die verschiedensten Konstituenten des Musilschen Weltbildes und der sich daraus ergebenden Ästhetik zu rekonstruieren, weil man glaubte, dadurch generell eine gesicherte Basis für die Untersuchungen schaffen zu können. Formale Aspekte wurden daher im allgemeinen vernachlässigt. Und da man sich lange Zeit hindurch überwiegend mit der Interpretation des sperrigen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* auseinandersetzte, und die formalen Schwierigkeiten dieses Werks lediglich unter dem Aspekt der sogenannten Krise des Romans recht pauschal abgehandelt wurden, widmete man sich kaum strukturellen Fragen. Die zentrale Bedeutung der Metaphern für die Musilsche Erzählkunst wurde zwar mehrfach betont und dargelegt, die sich daraus ergebenden strukturellen Konsequenzen wurden jedoch kaum hinterfragt.

Das Musilsche Weltbild, das bereits im Törleß-Roman klare Konturen zeigt, festigt sich Anfang der 20er Jahre endgültig, aber erst die *Drei Frauen* realisieren auch die sich aus diesem Welbild ergebenden formalen Konsequenzen, allerdings noch durch Vortäuschung eines "klassischen Endes". *Die Amsel* bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Es wird der Eindruck eines Endes erweckt, aber erst eine semantische Analyse der Textoberfläche kann die Inkohärenz der Schlüsse aufdecken. Die "Liebesgeschichten" werden alle zu einem Endpunkt geführt und erzählt (auch wenn sich dies im Falle der *Portugiesin* nicht eindeutig behaupten läßt). Aber die Problematik, mit der sich Musil in diesen Liebesgeschichten auseinandersetzt, duldet keine Form, die auf eine Aufhebung der

Gegensätze abzielt. Dies erklärt, warum Musil die Liebe zwischen den Protagonisten keineswegs als ein primär soziales Problem darstellt.

Zwischen den fünf Erzählungen der Bände *Vereinigungen* und *Drei Frauen* sowie dem übrigen Teil des Oeuvres von Musil scheint es einen Widerspruch zu geben. Im Vergleich zum Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, zu Musils Erstlingswerk *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, zum Schauspiel *Die Schwärmer* und zur Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* oder zu dem Band *Nachlaß zu Lebzeiten* fällt auf, daß die Erzählungen primär und was die Handlungsebene anbelangt, nicht ironisch konzipiert sind. Zum einen hängt dies damit zusammen, daß die Erzählungen keiner "Utopie des Essaysmus"² huldigen. Diese Art der intellektuellen Auseinandersetzung wird vornehmlich in den ungewöhnlichen Metaphern und in der Struktur der Erzählungen "versteckt". Außerdem wird in den *Drei Frauen* die Kraft der Protagonisten, vor allem die der männlichen, in der direkten Konfrontation mit den "Tatsachen" einer handfesten oder vermeintlich handfesten Realität in dem Maße verbraucht, daß sie außerstande sind, ja außerstande sein müssen, zu den sie am meisten beschäftigenden Problemen Distanz zu gewinnen. Die zentralen Figuren sind alle Gestalten, die nicht auf der Stufe des Mann(es) ohne Eigenschaften stehen. Ihr Lebensweg kennt nicht die Schritte des Abstrakt-Werdens, wie sie Ulrich durchmachen wird. Auch der Chemiker in der Erzählung *Tonka* erreicht diesen Zustand auch nur für einen kurzen Augenblick.

Als die hier untersuchten drei Erzählungen 1924 zu dem Band *Drei Frauen* vereinigt wurden, wurden sie als Novellen bezeichnet. Ob Reihenfolge, Titel und Gattungsbezeichnung von Musil oder vom Rowohlt Verlag stammen, darin ist sich die Forschung nicht einig. Die *Vereinigungen* wurden 1911 allerdings noch als *Erzählungen* veröffentlicht. Und man darf nicht vergessen, daß bei solchen Angaben kommerzielle Überlegungen eine oft nicht zu unterschätzende Rolle spielen können. Und letztlich sind solche Angaben zwar wichtig, jedoch nicht allein entscheidend. Die Bezeichnung *Novellen* überrascht nur, weil sie einer der grundlegendsten Intentionen Musils, nämlich der Desillusionierung, zu widersprechen scheint.

3.

Es gilt zunächst auf einige methodologische Probleme hinzuweisen. Hankiss sieht in den von ihm untersuchten Tragödien aus zwei Jahrtausenden³ eine Einheit, was den Traditionen der Geschichte der abendländischen Ästhetik wohl auch Rechnung trägt. Das

² I, 247.

³ Hankiss, Elemér: *Túl vagy innen jón és rosszon? (A tragikus katarzis társadalmi funkciójáról)*. In: ders.: *Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből*. Budapest: Magvarő, 1977. S. 167-201.

Problematisieren dieses Punktes, d.h. der Funktion der 'Katharsismaschinerie' scheint jedoch aus der Sicht der vorliegenden Untersuchung weniger ergiebig zu sein, da Musil sein primäres Anliegen auch diesmal nicht im Aufdecken der inneren Widersprüche einer Denktradition, sondern in der geistigen Bewältigung der Probleme der Zeit erblickt⁴. Dies hindert ihn selbstverständlich nicht daran, alles einer schonungslosen Kritik zu unterziehen. Das Ergebnis seiner kritischen Prüfung ist aber keineswegs eine bloße Berichtigung bereits vorliegender Ergebnisse und Schlußfolgerungen, sondern zugleich auch eine andere und sich jeweils ändernde Sicht und Interpretation der Grundlagen, von denen man ausgegangen war bzw. von denen man auszugehen hat.⁵ Man wird also nicht nur sehen, daß der Sinn der von Hankiss genannten Strategien u. U. ein anderer sein kann, sondern auch, daß dieser andere Sinn auf engste zusammenhängt mit einer anderen Auffassung über die Modalitäten der Behauptung eines Ich.

Keine der untersuchten drei Erzählungen endet mit dem gegenseitigen Auslöschen des Lebens der Protagonisten: es wird also weder das 'Ende einer Welt', noch die Möglichkeit eines (eventuellen) Neuanfangs geschildert. Bleiben diese Welten dann unverändert? Eine schwierige Frage, da die Personenkonstellationen, durch die in die jeweilige Welt Einsicht gewährt wird, schwerwiegende Änderungen erfahren haben. Homo und Tonka sterben, der Jugendfreund der Portugiesin verschwindet unmotiviert und spurlos.

Daß es in den geschilderten Welten zu Änderungen kommen würde, läßt sich nicht behaupten. In der Erzählung *Grigia* sieht der Leiter des Unternehmens, der zur Geschichte Homos parallel geschalteten Handlung, die Erfolglosigkeit und Vergeblichkeit der Anstrengungen ein und veranlaßt, die Arbeit abzubrechen. Die Teilnahmslosigkeit der die einzelnen Menschen jeweils umgebenden Welt ist unerschütterlich und konstant. Trotz ihrer Bedrohlichkeit wie ihrer einladenden und scheinbaren Unbegrenztheit bleibt ihr der Einzelne stets gleichgültig. Das gilt auch für die Erzählung *Die Portugiesin*. Der Leser erfährt zum Beispiel nicht, warum das, was erzählt wird, eben im zwölften Jahr nach der Heirat mit der schönen Portugiesin passiert. Herr von Ketten scheint zwar "aus seinem

⁴ Vgl. II, 942.

⁵ In dem 1913 entstandenen Essay *Der mathematische Mensch* wird dieser Sachverhalt ironisch folgendermaßen beschrieben: "Dieses ganze Dasein, das um uns läuft, rennt, steht, ist nicht nur für seine Einsehbarkeit von der Mathematik abhängig, sondern ist effektiv durch sie entstanden, ruht in seiner so und so bestimmten Existenz auf ihr. Denn die Pioniere der Mathematik hatten sich von gewissen Grundlagen brauchbare Vorstellungen gemacht, aus denen sich Schlüsse, Rechnungsarten, Resultate ergaben, deren bemächtigten sich die Physiker, um neue Ergebnisse zu erhalten, und endlich kamen die Techniker, nahmen oft bloß die Resultate, setzten neue Rechnungen darauf und es entstanden die Maschinen. Und plötzlich, nachdem alles in schönste Existenz gebracht war, kamen die Mathematiker – jene, die ganz innen herumgrübeln, – darauf, daß das ganze Gebäude in der Luft stehe. Aber die Maschinen liefen! [...] Es gibt heute keine zweite Möglichkeit so phantastischen Gefühls, wie die des Mathematikers." (II, 1006),

sich selbst tragenden, schwankenden Dasein⁶ herausgetreten zu sein, und an seinem Hof tragen sich wundersame Dinge zu, die alle einer Deutung harren. Von der geheimnisvollen Krankheit wird er geheilt. Daß er und die Portugiesin nun zueinander gefunden hätten, läßt sich aber aus dem Text nicht belegen. Und für den namenlosen männlichen Helden der Erzählung *Tonka* bleibt die Veränderung der Welt nur eine plötzliche und eine von kurzer Dauer:

Alles, was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein; einen Augenblick lang, denn im nächsten schien ihm bloß etwas eingefallen zu sein.⁷

Obwohl in den untersuchten Erzählungen zahlreiche und unterschiedlich geartete Konflikte genannt werden können, wäre es abwegig, von einem Kampf zweier Prinzipien, etwa von einem Kampf des Guten und des Bösen reden zu wollen. Gewiß stehen letzten Endes ein Individuum und die Außenwelt einander gegenüber, aber weder der Einzelne noch die Außenwelt werden auf Prinzipien reduziert, die dann von hinwiederum individualisierten Figuren verkörpert einen Kampf auf Leben oder Tod austragen würden. Somit kann in diesen Erzählungen auch keine höhere oder abstrakte Gerechtigkeit eine Rolle spielen. Demnach kann es auch nicht zur Versöhnung kommen, wie man auch davon nicht reden kann, Ketten oder der Techniker hätten sich mit ihrem "Schicksal" abgefunden, da weder Schicksal noch das Sich-mit-etwas-Abfinden für sie oder den Erzähler eine Kategorie darstellten, in der sie oder der Erzähler denken würden oder denken wollten. Daß diese Welten aber auch nicht auf eine radikale Umgestaltung der als real geschilderten Verhältnisse zusteuern, zeigt sich ferner auch in der zunächst vielleicht überraschenden Passivität der weiblichen Titelgestalten. Und darüber hinaus ist es paradoxe Weise gerade die Unveränderlichkeit und Unbeweglichkeit dieser Welten, die aus dem jeweiligen Schluß der Erzählungen einen offenen Schluß machen, da diese Schlüsse kein Ende, höchstens einen Punkt auf einer endlosen Linie darstellen.

4.

Homo stirbt in dem Stollen, die räudige Katze, dieses mit vielen möglichen symbolischen Bedeutungen überladene Tier, wird von einem Knecht des Herrn von Ketten erschlagen, und Tonka stirbt im Spital, noch bevor der Mann es über sich gebracht hätte, ihr zu sagen, daß er an sie glaubt. Der Tod ist also in allen drei Erzählungen in exponierter Weise präsent. Dennoch kann nicht behauptet werden, die Struktur dieser Erzählungen wäre mit Hinblick

⁶ II, 259.

⁷ II, 306.

auf den Tod eines der Protagonisten oder einer symbolischen Tiergestalt hin konzipiert. Der Tod wird in diesen Erzählungen weder zu einem radikalen Unwert noch zu einem radikalen Gegenwert stilisiert. [Homo] "war in diesem Augenblick vielleicht schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht oder war ohnmächtig geworden".⁸ Nach ihrem Tod bleibt Tonka weiterhin ein "halbgeborener Mythos".⁹ Der eigene Tod (Homo) wie der Tod der anderen (Tonka) scheint somit keine Erlösung zu bringen.

Als Homo Grigia, die ihm schon erklärte, "es ginge nicht mehr",¹⁰ vorschlägt, mit ihm ins Gebirge hinaufzugehen, geschieht dies bereits nach einem bösen Zeichen für ihn. Daß dieses Zeichen ein böses sei, ist eine Behauptung des Erzählers. Homo mag von Ahnungen heimgesucht worden sein, da er Grigia davon erzählt. Sie reagiert aber beschwichtigend, wobei sie mit den Gedanken deutlich anderswo ist. Beide erkennen ein Zeichen darin, daß Homo die Gamaschen aufgegangen waren. Sie sind aber beide nicht imstande, dieses Zeichen zu deuten. Und der Weg, der sie den Berg hinauf und in den Stollen, zum Ort der letzten Vereinigung, führt, wie das gesamte Szenario des Schlusses könnten auch Anlaß geben zu den verschiedensten Interpretationen, da u. a. von einem immer enger werdenden Dunkel, von einer momentanen Sprachlosigkeit und davon die Rede ist, daß Homo jedwedes Zivilisationsbedürfnis hinter sich gelassen habe und sie beide aus der dunklen Tiefe des Stollens den fernen und strahlenden Lichtfleck am Stolleneingang anstarren. Während Grigia ihrer Konstitution entsprechend auf die Situation, Gefangene des Stollens geworden zu sein, emotional reagiert, gibt sich Homo verschiedenen Rationalisierungsstrategien hin, die alle aufgegeben oder abgebrochen werden oder in einen Zustand des Nicht-mehr und des Noch-nicht münden. Das Spektrum der möglichen Interpretationen könnte vom Eskapismus über die Mystik der Vereinigung bis zur Utopie eines fernen, dennoch fröhlich-realen Glückszustandes reichen. Die textuelle Basis, von der die einschlägigen Überlegungen ausgehen könnten, sind stets eindeutig figurenperspektiviert und daher entweder gegenläufig in ihrem Sinn oder sie löschen den aufscheinenden möglichen Sinn gegenseitig aus. Auch die als äußere Realität dargestellte Welt scheint ihre Konturen eingebüßt zu haben. Eine forcierte Erkundung der Realität wird nicht von einer Lösung der Probleme oder von der Andeutung des Weges zum Lösen der Probleme gekrönt: Hoffingotts Expedition bleibt erfolglos.

All dies berechtigt zu der Annahme, daß keine der Erzählungen bzw. keiner der Protagonisten als tragisch gelten kann, da weder von Hybris oder einer tragischen Schuld die Rede ist. Es wirkt alles seltsam und beängstigend *normal*: so ist das Leben.

⁸ II, 252.

⁹ II, 303.

¹⁰ II, 250.

5.

Im Mittelpunkt der erzählten Welten Grigias, der Portugiesin und Tonkas, der drei Frauen also, aber auch der erzählten Welten der drei Männergestalten steht die Konfrontation des Einzelnen mit etwas, was über ihm zu stehen scheint. Somit sind es Erzählungen auch über das Subjekt-Objekt-Verhältnis. Robert Mühlherr hat in einer Studie zum Säkularisationsproblem¹¹ versucht, das Spezifikum des *österreichischen Denkens* gegenüber der *idealistischen Denkart* (damit meinte er den deutschen Idealismus) ebenfalls anhand des Subjekt-Objekt-Verhältnisses herauszuarbeiten. Es gehört zwar nicht zu den Zielsetzungen der vorliegenden Arbeit – mit Hinblick auf die oft mehr als kontrovers geführten Diskussionen, ob es eine spezifisch österreichische Erzähkunst gäbe und wenn ja, wo dann Musils Werk anzusiedeln wäre – zu thematisieren, oder worin das spezifisch Österreichische der untersuchten Erzählungen bestünde, doch kann Mühlherrs Studie mit Recht an dieser Stelle herangezogen werden, da folgendes sein Ausgangspunkt bei der Zusammenstellung der einander ausschließenden Charakteristika war: im Mittelpunkt des idealistischen Denkens stehe das Ich, der Mensch, das souveräne Individuum, das sich selbst das Gesetz gebe, wohingegen das österreichische Denken den Menschen im Gefüge einer höheren Seinsordnung ansiedeln würde.¹² Damit verharret Mühlherr in der Tradition einer herkömmlichen Dichotomisierung. Versucht man die von ihm zusammengestellte Tabelle der gegensätzlichen Merkmale der beiden Denkartnen z. B. an den Musilschen Erzählungen zu überprüfen, dann gelangt man zu dem Ergebnis, daß entweder Musils Kunst nur zum Teil unter die Kategorie des 'österreichischen Denkens' fallen könnte oder das von Mühlherr aufgestellte System die österreichische Literatur verfehlt. Wohl trifft letzteres zu. Der Grund hierfür mag darin liegen, daß Mühlherr auf der einen Seite ein souveränes Individuum, um nicht zu sagen ein allmächtiges Ich annimmt, das – wie oben bereits erwähnt – sich selbst sein Gesetz gibt. Aus seinem Konzept folgt jedoch, daß Sein und Wahrheit Kategorien darstellten, zwischen denen nur zweierlei Beziehungen möglich und denkbar seien. Sie seien entweder identisch, oder die Wahrheit müsse vom Menschen errungen werden. Damit wird aber der Mensch als souveräne Instanz hinfällig. Denn soll das Sein als unteilbar gelten, dann hieße es auch, daß es eine ewige Ordnung gäbe, daß es sie geben müsse. Das ist eine merkwürdige Konsequenz, die allerdings nicht als Folge der Setzung eines souveränen Ich anzusehen ist. Sie ergibt sich aus der vormodernen Sicht der Beziehungen zwischen dem Individuum und der Welt des Nicht-Ich. Und der Hinweis erübrigt sich wie von selbst, daß gerade dies der Punkt war, gegen den die österreichischen Dichter der klassischen Moderne von Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Kafka, Broch und Musil angeschrieben haben.

¹¹ Mühlherr, Robert: *Grillparzer und der deutsche Idealismus. Ein Beitrag zum Säkularisationsproblem*. In: *Wissenschaft und Weltbild*, Jg. 1 (1948), S. 62-75.

¹² Mühlherr, Robert: a. a. O., S. 71.

Homo wird durch den Tod nicht erlöst, sein Tod ist eben kein Liebestod, weil er das erfüllte Dasein in Grigia selbst und nicht in seiner reflektierten Beziehung zu Grigia, nicht mittels der Beziehung zu Grigia suchte. Er hat die Notwendigkeit einer radikalen Neugestaltung der Beziehungen zwischen seinem Ich und der Welt nicht erkannt bzw. keine neuen Kräfte aus dieser Erkenntnis gewonnen. Er wird sozusagen das Opfer einer in Dichotomien denkenden Weltsicht.

6.

Es gibt literarische Gestalten, welche die Welt sozusagen in sich einziehen und sich die Welt eben dadurch untertan machen wollen. Die Gestalten der untersuchten Erzählungen gehören nicht dieser Kategorie an. Sie stehen der Welt passiv gegenüber. Ihnen liegt nicht daran, die Realität oder das, was als Realität der Tatsächlichkeit geschildert wird, den eigenen (oder höheren) Vorstellungen entsprechend zu interpretieren oder sie diesen unterwerfen zu wollen. Ihre Passivität ist jedoch in dem Sinne eine schöpferische, daß durch das Erzählte die ethische Forderung nach einem Überdenken des Verhältnisses des Ich zur Realität oder zu dem, was als Realität der Tatsächlichkeit dargestellt wird, artikuliert wird.¹³

Die Protagonisten können sich nicht wie z. B. Goethes Iphigenie auf ihre Andersartigkeit berufen ("Ich bin Griechin"), die zugleich einen Wert anscheinend über jeden Zweifel darstellt. Es wird ihnen keine primäre Bestätigung oder Legitimation von außen gewährt. Sie kämpfen auch nicht um eine solche Legitimation. Und das, worin sie eine Legitimation erblicken, erweist sich gewöhnlich als falsch oder unhaltbar oder gar als existenzbedrohend.

Die früher nicht hinterfragte Legitimation ihres Daseins wird plötzlich fraglich, wenn ihnen dies auch nicht oder nicht immer bewußt wird. Ihre Seinssituation, in die sie nun geraten sind, scheint mit der der Fliege aus dem *Fliegenpapier*¹⁴ identisch zu sein, die sich mehr aus Konvention auf dem Fliegenpapier niederläßt. Es stellt keine Herausforderung dar, es ist einfach nur da. Allein diese Tatsache entscheidet schon über den Ausgang des Kampfes mit ihm. "Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein"¹⁵ (II, 477). Der aussichtslose und tödlich endende Kampf (hier mit dem Nichts) ist zwar eine Konsequenz der Berührung zweier Welten und eine unverrückbare Tatsache, aber er folgt – zumindest formal – nicht aus dem Dasein vor der gegebenen und sich plötzlich ändernden Lebenssituation. Die Gestalten werden von keiner Unzufriedenheit oder inneren Unruhe in einen Kampf getrieben. Und das Dasein vor dieser unvorbereiteten, unerwarteten und unvermittelten

¹³ Vgl. Musils Tabelle über die schöpferischen bzw. unschöpferischen Menschen in Tb, S. 365.

¹⁴ II, 476 f.

¹⁵ II, 477

Begegnung mit etwas Neuem und Unverständlichem wird zunächst nicht problematisiert. Direkt und rückwirkend wird es nicht für ungültig erklärt, es bleibt unverändert ein mögliches, wenn auch kein wahres. Die Daseinsbereiche stellen keine konkurrierenden Größen dar. Erst recht in dem Sinne nicht, daß die Protagonisten zwischen ihnen zu wählen hätten, und einer der Daseinsbereiche für eine höhere Wahrheit stünde. Wäre es dem so, müßten die Erzählungen auch einen anderen Schluß haben, und zwar einen, dessen Kohärenz von unter Umständen teleologisch-utopischen Zielvorstellungen garantiert werden würde. Oder sie müßten ganz im Zeichen der Mystik stehen. Der Musil nahestehende Franz Blei schrieb etwa in der gleichen Zeit: "Nun aber beachte dieses wohl: daß nie der Wissende, sondern allein der Gläubige der unbedingten Wahrheit das Wort reden kann, da der Gläubige immer alles mit Gott konfrontiert, vor dem die Lüge nicht bestehen kann. Die Wahrheit hat also einen religiösen Charakter, wenn sie absolut sein will."¹⁶ Die *Drei Frauen* handeln dagegen von der Unmöglichkeit einer absoluten Wahrheit. Oder wenn man den Titel *Vereinigungen* aufgreifen will, von der Unmöglichkeit einer absoluten Vereinigung.

7.

Törleß wurde aus der wie auch immer gearteten Geborgenheit seiner Kindheit gerissen und sah sich mit für ihn unlösbar Widersprüchen konfrontiert. Bei der Verabschiedung der emotionalen und intellektuellen Naivität seiner Kindheit lag ihm daran, sich Klarheit über seine "Verwirrungen", d. h. die Widersprüchlichkeit der äußeren und seiner inneren Welt zu verschaffen¹⁷, und zwar in der Hoffnung, durch die Einsicht in die Widersprüche könnte man ihrer Herr werden oder gar Widerspruchsfreiheit erlangen. Seine Versuche scheitern in allen Bereichen, und er kehrt an der Seite der Mutter in die ihm in der Zeit im Konvikt unvorstellbar scheinende Welt seiner Eltern zurück. Was zurückbleibt, ist nur die Erinnerung an die "feine[n], leicht verlöschbare[n] Grenzen rings um den Menschen"¹⁸. Er findet zu einer "kühle[n] Gelassenheit", die ihm seine früheren Probleme "unbedeutend und harmlos"¹⁹ erscheinen lassen. Törleß scheint also bei der Fahrt mit der Mutter zum Bahnhof seine Verwirrungen hinter sich gelassen zu haben. Von einer Überwindung dieser Probleme kann aber trotz des Umstands nicht die Rede sein, daß Törleß die Welt seiner Eltern nun akzeptiert zu haben scheint, weil es den Anschein hat, er habe sich nun mit

¹⁶ Blei, Franz: *Das Licht der Lüge*. In: ders.: Leben und Traum der Frauen. München: Rösl, 1921. S. 160.

¹⁷ "Er [Törleß – P. Z.] hatte das Bedürfnis, rastlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich zu suchen – zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand." II, 65.

¹⁸ II, 140.

¹⁹ Ebenda.

ihrer Welt abgefunden. Man kann nicht behaupten, er würde die genuine Widersprüchlichkeit d(ies)er Welt verdrängen, da diesem Verdrängen eine zumindest emotionale Auseinandersetzung mit der Welt vorausgehen sollte. Er ignoriert sie einfach. Er lässt sie einfach nicht an sich selbst herantreten. Er lässt sie sich nicht mehr bewußt werden. Von diesem Punkt an mag seine Welt vielleicht frei von Widersprüchen sein, aber diese Widerspruchslösigkeit ist dann eine der Ignoranz. Was auch bedeuten kann, Törleß würde ein Mann mit Eigenschaften werden. Zugegeben, dies wird vom Romanschluß nur angedeutet.

Es gehört zu den charakteristischsten Merkmalen der Musilschen Kunst, daß Musil die Frage der Widerspruchsfreiheit nicht mehr (nur) als ein Problem des Konflikts und der Konfliktführung (Handlung), der Form und von all dem ansieht, was ein narratives Kunstwerk konstituiert, daß er die Problematik der Widerspruchsfreiheit nicht (allein) mit Hilfe der Erkenntniskritik lösen möchte, daß er nicht erst von der erreichten Widerspruchsfreiheit zu den ethischen Problemen vordringen will, sondern daß er in den ästhetischen Problemen ethische Probleme sieht. Ihm geht es also in erster Linie nicht um die Rekonstruktion von Tatsachen und ihre Auslegung bzw. Deutung, sondern um die ethische Funktion für den Einzelnen. In dem grundlegenden Essay aus dem Jahre 1925 *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* heißt es hierzu: "Was wir unser geistiges Sein nennen, befindet sich unausgesetzt in diesem Vorgang der Ausdehnung und Zusammenziehung. In ihm hat die Kunst die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt"²⁰.

8.

Wegen der wohl nie auszulötzenden Komplexität des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* neigt die Musil-Forschung häufig dazu, in allen anderen, dem großen Roman vorausgegangenen Werken des Autors lediglich Vor- oder Nebenprodukte zu sehen. Daß dadurch u. a. die ästhetische Autonomie und der ästhetische Wert dieser Werke geschmälert wird, scheint nicht sonderlich zu stören. Durch die obige Einstellung werden vor allem die radikalen Änderungen im Bereich der Gattung Roman in den Vordergrund gerückt. Musil ging aber auch mit anderen Gattungen innovativ um. Allein die Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* muß notwendigerweise im Rahmen des Kanons der Gattung bleiben, da die Gattung Posse eine hierarchische Weltordnung und Weltdeutung voraussetzt ferner dem betonten Gegenwartsbezug zum Trotz im Grunde rückwärtsgewandt ist, was seinerseits wiederum im Zeichen eines "Alles ist möglich" eine Anarchie der Form miteinschließen kann. Somit ist diese Gattung radikalen

²⁰ II, 1152.

Erneuerungsversuchen gegenüber weitgehend resistent. (Musils lyrisches Werk, dessen Umfang im Vergleich zum Gesamtwerk verschwindend gering ist, kann unter diesem Aspekt trotz der Bedeutung des Gedichts *Isis und Osiris* für die Interpretationsversuche des großen Romans hier ausgeklammert werden.) Des weiteren war Musil der Meinung, daß er, hätte er den Weg, den er in den *Vereinigungen* eingeschlagen hatte, weiter beschritten, ein Urvater der neuen Erzählkunst geworden wäre²¹. Was soviel heißt, er meinte, er sei bei der Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften* von diesem Weg abgekommen. Die Erzähltechnik der *Vereinigungen* wie auch die der *Drei Frauen* braucht also nicht erst rückwirkend durch ihr erfolgreiches Einsetzen im großen Roman gerechtfertigt und bestätigt zu werden.

Stellt man die Überlegungen in diesem Punkt zu sehr auf den *Mann ohne Eigenschaften* ab, läuft man nicht nur Gefahr, eine mitunter falsche "Entwicklungsline" in puncto Erzähltechnik bei Musil zu konstruieren. Man wird auch Opfer einer Täuschung. Michail Bachtin geht in seiner Untersuchung der Unterschiede zwischen Epos und Roman davon aus, der Roman sei die einzige noch nicht fertige Gattung, eine, die erst im Entstehen begriffen sei.²² Entscheidend sei dabei, daß der Roman als Gattung im Gegensatz zu den übrigen Gattungen nicht kanonisiert sei. Historisch seien lediglich einzelne Romanmuster wirksam, und diese würden ihrerseits auch nicht als Kanon der Gattung selbst gelten. So gesehen ist der Roman eine par excellence offene Gattung, er muß sogar eine par excellence offene sein. Die Gattung Novelle bzw. Erzählung scheint dagegen zumindest in einigen Punkten kanonisiert zu sein. Man denke bloß an solche bekannten Stichworte wie 'Falke' oder 'unerhörte Begebenheit' oder 'Pointe'. Das sind alles Kategorien, die über inhaltliche Maßgaben hinaus auch formbestimmend sind, und zwar in dem Sinne, daß das Dargelegte bis zu einem abschließenden Punkt geführt werden muß, der die bis dahin angestauten Spannungen löst, und daß das Erzählte von diesem Ende her und im Lichte der Pointe zu einer Revision des Erzählten einlädt und eine überraschende oder unerwartete Neuinterpretation des Erzählten erzwingt. Untersucht man die Erzählungen Musils auf die vorhin genannten Punkte hin, dann gewinnt man den Eindruck, Musil hätte die Gattung Novelle oder Erzählung der des Romans anzugeleichen versucht. Auf den ersten Blick scheinen die Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* die Form der Novelle zu wahren, da sie alle als finalisierende Strukturen anmuten. Sie könnten auf den Tod bestimmter Gestalten hin konstruiert sein. Oder sie könnten so oder so auf eine Erlösung hinauslaufen. Es erhebt sich aber gleich die Frage, worin das ästhetische Konzept besteht, in dessen Rahmen Tod und/oder Erlösung thematisiert werden. Welche Funktion sollte diesen Komponenten zuerkannt werden? Und was sollte in diesen Erzählungen als 'Falke',

²¹ Vgl. Musil, Robert: *Prosa, Dramen, späte Briefe*. Hrsg. Von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1957

²² Vgl. Bahtyin, Michail: *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*. In: Az irodalom elméletei III. Hrsg. von Beáta Thomka. Pécs: Jelenkor, 1997. S. 27 ff.

als 'Pointe' oder als 'unerhörte' Begebenheit bezeichnet werden? Oder in welchem Sinne sollte das Erzählte rückblickend neu interpretiert werden? Sollte z. B. Kettens Streit mit den Bischöfen von Trient oder daß er von einer Fliege gestochen wurde oder daß er auf wundersame Weise seine Gesundheit wiedergewann nach dem Erschlagen der räudigen Katze durch den Knecht oder nach dem Verschwinden des Jugendfreundes der Portugiesin einen neuen Sinn bekommen? Oder sollte nach dem Tod Tonkas die Interpretation des Kausalitätsproblems etwa neu aufgerollt werden? Wohl nicht.

Obwohl diese Erzählungen eine klare, wenn auch einfache Handlungslinie aufweisen, geht es in ihnen erstrangig um einen Zustand, um den Zustand und die Möglichkeiten der Welt, des Seins im allgemeinen und um den Zustand und Möglichkeiten des Seins eines Individuums, eines Ich im besonderen, kurz: um die Fragen des "rechten Lebens"²³ (I, 255). Dieses Konzept entspricht nicht nur dem des Romans, sondern auch dem gesamten literarisch-denkerischen Anliegen Musils, seit seine kunsttheoretischen Überlegungen voll ausdifferenziert vorlagen, und zwar nicht nur in der Form verschiedener literarischer Werke, sondern auch in theoretischen Schriften, also spätestens Anfang der 20er Jahre. Die intransigente Geschlossenheit dieses Konzepts ist es, das die Einheit des Werks garantiert und nicht eine wie auch immer aufgefaßte und gedeutete "Entwicklung". Dies zeigt sich im Ich- bzw. Identitätskonzept am deutlichsten. Daher kann es in ihnen nicht bloß um erzähltechnische Experimente gehen. Gewiß, Musil lag stets daran, die inherente Problematik der verschiedensten Systeme der Moral, der Ideologie, der Wissenschaften, des Erkennens, der Ästhetik und anderer Bereiche ausführlich darzulegen. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die den Verfall einer Welt darstellten, um diesen Verfall in dekadenter Melancholie nachvollziehbar zu machen oder im Verfall eine Verfeinerung zu sehen, war sein Ziel ein anderes: die Verabschiedung dessen, was sich als unhaltbar erwies, und ein Vorstoß zur Fundierung einer neuen Ethik.²⁴ Und deshalb lassen sich die Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* nicht gegen den Roman ausspielen etwa in der Form, daß sie zu einer Vorstufe des großen Romans degradiert werden, wie dies so oft in der Musil-Forschung geschah und vielleicht immer noch geschieht. Auch aus dem Grunde nicht, weil die in der vorliegenden Arbeit behandelten Erzählungen die anvisierte Ethik noch nicht ausdrücklich im Kontext der Utopie ansiedeln, in ihnen konzentriert der Autor seine Aufmerksamkeit noch mehr auf die Ausschaltung des Individuums.²⁵

²³ I, 255.

²⁴ Vgl. Ego, Werner: *Abschied von der Moral: eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils*. Freiburg Schweiz: Univ.-Verl.; Freiburg i. Br.; Wien: Herder, 1992. S. 361f.

²⁵ Vgl. "Unsere Moral hat – oder hätte doch gern – ein oberstes Gut. Oder ein umfassendes Sittengesetz. Oder sie verfährt empirisch? diese Art Moral ist lärmend. Sie schaltet das Individuum aus. Das wir ethisch als eine Quelle ahnen." (Tb, 644).

9.

Es wurde bereits darauf verwiesen, daß man durch die Absicht, die Eigenart und Bedeutung der hier untersuchten Erzählungen in ihrem Vorbereitungscharakter entdecken zu wollen, leicht einer "optischen" Täuschung erliegen kann. Der Roman, der eine par excellence offene Gattung ist, ist immer auch gegenwartsorientiert.²⁶ Dagegen wird die Novelle als geschlossene Gattung, die sich an einem Ende orientiert, eben dadurch, daß die Handlung im wahrsten Sinne des Wortes zu Ende geführt wird, von der Gegenwart getrennt. Die "Entwicklung", die man in einem Oeuvre ausfindig gemacht zu haben glaubt, kann an sich in zwei Richtungen gehen: entweder weg von der offenen, hin zu der geschlossenen Form oder umgekehrt von der geschlossenen hin zu der offenen Form. Dabei darf man nicht vergessen, daß "Entwicklung" in solchen Zusammenhängen keinesfalls als eine wertneutrale Kategorie angesehen werden kann. Ob die "Entwicklung" positiv oder negativ beurteilt wird, hängt von dem jeweils vertretenen geschichtsphilosophischen Standpunkt bzw. davon ab, inwiefern dieser Standpunkt herrschaftskonform ist. Da die Erzählungen *Drei Frauen* auf die Forderung nach einer neuen Ethik hinarbeiten, jedoch ohne einer neuen Mythologie das Wort zu reden, müssen sie den traditionellen Novellenschluß unterwandern. Die Handlung wird zu einem Schlußpunkt geführt, und die Elemente der Schlüsse sind tatsächlich Elemente, die auch einen traditionellen Schluß bilden könnten. Nur wird diesen Elementen gleichsam unter den Füßen die semantische Koheranz entzogen, was die Gültigkeit eines herkömmlichen Schlusses desavouiert.

²⁶ Vgl. Bachtin, Michail: a. a. O. S. 38