





Zoltán Szendi

Durchbrüche der Modernität

Studien zur österreichischen Literatur

*Edition*  *Praesens*

Wien 2000

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Szendi, Zoltán:**

Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur. / Zoltán Szendi. – Wien : Ed. Praesens, 2000

ISBN 3-7069-0063-7

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für  
Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien  
und mit Förderung der Philosophischen Fakultät  
der Universität Pécs

Umschlaggestaltung:  
Christine Horn

Satz und Layout:  
Michael Ritter

Alle Rechte vorbehalten

© 2000 Verlag Edition Praesens  
A-1170 Wien, Umlaufgasse 3

Für meine Eltern



## INHALT

Vorwort.....	9
Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn- Gedichten“ Lenaus.....	13
Fragezeichen der literarhistorischen Begriffsdeutung zur Jahrhundertwende .....	23
Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende .....	32
Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers .....	52
Verlorene Illusionen – in zwei Varianten (Arthur Schnitzler: <i>Reigen</i> – Mihály Kornis: <i>Körmagyar</i> ).....	73
An der Schwelle zweier Epochen: Tradition und Revolte in der Lyrik Rilkes ( <i>Buch der Bilder, Neue Gedichte</i> ).....	88
Der Geist der Verneinung. Zu den biblischen Motiven in der Lyrik Rilkes .....	101
Deutung und Umdeutung. Der Roman <i>Szelistyei asszonyok</i> (Szelistye, das Dorf ohne Männer) von Kálmán Mikszáth und Ödön von Horváts Drama <i>Ein Dorf ohne Männer</i> .....	116
Konfrontation mit der Vergangenheit. Zu dem Geschichtsbild des Romans <i>Allemann</i> von Alfred Kolleritsch.....	126
Das Ich und seine nahen Verwandten. Zu Thomas Bernhards autobiographischem Zyklus.....	134
Das Eigentliche im Uneigentlichen oder die „Wahrheit der Masken“. Zum Grotesken in den frühen Dramen Thomas Bernhards .....	145
Repräsentanz und Resonanz – Zur Frage der Bachmann- Rezeption in Ungarn.....	168
Textnachweise.....	179



## Vorwort

Die in diesem Sammelband (in sprachlich überarbeiteter Form) vorliegenden Beiträge haben – trotz der thematischen und gattungsmäßigen Vielfalt – wichtige Gemeinsamkeiten und Verknüpfungen aufzuweisen. Erstens gehören die hier behandelten Autoren alle zur österreichischen Literatur, auch wenn diese Zugehörigkeit in einigen Fällen nicht ausschließlich ist (Lenau, Rilke, Ödön von Horváth) oder sogar demonstrativ abgelehnt wird (Bernhard). Zweitens sind sie – mit einer Ausnahme (Lenau) – Dichter der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert oder des 20. Jahrhunderts, jener Epoche, die meinen Lehr- und Forschungsschwerpunkt bildet. Alle hier vertretenen Künstlerpersönlichkeiten verbindet jedoch ihr Außenseitertum und die Modernität ihres literarischen Schaffens. Der Titel des vorliegenden Buches hebt gerade deshalb diesen gemeinsamen Zug hervor. Natürlich ist die Modernität in der Literatur nicht nur aus historischer Sicht als Zeiterscheinung, sondern auch als individuelle Leistung zu betrachten. Diese beiden Komponenten, die zeitgebundene und die autonom-persönliche, prägen indes im Werk das Spezifische und Eigenartige. Den Begriff „modern“ können wir dementsprechend nur in seinen geschichtlichen und individuellen Abwandlungen deuten. Während er z. B. bei Lenaus „Ungarn-Gedichten“ als romantischer „Eskapismus“ oder „Exotismus“ zu verstehen ist, dem aber die revoltierende Opposition innewohnt, vertritt die Erzähl- und Dramenkunst Arthur Schnitzlers eine ganz andere und allgemeinere Form der Modernität, weil sie nicht der Ausdruck eines Einzelgängers ist, sondern ein repräsentativer und organischer Teil der Wiener Moderne. Noch auffällender werden (scheinbar) die Unterschiede, wenn wir Rilkes „stille Revolte“ mit der berühmt-berüchtigten absoluten Negation Thomas Bernhards vergleichen. Diese Verschiedenheiten sind in Wirklichkeit jedoch relativ, wenn wir versuchen, die geistig-ästhetische Relevanz der einzelnen „Dichter-Rebellen“ auch in ihrer historischen Tragweite zu bewerten. So kommen mir die Umdeutungen der biblischen Motive in Rilkes Lyrik kaum weniger radikal vor als die die Welt verfluchenden Gesten des „Übertreibungskünstlers“.

In den meisten Abhandlungen dieses Sammelbandes werden also Werke solcher Autoren interpretiert, deren ästhetische Leistungen nach wie vor eine Herausforderung bedeuten. Ich hoffe, daß die drei komparatistischen Arbeiten darüber hinaus auch weitere Aspekte für

die Erforschung der so wichtigen Wechselbeziehungen in der europäischen Literatur liefern können. Unter anderem deshalb, weil sie grundverschiedene Möglichkeiten dieser Wechselbeziehungen darstellen. Während das Drama *Ein Dorf ohne Männer* Ödön von Horváths auf einen Mikszáth-Roman als Quelle zurückgeht und damit zeigt, daß die Verbindungen unter den Nationalliteraturen nie einseitig sind und auch die weniger bekannten Kulturen in den weltliterarischen Prozessen ihren Beitrag liefern, sehen wir im Falle der ungarischen Paraphrase des *Reigen* einen hundert Jahre später wirkenden Einfluß, was wiederum nicht nur aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht sehr aufschlußreiche Zusammenhänge erhellt. In dem Aufsatz *Weltverlust und Weltbesetzung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende* wird dagegen die fast synchrone Anwesenheit der modernen literarischen Strömungen in Mitteleuropa aufgezeigt. Zwei Aufsätze fallen insofern aus dem Rahmen, als daß sie keine Werkanalysen beinhalten. Die Untersuchung mit dem Titel *Fragezeichen der literarhistorischen Begriffsdeutung zur Jahrhundertwende* versucht, einen klärenden Blick in den literaturhistorischen Begriffsdschungel der Fin de siècle-Zeit zu werfen, der kurze Überblick über die Bachmann-Rezeption in Ungarn hingegen verweist auf die bisherigen Leistungen und Mängel bei der Übersetzung und der kritischen Auseinandersetzung mit den Werken der österreichischen Dichterin.

Die meisten der vorgelegten Studien sind zwar für Konferenzvorträge geschrieben worden, und so haben sie auch ihre „wissenschaftlich-repräsentative Funktion“ erfüllt, mindestens so wichtig ist für mich aber, daß sie zu ihren Wurzeln zurückkehren und Aufnahme im universitären Unterricht finden können. Diese Buchveröffentlichung ermöglicht ja einen leichteren Zugang zu meinen Arbeiten und kann dadurch als weitere Diskussionsgrundlage dienen.

Zum Schluß sei all jenen gedankt, die bei meiner Arbeit behilflich waren: so vor allem der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten in Wien für mehrmalige Stipendien, die meine Forschungen in Wiener Bibliotheken ermöglicht haben, weiters den Grazer und Wiener Kollegen Kurt Bartsch, Wendelin Schmidt-Dengler, Dietmar Goltschnigg und Anton Schwob für ihre fachliche Unterstützung und meinen Mitarbeiterinnen Barbara Mariacher, Anne Stalfort und Dorothee Rabe sowie dem Kollegen Manfred Glauning für die Lektorierung der einzelnen Aufsätze und dem Kollegen Peter Canisius für die sorgfältige Durchsicht des ganzen Bandes. Zu Dank verpflichtet bin ich ebenfalls dem

Publikationsausschuß der Philosophischen Fakultät der Universität Pécs für die finanzielle Unterstützung, dem Verleger Peter Ernst für die Veröffentlichung meines Buches sowie Frau Márta Friedszám und Herrn Beck Engelbert Joachim, die mir bei der Textgestaltung behilflich waren.

Pécs, im August 2000

Zoltán Szendi



### Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn-Gedichten“ Lenaus

Sowohl die ungarischen Motive als auch die dahinterstehenden autobiographischen Erlebnisse in Werk und Leben von Nikolaus Lenau wurden schon oft behandelt.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang diskutierte man auch die Fragen, wieweit das Ungarn-Bild Lenaus „authentisch“ bzw. einseitig sei, für wie tief man die Verbundenheit des Dichters mit Ungarn halten könne usw.<sup>2</sup> Abgesehen von den biographischen Zusammenhängen sollen hier die Fragen untersucht werden, welche kompositionell-strukturellen Eigentümlichkeiten die „ungarischen Gedichte“ Lenaus haben und über welche gattungsspezifischen Besonderheiten sie verfügen.

Bezüglich der Gattungsfrage ist das auffallendste Merkmal die eindeutige Tendenz zum Episieren. Im Gegensatz zum Bekenntnischarakter, der die Lyrik Lenaus dominiert, kommen in den Ungarn-Bildern immer wieder narrative und szenische Elemente vor, die die Unmittelbarkeit des Ichgeständnisses einschränken oder sogar aufheben. Da werden Situationen mit Genrebildern (*Die drei Zigeuner*, *Der Räuber im Bakony*) oder mit Handlungskeimen (*Die Werbung*, *Die Heideschenke*) heraufbeschworen oder Geschichten balladenartig erzählt (*Mischka an der Marosch*). Diese „epische Inszenierung“ stellt in jedem Fall jene Distanz her, die dem Dichter die nötige, sonst meist fehlende Freiheit sichert. Denn Ungarn erscheint hier in einer doppelten Funktion: das Heimatland der Kindheit und der Jugend bedeutet für die poetische Welt Lenaus ein potentiellles Asyl und einen imaginären Stützpunkt, jedoch ohne Gegenwartsbezogenheit und Realität. Hugo Schmidt merkt dazu an:

It is significant that Lenau never returned to Hungary as a grown man. The happy, romanticized Hungarian setting was to him, poignantly, a childhood recollection. But it was genuine, and the poet had the gift to make a time lost and bygone come to life again in his works.<sup>3</sup>

Ungarn ist zwar (aus der Vergangenheit) vertraut, liegt aber zeitlich und räumlich schon fern.<sup>4</sup> Die Erinnerungs- und Phantasiebilder wirken also „seelenstärkend“, ohne das empfindliche Gemüt verletzen zu können. Die ungarischen Motive repräsentieren eine stilisierte Welt, deren Wirklichkeitsgehalt man gerade deshalb nicht immer suchen

muß. „Aus zahlreichen Quellen geht hervor“, schreibt Antal Mádl, „daß er [Lenau] den Großteil seiner Gedichte nicht als unmittelbare Erlebnis-Gedichte [...] geschrieben hat.“<sup>5</sup>

Die Situationen und Bilder dieser ferngerückten Welt stellen solche Werte dar, die dem bürgerlichen Freiheitsideal am nächsten stehen. Diese Wertmomente verbinden die „ungarischen Gedichte“ mit den lyrischen Werken, die ähnliche Themen aufweisen (z.B. die *Polenlieder*). Im Gegensatz zu Österreich, an das den Dichter eine ambivalente Haßliebe bindet, scheint Ungarn in exotischer Ferne gedeutet zu werden.

Die epische Distanz ist also mehrfach motiviert und hat ebenfalls eine mehrschichtige Funktion. Sie entspricht einerseits dem inneren Verhältnis zum Ungarnerlebnis und hat wahrscheinlich eine stabilisierende Rolle im kühnen Seiltanz des dichterischen Ichs. Andererseits hebt sie das Persönliche auf die Ebene des Allgemeineren, indem sie das unmittelbar Erlebte zu objektivieren versucht. Da das Episieren hier aber gleichzeitig auch Stilisierung bedeutet, integriert es die „Ungarnlieder“ in die Strömung der Romantik. Die Behauptung Alfred Dopplers über Lenau,

er schreibt nicht in ästhetischer Distanz, führt kein Doppelleben, sondern Dichtung und Leben durchdringen einander so, daß der Abgrund des lyrischen Ichs auch zum Abgrund des persönlichen Ichs wird[.]<sup>6</sup>

trifft auf diese Gedichte weniger zu.

Das frühe Gedicht *Nach Süden* und das Spätwerk *Mischka an der Marosch* bilden gewiß den weitesten thematischen Bogen, der – wenn auch nicht alle – so doch die meisten „ungarischen Gedichte“ umfaßt. Die beiden zeitlich voneinander fern liegenden Werke können als Auftakt und Abschluß derselben Thematik, als Prolog und Epilog desselben Dramas aufgefaßt werden. *Sehnsucht* heißt der Titel des Zyklus, in den das Gedicht *Nach Süden* eingereiht wurde. Die Sehnsucht, die in diesem frühen Ungarnlied ausgesprochen wird, drückt Heimweh und Liebesverlangen gleichzeitig aus. Die seit Winckelmann und Goethe so gut bekannte Sehnsucht nach dem Süden nimmt bei Lenau konkrete Form an: Statt der klassischen Kulturstätten der Antike wird das schlichte Heimatland zurückverlangt – mit Bildern eines ungestörten Naturidylls. In der Biedermeierperspektive der Nostalgie wird schließlich die einsame Mädchengestalt mit immer engeren Kreisen

eingefangen. Die Reihenfolge der perspektivischen Einengung (Süden, Ungarnland, Dörfchen, Hüttlein, Lilla) bringt das geliebte Mädchen in menschliche Nähe, um seine stille Tragödie sichtbar zu machen. Das Verhängnis der Liebesehnsucht besteht nämlich darin, daß die „Herzenswelt“ des Ich nur in der Phantasie und im „schmalen Raume“ des Hüttleins erhalten bleibt, so daß Lilla vergebens aus dem Fenster hinausblickt. Die Komposition hebt den schmerzvollen Widerspruch zwischen Sehnsucht und Entsagung, Verheißung und Versäumnis hervor und läßt damit eines der Grundmotive im Lebenswerk von Lenau aufklingen,<sup>7</sup> indem sie das Geborgenheitsidyll der heimatlichen Landschaft zum Mahnsignal der Vergänglichkeit umkehrt:

Lauter wogt der Bach und trüber,  
Lauter wird der Lüfte Streit,  
Hörbar rauscht die Zeit vorüber  
An des Mädchens Einsamkeit.<sup>8</sup>

Im epischen Format und mit romantischer Zuspitzung kehrt das Motiv mehr als zehn Jahre später zurück.<sup>9</sup> Was in *Nach Süden* nur mit subtilen Gesten angedeutet bzw. umschrieben vorzufinden ist, wird in *Mischka an der Marosch* in tragischer Offenheit erzählt. Die einst unsichere und scheinbar fast gegenstandslose Sehnsucht erscheint hier als bedingungslose Leidenschaft und als kompromißlose Hingabe, die – trotz des grausamen Betrugs – nichts an Größe verliert.

Die epische Darstellung<sup>10</sup> ermöglicht die psychologische und gesellschaftskritische Vertiefung der Liebestragödie nicht zuletzt durch die Einführung der Vaterfigur sowie durch die Milieubeschreibung und Standesbestimmung. Mischkas Person wird schon im Titel betont und hat eine zusammengesetzte Rollenfunktion. Sein Zigeunertum verkörpert in erster Linie das (romantische) Freiheitsideal:

Der Zigeuner wandert, arm und heiter,  
In die Ferne, Fremde, fort und weiter;<sup>11</sup>

Mit dem romantischen Wanderer-Motiv sowie mit der Hervorhebung von Mischkas Künstlertum wird eine offensichtliche Identifikationsmöglichkeit zwischen dem Zigeuner und dem Dichter angedeutet und dadurch unmittelbar das soziale Mitleid bzw. die gesellschaftliche Stellungnahme des Dichters ausgedrückt. Das Liebesunglück erscheint ja hier nicht mehr allein als individuelle Schicksalstragödie, sondern es ist mit der Schutzlosigkeit der am Rande der Gesellschaft Lebenden

eng verbunden, sogar direkt daraus abzuleiten. Denn der Liebesverrat des Jungen wird mit dem gesellschaftlichen Standesunterschied erklärt:

Er verriet, verließ dich feigen Mutes,  
Weil die Liebe, die sein Herz verschönt,  
Ward in einer Schilderei verhöhnt  
Von den Adelligen seines Blutes.<sup>12</sup>

Gerade deswegen können wir im Racheakt des Vaters zugleich die soziale Auflehnung des ständig Erniedrigten sehen. Der schändliche Mißbrauch der grenzenlosen Liebe seiner Tochter macht das Elend des Ausgeliefertseins nur noch unerträglicher und legitimiert gleichzeitig die Vergeltung. Die brutale Normverletzung in der intimen Sphäre ist nämlich auch für jenen Leserkreis einleuchtend, der sonst den sozialen Problemen gegenüber unempfindlich ist und die gesellschaftliche Hierarchie für unantastbar hält.<sup>13</sup>

Die „revolutionäre Tat“ wird allerdings nicht als solche, als blutige Abrechnung inszeniert, sondern durch den magisch-zauberhaften Symbolakt verschleiert. Infolge der Zauberkraft Mischkas stürzt der junge Graf „und bricht im Graben sich den Hals“.<sup>14</sup> Ob hier die Verharmlosung der Selbstjustiz thematisiert wird oder die Gerechtigkeit mythisiert-poetisiert wird – diese Frage kann innerhalb des Werkes kaum beantwortet werden. Dazu müssen wir den weiteren Kontext der Lyrik von Lenau berücksichtigen. Als Beispiel soll hier vor allem *Der Räuber im Bakony* erwähnt werden.

Das vermutlich ein Jahr früher entstandene Gedicht thematisiert ebenfalls – und damals noch ausschließlich – den sozialen Affekt. Da wird eine einzige Situation in den Mittelpunkt gestellt: das Lauern des Räubers, der spannungsvoll-drohende Augenblick vor dem Überfall. In der meisterhaft aufgebauten Komposition werden die drei wichtigsten Momente des tödlich-furchtbaren Zeitpunktes vereinigt: die psychische Bereitschaft und Konzentration (in den ersten zwei Strophen in den Verben „lauscht“ und „späht“ ausgedrückt<sup>15</sup>), die physische Kraft und Fertigkeit des Schlachtens (Heraufbeschwörung der blutigen Szene mit dem Schwein in der 3. und 4. Strophe) und schließlich die soziale Motivation, das Standesbewußtsein des Außenseiters:

Und ist's ein Mensch mit Geld und Gut,  
So meint der Hirt: es ist sein Blut

Nicht anders, auch nur rot und warm,  
Und ich bin arm.<sup>16</sup>

Nicht nur die strenge Logik der Komposition, sondern auch die des Rhythmus weist auf die Entschlossenheit des Räubers hin: die kürzeren, durch Enjambements gebrochenen, viersilbigen Schlußzeilen klingen trocken und prasselnd, unterstreichen so den erbarmungslosen Charakter des Vorhabens.<sup>17</sup>

Zurück zur Ausgangsfrage: *Der Räuber im Bakony* beweist eindeutig, daß die „revolutionären“ Gesten, die die soziale Not zeigen, ein wichtiges inhaltliches Moment in der Lyrik Lenaus bilden.<sup>18</sup> Obwohl das soeben interpretierte Gedicht als Meisterstück gerühmt wird, kann man nicht umhin, auch seine Schwachstelle zu erwähnen, nämlich die Annahme, daß der Räuber ein Schweinehirt sei. Lenau soll beim Vorlesen des Werkes in Stuttgart bemerkt haben: „Dort [in Ungarn] sind die Schweinshirten Alle Räuber“.<sup>19</sup> Daß diese Aussage weder historisch noch psychologisch beweisbar ist, ist offenkundig. Viel interessanter ist es aus ästhetischer Sicht, daß die ganze Metaphorik des Werkes auf dieser unsinnigen Gleichsetzung beruht und daß ohne sie der Bedeutungskomplex der Bilderreihe seine Gültigkeit völlig verlieren würde.

Wenn wir das umfangreichere Gedicht *Mischka an der Marosch* als Vollendung und Synthese der meisten Ungarngedichte betrachten, dann sind diese ihrerseits auch als Varianten der einzelnen Themen und Motive zu verstehen. Nach diesem rückblickenden Deutungsprinzip steht *Mischka* (oder mit dem späteren Titel: *Mischka an der Theiß*) eher formal in der unmittelbaren Nähe des gleichbetitelten Werkes. Außer der verbindenden Titelfigur finden wir nämlich mehr abweichende als verwandte Elemente in diesem zweiteiligen Zyklus. Während in *Mischka an der Marosch* eine vollendete Geschichte erzählt wird, besteht der erste Teil aus Stimmungsbildern und episodenhaften Handlungskeimen, in denen frei phantasierte Idealvorstellungen artikuliert werden. Das narrative Element erschöpft sich in *Mischka an der Theiß* in den Rahmensituationen, in denen die Wunschvorstellung des ungebundenen Lebens variiert wird. Der Text, der typographisch nicht segmentiert ist, beinhaltet zwei Schauplätze: einen in der malerischen Tokayer Gegend und einen in einer Schenke an der Theiß. In der ersten (Vorbereitungs-)Szene werden zwei Lebensformen gegenübergestellt: die zur unendlichen Freiheit stilisierte Welt der Husaren und die belastend monotone Gebundenheit der Fischerarbeit. Sie

werden zunächst in dem situativen Gegensatzpaar von Dynamik und Statik polarisiert. Es wäre allerdings verfehlt, in dem romantischen Bild mit den im Mondschein reitenden Husaren und mit dem träumenden Fischer eine unreflektiert-naive oder sogar falsche Idylle zu sehen. Durch die Erfindung der Fischergestalt ist es nämlich dem Dichter gelungen, die Wunschbilder zu „neutralisieren“, sie dieser (epischen) Vermittlerfigur zuzuschieben:

Wie er starret in die Wellen,  
Malt die Sehnsucht ihre Träume [...] <sup>20</sup>

In der zweiten Szene werden die Phantasiebilder vergegenwärtigt und in der Euphorie der Musik und des Tanzes aus der Vergangenheit als geschichtlich schon Erlebtes in die Gegenwart zurückgeholt und mitbejubelt. Der epische Rahmen schafft aber wieder Distanz: Die von Musik, Tanz und Wein berauschten Husaren suchen vergebens die Türkenscharen, ihre Begeisterung erweist sich genauso als anachronistisch-illusionär wie die Träumerei des Fischers. Die Kampflust der angeheiterten Husaren zeigt sich plötzlich als leere, gegenstandslose Angeberei angesichts der friedlichen, unerschütterlichen Natur.

Nur die Tissa ist noch munter,  
Zieht dahin mit dumpfem Brausen,  
Und des Ufers Büsche sausen;  
Friedlich strahlt der Mond herunter. <sup>21</sup>

Die tiefe Ironie der Schlußzeilen zeugt von einem subtilen Humor und Realitätsgefühl des Dichters. Das sind künstlerische Qualitäten, die man leider bei Lenau allzu leicht vergißt. <sup>22</sup> Sowohl thematisch als auch kompositionell sind zwei weitere Werke auf dieses Gedicht beziehbar: *Die Werbung* und *Die Heideschenke*. Das Auflebenlassen der ungarischen Heldentaten aus der Türkenzeit ist in *Die Werbung* kein Selbstzweck, dient nicht der Selbstermunterung und -erheiterung wie in *Mischka an der Theiß*, sondern ist bewußtes Mittel der Verlockung zum Soldatenleben. Während der Fischer von dem faszinierend-abenteuerlichen Leben der Husaren träumt – „Haben doch ein schönes Leben, / Diese flüchtigen Husaren!“ <sup>23</sup> –, klingt derselbe Satz aus dem Mund des Werbers („Schönes Leben des Husaren! / Das ist Leben, das allein!“ <sup>24</sup>) nicht nur ermunternd, sondern gleichzeitig auch beunruhigend. So muß es zumindest der Jüngling erleben, dessen

innerer Kampf psychologisch und künstlerisch hervorragend geschildert wird:

Ihn bewegt das edle Sehnen,  
Wie der Ahn ein Held zu sein;  
Doch berieseln warme Tränen  
Seiner Wangen Rosenschein.<sup>25</sup>

Nicht einmal die allgemeine Heiterkeit, die wilde Musik der Zigeunerbande kann das Beängstigende eines unbekanntes Schicksals vergessen lassen. Nur mit böswilliger List wird die Entscheidung des Jungen erzwungen. Erst als der Werber ihn in seinem Ehrgefühl verletzt und seinen „ungarischen Mut“ in Zweifel zieht, entscheidet er sich für den kühnen Schritt und schließt sich den Husaren an. „Mit der Verpflichtung ist gewissermaßen das Schicksal des jungen Husaren besiegelt, – hier [...] beginnt seine Verlorenheit.“<sup>26</sup> Der Abschluß wiederholt die seelische Erschütterung des Jünglings und nimmt seine tragische Zukunft vorweg:

Also von der Ungarn Wange  
Flüchtet in den Bart herab  
Still die scheue Männerzähre.  
Ahnen sie des Jünglings Ehre?  
Ahnen sie sein frühes Grab? <sup>27</sup>

Ähnlich wie in *Mischka an der Theiß* ist die Kneipenszene in dem Gedicht *Die Heideschenke* aufgebaut. Zuerst begegnen wir der Rahmenfigur: hier dem lyrischen Ich-Erzähler, der, genauso wie in der späteren Geschichte der Fischer, die im Dunkeln Reitenden belauscht. Die Rahmensituation bereitet in beiden Fällen die Belustigung in der Schenke vor. Das befreiende Gefühl des Landschaftserlebnisses steigert sich zur Ekstase:

Stets wilder in die Seelen geigt  
Nun die Zigeunerbande,  
Der Freude süßes Rasen steigt  
Laut auf zum höchsten Brande.<sup>28</sup>

Statt der Husaren sind es aber diesmal die Räuber, die die Schenke beleben. Und wenn die Husaren schon als Verkörperung des Freiheitsideals gezeigt werden, gilt dies noch mehr für die Räuber, deren

zügellose Lebensführung scheinbar nichts beschränken kann. Aber sogar ihre Freiheit erweist sich als relativ. Trotz der fröhlichen Ausgelassenheit haben sie immer Angst: ihr Hauptmann horcht ständig, ob die Husaren kommen. Dieser Rollentausch, die desillusionierende Anspielung darauf, daß die Freiheitskämpfer in einer anderen Position treue Diener der Gewaltmacht sind und daß die Räuber selbst sich auch nicht immer tapfer verhalten, weist ebenfalls auf den Realitäts-sinn des Dichters hin. Nach dem Verschwinden der Räuber bleibt nur die Zigeunerbande in der Schenke zurück, „die feurigen Gesellen“, die dem Dichter Rákóczi-Lieder spielen.<sup>29</sup> In diesem Abschlußbild wird ein symbolisches Moment sichtbar: die echten Bewahrer der Freiheitsideen sind die Ausgestoßenen der Gesellschaft und der Dichter, der – wenn auch nicht unmittelbar existentiell – in seinen kühnen Gedanken zu den Abweichlern gehört.<sup>30</sup> Lenau selbst hat sich als ein konsequenter, treuer Vermittler des immer nur in der Ferne schimmernden Lichtes seiner geträumten Freiheit erwiesen, bis zum tragischen Tag des Zusammenbruchs, an dem die Nacht auch dieses Licht ausgelöscht hat.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. dazu die umfangreiche Lenau-Monographie von József Turóczy-Trostler: Lenau. Berlin 1961. Vgl. auch die Abhandlungen von Antal Mádl, Nikolaus Britz [u. a.], in: A. Mádl: Auf Lenaus Spuren. Budapest 1982. Vgl. auch den Sammelband Vergleichende Literaturforschung. Internationale Lenau-Gesellschaft 1964 bis 1984. Hg. v. Antal Mádl und Anton Schwob. Wien 1984.

<sup>2</sup> Manchmal haben sich diese Erörterungen in der nationalistisch gefärbten Frage nach der nationalen Zugehörigkeit des Dichters zugespitzt. So zitiert Antal Mádl Beispiele für die „Magyarisierung“ Lenaus. Siehe A. Mádl: Der Stand der Lenauforschung im heutigen Ungarn. In: Vergleichende Literaturforschung (s. Anm. 1), S. 104. Der Anspruch auf die „Germanisierung“ ist ebenfalls nicht zu übersehen, wie z. B. in der Abhandlung „Lenaus Leben und Werke“ von Carl Schaeffer, in: Lenaus Werke. Bd. 1. Hg. von Carl Schaeffer. Leipzig 1910, S. 7.

<sup>3</sup> Hugo Schmidt: Nikolaus Lenau. New York 1971, S. 83.

<sup>4</sup> Mit Recht schreibt Jean-Pierre Hammer über die Gestalten der „Ungarn-Gedichte“ bei Lenau: „Sie bilden einen Teil des verlorenen Paradieses seiner Kindheit.“ J.-P. Hammer: Nikolaus Lenau. Dichter und Rebell. Schwaz 1993, S. 67.

<sup>5</sup> Antal Mádl: Lenau und Ungarn. Erlebnishintergründe und Erinnerungsbilder. In: Nikolaus Lenau. „Ich bin ein unstäter Mensch auf Erden“. Hg. v. Eduard Schneider und Stefan Sienerth. München 1993, S. 136.

<sup>6</sup> Alfred Doppler: Der Abgrund des Ichs. Wien-Köln-Graz 1985, S. 58.

<sup>7</sup> Vgl. dazu noch das Geständnis aus dem Gedicht *Beethovens Büste*: „Kämpfen lern’ ich ohne Hassen, / Glühend lieben und entsagen“. (In: Lenau Werke, Bd. 1, S. 295.)

<sup>8</sup> Ebd., S. 14.

<sup>9</sup> Die Entstehungszeit des Gedichtes *Nach Süden* ist unsicher: „wohl 1826/27 (vielleicht aber erst 1832)“. Siehe Nikolaus Lenau: Gedichte. Hg. v. Hartmut Steinecke. Stuttgart 1993, S. 142.

<sup>10</sup> „Mischka an der Marosch is remarkable for its balladlike qualities and its sustained narrative power.“ Schmidt: Nikolaus Lenau (s. Anm. 3), S. 105.

<sup>11</sup> Lenau Werke, Bd. 2, S. 67.

<sup>12</sup> Ebd., S. 72-73.

<sup>13</sup> Die Verbindung dieser doppelten Verletzung ist deshalb seit der Aufklärung ein häufiger „Kunstgriff“ in der Literatur (siehe Emilia Galotti, Michael Kohlhaas, Woyzeck usw.).

<sup>14</sup> Lenau Werke, Bd. 2, S. 75.

<sup>15</sup> Lenau Werke, Bd. 1, S. 174.

<sup>16</sup> Ebd., S. 175.

<sup>17</sup> Auf das aufrührerisch-kühne Thema und auf die „realistische Tonart“ dieses Gedichtes weist auch J.- P. Hammer hin (s. Anm. 4), S. 14.

<sup>18</sup> Vgl. dazu noch die Bemerkung Hansgeorg Schmidt-Bergmanns: „Die Affinitäten Lenaus zum anarchischen Denken [...] beschränken sich nicht [...] auf die rebellische Empörung gegen Unrecht und unwürdige Armut und gegen die anarchische Legitimierung von Gewalt. Es gibt darüber hinaus auch geschichtsphilosophische Gemeinsamkeiten.“ H. Schmidt-Bergmann: *Ästhetizismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus*. Heidelberg 1984, S. 157.

<sup>19</sup> Siehe die Anmerkungen des Herausgebers, in: *Lenaus Werke*, Bd. 1, S. 421.

<sup>20</sup> *Lenaus Werke*, Bd. 2, S. 63.

<sup>21</sup> Ebd., S. 67.

<sup>22</sup> Die Feststellungen von Éva Tőkei, daß die Pußta mit ihren „exotischen Bewohnern“ Lenau „nur als ein bunter Hintergrund ohne Probleme“ diene und daß diese Bilder „jeder Polysemie“ entbehren, sind kaum haltbar. É. Tőkei: *Naturdarstellung und poetische Existenz bei Nikolaus Lenau*. Budapest 1993, S. 34.

<sup>23</sup> *Lenaus Werke*, Bd. 2, S. 62.

<sup>24</sup> *Lenaus Werke*, Bd. 1, S. 130.

<sup>25</sup> Ebd., S. 129.

<sup>26</sup> Wolfgang Martens: *Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus*. Köln 1976, S. 151.

<sup>27</sup> *Lenaus Werke*, Bd. 1, S.131.

<sup>28</sup> Ebd., S. 69.

<sup>29</sup> Ebd., S. 70.

<sup>30</sup> József Turóczy-Trostler und Nikolaus Britz heben an diesen Gedichten die „Entromantisierung“ und „Humanisierung“ des Zigeuners hervor. Vgl. J. Turóczy-Trostler: *Lenau* (s. Anm. 1), S. 104; N. Britz: *Die ungarische Atmosphäre in Lenaus Dichtung*. In: *Vergleichende Literaturforschung* (s. Anm. 1), S. 166.

### Fragezeichen der literarhistorischen Begriffsdeutung zur Jahrhundertwende

Es ist wohl eine allgemeine Erfahrung, daß die Geschichte der einzelnen literarhistorischen Begriffe oft in das innere Wesen der Problematik führen und so wichtige Zusammenhänge beleuchten kann. Mindestens so bekannt ist aber das völlige terminologische Chaos, mit dem wir uns bei fast einem jeden klärenden Versuch konfrontiert sehen. Die Paradoxie ist zum Teil auf das notwendige (manchmal sogar unfruchtbare) Spannungsfeld zwischen der synchronischen und diachronischen Untersuchungsweise zurückzuführen, indem z.B. die geschichtliche Begriffsentfaltung oder -wandlung den „gleichen Nenner“ im voraus ausschließt. Um unsere Fragestellung zu präzisieren, möchten wir auf den Bedeutungsunterschied zwischen „Begriffsbildung“ und „Begriffsdeutung“ hinweisen. Mit ersterem Wort wird ja eher die Entstehungsgeschichte, mit letzterem eher die Nachgeschichte des Begriffes ausgedrückt. Im Falle der „Begriffsbildung“ sollten die zeitgenössischen Dichter und Literaten befragt werden, während bei der „Begriffsdeutung“ wir uns an die Literaturhistoriker wenden, um sie in unserer Ratlosigkeit zu Rate zu ziehen. Da wir oft nach solchen Erkundigungen noch ratloser geworden sind, haben wir uns vorgenommen, über die hier erfahrene Unzulänglichkeit der Literaturgeschichte Rechenschaft abzulegen, um mindestens etwas mehr Einsicht darin zu gewinnen, wo die Grenzen des Erkenntnishorizontes in den einzelnen Studien und wo sie in unserem Fachgebiet selbst zu suchen sind.

Viktor Žmegač, von dessen grundlegender Arbeit – *Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende* – unsere Überlegungen manche Anregungen bekommen haben, weist gleich zu Beginn seiner Abhandlung auf den „Stilpluralismus“ um die Jahrhundertwende hin:

Die Epoche um 1900 erscheint nicht erst im literarhistorischen Rückblick als die Zeit eines literarischen und künstlerischen Stilgemenges. Bereits bei den Zeitgenossen setzte sich die Erkenntnis durch, die Gegenwart sei in einem bisher ungewohnten Maße durch ein Nebeneinander und Gegeneinander unterschiedlicher ästhetischer Bestrebungen gekennzeichnet.<sup>1</sup>

Žmegač untersucht die Koexistenz der sogenannten „Ismen“ unter verschiedenen Aspekten, bezweifelt aber keineswegs ihre Gültigkeit.

Nicht so einer der am meisten Betroffenen, Hugo von Hofmannsthal, der die *Fin de siècle*-Begriffe kategorisch ablehnt:

Ich höre des öfteren, man nennt irgendwelche Bücher naturalistische und irgendwelche psychologische und andere symbolistische und noch andere ebenso nichtssagende Namen. Ich glaube nicht, daß irgend eine dieser Bezeichnungen den leisesten Sinn hat für einen, der zu lesen versteht.<sup>2</sup>

Da wir ungern zugeben würden, daß wir nicht „zu lesen verstehen“, müssen wir eine Erklärung für diese pauschale Erledigung unserer wissenschaftlichen Bemühungen finden. Die unmittelbare Ursache steckt wohl in dem (sonst verständlichen) Unbehagen des berühmten Dichters jedem Versuch gegenüber, der seine vollkommene Individualität in Frage stellen könnte. Eine jegliche Einordnung bedeutete für ihn ja, einer in einer Reihe von anderen zu sein. Das Problem ist natürlich allgemeiner zu verstehen. Es bezieht sich gewiß auf alle verallgemeinernden Charakterisierungen der Genies – mindestens seit der Ichbetonung der Romantik. Denn es gibt wahrscheinlich kaum einen Schöpfer, der die literarhistorischen Etiketten – offen oder im geheimen – nicht hassen bzw. verachten würde. Auch wenn er genau weiß, daß in den Monographien und Einzeldarstellungen (Werkanalysen) die unwiederholbaren Eigentümlichkeiten seiner Kunst mit demselben Fleiß bewiesen werden.

Unabhängig aber von dieser psychologisch verständlichen Abneigung auf Seiten der Dichterpersönlichkeit bleibt doch die Frage: Was haben uns diese „nichtssagenden Namen“ zu sagen? Sie ermöglichen uns vor allem eine globale Orientierung, sie bieten dem analytischen Geist Vergleichsmöglichkeiten, mit deren Hilfe wir sowohl zu dem Individuum als auch – in der entgegengesetzten Richtung – zu einer möglichen Typologie kommen können. Sollte gerade Hofmannsthal davon nichts gewußt haben, daß die von ihm erwähnten Begriffe keine leeren Abstraktionen, sondern aus konkreten Erscheinungen abgeleitete Kategorien sind?

Die echten Probleme sehen wir allerdings in der oft lückenhaften bzw. „großzügigen“ Behandlung des „Stilpluralismus“ in manchen Literaturgeschichten. Diese Schwierigkeiten sind meistens auf die folgenden Fehler zurückzuführen.

1. Die Begriffe werden einfach nebeneinander aufgezählt, ohne jeden Versuch, sie nach irgendwelchen Kriterien zu ordnen. Sind etwa Dekadenz und Ästhetizismus genau solche Stil Kategorien wie z.B.

Impressionismus und Symbolismus? Sind sie nicht vielmehr übergreifendere Benennungen, die den meisten „Ismen“ in der Epoche zugehören können und deren Bedeutungsinhalt erweitern? Andererseits könnte man auf logische Weise den sogenannten „Satanismus“ dem Begriff „Dekadenz“ als dessen möglichen konstitutiven Teil höchstwahrscheinlich unterordnen. Für die Unterscheidung ist es also wichtig, klar zu machen, daß in allen diesen Begriffen eine Grundbedeutung involviert ist, die eine bestimmte Verhaltensweise ausdrückt. Sie sind zwar selbständige Kategorien, und als solche auch in dem allgemeineren Sprachgebrauch anwendbar, sind aber mit den Stilrichtungen doch nicht gleichzusetzen, weil sie über keine selbständigen Stilmerkmale verfügen. Die spezifischen Verhaltensweisen beziehen sich nämlich auch auf die gesellschaftliche Kommunikation und beschränken sich keineswegs nur auf den Bereich der Kunst und der Literatur.

2. Anderswo tauchen solche „Ismenbegriffe“ auf, deren Selbständigkeit kaum beweisbar ist. Ist der Dekorativismus z.B. nicht eher eine Analogkonstruktion, die aus einem – zweifellos wichtigen – Attribut des Jugendstils substantiviert wurde? Richard Hamann und Jost Hermand verwenden diesen Begriff in ihrem sonst beachtenswerten Buch – *Stilkunst um 1900* – mit einer unausgesprochenen, aber bei der Beschreibung doch fast direkten Bezugnahme auf den Jugendstil.<sup>3</sup>

3. Nicht selten begegnen wir ferner schön klingenden, aber eigentlich willkürlichen Begriffsbildungen, die uns wegen ihrer nichtssagenden Bedeutungsinhalte überhaupt nicht weiterhelfen, ja uns sogar beirren. So z.B. in dem *Abriß der deutschen Literaturgeschichte* von Fritz Schmitt und Björn Güres die floskelartige Zusammensetzung „neuer Humanismus“.<sup>4</sup> Wenn wir nämlich annehmen, daß die Literatur und die Kunst ohne jeglichen Auftrag fortwährend nur von humanistischen Aufgaben erfüllt ist und mit dem Ausdruck „neu“ das immer eben Aktuelle abgedeckt werden kann, dann hat eben dieses Etikett wirklich keinen Sinn.

Den Begriff „Neoimpressionismus“ mit den wichtigsten literarischen Beispielen aus den frühen Gedichtsammlungen Georges finden wir in der soeben erwähnten Arbeit von Hamann und Hermand.<sup>5</sup> Mit dieser Benennung wird schon die weiter periodisierende Absicht innerhalb des Impressionismus ausgedrückt. Die Verfasser haben insofern sicher recht, als sie verdeutlichen wollen, daß der Impressionismus keine einheitliche Richtung ist. Gibt es aber eine, von der wir das nicht behaupten könnten? Sogar um die Jahrhundertwende, als sich die einzelnen Richtungen und Strömungen auf relativ kurze Zeitdauer

beschränkt haben, wäre es durchaus möglich, innerhalb jeder Richtung zwischen den kürzeren Zeitphasen neue Zäsuren zu setzen oder die gleichzeitigen und homogeneren Erscheinungen mit neuen Titeln zu versehen. Wo sind dann aber die Grenzen dieses „individualisierenden“ Prozesses?

4. Die unberechtigten und unbegründeten Begriffserweiterungen bereiten Laien und Experten ähnliche Schwierigkeiten. Wir kennen allerdings dieses Problem allzu gut. Welcher Literaturwissenschaftler würde sich nicht an die uferlose Diskussion über den „uferlosen Realismus“ erinnern? Die heftige Debatte hat sich dann endlich erschöpft, der Hang zu den „ewigen“, allgemeingültigen Termini ist aber geblieben. Auch wenn die einzelnen Stilelemente der meisten Stilepochen und Stilrichtungen bereits in früheren Zeiten oder sogar zu jeder Zeit vorzufinden sind, berechtigt das kaum zu jener literaturwissenschaftlichen Praxis, die die geschichtlichen Kategorien einfach „entlehnt“. Durch diese seltsame Verdoppelung der Begriffe werden die auch sonst oft unsicheren Trennungslinien noch verschwommener. Um bei unsrer Epoche zu bleiben: Arnold Hauser spricht z.B. von „vorgeschichtliche[m] Naturalismus“,<sup>6</sup> J. Hermand aber geradezu von „Naturalismen“, die überall entstünden,

wo man in fortschrittlich gesinnten Kreisen hinter der Stagnation einer künstlerischen Entwicklung die ideologische Endphase einer bestimmten Gesellschaftsschicht wittert, der man die Formlosigkeit der unbeschränkten Wahrheit entgegenzusetzen versucht.<sup>7</sup>

Nach dieser Auffassung „spricht man von einem ‘Naturalismus des frühen 15. Jahrhunderts’, einem ‘barocken Naturalismus’ und einem ‘Sturm-und-Drang-Naturalismus’“.<sup>8</sup> Um die Konfusion noch zu vervollkommen, meint er mit dem Wort ‘Naturalismus’ „keine Epochenbezeichnung wie Rokoko, Biedermeier oder Jugendstil“.<sup>9</sup> Seit wann avancierte „Jugendstil“ zur „Epochenbezeichnung“?

5. Die bisher erwähnten problematischen Fälle der Begriffsdeutungen sind hauptsächlich auf die inkonsequenten Verfahren unserer Wissenschaft zurückzuführen. Es gibt aber eine ganze Reihe von Unklarheiten und Unsicherheiten, die vermutlich zum Teil oder sogar größtenteils aus dem untersuchten Gegenstand selbst stammen, der sich vor dem forschenden Blick immer wieder verschleiert. Zu viele Literaturwissenschaftler, die sich mit der Epoche der Jahrhundertwende befassen, „kapitulieren“ deshalb vor der Aufgabe der Trennung zwischen den einzelnen „Ismen“. So verzichtet z.B. Lukács

im voraus auf die Behandlung der „verschiedenen Überwindungen des Naturalismus“:

Nicht nur weil die Übergänge sehr gleitend sind und das Wesentliche nicht zum Ausdruck bringen; die wirklich bedeutenden Gestalten der Vorkriegszeit lassen sich hierbei viel weniger organisch einordnen als der junge Hauptmann in den Naturalismus.<sup>10</sup>

Der Philosoph liefert mindestens eine „ideologische Begründung“ (oder eher eine Rechtfertigung?) der literarhistorischen Hilflosigkeit. Daß der von ihm erwähnte „objektive Grund“ zur Erklärung wirklich genügt, ist schwer zu glauben:

Das Ineinander-Übergehen der Richtungen hat seinen objektiven Grund in einer gewissen inneren Einheitlichkeit der wilhelminischen Periode von der Zeit an, als sie ihre Anfangskrise überwunden hat, bis zum Ausbruch des Weltkrieges.<sup>11</sup>

Immer wieder werden die zwei Richtungen „Naturalismus“ und „Impressionismus“ miteinander verknüpft. In der Formulierung Arnold Hausers: „Die Grenzen zwischen Naturalismus und Impressionismus sind fließend; die beiden Richtungen lassen sich voneinander weder geschichtlich noch begrifflich genau scheiden.“<sup>12</sup> Nach Emil Ermatinger soll der Naturalismus im Impressionismus gegipfelt haben.<sup>13</sup> Und auf ähnliche Weise ist bei Salzer der Impressionismus „im Grunde nur ein verfeinerter und gesteigerter Naturalismus“.<sup>14</sup>

„Für Franz Mehring waren Impressionismus und Naturalismus noch völlig gleichsinnige Kunstrichtungen“ – schreibt Manfred Diersch. „Inzwischen hat es sich in der Literaturgeschichtsschreibung eingebürgert, den Impressionismus als eine der ihn ablösenden Strömungen dem Naturalismus historisch nachzuordnen.“<sup>15</sup> Das zeitliche Nacheinander ist an sich noch kein Beweis für die Autonomie beider Richtungen, abgesehen davon, daß wir genügend Beispiele für das gleichzeitige Erscheinen naturalistischer und impressionistischer Werke heranziehen können. Einen viel wichtigeren und überzeugenderen Beleg sehen wir in den völlig unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Grundlagen beider Richtungen. Während die des Naturalismus vor allem im Positivismus zu suchen sind, stützt sich der Impressionismus auf die Philosophie von Ernst Mach.<sup>16</sup> Kaum ist ferner die These Bortenschlagers über „eine Wendung vom Objekt

(Naturalismus) zum Subjekt ( subjektiver Eindruck – Impressionismus)“ zu widerlegen.<sup>17</sup>

Besonders problematisch ist die häufige Anwendung der Stilrichtungskategorie „Neuromantik“. Wir ärgern uns über diesen offensichtlichen Mißbrauch gern mit Werner Milch, der feststellt: „Zu dieser Neuromantik wird in buntem Durcheinander gezählt, was alles an Literaturströmungen und Einzelwerken sich gegen den Naturalismus stellt“.<sup>18</sup> Wir schließen uns weiterhin auch der Vorstellung desselben Autors an, nach der die Neuromantik „als Neubelebung romantischen Denkens“ und unter den zahlreichen Richtungen nur als „ein schmaler Sektor“ zu verstehen sei.<sup>19</sup> Vielleicht weniger „großzügig“, aber genauso verfehlt ist es, „Symbolismus“ und „Neuromantik“ als Synonyma zu benutzen. Karl Propst gibt eine Erklärung für die Verwechslung beider Richtungen an: „Der Symbolismus fällt zusammen mit einem Wiederaufleben von romantischen Tendenzen, weshalb die ganze Richtung auch als Neuromantik bezeichnet wird“.<sup>20</sup> Auch Paul Hoffmann versucht, die zwei Begriffe voneinander zu trennen:

Im Gegensatz zum Begriff Neuromantik mit seinen primär thematischen Kriterien und seinem Bezugspunkt in der Vergangenheit, ist der Symbolismus durch seine klare Bestimmbarkeit nach formalen Merkmalen und durch das Bewußtsein seines Neuansatzes gekennzeichnet.<sup>21</sup>

Die wichtigsten Fragen hinsichtlich des Jugendstils scheinen außerordentlich kompliziert zu sein. Inwiefern können wir vom Jugendstil als selbständige literarische Richtung – ähnlich dem Naturalismus oder dem Symbolismus – sprechen? „Die Verbindung mit der Literatur ist durch den Buchschmuck gegeben [...] Die Übertragung auf den dichterischen Bereich läßt sich in Analogien herstellen“ – heißt es bei Adalbert Schmidt.<sup>22</sup> Es fragt sich aber, wie weit „der Aspekt des Kunstgewerblich-Ornamentalen“ in der Literatur ausreicht.<sup>23</sup> Neben den stilistischen Merkmalen stützt man sich eher auf bestimmte Themen und Motive, die als typisch jugendstilartig anerkannt werden (z.B. das Tanz- und Frühlingsmotiv).<sup>24</sup> Sind nun die hier gefeierten Frühlingsgefühle und Äußerungen der Lebensfreude Ausdrücke des *Fin de siècle*, „das Spiegelbild einer letzten Euphorie des Schönen“,<sup>25</sup> oder die Ankündigung eines neuen Lebens? Die bis in unsere Zeit gegebenen Antworten sind einander diametral entgegengesetzt. Nach Jost Hermand ist der Jugendstil

keine Revolte [...], sondern läßt sich nur aus dem autistischen Narzißmus des Fin de siècle verstehen. Weltanschaulich betrachtet, huldigt er demselben Ästhetizismus wie die betont dekadenten, symbolistischen und neuromantischen Strömungen der Jahrhundertwende [...]<sup>26</sup>

Edelgard Hajek läßt die Frage, „ob Wende oder Ende“, mit dem triftigen Argument offen, daß sie meist darauf zurückgehe, „ob die fortschrittlich vorwärtsweisenden oder die fortschritts-feindlich in sich kreisenden Tendenzen für den Jugendstil beansprucht werden“.<sup>27</sup>

6. Der Licht suchende Blick wird schließlich durch krasse Werturteile gestört. Die Jahrhundertwende scheint nicht nur im ästhetischen Bereich, sondern auch in ethischen Wertbeziehungen eine Wasserscheide zu bilden, deren Falle auch die Literaturwissenschaftler nicht immer entkommen können. Die verschiedenen Richtungen kristallisieren sich unter diesem Gesichtspunkt um zwei Paradigmen. Das eine konstituieren die realistischen und naturalistischen Tendenzen, das andere die Fin de siècle-Richtungen par excellence, die den ethischen Sammelbegriff „Dekadenz“ erhalten. Bei jenem wird die „wahre Welt“, die entblößte Wirklichkeit, bei diesem die Traumlandschaft der ästhetischen Sphären versprochen. Der homo aestheticus sieht sich nicht zur Entscheidung genötigt, der homo moralis fühlt sich aber zur Entscheidung verpflichtet. So weist Salzer auf den „Entartungscharakter“ der Dekadenz hin:

Die Dichter und Schriftsteller dieser Richtung behandeln nicht mehr gesunde und natürliche Verhältnisse, entdecken dafür jeden faulen Fleck, den sie als etwas Interessantes mit geheimer Lust und leisem Grauen beleuchten, richten ihr Augenmerk vor allem auf die Sünde, um mit ihr zu tändeln und sie mit einer Glorie zu umkleiden [...].<sup>28</sup>

Die Moralisten geben auch auf die ästhetische Herausforderung des Kunstwerkes eine moralische Antwort, weil sie diese Provokation als ethischen Wahlzwang erleben. Ob diese inadäquate Antwort in der Literaturwissenschaft berechtigt ist, das soll hier unser letztes Fragezeichen bleiben.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Viktor Žmegač: Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende. In: V. Žmegač (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein/Ts. 1981, S. IX.

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: Josef Billen und Helmut H. Koch (Hg.): Was will Literatur? Bd. 1. Paderborn 1975, S. 265.

<sup>3</sup> Richard Hamann und Jost Hermand: Stilkunst um 1900. Berlin 1967, S. 344-345.

<sup>4</sup> Fritz Schmitt und Jörn Göres: Abriß der deutschen Literaturgeschichte in Tabellen. Frankfurt am Main 1969. S. 192-206. (In dem XII. Kapitel „Neuer Humanismus“ sind die folgenden Untertitel bzw. Begriffe zu finden: A. Umwertung der Werte, B. Der Symbolismus, C. Das Werk Hugo von Hofmannsthals, D. Mythos und kosmische Dichtung, E. Neue Klassik und Romantik.)

<sup>5</sup> Hamann und Hermand: Stilkunst um 1900 (s. Anm. 3), S. 215.

<sup>6</sup> Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1969, S. 2.

<sup>7</sup> Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt/M. 1972, S. 26.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Darmstadt und Neuwied 1975, S. 170.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Hauser: Sozialgeschichte der Literatur (s. Anm. 6), S. 927.

<sup>13</sup> Emil Ermatinger: Deutsche Dichter 1700-1900. Eine Geistesgeschichte in Lebensbildern. Teil I-II. Bonn 1949, S. 578.

<sup>14</sup> Anselm Salzer: Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Vierter Band: Vom neuen „Sturm und Drang“ bis zur Gegenwart. Erster Teil. Regensburg 1931, S. 1583.

<sup>15</sup> Manfred Diersch: Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1973, S. 6.

<sup>16</sup> Adalbert Schmidt: Literaturgeschichte unserer Zeit. Salzburg und Stuttgart 1968, S. 47.

<sup>17</sup> Wilhelm Bortenschlager: Deutsche Literaturgeschichte. Bd.1. Von den Anfängen bis zum Jahr 1945. Wien 1986, S. 355.

<sup>18</sup> Werner Milch: Ströme, Formeln, Manifeste. Marburg/Lahn 1949, S. 24-25.

<sup>19</sup> Ebd., S. 25.

<sup>20</sup> Karl Propst: Geschichte der deutschen Literatur. Wien 1974, S. 87.

<sup>21</sup> Paul Hoffmann: Symbolismus. München 1987, S. 18.

<sup>22</sup> Schmidt: Literaturgeschichte unserer Zeit (s. Anm. 16), S. 85.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Jost Hermand (Hg.): Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie. Stuttgart 1990.

<sup>25</sup> Schmidt: Literaturgeschichte unserer Zeit (s. Anm. 16), S. 85.

<sup>26</sup> Hermand (Hg.): Lyrik des Jugendstils (s. Anm. 24), S. 64.

<sup>27</sup> Edelgard Hajek: Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf 1971, S. 11.

<sup>28</sup> Salzer: Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur, (s. Anm. 14), dritter Band: Von den Freiheitskriegen bis zum neuen „Sturm und Drang“ (1927), S. 1388.

## **Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende**

Das Begriffspaar im Titel enthält augenscheinlich einen methodischen Widerspruch: Es ist einerseits zu allgemein, also kaum definierbar, andererseits deckt es aber wichtige Erscheinungsformen der Fin de siècle-Literatur ab und ist so für das Literaturverständnis zweifellos verwendbar. Um diesen Widerspruch – mindestens zum Teil – aufzulösen, sollen zunächst die beiden sich in einem dichotomen Verhältnis gegenüber stehenden Begriffe kurz beschrieben und erklärt werden. Die eigentliche Zielsetzung dieser Arbeit ist jedoch der Versuch, einige Zusammenhänge mit Hilfe dieser Kategorien unter einem neuen Aspekt zu beleuchten.

Die beiden Worte drücken sowohl eine psychologische Situation als auch eine weltanschauliche Disposition aus, die zwar nicht auf die kurze Zeitperiode des Fin de siècle zu beschränkt sind, denn sie sind auch als überzeitliche Erscheinungen zu deuten, die sich aber wegen ihrer bis ins Extreme getriebenen Ambivalenz um die Jahrhundertwende als zeittypische Phänomene zeigen und in der damaligen Literatur, insbesondere in der Lyrik, eine entscheidende Rolle spielen.

Die folgenden Merkmale sind für beide Begriffe charakteristisch:

1. Sie sind aus literarhistorischer Sicht vor allem in einer Korrelation, d.h. in ihrer Zusammengehörigkeit beziehungsweise Opposition zu deuten.
2. Zum Wesen des korrelativen Verhältnisses gehört die Ambivalenz, durch deren unterschiedliche Abwandlungen die meisten literarischen Prozesse um die Jahrhundertwende geprägt wurden.
3. Sie stellen in der Ich-und-Welt-Beziehung in erster Linie ein individuelles und subjektives Welterlebnis dar.<sup>1</sup>
4. In ihrer Funktion haben sie aber zugleich einen überindividuellen Charakter, der durch die literarischen Paradigmen objektiviert wird.

Wenn wir über 'Weltverlust' sprechen, können wir ihn – nach den Wurzeln forschend – mit dem quälenden Bewußtsein der Persönlichkeitskrise erklären. Er ist also zugleich ein 'Ichverlust', eine „mehrdimensionale Identitätskrise“<sup>2</sup>. Weil er aber vor allem von den Künstlern der Zeit als Schicksalhaft-Gemeinsames erlebt wird, kann er sich als Zeittypisches manifestieren.<sup>3</sup> Diese Objektivierung ermöglicht

folglich auch ein sekundäres Quasi-Erlebnis, eine „literarische Integration“ in die Weltschmerz-Welle, einen neuen Byronismus in der europäischen Literaturgeschichte. Die Ursachen dieser „Weltuntergangsstimmung“, bei der eigentlich aus unserer Sicht irrelevant ist, ob sie auf wahren Gefühlen oder dichterischer Imitation beruht, sind in der Fachliteratur schon erschlossen worden. Hier sollte deshalb nur vor einem begrifflichen Mißverständnis gewarnt werden: „Weltverlust-Erlebnis“ ist mit „Dekadenz“ keineswegs gleichzusetzen (als dessen Synonym etwa), da letzterer Begriff meines Erachtens einen wesentlich größeren Bedeutungsbereich umfaßt.<sup>4</sup> Eines der Hauptmotive des Welt- und Ichverlustgefühls ist die Ziellosigkeit – oft und fast gesetzmäßig verbunden mit den Motiven der Heimatlosigkeit, der Einsamkeit und des Todes. Das Gedicht *Dem Ziel entgegen* von Hermann Hesse (1906) enthält diese motivische Verknüpfung beinahe vollständig.

Immer bin ich ohne Ziel gegangen,  
Wollte nie zu einer Rast gelangen,  
Meine Wege schienen ohne Ende.

Endlich sah ich, daß ich nur im Kreise  
Wanderte, und wurde müd der Reise.  
Jener Tag war meines Lebens Wende.

Zögernd geh ich nun dem Ziel entgegen  
Denn ich weiß: auf allen meinen Wegen  
Steht der Tod und bietet mir die Hände.<sup>5</sup>

Als Grunderlebnis der Fin de siècle-Dichter erscheint auch hier die Ziellosigkeit, die einer sinngebenden Zukunft den Weg versperrt. Das entnervende und lähmende Gefühl der Entbehrlichkeit und Nutzlosigkeit, das auf die Erfolglosigkeit der rastlosen Suche nach einem Ziel zurückzuführen ist, wird durch die zyklische Geschichtsauffassung der pessimistischen Lebensphilosophie Schopenhauers und Nietzsches nur bestätigt und verstärkt. Die metaphysisch-übermütige Offenbarung der Romantik, deren Unendlichkeitspathos noch mit der Möglichkeit des grenzenlosen Individualismus spielte, hat unter anderem in dem Wanderer-Motiv den Ausdruck der Weltoffenheit und Ichbereicherung gefunden. Dieses Motiv stellt am Ende des Jahrhunderts eher das Gefühl des Überdresses und der Resignation dar. So auch hier in diesem Gedicht.

Dieser Motivkomplex erhält bei Endre Ady, dem größten ungarischen Dichter dieser Zeit, einen konkret-historisch bedingten tragischen Akzent. Seine unheimlich dünkenden, gespensterhaften lyrischen Symbolfiguren sind Projektionen des zerrissenen Geistes, der sich seiner grotesk-widerspruchsvollen geschichtlichen Rolle vollkommen bewußt ist: Daß er nämlich zu früh gekommen ist, um in einer Gesellschaft mit halbfeudalen Verhältnissen verstanden zu werden, zugleich aber zu spät, denn „unsere alle-alle Ideale sind schon / anderswo überdrüssig gewordener Trödel“<sup>6</sup>. So ist das Wanderer-Motiv der Jahrhundertwende bei ihm mit einer typisch ostmitteleuropäischen Problematik verbunden. Als Beispiel soll hier eine Strophe aus dem Gedicht *Der verirrte Reiter* stehen:

Ein längst verirrter Wanderer  
Sucht tangbewachsenen Weg,  
Kein Licht zeigt ihm die Häuser  
Und keine Spur den Steg.<sup>7</sup>

In Hofmannsthals *Ballade des äußeren Lebens* wird zwar die Enttäuschung durch das Einsamkeitspathos (mit dem Beiwort ‘groß’) kompensiert oder zumindest geschwächt – „Die wir doch groß und ewig einsam sind / Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele“<sup>8</sup> –, ausschlaggebender ist aber das Todesbewußtsein, das in der Lyrik der Jahrhundertwende den Motivkomplex tragisch-pessimistisch vollendet, wie z.B. bei Hesse: „auf allen meinen Wegen / Steht der Tod.“ Die Verkoppelung des Einsamkeitsmotivs mit dem der Ziellosigkeit wird bei Wilhelm von Scholz verallgemeinert und so zur schicksalhaften Notwendigkeit erhoben.

Wir alle sind in uns allein.  
In schwerlosem ewigem Falle  
gleiten wir in uns selbst hinein  
wie in die Nacht. Wir sinken alle  
zur selben Tiefe ohne Ziel. (Wir alle...)<sup>9</sup>

Einsamkeitspathos in verschiedenen Abwandlungen erfüllt die Lyrik der Jahrhundertwende – und nicht nur in der deutschsprachigen Literatur.<sup>10</sup> Auch im Dichterkreis der ungarischen Zeitschrift ‘Nyugat’ [Westen] herrscht die Fin de siècle-Melancholie. Das Gedicht *Meddő órá*n [Fruchtlose Stunde] von Árpád Tóth kann dieses „moderne“ Lebensgefühl repräsentieren.

Ich bin allein.  
 Wie sehr.  
 Die Tränen rinnen.  
 Wie schwer.  
 -----  
 Bedauernswerter Schwächling, ich.  
 Ich, ich –  
 Allein auf dieser Welt. Wie fürchterlich.<sup>11</sup>

Auch aus diesem Textteil geht hervor, daß die Sentimentalität des Selbstmitleids hier durch die eingeschobene selbstironische Untertreibung – „Bedauernswerter Schwächling, ich“ – (wenigstens zum Teil) abgeschwächt wird. Trotz der unterschiedlichen rhetorischen Strategien und tarnenden Gesten ist es nicht schwer, in diesen „leidendgenießenden“ lyrischen Situationen und Attitüden die Vollendung des Narzißmus zu sehen. In den folgenden drei Werken ist die narzißtische Seele in eine Vogelgestalt verwandelt, denn nur durch diese Objektivierung, durch das Rollenspiel kann sich das verletzte Ich am besten zu sich bekennen. In *Der Herr der Insel* von Stefan George wird das Selbstmitleidspathos der narzißtischen Isolation auf symbolisch-allegorische Weise ausgedrückt.<sup>12</sup> Die Geschichte des einsamen Vogels, der mit seinem wunderbaren Gesang sogar die Delphine entzückt, beim Erscheinen der ersten Menschen auf der Insel aber verstummt, diese kleine allegorische Parabel stellt vollkommen plausibel das Schicksal des Narziß-Poeten dar.<sup>13</sup> Die den Vogel hütende Geste des lyrischen Ich in dem Gedicht *Abschied* (1901) von Otto Julius Bierbaum scheint auf sich selbst bezogen zu werden und die sentimentale Verzärtelung können wir so gewiß auch als Selbstliebkosung deuten.

Das Leben ist voll Gier und Streit,  
 – Hüte dich, kleines Vöglein! –  
 Viel große Schnäbel stehen weit  
 Und böse offen und heiß bereit,  
 Dich zu zerreißen.<sup>14</sup>

Nietzsches Gedicht *Der Freigeist* hingegen ist nur ein halbverstecktes Bekenntnis. Wer würde ja nicht in der Warnung – „Flieg’, Vogel, schnarr’ / Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! – / Versteck’, du Narr, / Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“<sup>15</sup> – an den Dichter-

Philosophen selbst denken, der von seiner eiskalten Einsamkeit her die Welt mit einer beißend-höhnischen Kritik betrachtete! Noch offener klingt Frank Wedekinds *Bekennnis* (1903), das aber zugleich eine selbstironische Abrechnung mit der dichterischen Ichbezogenheit darstellt:

Jeweilen mit dem schönsten Gedicht  
Hab ich mich selber besungen.<sup>16</sup>

Man braucht keine Statistik, um festzustellen, daß eines der häufigsten Themen, wenn nicht gerade das häufigste Thema der *Fin de siècle*-Lyrik der Tod ist.<sup>17</sup> Die zwangsläufige Assoziation vom Jahrhundertende zum Weltende steigert das Todesbewußtsein zur Todessehnsucht, ja bis zum Totenkult. Und das ist der Punkt, wo das Todesmotiv schon zum organischen Teil der Dekadenz in der Literatur der Jahrhundertwende wird. *Weltende* heißt ein Gedicht von Else Lasker-Schüler aus dem Jahre 1905, in dem sich das *Fin de siècle*-Lebensgefühl in seiner vollständigen Motivverflechtung zeigt.

Es ist ein Weinen in der Welt,  
Als ob der liebe Gott gestorben wär,  
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,  
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen...  
Das Leben liegt in aller Herzen  
Wie in Särgen.

Du! wir wollen uns tief küssen –  
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,  
An der wir sterben müssen.<sup>18</sup>

Die gegenstandslosen Leiden – im Text wird zumindest keine Ursache der bitteren Schmerzen angegeben – sind zur transzendentalen Größe gesteigert, und die Welt wird von „bleiernem Schatten“ bedroht, das Leben selbst ist von Grabesluft umgeben. In dieser stilisierten Schattenwelt gehören Liebesehnsucht und Todessucht notwendigerweise zusammen. Meisterhaft ist, wie im Werk die „Todesromantik“ sogar durch die Reimtechnik hervorgehoben wird: ‘Welt’ – ‘grabesschwer’; ‘verbergen’ – ‘in Särgen’; ‘tief küssen’ – ‘sterben müssen’. Die durch Reimpaare verknüpften semantischen Einheiten gehören ja im Text

nicht unmittelbar zusammen. Dieses „zusätzliche“ Beziehungssystem macht das Todesmotiv im Gedicht allein herrschend.

Besonders in der frühen Lyrik Adys finden wir eine außergewöhnlich reichhaltige Motivverflechtung des Todes, die zum Teil direkt oder indirekt auch europäischen literarischen Impulsen folgt. Das Gedicht *Ein Verwandter des Todes* ist zum Beispiel ein wahrer „Katalog“, eine Aufzählung von Motiven der Vergänglichkeit in der Bekenntnisform. In den Gesten des Mitleids und Selbstmitleids ist aber auch kaum der selbstbewußte Ton des Außenstehenden zu überhören, der sich selbst aus der Welt der Problemlosen und Gewöhnlichen ausgrenzt. Die fünfmalige Wiederholung des Geständnisses in den Anfangszeilen – „Ich liebe“ – ist also der rhetorische Ausdruck nicht nur der Solidarität mit den immer Unterlegenen, sondern auch des dekadenten Stolzes:

Ich liebe die mattkranken Rosen [...]  
Ich liebe die gespenstischen Rufe [...]  
Ich liebe die Menschen, die scheiden [...]  
Ich liebe die müde Entsagung [...]  
Ich liebe die immer Enttäuschten [...].<sup>19</sup>

Die Todesfaszination und der Totenkult der Dekadenz „spuken“ mit makabren-gespensterhaften Bildern der Neuromantik in dem Gedicht *Tränen, Tränen, Tränen*, in dem Fin de siècle-Reminiszenzen und wahre Erlebnisse miteinander untrennbar verschmelzen.

Wenn Nachts die Uhr die zwölfte Stunde schlägt,  
Den Sarg erwarten, den man schweigend trägt.

Nicht fragen, wer da in die Grube fährt,  
Wenn man vom Turm die Totenglocke hört.<sup>20</sup>

Wie der Tote unbekannt ist und er durch seine Namenlosigkeit eine beängstigend-mahnende Figur darstellt, so allgemein unbenannt bleibt die „sündhafte Vergangenheit“, die hier bereut wird.<sup>21</sup> Dennoch: Nicht die unausgesprochene Beichte, sondern die religiöse Andacht der Kindheitserinnerungen mildert die furchtbaren Qualen der einsamen Seele. Die symbolisch-geheimnisvolle Schicksalhaftigkeit des Todes wird in *Die Pferde des Todes* thematisiert. In dieser unheimlichen und bedrohlichen Vision wird die die Welt beherrschende Dynamik

verzerrt und verkehrt. „Die Welt schläft tiefe“ – sie ist ahnungs- und regungslos passiv, während der Tod agiert:

Sie traben lautlos, mörderisch  
Und tragen Schatten auf dem Rücken,  
Traurige stumme Schattenrichter.<sup>22</sup>

Wie schon in diesem Ady-Gedicht, ist in *Mein Sarg-Roß* noch deutlicher zu sehen, wie eng das Lebensgefühl der Dekadenz mit einer grotesken Sichtweise verbunden ist. Die in der Seele alles Bändigende zerschmetternde innere Revolte, die aber zugleich verzweifelt mit den Schranken einer erstarrten Welt ringt, dieser Don Quijote-Kampf entbehrt nämlich auch nicht der selbstverhöhnen Gesten. Diese ungeheure Spannung und innere Zerrissenheit gibt gewiß die Erklärung für die – schon fast avantgardistisch anmutende – impulsive Kraft der poetischen Redeweise des ungarischen Dichters.

Während in der für den östlichen Teil der Donaumonarchie repräsentativen Lyrik Adys der verzweifelte Zorn in zerstörerischem und selbstzerstörerischem Affekt sich mit der wahren Dämonie der Geschichte auseinandersetzt und der Todeslyrik der Zeit einen gespensterhaft grotesken oder sogar diabolischen Charakter verleiht, tragen bei dem Wiener Lyriker Hugo von Hofmannsthal eher Lebensmüdigkeit und Verfallsgefühl, das Spätzeitbewußtsein der europäischen bürgerlichen Kultur, zur dekadenten Todesmystik wesentlich bei.

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,  
Noch weghalten von der erschrockenen Seele  
Stummes Niederfallen ferner Sterne.<sup>23</sup>

In dem soeben zitierten Gedicht *Manche freilich* wird aber zugleich auch das impressionistische Lebenserlebnis der Zufälligkeit angedeutet. Das unausrechenbare, blinde Schicksal des Individuums wird in kosmischen Dimensionen in den letzten zwei Zeilen des Zitats sichtbar gemacht. Dennoch: das schicksalhafte (tragische) Chaos des Daseins löst sich im ständigen Wandel auf. Und sogar der Tod gewinnt eine verlockend-faszinierende Gestalt, indem er umästhetisiert wird. *Erlebnis* ist der Titel jenes Hofmannsthal-Gedichtes, in dem das pantheistische Naturerlebnis weitführende Assoziationen auslöst:

[...] Das Ganze  
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen  
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,  
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußte es:  
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,  
Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,  
Verwandt der tiefsten Schwermut.<sup>24</sup>

Auch die Auflösung des Todes im Spiel bedeutet seine Umästhetisierung. Denn das Spiel befreit den Tod von seinem Ernst und seiner Schwere und verleiht ihm Leichtigkeit und Eleganz, Eigenschaften also, die sonst dem ästhetischen Gegenstand zu eigen sind. So auch bei dem ungarischen Dichter Dezső Kosztolányi, dessen Gedicht *Akarsz-e játszani?* [Willst du spielen?] schon im Titel die letzte Frage vorwegnimmt: „und willst du, willst du den Tod spielen?“<sup>25</sup>

Wie an Hofmannsthals *Erlebnis* gezeigt wurde, gehen dekadente Todesfaszination und pantheistisches Welterlebnis Hand in Hand; wir können diese bis zum Äußersten gesteigerte Ambivalenz im Lebensgefühl der Fin de siècle-Lyriker geradezu zeittypisch nennen. Sie kann sogar innerhalb eines Lebenswerkes ein ständiges und fruchtbares Spannungsfeld darstellen. Das lyrische Œuvre Adys kann hier ebenfalls als Paradigma dienen. Bei ihm sind nämlich die tiefe Erschütterung, die sich aus der Diskrepanz zwischen der gewünschten und der realen Welt ergibt, sowie die hartnäckige und bedingungslose Welt- und Lebensbejahung – sogar im Vergleich zu den zeitgenössischen Dichtern – in einer ungewöhnlichen Intensität zu erfahren. Wir sehen hier eine fast irrationale Gleichzeitigkeit und Dichotomie sowohl in der Welterfahrung als auch in der Weltdeutung. Einerseits wird die Welt – infolge des „Zerfalls alter Ordnungsmuster“<sup>26</sup> – als chaotische und undurchschaubare Macht erlebt, der gegenüber das Individuum nur lähmende Hilflosigkeit und Verlorenheit fühlen kann. Die vielzitierten Zeilen aus dem Gedicht *Fahrt in der Nacht* können – in der Übersetzung zwar gewiß weniger kraftvoll – ein Zeugnis davon geben:

Alles Ganze ist aufgespelt.  
Jede Flamme blakt tausend Flammen.<sup>27</sup>

Ein jubelndes Bekenntnis zum Leben als eine dem dekadenten Lebensgefühl kraß entgegengesetzte seelische und dichterische Disposition stellt (unter anderem) die *Mahnung an die Hüter* dar:

Das Leben will Leben und lebt.  
Es schenkt nicht deshalb soviel Schönes,  
Damit es in Flammen zergeht,  
Durch dumme und gierige Greuel.<sup>28</sup>

Das Leben erscheint bei Ady (und nicht nur in diesem Text) als absoluter Selbstwert;<sup>29</sup> bestimmt nicht unabhängig von Nietzsches kultischen Gebärden, zugleich aber entfernt davon in ihrer Orientierung, indem Adys Lebensapothese mit einem immer mehr bewußt werdenden Glauben an die Zukunft (an die Jugend und an die Revolution) verbunden ist.<sup>30</sup> In dem Gedicht *Nach einem Mairegen* zeigt sich eine pantheistische Lebensfeier in der hymnischen Hingerissenheit, die durch das unmittelbare Naturerlebnis und den erotischen Anblick der auf den Feldern arbeitenden Frauen ausgelöst wird.<sup>31</sup>

Es wäre also in den meisten Fällen verfehlt, die beiden Grunderlebnisse voneinander zu trennen, denn sie bedingen einander und stellen gemeinsam die Dynamik der Verunsicherung und des Ausbruchsversuches, die zwei Grenzpole der *condition humaine*, dar. Die Erklärung für die notwendige Zusammengehörigkeit der beiden Erlebnisse gibt die Dekadenz, denn nur im Zeichen des Verfalls und in der lähmenden Gewißheit der Déjà vu-Erfahrung versucht der Dichter des Fin de siècle ihn selbst erlösende Strategien zu finden: zurück- und (gewiß seltener) vorwärtsblickend.

„Weltbeseelung“ bedeutet in der Literatur der Jahrhundertwende eigentlich eine (selbst)berauschende kosmische Erweiterung der Seele, eine revelationsartige Entdeckung empirischer und/oder geistiger Lebenswerte, eine meistens sowohl sensualistische als auch transzendente Ekstase, ein Lebensfest und einen Lebensrausch, die meistens ebenfalls innerhalb der Dekadenz zu deuten sind.<sup>32</sup> Von den vielen Erscheinungsformen möchte ich hier nur drei hervorheben, die aber gleichzeitig für die einzelnen „Ismen“ charakteristisch sind: das Frühlingfest und den Panerotismus des Jugendstils, die Transzendenz und mystische Andeutung des Symbolismus sowie die synchronische Welterfahrung des Impressionismus. Sie sind auch getrennt, also als dominante Erscheinungen vorzufinden, öfter aber innerhalb eines Textes miteinander verbunden; so zum Beispiel in Hofmannsthals *Sunt animae rerum*, in dem das Dasein „für sich selbst“ gefeiert wird – durch impressionistische Wandlung und pantheistische Allbeseelung.<sup>33</sup> Weniger bekannt ist Robert Walsers Gedicht *Glück*, das ebenfalls als

Beispiel dem fatalistisch-resignierten Lebensgefühl gegenübergestellt werden kann.

Es lachen, es entstehen  
Im Kommen und im Gehen  
Der Welt viel tiefe Welten,  
Die alle wieder wandern  
Und fliehend durch die andern  
als immer schöner gelten.

Sie geben sich im Ziehen,  
Sie werden groß im Fliehen,  
Das Schwinden ist ihr Leben.-  
Ich bin nicht mehr bekümmert,  
Da ich kann unzertrümmert  
Die Welt als Welt durchstreben.<sup>34</sup>

Die Unbeständigkeit, der fortwährende Wandel in der Welt wirkt hier für das Ich nicht als beängstigendes oder bedrohendes Chaos, sondern wird als höhere Gesetzmäßigkeit erkannt und anerkannt, und die kosmische Dynamik stellt eine andersartige, wenn auch unbekannte Ordnung dar, in die sich das Individuum integrieren kann. Die ungewöhnliche Verwendung des Plurals – ‘Welten’ – drückt die Unendlichkeit und Vielfalt des Kosmos aus. Die Sprachdynamik (die semantischen und syntagmatischen Häufungen) ergibt das Pathos des Gedichtes, das in dieser „weltbeseelenden“ (metaphysischen) Erfahrung auch das ästhetische Erlebnis feiert. Weniger erhaben, eher fast sachlich-nüchtern mutet das Gedicht *Sieben Septillionen Jahre* von Arno Holz an. Das Wunder der ewigen Verwandlung wird hier nämlich nicht durch den feierlichen Ton, wie bei Walser, veranschaulicht, sondern durch die lyrische Situation, durch das fiktive Miterleben des kosmischen Prozesses.

Sieben Septillionen Jahre  
zählte ich die Meilensteine am Rande der Milchstrasse.

Sie endeten nicht.

Myriaden Aeonen  
versank ich in die Wunder eines einzigen Thautröpfchens.

-----  
Selig ins Moos

streckte ich mich und wurde Erde.

Jetzt ranken Brombeeren  
über mir [...]

-----  
Aus meiner Brust  
springt fröhlich ein Quell,  
aus meinem Schädel  
wachsen Blumen.<sup>35</sup>

Das lyrische Ich versetzt sich quasi in die unendlichen zeitlichen und räumlichen Dimensionen des Weltalls und betrachtet sich beziehungsweise sein Schicksal zugleich aus einer außenstehenden Position. Die Kreisbewegung des organischen Lebens wirkt hier – im Gegensatz z. B. zu den pessimistischen Deutungen der zyklischen Denkmuster Schopenhauers – nicht mehr entmutigend, im Gegenteil: die „ewige Wiederkehr“ bedeutet Trost, sogar Freude für das sterbliche Wesen. Bei anderen Dichtern wird die Lebensfreude in zwar vage umrissenen, aber eindeutig verheißungsvollen Zukunftsbildern ausgesprochen und der Weltuntergangsstimmung der Glaube an die Welterneuerung gegenübergestellt. So eröffnet das Bewußtsein der Jahrhundertwende auch eine vorwärtsblickende Perspektive. Die Frage aber, mit welchen Erwartungen das bevorstehende Jahrhundert verbunden ist, wird unterschiedlich beantwortet. Aus der breiten Skala sollen hier nur drei Grundpositionen erwähnt werden. Der unbekannte Verfasser des Gedichtes *Zum neuen Jahrhundert* sieht naiverweise in der Zeitwende eine moralische Zäsur, die das alte dunkle Jahrhundert von dem neuen, Licht bringenden, endgültig trennt.<sup>36</sup> Erwartungsvoll, jedoch zugleich der unbekanntenen, fremden Macht der Zukunft vollkommen bewußt, klingen die Wörter „stürzen“ und „erschreckend“ in Adys Lebenshymne *Auf neuen Wassern*:

Es stürzen neue Himmel dir entgegen,  
Neu und erschreckend ewig strömt das Leben.<sup>37</sup>

Die Schicksalhaftigkeit der Zeitwende scheint in Rilkes Versen von *Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht* beunruhigender zu sein, obwohl der Mensch („du und ich“) als Mitgestalter seiner Geschichte erwähnt wird, denn das kommende Jahrhundert eröffnet zwar ein „unbeschriebenes“ neues Blatt, eine Epoche, in der noch „Alles werden

kann“, die dichterische Vorahnung nimmt jedoch mit dem Adverb „dunkel“ eher die düstere Zukunft vorweg:

Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,  
auf der noch Alles werden kann.

Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite  
und sehn einander dunkel an.<sup>38</sup>

Unter den Richtungen der Jahrhundertwende wird der Jugendstil oft als die einzige ihrer Zeit erwähnt, die die Dekadenz mit ihrer Frühlingsfreude überholt. Vor allem aufgrund der Namensgebung der Zeitschrift *Jugend* und der programmatischen Bekundung ihrer Mitarbeiter hebt man die Neuorientierung im Jugendstil hervor.<sup>39</sup> Jost Hermand meint hingegen, daß diese Stilrichtung „keine Revolte [ist], [...] sondern sich nur aus dem autistischen Narzißmus des Fin de siècle verstehen [läßt]“. <sup>40</sup> Auch die folgenden Textbeispiele bezeugen eher diese Annahme. Denn die hier zitierten Gedichte thematisieren zwar alle die Lebensfreude durch das für den Jugendstil bezeichnende Tanzmotiv, diese Fröhlichkeit und Lust haben aber oft einen Sorgen vertreibenden Wunschcharakter, ein forciertes „Dennoch“. <sup>41</sup> In Alfred Walter Heymels Lied *Auf eine Serpentinetänzerin* steht zwar das erotische Motiv mit der brutal-offenen Aufforderung der Tänzerin im Mittelpunkt – „Komm, und laß als nacktes Weib / Fest dich an mich drücken“ –, die die letzten zwei Zeilen der ersten Strophe variierenden Abschlußzeilen heben aber schon durch den Wechsel der Personalpronomina von dem konkret individuellen „mich“ auf das (etwas distanzierend) verallgemeinernde „wir“ den Wunsch nach Vergessen hervor:

Tanzen alle Sorgen um,  
Daß sie heulend fliehen!<sup>42</sup>

Noch ausgeprägter ist die berausende Funktion der sinnlichen Freude in den Versen Otto Julius Bierbaums:

O laßt euch bewegen,  
Ihr Trüben und Trägen,  
Im Tanze ist Segen,  
Die Freude macht klar.<sup>43</sup>

Ludwig Jacobowski sieht in seinem Gedicht *Lebenslust* jene Kreisbewegung der Natur, deren Gesetze auch unser Leben bestimmen. So folgt die Neugeburt der Verwesung, und das Leben triumphiert. Das ist der einzige Trost für uns Sterbliche, also ein „Dennoch“.

Wieviel Hoffen schrie vergebens  
Wieviel Träumen früh geendigt!  
Dennoch braust die Kraft des Lebens  
Ungebärdig, ungebändigt!<sup>44</sup>

In ihrer Bedingungslosigkeit und Vollendung der *Ewigen Frühlingsbotschaft* – so heißt ein Gedichttitel bei Christian Morgenstern – verwirklicht das panerotische Gedicht *Der Frühling glüht durch alle Lüfte* von Julius Hart, das eine kosmische Begattungsszene darstellt, noch mehr die gewünschte Vitalität. Es ist eine Beschreibung statt einer Aufforderung, mit der erfüllten Erotik ein Bild für sich. Die Vereinigung der Sonne mit der Erde impliziert – über die gesteigerte Sinnlichkeit hinaus – die mythische Verschmelzung der himmlischen und irdischen Kräfte.

Der Frühling glüht durch alle Lüfte,  
die Wolke blitzt von weißem Licht,  
herniederströmt ein Feuersamen,  
der aus dem Leib der Sonne bricht.  
Geöffnet ist der Schoß der Erde,  
nackt liegt sie noch in welkem Struth,  
und liebesschauernd dehnt sie zitternd  
sich in der neuen jungen Glut...<sup>45</sup>

(Daß die glückliche Verbindung der göttlichen Welt mit der menschlichen nicht einmal durch die allbezwingende Macht von Eros möglich ist, zeigen die mythologischen Bilder und deren moderne Deutungen. Hier soll nur ein berühmtes Beispiel, das Gedicht *Leda and the Swan* von William Butler Yeats, erwähnt werden.<sup>46</sup>)

Wesentlich vielfältiger, zugleich aber auch widerspruchsvoller, ist die Weltdeutung in der symbolistischen Lyrik. Das Leben ist in allen seinen Erscheinungsformen rätselhaft, geheimnisvoll, und die Poesie weist auf die verschleierte Welt hin, wie in Hofmannsthals *Weltgeheimnis*. Das Wesen ist demgemäß versteckt, und die Symbole sind Vermittler, Annäherungen und Enträtselungsversuche.<sup>47</sup> Bei George knüpft sich an das „Weltgeheimnis“ das Bewußtsein der Erwähltheit.

Der Titel des Gedichtes *Der Teppich* wird durch den Hinweis im langen Bandtitel – *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod, mit einem Vorspiel* [1899] – erklärt und die rätselhafte Verflechtung der Lebensfäden versinnbildlicht. Nicht das Titelsymbol wird hier also wichtig, sondern die selbstbewußte Annahme, daß die Bildersprache nur für die Dichter-Erwählten vernehmbar ist:

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede  
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.  
Sie wird den vielen nie und nie durch rede  
Sie wird den seltnen selten im gebilde.<sup>48</sup>

Nach Manfred Durzak liegt „der Schatten des George-Kreises“ über diesem Gedicht: „Der elitäre Akzent in Georges poetischer Mythologie beginnt sich bemerkbar zu machen.“<sup>49</sup> Es wurde schon auch auf die Jugendstilelemente des Gedichtes hingewiesen.<sup>50</sup> Wichtiger ist wahrscheinlich, daß nur die Metaphorik des Textes dem Jugendstilideal folgt. Die Ornamentik, das Schlüsselement des Jugendstils (zumindest in der bildenden Kunst), wird hier nämlich zum symboltragenden Bild.

In den folgenden Gedichten ist das Geheimnis „im Wind versteckt“. Sowohl bei Hofmannsthal (*Vorfrühling*) als auch bei Ady (*Der Herbst war in Paris*) bringt der Wind etwas Unbekanntes, Unheimliches, Beunruhigendes. Wir ahnen zwar, daß in beiden Werken der Tod angedeutet werden soll, da er jedoch nicht beim Namen genannt wird, erweckt das Nichtausgesprochene weitere Assoziationen: die Aura des Geahnten enthält mehr als das Verschwiegene. In den vagen, größtenteils konturlosen Gefühlen des Lesers verwandelt sich das beklemmende Erlebnis in gegenstandslose Erwartungen, und statt des tödlichen Rufs wird unwillkürlich die unendliche Schönheit des Lebens heraufbeschworen. Wenn auch mit anderen Mitteln als im Impressionismus, wird doch auch im Symbolismus das Reale, Alltägliche sublimiert, vergeistigt, ohne seinen sinnlichen Reiz zu verlieren, kurz: umästhetisiert. Nun die Textbeispiele, zunächst aus dem *Vorfrühling*:

Es läuft der Frühlingswind  
Durch kahle Alleen,  
Seltsame Dinge sind  
In seinem Wehn.<sup>51</sup>

Das ähnlich geheimnisvolle Gefühl in Adys *Der Herbst war in Paris*:

Der Herbst ging neben mir und raunte was,  
Wovon der Michaelisring erzitternd schwang.<sup>52</sup>

Die Funktion und die Bedeutung des Symbolismus können wir vielleicht am besten verstehen, wenn wir die zitierten zwei Werke mit einem frühen Herbstgedicht von Rilke vergleichen.

Die Luft ist lau, wie in dem Sterbezimmer,  
an dessen Türe schon der Tod steht still;

Das Regenwasser röchelt in den Rinnen,  
der matte Wind hält Blätterleichenschau [...]<sup>53</sup>

Es heißt *Herbststimmung* (aus dem Band *Larenopfer*) und stellt ein vollentwickeltes Todesmotiv dar. Aber gerade durch die mehrfache Benennung des Todes (Sterbezimmer, Tod, Blätterleichenschau) verliert der Text – wenigstens zum Teil – jenen ästhetischen Gewinn, der den anderen zwei Werken innewohnt. Wie wichtig die symbolische Ausdrucksweise für die Fin de siècle-Dichter war, zeigt das Gedicht *Symbole* von Erich Mühsam in karikierender Form, in der durch falsches Pathos das Rollenspiel und die Modeerscheinung des Symbolismus bloßgestellt werden.<sup>54</sup>

Mein Gemüht brennt heiß wie Kohle –  
Könnt' ich's doch durch Verse kühlen!  
Ach, ich berst' fast von Gefühlen,  
Doch mir fehlen die Symbole.<sup>55</sup>

Weltverlust und Weltbeseelung bilden in der Fin de siècle-Lyrik eine Ambivalenz, die Ursache und Folge zugleich ist. Sie kann das in der Zeit der Jahrhundertwende entstandene Vakuum nur zum Teil ausfüllen, das wird erst durch den Radikalismus der Avantgarde vollzogen. Es gehört zur Paradoxie der Zeit, daß sogar dieser nur „halbbesetzte“ Spielraum für zu eng gehalten wird. Die neu geöffneten Türen der Fin de siècle-Richtungen erweitern vor allem den Innenraum. Die Literatur bleibt oder wird für manche Ersatz, Lebenssurrogat, das diesen ästhetisierenden Schwebestand zwischen Verlust und Rausch aufrechterhält. Eine reale Überwindung der Ambivalenz bringen bald die „objektive Lyrik“ (z.B. bei Rilke, Yeats, Babits), die ästhetisch-ideologische Manifestation der Avantgarde und die „empirische Re-

duktion“, die ich gern „Elementarismus“ nennen würde, und deren Ars poetica eine endgültige Absage an die Dekadenz bedeutet, wie aus den folgenden Zeilen Adys herauszulesen ist:

Schön ist das Nichts, doch schöner ist das Leben.  
Der Kot ist schöner als ein Nebelweben  
Im Nichts.

(Im Kot zerronnener Schnee)<sup>56</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Für diese eigenständige Subjekt-Objekt-Beziehung ist die „ästhetische Priorität“ bzw. die „umgekehrte Mimesis“ (Žmegač) bezeichnend. Vgl. dazu: Viktor Žmegač: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar 1993, S. 49.

<sup>2</sup> Vgl. Dietmar Goltschnigg: Darstellung und Kritik der Moderne in der österreichischen Literatur (1880-1930). In: Rudolf Haller (Hg.): nach kakanien. Annäherung an die Moderne. Wien, Köln, Weimar 1996, S. 176.

<sup>3</sup> Hofmannsthals Worte fassen dieses moderne Lebensgefühl treffend zusammen: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben“. Zitiert nach: Adalbert Schmidt: Literaturgeschichte. Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Salzburg, Stuttgart 1957, S. 71.

<sup>4</sup> Das Wort 'Dekadenz' wird hier in doppeltem Sinne verwendet: Es stellt einerseits als Sammelbegriff die Verfallssymptome in der Gesellschaft dar, andererseits steht es für die moderne Literatur, die diese Erscheinungen auf adäquate Weise ausdrückt und bedeutet in diesem zweiten Fall – im Geiste von Baudelaire – eine „in jeder Hinsicht positive Art von literarischer Qualität“ (Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin, New York 1973, S. 26.).

<sup>5</sup> Hermann Hesse: Die Gedichte. Bd. 1. Frankfurt am Main 1977, S. 240.

<sup>6</sup> Vgl. dazu das Gedicht *A fajok cirkuszában* [Im Zirkus der Rassen]. In: Ady Endre: Összes versei. Budapest 1977, S. 413f. (Übersetzung: Z. Sz.)

<sup>7</sup> Endre Ady: Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von László Bóka. Nachdichtungen von Franz Fühmann, Heinz Kahlau und Géza Engl. Budapest 1969, S. 94.

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannsthal: Ausgewählte Werke. Gedichte und Dramen. Frankfurt am Main: Fischer 1957, S. 20.

<sup>9</sup> In: Epochen der deutschen Lyrik. Gedichte 1900-1960. Bd. 9, 1. Teil. Hg. v. Gisela Lindemann. München 1974, S. 93.

<sup>10</sup> „Die Einsamkeit ist gewissermaßen immanent geworden, [...] sie ist eine Selbstverständlichkeit geworden, die doch immer wieder von jedem einzelnen herztötend erfahren werden muß.“ Walther Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit. In: Aufsätze zur Literatur um 1900. Hg. v. Reinhardt Habel. Göttingen 1969, S. 17.

<sup>11</sup> Zitiert nach: Handbuch der ungarischen Literatur. Hg. v. Tibor Klaniczay. Budapest 1977, S. 409.

<sup>12</sup> Dieses feierlich zelebrierte Einsamkeitsgefühl wurde gewiß durch „das Erlebnis des Jünger-Kreises neben dem Ruhm des Freundes-Ringes“ später gemildert. Die zitierte Formulierung ist aus Kurt Hildebrandt: Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. Bonn 1965, S. 19.

<sup>13</sup> Vgl. Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Bd. 1. 4. Aufl. Stuttgart 1984, S. 69f.

<sup>14</sup> In: Epochen der deutschen Lyrik (s. Anm. 9), S. 35.

<sup>15</sup> In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 11: Nachgelassene Fragmente 1884-1885. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 329.

<sup>16</sup> In: Epochen der deutschen Lyrik (s. Anm. 9), S. 50.

<sup>17</sup> Zum Thema Lebens- und Todeserfahrung der Jahrhundertwende vgl. noch: Katja Grote: Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996.

<sup>18</sup> Else Lasker-Schüler: Gedichte 1902-1943. 3. Aufl. München 1990, S. 147.

<sup>19</sup> Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 27.

<sup>20</sup> Ebd., S. 29.

<sup>21</sup> „Alles bereuen und beichten. Tränen trinken, / Zerstört auf einen schwarzen Sarg hinsinken.“ (Ebd.)

<sup>22</sup> Ebd., S. 56.

<sup>23</sup> Hofmannsthal: Ausgewählte Werke (s. Anm. 8), S. 26.

<sup>24</sup> Ebd., S. 19.

<sup>25</sup> Dezső Kosztolányi: Összegyűjtött versei. [Gesammelte Werke]. Bd.1. Budapest 1962, S. 354. (Übersetzung: Z. Sz.)

<sup>26</sup> Moritz Csáky: Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa. In: Haller: nach kakanien (s. Anm. 2), S. 67.

<sup>27</sup> Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 65.

<sup>28</sup> Ebd., S. 92.

<sup>29</sup> Zur differenzierten Deutung des Lebenspathos um die Jahrhundertwende vgl. noch Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hg. v. Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1981, S. 28ff.

<sup>30</sup> Vgl. dazu die Gedichte: *Ich lebe in jungen Herzen, Wir rennen in die Revolution, März des Feuers*. In: Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 96; 84; 79.

<sup>31</sup> Ebd., S. 52.

<sup>32</sup> „Der ästhetische Schein hängt an der Welt der Dinge, an die sich die Innerlichkeit entäußert hat. Von ihnen verspricht sich das Subjekt jenen transzendierenden Glanz des Sinnes, in dessen Besitz es selbst nicht mehr ist, seit es in seiner Rolle als beseelter und beseelender Mittelpunkt der Wirklichkeit abgedankt hat. Indem er sich ans Außen überliefert, erwartet sich der Dichter die Beseelung des Inneren.“ Claudio Magris, Anton Reininger: Jung Wien. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bd. 8. Hg. v. Frank Trommler. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 229. Monika Fick hebt hervor, daß der Ästhetizismus „eine fast monomanische Exploration des Lebens“ impliziert. M. Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der

psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 335f.

<sup>33</sup> Die pantheistische „Allverbundenheit“ bei Hofmannsthal nennt Fiechtner „Panpsychismus“. Helmut A. Fiechtner: Hugo von Hofmannsthal. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. v. H. A. Fiechtner. Bern, München 1963, S. 28. Vgl. dazu noch Jens Rieckmann: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de siècle. Frankfurt am Main 1986, S. 130.

<sup>34</sup> In: Epochen der deutschen Lyrik (s. Anm. 9), S. 34.

<sup>35</sup> In: Deutsche Gedichte. Eine Anthologie. Hg. v. Dietrich Bode. Stuttgart 1986, S. 239.

<sup>36</sup> „Es war eine lange, dunkle Zeit, / Jetzt endlich soll sie sterben / Und uns eine lachende Ewigkeit / Im Sonnenschein vererben. In: Epochen der deutschen Lyrik (s. Anm. 9), S. 29.

<sup>37</sup> Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 25.

<sup>38</sup> Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt am Main 1987, S. 257.

<sup>39</sup> Vgl. Linda Koreska-Hartmann: Jugendstil – Stil der Jugend. München 1969, S. 36-39.

<sup>40</sup> Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie. Mit einem Nachwort. Hg. v. Jost Hermand. Stuttgart 1990, S. 64.

<sup>41</sup> Das bestätigen auch die einleitenden Worte von Georg Hirth und Fritz von Ostini in der Wochenschrift „Jugend“, indem die Redakteure alle zur Mitarbeit einladen, die bereit sind „ein lustiges Blatt an der Wende des Jahrhunderts zu schaffen, das uns den Übergang in das neue zu einem Vergnügen machen und die Bürde der Jahre erleichtern soll [...]“. In: Theorie des Jugendstils. Hg. v. Jürg Mathes. Stuttgart 1984, S.149.

<sup>42</sup> Lyrik des Jugendstils (s. Anm. 40), S. 6.

<sup>43</sup> Zu Flöten und Geigen, ebd., S. 7. Vgl. noch Bierbaums *Tanzlied*:

„Daß Weinen sich mit Lachen paart: / Hebt, hebt im Tanze die Füße / Auf lenzliche Art“. Ebd., S. 10.

<sup>44</sup> Ebd., S. 14.

<sup>45</sup> Ebd., S. 26.

<sup>46</sup> „Being so caught up, / So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?“ In: The Collected Poems of W. B. Yeats. London: 1965, S. 241.

<sup>47</sup> Vgl. dazu noch Edgar Hederer: Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1960, S. 101.

<sup>48</sup> George: Werke. Bd. 1. (s. Anm. 13), S. 190.

<sup>49</sup> Manfred Durzak: Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1974, S. 59.

<sup>50</sup> Ebd., S. 58.

<sup>51</sup> Hofmannsthal: Ausgewählte Werke (s. Anm. 8), S. 10.

<sup>52</sup> Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 26.

<sup>53</sup> Rilke: Sämtliche Werke (s. Anm. 38) S. 35.

<sup>54</sup> Auf die Gefahren der Sprachmagie des Symbolismus weist Wolfgang Kayser in seiner Schrift „Der europäische Symbolismus“ hin. In: Deutsche Literatur (s. Anm. 29), S. 59.

<sup>55</sup> In: Epochen der deutschen Lyrik, (s. Anm. 9), S. 68.

<sup>56</sup> Ady: Gedichte (s. Anm. 7), S. 32.

### Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers

Die hier ausgewählten Novellen sind innerhalb von zehn Jahren, zwischen 1892 und 1899, entstanden;<sup>1</sup> sie sind also nicht die allerersten Werke Schnitzlers, so können sie einen zuverlässigeren Querschnitt aus dem Frühwerk Schnitzlers geben.<sup>2</sup> 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 Gleichgültigkeit, naiver Hingerissenheit und hemmungslosem Betrug. Wie mannigfaltig aber dieser thematische Kern 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 Frage, 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 vorkommt<sup>3</sup>, und rechne dazu alle Komponenten, die den Wahrnehmungshorizont des jeweiligen Werkes in erster Linie bestimmen, wie Raum- und Zeitgestaltung, Erzählverhalten<sup>4</sup> und Blickwinkel.

*Die kleine Komödie* (1892/93 – erschienen 1895) enthält fiktive Briefe Adolf von Wilmers' an seinen Freund, den Dichter Theodor Diebling, 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 halbweisen 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 ver-

schweigen. Es bleibt also in der Schweben, 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 unterschiedlich. 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.<sup>5</sup> 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 notwendigerweise. 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. Überfeinerung mit snobistischen Manieren ernährt ihr falsches Ständebewußtsein. Die Beiden haben aber zugleich überdurchschnittliches 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 Spätzeitalüren des Dandyismus<sup>6</sup> 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 Doppeltsehen 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 sich 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)

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 Epochenendes (Rokoko und Fin de siècle): um die raffiniert-verdorbene „Spätzeitliebe“, um die Entleerung der Gefühle durch lügenhaftes Spiel. Allerdings werden „die gefährlichen Lieb-schaften“ 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 die folgende kurze Synopse zeigt, sind die Anfänge der beiden Texte bis auf die markierten Stellen wortgleich:

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 unbeteiligte Haltung 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 Erzählens – 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 auch 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 mochte 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 Ausichtslosigkeit, 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 enträtseln 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 geseht hat, und nach dessen mühsamer 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 Redehalte. Die Rahmensituation, deren Milieu mit dem der Novelle *Das Himmelbett* identisch ist, wird hier dagegen nicht abgegrenzt, sondern erweitert. Die Vorstadtumgebung 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 zu weltanschaulichen Bekenntnissen. 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 Maxens Auffassung 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 fesselt, sind eigentlich „Stimmungen vergangener Jahrhunderte, die durch unsere Seele gehen“ (2, 69). Fritz wiederum möchte sich an dem pulsierenden Leben dieser Weltstadt beteiligen.<sup>7</sup> 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 Hauptströmungen der Kunst und Literatur des Fin de siècle, den 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 titelgebenden 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.<sup>8</sup> Es zeigt die typische Attitüde 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 personaalem 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 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 Textes noch den Wahrnehmungshorizont des Erzählers 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 tagebuchähnlichen Form. Allein die Zeitangaben fehlen, sonst könnten wir diese Novelle für Tagebuchaufzeichnungen halten. Die regelmäßige Festlegung der Tagesereignisse, die auch Wiederholungsformeln verwendet, und die eindeutige Vorherrschaft des monologischen Charakters sprechen für diese Verwandtschaft.<sup>9</sup> Der „diaristische Grundsatz“, nämlich: „nicht von der Sache selbst, sondern vom eigenen Bewußtsein von der Sache zu schreiben“<sup>10</sup>, gilt hier zum größten Teil ebenfalls, auch wenn Schnitzlers Text 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 die inneren Bewegungen wichtiger 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 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 titelgebende 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 kommend 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 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 unmittelbar, sondern auf Grund eines Abschiedsbriefes, den 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 Geliebten 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 Ober-ton wird in der Fortsetzung deutlicher: „Und wer weiß, wie gern ich Dich gehabt hätte, wenn ich nicht immer daran hätte denken müssen, daß Du mir eigentlich verschrieben worden bist!“ (Ebd.)

Wer spricht hier, ist das wirklich die Stimme der Briefschreiberin? Das ist kaum vorstellbar. 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? Wahrscheinlich doch. Er will auf diese Pointe genauso wenig verzichten 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 heraus. Die Melancholie, die die seltsame Liebesgeschichte des Ich-Erzählers durchdringt, entbehrt jeglicher Sentimentalität. Die Rahmensituation wird aus der Gegenwarts-perspektive 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 Schwebestand 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 betrieben hat, und zugleich von einer Liebesbeziehung, die ihm ebenfalls lästig geworden ist.<sup>11</sup> Dieses Gefühl „eines abgeschlossenen Lebensabschnittes“ (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 einstige Begebenheit 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 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 in dem quälenden Bewußtsein, daß die Frau wegen ihres harmlosen Fehltrittes schwer büßen mußte, 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 begehrende Geliebte.

Nach der Wiederbegegnung wird das Schuldgefühl im Protagonisten allmählich durch die „seltsame Sehnsucht“ nach der Frau und den „Schmerz darüber, daß eine wunderbare Verheißung sich nicht erfüllt“ hat (2,130), abgelöst. In der Gegenwartspektive der Erzählung rückt nun die Erfüllung der neu aufgeflamnten Liebe immer näher und die Beiden fühlen sich wie verzaubert.<sup>12</sup> Hier wird – wie sonst nur selten bei Schnitzler – die Poesie der Liebe, werden die feinsten Nuancen der inneren Regungen wie bei Storm und Tschewow 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 des Liebesrausches. 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) „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.<sup>13</sup> Der Protagonist kommt zu dem verabredeten Rendezvous nicht mehr, er reist insgeheim ab. Trotz der zerstörten Sehnsucht wird von dem Liebeszauber, von 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 – bezweckt die unmenschlich-zynische Erniedrigung eines von seinem Schicksal schon zuvor gedemütigten Schauspielers, der es immer nur 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 starrte.“ (2, 148) Als er aber die niederträchtige Falle durchschaut, verläßt er 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 bezeichnet. Im ersten Teil („Exposition“), dessen Schauplatz ein Kaffeehaus ist, erfahren wir aus dem Gespräch des Freundeskreises von August Witte den heimtückischen Plan bzw. die Vorbereitungen zu 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“ verhöhnt 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 hervor, andererseits das Ungeschick und die Verletzbarkeit des Schauspielers, die von den meisten Leuten 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 Verhöhnten verrät, so ist die verständnisvolle Anteilnahme der Sängerin noch eindeutiger: „Sie hatte Tränen im Auge“ (2, 150), als Roland – begleitet vom boshaften Gelächter nicht nur der Zuschauer, sondern auch der meisten Gefährten – verstört, ja vernichtet, abgegangen ist.

Der Abschluß, die „Lösung“, stellt die verletzte humane Gerechtigkeit wieder her, insofern Albertine ihren nun schon verhaßten Geliebten verläßt und sich zu dem Schauspielergefährten 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 zu dieser gnadenlosen Tat. Ihr Bruch mit August ist 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 imponiert,<sup>14</sup> 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 leichtfertigen 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 der Novelle bewahren. Gerade deshalb wirkt es inkongruent und unmotiviert, wo die beiden erzählenden Figuren der kleinen Anekdote von dem Erzähler der Rahmengeschichte „dämonisiert“ werden: „[August ] sah mich mit einem wehmütig 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 gesellschaftlicher Position wie Albertine in *Der Ehrentag* zu jener moralischen Höhe gelangt, die für die meisten Novellengestalten Schnitzlers unerreichbar ist, und umgekehrt, wie das in *Die Toten schweigen* (1897) zu sehen ist, die Bewahrerin der spießbürgerlichen Scheinmoral in kritischer Situation versagt. 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“ zu schützen. 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 einer dauerhafteren Bindung und auf ihrer 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 der Geborgenheit ihres Heimes lieber den Tod des Geliebten herbeiwünscht, 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 in dem Text (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.<sup>15</sup> 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 be-

freien und ein neues Leben beginnen zu können, oder ist ihr eventuelles Geständnis nur Folge des äußeren Zwangs, weil sie sieht, daß ihr Mann schon allzuviel ahnt, und sie 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 aufrecht. 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 spezifische 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 auseinandersetzen 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 Claudios in Hofmannsthals Werk an: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“<sup>16</sup> 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. Um dem verzweifelten Mann zu helfen, sucht der Engel 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. Dieses verkrampft-irrationale Festhalten 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), bezieht sich in dem Augenblick, als er sich mit dem wirklichen Tod konfrontiert sieht, in seiner Ausrede auf die Möglichkeit, eventuell gerade in der letzten Stunde „das Rätsel der Welt endgültig zu lösen“ (ebd.). Der Schwerkranken, der den Tod „in so vielen schmerzreichen 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 besteht auf ihrer letzten 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 bereits im frühen erzählerischen Werk Schnitzlers das radikale Weltbild und die schonungslose Darstellungsweise eines reifen Künstlers zeigt,<sup>17</sup> weisen die Erzählformen noch keine entsprechenden Neuerungen auf:

1. In seinen frühen Novellen (vor 1900) erweist sich Schnitzler noch als traditioneller Erzähler. Es gibt nur wenige Werke, in denen Strukturelemente von denen der klassischen Novellenform abweichen. Den Durchbruch bringt erst *Lieutenant Gustl* (1900), wo 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“<sup>18</sup> 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 in den Schnitzler-Novellen z.B. alle Erzählverhalten ohne auffallende Präferenz eines bestimmten.

3. Mit wenigen Ausnahmen vermitteln die Erzählperspektiven hier männliche Sichtweisen, auch in den Novellen, in denen Frauen die vorherrschende Rolle innehaben. Daß das 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 als mit seiner Dramaturgie 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.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 37.

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

<sup>4</sup> Der Terminus wird hier nach Jürgen H. Petersen gebraucht. Vgl. J. H. Petersen: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte. In: Poetica, Nr. 9, 1977, S. 187ff.

<sup>5</sup> „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 Bürger-tums im Fin de siècle. Stuttgart 1977, S. 18.

<sup>6</sup> Vgl. Jens Malte Fischer: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978, S. 69f.

<sup>7</sup> „Ich will anders sein wie ihr alle! Ich will [...] mit ihnen, unter ihnen le-ben.“ (2, 68)

<sup>8</sup> 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 1979, S. 60.

<sup>9</sup> 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)

<sup>10</sup> Claus Vogelsang: Das Tagebuch. In: Prosa-kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hg. v. Klaus Weissenberger, Tübingen 1985, S. 192.

<sup>11</sup> „So hatte ich das seltene Glück gehabt, eine Reise anzutreten, ohne eine Geliebte zu Hause zu lassen und ohne eine Illusion mitzunehmen.“ (2, 121)

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

<sup>13</sup> Vgl. dazu noch Sol Liptzin: Arthur Schnitzler. Riverside 1995, S. 33ff.

<sup>14</sup> „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).

<sup>15</sup> Vgl. dazu noch: Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987, S. 121.

<sup>16</sup> Hofmannsthal: Gesammelte Werke (s. Anm. 8), S. 297.

<sup>17</sup> Ralph Michael Werner stellt hinsichtlich der Thematik des Frühwerks zusammenfassend fest, „daß sie kein Ausdruck eines lustbetonten Subjektivismus oder Verherrlichung eines gleichartigen Lebenswandels ist, sondern vielmehr dessen scharfe Kritik“. R. M. Werner: Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers. Frankfurt/Main; Bern 1981, S. 189.

<sup>18</sup> Perlmann: Arthur Schnitzler (s. Anm. 15), S. 115.

### **Verlorene Illusionen – in zwei Varianten (Arthur Schnitzler: Reigen – Mihály Kornis: Körmagyar)**

Als Sándor Bródy Arthur Schnitzlers *Reigen* dem ungarischen Leserpublikum vorstellte, hob er als Thema des Dramas den Determinismus der Geschlechtlichkeit hervor, jene kreisförmige Determiniertheit, die auf irgendeine Weise jeden Menschen gefangenhält, die die offenen oder verborgenen Impulse seines Wesens bildet und hinter der rationalen oder scheinbar rationalen Handlungsreihe des Seins an der Oberfläche als eine unerkennbare Kraft funktioniert:

Dieses Buch handelt von einem Kreis, in dem die Menschheit, wie verrückt, kreiselt und zwar vom ersten Augenblick der Welterschaffung an und wahrscheinlich bis zum letzten Moment des Weltseins. [...] Das wichtigste Objekt, die wichtigste Tatsache und Angelegenheit des Lebens ist also das Thema, das Arthur Schnitzler [...] in leichten Dialogen bearbeitet hat.<sup>1</sup>

Der naturalistische Schriftsteller wurde freilich vor allem durch die authentische Zeichnung dieser „elementaren Verkettung“ unserer biologischen Existenz angesprochen, während Péter Esterházy gerade diese Allgemeingültigkeit in der ungarischen Paraphrase des *Reigen*, im *Körmagyar* von Mihály Kornis, verneint:

Dieses Buch handelt nicht von dem Kreis, in dem die Menschheit, wie verrückt, kreiselt und zwar vom ersten Augenblick der Welterschaffung an und wahrscheinlich bis zum letzten Moment des Weltseins. Es geht hier um weniger, um das Land, um die Lage des Landes.<sup>2</sup>

Bei dem Vergleich der beiden Dramen von Schnitzler und Kornis versprechen bereits die zwei unterschiedlichen Interpretationen an sich einen fruchtbaren Aspekt, weil sie klar auf den historischen Unterschied zwischen den epochalen Weltbildelementen der beiden Werke und gleichzeitig auf die Differenz in der ars poetica der Schriftsteller-Interpreten verweisen. Diese hermeneutische Erfahrung kann erweitert und präzisiert werden, wenn man untersucht, was die Einleitungszeilen bei Bródy und bei Esterházy auf komplementäre Weise außer acht lassen: die auch in ihrer Geschichtlichkeit zu interpretierenden Momente in Schnitzlers Drama bzw. die über die „ungarische

Wirklichkeit“ der 80er Jahre hinausweisenden menschlichen Beziehungen im Werk von Kornis.

1.

Woher wir uns auch immer den beiden Stücken annähern, bleibt die Identität der Struktur, die in beiden Fällen den Grundgedanken des Werkes betont, eine unumgängliche Frage der Interpretation. Indem die Paraphrase von Kornis nicht nur die äußere Struktur (z.B. die lineare Gliederung) von Schnitzlers Dramas treu bewahrt, sondern auch das Beziehungssystem der Figuren, sogar dessen Hierarchie, vermittelt sie schon von vornherein auch das bestimmende Daseinserlebnis und die Existenzdeutung des Stückes *Reigen*. Seine ungarische Abwandlung *Körmagyar* – „ungarischer Rundtanz“ – behält nämlich trotz der Titelveränderung den weiteren Sinn des ursprünglichen Wortes, obwohl der ungarische Titel eindeutig auf die Bedeutungseinnung des Titels ‘Reigen’ hinweist, indem das zweite Glied der Wortzusammensetzung eine besondere „ungarische“ Variante des Reigens hervorhebt. Es handelt sich ja auf der allgemeinsten Ebene der beiden Werke um denselben Determinismus: um die sich ewig wiederholende Bewegung des Menschenlebens, in der sich die Doppelgesichtigkeit, die Macht und die Zufälligkeit, das Anziehende und das Abstoßende der Geschlechtlichkeit zeigt. Der Kreislauf bedeutet Rückkehr und Ineinandergreifen. Er zeigt die bezwingende teleologische Macht der Natur, die – in der Deutung von Schopenhauer – durch Mayas Schleier verdeckt ist. So ist die Falle der Sexualität nicht zu sehen, oder eher: vergebens zu sehen, weil sie (meistens) nicht gesehen werden will. Der *Reigen* und seine ungarische Variante enthüllen also unter diesem Aspekt nichts, es wird kaum etwas Neues über den Kampf, das verführerische Spiel und den gegenseitigen Betrug der Geschlechter ausgesagt. Was als Gedanke von vornherein neu und kühn vorkommt, steckt in der Bedeutungserklärung, in der poetischen Botschaft der Struktur selbst, in der alle Lügen ausschließenden Logik des sich schließenden Kreises. Schnitzler und – in seine Fußstapfen tretend – Kornis heben durch die Auflösung der traditionellen linearen Dramenstruktur nicht nur die Spannungsdynamik der dramatischen Handlung auf, sondern gleichzeitig auch die schicksalhafte Vollständigkeit des menschlichen Lebens. Es gibt weder eine Wendung, noch einen Ausgang, wie keinen Anfang und kein Ende, nur die blinde Triebbefriedigung der Momente des unendlich gemachten, besser gesagt: des unendlich wie-

derholbaren Reigens. Während die Handlungsstruktur des klassischen Dramas die Umwandlung des Beziehungssystems der Figuren zeigt und bereits durch die äußere strukturelle Gliederung eine Werthierarchie unter den Handlungsteilen schafft, indem die Zäsuren der größeren Teile, der Aufzüge, die knotenpunktartige Darstellung der Konflikte der Menschenschicksale ermöglichen, und die Szenen auch die kleinsten Veränderungen in den Dramengeschehnissen berücksichtigen, gibt es in diesen beiden Stücken je zehn aneinandergereihte Szenen mit je zwei Protagonisten, die nur darin miteinander verknüpft sind, daß eine der zwei Figuren in der nächsten Szene immer wieder Teilnehmer eines neueren Treffens ist. Die Folgen dieser dramaturgischen Lösung sind von komplexer Natur.

1. Die Dramenstruktur nivelliert die Wertkomponenten bereits durch die Aneinanderreihung der einzelnen Szenen, denn sie schließt die Möglichkeit der Hervorhebung von vornherein aus. Sie zeigt eindeutig, daß zwischen den einzelnen Szenen keine hierarchische Beziehung besteht, auch in dem Fall nicht, in dem es zwischen den Figuren bzw. den Figurenpaaren einen sehr großen sozialen Rangunterschied gibt. Obwohl eine undurchdringliche Mauer das Paar Soldat-Dirne in der ersten Szene von der Welt des jungen Herrn und der jungen Frau in der vierten Szene im sozialen Werturteil der Zeit trennt, heben die Stelldicheins – zumindest im Augenblick der Vereinigung – sowohl die sozialen als auch die Altersunterschiede auf. Die Reihenfolge der Szenen beginnt – worauf auch Michaela Perlmann hinweist – am unteren Teil der sozialen Stufenleiter, und kehrt dann auch hierher zurück, während die Teilnehmer der Rendezvous aus soziologischer Sicht einen vollständigen sozialen Querschnitt bieten.<sup>3</sup> Dem Paar Soldat-Dirne folgt das Treffen des Soldaten und des Stubenmädchens, dann umarmen sich (eine Stufe höher) das Stubenmädchen und der junge Herr. Dem Geschlechtsakt des jungen Herrn und der „gleichrangigen“ jungen Frau folgt – im Mittelpunkt des Dramas – als einzige „legitime“ Bettszene die zwischen der jungen Frau und dem Ehemann. In der sechsten Szene hat der Gatte mit dem süßen Mädel ein Schäferstündchen, im nächsten Teil hingegen das süße Mädel mit dem Dichter. Die Beziehung des Dichters und der Schauspielerin bedeutet – zwar auf einer anderen Ebene der sozialen Hierarchie – ebenfalls ein gleichrangiges Verhältnis. Im sexuellen Reigen am weitesten gelangt die Schauspielerin: Sie lockt nämlich einen Aristokraten, einen Grafen in ihr Bett. In der Schlußszene aber findet sich der Graf im Bett der Dirne, und damit treffen sich die Welt von Oben und die von Unten,

der Mann aus der obersten und die Frau aus der untersten sozialen Schicht. Es ist offensichtlich historisch bedingt, daß in dieser sozialen Hierarchie der Geschlechterrollen nicht die Statuspositionen, sondern nur die Personen in beliebiger Form austauschbar sind. Das Stück Kornis' beweist aber durch die notwendige Aktualisierung zugleich auch das, daß die gesellschaftlichen Stellungen ebenfalls nur innerhalb einer gegebenen geschichtlichen Periode und Gesellschaftsform gültig sind. So ist in der ungarischen Variante aus dem Stubenmädchen eine Reinemachefrau (bei einer Firma) und aus dem jungen Herrn ein junger Genosse, aus dem Grafen dagegen ein Millionär geworden. Da die Unterschiede der sozialen Rollen und deren Funktionen noch behandelt werden, ist es unter dem hier behandelten Aspekt wichtig, daß auch die Statusrollen austauschbar sind, ohne daß das Stück seine allgemeinste Bedeutung verliert.

2. Die Dramenstruktur nivelliert auch darin, daß jede Szene die gleiche „Dramaturgie“ hat. Die Treffen folgen immer demselben banalen Schema: Sie stellen die dem Geschlechtsverkehr unmittelbar vorangehenden und nachfolgenden Situationen dar, dazwischen mit einem im Text des Dramas verschwiegenen, aber typographisch durch eine gestrichelte Linie immer markierten „Höhepunkt“.<sup>4</sup> Die Dreigliederung des „ewigen Spiels“ der sexuellen Befriedigung unterscheidet sich von der humanisierten „Empfehlung“ der in der Sexologie „Liebesspiel“ genannten Vorspiel-Erfüllung-Nachspiel-Dreiheit darin, daß man in den interpretierten Werken von Liebe nur im biologischen Sinne des Wortes reden kann, weil das Wichtigste den Teilnehmern des Aktes immer fehlt: die wahre Erlebnis bietende Leidenschaft und die Paare zusammenhaltende Liebesanziehung. So ist es das Elend der Sexualität, das erschrickt, und nicht die Darstellung der Sexualität selbst. Dadurch, daß die Autoren nur die vegetativen Momente der menschlichen Existenz nebeneinanderstellen, wird die Gesetzmäßigkeit dieser eintönigen Geschlechtlichkeit suggeriert. Die Unpersönlichkeit und der inhumane Charakter der sexuellen Beziehungen werden auch durch die Namenlosigkeit der Figuren verstärkt. Die Autoren geben in beiden Fällen allein den Beruf (Stubenmädchen, Schriftsteller), den sozialen Rang bzw. die politische Zugehörigkeit (Graf, junger Genosse) oder einfach das Geschlecht und das Alter (die junge Frau) der Dramenfiguren an. Der Mangel an Individualität faßt auch die willkürliche Austauschbarkeit der Partner in sich. „Die Menschen sind überall dieselben“ – sagt der Graf gelangweilt der Schauspielerin – „da wo mehr sind, ist halt das Gedräng größer, das ist der ganze

Unterschied.“(R 141)<sup>5</sup> Im *Körmagyar*, wo die Reinemachefrau in der Extase der Vereinigung weinend sagt: „Ich sehe dein Gesicht nicht, mein Joseph, wo ist dein Gesicht, dein Gesicht...?“, lehnt sie der Soldat grob ab: „Ach, was! [...] Was – Gesicht! Es ist doch kein Kino!“ (K 20)

3. Die für sich stehenden Szenen stellen die Atomisiertheit und Zufälligkeit der Geschehnisse im menschlichen Leben exemplarisch vor. Obwohl es hier scheinbar nur um die Einsamkeit des sexuellen Lebens, um das Ausgeliefertsein des Mannes und der Frau geht, verallgemeinert die Wiederholung der Momentbilder diese Isoliertheit – über die sexuellen Beziehungen hinaus – auch auf andere Sphären der menschlichen Beziehungen.<sup>6</sup> Die Kultur des Geschlechtslebens, oder besser: hier vielmehr sein Mangel an Kultur und seine Roheit, läßt ahnen, daß sich diese Protagonisten auch in anderen Situationen des Lebens auf dieser kümmerlichen Ebene bewegen. Über das Leben der Dramenfiguren können wir nur soviel erfahren, wie die außerordentlich eingeschränkte Perspektive der kurzen Begegnungen zuläßt. Die mechanische Wiederholung der Treffen stellt die Verfremdung auch in ihrem gesellschaftlichen Ausmaß eindeutig dar. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der Versuch der Dirne in der ersten Szene beider Dramen, sich an der Hoffnung eines gesellschaftlichen Aufstieges festzuklammern, ihre verzweifelte Sehnsucht nach einer Partnerbeziehung, um sich bei einem Mann „einzurichten“. Dem Soldaten, der ihr gefällt, verspricht sie das, worin sie sich selbst für die Beste hält. „Dirne: So einen wie dich möchte ich zum Geliebten. / Soldat: Ich tät dir zuviel eifern. / Dirne: Das möchte ich dir schon abgewöhnen.“ (R 72) Dasselbe in der roheren Variante des *Körmagyar*. „Dirne: So einen Wilden wie dich möchte ich mal zum Typ [...] Ich hab’ dich begehrt, so was kommt bei mir sehr selten vor...“ (K 12) In beiden Stücken fragt das Mädchen, bevor der Soldat wegrennt, nach seinem Namen. Nicht weil es glauben könnte, daß es eine Fortsetzung gibt, sondern eher aus Selbsttäuschung, um nach den unpersönlichen „Berufsbegattungen“ mindestens eine winzige Illusion über die Möglichkeit der mitmenschlichen Nähe zu haben. In der Szene des jungen Herrn und des Stubenmädchens zeigen die Anweisungen des Nebentextes die Situation nach der Vereinigung: die sich nach Zärtlichkeit sehrende, vorsichtige Annäherung seitens der Frau und die rohe Abweisung des Mannes.

Der junge Herr ist unangenehm berührt [...] / Das Stubenmädchen nähert sich ihm. / Der junge Herr entzieht sich ihr: Sie, Marie, – ich geh jetzt ins Kaffeehaus. Das Stubenmädchen zärtlich: Schon...Herr Alfred. / Der junge Herr streng: Ich geh jetzt ins Kaffeehaus [...] (R 83)

Das Benehmen des jungen Herrn zeigt zugleich, wie der Mann die im Augenblick der Vereinigung umgekippte soziale Hierarchie sofort wiederherzustellen versucht.

4. Der Kreis schließt sich, indem die Dirne der ersten Szene auch in der letzten zurückkehrt. Die Determination des Kreislaufes stellt sowohl bei Schnitzler als auch bei Kornis – mit dem Ausdruck von Claudio Magris – „das Karussell der Triebe“ dar.<sup>7</sup> Mehrere Schnitzler-Forscher haben bereits darauf hingewiesen, daß das dramaturgische Verfahren der zyklischen Rückkehr den *Reigen* mit einem anderen Frühwerk des österreichischen Schriftstellers, mit dem Dramenzyklus *Anatol* verwandt macht. Während aber die Zyklusteile in diesem letzteren durch die Titelfigur verknüpft werden, gibt es im *Reigen* keine solche Figur mit einer dominierenden Rolle. Das zeigt zugleich den Weltbildunterschied der Werke. Die Partnerinnen Anatols wechseln, und das erweckt im Protagonisten die Illusion der Einzigartigkeit der Liebesverhältnisse. Dieser (nur vorgetäuschte oder reale) Zauber der Unwiederholbarkeit schwindet endgültig in den Geschlechtsakten des *Reigen* und des *Körmagyar*.<sup>8</sup> Umsonst protestiert also die Reinemachefrau im Stück Kornis: „Ich bin ein Mensch und keine Maschine und kein Behälter deines Schwanzes!“ (K 20) – weder ihr noch den anderen im *Reigen* kommt eine bessere Rolle zu.

## 2.

Bisher wurden in erster Linie diejenigen Momente untersucht, die in den Stücken von Schnitzler und Kornis das pessimistische Erlebnis der Dauerhaftigkeit „außerhalb der Zeit“, der Monotonie und der Zufälligkeit im *Reigen* der Sexualität suggerieren. Im folgenden werden dieselben Werke unter historischen Aspekten interpretiert, indem die Frage in den Vordergrund gestellt wird, welche Veränderungen in der Beständigkeit zu finden sind. Die fast hundert Jahre, die zwischen der Entstehung der zwei Werke vergangen sind,<sup>9</sup> sowie die gesellschaftlichen Veränderungen in den Jahren nach der Entstehung des Dramas von Kornis geben aufschlußreiche Einsichten. Der historische Gesichtspunkt darf aber keineswegs auf die politischen

sche Gesichtspunkt darf aber keineswegs auf die politischen bzw. gesellschaftlichen Ereignisse und Zustände beschränkt werden, man muß auch die Epochen- und Stilwechsel der Literatur in Betracht ziehen, denn es handelt sich ja um literarische Werke.

Das Weltbild der beiden Stücke, das – neben den gemeinsamen Erscheinungen – in den geschichtlichen Komponenten selbstverständlich auch wesentliche Unterschiede aufzeigt, ist von dem Verfallserlebnis des Jahrhundertendes durchdrungen. In dem österreichischen Text weist der Zerfall menschlicher Beziehungen, wenn auch nicht in einer so auffallenden und unmittelbaren Form wie im Drama von Kornis, auf die Gesellschaftskrise der Zeit hin. Das Dekadenzbewußtsein des Bürgertums in der Monarchie ist von der Krise des Individuums nicht zu trennen. Elf Jahre vor der Niederschrift des *Reigen*, im Jahre 1885, erschien die Abhandlung des Wiener Naturwissenschaftlers und Philosophen Ernst Mach mit dem Titel *Antimetaphysische Bemerkungen*, die durch ihr Menschenbild nicht nur im engeren Fachbereich der Philosophie und der Psychologie, sondern auch im weiteren Geistesleben der Epoche revolutionär Neues aussagt: „Das Ich ist so wenig absolut beständig als die Körper. Was wir am Tode so sehr fürchten, die Vernichtung der Beständigkeit, das tritt im Leben schon in reichlichem Maße ein.“<sup>10</sup> Dieser Gedanke führte notwendigerweise zu der bedrohlichen Folgerung: „Das Ich ist unrettbar“<sup>11</sup> Das ist die „Entthronung“ des Individuums und eine ernüchternd mutige These, die dem impressionistischen Weltbild nahe steht; so gibt sie gewissermaßen dessen philosophischen Hintergrund an. Das Sich-Verlieren des Individuums hängt eng mit der wertverlierenden-wertnivellierenden Anschauung des Jahrhundertendes zusammen, die oft nicht einmal einen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen Leben und Spiel machen kann und vielleicht auch nicht will. Wie im *Prolog zu 'Mimi'* des jungen Hoffmannsthal zu lesen ist:

Wir haben aus dem Leben, das wir leben,  
Ein Spiel gemacht, und unsere Wahrheit gleitet  
Mit unserer Komödie durcheinander  
Wie eines Taschenspielers hohle Becher –  
Je mehr ihr hinsieht, desto mehr betrogen!<sup>12</sup>

In diesem Gaukelspiel des Lebens wird das Lebensgefühl des Fin de siècle durch das Prinzip des *carpe diem* bestimmt. Es bleibt ja in der Welt der falschen Werte, der verlorenen Ideale allein die Wollust üb-

rig.<sup>13</sup> Mit den Worten der Dirne aus dem *Reigen*, wenn sie den Soldaten anspricht: „Bei mir ist immer das Rechte. Geh, bleib jetzt bei mir. Wer weiß, ob wir morgen nochs Leben haben.“ (R 72) Aus dem Munde des jungen Genossen in *Körmagyar* lautet es: „So kurz ist das Leben, Olle! (*er faßt sich, sich streckend, zwischen die Beine*)“. (K 42)

Zum wertverlierenden Zustand des Jahrhundertendes gehört die immer unerträglicher werdende Lüge der Doppelmoral. Die noch immer als Tabu behandelte Sexualität ist im bürgerlichen Leben mit einer besonderen Funktionsverteilung präsent. Die Lust der Geschlechtlichkeit, die im Ehebett eher als Ausnahme gilt, kann nur in einem ehebrecherischen Verhältnis genossen werden, das in der Gesellschaft zwar heuchlerisch verachtet, aber – zumindest im Fall der Männer – meistens toleriert wird. All das kann zur Zeit der Jahrhundertwende noch darauf zurückgeführt werden, daß die Sexualität eine ungleiche Rolle in der traditionellen Erziehung von Jungen und Mädchen bekommt.<sup>14</sup> Schnitzler enthüllt diese verzerrte Anschauung und deren nicht weniger groteske Folgen mittels einer unbarmherzigen Logik. In der Reihenfolge der Liebesaffären ist man zuerst Zeuge des „Seitensprungs“ der Frau (vierte Szene), danach folgt die eheliche „Hauptszene“ des Gatten und der jungen Frau, in der jetzt nicht die von der Frau vermisste Befriedigung wichtig ist, sondern das vorangehende Gespräch. Als die Frau ihren Mann nämlich nach dessen ehemaligen Geliebten fragt (um offensichtlich auch ihr Gewissen zu beruhigen), wird der Mann mißtrauisch, fängt eine Moralpredigt an und spricht über das „Heimweh nach der Tugend“ der Frauen, „deren Ruf nicht der beste ist“. (R 103)<sup>15</sup> Die Heuchelei des Mannes entlarvt sich in der humorvollen Fortsetzung des Dialogs:

Der Gatte: Wahrhaftig – sie bezahlen das bißchen Glück ... das bißchen ...

Die junge Frau: Vergnügen.

Der Gatte: Warum Vergnügen? Wie kommst du darauf, das Vergnügen zu nennen?

Die junge Frau: Nun – etwas muß es doch sein – ! Sonst täten sie's ja nicht. (Ebd.)

Wenn wir das Werk auch „rückwärts lesen“, wird der Schlußteil dieser Szene vielleicht zum ätzendsten und zugleich heitersten Dialog, in dem der Gatte seiner Frau erklärt, daß man „nicht immer der liebende Mann [ist], man muß auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben“ (R

105). Wir wissen ja, daß sich „der heroische Kampf“ des Ehemannes in der bösen Außenwelt einstweilen mit dem süßen Mädel fortsetzt.

Im Drama von Kornis sind wir ebenfalls Zeuge einer Wertkrise am Jahrhundertende, aber in diesem Fall geht es um die Dekadenz einer dem ungarischen Leser allzu bekannten Welt, um den Zustand einer sich selbst zu Utopien zwingenden und zu Lügen wiegenden Gesellschaft vor dem Zerfall. Die vor einem Jahrzehnt noch existierende Wirklichkeit des Sozialismus sieht sich in diesem Stück mit ihrem eigenen Zerrbild konfrontiert. Diejenigen, die in dieser Welt lebten, wissen wohl, daß das postmoderne Kunstverfahren nichts vom wahren Gesicht der damaligen ungarischen Gesellschaft verdeckt. Esterházy sinnt selbst – damals noch im Präsens – über diese groteske Lage nach:

Die Figuren sind Karikaturen einer zerlegten Gesellschaft. Ist es wahr? Sind wir bloß Karikaturen, nur imbezile Kinder der Zeit? Es ist mindestens zweifelhaft. Andererseits ist aber nicht zu vergessen, daß jede Figur einen Moment hat, in dem sie fast in Tränen ausbricht. Es ist der Augenblick der Aufrichtigkeit, der Einsamkeit, der Demütigung und der Hilflosigkeit.<sup>16</sup>

Die Gattungsbezeichnung des Autors – „ernste Posse“ – drückt diese Doppelheit genau aus. Denn dieses Werk stellt die ironisch karikierende Projektion einer erbärmlich grotesken Welt dar; es kann seine Komik wahrscheinlich deshalb meistens nicht im Humor auflösen, weil die Agonie dieser Welt bei der Entstehung des Werkes noch andauerte. So ist es – um den Bródy zitierenden Esterházy zu zitieren – „keine Sammlung von die Sinne kitzelnden, erheiternden Dialogen, sondern ein trauriges Lehrgedicht.“<sup>17</sup>

Sogar in zweifacher Hinsicht ist dieses „Lehrgedicht“ traurig oder besser: abschreckend. Einerseits verstärkt es durch die Adaption der Schnitzlerschen Idee den Pessimismus der „Dramaturgie“ des Kreislaufs; andererseits dadurch, daß diese späte Variante nicht nur einen Epochen-, sondern auch einen Registerwechsel bedeutet, indem das „Karussell“ aus dem bürgerlichen Milieu Wiens in den moralisch endgültig heruntergekommenen Spätsozialismus Ungarns versetzt wird und den Reigen als ein schäbiges Ringelspiel fortsetzt. Es ist eine provinzielle und endgültig verrohte Welt; sie ist erbärmlich, peinlich und schändlich – auch für diejenigen, die diesen Kreislauf damals von außen her betrachteten. Die „Ungarisierung“, d.h. – wieder mit den

Worten von Esterházy – die Wende „aus dem Kreis ins Ungarische“, erscheint gleich in der „couleur locale“ der ersten Szene. Als der Soldat die sich an ihn klammernde Prostituierte-Zigeunerin roh abweist, wird ihre „viszerale“ Gereiztheit durch die rassistische Demütigung von der Seite des Soldaten auf ähnliche Weise rassistisch erwidert:

Soldat: [...] Was bin ich doch? Bin ich dein Vater? Oder dein Geliebter? Oder wer? Du,  
*Scheißdreck! Du, Zigeunerin!*  
Dirne: (weint) Misthund! Du, Laus! Du, verrotteter Ungar! (K 13)

Wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen, erscheint doch in allen Szenen das Elend der ungarischen Peripherie und die oft auf die Stufe der Prostitution gesunkene Selbstaufgabe. Die Reinemachefrau ist wütend, weil es ihr „auf dem Maul geschrieben steht“, daß sie zur Untermiete wohnt, und sie gibt sich bereitwillig dem jungen Genossen hin, in der Hoffnung, mit seiner Hilfe zu einer Wohnung zu kommen. Das süße Mädel zählt die Armut seiner Familie dem „Hauptgenossen“, dem Ehemann auf, bevor sie seine Geliebte wird<sup>18</sup>, dann geht sie bereits mit dem Schriftsteller ins Bett, in der Hoffnung, daß sie durch seine Beziehungen zum Studium an der Schauspielhochschule zugelassen wird. Die Schauspielerin bemächtigt sich regelrecht des Millionärs und fällt erst dann aus der falschen Rolle der verliebten Frau heraus, als sie erfährt, daß ihr Mann bei dem aus Amerika unlängst heimgekehrten Geschäftsmann schon vorangekommen ist und ihn um Geld gebeten hat.

Bei Kornis wird die Funktion der „Vor-“ und „Nachdialoge“ ergänzt, indem jede Episode gleichzeitig eine soziologische Momentaufnahme bedeutet. Während das „Vor-“ und „Nachspiel“ in den Schnitzlerschen Dialogen den heiklen Augenblick des Geschlechtsverkehrs vorzubereiten und (so schnell wie möglich) „abzuleiten“ hat, verdeckt und hebt das lügnerische Gewebe der Umstände in den „Vor-“ und „Nachgesprächen“ des ungarischen Werkes sogar die Möglichkeit der körperlichen Liebe auf. So wird für uns nicht der „große Moment“ der Erfüllung interessant, sondern das *Krankheitsbild*, das die sozialen Bezüge der lieblosen Umarmungen aufdeckt. Unter diesem Aspekt sind wahrscheinlich die parallelen Episoden der vierten und fünften Szene beider Werke am aufschlußreichsten. Im Schnitzlerschen Werk stellt das Liebesabenteuer des jungen Herrn und der jungen Frau, bei Kornis dagegen das des jungen Genossen und der

jungen Frau – in beiden Werken ist das übrigens die längste Liebeszene – das sorgsam verheimlichte Beisammensein von „Gleichrangigen“ dar. Das Liebesspiel folgt im Wesentlichen dem gleichen Schema, so wie das oben schon skizziert wurde. Der Mann wartet in seiner Wohnung aufgeregt auf die Frau, er bereitet mit skrupulöser Sorgfalt alles vor, weil er weiß, daß das „auserkorene Wild“ diesmal keine leichte Beute ist. Die Frau läßt sich von ihrem ersten Erscheinen bis zu ihrer „Hingebung“ bitten, indem sie nicht nur die Begierde ihres Partners, sondern gewiß auch ihre eigene zum Äußersten steigert. Als aber der ersehnte Moment kommt, versagt der Mann, und er versucht, seine peinliche Lage mittels einer literarischen Lehrfabel zu mildern. Das Verständnis der Frau wird aber später von vollem Erfolg gekrönt, weil der Geliebte seine (in beiden Fällen) legendäre Manneskraft letztendlich doch beweist. Der eilige Abschluß enthält das praktische Gespräch der beiden, die ihre Begierden gestillt haben: Wann sie sich das nächste Mal treffen, und was die Frau ihrem Mann vorlügen soll.

Diese banale Ehebruchszene wird im Drama von Kornis durch die „lokale Farbe“, die sozialistische ungarische Wirklichkeit, grundlegend umgedeutet. Der Verführer wünscht sich nämlich keine fremde Frau ins Bett, sondern die Ehefrau seines „Kampfgenossen“ von der kommunistischen Bewegung, der zugleich sein einflußreicher Gönner war. So lernen wir zuerst die vollständige Hemmungslosigkeit des jungen Genossen kennen, bevor wir in die verzerrte Persönlichkeit des bewährten Veterans einen Einblick gewinnen können. Der Unterschied zwischen den Schlußsätzen der beiden Szenen zeigt auch an sich die gänzliche Niederträchtigkeit „des Helden unserer Zeit“. Während der junge Herr im Schnitzler-Stück nämlich nach dem Weggehen der Frau zufrieden feststellt: „Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau“ (R 97), was freilich nicht nur den Mann, sondern auch seine Geliebte im Textzusammenhang der Szene durch ätzende Ironie entlarvt, stellt der junge Genosse bei Kornis in derselben Situation mit ordinärer Selbstzufriedenheit fest: „Ich hab doch die Frau des Szlatky gebumst!“ (49) Der junge Karrierist vermag sogar in der Liebesvereinigung nur die dunkelste Seite seines Selbst zu zeigen und daß hier nichts mehr zählt, nicht einmal das elementarste menschliche Gefühl, noch weniger die sogenannte sozialistische Moral. Bevor man aber dem gehörnten Wohltäter gegenüber irgendwelches Mitleid oder zumindest Erbarmen fühlen könnte, hat man in der nächsten Szene die Gelegenheit, in der Person des Ehemannes die vollkommene moralische Degeneration eines klassischen Parteikarrieristen ken-

nenzulernen. Der Gatte, der hier die Rolle eines aus einem einstigen Offizier des AVH (Staatssicherheitsdienst) zum führenden Genossen gewordenen Apparatschiks spielt, ist ein Vertreter der älteren kommunistischen Generation, die trotz der Wendezeit hartnäckig auf der Macht und dem in der Praxis bereits längst nicht mehr ernstgenommenen Sozialismus besteht. Der die Proletardiktatur in sich verkörpernde Despot will sich – indem er sich an seine Jugend erinnert – vor seiner Frau damit brüsten, daß es unter seinen Geliebten viele Kulakmädels und Ausgesiedelte gab. Man kann sich über die brutalen Methoden seiner „Eroberungen“ ein genaues Bild machen, weil er sein Abenteuer mit der Bankierstochter auch detaillierter erzählt; als diese ihre Auswanderungsgenehmigung mit Geld kaufen wollte, ohrfeigte er sie und verlangte dann für die Genehmigung ihren Körper, das Geld aber nahm er nicht an! Die Persönlichkeitsverzerrungen des „Hauptgenossen“ stammen aus dem Wesen des von ihm vertretenen Systems, da er ein treuer Abdruck jener Welt ist, in der Bildung und Fachkenntnisse kaum zählten, sondern viel mehr die bedingungslose Treue zur Partei und die Macht, die „im Namen des Volkes“ ausgeübt wurde. Er ist einer der „letzten Mohikaner“, der sich dem „neuen Stil“ der pragmatischen Generation nicht mehr anpassen kann und will. Deshalb klagt er erschrocken:

Es weht die große Glasnost herein und alles zerfällt! Ich muß in meinen eigenen Teller 'reinscheißen, und das auch noch essen, damit man wiehern kann! (er faßt sich an den Hals) Ich hab' keine ruhige Minute, ich lüge tagelang, ich werde von meiner eigenen Hand hinausgeworfen... GEGENREVOLUTIONÄRE BEKOMMEN SPRACHROHR! ... WER ZUERST KOMMT, MAHLT ZUERST! [...] Damit der Feind frei spazieren kann ... gegen uns demonstrieren kann... Und man muß ihm salutieren! Statt Gummiknüppel muß man ihm die Hand küssen!“ (K 59)

Schnitzler, der repräsentative Schriftsteller des Fin de siècle sieht und läßt den Reigen des (wohl nicht nur) Wiener Bürgertums im Zeichen der zwei wichtigen Richtungen der Zeit sehen, nämlich des Impressionismus und des Naturalismus. Gerade deshalb ist „sein Jahrhundertwende-Mut“ – anders als Judit Csáki meint – bei weitem nicht überholt.<sup>19</sup> Kornis stellt die zerfallene Gesellschaft der auch von uns erlebten Jahrhundertwende in einem völlig anderen Stil, mit den Mitteln der Postmoderne dar. Die sprachliche Virtuosität, mit der er die Poesie gegen das Argot ausspielt, und die Reihe von literarischen Allu-

sionen ergeben die Ästhetik der Gegenüberstellung. So ist *Körmagyar* auch da authentisch – und zwar nicht bloß als Zeitdokument der jüngsten Vergangenheit –, wo sich der junge Genosse inzwischen in einen Millionär verwandelt hat.

(Übersetzt von Edina Sándorfi)

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Schnitzler Arthur: Körbe-körbe. Bevezetéssel ellátta Bródy Sándor. Napra-forgó Kiadó (ohne Jahreszahl und Ortsangabe), S. 3. Das Zitat wurde von Edina Sándorfi übersetzt.

<sup>2</sup> Péter Esterházy: Üllői úti fuck. In: Kornis Mihály: Körmagyar. Napra-forgó Kiadó (ohne Jahreszahl und Ortsangabe), S. 3. Alle Zitate aus diesem Werk wurden von Edina Sándorfi übersetzt. Die Zitate aus dem Drama werden im Text mit der Sigle K und mit der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>3</sup> Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987, S. 41.

<sup>4</sup> „Die Proteste gelten“ – schreibt Helmut Schödel über die Aufführung des Stückes in München im Jahre 1921 – „(neben der jüdischen Herkunft des Autors) vor allem den Gedankenstrichen in Schnitzlers Text.“ Zitiert in: Hans-Ulrich Lindken: Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Frankfurt am Main; Bern; New York 1984, S. 303.

<sup>5</sup> Das Drama „Reigen“ wird nach der Ausgabe Arthur Schnitzler: Liebelei – Reigen. Mit einem Nachwort von Richard Alewyn. Frankfurt am Main 1955 zitiert. Die Zitate aus dem Drama werden im Text mit der Sigle R und mit der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>6</sup> Vgl. dazu noch: Reinhard Urbach: Arthur Schnitzler. Velber bei Hannover 1968, S. 50f.

<sup>7</sup> Claudio Magris: Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Hartmut Scheibl (Hg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München 1981, S. 71.

<sup>8</sup> Vgl. Heinz Rieder: Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Wien 1973, S. 49.

<sup>9</sup> „Reigen“ stammt von 1896/97, und „Körmagyar“ wurde 1988 geschaffen.

<sup>10</sup> In: Die Wiener Moderne. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 138.

<sup>11</sup> Ebd., S. 142.

<sup>12</sup> In: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte. Dramen I 1891-1898. Frankfurt am Main 1979, S. 69.

<sup>13</sup> Vgl. noch dazu: Klaus Kilian: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Düsseldorf 1972, S. 59.

<sup>14</sup> Vgl. Perlmann: Arthur Schnitzler (s. Anm. 3), S. 43.

<sup>15</sup> Über die Beziehung des Ehemannes und der Ehefrau vgl. auch Jürg Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Zürich 1975, S. 118-119.

<sup>16</sup> Kornis: Körmagyar (s. Anm. 1), S. 3.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> „Wir sind zu siebt für drei Gehälter, Mutti ist Klavierlehrerin in der Musikschule, das zählt ja nicht viel, Vater wurde aus dem Bergwerk als Inva-

lid in die Frühpension geschickt, seine Lunge ist vom Staub kaputtgegangen, was aus der Rente kommt, geben wir dem Arzt oder für Medikamente aus der Schweiz aus“ (K 70).

<sup>19</sup> Judit Csáki: Ketten tíz alakban. In: Kritikai Lapok 2. Jg. (1993), S. 7.

## An der Schwelle zweier Epochen: Tradition und Revolte in der Lyrik Rilkes (Buch der Bilder, Neue Gedichte)

### 1.

Es ist – zumindest für die Germanisten – wohl bekannt, daß das Leben in der Künstlerkolonie von Worpswede für Rilke die „Nähe zu den Dingen in ihrer Stille und in ihrem Eigen-Sein“<sup>1</sup> gebracht hat und sein Pariser Aufenthalt, die enge Bekanntschaft mit Rodin diese Hinwendung zur Dingwelt noch verstärkt hat. *Das Buch der Bilder* sowie die *Neuen Gedichte* als lyrische Dokumente dieser entscheidenden Erfahrung sind in diesem Zusammenhang ebenfalls oft zitiert worden.<sup>2</sup> In diesem Aufsatz geht es deshalb in erster Linie nicht um die Aufdeckung oder weitere allgemeine Erklärung dieser Dingwelt, sondern um die Erforschung ihrer (konkreten) poetischen Heraufbeschwörung. Ich erhoffe mir jedoch, von der Frage nach den Formen der Objektivierung innerer Prozesse zugleich einen (tieferen) Einblick in das Wesen der Zusammenhänge zwischen äußerer und innerer Welt in der Lyrik Rilkes gewinnen zu können. Darüber hinaus sollten meine diesbezüglichen Untersuchungen die „Schwellensituation“ der Rilkeschen Lyrik, die verbindende und vermittelnde Funktion zwischen der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts und der geistigen Revolte des modernen Zeitalters, auch unter diesem Aspekt beleuchten.

Zunächst aber die Prämissen:

1. Die Annahme der Dingwelt ermöglicht eine verinnerlichte und individuelle Beziehung zu der Welt außerhalb der menschlichen Existenz. Sie bildet die Brücke zwischen der versteckten und der sichtbaren Wirklichkeit.

2. In der poetischen (und nicht nur lyrischen!) Welt Rilkes bedeutet Objektivierung Verinnerlichung. Da können wir den wichtigsten Unterschied sowohl zum impressionistischen als auch zum expressionistischen Weltbild sehen. Während nämlich das impressionistische Lebensgefühl immer eine mehr oder weniger pantheistisch anmutende Weltbeseelung annimmt, das expressionistische dagegen die Dynamik der inneren Welt auf die äußere projiziert, schafft Rilke zwar eine autonome poetische Welt, die jedoch den Anspruch hat, dem ewigen menschlichen Schicksal einen neuen Sinn zu geben.

3. Die Erweiterung der inneren Welt bei Rilke findet also durch eine objektiv gesetzte Welterfahrung statt.<sup>3</sup>

4. Die Verinnerlichung geschieht – wie paradox das auch immer klingen mag – durch Distanzierung. Das Ich bereichert sich nämlich nicht in der unmittelbaren Selbsterforschung und Selbstbespiegelung, sondern in der Entäußerung. Wenn sich aber das Ich in der objektivierten Welt entdeckt, dann findet es nicht nur sein Ich selbst, sondern auch das Andere. So führt die innerste Erfahrung Rilkes immer zur heuristischen Welterfahrung.

5. In der Lyrik Rilkes bildet das Dinggedicht die dieser Welterfahrung entsprechende Gattungsform. In ihm ist das lyrische Ich nicht anwesend, die unmittelbare Subjektivität wird objektiviert, sie ist in verschiedenen Rollen und Situationen objektiviert gegenwärtig.<sup>4</sup> Diese Entäußerung durch Übertragung hat den größten Gewinn – meiner Ansicht nach – einerseits darin, daß das Persönliche, das subjektiv Individuelle auch in der poetischen Redeform durch das neutral Objektivere ersetzt wird, andererseits ermöglicht sie dem Dichter einen wesentlich größeren Spielraum.<sup>5</sup> Die Rollen und Situationen, die nicht mehr an eine Person gebunden sind, ergeben eine Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Schicksale.

6. Der ästhetische Vorteil ist aber nicht nur quantitativ zu messen. Das Ungewöhnliche, ja das genial Überraschende besteht in dem Perspektivenwechsel, der eine traditionelle Rolle, eine bekannte Geschichte bzw. Situation in eine vollkommen neue Beleuchtung setzt und sie umdeutet. Hier wird ein neuer Horizont eröffnet, der das Herkömmliche ungültig macht, indem er es umwertet.<sup>6</sup> Durch die Modifizierung und Veränderung in den Rollen und Situationen werden die altgewohnten Erwartungen gebrochen und die Deutungsmöglichkeiten auf eine unbekanntere Ebene transponiert.<sup>7</sup> Eine häufige Variante davon bilden z.B. jene Gedichte, in denen die ungewöhnliche ästhetische Lösung dadurch eine Spannung auslöst, daß die Rollen und (seltener) Situationen nicht oder nicht nur an Menschen gebunden sind, sondern an Tiere und Gegenstände (*Der Panther*, *Die Treppe der Orangerie*). Die „Umwertung aller Werte“ ist zwar auch bei Rilke radikal, ist aber nie so spektakulär wie bei Nietzsche und entbehrt jedes Pathos'. Der Radikalismus ist deshalb bei Rilke vor allem in der Diskrepanz zwischen zwei semantischen Ebenen zu suchen, die sich konsequent gegenüberstehen. Die eine Ebene enthält ein (traditionelles) Begriffs- und – damit verbunden – Wertesystem, das durch die Umdeutung, die eine zweite Ebene ergibt, verneint oder zumindest bezweifelt und relativiert wird. Aber auch im Falle der Ablehnung der herkömmlichen Werte schwingen diese noch mit, sie sind noch da,

und solange sie präsent sind, können sie auch eine bewahrende Funktion haben.<sup>8</sup> Wenn wir nun danach fragen, unter welchen poetischen Bedingungen sich diese Umdeutungen und Umwertungen verwirklichen, müssen wir die Struktur der jeweiligen Gedichte untersuchen.

Vor den konkreten Strukturanalysen sollten aber zunächst einige gattungsspezifische Merkmale erwähnt werden.

1. Auch ohne statistische Untersuchung ist zu sehen, daß die meisten Gedichte der beiden Bände – *Buch der Bilder, Neue Gedichte* – stilisierte Rollen bzw. Situationen darstellen. Die Stilisierung macht die ästhetische Intention bewußt und trägt zur Allgemeingültigkeit der inneren Ereignisse bei, indem diese der historischen Zeit enthoben werden. Als prägnante Beispiele können die mythologische und biblische Themen paraphrasierenden Gedichte erwähnt werden (*Geburt der Venus, Leda, Der Auszug des verlorenen Sohnes*).

2. Alle diese Werke enthalten epische Elemente, die entweder verknappte – meist parabelhafte – Handlungsmomente in balladenartiger Kürze darstellen oder einen Schicksalsaugenblick fixieren (*Die Entführung, Don Juans Kindheit*).<sup>9</sup>

3. Der Perspektivenwechsel ist entweder situations- oder rollengebunden, in vielen Fällen kann er aber beide Komponenten enthalten (*Die Engel, Der aussätzig König, Abendmahl*).<sup>10</sup>

4. Es gibt Gedichte, die keine auffallende Bedeutungsverschiebung zeigen, weil die Rollen und Situationen selbst im Text den Erwartungshorizont nicht oder kaum überschreiten (*Die Kindheit, Die Kurtisane*)

5. Ziemlich selten finden wir in diesen zwei Bänden traditionell anmutende Ich-Gedichte, wo also das lyrische Ich unmittelbar redet. Aber sogar in diesen lyrischen Bekenntnissen kann eine Außenperspektive die Ich-Totalität einengen. Zwei Liebesgedichte können hier als Beispiele erwähnt werden: das Gedicht *Liebes-Lied*, das die notwendige Zusammengehörigkeit in einer rauschhaften Harmonie und in einem unbekanntem Schicksal betont, sowie das Gedicht *Opfer*, das die Verwandlung des Ichs durch die Liebe darstellt.

Im folgenden möchte ich durch zwei Gedichtanalysen die dichterischen Verfahrensweisen bei der Umdeutung darlegen. Die beiden Werke – *Der Fremde* und *Die Entführung* – stehen in einer Opposition zueinander, indem sie zwei entgegengesetzte Attitüden repräsentieren: die „männliche“ und die „weibliche“, die romantische und die realistische, die transzendente und die immanente, die künstlerische und die bürgerliche. Dementsprechend zeigen sie zwei entgegengesetzte Rich-

tungen in der Dynamik der inneren Vorgänge: der ewig Fremde findet seine seelische Ruhe im Immer-Unterwegs-Sein, während die Frau, die ihr Glück zu festigen sucht, sich bei dem Geliebten plötzlich fremd fühlt.

2.

DER FREMDE

Ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten,  
die er müde nichtmehr fragen hieß,  
ging er wieder fort; verlor, verließ – .  
Denn er hing an solchen Reisenächten

anders als an jeder Liebesnacht.  
Wunderbare hatte er durchwacht,  
die mit starken Sternen überzogen  
enge Fernen auseinanderbogen  
und sich wandelten wie eine Schlacht;

andre, die mit in den Mond gestreuten  
Dörfern, wie mit hingehaltnen Beuten,  
sich ergaben, oder durch geschonte  
Parke graue Edelsitze zeigten,  
die er gerne in dem hingeneigten  
Haupte einen Augenblick bewohnte,  
tiefer wissend, daß man nirgends bleibt;  
und schon sah er bei dem nächsten Biegen  
wieder Wege, Brücken, Länder liegen  
bis an Städte, die man übertreibt.  
Und dies alles immer unbegehend  
hinzulassen, schien ihm mehr als seines  
Lebens Lust, Besitz und Ruhm.  
Doch auf fremden Plätzen war ihm eines  
täglich ausgetreten Brunnensteines  
Mulde manchmal wie ein Eigentum. (626-627)<sup>11</sup>

Das Gedicht läßt in dem „ewig Fremden“ die *eigentliche* Existenzform des Menschen sehen. So verliert das Titelwort im Kontext immer mehr die negative Konnotation seiner ursprünglichen Bedeutung, denn die Wertakzente der menschlichen Beziehungen werden radikal umgedeutet. Die konventionellen Bindungen erscheinen dem lyrischen Helden, dem Fremden, als ungenügend und belästigend. Daher

kommt die betonte Absonderung, die markierte Trennung zwischen dem „er“ und den „andren“.

In der lyrischen Situation wird durch die Temporalbestimmung „wieder“ der Aufbruch nicht als ein besonderer Moment, der die Alltagskontinuität bricht, betrachtet, sondern als „condition humaine“, als schicksalsbedingte Notwendigkeit. So gibt es keine näheren Umstandsbestimmungen nach den Verben „ging er [...] fort; verlor, verließ“. Woher kam und wohin ging der Fremde, was verlor und verließ er? All das ist unbekannt, weil es auch unwichtig ist. Diese Dinge sind nämlich – aus seiner Perspektive gesehen – austauschbar. Die fehlenden Bestimmungsangaben würden sich ja auf den Mikrokosmos beziehen, auf die kleine Welt der „anderen“, die der „ewige Wanderer“ immer wieder verläßt. Er scheint aus der Enge zu fliehen, hingezogen zu dem unbekanntem Makrokosmos, der in seiner Unendlichkeit zwar unfaßbar, aber (oder gerade deshalb) faszinierend ist. Mit der gegenüberstellenden Parallele von „Reisenacht“ und „Liebesnacht“ wird der Unterschied plausibel verdeutlicht. Während nämlich die Liebesnacht der Inbegriff der irdischen Glückserfüllung ist, stellen die Reisenächte die unwiderstehliche Verlockung der metaphysischen Ferne dar. So stehen Sinnlichkeit und Transzendenz, das empirisch Bindende und das metaphysisch Befreiende scheinbar unvereinbar einander gegenüber. Die poetische Sprache löst aber diese starre Opposition zugleich auf, indem die Attribute der beiden Anziehungskräfte die trennenden Unterschiede relativieren. Denn das Oxymoron „enge Fernen“ bringt das kosmisch Unerreichbare in menschliche Nähe, es macht es quasi „bewohnbar“, die durch die Reimtechnik zustande gekommene Querverbindung der Substantive „Liebesnacht“ und „Schlacht“ hebt dagegen die (einseitig anmutende) Liebesharmonie auf und deutet auch das andere, das entfremdend diabolische Gesicht der Geschlechtspolarität in der Vereinigung, an. Dieses dialektische Lebensverständnis drückt sich genauso in der verbalen Dynamik aus.

Wunderbare hatte er durchwacht,  
die mit starken Sternen überzogen  
enge Fernen auseinanderbogen  
und sich wandelten wie eine Schlacht;

Das Bild des nächtlichen Himmelsgewölbes bietet sowohl das Erlebnis der Geborgenheit als auch das der Ungeschützttheit. Das Weltall ist für den Durchwachenden geschlossen und offen zugleich: vertrauenerweckend und geheimnisvoll beunruhigend. Die kosmische Faszina-

tion ist allerdings in beiden Fällen da. Und dieser magisch-metaphysische Ruf in die Ferne, in eine unbekannte Welt bestimmt die Gesamtperspektive der lyrischen Situation.<sup>12</sup> Denn aus dieser Höhe und an diesem Horizont werden die Dimensionen des menschlichen Daseins, die die Welt der „Anderen“ darstellen, gemessen. Dörfer und Edelsitze: Die bedeuten zwar zwei verschiedene Lebensräume und Existenzmöglichkeiten, scheinen jedoch aus der Fernsicht beide beschränkt zu sein. Im Bauernleben werden Lebensnot und gesellschaftliche Dürftigkeit in einen einzigen Gestus komprimiert: Die Dörfer stehen als Metonymie für die ganze armselige Existenz ihrer Bewohner, an die sie sich wie an mühsam erworbene „Beute“ anklammern und sich zugleich ihrem Schicksal ergeben. Die adjektivischen Einschränkungen „geschonte Parke“, „graue Edelsitze“ deuten in den darauffolgenden Zeilen dagegen in dem – dem Dichter so gut bekannten – aristokratischen Milieu auch auf die künstliche oder zumindest etwas lebensferne und fade Atmosphäre.

Die Gegenüberstellung der irdischen und der kosmischen Sphäre, drückt – darüber hinaus, daß sie die gespaltenen Sehnsüchte der Romantik neu formuliert, eines der persönlichsten und wichtigsten Spannungsverhältnisse im Œuvre Rilkes aus.<sup>13</sup> Die doppelte Hingezogenheit des Ich, die kurzweilige Anteilnahme am Leben der Sesshaften und die ständige Erwartung neuer Horizonte – das sind die elementaren Erlebnisse, die dem ewigen Gast und Wanderer eigen sind. Trotz des distanzierenden „Er“ ist der Bekenntnischarakter dieses Gedichtes nicht zu übersehen. Die Wertakzente bilden nicht nur eine Hierarchie, sondern führen auch zur Verallgemeinerung. Das von den „anderen“ abgesonderte Er ist „tiefer wissend“, intellektuell überlegener, so erlebt es auch bewußt, was die anderen nicht zur Kenntnis nehmen wollen, nämlich, „daß man nirgends bleibt“. Hier geht es also nicht mehr nur um zwei verschiedene Lebensmöglichkeiten oder Lebensweisen, sondern um das menschliche Schicksal par excellence, das Immer-unterwegs-sein. An diesem Punkt erweitert sich das konkret deutbare Bild zum symbolisch Allgemeinen.

Dieses höhere Bewußtsein sichert dem Individuum eine Art innere Ruhe und Gelassenheit, mit der es auf „Lebens Lust, Besitz und Ruhm“ verzichtet. Nicht die Lebensfreuden werden aber hier abgelehnt, sondern das einseitige Beharren auf Werten, die vergänglich sind. Im Lichte der Sterne wird das innere Wachstum, die fortwährende Bereicherung der Seele gesetzmäßig höher gestellt als der äußere Reichtum der Welt. Die Wandererfigur vermittelt uns Werte, die zwar

nicht so zu besitzen sind wie die irdischen Güter, denn sie bestehen aus den Perspektiven einer geistig-seelischen Disposition, die fähig ist, immer weiter zu fragen und weiter zu sehen, die aber eine „metaphysische Offenheit“ bedeutet, eine mit der kosmischen Schönheit der Welt verbindende Bereitschaft. Der Fremde, indem er diese Botschaft verkörpert, wird nie ein weltentrückter Sonderling, denn er kann und will sich nicht von dem lebenserhaltenden Element des Mikrokosmos befreien.

Die adversative Konjunktion „doch“, die den abschließenden Teil des Gedichtes – ein zweites Geständnis – einleitet, hat konzessiven Sinngehalt:

Doch auf fremden Plätzen war ihm eines  
tätlich ausgetretenen Brunnensteines  
Mulde manchmal wie ein Eigentum.

Die vorsichtig formulierte Annahme, daß der durststillende Brunnen – wo sich der Wanderer auch immer befindet – auch ihm gehört, bekommt im Gesamtkontext eine besondere Bedeutung. Sie führt den Fremden mit diesem verschlossenen Bekenntnis zu seinem Ausgangspunkt, zu der irdischen Wärme zurück. So wird die Trennung zwischen den beiden Sphären (zum Teil zumindest) aufgehoben und die Harmonie von geistiger und sinnlicher Welt wiederhergestellt. Die kosmisch-pantheistische Dynamik gelangt so zu einem Ruhepunkt, der zwar aus der metaphysischen Perspektive nur ein momentaner ist, im Mikrokosmos des menschlichen Lebens jedoch sogar dem Ewig-Wanderer das heimatliche Gefühl der Ankunft bietet. Der Fremde ist demzufolge – trotz der Hervorhebung im Titel – kein beziehungsloser Mensch, nicht einmal ein endgültig ausgeschiedener, sondern einer, der seine Heimat nicht nur unter den Menschen, sondern auch unter den Sternen sucht.

### 3.

#### DIE ENTFÜHRUNG

Oft war sie als Kind ihren Dienerinnen  
entwichen, um die Nacht und den Wind  
(weil sie drinnen so anders sind)  
draußen zu sehn an ihrem Beginnen;  
doch keine Sturmnacht hatte gewiß

den riesigen Park so in Stücke gerissen,  
wie ihn jetzt ihr Gewissen zerriß,

da er sie nahm von der seidenen Leiter  
und sie weitertrug, weiter, weiter . . . :

bis der Wagen alles war.

Und sie roch ihn, den schwarzen Wagen,  
um den verhalten das Jagen stand  
und die Gefahr.

Und sie fand ihn mit Kaltem ausgeschlagen;  
und das Schwarze und Kalte war auch in ihr.  
Sie kroch in ihren Mantelkragen  
und befühlte ihr Haar, als bliebe es hier,  
und hörte fremd einen Fremden sagen:  
Ichbinbeidir.

Den unauflösbaren Widerspruch einer Schicksalswende hebt *Die Entführung* hervor. Das Gedicht stellt die in der Rilkeschen Lyrik mehrmals erscheinende Grenzsituation dar, die den beklemmenden Augenblick unmittelbar nach einem schicksalsvollen Ereignis fixiert, in dem auf den entscheidenden Moment Verunsicherung und Zweifel folgen. Die paradoxe Lage, in der sich „die Entführte“ befindet, besteht darin, daß sie gerade nach dem mutigen Schritt, als sie eine „zärtliche Bestätigung“ der Richtigkeit ihrer illegitimen Tat erwarten könnte, nur das bestürzende Gefühl der Aushöhlung und Entfremdung in sich hat. So klingt der Schlusssatz – „Ichbinbeidir“ – als tragisch-ironische Verhöhnung einer trügerischen Liebeserwartung. Die Kluft zwischen Hoffnung und Enttäuschung wird durch die balladenhafte Strukturierung des Textes vertieft. Die ausschlaggebende Rolle der epischen Elemente schafft Distanz und erhöht dadurch die Wirkung der Objektivität, während die Fokussierung – die Geschichte wird aus der Sicht der Frau vorgetragen – die eindeutige Teilnahme des Lyrikers verrät.

Die Spannung, die sich sowohl aus den äußeren Begebenheiten als auch aus den inneren Regungen ergibt, wird auf allen Ebenen des Gedichtes ausgetragen. Die romantische Rahmensituation der Entführungsszene steht in krassem Gegensatz zu dem psychologischen Realismus der Ernüchterung. Die kurz auftauchenden Kulissen und Requisiten einer vergangenen Welt (Park, seidene Leiter) täuschen eine Illusion vor, die gleichzeitig zerstört wird. Denn diese spätromantische

Fin de siècle-Inszenierung entspricht zwar dem Aristokratismus und Exotismus der „Jugendstilromantik“, bedeutet aber zugleich deren Überholung. Die Betonung liegt nämlich in den subtilen Ereignissen der inneren Welt der Frau, die sich plötzlich – infolge einer Grenzsituation – nicht nur mit dem Anderen, mit dem Geliebten, sondern viel mehr mit sich selbst, mit ihren eigenen Gefühlen konfrontieren muß. Die meisterhafte Verbindung der äußeren und inneren Welt gleich im Auftakt hat eine mehrfache Funktion: Sie dient als Vergleich sowie zugleich als Motivation und Erklärung. Mit dem Bild der heraufbeschworenen Sturmnacht wird der innere Kampf der abgehetzten Seele gedeutet. Der quälende Zwang, zwischen der Geborgenheit und Liebe des Elternhauses und einer noch kaum bekannten Leidenschaft wählen zu müssen, die gänzliche Verunsicherung des Wendezustandes sowie die Gewissensbisse, die das undankbare Kind erfüllen – all diese Qualen sind im kosmischen Vergleich ausgedrückt: „keine Sturmnacht hatte gewiß / den riesigen Park so in Stücke gerissen, / wie ihn jetzt ihr Gewissen zerriß“. Das Eingangsbild gewährt uns aber gleichzeitig einen kurzen Einblick in die innere Beschaffenheit der Frau, die als Kind schon die elementaren Erlebnisse unmittelbar erfahren wollte.

Oft war sie als Kind ihren Dienerinnen  
entwichen, um die Nacht und den Wind  
(weil sie drinnen so anders sind)  
draußen zu sehen an ihrem Beginnen [...] (632)

Weitersuchende Neugier und Abenteuerlust sind gewiß auch wichtige Motivationen in ihrem kühnen Schritt. Und weil wir zunächst gerade diese Momente aus dem Leben der Entführten kennenlernen, können wir darauf schließen, daß sie in ihrem autonomen Entschluß wahrscheinlich schwerwiegender waren als die Liebe selbst, deren bloßer negativer Prägung wir hier begegnen. Genauer: Die Liebe wird in diesem Werk aus einer ganz ungewöhnlichen Perspektive betrachtet. Sie wird nämlich nicht als alles besiegende Leidenschaft gefeiert, die sonst aus dieser Situation erklärbar wäre, sondern als Erfüllung eines Erkenntnisprozesses.

Die klischeehafte „romantische Tat“ wird so in eine existentielle umgedeutet. Der Augenblick der Entscheidung und deren Folgen sind wichtiger als der Beweggrund. In dieser Hinsicht kann der Titel auch irreführend sein. Die Betonung liegt ja keineswegs auf der Entführung eines unschuldigen Geschöpfes, das zwar freiwillig, aber passiv die

Geschehnisse miterlebt. Auf diese traditionelle Rollenbestimmung weisen nämlich nur zwei Zeilen hin:

[...] da er sie nahm von der seidenen Leiter  
und sie weitertrug, weiter, weiter... (633)

Überall sonst wird die Aufmerksamkeit auf das Schicksal der Entführten gelenkt, und die Verbwiederholungen heben nur ihre Empfindungen hervor: „Und sie roch ihn“, „Und sie fand ihn mit Kaltem ausgeschlagen“. Ihre tragische Einsamkeit, in der sie sich nur in sich zurückziehen kann, verraten die Gesten: „Sie kroch in ihren Mantelkragen / und befühlte ihr Haar“.

In der rhetorischen Gestaltung finden wir zwei größere Einheiten mit zwei Abschlüssen und zwei (äußeren) Ruhepunkten. Der erste Teil schließt das Leben des Mädchens bis zur Zeit der Entführung in sich und bildet einen einzigen langen Satz. Die Periode wird – auch typographisch markiert – in drei Sequenzen geteilt. Die erste hebt das Kindheitsereignis hervor, das häufig vorgekommene nächtliche „Entweichen“, das zugleich die spätere „Liebesflucht“ aus dem Elternhaus motivisch vorwegnimmt. Die zweite Sequenz beinhaltet den Augenblick der Entführung, die das Schicksal des Mädchens ins Unbekannte wendet. Die Wiederholung „weiter, weiter“ drückt die allmähliche Entfernung vom Elternhaus aus, während die drei Punkte schon die verhängnisvollen Folgen andeuten, und zwar so, daß sie sie durch vorläufiges Verstummen verschweigen. Die dritte Sequenz stellt die Vollendung der geheimen Flucht als unwiderrufliche Tat fest. Die drei Segmente sind von unterschiedlicher Länge: das erste besteht aus sieben Zeilen, das zweite aus zwei Zeilen und das dritte aus einer einzigen. Diese rhythmische Anordnung beschleunigt das Tempo stufenweise bis zum Ende des Satzes. Auf der syntaktischen Ebene drückt die Opposition von getrennten Satzteilen und Enjambements das Spannungsverhältnis aus. Die drei Sequenzen sind zwar voneinander mit Zeilenauslassungen auffallend abgesondert, die Zeilensprünge verbinden sie jedoch zugleich. Diese entgegengesetzte Dynamik ist so ebenfalls adäquater Ausdruck der inneren Zerrissenheit der Entführten.

Der zweite Teil vergegenwärtigt die unmittelbare Fluchtsituation, die bittere Erfahrung der Frau von Angst und Einsamkeit. Die typographische Form und die Segmentierung sind dem ersten Teil ähnlich, nur die größeren Zeilenabstände fehlen, und die drei Sequenzen fol-

gen einander auf komprimierte und reduzierte Weise. Der dreifache Anlauf, der je einen Satz in sich hat, zeigt die Erschrockenheit der Frau aus einer inneren Perspektive. Die sich in einem aufgewühlten Zustand befindende Seele sieht nur die niederschmetternden Folgen ihrer Tat. Die drei Segmente zählen die einzelnen Stufen ihrer Qual auf: die Angst vor der äußeren Gefahr, die auf die Fliehenden lauert; die schockierende Erfahrung, daß auch der Mann erschreckt ist und so – anstatt sie beruhigen zu können – nur ihre Furcht erhöht; und schließlich das ungeheure Erlebnis der doppelten Entfremdung – von dem Geliebten und von sich selbst. Seine Worte – „Ichbinbeidir“ – bedeuten ja nur eine mechanische Beruhigung, die keine Geborgenheit gewährt, denn diese Aussage ist bloß eine verbale Äußerung. Sie drückt die „äußere“, „formale“ Tatsache, nicht aber die eigentliche Wahrheit aus. In Wirklichkeit wird durch den Kontext gerade das Gegenteil bekundet: das Gesagte klingt selbst für die Frau falsch, „fremd“, weil das Geständnis in dem Augenblick, in dem es ausgesprochen wird, nur eine Quasi-Wunscherfüllung ist: vom Geliebten, der ihr das sagt, fühlt sie sich ja schon entfernt, entfremdet. Das verstärkt auch die typographische Form des Satzes: Das Zusammenschreiben der Satzteile tut sogar optisch das verkrampfte In-sich-kehren der verworrenen Seele und die tragische Ironie seiner Worte dar.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1991, S. 493.

<sup>2</sup> Über das Dinggedicht Rilkes hat ausführlich unter anderem Hartmut Engelhardt in seiner Abhandlung „Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen“ (Frankfurt/Main 1973) geschrieben.

<sup>3</sup> Joseph-François Angelloz deutet diesen Prozess in einer anderen Annäherung, indem er im Zusammenhang mit dem „Buch der Bilder“ schreibt: „nun befindet sich der Dichter nicht mehr in seinem Werk, sondern ihm gegenüber“. J.-F. Angelloz: Rainer Maria Rilke. Leben und Werk. München 1955, S. 107.

<sup>4</sup> Rüdiger Campe sieht schon in der jugendstilartigen Stilisierung der Gegenstände bei Rilke „eine Vorstufe zur Erfassung ihrer *Dinglichkeit*“. R. Campe: Ästhetische Utopie – Jugendstil in lyrischen Verfahrensweisen der Jahrhundertwende. In: Viktor Žmegač (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein/Ts. 1981, S. 233.

<sup>5</sup> Vgl. dazu noch: Wolfgang Leppmann: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern und München 1981, S. 260ff.

<sup>6</sup> Ralph Köhnen nimmt die Feststellung de Mans, „daß das Gegensatzprinzip auch die gängigen Begrifflichkeiten umetikettiert und Werte umwertet“, nur mit der Ergänzung an, das „System der Negationen in den *Neuen Gedichten* ist auch sich selber gegenüber widersprüchlich und kritisch“. R. Köhnen: Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bielefeld 1995, S. 324.

<sup>7</sup> „Das Ding soll [...] jenseits der Konvention in neue Bezüge hineingestellt werden“. Winfried Eckel: Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes. Würzburg 1994, S. 105.

<sup>8</sup> Joachim W. Storck hebt zu Recht die „eigentümliche Ambivalenz zwischen revoltierender und erdulender Lebenshaltung, zwischen revolutionärem und bewahrendem Denken und Handeln“ bei Rilke hervor. J. W. Storck: Emanzipatorische Aspekte im Werk und Leben Rilkes. In: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Hg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck. Frankfurt am Main 1975, S. 255.

<sup>9</sup> Vgl. dazu noch: Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung. Stuttgart 1976, S. 41ff.

<sup>10</sup> Zum Perspektivenwechsel vgl. noch: Lawrence Ryan: Jahrhundertwende. In: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1983, S. 415.

<sup>11</sup> Die Gedichttexte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, 1987.

<sup>12</sup> „Eine besondere Form der Ich-Entgrenzung ist jene der Ausweitung in eine räumliche Ferne, in die das Ich entweder ausbricht oder die es in sich hereinnimmt, damit an Stelle des äußeren ruhelosen Umhergetriebenseins eine innere dynamische Ausweitung setzend.“ Joseph P. Strelka: Zur Wiener Dichtung um 1900. In: Kreatives Milieu. Wien um 1900. Hg. v. Emil Brix und Allan Janik. Wien / München 1993, S. 168. Diese Feststellung J. P. Strelkas, die sich zwar auf die exotische Tendenz bei den Wiener Dichtern der Jahrhundertwende bezieht, gilt auch für die „kosmische Ferne“ in der Lyrik Rilkes.

<sup>13</sup> Zum Naturbegriff Rilkes vgl. noch Guenther C. Rimbach: Zum Begriff der Äquivalenz im Werke Rilkes und zur Entsprechung zwischen den Künsten in der Poetik der Moderne. In: Modern Austrian Literature Volume 15, Number 3-4 (1982), S. 128f.

### Der Geist der Verneinung. Zu den biblischen Motiven in der Lyrik Rilkes

Es ist überraschend oder sogar befremdlich, wie kühn revoltierend Rilke in seinen Gedichtbänden *Das Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* biblische Motive umdeutet. In ihrer Neubearbeitung werden traditionelle Figuren und Situationen nämlich nicht nur unter neuen Aspekten ergänzt bzw. beleuchtet, sondern auch ihre Wertbezüge werden provokativ verändert, so daß meistens die Grenzen der Jahrhunderte alten Traditionen und Normen notwendigerweise gesprengt sind.

Wieso dieses Sakrileg? Wie überall in der Rilkeschen Lyrik der hier behandelten Zeitperiode hat die blasphemisch klingende Herausforderung eine höchst komplexe Motivation und Funktion:

1. Sie ist eine – psychologisch erklärbare – negative Reaktion auf die hartnäckige Suche nach Gott, in der zwar alle möglichen menschlichen Beziehungen zum Schöpfer vorzufinden sind, so auch diejenige der Auflehnung, für die jedoch die Grundhaltung der Sehnsucht entscheidend ist und die ihren adäquaten lyrischen Ausdruck im *Stundenbuch* findet. Der ständig nach einer neuen Antwort forschende Geist begnügt sich nicht mit einem fertigen (und anthropomorphen) Gotteserlebnis, kann sich aber auch nicht – zumindest in dieser Zeit noch nicht – von der religiösen Tradition losreißen. So häufen sich die biblischen Themen in der mittleren Periode der Lyrik Rilkes. Von einem eigenständigen Gottesbild zeugt schon auch das Bekenntnis des Dichters (*Über Kunst*) aus dem Jahr 1898:

Dem Schaffenden ist Gott die letzte , tiefste Erfüllung. Und wenn die Frommen sagen: „Er ist“, und die Traurigen fühlen: „Er war“, so lächelt der Künstler: „Er wird sein“. Und sein Glauben ist mehr als Glauben; denn er selbst baut an diesem Gott.<sup>1</sup>

2. Ein weiterer (möglicher) Grund ist *die Rache an dem „schweigenden Gott“*: die Enttäuschung und der Überdruß wegen der für einseitig gehaltenen Kommunikation mit Gott, denn dieser scheint unendlich weit entfernt zu sein. Er ist unnahbar und unansprechbar. Die paradoxe Antwort darauf ist der Anthropomorphismus: Das höchste Wesen, das den „fleischlosen“ Geist darstellt, wird mitsamt der Bewohner der himmlischen Sphäre auf die Erde heruntergezogen. Das ist zwar eine Inkarnation – jedoch ohne jede metaphysische Perspektive der Erlösung. So bekommen auch die überirdischen Wesen und ihre Be-

ziehungen zueinander „allzu menschliche“ Züge. Das Ergebnis kommt dem naiven Gottesbild nahe, weil die hingebungsvolle Liebe zu Gott sich gleicher Direktheit der Anredeformen bedient wie der gotteslästerliche Zorn.

3. Trotz dieser schonungslosen „Säkularisierung“ verweisen gerade diese unmittelbare Respektlosigkeit und die ständige Wiederholung religiöser Motive bei Rilke darauf, daß der Dichter sich vom Einfluß der christlichen Religion nicht befreien konnte oder wollte. So zeugen seine Gedichte weder in der Themenbehandlung noch in der Rede-weise von einer Außenperspektive.<sup>2</sup> Die folgenden Interpretationen versuchen, anhand von typischen biblischen Figuren diese äußerst spannende psychologische und ästhetische Perspektive in ihrer Vielfalt zu deuten.

#### 1. Das Unbehagen der Seraphe: *Die Engel*

Wie in manch anderen Gedichten Rilkes mit religiösem Thema sehen wir auch hier, bei der Erläuterung des Engel-Motivs, eine vollkommen säkularisierte, scheinbar jeder Gottesfürchtigkeit entbehrende Umdeutung.<sup>3</sup> Die Engel „in Gottes Gärten“ stellen nicht die glücklich Erwählten, die zur Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Welt Berufenen, dar, sondern vielmehr gelangweilte Repräsentationsfiguren. Gleich im Auftakt werden ihre Langeweile und Gleichförmigkeit hervorgehoben: „Sie haben alle müde Munde“ (380).<sup>4</sup> Ob die Öde ihres Schicksals aus der Einförmigkeit ihrer Wesen kommt oder umgekehrt, die Monotonie ihres Lebens sie so eindrucklos einförmig macht – das ist kaum zu entscheiden. In dieser Reizlosigkeit werden sogar die „hellen Seelen“ fragwürdig, denn die sonst Transparenz und Licht implizierende Bedeutung des Adjektivs ‘hell’ verliert hier durch die Einschränkung „ohne Saum“ ihren eindeutig positiven Wertbezug: Durchsichtigkeit kann ja nicht nur Klarheit und Reinheit meinen, sondern auch Inhalts- und Gegenstandslosigkeit, das heißt ein sinnentleertes Vegetieren implizieren. „Ohne Saum“, ohne Rand, büßen ferner alle Existierenden ihre Formen, ihre Eigentümlichkeit, ihre eigenen Gesichter ein. Ihre Ähnlichkeit besteht also vor allem in ihrem Mangel an Eigentümlichkeit, ihrem uncharakteristischen Wesen. Das Unbehagen darüber bleibt in ihrer Seele genauso verborgen, wie die Sehnsucht nach einem souveränen Leben verdrängt wird. Das Verlangen nach *eigenen* Erlebnissen ist jedoch stärker als die ermü-

dend-tugendhafte Freude darüber, immer dieselbe Choristenrolle ausfüllen zu können:

Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde)  
geht ihnen manchmal durch den Traum. (ebd.)

Diese sogar der Freudschen Lehre entsprechende Ausdrucksweise verrät die tabuisierte Begierde. Durch die vorsichtige, in Klammern gesetzte Einfügung wird allerdings offen gelassen, ob die Sehnsucht der Engel an sich schon (vor Gott) eine Sünde bedeutet oder sie tatsächlich nur sündhafte Wünsche enthält. Im ersten Fall wäre das Verlangen deshalb lasterhaft, weil nur diejenigen von Sehnsucht erfüllt werden können, die sich nicht vollkommen glücklich bzw. restlos zufrieden fühlen, und ein unzulängliches Glück im Paradies Gottes würde – abgesehen davon, daß es eine *Contradictio in adjecto* darstellt – zweifellos eine Kritik an der Perfektion des Gottesreiches bedeuten. Im zweiten Fall aber, in dem sich die Engel nach der Sünde sehnen, wäre der Verstoß gegen Gottes Ordnung mehrfach und viel schwerwiegender. Hier geht es ja nicht mehr nur um die unausgesprochene Unzufriedenheit (und dadurch um die indirekte Mißbilligung der göttlichen Sphäre), sondern um die Verleugnung des eigenen „himmlischen“ Wesens. Wenn selbst die Himmelswächter, die die göttlichen Tugenden verkörpern, die Sünde begehren, ist ihre Präsenz kaum mehr akzeptabel. Die Engel schweigen: Ob ihre Stummheit auf ein Verbot Gottes, auf die Entmündigung infolge ihrer Abhängigkeit, zurückzuführen ist oder auf Desinteresse an Kommunikation oder sogar auf geistige Abstumpfung, ist dem Text nicht zu entnehmen. Wahrscheinlich haben alle diese Faktoren dazu beigetragen, daß die Bewohner der himmlischen Gärten zu einem kümmerlichen Dasein degradiert worden sind. Sie sind müde, weil und wenn sie funktionslos sind, stellen sie doch „Intervalle“ in Gottes „Macht und Melodie“ dar. Dieses Schweigen ist aber nicht bloß als Zeichen der Existenz eines verzehrenden Überflüssigkeitsgefühls zu deuten. Es stellt zugleich ein *produktives* Intervall, eine Zwischen- und Wartezeit, dar. Die Himmelsboten scheinen nämlich nur in ihrer Passivität nutzlos zu sein. Sie sind aber nicht generell zum Nichtstun verdammt. Sobald sie sich rühren, verraten sie ihre überirdische Macht und agieren plötzlich als wahre Helfer, ja schöpferische Kräfte im Wirken Gottes.

Nur wenn sie ihre Flügel breiten,  
sind sie die Wecker eines Winds:

als ginge Gott mit seinen weiten  
Bildhauerhänden durch die Seiten  
im dunklen Buch des Anbeginns. (381)

In diesem komplexen Bild der letzten Strophe werden die überirdischen Wesen von ihren unwürdig-blassen Rollen befreit gezeigt. Schon das Ausbreiten ihrer Flügel, das sonst auch die Metapher ihrer schützenden Funktion sein könnte, setzt die Elemente in Bewegung. Die „Wecker eines Winds“ verursachen aber keinen (chaotischen) Sturm, sondern sie formen – fast wie Gott – die Welt. Ihre Teilnahme an der Schicksalsgestaltung sowie die Ziele und Ergebnisse ihres Handelns bleiben aber genauso unerkannt wie diejenigen des Schöpfers. Die im Gedicht fast ausschließlich dominierende Zeitform ist das Präsens, das die Janusköpfigkeit der Engel-Existenz fixiert. Die einzige Ausnahme bildet die Konjunktivform „ginge“, die im Vergleich die Vermutung, die Möglichkeit statt der Gewißheit hervorhebt. So bleibt die wahre Funktion der Engel verschleiert.

In der rhetorischen Gestaltung des Textes steht den ersten zwei Strophen die letzte (dritte) Strophe gegenüber. Während der längere Teil des Gedichtes den sekundären Charakter der Engel schildert, bildet der Abschluß eine Art Gegengewicht. Mit dem Nebensatz – „Nur wenn sie ihre Flügel breiten“ – wird hier ein Wendepunkt markiert, in dessen Fortsetzung das andere Gesicht, die versteckt-unbekannte Kraft der Himmelsboten, veranschaulicht wird. Trotz der Nachdenklichkeit der Textmodalität stellt diese Schlußstrophe die für die Lyrik Rilkes bezeichnende „sanfte Revolte“ auch explizit dar, indem die leblos-unselbständigen Gestalten sich zur autonomen Tat erheben.

## 2. Die Auflehnung Christi: *Der Ölbaum-Garten*

Die größte Botschaft des Neuen Testaments, die Auferstehung Jesu und die Erfüllung seiner irdischen Mission, wird in diesem Gedicht kühn, bis zum Sakrileg gehend, profanisiert. Hier ist nämlich keine Rede vom heiligen Mysterium der Erlösung, das dem ganzen Passionsweg den letzten Sinn gibt, statt dessen wird die unendliche Einsamkeit des von Gott Verlassenen in den Mittelpunkt eines „Klageliedes“ gestellt. Nicht die Erfüllung und der Sieg der göttlichen Offenbarung wird also verkündet, sondern die menschliche Niederlage. So manifestiert sich die Leidensgeschichte nicht mehr als Paraphrase

christlichen Rituals, sondern als tiefe Enttäuschung aller, die den Allmächtigen nicht mehr finden können.

Diese Verwandlung beginnt in der Textpragmatik damit, daß der Leidende namenlos bleibt. Obwohl schon der Titel eindeutig auf die biblischen Ereignisse hinweist, fällt der Name Christi nirgendwo im Gedicht: Derjenige, der zum Ölbaum-Garten hinaufgeht, bleibt anonym – „er“. Schon dieses Moment deutet an, daß die religiöse Dimension in eine alltagsmenschliche transponiert wird. Die Farbe *Grau* hebt das Gewöhnliche hervor, was später auch paradigmatisch bestätigt wird:

Die Nacht, die kam, war keine ungeweine;  
so gehen hunderte vorbei.  
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.  
Ach eine traurige, ach irgendeine,  
die wartet, bis es wieder Morgen sei. (493)

Sogar die Verbindung der reimenden Wörter „keine ungeweine“ – „irgendeine“ unterstreicht das Alltägliche der nächtlichen Situation. Denn nicht der Erwählte, nicht der Sohn Gottes verbringt betend seine letzte Nacht auf Erden, sondern ein Verzweifelter, der in seiner Not nicht allein ist (er ist ja nur einer von vielen Unglücklichen) und zu dem keine „Engel kommen“.

In der 2., 3. und 4. Strophe, die den persönlichsten Teil des Gedichtes bilden, finden wir die Erklärung für die Verbitterung des Wachenden. Das Geständnis, obwohl es an Gott gerichtet wird, ist – im Gegensatz zu den entsprechenden Stellen der Evangelien – vollkommen frei von der inbrünstigen Hinwendung an Gottvater. Die gotteslästerlichen, erschütternd bitteren Worte zeugen von einer verzweifelten Auflehnung, in der Beschuldigung und Wehklage nicht mehr voneinander zu trennen sind. Der Herr und Gott wird vorwurfsvoll gefragt, wie man Gotteszeuge sein könnte, wenn er selbst sich nicht zeigt, und das Ich nennt es eine „namenlose Scham“, im Namen dessen menschliche Schmerzen zu lindern, den es nicht gibt. Es handelt sich also um eine doppelte Sendung, die ein Ungläubiger nie erfüllen kann. Die Paradoxie dieser Mission drücken auch die unterschiedlichen Zeitformen aus:

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,  
den ich durch Dich zu lindern *unternahm*,  
der Du nicht *bist*. [...] (ebd.) [Hervorhebungen von: Z. Sz.]

Sollte dies heißen, daß der Empörte einst an Gott geglaubt hat und nun, wo er diesen Glauben nicht mehr besitzt, sich nicht nur betrogen fühlt, sondern auch zu schwach, um die christlich-humane Aufgabe auszuführen? Wie auch immer es sich verhalten mag: Das lyrische Ich stellt nicht den Christus, den Gottessohn dar, sondern einen Menschen, der sich mit der Mission Christi (einst) zwar identifiziert hat, aber nicht zur göttlichen Gewißheit gelangt ist. Deshalb die ungeheure Erschütterung, das bittere Gefühl des unausweichlichen Scheiterns, das die Anbetung Gottes schließlich in seine Verleugnung verwandelt. Von der theologischen Annahme, daß Gott allgegenwärtig und zugleich unsichtbar ist, wird in diesem Rilke-Gedicht nur die Verborgenheit Gottes bestätigt, den der verzweifelt Suchende nirgends findet:

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.  
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.  
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein. (ebd.)

So wird das Drama Christi im Ölbaum-Garten ein verzagtes Ringen des einsamen Menschen mit sich selbst. Die Schlußzeilen fassen die vollkommene Zerstörung aller Hoffnungen zusammen und bieten statt der metaphysischen Perspektive der Erlösung nur die unendlichen Schmerzen der absoluten Verlassenheit des menschlichen Daseins. In der Kausalität der Verzweiflung können Ursache und Wirkung den Platz tauschen: Ist der Zustand, in dem man „sich verliert“, nicht eher die letzte Folge einer tragischen Ereignisreihe, in der man von allen verlassen wird? Das erschütternde Erlebnis des Herausfallens aus der Geborgenheit, der Trennung von den elementarsten Bindungen wird hier nämlich nicht als notwendiger Schritt zu einem autonomen Leben betrachtet, sondern als Gewalttat („preisgegeben“, „ausgeschlossen“) traumatisch erlitten.

Die Sich-Verlierenden läßt alles los,  
und sie sind preisgegeben von den Vätern  
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß. (494)

Der vielschichtige Sinn der modernen Paraphrase ist in der linearen Struktur des Gedichtes meisterhaft herausgearbeitet. Der mehrfache Perspektiven- und Tonwechsel zeugt nicht nur von den intensiven Gemütsbewegungen, sondern auch von einer doppelbödigen Rollen-

verteilung, in der die unterschiedlichen Beziehungen zu der Passion Christi repräsentiert werden. Die Grundsituation wird aus neutraler Sicht und in einem distanzierend-objektiven Ton heraufbeschworen. Aber schon in der zweiten Strophe wechselt die Außenperspektive in eine Innensicht: Die aufgewühlten Gedanken dessen, über den zunächst in der dritten Person berichtet wurde, erscheinen nun unmittelbar vergegenwärtigt. Mit der fünften Strophe kehrt zwar die Sicht des „Berichtenden“ zurück, der Ton bleibt aber nicht mehr neutral: Teilnahmsvolle Fragen und Interjektionen begleiten bzw. unterbrechen wiederholt die lyrischen Geschehnisse:

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.

-----  
Ach eine traurige, ach irgendeine [...] (493)

Die letzten zwei Strophen verallgemeinern das Erfahrene, das in der Schlußstrophe zur Sentenz erhoben wird. Demzufolge löst die Pluralform den Singular ab und das Präsens das Präteritum:

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,  
und Nächte werden nicht um solche groß. (494)

Trotz des aphoristischen Charakters schimmert so im Ausklang eine tief resignierte, elegisch-persönliche Betroffenheit durch.

### 3. Andachtsloses Klagelied: *Pietà*

Wer spricht hier? Dem Titel nach: Maria, die Mutter des Erlösers. Wer spricht *so*? Maria Magdalena, aus der Jesus einst „sieben böse Geister ausgetrieben hatte“<sup>45</sup>, die aber – in der Deutung Rilkes – ihre sündhafte Sinnlichkeit nicht einmal in der heiligen Stunde des Martyriums verleugnen kann. Die mehrfache Bezugnahme auf das Neue Testament ergibt eine ungewöhnliche Kontrastierung, die den allerheiligsten Augenblick in der vollendeten Opfertat Jesu und die unsäglichen Schmerzen der Mutter in eine sinnliche Liebeserklärung der Sünderin umkehrt. Diese grotesk-kühne Koppelung ist aus formaler Sicht dadurch möglich, daß die drei Frauengestalten in der Heiligen Schrift auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft sind. Die Sünderin, die im Evangelium nach Lukas keinen Namen hat, wird in der Überlieferung mit jener Maria Magdalena (oder: Maria aus Magdala) identifiziert, die Jesus von den bösen Geistern befreite und die gerade am

Ende des Leidensweges Christi eine wichtige Rolle bekommt: Sie wird unter jenen galiläischen Frauen erwähnt, die dem Messias nachfolgten, seiner Kreuzigung beiwohnten und auch sein Grab bewachten. Laut dem Evangelium nach Johannes ist Jesus nach seiner Auferstehung sogar ihr zuerst erschienen.

Bereits im Titel des Gedichtes enthüllt sich die tiefe Ironie der Rilkeschen Paraphrase. „Pietà“ heißt im Italienischen ‘Barmherzigkeit’ und ‘Gottesfurcht’. Das Wort drückt die zärtlich-liebevollen Anhänglichkeit der Mutter Jesu ihrem Sohn gegenüber und zugleich die Ehrfurcht vor dem göttlichen Mysterium aus, an dem Maria selbst Anteil nehmen durfte. Im ganzen Text gibt es aber keinen einzigen Hinweis auf die Mutter Gottes, und der Klage des lyrischen Ichs sind kaum Respekt und Andacht zu entnehmen. Schon in der ersten Strophe wird – statt des Vesperbildes – jene bekannte Szene mit der Sünderin heraufbeschworen, in der diese vor Jesus ihr sündhaftes Leben bereut, worauf er ihr – zum größten Befremden des Pharisäers – ihre Sünden vergibt. Die Büsserin, so lesen wir bei Lukas, „trat hinten zu seinen Füßen und weinte und fing an, seine Füße zu netzen mit Tränen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küßte seine Füße und salbte sie mit Salbe.“<sup>6</sup> Im Gedicht spricht die Frau den Gekreuzigten an, indem sie sich an ihre erste Begegnung erinnert. Die biblischen Bußgesten werden aber bei Rilke in einen unverhüllt-erotischen Rückblick verwandelt. Die zärtlichen Worte über die Füße des „Jünglings“, die „verwirrt“ in ihren Haaren standen „und wie ein weißes Wild im Dornenbusch“, gehen in der Fortsetzung in ein offen-blasphemisches Geständnis über:

So seh ich deine niegeliebten Glieder  
zum erstenmal in dieser Liebesnacht.  
Wir legten uns noch nie zusammen nieder,  
und nun wird nur bewundert und gewacht. (494)

Ungeheuer scheint die blinde Leidenschaft dieser Frau zu sein, die keine Rücksicht nimmt: weder auf die Person noch auf die Situation. Der Mensch gewordene Sohn Gottes bleibt sogar in seinem geschundenen Körper noch begehrenswert; er verkörpert nicht einmal in seinem gequälten Zustand die Verheißung von der Erlösung der Seele, sondern das Versäumnis der sexuellen Erfüllung. Die verzweifelten Liebkosungen formulieren im Paroxysmus den bedingungslosen Liebesegoismus: „Dein Herz steht offen und man kann hinein: / das hätte dürfen nur mein Eingang sein.“ (ebd.)

Ist dieser Text aber nur als schamlose Gotteslästerung zu lesen? Oder können wir in dieser makabren „Liebesnacht“ eine besondere Art der Vereinigung sehen, die nicht die körperliche Art, die sowieso ein unerfüllbarer Wunsch bleiben muß, darstellt, sondern den Willen zur vollkommenen Verschmelzung, zum unmittelbaren Erleben des Mysteriums. Kann das Gedicht in dieser Annäherung nicht auch als eine späte und modern-säkularisierte Variante der lyrischen Bekenntnisse einer „unio mystica“ gedeutet werden?

O Jesus, Jesus, wann war unsre Stunde?  
Wie gehn wir beide wunderbar zugrund. (ebd.)

Warum aus der ekstatischen Hingerissenheit ein Klagelied geworden ist, kann durch die doppelte Enttäuschung erklärt werden, die mit der zweifachen Vereinsamung der beiden Handelnden verbunden ist. Die bitter klagende Frau fühlt sich verlassen und betrogen, weil sich Jesus, der für sie *die absolute Verheißung* bedeutete, nun als Verstorbener endgültig von ihr entfernt hat. Unabhängig davon, was und wieviel sie von der göttlichen Berufung Jesu verstanden hat, kann sie ihre Anbetung nur auf eine – irdische – Weise ausdrücken, nämlich in der sinnlichen Hingabe. So wird dieses bedingungslose Sich-Auflösen zum tragisch-ironischen Mißverständnis. Auf diese Weise versteht und deutet aber die Ahnungslose auch das Schicksal Jesu, indem sie es mit dem ihren identifiziert: „Wie gehn wir beide wunderbar zugrund“. Die Christus-Figur ist also für sie keine Inkarnation des himmlischen Schöpfers, sondern ein ebenfalls zugrunde gerichtetes Wesen, von dessen Auferstehung hier keine Rede ist. Daß sie den Angebeteten ebenfalls für einen Verlassenen hält, können wir nicht nur aus der letzten Zeile erahnen. Das Heraufbeschwören ihrer ersten Begegnung, gleich am Anfang des Gedichtes, das zwar explizit nur den sinnlichen Zauber des Augenblicks erwähnt, im Kontext der Heiligen Schrift jedoch in der Gestalt Jesu auch die biblische Größe des viel bewunderten Meisters mit einbezieht – diese Faszination der früheren Berührung also wird nun mit der Erniedrigung durch den Tod konfrontiert. Diese Erfahrung kann so für die trauernde Frau einen zweifachen Mißerfolg bedeuten: Nicht nur ihre (einseitige) Liebe zu Jesus wurde durch dessen Martyrium endgültig vereitelt, sondern auch die Liebe des Sohnes zu Gottvater. Diese letztgenannte Vermutung ist allerdings nur mit einem anderen Gedicht zu bestätigen, mit *Der Öl-*

*baum-Garten*, in dem Jesus zu seinem Vater verzweifelt sagt: „Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.“ (493)

Fünf Jahre später kehrt das Pietà-Motiv in einem Gedicht mit demselben Titel (*Pietà*) in einem ganz anderen Zusammenhang, im Zyklus *Das Marien-Leben*, zurück.<sup>7</sup> Hier entspricht zwar die Überschrift dem ursprünglichen Bild vom Gekreuzigten mit seiner Mutter Maria, ohne jedoch dessen religiösen Gehalt übernommen zu haben. Im Gegenteil: auch hier wird die andachtsvolle Situation völlig zerstört, indem die Unvereinbarkeit des göttlichen Wesens mit dem irdischen ausgesprochen wird. Marias Schmerz gilt nämlich nicht mehr dem qualvollen Tod Christi, sondern der Vollendung der Entfremdung im Mutterherz. Was sie nun eigentlich schmerzt, ist, daß sie – wie paradox das auch immer klingen mag – die Schmerzen nicht mehr fühlen kann, daß sie ihren Sohn schon längst, als sich seine göttliche Größe zeigte, verloren hat. Was Maria hier im Grunde beweint, ist ihre unwiederbringlich verlorene Mutterschaft: „Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß, / jetzt kann ich dich nicht mehr / gebären.“ (677) In beiden Gedichten werden Wehklagen um Jesus artikuliert. In beiden Fällen wird die persönliche Betroffenheit durch die Ich-Form ausgedrückt. Die Attitüden der zwei Frauen, die den verstorbenen Christus beweinen, sind jedoch vollkommen verschieden. Während die Worte Maria Magdalenas von zügelloser Leidenschaft zeugen, klingen die Klagen Marias allzu nüchtern und dadurch zugleich ernüchternd. Was aber beide in ihrer Rolle formulieren, ist ähnlich unheilig, denn sie betrauern nicht so sehr Jesus, sondern viel mehr ihre versäumten irdischen Chancen, bestimmten Frauenrollen gerecht zu werden: die eine der als Geliebte, die andere der als Mutter.

#### 4. Das Gleichnis von der Mündigkeit: *Der Auszug des verlorenen Sohnes*

Die Geschichte des verlorenen Sohnes gehört zu den bekanntesten der Bibel. Sie ist eine Parabel über Sünde und Reue, über den Verstoß gegen die väterliche Liebe und die vorbehaltlose Verzeihung des Vaters. Jesus hebt in seinem Gleichnis die dem Schuldgefühl folgende Bußfertigkeit des Sohnes und die freudige Vergebung des Familienvaters hervor, um ein eindeutiges Beispiel für die Barmherzigkeit Gottes und deren Bedingung zu geben. Wie die Kinder in der Familie den Eltern gegenüber Gehorsam zu leisten haben, so sollten die Menschen Gott gehorchen. Deshalb ist die Pflichtverletzung des Sohnes

innerhalb der Familie zugleich als ein Zuwiderhandeln dem himmlischen Vater gegenüber zu verstehen: „Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfert nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße.“<sup>48</sup> Und umgekehrt: In der lehrhaften Erzählung Jesu wird die Zerstörung und die Wiederherstellung der Harmonie in der Vater-Sohn-Beziehung zwar im religiösen Sinne gemeint, sie behält jedoch ihren konkret-profanen Belang. In den verzeihenden Worten des Vaters drückt sich folglich die Freude über die Wiedergewinnung der sittlichen Weltordnung in beiden Fällen aus: „Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein; denn dieser dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden.“<sup>49</sup>

Das Rilke-Gedicht ist keine Paraphrase der biblischen Geschichte, denn diese bildet nur den Ausgangspunkt, den Anlaß zu ihrer radikalen Umdeutung. In der modernen Bearbeitung ist nämlich keine Spur von einer patriarchalischen Beziehung zu erkennen – weder in religiösem noch in gesellschaftlichem Sinne. Ganz im Gegenteil. Hier wird ausschließlich das Moment des Ausscheidens aus einer Gemeinschaft behandelt, der autonome Entschluß „fortzugehen“, und dieser entscheidende Augenblick wird zugleich in das Existentiell-Gleichnishafte transponiert. Dadurch schwindet das Intimpersönliche, das Vertrauensvolle, denn die unmittelbaren Bindungen des menschlichen Mikrokosmos werden in Frage gestellt bzw. aus einer anderen Perspektive betrachtet. In dem auf die Daseinselemente reduzierten Weltverständnis Rilkes gibt es nämlich keine abgerundete Zuversicht und keine familiäre Geborgenheit, die das individuelle Leben vor der quälenden Ungewißheit schützen könnte. Nicht nur die Zukunft ist aber hier geheimnisvoll, sondern auch die Vergangenheit. Das frühere Leben bietet nur ein verworrenes und zerstörtes Spiegelbild, das den Aufbrechenden mit ambivalenten Gefühlen erfüllt. Die Kindheit scheint in diesem Rückblick leidvoll „bis zum Rand“ gewesen zu sein: Statt fröhlicher Erinnerungen taucht das Leidenssymbol des Gekreuzigten auf, „das Bild [...], das sich wie mit Dornen / noch einmal an uns anhängt“ (491).

Fortzugehen bedeutet aber nicht nur Befreiung von schmerzhaften Erlebnissen, sondern es gewährt zugleich die Möglichkeit, neue Einsichten zu gewinnen, indem auch das Gewöhnliche, das gerade wegen seiner Alltäglichkeit nicht mehr gesehen bzw. übersehen wurde, wieder – und in einem ganz anderen Licht – entdeckt wird. In der spannungsvollen Entscheidungssituation kommt das qualvoll Erlebte nicht

mehr (nur) als individuell deutbares Lebensschicksal vor, weil es als allgemein Schicksalhafter erkannt wird:

[...] ahnend einzusehn, wie unpersönlich,  
wie über alle hin das Leid geschah [...] (492)

Das „Anschauen“ stellt bei Rilke auch diesmal einen Erkenntnisprozeß oder eher eine innere Erleuchtung dar, die im Leiden einen Wesenszug des menschlichen Daseins offenbart und mit den Demonstrativpronomina ‘Das’ und ‘Den’ die unmittelbaren Wahrnehmungselemente der Ding-Welt mit ausdrückt. Dieses elementare Daseinserlebnis, das jedoch auch Distanz schaffende Erhabenheit involviert, bestimmt die doppelte Optik der Grundsituation des Gedichtes. Denn in dieser Perspektive sind die Gesten der vollen Hinwendung genauso wichtig wie die objektive Klarsicht des Außenstehenden. In der Grammatik der lyrischen Redeform drückt sich diese zweifache Perspektive ebenfalls aus. Im Gegensatz zum Titel nämlich, in dem die biblische Parabel heraufbeschworen wird, nimmt der Text selbst keinen konkreten Bezug mehr auf den Sohn oder seine Geschichte. Es geht nicht mehr um „ihn“, sondern um „uns“. Gleich im Auftakt wird diese Bedeutungsänderung markiert:

Nun fortzugehn von alledem Verwornen,  
das unser ist und uns doch nicht gehört [...] (491)

Im weiteren wird die Verallgemeinerung durch die Infinitive (‘fortzugehen’, ‘anzuschauen’, ‘auf sich nehmen’) und das unbestimmte Pronomen ‘man’ gesteigert, ohne die Identifikationsmöglichkeit mit der schicksalhaften Wende aufzugeben.

Die zwei Fragen – „wohin?“, „warum?“ – sind keine formalen: Sie forschen nach Ursache und Ziel der „existentiellen Entscheidung“. Die Antworten zeigen sich von angemessenem Gewicht: Sie täuschen keine zufriedenstellende Gewißheit vor, im Gegenteil, sie tasten nach Aussichten, die nichts mehr versprechen als die verlassene Welt der Kindheit. Alle Attribute des Zukunftsortes sind folglich negativer Prägung: „ungewiß“, „unverwandt“, „gleichgültig“. „Garten oder Wand“ sichern dem Ausziehenden keine Geborgenheit, sondern stellen in seinem zukünftigen Leben nur teilnahmslose Kulissen dar. Deshalb ist das „warum“ eine Rückfrage, die eine überzeugende Erklärung erwartet. Statt dessen begegnen wir aber einer Aufzählung

von Gründen, die – zumindest auf den ersten Blick – subjektiv, irrational und zum Teil ebenfalls unzulänglich anmuten:

[...] Aus Drang, aus Artung,  
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,  
aus Unverständlichkeit und Unverstand: [...] (492)

In der poetischen Welt Rilkes sind das aber Ausdrücke der inneren Notwendigkeit, die den ewig Suchenden zum Aufbrechen zwingt und zum Erforschen der tiefen Gesetzmäßigkeit der autonomen Welt, der Welt der „Dinge“. Nicht der Ortswechsel an sich bringt den Ungeduldigen zu neuen Einsichten, denn er wird auch anderswo nur „Kulissen“ finden, sondern die Loslösung von der bekannten und erstarrten Welt und das ständige Unterwegs-Sein eröffnen eine neue innere Perspektive, die dem „Schauenden“ neue Beziehungen ermöglicht.

In den letzten vier Zeilen des Gedichts werden die ungewissen Konsequenzen dieser Entscheidung jedoch wieder erwogen, indem auch die möglichen tragisch-schweren Folgen erwähnt werden, um die Daseinsalternative nochmals und auf negative Weise zu hinterfragen.

Dies alles auf sich nehmen und vergebens  
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um  
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens? (ebd.)

Das Fragezeichen drückt wahre Zweifel aus, denn die Schicksalsalternative enthält vielleicht ein zu großes Risiko: Soll man in der Hoffnung auf eine unbekanntere, aber etwas Höheres versprechende Lebensgestaltung die bekannte Welt der menschlichen Existenz, die uns trotz der Leiden auch Geborgenheit, die Wärme der Beziehungen bietet, opfern? In der Textrhetorik werden die ersten zwei Fragen („wohin?“, „warum?“) noch beantwortet, die letzte, den Gesamttext abschließende Frage, bleibt aber offen: „Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“ Die Daseinserfahrung wird auf einer immer neuen Ebene geprüft, bis zur letzten Frage, auf die aber vom Dichter hier keine Antwort mehr gegeben wird. Der offene Schluß hebt diese quälende Ungewissheit hervor, die aber – zurückweisend auf den Titel – zugleich ahnen läßt: Der verlorene Sohn muß „vergebens vielleicht Gehaltnes fallen lassen“. (ebd.)

Typographisch ist die Textstruktur in drei Teile gegliedert: Die ersten 23 Zeilen zählen die Umstandsbestimmungen auf und bereiten die Konklusion (3 Zeilen) vor, die in jener in der letzten Zeile gestellten Frage gipfelt. Diese äußerst ungleichmäßige Gliederung erfüllt eine komplexe Funktion. Einerseits drückt diese auffallende Unproportioniertheit die Belastung aus, die jeden drückt, der eine schicksalsschwere Wahl zu treffen hat, andererseits reduziert sie die Entscheidungssituation auf die letzte Frage, nachdem sie die einander entgegengesetzten Überlegungen in Betracht gezogen hat. Nicht nur die Frage aber wird hier unterstrichen, sondern auch die Einsamkeit des zu einer Wahl gezwungenen Menschen. Ob er sich selbst fragt oder die skeptische Frage die des Dichters ist, ist in dieser Beziehung irrelevant. Der allein stehende Fragesatz stellt in jedem Fall die Last und Verantwortung der individuellen Entscheidung dar.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> In: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag 1987, S. 427. Josef Rattner spricht von einer auffälligen Wende in der frühen Lyrik Rilkes: „Der Weg vom *Stundenbuch* zu den *Neuen Gedichten* ist weit: Nun ist Rilke nicht mehr ein ‘Gott-Sucher’ [...], sondern ein Erforscher der Ding-, Tier- und Menschenwelt“. J. Rattner: Rainer Maria Rilke oder die Schwermut des Dichters. In: Josef Rattner / Gerhard Danzer: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Würzburg 1998, S. 139.

<sup>2</sup> Nach der Meinung Willem Laurens Graffs wurde die Religion bei Rilke „frühzeitig von der Kunst aufgesogen und durch das beherrschende Schöpfertum, welches sich einen Gott und eine entsprechende sittliche Ordnung nach eigenem Ermessen schuf, unterworfen und gefügig gemacht“. W. L. Graff: Rilkes lyrische Summen. Berlin 1960. S. 170. Graff weist ferner auf „die zornige Verachtung bürgerlicher Konventionen und Ideale sowie eines zur bloßen Form gewordenen Christentums“ hin, die Rilke mit Kierkegaard verbindet (ebd., S. 171).

<sup>3</sup> Zum Engelmotiv bei Rilke siehe noch: Ingeborg Solbrig: Gedanken über literarische Anregungen zur verfremdenden Engelkonzeption des mittleren und späten Rilke. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 15, 3-4, 1982, S. 277ff.

<sup>4</sup> Die Gedichte Rilkes werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, 1987. Auf die Zitate wird im Text nur mit der Seitenzahl hingewiesen.

<sup>5</sup> Markus 16, 9.

<sup>6</sup> Lukas 7, 37.

<sup>7</sup> Über das Entstehungsdatum des Gedichtes wird vermerkt: „‘Pietà’ reicht bis Anfang November 1911 zurück.“ In: Rilke: Sämtliche Werke (s. Anm. 4), S. 667.

<sup>8</sup> Lukas 15, 21.

<sup>9</sup> Ebd.

**Deutung und Umdeutung. Der Roman Szelistyei asszonyok  
(Szelistye, das Dorf ohne Männer) von Kálmán Mikszáth und  
Ödön von Horváts Drama Ein Dorf ohne Männer<sup>1</sup>**

Es ist immer eine reizvolle Aufgabe der Philologie, den Quellen eines Werkes nachzugehen, um in seine Genese Einblick zu gewinnen und die geistigen Beziehungen zu entdecken.<sup>2</sup> Unsere vergleichende Analyse richtet sich jedoch nicht auf diese „Werkstatterfahrung“, auf das Belauschen der Entstehungsmomente und auf die systematische Ableitung der Genealogie zweier miteinander verwandter Kunstwerke, sondern auf die entscheidenden Unterschiede, deren Wurzeln sowohl in den gattungsspezifischen Eigentümlichkeiten als auch in den historisch-gesellschaftlichen Bedingtheiten und in den individuell-ästhetischen Merkmalen zu suchen sind. Neben den sich aus den gemeinsamen Motiven ergebenden Parallelen werden hier also eher die Unterschiede hervorgehoben, die eine gegenseitige Beleuchtung und Bespiegelung ermöglichen. Wir erhoffen uns von diesem kontrastiven Verfahren, daß sich die Konturen, die autonomen Züge beider literarischer Werke noch deutlicher abzeichnen.

Nur der anekdotische Stoff ist gemeinsam, der aber gleichermaßen den humoristischen Kern in beiden Werken sichert. Die wichtigsten Handlungselemente, die den beiden Bearbeitungen zugrunde liegen, sind folgende: Der Statthalter des ungarischen Königs Matthias verspricht der Delegation der Frauen aus Selischtje, in ihrem Dorf Männer anzusiedeln, um die in den Türkenkriegen Gefallenen zu ersetzen. Der „gerechte König“, der inzwischen den Statthalter abgelöst hat, will der gesetzlichen Anordnung Folge leisten, verlangt aber zunächst konkrete Beweise. Damit die Lüge, daß die verwaiste Frauenwelt in Selischtje aus lauter Schönheiten bestehe, nicht ans Tageslicht kommt, werden drei bildhübsche Frauen aus verschiedenen Städten Siebenbürgens ausgewählt und zum König geschickt. Dieser empfängt sie inkognito in seinem Jagdschloß. Nach einer harmlosen, aber verwicklungsreichen Nacht kehren die Frauen nach Siebenbürgen zurück (in der Mikszáth-Erzählung „behält“ der König allerdings eine aus der „Kollektion“). Um seinen Untertanen, den Besitzer des Dorfes, wegen seiner Lüge zu bestrafen, verspricht der König, Selischtje zu besuchen. So bleibt dem erschrockenen Gutsherrn nichts anderes übrig, als im Dorf lauter schöne Frauen anzusiedeln.

Das ist das Handlungsgerüst, dessen Grundkomik auf der Lüge und deren Entlarvung beruht. In den beiden Bearbeitungen wird diese komische Grundsituation in unterschiedlichen Formen und in unterschiedlichen Richtungen mit humorvollen Szenen bzw. Episoden ergänzt und vertieft. Der erotische Reiz und die gesellschaftskritischen Tendenzen, die sowohl bei Mikszáth als auch bei Horváth eine bedeutende Rolle spielen, manifestieren sich nämlich in zwei fiktiven Welten, die vollkommen unterschiedlich strukturiert sind. Aus dem Vergleich geht eindeutig hervor, daß die Erzählung Mikszáths – trotz der realistisch dargestellten Episoden und der kritisch-ironischen Bemerkungen des Erzählers – eine „Märchenwelt“ heraufbeschwört, in der die strenge gesellschaftliche Hierarchie durch patriarchalisch-familiäre Beziehungen abgemildert wird, während bei Horváth – trotz der menschlich-familiären Gesten – eine entfremdete Welt zur Darstellung kommt.

Schon die Handlungsansätze zeigen diese wesentlichen Unterschiede. In der Erzählung findet die Audienz in Fogaras, also auf dem Land statt, wo der Gubernator als Gast des Woiwoden nicht einmal während der Jagdvergnügen seine staatsmännischen Pflichten vergißt, im Drama hingegen sind wir Zeuge einer „ordentlichen“ Audienz in der Ofener Hofburg, wo der Statthalter „das Bauernpack“ mit unmenschlicher Gleichgültigkeit warten läßt.<sup>3</sup> Mikszáths Gubernator, Mihály Szilágyi, gehört zu des Königs Familie und ist – trotz seiner Parole: „Die Gerechtigkeit ist eine schöne Sache, eine gute Sache, aber wer die Macht besitzt, der kann auch ohne diese fertig werden“ (M 5) – „im Grunde genommen ein guter Mensch, weichherzig, voll Gemüt“ (ebd.), während Horváths Statthalter eine namenlose, korrumpierte Beamtenfigur ist, zu der folglich der Spruch Szilágyis auch besser paßt.<sup>4</sup>

Das zweite Bild des Dramas spielt in einer Badeanstalt zu Hermannstadt, wo – laut den Bühnenanweisungen – weder die Bademägde noch der Bader selbst im besten Rufe stehen. In dieser Szene, die im Roman vollkommen fehlt, wird die schonungslose Bloßstellung der Aristokratie fortgesetzt. Hier erweist sich der Graf, dem Selischte gehört, nicht nur als Wüstling, sondern auch als phantasielos. In der Erzählung kommt z.B. der Gutsherr Dóczy selbst auf die Idee, wie er sich aus der Klemme befreien kann, indem er formuliert: „Es kann nicht jede Szelistyer Frau schön sein, doch jede schöne Frau kann aus Szelistye sein“ (M 25), wogegen im Drama derselbe Gedanke von dem pffiffigen Bader stammt. Der Einschub dieser Szene im Werk von

Horváth bezeugt deutlich dessen satirische Tendenz:<sup>5</sup> In dieser bordellähnlichen Anstalt gehören die meisten – trotz des Standesunterschiedes – eigentlich zusammen. Zur komischen Wirkung trägt hier wesentlich auch der Sprachhumor Horváts bei.<sup>6</sup> Der Bader hat vom zweiten Bild an im Drama eine ständige Funktion: Er wählt zunächst die „Muster“, die Vorzeige-Frauen, aus, begleitet diese zum König und avanciert am Ende sogar zum Bürgermeister, allerdings in einer Gemeinde, die hauptsächlich aus Prostituierten besteht. Die ausgezeichnete Rolle des Baders entspricht dem Volksstückcharakter des Horváth-Dramas und hebt sein illusionsloses Weltbild hervor.

Die Unterschiede zwischen den zwei fiktiven Welten zeigen sich deutlich auch in der Zusammenstellung der beiden „Kollektionen“. Bei Mikszáth vertreten die drei Frauen die wichtigsten Nationalitäten in Siebenbürgen. Der Befehl Dóczys gilt zwar ausschließlich der unterschiedlichen Haarfarbe der Frauen, die sorgfältige Auswahl berücksichtigt aber auch höhere Standpunkte. Zuerst entdeckt man Maria Schramm, die blonde Sächsin, die nach zweiwöchiger Ehe ihren Mann verloren hat. Als zweite wird eine schwarze Walachin, die schlagfertigtemperamentvolle Vuca (Veturia) „erworben“ und schließlich die kastanienfarbige Szeklerin, Anna Gergely. Während die Farbensammensetzung einen erotischen Symbolwert hat, wird mit der Vertretung der verschiedenen Nationalitäten zugleich auch die Zusammengehörigkeit der drei Völker in Siebenbürgen und ihre gemeinsame Huldigung vor dem ungarischen König angedeutet. Die Reihenfolge ist auch kein Zufall. Genau wie in der Märchenlogik, ist mit der Zahl drei eine Steigerung verbunden: Wer (oder was) zuletzt kommt, stellt einen Höhepunkt dar. Nicht in der erotischen sondern in der patriotischen Sphäre drückt sich die Präferenz des Erzählers aus. Anna wird das Glück und die Ehre haben, die Geliebte des Königs zu werden.

Horváths Drama behält die Märchenzahl und zum Teil auch die „Farbensymbolik“ bei, nur in einer ganz anderen Form und „Rangordnung“. Die vom Bademeister ausgewählten Frauen tragen keinen Namen, sie werden nur nach ihren Haarfarben benannt und ihr „Wert“ entspricht ihrer gesellschaftlichen Position. So hebt sich die Blonde von den anderen Damen der „Kollektion“ ab, weil sie die Frau des Grafen ist. Eine Stufe darunter rangiert die Schwarze, die die Braut von Thomas, das heißt die Braut „eines ehrbaren Bürgers“, ist. Den untersten Platz nimmt in der sozialen Hierarchie die Rote als Magd und Prostituierte ein.

Die klischeehafte Farbensymbolik drückt hier – gewiß ironisch – die konventionellen Männervorstellungen aus. Zu den blonden Haaren wird oft eine attraktive oder sogar vornehme Frau assoziiert, während das rote Haar meistens das Zeichen der erotischen Anziehungskraft ist. Horváth bricht aber zugleich mit den herkömmlichen Schemata, indem er die Blonde als Vorkämpferin der Frauenrechte darstellt. Sie möchte den König kennenlernen, um ihm „etwas vom Schicksal der Frauen in seinem Reich“ (121) zu berichten.<sup>7</sup> Sie will aus der Gefangenschaft ihrer gescheiterten Ehe ausbrechen, deshalb fährt sie mit dem Bader mit. Ihr emanzipiertes Selbstbewußtsein zeigt sich später, im Jagdschloß, noch deutlicher in den Dialogen mit dem König. Als z. B. Matthias sie rufen läßt, fragt sie: „Wenn Ihr mir etwas zu sagen habt, warum kommt Ihr nicht herein? Warum soll ich heraus?“ (139) Oder auf die einem Geständnis nahekommende Bemerkung des Königs: „Ich glaube, wir passen zusammen“, antwortet sie schlicht: „Das glaube ich auch.“<sup>8</sup> (145) Der König der Mikszáth-Erzählung versteckt seine Geliebte, Anna, im Wald von Bakony, die Blonde hingegen erscheint im letzten Bild des Stückes als „Stellvertreterin“ von Matthias. Ein Hauch von Illusion in der Welt der Illusionslosigkeit? Es ist wohl möglich.

Wesentlich unterschiedlich sind die Jagdschloß-Szenen in den beiden Werken gestaltet. Bei Mikszáth erzählen von den zwölf Kapiteln sechs von den humorvoll-abenteuerlichen Ereignissen in dem „Gyehennárium“, in der „Gehenna“. In der Dramenfassung Horváths werden diese Begebenheiten auf ein einziges Bild reduziert und vollkommen umgedeutet. Im Prosawerk wird die seltsame Begegnung des Königs mit der „Kollektion“ sorgfältig vorbereitet und nach pseudo-höfischer Zeremonie abgewickelt.<sup>9</sup> Wie vorher vereinbart, spielt Mujkó, der Hofnarr, den König, die Lakaien werden zu Hochadligen, während die echten Magnaten – und auch der König Matthias selbst – die Diener darstellen. Nach dem Mittagessen dürfen die Frauen zunächst jeweils ein Geschenk und dann auch einen Mann wählen. Maria Schramm, die sich vor ihrer Abreise von dem sächsischen Pfarrer beraten ließ, was am teuersten unter dem „königlichen Kram“ sei, bittet den Pseudo-König um das, was er bei großen Festen auf seinem Haupt trägt. Daraufhin bricht Mujkó in Gelächter aus, und auch Matthias lächelt, gleich darauf seufzt er aber, denn er selbst sehnt sich ja nach der Krone, die sich bei Kaiser Friedrich befindet. Der klugen Anna hat ihr Großvater den Rat erteilt, in der Gesellschaft der Aristokraten das Gegenteil dessen zu tun, was sie sonst täte, denn die gro-

ßen Herren machen immer das Gegenteil davon, was „gewöhnlich kluge Leute tun“ (M 85). So begnügt sich die Szeklerin mit einem einfachen Töpfchen. Vuca, die bei niemandem Rat eingeholt hat, verlangt vom „König“ Mujkó den Hofkoch auf ein Jahr. Sie, „das kleine Dummerle“, weiß am besten, was sie will. Sie ist nämlich bereits mit dem Besitzer eines Hofburger Gasthofes verlobt! Bei der Männerwahl kann sie freilich – mit listiger Hilfe des wahren Königs – ihren Bräutigam wählen. Anna zeigt mit sicherem Instinkt auf den getarnten König Matthias, was ein ziemlich großes Erschrecken in der Hofgesellschaft auslöst. Der Auserwählte beruhigt jedoch Mujkó, da er auch schon schwierigere Angelegenheiten bereinigt habe. (Wir wissen schon, daß er den Ausweg aus dieser heiklen Situation bereits gefunden hat!) Nur die junge siebenbürgisch-sächsische Frau ist völlig ratlos. Ihr hilft dann schließlich König Matthias und bietet ihr seinen „Vertreter“ Mujkó an. Zahlreiche heitere Episoden und Erzählerkommentare bereichern diese „verkehrte Welt“, in der trotz der Ausgelassenheit und des Übermuts die königliche Gerechtigkeit herrscht.

In der Umdeutung von Horváth mangelt es vollkommen an dieser zauberhaften Faszination. Der Handlungsort wird in den Park vor dem Jagdschloß verlegt, wo zunächst Matthias und der Hofbeamte erscheinen. Ihre Unterhaltung wirkt verfremdend durch die Hervorhebung des Alltäglichen. Der König klagt, daß er keine Zeit habe und fragt den Hofbeamten, ob er auch hungrig sei, worauf dieser wie folgt antwortet: „Wenn mein Magen nicht an die Hofetikette gewöhnt wäre, würd er schon längst knurren.“ (124) In ähnlichem Stil wird das Gespräch fortgesetzt, nüchtern und banal – ohne jegliche Aufregung in Erwartung der Schönheiten, ja geradezu umgekehrt: der König scheint sich wegen der kommenden Situation eher zu genießen.

MATTHIAS: Diese ganze Affäre. Seine Majestät, der König, erobern ein Weib. Da ist doch nichts dabei – –

HOFBEAMTER: Was soll denn da dabei sein? Ein Weib ist natürlich keine feindliche Burg.

MATTHIAS *fällt ihm ins Wort*: Das ist es ja eben, daß nichts dabei ist! Der König kann jedes Weib haben – – theoretisch.

HOFBEAMTER: Und praktisch auch. (128)

Die Komik liegt bei Horváth in der Blasiertheit, die anscheinend jeden tieferen Gefühls und menschlicher Größe entbehrt. Der Kunstgriff der ironischen Untertreibung und Deheroisierung als typische Darstellungsweise unseres Jahrhunderts erinnert hier vor allem an Bertolt

Brecht, auch in dem schamhaft versteckten Bekenntnis zu den wahren Werten. Die Fortsetzung des zitierten Dialogs zeigt auch diese vorsichtige Zurücknahme der forcierten Lässigkeit:

MATTHIAS: Nein, ritterlich ist es nicht, unser Benehmen! Man müßt auch den freien Willen des Weibes achten. Zu einem ehrlichen Kaufe gehört ein Käufer und ein Verkäufer, zum Rauben allerdings nur ein Räuber. (129)

Der Wortgebrauch („Weib“) und das Beispiel des Königs bewahren zwar noch zum Teil die phlegmatische Herabsetzung im Ton, sie können die aufgeklärten Gedanken jedoch nur relativieren, aber nicht mehr aufheben.<sup>10</sup> Dieses doppelbödige Spiel ist auch in der räumlichen Inszenierung des fünften Bildes zu sehen. Während draußen die nonchalanten Gespräche geführt werden, hört man aus dem Schloß im Hintergrund das Singen und Lautenspiel der blonden Frau. Die sanften Lieder, die die Liebesgeschichten der Gräfin – rückblickend melancholisch und vorwegnehmend erwartungsvoll – andeuten, bilden den lyrisch-sentimentalen Kontrapunkt zu den nüchternen Vordergrundsgeschehnissen.<sup>11</sup> Dieser starke Kontrast ist noch auffallender in dem Moment, als die Frau aus ihrer einsam-schmerzlichen Geborgenheit heraustritt und im Garten dem König begegnet. Plötzlich verändert sich ihr Verhalten: Aus der melancholisch Träumenden ist eine in der Liebesbereitschaft kampflustige Frau geworden, die die Situation völlig beherrscht:

BLONDE *sieht zum Himmel empor*. Hier ist es zwar schöner – *Sie lauscht*. Wie das rauscht –  
MATTHIAS: Das ist der Wald.  
BLONDE: Das weiß ich.

Das souveräne Spiel der Frau mit dem Mann ist mit psychologischem Scharfblick und mit künstlerisch meisterhafter Dichtheit inszeniert. Der durch das konzessive Wort „zwar“ halb zurückgenommenen Andeutung der Frau folgt ihr Seufzen – „Wie das rauscht“ –, dem die unbeholfen nüchterne Erklärung des Königs entgegenkommt, auf die die Blonde schroff erwidert. Sie bleibt auch im weiteren bei diesem selbstsicheren Ton: Schließlich ist sie nun nicht mehr in der Gefangenschaft der Ehe noch ihrer Einsamkeit, denn sie hat die Sympathie des Königs gewonnen und ihre emanzipierte Frauenrolle gefunden. Als sie jedoch auf die Frage des Königs (im Hinblick auf den Grafen)

– „Was habt Ihr denn beide miteinander?“ – barsch antwortet: „Nichts. Ich bin nur seine Frau“ (146), paßt sie sich nicht nur dem realen „Vorfeld“ des Jagdschlusses an, sondern sie spricht zugleich den Illusionsverlust der modernen Gesellschaft aus. Ihre Emanzipationsgesten sind deshalb genauso anachronistisch wie die standeswidrige Unmittelbarkeit des Königs, der sich offensichtlich gern außerhalb seines Schlosses aufhält. Zur Ironie des Dramas gehört, daß sich die beiden in der „verkehrten Welt“ wohlfühlen und ihre Rollen zu Ende spielen.

In Mikszáths Erzählung wird die Ordnung wiederhergestellt – das ausgelassene Spiel hört in dem Moment auf, in dem die sieghaften Reitertruppen ankommen.

Matthias erhob wie elektrisiert seinen Kopf, und mit einem Male wurde sogar seine Stimme anders. 'Hoch unsere tapferen Helden! Jetzt aber machen wir ein Ende mit der Maskerade. Der Ball, die Hochzeitsfeier und sonstigen Torheiten unterbleiben. Das eingetretene Ereignis hat sie hinweggefegt.' (M 92)

Der König braucht keine Umstellung, um in seine Hoheitsrolle zurückzufinden, denn er ist eigentlich nie aus ihr herausgefallen. Es wäre aber verfehlt, in seiner Figur einen Märchenkönig und in seiner Welt ein falsches Idyll zu sehen. Denn es wird zwar in der Erzählung eine Zauberwelt aufgezeigt, in der die Märchenlogik eine wichtige Funktion hat, sie wird aber ständig mit dem Wirklichkeitssinn und Realitätsbewußtsein des Erzählers konfrontiert. Nicht die menschlichen Charaktere, sondern die einzelnen Handlungselemente und Situationen werden hier poetisiert. So z. B. verspricht der König Anna, ihr soviel Land zu geben, wie sie mit ihren Haaren umfassen kann. Um das erfahren zu können, muß man Anna ein Haar herausreißen und abmessen, die anderen werden dann einzeln gezählt werden. Wer soll der unglückliche Mensch sein, der das mache, fragt die Frau. „Eine so wichtige Sache kann der König niemandem anvertrauen; das wird meine Sache sein“ (113) – lautet die Antwort. Unerschöpflich ist die erzählerische Fantasie bei der Erfindung solcher Einfälle und unerschöpflich ist die fabulierende Lust, die Schönheit und menschliche Wärme in die von Mikszáth geschaffene Welt hineinzaubert.

Der Erzähler kennt aber genau so gut wie Horváth die Schwächen und wahren Sünden seiner Figuren. Hinter der Haltung des „Alles verstehen heißt alles verzeihen“ beider Autoren scheint auch eine tiefe Resignation zu stecken. Nur während die Königsgestalt bei Horváth

auch das letzte, humorvoll-groteske Spiel mitmacht und Selischtje besucht, vergißt Mikszáths König wegen seiner unzähligen Verpflichtungen sein Versprechen und kommt in seinem Paradies nie an.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Koloman Mikszáth: *Szelistye, das Dorf ohne Männer*. Übersetzt von Camilla Goldner. Leipzig 1905. (Hinfort im Text zitiert mit der Sigle M und Angabe der Seitenzahl.) Das Stück „Ein Dorf ohne Männer“ wird nach der Ausgabe zitiert: Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt am Main 1988. Die Zitate aus dem Drama werden nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>2</sup> Árpád Berczik hat bereits die beiden Werke aus philologischer Sicht miteinander verglichen. Vgl. Á. Berczik: Ödön von Horváth und Kálmán Mikszáth. In: *Német Filológiai Tanulmányok VII* (1973) [Arbeiten zur deutschen Philologie]. Debrecen, S. 61-82.

<sup>3</sup> Jean-Claude François sieht in dieser Szene die Möglichkeit der Aktualisierung. J.-Cl. François: *Histoire et fiction dans le theatre d'Ödön von Horvath (1901-1938)*. Grenoble 1978, S. 299.

<sup>4</sup> Die Behauptung Jenő Krammers, daß die Komödie „bloß in ihrem Auftakt, im ersten Bilde ein Stück von sozialer Thematik“ sei, ist kaum haltbar, wenn wir die Bloßstellung der gesellschaftlichen Mißstände auch in den weiteren Bildern berücksichtigen. J. Krammers: *Ödön von Horváth. Leben und Werk aus ungarischer Sicht*. Wien 1969, S. 105.

<sup>5</sup> Vgl. Belinda Horton Carstens: *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart 1982, S. 72.

<sup>6</sup> Vgl. Winfried Nolting: *Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths*. München 1976, S. 131.

<sup>7</sup> Vgl. Johanna Bossinade: *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*. Bonn 1988, S. 189.

<sup>8</sup> Das nüchterne Benehmen der Blondes stellt die Annahme von Axel Fritz, daß „die unsentimentale Sachlichkeit, die die meisten [...] Frauengestalten aus dem Frühwerk bis 1933 kennzeichnet [...] im Spätwerk nach 1933 nicht mehr spürbar“ sei, wohl in Frage. A. Fritz: *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen*. München 1973, S. 197.

<sup>9</sup> Auch der Kritiker des „Pester Lloyd“ vermißt „die Darstellung der Tafelrunde des Königs“ im Stück. E. A.: *Ödön v. Horváth dramatisiert einen Roman von Mikszáth*. In: *Pester Lloyd*, Budapest, 4. Juli 1937. Zit. nach: Traugott Krischke: *Horváth auf der Bühne: 1926-1938. Dokumentation*. Wien 1991, S. 326.

<sup>10</sup> „Wie meistens, ist Horváth auch hier ein Anwalt der Frau.“ Gabriele Reuther: *Ödön von Horváth. Gestalt, Werk und Verwirklichung auf der Bühne*. Wien 1962, S. 91.

<sup>11</sup> Das „Wechselspiel von Illusion und Desillusion“ gilt auch für dieses Stück. Vgl. Alfred Doppler: *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volks-*

stücke Horváths. In: Ödön von Horváth-Diskussion. Hg. v. Kurt Bartsch,  
Uwe Baur, Dietmar Goltschnigg. Kronberg/Ts. 1976, S. 20.

### **Konfrontation mit der Vergangenheit. Zu dem Geschichtsbild des Romans *Allemand* von Alfred Kolleritsch**

Als 1989 Alfred Kolleritschs neuer Roman erschienen ist, hat sich unter seinen Kritikern Jürgen Jacobs mit seinen oft schonungslosen Bemerkungen ausgezeichnet, deren Schlußfolgerung ist, „daß der Autor seinem Vorhaben sprachlich und gedanklich nicht gewachsen war“.<sup>1</sup> Die scharfe Kritik hat allerdings versäumt, danach zu fragen, wieweit die bemängelten Strukturelemente miteinander verbunden sind und ob dieses „Nichtgewachsensein“ theoretisch erklärbar ist. Um die Fragestellung zu rechtfertigen, muß ihr gleich hinzugefügt werden, daß es sich hier weder um einen zweitrangigen noch einen debütierenden Autor handelt, sondern um einen, der sein künstlerisches Talent längst bewiesen hat.

Unsere einleitenden Worte deuten schon an, daß wir manche Gedanken Jacobs' teilen, sie uns aber zugleich zu einer umfassenderen Auseinandersetzung mit dem Roman *Allemand* inspirieren. Es muß ebenfalls vorausgeschickt werden, daß wir auf jeden illegitimen Vergleich mit der geschichtlichen Wirklichkeit verzichten und uns lediglich auf die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen dem Weltbild und der Romankomposition beschränken. Es ist uns nämlich genauso wichtig wie Josef Algebrand, dem Protagonisten des Romans, „zu erfahren und zu beobachten, wie der Erzähler seine Fäden aus dem verwobenen Ganzen zog“.<sup>2</sup> Hier wird also versucht, die Romanstruktur zu analysieren, um die Ausgangsfrage der ästhetischen Leistung mindestens zum Teil beantworten zu können.

Die Geschichte erzählt die Zeit des geistigen und körperlichen „Erwachens“ von Josef Algebrand zur Zeit des Nationalsozialismus in Österreich. Die kurze Rahmenhandlung, Algebrands Reise nach Abano nach dem Krieg, führt uns „in medias res“, in die moralische Intention, in die Konfrontation mit der düsteren Vergangenheit. Der nunmehr erwachsene Josef nimmt in Abano an der Beerdigung eines Geschäftsmannes, eines überzeugten Anhängers der „Bewegung“ teil. Der Verstorbene war früher mit dem Vater des Protagonisten befreundet, und dieser besuchte ihn oft, „weil der Mann die Gabe hatte, Vergangenes lebhaft in die Gegenwart zurückzuführen“ (5). Seine Erzählungen über die „nackten Untaten“ fand Josef „gerechter gegenüber den Opfern“, denn „sie zogen die Grenzen, die keine Vermischung dulden“ (ebd.). Diese Entschlossenheit Josefs hinsichtlich der

Vergangenheitsbewältigung stimmt mit dem poetischen Bekenntnis des Erzählers überein: „Die erhoffte Einsicht in den Wahn kann sich nur außerhalb des Wahns vollziehen“ (9). Es wird also von beiden Seiten klare Einsicht, konsequente Distanz und Objektivität verlangt bzw. sowohl dem Helden als auch dem Erzähler zugemutet. Zwischen diesen vielsagenden Zitaten finden wir aber Reflexionen, die den eben erwähnten Aussagen völlig widersprechen: „Das Dampfe und Dunkle erhellt man nicht, wenn man es erklärt. Josef hielt es für angemessener, das Dunkle und Verworrene sein zu lassen, als es verschwinden zu lassen oder es den klaren Begriffen allein anheimzustellen“ (6). Der arglose Leser wird ratlos, verunsichert, wittert vielleicht sogar einen Widerspruch. Die feste Absicht nämlich, ein klares Bild zu schaffen, auch das Unaussprechbare zu artikulieren, ist nun relativiert oder zum Teil zurückgenommen. Das eigenartige „Versteckspiel“ nimmt also schon hier, im Rahmenteil seinen Anfang. Und wir vermuten, daß der Kern und so auch der Schlüssel des ganzen Problemkreises vor allem in dieser verzwickten Erzählhaltung zu suchen ist.

Der latente innere Konflikt – den wir als möglichen psychologischen Hintergrund andeuten möchten –, manifestiert und „legitimiert“ sich in der für das ganze Werk bezeichnenden Erzählsituation, die zwei Erzählperspektiven enthält. Der Auftakt – mit der Rahmenteknik zusammen – hebt die Position des in der dritten Person Erzählenden hervor. Ihm ist (rein formal) eine bestimmte Distanz dem berichteten Geschehnissen gegenüber vorbehalten. Und der Horizont, den diese Perspektive öffnet, ermöglicht gleichzeitig einen umfassenden (potentiell sogar einen „allwissenden“) Überblick über die Ereignisse. Von dieser vorherrschenden Rollenposition zeugen vor allem die ständigen Reflexionen, die die im übrigen ziemlich „dürre“ Handlungslinie begleiten oder sie unterbrechen. Die andere Perspektive, die Innensicht des jungen Protagonisten, hat zwangsläufig einen engeren Blickwinkel und einen den „Kinderaugen“ angemessenen beschränkten Horizont. So sollte es sein – zumindest nach der herkömmlichen Lesererwartung.

In *Allemann* aber sind diese zwei Perspektiven voneinander oft schwer zu trennen. Die Grenzlinien der Horizontebenen und die Gültigkeitsbereiche der beiden Erzählhaltungen sind verschwommen, gehen ineinander auf. Dieser eigenartige und kaum bewußte Rollenwechsel hat zur Folge, daß der Horizont des Erzählers eingeengt, der Bewußtseinsgrad der Handlungsperson aber erweitert wird. Die sich daraus ergebenden möglichen ästhetischen Konsequenzen können

zum Teil schon hier formuliert werden: Im Gegensatz zu der „erhofften Einsicht“, der erstrebten Objektivität, bestimmt die ganze Erzählstruktur ein lyrisch-subjektiv gefärbter Erinnerungsprozeß, der gewisse Konzessionen bei der „Vergangenheitsbewältigung“ in sich birgt. Andererseits verfügt das „Pubertätskind“ über eine hochintellektuelle Reife und Urteilskraft, die mit der des Erzählers gleichzusetzen ist. Und dieser Zusammenfall kommt einem doch verdächtig vor. Jedenfalls aus der Sicht der psychologischen Glaubwürdigkeit.

Die lineare – und insofern traditionelle – Handlungsführung entspricht der realistischen Darstellung der historischen Vorgangsreihe und der Individualgeschichte von Josef. Die Beibehaltung der Chronologie ist aber leicht irreführend. Die episodenhafte und mosaikartige Darstellungsweise unterstreicht nämlich gleichzeitig den Erinnerungscharakter des Erzählens, die subjektiv-selektive Art des Bewußtmachens. Denn fast alle Ereignisse werden aus dem Gesichtswinkel des Jungen betrachtet. Demzufolge sind im Roman wichtige und belanglose Momente aneinander gereiht: Den berüchtigten historischen Geschehnissen folgen Stimmungs- und Genrebilder – meist verschwommen und konturlos. Dieses eigentümliche Nivellieren der Erzählweise ist janusköpfig. Es eignet sich einerseits vollkommen für die schlichte Schilderung des „Alltagsfaschismus“, das heißt einer außergewöhnlichen und gefährdeten Welt, mit der man doch zusammenleben muß. Und es steht mit der die „großen Worte“, jedes Pathos meidenden Erzählhaltung im Einklang. In dem Versuch, „den Alltag in seinen oft undramatischen, die Wertigkeiten anders als die Geschichte ordnenden Abläufen einzufangen“,<sup>3</sup> sehen wir aber auch eine andere Funktionsmöglichkeit verborgen. Er ist ein mehr unbewußter als bewußter „Rettungsversuch“ jener Werte, die für Josef noch überhaupt erhalten geblieben sind. Um diese – größtenteils latente – Konfliktsituation verdeutlichen zu können, müssen wir uns die Romanwelt näher ansehen.

Es gibt Deutungen, die den Roman in die Reihe der „Schülerromane“<sup>4</sup> oder „Erziehungsromane“<sup>5</sup> bzw. „Internatsgeschichten“<sup>6</sup> einordnen. Nicht ohne Grund, aber vielleicht nur halb berechtigt. Wir sind aber eher der Meinung von Walter Vogl, daß der Roman „vielmehr eine Reflexion auf Geschichte“<sup>7</sup> sei. Denn das Internatsleben Algebrands bildet nur einen Teil seiner Welt- und Lebenserfahrungen. Es ist sowohl zeitlich als örtlich begrenzt, und als solches in das weitere geschichtliche Milieu seines Heimatlandes eingebettet. Alles, was auf ihn im Internat zukommt, ist eigentlich nur eine spezifische Er-

scheinungsform der totalitären Macht, der faschistischen Diktatur, die in alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens eingedrungen ist, und der auch die Schulen ausgeliefert waren. In der Hinsicht können wir z.B. keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Verhalten des Oberlehrers in Josefs Heimatdorf und dem des Heimleiters sehen. Beide sind dienstefrige Werkzeuge derselben unmenschlichen Macht- und Kriegspolitik. Deshalb ist es eben kein Zufall, daß vor allem nicht die Momente des eigentümlichen Schülerlebens aus der Welt des Internats dargestellt werden, sondern diejenigen des Sonderzustandes. So erfahren wir z.B., wie brutal-militärisch die Schüler gedrillt werden, wie die faschistische Ideologie in der Schule bzw. im Internat verbreitet wird und den ganzen Tagesablauf der Gymnasiasten bestimmt, wir haben aber kaum einen Einblick in die zwischenmenschlichen Beziehungen der Schüler und der Lehrer, in das „traditionelle“ und oft beschriebene Leben der Jugend; mit Ausnahme der Onanie.

Diese Pubertäterscheinung bekommt im Roman einen besonderen Akzent, sie wird als Widerstandsmöglichkeit postuliert. Der grausamen Züchtigung steht die Selbstbefriedigung, der sinnlosen Machtordnung die körperliche „Ausschweifung“ der Zöglinge gegenüber. Die überhitzte Sexualität wird hier zum Symbol der Integrität der Persönlichkeit stilisiert. Die ironische Ermutigung der Titelfigur, des Erziehers Allemann – „Na, wer nicht onaniert, ist kein deutscher Junge“ (93) – soll auf das „Widerstandspotential des menschlichen Körpers“<sup>8</sup> verweisen. Es fragt sich nur, wie weit diese Pubertätssexualität, überhaupt das „ewig-menschliche“ Triebleben, diese „Sonderfunktion“ erfüllen kann. Der schriftstellerische Einfall ist kühn, vielleicht sogar originell, seine symbolische Funktion innerhalb der Geschichte ist aber auf keinen Fall bewiesen. Die Jungen verraten bei dem ersten Verhör ihren Erzieher der Gestapo, sie scheinen also von dem höheren Zweck der körperlichen Lust nichts verstanden zu haben, und selbst Allemanns geheimer „Widerstand“ gerät durch den Verdacht der Päderastie in Zwielficht. Aber gerade dieser „humpelnde Intellektuelle“ als „Antithese zum Ideal vom deutschen Menschen“<sup>9</sup> deutet mit seiner erbarmungswürdigen Gestalt und seinen unheimlich-grotesken Erziehungsmethoden auf die Unmöglichkeit der Realität und führt weiter zu der Ironie der „metaphysischen Zweifel“. Denn seine Sonderstellung ist zwar versteckt, aber von absoluter Art. Es wird von ihm nicht nur das Dasein, sondern auch die Erkenntnismöglichkeit durch die Sprache verdächtigt und verweigert. Das ist die symbolische Erklärung dafür, daß er heimlich Bücher in Blinden-

schrift liest, und ihm – wie Gerhard Melzer feststellt – „Kolleritsch die Poetik seines Romans einzeichnet“.<sup>10</sup>

Wenn wir uns aber mit dem ästhetischen Bekenntnis des Autors nicht begnügen, müssen wir weiter forschen, worauf eigentlich die grotesk-ironische Inkarnation zurückzuführen ist. Wir vermuten nämlich: Selbstbewahrung und Selbstentlarvung drücken sich in ihr gleichzeitig aus. Sie gibt eine bittere Rechenschaft über die Ohnmacht des Individuums gegenüber der allumfassenden Gewalt und Lüge, die versuchen, die Autonomie der Persönlichkeit zu vernichten und den Geist so zu erniedrigen, daß er sich nur heimlich auflehnen kann. Das tiefverletzte Bewußtsein sucht nach Zufluchtsorten, wo sich die Integrität des Ichs geborgen fühlt. Und Algebrand scheint sie – während seiner Fahrt in die verhängnisvolle Vergangenheit – in der Natur und im Elternhaus gefunden zu haben. Der Naturmythos wird einerseits mit der Überbetonung der rohen Körperlichkeit im Internatsleben, andererseits mit dem heimatlichen Landschaftsmilieu vergegenwärtigt. Wieweit und warum sich die Sexualität als „Abwehrmechanismus“ als ungenügend erweist, wurde schon angedeutet. Bedeutender ist – jedenfalls in seinem Symbolcharakter – das Fichtenmotiv, das das ganze Erzählgewebe durchzieht. Der rituale Besuch Algebrands bei dem Baum, dessen Loch ihm immer rätselhaft dünkt, zeigt die Neigung des Protagonisten zum Geheimnisvollen. So wird das Loch in der Fichte nach Gerhard Melzer „zum Zeichen der Differenz“, das sich dem totalitären Bedürfnis nach Ordnung, Identität und „Wahrheit“ des Nationalsozialismus entziehe.<sup>11</sup> Ob das imaginäre Asyl einen wahren Ersatz für das Gefühl des „Weltverlustes“ bieten kann, ist allerdings zu bezweifeln. (Eine ähnliche Funktion hat das Eichenmotiv in Virginia Woolfs *Orlando*, das die einzige Kontinuität auf der Suche nach Identität und Selbstverwirklichung sichert.)

Eine reale Zuflucht in der feindlichen Welt bedeutet für Josef das engere Heim, doch nicht ohne Bedenken. Der „Sonderfrieden“ der Familie ist ja im voraus beschränkt und keineswegs intakt. Er ist letzten Endes zum Teil eine Illusion, auf der aber sogar der „wahrheitssuchende“ Erzähler hartnäckig besteht. Der Erinnerungsprozeß enthüllt und verschleiert das Erfahrene gleichermaßen. Denn es scheint leichter zu sein, einzugestehen, daß die Kinder onanieren, als das wahrscheinlich einzige Tabu, die Frage des Mitläufertums der „heiligen Familien“ zu verletzen. Wir wissen einiges über die Familienmitglieder und über die nähere Umgebung Algebrands, die Lücken sind aber auffällig. So erfahren wir z.B., daß die Eltern versucht haben, das Leben der

Kriegsgefangenen zu erleichtern, einige sind aber noch im Dorf umgebracht worden. Das Ressentiment der Großväter und der instinktive Abscheu des jungen Algebrands den Nazis gegenüber werden oft erwähnt, die Tatsache aber, daß der Vater zuerst der einzige Soldat im Ort war, bleibt ohne jede Erklärung. Was er über die Hitlerzeit dachte und ob auch er die törichten Zukunftserwartungen seiner Landsleute teilte, bleibt im Dunkeln. Kaum zufällig. Wenn wir nämlich die Vater-Sohn-Beziehung näher betrachten, ist es wohl einsehbar, warum gerade die Vaterfigur tabuisiert ist. „Sie waren einander zu nahe, jeder fürchtete, am anderen ein warnendes Zeichen zu entdecken. Josef sah sich als Vater, der Vater sich als Sohn.“ (27) Dieses zum Mythos stilisierte Identitätserlebnis führt so weit, daß der Sohn sogar das grausame Prügeln des Vaters als Identifikationsfreude erlebt: „Mit jedem Schlag steigerte sich die Zuneigung zum Vater, er spürte das Leiden des Vaters“. (20) (Es ist eine andere Sache, daß das sonderbare Verhalten Josefs den Vater mehr beunruhigt als erfreut.) Die Vaterimago hat so tiefe Wurzeln, daß sie jede Distanz bei dem Sohn verhindert.

Wenn wir ferner annehmen, es gibt keine folgerichtige Entfernung zwischen den beiden – früher erwähnten – Erzählperspektiven, weil sie im wesentlichen der Verdoppelung der Erzählerrolle entspringen, ist vielleicht auch einzusehen, daß das einen ziemlich großen Spielraum bei der Geschichtsdarstellung ermöglicht. Alles nämlich, was bei dem „eigentlichen“ Erzähler – wegen der proklamierten Intention – als inkonsequent erschiene, wird in der Kinderperspektive legitim. Der Mangel an epischer Distanz hat auch ästhetische Folgen. Die Struktur zerfällt in Episoden. Das Übergewicht der lyrisch-essayistischen Passagen, der philosophischen Reflexionen läßt sogar die Hauptgestalten in einer episodenhaften Zusammenhanglosigkeit verblassen; so z.B. eine der Schlüsselfiguren, die polnische Köchin Maria Szmargovska, die offensichtlich die reine Verkörperung der humanistischen Gedanken ist. Diese schlichte „Erzieherin“ Algebrands liest philosophische Werke, spricht tiefsinnige, enigmatische Weisheiten aus – das ist alles, was wir zu ihrer Charakteristik sagen können. Die Inkohärenz des Werkes wird vielleicht noch deutlicher, wenn auch ein entgegengesetztes Beispiel, die realistisch-naturalistische Episode mit den Ratten angeführt wird. Aus der Wohnung einer gestorbenen Frau brechen Ratten aus und überschwemmen den Hauptplatz. „Jetzt sind sie da, jetzt sind sie da, habe ein alter Mann gerufen, und da sofort verstanden worden sei, was der Mann meinte, habe man ihn in eine Seitengasse gezerrt und dort halb totgeprügelt.“ (96) Ohne zu wissen, wie-

weit zu diesem Einfall die Reminiszenz des berühmten Romans von Camus, *Die Pest*, beigetragen hat, zeigt die Parallele den klaren Unterschied im Motivgebrauch. Das vielschichtige Symbolmotiv Camus' schrumpft bei Kolleritsch zu einer durchsichtigen Allegorie. Es wäre schulmeisterhaft-naiv, zu denken oder vortäuschen zu wollen, man könnte ein so komplexes Werk wie diesen Roman auf so wenig Raum erschöpfend behandeln. Die Bedenken, die wir ausgesprochen haben, sollten wieder geprüft und neu überdacht werden; um unserer Aufgabe, insbesondere aber dem Werk selbst, gerecht werden zu können.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Jürgen Jacobs: Heimkehr mit Striemen. Alfred Kolleritsch erzählt vom Leben unter Hitlers Diktatur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 07. 1989, S. 22.

<sup>2</sup> Alfred Kolleritsch: Allemann. Roman. Salzburg und Wien 1989, S. 5. Hinfort im Text zitiert nur mit der Angabe der Seitenzahl.

<sup>3</sup> Thomas Rothschild: Wer leistet Widerstand – alle Mann? Jugend, Sexualität, Nazis – Alfred Kolleritschs Roman „Allemann“. In: Stuttgarter Zeitung, 2. 06. 1989. Nachgedruckt in: Kurt Bartsch und Gerhard Melzer (Hg.): Alfred Kolleritsch. Graz 1991, S. 160.

<sup>4</sup> Vgl. Reinhold Tauber: Ordnung als Lustprinzip. In: Oberösterreichische Nachrichten 19. 05. 1989.

<sup>5</sup> Vgl. Herbert Wiesner: Nichts läßt sich einfacher sagen als der Schrecken. „Allemann“. Alfred Kolleritschs Roman aus dem nazistischen Österreich. In: Süddeutsche Zeitung 24. 06. 1989.

<sup>6</sup> Vgl. Gerhard Melzer: Der versiegelte Sinn. Zum Roman „Allemann“ von Alfred Kolleritsch. In: Neue Zürcher Zeitung, 4. 08. 1989. Nachgedruckt in: Bartsch / Melzer (Hg.): Alfred Kolleritsch (s. Anm. 3), S. 162.

<sup>7</sup> Walter Vogl: Die Übermacht der einen Wahrheit. Alfred Kolleritschs Roman „Allemann“. In: Die Presse 19./20. 08. 1989.

<sup>8</sup> Rothschild: Wer leistet Widerstand (s. Anm. 3), S. 160.

<sup>9</sup> Vogl: Die Übermacht der einen Wahrheit (s. Anm. 7), ebd.

<sup>10</sup> Melzer: Der versiegelte Sinn (s. Anm. 6), S. 163.

<sup>11</sup> Ebd., S. 162.

### **Das Ich und seine nahen Verwandten. Zu Thomas Bernhards autobiographischem Zyklus**

Der wissenschaftlichen Absicht, die fiktive Welt des dichterischen Werkes von den biographischen Elementen möglichst eindeutig zu trennen, um die Autonomie des Kunstproduktes beweisen zu können, und der antipositivistischen Tendenz der modernen Literaturwissenschaft, die das „Ewig-Gültige“ vom Privaten und Zufälligen zu befreien sucht, – diesem kunststrebenden Ehrgeiz wollen die Autoren selbst offenbar nicht gehorchen. Der Bekenntnischarakter der Literatur (und überhaupt der Kunst) nimmt auch heute noch eine heikle Stellung in der Bewertung ein: Man bewundert die nackte Schönheit auf dem Bild, ohne laut nach dem Modell zu fragen.<sup>1</sup> „Sachkundiges“ und „laienhaftes“ Publikum stimmen in diesem Punkt auf seltsame Weise überein: Die Reaktionen sind unterschiedlich, die Verlegenheit ist gemeinsam. Nur wo sich die narzißtische Neigung versteckt, fühlen wir uns in Sicherheit. In dem Moment aber, wenn sich das schöpferische Ich vor uns schamlos entblößt, wittern wir unwillkürlich eine Provokation.<sup>2</sup> Man weiß ja nie genau, wo der wahrheitssuchende Zwang aufhört und wo die Selbstgefälligkeit beginnt. Diese bewußte und unbewußte Verunsicherung des in die intime Sphäre Einbezogenen gehört aller Wahrscheinlichkeit nach zu den unausgesprochenen Spielregeln der Bekenntnisliteratur.<sup>3</sup> Die Autobiographie besaß gerade deshalb immer einen besonderen Reiz. Indem nämlich für den schöpferischen Geist die Selbstdarstellung einen direkten Befreiungsakt bedeutet, wird der Leser in die Geheimnisse dieses Geistes eingeweiht, und so wird seine „empirische Neugier“ befriedigt. Dieses merkwürdige Zusammenspiel, das zwar verschiedene Motivationen, aber ein verbindendes Interesse hat, hält diese literarische Form lebendig. Daß das Element des Autobiographischen in der Gegenwartsliteratur eine herausragende Rolle spielt, darauf hat Urs Bugmann hingewiesen. Wir können auch seiner Erklärung zustimmen, nämlich „daß der Ich-Erzähler zur bevorzugten Erzählfigur geworden ist und die Erzählperspektive sich von der überschauenden Er-Position mehr und mehr entfernt; daß das subjektive Ich zum Brennpunkt der Wahrnehmung, der Welt- und Selbsterfahrung wird“.<sup>4</sup>

Anhand des autobiographischen Zyklus<sup>5</sup> Thomas Bernhards wird hier versucht, einige Zusammenhänge dieses höchst verwickelten Versteckspiels näher zu beleuchten, sowohl aus psychologischer als

auch aus ästhetischer Sicht. Die beiden Aspekte gehören – zumindest unserer Überzeugung nach – eng zusammen. Wenn wir annehmen, daß es sich im Fall der Autobiographie um einen inneren Konfrontationszwang handelt, der mit literarischen Mitteln bewältigt wird, dann folgt unabwendbar aus dieser Annahme, daß der Erfolg der „Seelenarbeit“ von den künstlerischen Leistungen abhängt und umgekehrt. Der unbewußte psychische Druck nämlich, auch das Unausprechbare auszusprechen, trifft unwillkürlich auf die bewußte künstlerische Absicht, das Auszusprechende ästhetisch wirksam zu artikulieren. Aber erst wenn diese beiden Motivationen sich im Gleichgewicht halten können, ist von einem künstlerisch gelungenen Werk zu sprechen.<sup>6</sup>

Der Zyklus der Bernhardschen Selbstdarstellung, die pragmatische Konfrontation mit sich selbst, zeigt alle wichtigen Momente dieser äußerst komplizierten Fragestellungen auf.<sup>7</sup> Schon der Aufbau des Zyklus zeugt von einander entgegengesetzten Beweggründen. Die Reihenfolge von vier Bänden fügt sich lückenlos der zeitlichen Anordnung der autobiographischen Angaben, in dem zuletzt erschienenen (fünften) Buch aber werden die ersten Lebensjahre erzählt. Einerseits sehen wir also den kompromißlosen Anspruch auf eine systematische Kausalerklärung der Entwicklung des Autors, andererseits wird das chronologische Prinzip gleich vor dem Beginn der „Lebensbeichte“ verletzt. Die ersten Kindheitserlebnisse sind wahrscheinlich schwerer zu erzählen als die Gymnasialjahre, die nun die Lebensgeschichte Thomas Bernhards eröffnen. Die sonderbare Zykluskomposition folgt offensichtlich den psychologischen, nicht aber den chronologischen Gesetzen.

*Die Ursache* ist der Titel des zunächst veröffentlichten Bandes mit dem Untertitel *Eine Andeutung*. Die Überschrift der autobiographischen Ouvertüre weist also damit direkt auf den letzten (oder wichtigsten) Grund der jugendlichen Lebenskrise hin.<sup>8</sup> Zuerst müssen die schrecklichsten Erfahrungen des Schülers „angedeutet“ werden, Grausamkeiten, die ihn lebenslänglich frustriert haben. (Ob sie gleichzeitig auch die schmerzhaftesten sind, diese Frage soll vorläufig dahingestellt werden.) In der Tat ist die Sprachkunst des Dichters unerschöpflich bei der Schilderung der Leidensgeschichte des Gymnasialisten. Wenn wir dann ihre wichtigsten Komponenten beim Namen nennen wollen, taucht zunächst das verhängnisvolle Milieu von Salzburg, der „tödliche Geist dieser Stadt“ (U 64)<sup>9</sup> auf. Eine hinter den Kulissen der Schönheit verborgene Borniertheit, in der der Nationalsozialismus mit dem Katholizismus untrennbar verbunden ist.

In einem keinen Widerspruch duldenden Ton häufen sich hier pauschale Sentenzen, die sich oft in Wutausbrüchen verzerren.<sup>10</sup> Das subjektiv Erfahrene wird sehr schnell und grob verallgemeinert, wie z.B. im folgenden Satz:

Und die Erziehungsverbrechen, wie sie überall auf der ganzen Welt in den Erziehungsanstalten an den zu Erziehenden begangen werden, werden immer unter dem Namen einer solchen außerordentlichen Persönlichkeit begangen, heißt diese außerordentliche Persönlichkeit Hitler oder Jesus undsofort. (U 110)

Der kaskadenartige Erinnerungsprozeß vernichtet alles Verhaßte, und hier ist alles verhaßt.<sup>11</sup> So wäre eher die suggestive Ausdruckskraft dieses Werkes als dessen Wahrheitsgehalt zu schätzen, wenn wir nicht wüßten: da spricht kein Epiker, sondern ein tiefverletzter Mensch – mit dem Zorn eines Savonarola.<sup>12</sup> Deshalb ist das Wesen der *Ursache* wahrscheinlich weniger in den Aussagen als in der Rhetorik des psychologischen Falls zu suchen: in der weltverfluchenden Attitüde des verzweifelten Ich nämlich, das sich einer feindseligen Welt gegenüber völlig allein fühlt.<sup>13</sup> Die Schmerzen der wieder aufgerissenen Wunden heben die zeitliche Entfernung und so auch jegliche epische Distanz auf. In narzißtischer Vergegenwärtigung werden nochmals alle Verletzungen erlebt, die Selbstmordgedanken und das Selbstmitleid in monomanen Wiederholungen aufs neue genossen.<sup>14</sup>

In dieser auf zwei Pole reduzierten Welt scheint das tatsächlich nur Angedeutete oder eben Verschwiegene fast wichtiger zu sein als das so laut Ausgesprochene. Man versteht die endlosen Qualen des empfindlichen Jungen in den brutalen Kriegsjahren, die durch das Fiasko im Gymnasium nur noch verstärkt wurden. Aber bilden sie wirklich *die letzte, die allerletzte Ursache*, die in diesem Bekenntnis gesucht wird? Oder müssen tiefere, weniger sichtbare Momente aufgedeckt werden? Es gibt Hinweise („Andeutungen“) zerstreut schon in diesem ersten Versuch, von denen wir auf tiefer liegende Schmerzen zu schließen haben.<sup>15</sup> Unerträglicher als die Ohrfeigen eines Grünkranz, vor dem der kleine Gymnasiast im Internat so große Angst hatte, scheinen die Gedanken an den Vater zu sein, der die Mutter mit ihrem Sohn im Stich gelassen hat und den das Kind nie in seinem Leben sehen konnte. Und wahrscheinlich noch schmerzlicher sind die Erinnerungen an die Mutter, „zu welcher ich zeitlebens eine schwierige Beziehung gehabt habe, schwierig, weil ihr letzten Endes meine Existenz immer

unbegreiflich gewesen ist und weil sie sich mit dieser meiner Existenz niemals hatte abfinden können“ (U 127), und „deren Wesen zu beschreiben ich heute noch nicht die Fähigkeit habe“ (U 128).

Erst viel später, im vierten Band – *Die Kälte. Eine Isolation* – bricht die Erinnerung an die tiefste Erniedrigung, die Bernhard je erfahren hat, plötzlich auf, als nämlich erzählt wird, daß die Mutter ihr vaterloses Kind an jedem Monatsbeginn ins Rathaus schickte, um jene fünf Mark abzuholen, die der Staat für das Kind bezahlte, „mit der Bemerkung: *damit du siehst, was du wert bist.* Auch das werde ich“ – schreibt der Autor – „naturgemäß nicht vergessen, wie die eigene Mutter sich an dem untreuen Manne rächt, indem sie ihr und dieses Mannes Kind in die Hölle schickt mit einem teuflischen Satz, mit dem teuflischsten Satz aller Sätze, den ich im Ohr habe.“ (Kä 73) Erst nach mehrmaligen Geständnisversuchen, in denen doch die schmerzhaften Wunden unberührt bleiben, muß endlich einmal auch das Unausprechbare artikuliert werden. Aus psychologischer Sicht ist es sicher keineswegs belanglos, in welchem Kontext, in welcher psychologischen Konstellation die heimlichsten Sperrn aufgehoben wurden. Das Ich wagt erst, sich mit den peinlichsten Kindheitserinnerungen öffentlich auseinanderzusetzen, nachdem die späte und immer ersehnte Annäherung zwischen Mutter und Sohn zustande gekommen ist:

Hier im Sterbezimmer hatte ich auf einmal die enge und liebevolle Beziehung zu meiner Mutter haben können, die ich die ganzen langen achtzehn Jahre vorher so schmerzlich entbehren hatte müssen. Die Krankheit hatte die Kraft, uns anzunähern und nach so langer Zeit der Trennung wieder zu verbinden, das Kranksein überhaupt, in welchem wir wieder zusammengekommen waren. (A 116)

Wie für die für das ganze Leben verletzte Seele diese kurze, verspätete Harmonie eine gewisse Genugtuung bedeutete, so mußte das lange verzögerte Geständnis für den Dichter einen Befreiungsakt darstellen. Bis dahin blieb aber der Fluch auf die Welt, denn man verflucht lieber die ganze Welt – mit ihren Schulsystemen und Katholiken –, um nicht seine eigene Mutter verfluchen zu müssen.

Der zweite Zyklusband, *Der Keller. Eine Entziehung*, registriert eine neue Lebensperiode des Erzählers: seine Lehrjahre, die Arbeit im Lebensmittelgeschäft von Podlaha bis zur Erkrankung. Diese Zeit wird als Gegenpol der Gymnasialjahre gezeigt. Die mutige Entscheidung des Schülers, „in die entgegengesetzte Richtung“ (Ke 9) zu gehen, bestimmt die Gesamtdarstellung dieser Lebensphase. Der Autor,

der sich um Nuancen und Abstufungen selten kümmert und in seinen Urteilen die krassen Gegensatzpaare bevorzugt, stellt den Demütigungen des Gymnasiums, den ständigen Depressionen des zum Scheitern Verurteilten das selbstbewußte Erlebnis der Selbstbefreiung gegenüber.<sup>16</sup> Wenn *Die Ursache* den frustrierten Zustand der Verzweiflung beschreibt, so wird hier unermüdlich die siegreiche Selbststrettung gefeiert. Der Titel deutet dennoch gleichzeitig an, daß der emporsteigende Weg zuerst hinunter führt. „Die subjektive Befindlichkeit des Lehrlings steht freilich in krassem Gegensatz zur objektiven des Umfelds: die Selbstbehauptung, das Freiheitsgefühl und die durch die Musik vermittelten Glückserlebnisse inmitten eines Infernos“ – schreibt Heinz Höller.<sup>17</sup>

Es ist sicher nicht leicht zu entscheiden, welchen Anteil die Selbststilisierung in der Autobiographie Bernhards besitzt, daß sie aber organisch zu dem „Selbststrettungsakt“ gehört, das läßt sich beweisen: sowohl mit der Zykluskomposition als auch mit der rhetorischen Textgestaltung der einzelnen Bände.<sup>18</sup> Die Kompositionslinie setzt nämlich die Schwerpunkte auf die lebenswichtigen Zäsuren, wo das Ich immer wieder brutal auf die Probe gestellt wird, und wo das Ich – trotz aller Weltverachtung – mit einer zähen, hartnäckigen Ausdauer um sein Leben kämpft. Dieser selbsterhaltende und selbstbestätigende Heroismus drückt sich zuerst in der disziplinierten Anpassung an die neue Lebensform der Arbeitswelt aus, wo sich die Lebenstauglichkeit, sogar die Lebenstüchtigkeit des Jungen erwiesen hat. Außer diesem Triumph wird aus dieser Zeit noch das soziale Mitleid, die bedingungslose Solidarität mit den Ausgestoßenen hervorgehoben. (Daß dieses „Keller-Idyll“ stark stilisiert ist und die soziale Empfindlichkeit eher einen gestischen Wert hat, das sollte hier nur mit angedeutet werden.)<sup>19</sup> Aus ästhetischer Sicht scheint uns die Bemerkung Armin Ayrens wichtig zu sein, nämlich daß in *Der Keller* – im Vergleich zu *Die Ursache* – „die fortschreitende Mäßigung, die Abnahme des pauschalen Abkanzeln unverkennbar“ sei.<sup>20</sup>

In den entscheidenden Momenten der nächsten zwei Bände – *Der Atem* und *Die Kälte* – wird schließlich buchstäblich um das pure Leben gekämpft. Dem schwerkranken Jungen wird aber nicht nur der Lebenswille, sondern auch das stolze Selbstbewußtsein der autonomen Persönlichkeit zugeschrieben. „Ich wollte leben, alles andere bedeutete nichts. Leben, und zwar *mein* Leben leben, wie und so lange *ich* es will“ – heißt es in *Der Atem* (A 20). Und der Untertitel – *Eine Entscheidung* – betont gerade diese vom Existentialismus her bekannte, verabsolutier-

te Freiheit des Individuums.<sup>21</sup> Die Gewißheit der Selbstbestimmung scheint aber schon hier mehr als philosophische Reminiszenz zu sein. „*Ich* bestimmte, welchen der beiden möglichen Wege ich zu gehen hatte“ (A 21) – behauptet der Dichter von seinem damaligen, zwischen Tod und Leben schwebenden, Krisenzustand. Diese an Größenwahn erinnernden Aussagen kommen in *Die Kälte* noch häufiger vor: „[...] alle meine Peiniger ließ ich in dem Glauben, sie bestimmten, was zu geschehen sei, während doch von jetzt an nur geschah, was ich bestimmte“ (Kä 139). Ohne die suggestive Kraft des Autor-Protagonisten bezweifeln zu wollen, vermuten wir hier eine nachträgliche Projektion der Selbstsicherheit des renommierten Schriftstellers.<sup>22</sup> Sie entspricht aber gleichzeitig der „höheren“, sogenannten „dichterischen“ Wahrheit, die in der Entwicklungslinie der Zykluskomposition umrissen wurde. Denn der Lebensweg, der in der Autobiographie Thomas Bernhards heraufbeschworen wird, ist nur wegen der erlittenen Schmerzen ein Leidensweg. Wegen des Geleisteten scheint er uns ebenfalls ein Siegesweg zu sein, der vom vollkommenen Ausgeliefertsein zur Schicksalsbeherrschung führt. Ständig vom Ehrgeiz getrieben – sein Ehrgeiz sei ja immer größer als seine Kräfte gewesen (Ki 160) – führt dieser Weg steil empor, aber durch Kälte und Isolation. Hällers Bemerkung, daß „eine zunehmende räumliche Einengung“ in der chronologisch rekonstruierten Autobiographie zu beobachten ist,<sup>23</sup> beweist uns auf indirekte Weise die Gewichtsverlagerung auf die innere Welt, was hier gleichzeitig eine subjektive Steigerung und Selbsterhöhung bedeutet.

Von dieser Perspektive aus werden dann zuletzt die frühesten Kindheitserinnerungen erzählt. Bereits im Bewußtsein des Sonderweges werden hier die ersten Regungen der eigensinnigen Willenskraft gedeutet. Mit den Worten Hermann Burgers: „Man erinnert sich sozusagen an das, was geworden ist.“<sup>24</sup> So im Auftakt mit der Schilderung des großen Abenteuers, als das übermütige Kind versucht, mit dem Rad nach Salzburg zu fahren: damit die Großeltern sehen, „[...] daß ich mich doch immer, gegen die größten Hemmnisse und Widerstände, durchsetzte und Sieger sei!“ (Ki 9) Die „ständige Wiederholung der Urszene vom Sturz“<sup>25</sup> wird gleichzeitig durch tiefe Selbstironie umgewertet. Zum ersten Mal in dem Zyklus begegnen wir in diesem Band humorvollen Szenen und sehen die Spuren von epischer Distanz.<sup>26</sup> Die Seele scheint sich vom krampfhaften Ballast schon früher befreit zu haben. „Jede therapeutische, ordnende, Schuld und Sühne

dramaturgisch verwertende Möglichkeit ist da außer acht gelassen“ – meint Gerhard Stadelmaier<sup>27</sup>. Die Familiengeschichte mit ihren Geschehnissen ist ja schon in den früheren Bänden, wenn auch nicht erzählt, so wenigstens erwähnt worden. Alle diese Momente haben sicher dazu beigetragen, daß die Proportion zwischen den beschreibenden und den erzählenden Teilen in diesem Werk am günstigsten ausfällt. Während nämlich in den vorangehenden Bekenntnissen Beschreibung und Reflexion den ganzen Text beherrschen und die häufigen Wiederholungen dem Prosastil oft Monotonie verleihen, wird hier dagegen etwas mehr erzählt und weniger kommentiert.<sup>28</sup>

Was aber in der Konfrontation mit sich selbst, im heiklen Zusammenspiel der Selbstentlarvung und Selbstbestätigung, der konsequenten Selbstbespiegelung und der stilisierten Selbsterhöhung von der Wahrheit übrig bleibt, auf diese Frage hat Thomas Bernhard, der Wittgenstein-Kenner, tief pessimistisch geantwortet: „Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar.“ (Ke 43)<sup>29</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Es ist also ratsam, unseren Ausgangspunkt gleich hier zu klären. Wir geben gern zu, daß ein jeder künstlerisch anspruchsvolle Text – auch wenn er autobiographische Angaben verarbeitet – in puncto Strukturierung, Stilisierung und Rhetorisierung dieselben Qualitäten wie ein fiktionales Werk aufzeigen kann. Wir gehen aber gleichzeitig von der Voraussetzung aus, daß die Präsentation eines Texts als Autobiographie doch einen besonderen Signalwert hat, der mit verschiedenen, scheinbar zuwiderlaufenden Tarnungsmännern des Autors korrespondieren mag.

<sup>2</sup> Im Falle Bernhards können wir dies mit den Worten Wendelin Schmidt-Denglers am besten zusammenfassen: „Bernhard überläßt den Leser einer gewissen Ratlosigkeit; dieser kann sich nur selten erklären, warum ihn der Text fesselt, weist dieser doch so viele Momente auf, die sonst bei der Lektüre abstoßend wirken.“ W. Schmidt-Dengler: Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Bernhard. Annäherungen. Bern 1981, S. 125.

<sup>3</sup> Das narzißtische Versteckspiel ist bei Bernhard besonders auffallend: sowohl in der schrillen Rhetorik als auch in der Oppositionstechnik seiner Aussage-Logik. Ria Endres dürfte sich nur mit der Ausschließlichkeit ihrer Feststellung irren, kaum aber mit ihren psychologischen Beobachtungen selbst: „Kein Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verwendet soviel Mühe bei seinen Verstellungen und ist so kunstfertig in seiner Abwehrstrategie“. Ria Endres: Das Dunkel ist nicht finster genug. In: Jurgensen (Hg.): Bernhard (s. Anm. 2) S. 12.

<sup>4</sup> Urs Bugmann: Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1981, S. 18ff.

<sup>5</sup> Die Deutungsunterschiede treten schon bei der Benennung des Zyklus' sichtbar in Erscheinung. Bernd Seydel nennt z.B. die Pentalogie Bernhards konsequent „Jugenderinnerungen“, um den literarischen, ja fiktionalen Charakter dieser Texte – den autobiographischen gegenüber – zu betonen. Vgl. Bernd Seydel: Die Vernunft der Winterkälte. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards. Würzburg 1986.

<sup>6</sup> Reinhard Tschapke weist auf die Abneigung Bernhards gegen den Biographismus hin. Das von ihm zitierte Bekenntnis des Schriftstellers zeigt gleichzeitig die doppelböckige Perspektive des Zusammenspiels von „Dichtung und Wahrheit“: „Ich habe auch nie ein autobiographisches Werk schreiben wollen, ich habe eine echte Abneigung gegen alles, was autobiographisch ist. Tatsache ist, daß ich in einem gewissen Moment meines Lebens Neugier auf meine Kindheit verspürte, ich sagte mir: 'Ich habe nicht mehr so lange zu leben. Wieso nicht versuchen, mein Leben bis zum Alter von neunzehn aufzuschreiben? Nicht so, wie es in Wirklichkeit war – Objektivität gibt es nicht -, sondern so, wie ich es heute sehe'“. R. Tschapke: Hölle und zurück.

Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards. Hildesheim 1984, S. 69.

<sup>7</sup> Manfred Mittermayer weist darauf hin, Bernhards fünfteilige Autobiographie sei „nicht sein erster Versuch, den ‚Blick auf die Ursachen‘ [...] zu richten“. M. Mittermayer: Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre. Stuttgart 1988, S. 243.

<sup>8</sup> William J. Donahue hält die Spannung, die sich aus dem (widerspruchsvollen) Doppeltitel ergibt, für das ganze Werk charakteristisch: „Die Ursache‘ scheint eine Feststellung, eine konkrete Bestandsaufnahme zu versprechen, währenddessen der Untertitel ‚Eine Andeutung‘ dieses Versprechen wieder zurücknimmt und auf eine viel unbestimmtere Aussage reduziert.“ W. J. Donahue: Zu Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 21 (1988) 3/4, S. 89.

<sup>9</sup> Die einzelnen Bände des autobiographischen Zyklus‘ Thomas Bernhards werden nach den folgenden Ausgaben – mit den angegebenen Titelabkürzungen – im Text zitiert: *Die Ursache* (= U) Salzburg 1975; *Der Keller* (= Ke) Salzburg 1976; *Der Atem* (= A) Salzburg 1978; *Die Kälte* (= Kä) Salzburg 1981; *Ein Kind* (= Ki) Salzburg 1982.

<sup>10</sup> Vgl. dazu die Kritik von Hans Heinz Hahn, der „Die Ursache“ „eine autobiographische Polemik“ nennt: „ein Wutschrei, eine schrille Anklage, es ist wehleidig und gleichzeitig unbarmherzig, schmerzverzerrt“. H. H. Hahn: Thomas Bernhards Salzburgbeschimpfung: Erniedrigt und beleidigt. In: *Arbeiter Zeitung* (Wien), 19. 9. 1975.

<sup>11</sup> Das in einem anderen Zusammenhang von Wendelin Schmidt-Dengler Formulierte gilt auch hier: „Vielleicht ist das der Kern seiner Scheltreden: er ist der Übertreibungskünstler, denn nur in der Übertreibung wird sichtbar, wie notwendig es ist, die Welt zu entstellen, um sie kenntlich zu machen.“ – W. Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler*. Wien 1986, S. 104.

<sup>12</sup> Mit den Worten Marcel Reich-Ranickis: „Ohnehin war es nie Bernhards Ehrgeiz, eine nachprüfbare Realität wiederzugeben, sondern eine Realität zu schaffen, die suggestiv genug wäre, um ihre Überprüfung entbehrlich zu machen.“ In: Jens Dittmar (Hg.): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*. Zweite erweiterte Auflage. Frankfurt am Main 1990, S. 168.

<sup>13</sup> „Man liest gebannt, erschrocken, oft eingeschüchtert von soviel Vernichtungskraft“. Ernst Wendt. In: *Die Zeit* 1975. Zitiert in: Dittmar (Hg.): *Thomas Bernhard* (s. Anm. 12), S. 166.

<sup>14</sup> Die Monomanie als entscheidendes Moment im Bernhardschen Lebenswerk wird in der Fachliteratur oft hervorgehoben. Vgl. dazu: Tschapke: *Hölle und zurück* (s. Anm. 6), S. 66ff. und Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main 1991, S. 18-23.

<sup>15</sup> Vgl. Karin Kathrein: *Eine Kindheit, die nicht vergessen wurde*. In: *Die Presse* (Wien), 10. 9. 1975.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Mittermayer: Ich werden (s. Anm. 7), S. 261f.

<sup>17</sup> Heinz Häller: Österreich. Eine Herausforderung. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hg.): Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards. Wien 1987, S. 124.

<sup>18</sup> Martin Roda Becher findet die in „Der Keller“ thematisierten „Heilungsprozesse“ deshalb problematisch, weil sie nicht „zu einer neuen erzählerischen Orientierung“ führen konnten. Martin Roda Becher: Der Prozess der Zerstörung des Menschen. In: Basler National Zeitung, 11. 12. 1976.

<sup>19</sup> „Bernhard ist kein Soziologe, der eine Feldstudie über ein Elendsviertel vorlegt [...] – er ist vielmehr ein Betroffener, der sich Wut und Schmerz von der Seele spricht“. Harald Hartung, Der Tagesspiegel 1977. Zitiert in: Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard (s. Anm. 12), S. 179.

<sup>20</sup> Armin Ayren: Sowieso alles egal? In: Stuttgarter Zeitung, 19. 3. 1977.

<sup>21</sup> „Es ist eine existentielle Entscheidung“. Jean Améry, Merkur 1978. Zitiert in: Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard (s. Anm. 12) S. 194. Vgl. noch den Artikel Rolf Michaelis' in: Die Zeit, ebd., S. 195.

<sup>22</sup> Im Gegensatz zu Rolf Michaelis, der die Jugenderinnerungen Bernhards für „Protokolle verzweifelter Überlebenslust“ hält, hebt Kurt Kahl das rückblickend stilisierte hervor: „da kaschiert einer sein frühes Versagen mit der Überheblichkeit von heute“. In: Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard (s. Anm. 12), S. 221 u. 223.

<sup>23</sup> Häller: Österreich (s. Anm. 17), S. 124.

<sup>24</sup> Hermann Burger. Tages-Anzeiger 1982. Zitiert in: Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard (s. Anm. 12), S. 241. „So ist Autobiographie immer auch Stilisierung, Exhibition im gewählten Kostüm“ – schreibt Alice Villon in Die Weltwoche, ebd. Die psychologischen Hintergründe dieses autobiographischen Rückblicks werden von Manfred Mittermayer ausführlicher erläutert. Vgl. Mittermayer: Ich werden (s. Anm. 7), S. 247f.

<sup>25</sup> Christoph Geiser: Der Ur-Sturz oder Das sogenannte schlimme Kind. Süddeutsche Zeitung, 1. 4. 1982.

<sup>26</sup> Diese distanzierende Funktion des Humors in „Ein Kind“ erwähnt auch die Kritik Paul Konrad Kurzes („Nicht zugelassen zum Leben“). In: Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger, 18. 6. 1982.

<sup>27</sup> Gerhard Stadelmaier: Das Leben ein Leiden, das Leiden ein Kunst-Stück. In: Stuttgarter Zeitung, 15. 5. 1982.

<sup>28</sup> Im Gegensatz zu Jürgen P. Wallmann, nach dessen Meinung das Buch „Ein Kind“ der „schwächste der fünf Bände“ ist. J. P. Wallmann: Beglückungen und Katastrophen einer Kindheit. In: Mannheimer Morgen, 5. 7. 1982.

<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang spricht Armin Ayren sogar über ein „Memoirengelände, in dem Wahrheit und Täuschung, auch Selbsttäuschung, eine ganz und gar unerträgliche Mischung bilden“. Ayren: Sowieso alles egal? (s. Anm. 20), S. 196. Nach Marcel Reich-Ranicki hingegen ist die Autobiogra-

phie „Thomas Bernhards reichstes und reifstes Werk“. Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard (s. Anm. 12), S. 168.

**Das Eigentliche im Uneigentlichen oder die „Wahrheit der Masken“. Zum Grotesken in den frühen Dramen  
Thomas Bernhards**

Wenn man über die berühmt-berüchtigte Kunst Thomas Bernhards spricht, wird meistens die Geschlossenheit, ja die „monomanische Kohärenz“ seiner Werke betont. Wir können hinzufügen: nicht ohne Grund. Trotz der unverwechselbaren Individualität seiner Kunst sind die Verbindungen jedoch sowohl zur Tradition der europäischen Moderne als auch zur zeitgenössischen Tendenz der Postmoderne deutlich zu sehen, unabhängig von der unmittelbaren Rezeption. Mit dem Wort ‘Verbindungen’ wird hier also nach einigen von den vermutlich wichtigsten geistigen Berührungspunkten gefragt, ohne einzelne philologische Einflüsse nachweisen zu wollen. Wenn wir aber – mit diesem Vorhaben hoffentlich auch der Zielsetzung dieser Tagung entgegenkommend – diesmal die mit den in der Literatur unseres Jahrhunderts entscheidenden Impulsen verwandten Erscheinungen in der Kunst Bernhards hervorheben, stellen wir die spezifischen ästhetischen Phänomene des österreichischen Autors nicht nur in eine, sondern sogar in mehrere Paradigmareihen. Daraus folgt – um gleich die wichtigsten Schlußfolgerungen vorwegzunehmen –, daß Thomas Bernhard nicht mehr als auffällender Einzelgänger, noch weniger als pathologischer Fall (und seine Kunst nicht als unerhörte Provokation und literarischer Skandal) betrachtet wird, sondern als einer von den vielen modernen Geistern, deren künstlerische Leistungen sich in der irritierenden Herausforderung vollendet haben. Durch diese Einreihung wird dann das individuell Einmalige in Person und Werk sogar (in gewisser Hinsicht mindestens) zum Déjà vu-Erlebnis. So eine Aufzählung von puren Analogien oder verbindenden Parallelen bezweckt jedoch keinerlei „Entthronung“ eines (Haupt-)Repräsentanten, sondern will ihn zeigen als einen, der sich mit seiner unaufhörlichen Revolte zum „Modernen Klassiker“ gemacht hat, um irgendwann selbst sogar ein „Alter Meister“ zu werden.

Die intellektuelle Verwandtschaft dieses unruhigen Geistes beginnt mit der allumfassenden, vernichtenden Kritik Nietzsches und endet mit der Intertextualität der Postmoderne. Und manche wichtigen literarische Ereignisse, die diese hundert Jahre umfassende Zeitspanne bestimmen, gehören noch dazu: der Expressionismus (insbesondere das expressionistische Drama), das absurde Theater und der Existenti-

alismus. All das (und gewiß noch viel mehr) ist in den künstlerischen Attitüden Thomas Bernhards assimiliert: Hundert Jahre Auflehnung sind in seiner erbarmungslosen Verneinung komprimiert. Ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit soll hier kurz diese (eine mögliche) Künstlergenealogie skizziert werden.

Thomas Mann nennt in seinem Nietzsche-Essay die Jahrhundertwende „die Zeit des ersten Anrennens der europäischen Intelligenz gegen die verheuchelte Moral [...] des bürgerlichen Zeitalters“, in das sich „Nietzsche’s wütender Kampf gegen die Moral“ einfügt.<sup>1</sup> Das Künstlerporträt, das der Autor des weiteren hier entwirft, ist verblüffend: Wir brauchen ja nur das Adjektiv „philosophisch“ zu streichen, um zu sehen, hier ist die Rede von Thomas Bernhard:

Durch Nietzsches Ästhetizismus [...] kommt etwas Uneigentliches, Unverantwortliches, Unverlässiges und Leidenschaftlich-Gespieltes in seine philosophischen Ergüsse, ein Element tiefster Ironie, woran das Verständnis des schlichteren Lesers scheitern muß. Was er bietet, ist nicht nur Kunst, – eine Kunst ist es auch, ihn zu lesen, und keinerlei Plumpheit und Geradheit ist zulässig, jederlei Verschlagenheit, Ironie, Reserve erforderlich bei seiner Lektüre. Wer Nietzsche „eigentlich“ nimmt, wörtlich nimmt, wer ihm glaubt, ist verloren.<sup>2</sup>

Ist in dieser Charakteristik auch nur eine einzige Bemerkung zu finden, die auf den österreichischen Schriftsteller nicht völlig zutreffen würde? Radikalismus und Uneigentlichkeit sind doch die zwei Hauptbegriffe, die – zusammenfassend – das künstlerische Weltbild Thomas Bernhards wahrscheinlich am besten kennzeichnen. Radikalismus bis zum Extrem heißt mehr als leidenschaftliche Kritik oder sogar bösar-tige Entlarvung – anarchistische Verneinung steckt auch darin. Das „Uneigentliche“ – ähnlich wie bei Nietzsche – hat auch bei Bernhard immer etwas Provokatives, Radikales an sich, denn die beiden Äußerungsformen gehören eng zusammen. Der „Übertreibungskünstler“ – um die treffend-kürzeste Formel Wendelin Schmidt-Denglers zu verwenden<sup>3</sup> –, tastet nicht vorsichtig-beharrend nach dem geeigneten Wort, mit der verzweifelten Hoffnung, daß das Wahre, das Richtige, kurz: das „Eigentliche“ getroffen wird, sondern zielt mit den Worten „daneben“, um ein Bedeutungsnetz zu bilden, in dem irgendwo eventuell auch das „Eigentliche“ zu finden ist, falls das hochwürdige Publikum darauf besteht. Der Dichter kann und will uns allerdings keinen Mittelpunkt auf der Zielscheibe zeigen. Seine Wahrheit, seine geschaf-fene Welt ist keine Abbildung, sondern ein bewußt subjektiv aufge-

bauter Kosmos, eine ungeheure Projektion des Inneren. Er ist (in dieser Hinsicht) ein „Expressionist“ – allerdings einer ohne Zukunftsvisionen und prophetische Gebärden. Die Sprachsuggestion und Sprachgewalt Bernhards entwirft höchstens eine negative Utopie.

Das „Uneigentliche“ neigt – wegen der betonten Diskrepanz zwischen der traditionellen ästhetischen Erwartung und drastischer Normverletzung – zum Grotesken und Absurden. Unsere Textanalysen versuchen später zu beweisen, wie eng die frühen Dramen von Thomas Bernhard mit dem absurden Drama und darüber hinaus mit der Nonsensdichtung und Clownerie verbunden sind. Die Affinität zum Absurden ist aber kaum nur auf eine Gattung und auf das Frühwerk zu beschränken. In dem „Leidenschaftlich-Gespielten“ des künstlerischen Weltbildes schwingt das Unheimlich-Rätselhafte, das diabolisch Zweideutige fortwährend mit, auch wenn das komische Element seine kompensatorische Funktion behält. Die Ironie der Mehrdeutigkeit öffnet schließlich einen vielleicht konturloseren Interpretationsweg zur Postmoderne. Wie unpräzise und oberflächlich dieser Modebegriff auch immer verwendet wird, und mit welchem Vorbehalt wir selbst gerade deshalb seine Uferlosigkeit, der wir ausgeliefert sind, betrachten sollen, scheint er uns im Zusammenhang mit Thomas Bernhard doch angebracht zu sein, wenn wir versuchen, den Begriff einzugrenzen. Im allgemeineren Sinne bedeutet die Postmoderne eine Spätphase in der Literaturgeschichte unseres Jahrhunderts (ähnlich wie die Dekadenz hundert Jahre früher) mit den folgenden Merkmalen: 1. Abkehr von den realistischen Darstellungsweisen (z.B. Dokumentarismus); 2. Verzicht auf gesellschaftliches und politisches Engagement und ideologische Stellungnahmen jeder Form – die anarchistische Inbegriffen, was eine Abgrenzungsmöglichkeit gegenüber den avantgardistischen Richtungen und deren Spätwirkungen in der Nachkriegsliteratur bietet; 3. Überbetonung der Sprach- bzw. Textautonomie, was oft zur Textgestaltung als Selbstzweck führt; 4. Damit zusammenhängend: die (meistens sogar selbstgefällige) Literarizität, die Selbstbespiegelung der Literatur vor allem durch ständige Bezugnahme auf andere Werke, die nicht selten eine schwer zugängliche Verflechtung von Allusionen, Zitaten und Selbstzitatenergibt. „Die Kunst ist ein Mittel / für eine andere Kunst“ – heißt es in *Die Macht der Gewohnheit* (266)<sup>4</sup>. Bei Thomas Bernhard finden wir sowohl für die souveräne, bis zur absoluten Willkür gewagte Sprach- und Werkgestaltung, als auch für die Intertextualität reichliche Beispiele.

Zwei Bemerkungen sollten abschließend dieser allgemeinen Erörterung hinzugefügt werden. 1. Die hier nur andeutungsweise markierten Bezugsfaktoren können und wollen nicht einmal zusammen irgendein künstlerisches Weltbild Thomas Bernhards „aus fremdem Kulturgut“ mosaikartig rekonstruieren. Was, genauer gesagt: wer noch fehlt, ist der Dichter selbst, der in seine eigenständige Kunst noch viel mehr aufgenommen hat, ohne diese Autonomie vermindert zu haben. 2. Dieses (grob skizzierte) Beziehungspotential scheint vorwiegend für das dramatische Werk Thomas Bernhards gültig zu sein, das heißt, hier finden wir die meisten Zugangsmöglichkeiten zu den erwähnten Paradigmen, mehr als in seiner Erzählkunst, was wiederum kein ästhetisches Werturteil andeuten sollte. Wir können die Ausgangsthese Christian Kluges, der in „Bernhards Hinwendung zum Theater“ den „Ausdruck einer ästhetischen Neuorientierung“ sieht,<sup>5</sup> aus einem ganz anderen Aspekt bestätigen. Diese „Neuorientierung“ bedeutet nämlich zugleich eine gattungsbezogene Horizonterweiterung, die im anwachsenden Œuvre nicht nur vorausweist, sondern auch literaturhistorisch zurückdeutet. Für unsere Fragestellung ist es eigentlich ohne Belang, wie weit bewußt oder spontan die gattungsspezifischen Eigentümlichkeiten des modernen Dramas von Bernhard rezipiert wurden.<sup>6</sup> Wichtiger sind ihre möglichen Funktionen in seiner Dramenkunst, die wir an vier frühen Stücken darstellen möchten. Die untersuchten Werke sind (in der Reihenfolge ihrer Entstehung): *Ein Fest für Boris*; *Der Ignorant und der Wahnsinnige*; *Die Jagdgesellschaft* und *Die Macht der Gewohnheit*.

Von den charakteristischen Merkmalen der Bernhardschen Stücke, (die gewiß nicht auf die frühen Dramen eingeschränkt werden können), sind zunächst die Reduktion und die Stilisierung als wichtigste Erscheinungsformen des „Uneigentlichen“ hervorzuheben. Die beiden Verfahrensweisen sind miteinander eng verbunden, sie bedingen sich sogar und beziehen sich auf alle konstitutiven Elemente der Dramen: auf die von Situationen bedingte Handlung, die Figuren und Figurenkonstellationen sowie die Redeformen. Reduktion und Stilisierung bedeuten auch bei Bernhard einen konsequenten Verzicht auf die Spiegelfunktion des Illusionstheaters – ähnlich wie im expressionistischen und im epischen Drama sowie in der darauf folgenden Dramenliteratur. Während aber bei den Expressionisten und bei Brecht der radikale Bruch mit der traditionellen Wirklichkeitsdarstellung keineswegs eine Abkehr von der sogenannten „objektiven Wirklichkeit“ nach sich zog, sondern umgekehrt: durch Modellierung und

Typisierung in die tieferen Zusammenhänge der äußeren und inneren Realität einzudringen helfen wollte, bedeutet die Reduktion in den Dramen Bernhards einen echten Rückzug in eine imaginäre Welt, deren Uneigentlichkeit in der bewußten Verzerrung besteht. Was der General über den Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* behauptet, gilt gewiß auch für Thomas Bernhard: „Unser Schriftsteller beobachtet / [...] aber er beobachtet etwas anderes / als die Wirklichkeit“ (207). Nur Teilelemente haben nämlich in diesem Mikrokosmos pragmatische Entsprechungen, die ganze Dramenwelt ist – scheinbar – nach einem willkürlich-subjektiven Gestaltungsprinzip strukturiert. Scheinbar, können wir sagen, denn in jedem hier angeführten Drama gibt es eine konflikttragende Grundsituation, die trotz der verschleiern den Stilisierung auf wahre, gesellschaftlich oder zumindest individuell relevante Probleme zurückzuführen ist. In allen vier Stücken geht es ja um die Entlarvung von Lüge und Gewalt. Und diese Themen sind nicht nur auf einer abstrakt-moralischen oder philosophischen Ebene zu deuten, sondern auch in einer (sonst beliebigen) gesellschaftlichen Hierarchie. Auch wenn die Figuren sich verstecken und verstellen und, aus welchen Gründen auch immer, ständig ihre Masken tragen, müssen wir doch auch nach der Wahrheit der Masken fragen. Der Ausdruck, der in dem Nietzsche-Essay Thomas Manns von Oscar Wilde mit der Ergänzung aus dem Originaltext zitiert wird: „we cannot get behind the appearance of things to reality. And the terrible reason may be that there is no reality in things apart from their appearances“<sup>7</sup>, stellt eine nihilistisch relativierende Weltanschauung dar, die übrigens – aus erkenntnistheoretischer Sicht – mit der Grundthese der Phänomenologie korrespondiert. Wenn wir die „Wahrheit der Masken“ ermitteln wollen, müssen wir dementsprechend vor allem die Masken selbst erforschen, anstatt gleich (oder überhaupt) hinter die Masken schauen zu wollen. Besonders empfehlenswert ist diese Methode in dem Falle, in dem die Maske mit dem Gesicht verschmolzen ist. So wie bei der Guten, der Hauptfigur in *Ein Fest für Boris*, die gleich zu Beginn des Stückes zugibt:

Die ganze Nacht und den ganzen Vormittag / habe ich wieder Briefe geschrieben / Unwahrheiten / Unzulänglichkeiten / Lügen / Lügen von Lügen / Warum lüge ich / Alle diese Lügen sind Verfinsterungen / daß alles wahr ist und wirklich (12).

Zum Wesen der Paradoxie gehört nämlich, daß sich die Frau mit ihren Lügen bzw. mit ihrer Lebenslüge identifiziert, sogar in den Augenblicken, wo sie (wie im Zitat) sich von ihren Lügen scheinbar distanziert. Die Anadiplose in der Wechselrede des alten und des jungen Krüppels – „Die gute ist eine Dame [...] Die Dame ist gut“ (53) – bestätigt zwar die Benennung der Hauptdarstellerin, die Krüppel aber sind selbst Gefangene jener Welt, in der Betrug und Selbstbetrug nicht mehr voneinander zu trennen sind, und nur wir Leser bzw. das Publikum wissen, daß die Gute eine grausame Heuchlerin ist, die sogar in ihrer Wohltätigkeit nur ein bösesartiges Spiel treibt, ganz zu schweigen von der sadistischen Willkür, mit der sie Johanna und Boris behandelt. Ihre Erklärung – „Aber wenn ich in dem Zustand plötzlicher Rücksichtslosigkeit / mich selber gespielt hätte / wenn ich mich so gespielt hätte / wie ich mich zuhause tagtäglich spiele“ (35) – verwischt bewußt die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit. Die Lüge gehört nach dieser Annahme zum Wesen der Existenz, wie das die reimende Zuordnung des Wortpaares „Gewohnheit / Verlogenheit“ (23) bestätigt.

Ein Synonymbegriff und ein verwandtes Phänomen ist in diesen Stücken die Täuschung. Die groteske Idee der Guten in *Ein Fest für Boris*, daß Johanna keine Beine mehr hat, während sie selbst tatsächlich ein Krüppel ist, läßt noch das Spiel als solches durchschauen, aber die Mitteilung des ältesten Krüppels – „Boris gab uns immer ein paar Augenblicke das Gefühl / daß wir Beine haben“ (75) – nimmt schon die tiefere und allgemeinere Bedeutung des Wortes vorweg, diejenige nämlich, die in der Sentenz des Schriftstellers in *Die Jagdgesellschaft* formuliert wird: „Wenn wir glücklich sind / [...] machen wir uns etwas vor / aber auch wenn wir unglücklich und nichts / als unglückliche Empfindung sind / existieren wir nur in dem Zustand der Täuschung“ (223). Daß der Betrug eine Vorbedingung des Künstlerberufs, ja selbst der Künstlerpersönlichkeit, ist, hat natürlich nicht Thomas Bernhard erfunden. Es gibt aber kaum andere Dichter, bei denen die verheerende Wirkung dieses Betrugs und Selbstbetrugs so konsequent dargestellt würde. Der Prozeß der Selbstzerstörung führt nämlich bei seinen Künstlerfiguren notwendigerweise zur Katastrophe. Herbert Gampfer weist darauf hin, daß die Ursache dieses „tödlichen Prozesses“ in der schonungslosen Disziplinierung zu suchen ist.<sup>8</sup> Wenn wir aber auch nach weiteren Ursachen forschen in dem kausalen Zusammenhang, an den übrigens der Dichter selbst nicht zu glauben scheint, finden wir den Willen zum Betrug genauso wichtig, denn

er geht dem sadomasochistischen Drill voran. Die selbstkasteiende Übung ist nämlich nur Mittel zum Zweck, auch wenn das bei einigen „Übertreibungskünstlern“ Bernhards inzwischen Selbstzweck geworden ist. Das beste Beispiel ist Caribaldi, dessen Maxime – „Wer nicht übt / ist nichts“ (307) – in seiner Praxis zu sadomasochistischer „Selbstverwirklichung“ entartet. Sogar der Zirkusdirektor glaubt aber daran, oder will daran glauben, daß das Forellenquintett als ständiges Übungsprogramm der Perfektion dient, die aber ein jeder in seinem Kunstbetrieb unbedingt braucht.

Nicht einmal die Masken der Clownerie können aber die elementaren Wünsche nach einem menschenwürdigeren Leben verdecken. Als die Gute den Krüppeln zur Milderung ihres Elends Unterhaltung vorschlägt, lehnen sie das brüsk ab:

Wir brauchen besseres Essen / längere Betten / Verbesserungen unseres Allgemeinzustandes / keine Künstler / keine gescheiterten Menschen liebe Frau / meine liebe Dame / wir machen uns unsere Späße selbst / und wir entwickeln unsere eigenen Philosophien. (74)

Eine Ahnung von ihrem verfehlten Leben bringt die in ihrer Kunst unübertreffliche Sängerin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* dazu, plötzlich aufzuhören. Der Doktor, der nicht nur sie, sondern die ganze eitle Welt durchschaut, kann ihre Entscheidung nur gutheißen. „Man muß die Kraft haben / abzusagen / etwas abzubrechen / das zur Gewohnheit geworden ist“ (149). Es wäre aber ein völliges Mißverständnis, wenn wir im Ratschlag des Arztes irgendeine heilsame Orientierung sehen würden. Denn seine Weisheit mündet zwangsläufig in die Thomas Bernhardsche-Negation: „Alles ignorieren / dastehen / und nichts tun / und alles anstarren [...] plötzlich die Zunge herausstrecken“ (150). In der Tat: Wir finden keine einzige Figur in den analysierten Dramen, die ihr Leben ändern könnte. Die Absage der Sängerin drückt ihre Erschöpfung aus, und da sie schwer krank ist, führt ihr „neues Leben“ wahrscheinlich in den Tod. Diejenigen Artisten, die versuchen, aus ihrer Hölle auszubrechen und sich gegen den Zirkusdirektor auflehnen, müssen ihre Machtlosigkeit ihm gegenüber resigniert zur Kenntnis nehmen (*Die Macht der Gewohnheit*). Nicht nur sie haben aber keine Zukunft. Ihr Peiniger ist selbst in dieser Welt eingeschlossen. Seine Schlußworte, die er mit sinkendem Kopf vernehmen läßt, drücken dieselbe hoffnungslose Illusion aus, die der Jongleur hatte. Denn „Morgen Augsburg“ bedeutet für den Zirkusdi-

rektor einen ähnlichen Selbstbetrug wie der Fluchtort Bordeaux für seinen besten Mitarbeiter. Hier schließt sich der Kreis. Die Grundlage des absoluten Pessimismus im künstlerischen Weltbild bei Bernhard bildet nämlich die deterministische, wenn nicht geradezu fatalistische Weltsicht, deren düstere Prägung durch Agnostizismus und einen alles in Frage stellenden Skeptizismus begleitet wird. Unter den Protagonisten der analysierten Werke zeichnet sich vor allem der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als eifriger Schüler von Schopenhauer aus. Er ist unermüdlich in der Aufklärung über die Aussichtslosigkeit der menschlichen Existenz. Er sagt z.B. seinem kleinen Publikum: „Wenn wir etwas erreicht haben / und sei es das Höchste / sehen wir / daß es nichts ist“ (145) und wiederholt gleich danach seine These: „Wer am Ziel ist / ist naturgemäß / todunglücklich“ (153). Zu derselben Schule gehört der Schriftsteller aus *Die Jagdgesellschaft*, von dem wir erfahren können, daß ein Menschenleben „Am Ende nichts / als eine menschliche Katastrophe“ sei (233). Was daraus logischerweise folgt, sagt aber schon Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*: „Wir wollen das Leben nicht / aber es muß gelebt werden“ (278). Wenn wir zuerst das Drama *Ein Fest für Boris* gelesen haben, können wir die pauschale Behauptung des Schriftstellers – „Aber vollkommene Durchdringung ist der Tod / eine verkrüppelte ist die Welt / und die menschliche Natur eine verkrüppelte“ (223) – und die des Jongleurs – „Alles wird von den Kranken/ und von den Verkrüppelten beherrscht / eine Komödie ist es / eine böse Erniedrigung“ (272) – bestätigt finden, denn sie fassen ja nur das Wesentliche des früheren Stückes zusammen. Oder umgekehrt: *Ein Fest für Boris* stellt mit seiner „Krüppelwelt“, in der nur ein gesunder Mensch unter den Hauptfiguren zu finden ist, die lapidaren Verallgemeinerungen der später entstandenen Dramen plausibel dar. (Das zeigt übrigens zugleich das zyklusartige Gestaltungsprinzip im Œuvre Thomas Bernhards.)

Wieweit der Zentralbegriff der „Todeskrankheit“ im Werk Thomas Bernhards mit der Schrift *Die Krankheit zum Tode* von Kierkegaard korrespondiert, darauf hat Christian Klug hingewiesen.<sup>9</sup> So mutet uns die Feststellung des Doktors – „Immer an der Grenze aller Krankheiten ist der menschliche Körper“ (154) – eher existentialistisch als wissenschaftlich an. Dieser konsequente Determinismus schließt jegliche Art der Entwicklung und jede Möglichkeit der Erziehung aus. Der Doktor raubt uns auch diesbezüglich alle Illusionen, indem er z.B. über die Hoffnungslosigkeit bei der Behandlung der Alkoholiker spricht:

[...] sie machen eine sogenannte Entziehungskur / aber dem Menschen kann / nichts entzogen werden / schon gar nicht eine ihn umbringende Veranlagung / trinkt einer / so muß man ihn trinken lassen / zuschauen wie er trinkt / und wohin er damit kommt“ (99).

Wie hier der Königin hat der Doktor auf ähnliche Weise vorher ihrem Vater versichert: „die Feststellung geehrter Herr / daß der Einfluß ihrer Tochter auf Sie / gleich Null ist / andererseits haben Sie auf Ihre Tochter nicht den geringsten Einfluß / *auf diese Weise entwickelt sich alles.*“ (87) [Hervorhebung: Z. Sz.].

Wie kategorisch dieses pessimistische Weltbild allen Fortschritts- glauben des aufklärerischen und des positivistischen Gedankenguts ablehnt, so hartnäckig leugnet es die Erkennbarkeit der Welt. Der Agnostizismus bei Bernhard knüpft unmittelbar an dieselbe antirationalistische philosophische Tradition an, wie der Determinismus und die beiden weltanschaulichen Positionen miteinander eng verbunden sind. Wenn man nämlich die Welt für grundsätzlich unerfaßbar hält, muß man sich als ohnmächtiges Wesen im blinden Spiel des Schicksals betrachten. Diese Konsequenzen werden in der fiktiven Welt Bernhards auch gezogen. Auch diesmal hat der Doktor die maßgebende Meinung: „Wir haben / das ist erschreckend geehrter Herr / nur immer Wirkungen vor uns / die Ursachen sehen wir nicht / vor lauter Wirkungen / sehen wir keine Ursachen“ (102). In der Welt der Erscheinungen gibt es keine wahren Zusammenhänge, die uns zuverlässig orientieren könnten. Daher die Skepsis und das Mißtrauen allen Errungenschaften der Kultur und der Zivilisation gegenüber. „Man flüchtet in eine unsinnige Tätigkeit“ – erklärt der Doktor – „einmal glauben wir / die Literatur / einmal glauben wir / die Musik / einmal glauben wir / Menschen / aber es gibt kein Mittel“ (114). Diesen Gedanken setzt der Schriftsteller im nächsten Stück unmittelbar fort, indem er über den allgemeinen Wunsch nach einer Zuflucht spricht, sei es Wissenschaft oder Kunst, Politik oder Religion, um das stolze Bekenntnis zu dem völlig emanzipierten Freidenker abzulegen:

In dem Zustand der Unsicherheit / der Bodenlosigkeit / der Zügellosigkeit zu verharren gnädige Frau / das ist es / diese unverständliche Sprache sprechen / diese einzige gültige unverständliche Sprache / sich gegen Verständlichmachen zur Wehr setzen. (247)

Ob sich die Orthodoxie des Liberalismus nicht durch die Adjektive „einzige gültige“ selbst entlarvt, sei hier dahingestellt. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* belehrt der Doktor den Kellner „daß alles / das Bedenklichste ist / daß man sich auf nichts verlassen kann / daß alles ein Grund / zu Mißtrauen / und zu Verachtung ist“ (137).

Zivilisationsmüdigkeit und Kulturpessimismus führt bei Bernhard zu einem fortwährenden Kreuzzug gegen die Kunst und die Wissenschaft. Unermüdlich zeigt sich der Dichter auch in seiner Dramenkunst bei der Verhöhnung von geistigen Leistungen der Menschheit. „Das Theater / insbesondere die Oper / geehrter Herr / ist die Hölle“ (134) – meint der Arzt, und „die Kultur ist ein Misthaufen / auf welchem die Theatralischen / und die Musikalischen gedeihen“ (156). Daß die Medizin keine Wissenschaft sei, klingt in den Dramen motivisch an. Die Zeitungen sind „Organe / der Unzuständigkeit“ (137) und „insgesamt sind die Gesangslehrer / oder die Gesangspädagogen wie sie sich nennen / Scharlatane“ (88). Im Mittelpunkt seiner „Entlarvungspsychologie“ steht (gewiß auch Nietzsche folgend) der Künstlerberuf und die Künstlerpersönlichkeit. Abgesehen von dem ersten Stück (*Ein Fest für Boris*), wo die Künstlerproblematik kaum berührt wird, stehen in den drei folgenden Dramen Künstlerfiguren im Mittelpunkt: als narzißtisches Spiel von Demaskierung und Selbstbespiegelung, von Selbstentlarvung und Selbsterhöhung. Da das zu den beliebtesten Themen der Weltliteratur gehört, ist es weniger überraschend, daß die Werke Thomas Bernhards kaum etwas Neues zu sagen haben. Die Künstlerporträts stellen deshalb eher eine Aufzählung der schon bekannten Schwierigkeiten mit der Künstlerexistenz dar. Ohne Vollständigkeit anzustreben, sollen hier die wichtigsten hervorgehoben werden.

1. Künstlertum und Krankheit. Seit der deutschen Romantik sowie seit Lombroso und Nietzsche ist es geläufig, in der Genialität pathologische Züge zu entdecken. „Das Genie / ist eine Krankheit“ (125) – heißt die These in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, wo der Arzt immer wieder auf die tödliche Krankheit der Sängerin anspielt. Mit demselben Motiv fängt *Die Jagdgesellschaft* an, indem der Schriftsteller aus Lermontows *Ein Held unserer Zeit* die Stelle zitiert, in der von einem Arzt der Tod des Protagonisten angekündigt wird (176), genauso wie der Schriftsteller der Generalin die Todeskrankheit ihres Mannes preisgibt, was wiederum davon zeugt, daß die Künstlerpathologie in der „verkrüppelten Welt“ der Bernhardschen Dramen keine auffallende Erscheinung ist. Die Unterschiede können wir in der Form der

Krankheit sehen. Während die anderen Protagonisten meistens an physischen Erkrankungen oder Defekten leiden, sind die pathologischen Fälle der Künstler bei Bernhard psychischer oder auch physischer Art. Die Sängerin hat Depressionen, der Zirkusdirektor, der in der „Krankheitsvorliebe“ die „Überwindung des Lebens“ (280) sieht, zeigt deutliche Merkmale des Größenwahns mit sadomasochistischen Begleiterscheinungen, allein der Schriftsteller scheint von den exzessiven Eigenschaften verschont zu bleiben. Er ist nur ein unauffälliger Unheilstifter. Nicht nur die Künstler scheinen durch krankhafte Eigenschaften heimgesucht zu werden. Die Kunst selbst wird hier pathologisiert. Das können wir zumindest den Worten des Arztes und des Zirkusdirektors entnehmen.<sup>10</sup>

2. Die Künstlerpersönlichkeit als Sonderfall. Die „sogenannten gewöhnlichen Menschen / haben immer vor den Geschöpfen Angst“ – meint der Doktor, denn „Menschen und Geschöpfe sind zweierlei / und was erst ein Kunstgeschöpf“ (92). Was den Alltagsmenschen im Umgang mit den Künstlern irritiert, ist vor allem der „Künstleregoismus“<sup>11</sup>: „es gibt nichts mehr / außer mir / sagt sich ein solches Geschöpf“ (92). Exhibitionistische Normverletzungen, unberechenbare Launen und Reaktionen, keine geregelte Lebensführung – all diese klischeehaft geprägten falschen Vorstellungen oder wahren Erfahrungen tragen zum Mißtrauen, zur Distanz oder sogar Verachtung des Durchschnittsmenschen der Künstlerexistenz gegenüber bei, was aber seine Bewunderung auf der anderen Seite keineswegs ausschließt. Diese Ambivalenz zeigt sich am deutlichsten im Verhältnis des Generals zum Schriftsteller. Der Erstere hält den Letzteren für einen „ganz und gar undurchschaubaren Kopf“ (207), der „in einer anderen Welt“ existiert, „ein Kommentator“ (225), „der Augen und Ohren offen hat / und der nichts verschweigt / das ist seine Natur“ (224). Die kritisch beobachtende Position irritiert den General am meisten im Umgang mit dem Schriftsteller. Er vergleicht sein „Leben in der Generalsuniform“ mit dem des Schriftstellers, den er für „einen sensiblen Menschen [...], einen außerordentlich empfindlichen Charakter“ und „einen freien Menschen“ hält (224). Anerkennung und Distanzierung stecken gleichzeitig in seiner ironischen Charakteristik. Er ist selbst – trotz des militärischen Berufs – ein guter Beobachter und sieht klar, was für einen Einfluß dieser Intellektuelle auf seine Umgebung ausüben kann. Er erwähnt zwar zunächst seine Frau, die gewiß mehr Zeit mit dem Schriftsteller als mit ihm verbringt, sein Verdacht ist jedoch keine Eifersucht, sie ist nämlich von allgemeinerer Art. „Mit solchen

Ideen / wie Sie sie haben / verderben Sie die unschuldigen Köpfe / damit machen Sie die durchaus brauchbaren / zu vollkommen unbrauchbaren / Eine verrückte Gesellschaft / die so etwas duldet“ (227). Nicht die Ideen an sich sind gefährlich, sondern die Überzeugungskraft, über die der Schriftsteller verfügt. Bloß die Tatsache, daß es Menschen gibt, die beruflich Andere belauern, um sie darstellen zu können, ist problematisch. „Dieser Herr macht aus Ihnen Operette“ (207) – sagt der General seinen Gästen. In diesem scherzhaft warnenden Argwohn lebt aber auch die uralte Angst und der Respekt des Dargestellten vor der magischen Kraft des Darstellenden weiter.<sup>12</sup> Aber nicht nur das ist in seinem Wesen beunruhigend. Denn so „ein vollgeschriebenes Gehirn / ein gänzlich vollgeschriebenes / und dadurch völlig verfinstertes Gehirn“ (239) kann auch Menschen und Situationen manipulieren. Diese Vorahnung wird in der letzten Szene der *Jagdgesellschaft* auch bestätigt, als die Situationsbeschreibung des Schriftstellers eine destruktive Katalysatorfunktion erfüllt und so auch den Selbstmord des Generals vorbereitet. Es gibt natürlich Künstlergestalten, die in dieser Hinsicht viel harmloser sind und dennoch belastend wirken, wie z.B. die Königin, die sich nur mit sich beschäftigt. Ihre pure Existenz erzwingt jedoch schon die Aufmerksamkeit der anderen und „es ist ganz klar / daß die Umgebung eines solchen Phänomens [...] zu Bewegungslosigkeit / und zu Bedeutungslosigkeit / verurteilt ist“ (109).

3. Die Erwähltheit und die Stigmen der Entmenschlichung. Über die Sängerin sagt der Doktor: „es ist die größte Schwierigkeit / für die Umgebung / daß es sich vor allem um eine Stimme / [...] *nicht aber um einen Menschen handelt*“ (96)<sup>13</sup> (hervorgehoben von: Z. Sz.). Was hier der Arzt klar formuliert, ist die Entfremdung der Künstlerexistenz durch Talent, durch außerordentliche Gabe, die die Erwählten in eine bewundernswerte Höhe emporhebt, sie aber zugleich zu einem Instrument degradiert. In der Formulierung des Generals: „Die Schauspieler müssen Talent haben / und müssen eine Maschine sein“ (205). Sie zählen nur, solange sie das erreichbar Höchste bieten können, „wenn es dann plötzlich abbricht / das ist gleichgültig geehrter Herr / zweifellos es ist / wie wenn eine Maschine abgestellt wird“ (102). Diese schicksalhafte Verkümmern geschieht aber nicht nur wegen der äußeren Erwartungen (Künstlerwelt, Management, Publikum)<sup>14</sup>, sondern auch wegen eines inneren Zwangs: Das ganze Wesen der Künstlerpersönlichkeit ist ja auf die Leistung eingestellt und diese bedingungslose Konzentration bedeutet auch Selbstaufgabe, so z.B. Ver-

zicht oft sogar auf die eigenen Gefühle.<sup>15</sup> Auf diesen ungeheuren Widerspruch weist der seelenkundige Arzt ebenfalls hin, indem er behauptet, je mehr die Sängerin den Kapellmeister hasse, desto besser singe sie (101). Die Diskrepanz in der doppelten Optik des Publikums und der inneren Umgebung faßt am besten der Vater der Königin zusammen: „Alle Welt bewundert dich / aber ich schäme mich / mich schmerzt die Schizophrenie meiner Tochter“ (107).

Die Kunst- und Künstlerproblematik beleuchtet auch eine viel allgemeinere Frage, die uns zum besseren Verständnis der Kunstauffassung Thomas Bernhards verhelfen kann. Das Uneigentliche, das Grotesk-Befremdende manifestiert sich in der Bernhardschen Dramaturgie in der Umkehrung des V-Effektes. Während das epische Theater eine stilisierte Welt aufbaut, um eine Wirklichkeitsillusion zu vermeiden und eine deutliche Trennungslinie zwischen Bühne und Welt zu ziehen, wird in den Dramen Bernhards eine grotesk stilisierte Welt erschaffen, um uns vorzutäuschen, daß die Welt in Wirklichkeit so aussieht. Trotz dieses grundsätzlichen Unterschiedes gibt es aber auch eine funktionale Ähnlichkeit in den beiden Darstellungsweisen, nämlich darin, daß sie – zwar aus verschiedenen Gründen – durch die Stilisierung zugleich die tieferen Zusammenhänge modellieren wollen. Bei Brecht dient das der marxistischen Gesellschaftsdeutung, bei Bernhard dagegen der quasi postexistentialistischen Welterklärung. Als die Sängerin mehr Weiß für ihr Gesicht verlangt, denn es „muß ein vollkommen künstliches Gesicht sein / mein Körper / ein künstlicher / alles künstlich“, bemerkt der Doktor: „Wie Sie wissen Frau Vargo / handelt es sich / um ein Puppentheater / nicht Menschen agieren hier / Puppen / hier bewegt sich alles / unnatürlich / was das Natürlichste von der Welt ist“ (127). Das Unnatürliche als Natürliches zu präsentieren, das ergibt das Wesen des Uneigentlichen. Die angeführten Zeilen aus *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nehmen zum Teil das Motto mit dem Kleist-Zitat des nächsten Dramas, der *Jagdgesellschaft*, vorweg:

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre,/ die einzelnen Glieder derselben und / ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden / an den Fingern zu haben, so zu regieren, / als es der Rhythmus der Bewegungen oder der Tanz erfordere. (173)

Die Korrespondenz ist augenscheinlich, jedoch irreführend. Im Marionettenspiel Bernhards handeln die Menschen wie Puppen, in der Kleistschen Erläuterung verhält es sich gerade umgekehrt: Die Pup-

pen bewegen sich wie Menschen. Der Unterschied liegt offenbar in der andersartigen ästhetischen bzw. weltanschaulichen Auffassung. Kleists Marionettenfiguren sollten die echten, lebendigen Bewegungsformen nachahmen, Bernhards Künstlerfiguren erscheinen hingegen in ihrer reduzierten Existenzform als Marionetten. Kleist will die Gesetzmäßigkeit der realen Welt rekonstruieren, während Bernhard die Determiniertheit einer imaginären Welt konstruiert.<sup>16</sup>

Aus diesem Konstruktionsprinzip ist die Struktur der Dramen Thomas Bernhards ableitbar. Die Geschlossenheit der Dramenwelt ermöglicht keine Bewegungsfreiheit der einzelnen Figuren, die so Gefangene ihres wurzellosen und kontaktlosen Lebens sind. Das Paradoxon, das Erich Jooß in der entfremdeten Welt des Gesamtwerkes sieht, nämlich, „daß die Klage über den Verlust nicht möglich ist ohne den Gedanken an das Verlorene“<sup>17</sup>, ist mehr als eine der möglichen psychologischen Erklärungen, es gilt auch als strukturbildendes Element. Denn die doppelte Verneinung macht auch das Grotesk-Unmögliche in der Absurdität sichtbar. Die Rollen dieser Kammerstücke repräsentieren – ähnlich wie in den absurden Dramen – die Sinnlosigkeit ihrer Welt. Die Begriffe ‘grotesk’ und ‘absurd’ sind im Falle der Bernhardschen Dramen kaum voneinander zu trennen. Die Distinktion von Margret Dietrich, daß das Absurde – im Gegensatz zum Grotesken – „nicht vom Psychologischen her fixiert ist, sondern von der Philosophie“<sup>18</sup>, ist hier nur aus theoretischer Sicht verwendbar. Beide Momente sind ja für die Charakterisierung der Bernhardschen Dramenkunst unentbehrlich.

Die Kohärenz ist nicht nur in den einzelnen Werken, sondern auch in der Zykluskomposition durch dasselbe Fokussieren und das Fokussieren desselben gesichert. Das individuell Eigentümliche der interpretierten Werke besteht vor allem darin, daß es in den Bernhard-Dramen – im Gegensatz zu fast allen Formen der Dramenliteratur – eine auffallende Dominanz in der Rollenverteilung gibt. Eine ausgezeichnete Rollenposition haben die folgenden Figuren: die Gute in *Ein Fest für Boris*, der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, der Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft* und Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*. Sie beherrschen – zwar nicht ganz im gleichen Maße – die Bühne vollkommen. Ihre Allgegenwart und Alleinherrschaft verleihen den Dramen einen monologisierenden Charakter. Obwohl die Dialogform beibehalten ist, hat sie eine sehr reduzierte Funktion. Daraus folgt aber, daß in dieser einpoligen Welt keine Konfliktsituationen entstehen können, weil es an dem funktionsmäßig ebenbürtigen Ge-

genpotential fehlt – wie im himmlischen Paradies oder in der irdischen Diktatur. Die imaginären Welten bei Bernhard scheinen der letzteren, zumindest in den Dramen *Ein Fest für Boris* und *Die Macht der Gewohnheit*, näherzustehen. Die Gute und der Zirkusdirektor halten alle anderen in Schach, die sie terrorisieren und quälen. Zum Wesen des Grotesken in diesen Welten gehört es aber, daß nicht einmal diese Figuren eine relative Freiheit haben, denn sie sind – im existenzphilosophischen Sinne – genau so Gefangene wie die anderen. Diese Determiniertheit formuliert die Gute präzise: „Ich habe Ihnen gedroht / Sie haben mir gedroht / Wir existieren nur mehr noch in Drohungen“ (24).

Es mangelt aber an wahren Dialogsituationen auch in jenen Dramen, in denen die Geschehnisse oder eher Nicht-Geschehnisse harmloser ablaufen. Nicht nur die Gegner fehlen nämlich in den Bernhardstücken, sondern auch die Mitmenschen. Die düsteren Worte der Generalin – „ich habe Angst / vor meinem Mann / und die Minister hasse ich“ (197) – drücken nicht nur die Aussichtslosigkeit ihres Schicksals in *Die Jagdgesellschaft* aus, denn dieses Defizit an menschlichen Beziehungen ist ein allgemeines Hauptmerkmal der Bernhardschen Dramenwelt. Auch wo es scheinbar zu einem Dialog kommt, gibt es selten eine wahre zwischenmenschliche Kommunikation, denn die Figuren sprechen nicht mit-, sondern viel eher nebeneinander. Sie stehen höchstens „in einem Krankheitsverhältnis zueinander“ (19). Ihre Isoliertheit gehört zu ihrer verzerrten Existenzform. „Die Wahrheit ist daß kein Mensch von mir einen Brief will / niemand / nichts“ – klagt die Gute und fügt resigniert hinzu: „niemand lebt gern gespenstisch“ (15). Die meisten von diesen Dramenfiguren leben aber gespenstisch und aus dieser Zwangssituation führt kein Weg hinaus, höchstens zum Verfall und zum Tode. In der Literatur wimmelt es bekanntlich von Verfalls- und Todesgeschichten, und zwar aus guten Gründen. Das Traurige am Schicksal dieser Marionetten ist also nicht, daß sie sterben, sondern, daß sie nicht leben, nicht leben können, weil sie in der Tat Gespenster sind. Ihre Todesobsession, „der Wunsch / tot zu sein“, bedeutet aber auch bei ihnen „die Angst / vor dem Ende“ (155). Der Autor selbst geht sogar weiter, indem er die nur pessimistische Deutung seiner Werke ablehnt und auf die produktive Funktion des Todesmotivs hinweist: „Zur Lebensfeindlichkeit und Todessüchtigkeit könnte man vieles sagen. Vor allem, daß sie beide nicht schaden. Durch sie kommen wir zum Leben.“<sup>19</sup>

Die einzigen Gestalten, die über einen relativen Spielraum verfügen, sind die privilegierten Stoiker und Nihilisten, die die vollkommene Sinnlosigkeit der Welt nicht nur durchschauen, sondern sie auch artikulieren können. Das sind die „Allwissenden“. So, wie der Doktor in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht nur auf seinem Fachgebiet alles besser weiß, sondern auch in allen anderen Fragen (Kunst, Musik, Kultur, Philosophie usw.) kategorische Meinungen hat, ähnlich sentenziös dilettiert der Schriftsteller: „Ich weiß alles / über den Borkenkäfer / gnädige Frau / und über den Grauen Star / bin ich besser informiert / als die Augenärzte“ (185). Wir sehen die tiefe Ironie des Uneigentlichen in der Entlarvung des Schriftstellers selbst, die seine bajazzohafte Wichtigtuerei zeigt, gleich zu Beginn des Dramas, als er verzweifelt nach der Vollendung eines Aphorismus sucht.<sup>20</sup> Die karrierende oder zumindest skeptische Sicht, die sogar diese privilegierten Figuren begleitet, zeugt von der mehrfachen Brechung des Maskenspiels, das jede Identifikation ausschließt.

Die hier kurz geschilderten Grundsituationen bestimmen die Handlung bzw. Handlungsarmut der Dramen, für die eine bis zur Toleranzgrenze gehende monotone Statik oder Kreisbewegung charakteristisch ist. Das Uneigentliche der Reduktion gilt auch für die Handlungsebenen. Die engste Verwandtschaft sehen wir hier zum absurden Drama, wo ebenfalls die grotesk-sinnlose zwischenmenschliche Aktionsreihe oder gerade der Bluff zum Ereignis erhoben wird. Das Gejammer der Guten – „ich bin handlungsunfähig / handlungsunfähig“ (34) – ist sowohl wortwörtlich als auch symbolisch zu nehmen. Konkret bedeutet es, daß ihre Aktivität, genauso wie bei dem Zirkusdirektor, sich im sadomasochistischen Spiel erschöpft. Im allgemeineren Sinne aber weist es auf die Determiniertheit hin, die ihr Leben bis zur Verkümmerng entstellt. Eine andere Feststellung der Guten, daß „jede Krankheit [...] eine Krankheit der Bewegungslosigkeit“ sei (27), hat ebenfalls doppelte Bedeutung. Durch den Teufelskreis der Langeweile und der Enervation der Protagonisten wird die Dynamik in der Handlungsstruktur im voraus verunmöglicht. Die Zeit wird mit langen Reden und höchstens mit Pseudotätigkeiten ausgefüllt. Der Zirkusdirektor läßt z.B. mit Absicht das Kolophonium fallen und sucht es hartnäckig oder läßt die anderen es suchen. Auch die Zerstreung bedeutet nur Belastung in ihrem verkümmerten Leben. „Diese Bälle sind immer dasselbe / Immer dieselben Leute / immer die gleiche schlechte Luft“ (30) – so berichtet uns die Gute über das Geburtstagsfest von Boris. An dieser ereignislosen Handlungsstruktur

ändert nicht einmal der Einbruch irgendeiner Katastrophe entscheidend etwas. Der unerwartete Tod von Boris in *Ein Fest für Boris*, der psychische Zusammenbruch der Königin in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, der Selbstmord des Generals in *Die Jagdgesellschaft* und die Vernichtung auch der letzten Illusionen der Artisten und die totale Vereinsamung des Zirkusdirektors in *Die Macht der Gewohnheit* – nicht einmal diese sonst tragischen Momente können den Stücken das Gewicht einer Schicksalstragödie verleihen, denn die betroffenen Protagonisten verfügen über keine individuellen Züge einer Persönlichkeit. Die das ganze Drama prägende Verzerrung und Stilisierung wird das persönlich Erlebte auch als kathartische Erfahrung untergraben. Hier gibt es nämlich im Spannungsfeld kein „Dahinter“, was die Konfliktsituationen vertiefen könnte. Zur Statik trägt wesentlich auch die Wiederholung als Stilprinzip bei, die das Redetempo und den Redewechsel zwangsläufig verlangsamt.

Für die Figuren und Figurenkonstellationen ist – wie schon angedeutet – die Beziehungslosigkeit oder viel mehr: ein aggressiv-destruktives zwischenmenschliches Verhältnis bezeichnend. Das Groteske sehen wir in diesem letzteren Fall nicht in der absurd-willkürlichen Gewaltherrschaft, sondern in ihrer Ziellosigkeit. „Sie sind in meinen Besitz übergegangen“ (20) – sagt die Gute zu Johanna, und mit diesem Bewußtsein endet auch ihre Machtkompetenz. Die die menschlichen Verhältnisse karikierenden Gesten und Attitüden entlarven ihr „Uneigentliches“ als Selbstzweck. Der Mensch wird in der pervertierten Willkür der „Guten“ zum leblosen Gegenstand degradiert, indem sie z.B. über Boris sagt: „Er fühlt nicht / er ist nichts und er fühlt nichts / Er weiß nichts / Mein Geschöpf“ (38). Die Interaktionen stellen schon einige Züge der „Psychodramen“ dar. Obwohl dazu die vollständigen Charaktere und die lückenlosen Motivationen fehlen, sind die Merkmale des grausamen „internen Spiels“ sogar in dieser reduzierten Form sichtbar. Das brutalste Beispiel finden wir in *Ein Fest für Boris*, wo die Gute Boris sein Angstgefühl bewußt macht, um es zu steigern: „Du hast dich gefürchtet / Gib zu daß du dich gefürchtet hast / Du hast dich gefürchtet“ (41)<sup>21</sup>. Sie läßt sowohl Johanna als auch Boris wie kleine Kinder exerzieren, demütigt sie, indem die vollkommen Ausgelieferten Sätze wortwörtlich wiederholen müssen. Das „Katz-und-Maus-Spiel“ Caribaldis mit seinen Leuten in *Die Macht der Gewohnheit* ist ebenfalls als quasi psychodramatischer Fall zu deuten. Nur in den Mitteln, nicht aber im Ergebnis scheint die Methode des Schriftstellers in *Die Jagdgesellschaft* harmloser zu sein. Wie er

die Szenen regiert, weist über seine Künstlerposition weit hinaus und läßt auf die psychopathologische Triebfeder seines Verhaltens folgen.<sup>22</sup>

Trotz des Pervers-Brutalen geht die sonst furchterregende Wirkung des Pathologischen bei Bernhard ins Grotesk-Komische über. Die verzerrende Übertreibung löst zwar keinen befreienden Effekt aus, entschärft aber das verheerende Gefühl der Aggression.<sup>23</sup> Die höchste Kunstleistung der Dramen besteht gerade in der doppelten Distanzierung: Die absurd-groteske Entstellung macht nämlich nicht nur die Unmenschlichkeit in der stilisierten Welt der Protagonisten sichtbar, sondern sie entfremdet sie uns zugleich durch die Übertreibung.<sup>24</sup> Das Grotesk-Uneigentliche in der Darstellungsweise ermöglicht nämlich keine Identifikation, nicht einmal mit dem Opfer der Grausamkeiten. So ist es mit den Krüppeln, die das Mitleid durch ihr schrilles Benehmen und übermütiges Bewußtsein im voraus verhindern, als sie z. B. beginnen, detailliert aufzuzählen, auf welche Weise sie sich umbringen könnten und dann hinzufügen: „Es ist unsre einzige Abwechslung [...] Wir tun es nicht / aber wir besprechen es“ (67); oder als sie über ihre Unterhaltungen berichten und das „größte Kunststück“ von Karlernst erwähnen: „er schneidet sich vor uns den Kopf ab / und ohrfeigt ihn in der Luft / bis wir es nicht mehr aushalten zuzuschauen“ (76). Nicht weniger befremdend wirken die langen, größtenteils gewiß nur für Fachleute erfaßbaren, Obduktionsbeschreibungen in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Sie gehören zu den auffallendsten Herausforderungen des Dramenschreibers und erinnern uns an „den medizinischen Schock“ der *Morgue*-Gedichte Gottfried Benns, der gewiß auch bei Bernhard eine ähnliche Motivation und eine ähnliche Funktion hat, nämlich die „bittere Konstatierung menschlichen Elends, das zugleich ein physisches und metaphysisches ist, die Auflehnung gegen Verfall und Sterblichkeit, ein trotzig versagtes Mitleiden“<sup>25</sup>. Allerdings mit dem Unterschied, daß der bittere Ernst Benns bei Bernhard ins höhnisch Groteske überspielt wird.<sup>26</sup>

Sogar die Träume, deren Hauptfunktion – zumindest nach Freud – in der Wunschbefriedigung zu suchen ist, stellen in den Dramen Bernhards nur die Möglichkeit für den Ausdruck der verzerzten Zwangsvorstellungen dar. So träumt der junge Krüppel in *Ein Fest für Boris*, daß er mit seinen Füßen Suppe gegessen hat, während der jüngste Krüppel in seinem Traum mit seinen Beinen einen Brief geschrieben hat (57). Ein anderes diesbezügliches Beispiel aus *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ist der wiederkehrende Alptraum der Königin vom

Eisernen Vorhang, der herunterfällt und sie zerquetscht. Die Träume können aber auch aggressive Affekte enthalten, von denen man sich höchstwahrscheinlich zu befreien sucht, indem man sie ausspricht, wie das einer der Krüppel tut: „Mir träumt immer / ich bringe euch um“ – sagt er seinen Leidensgefährten (68).

Die Figuren dieser Dramen bewegen sich in einem luftleeren Raum. Es fehlen alle Beziehungssysteme, die für die menschlichen Existenzformen unentbehrlich sind und die über den blinden Determinismus der menschlichen oder eher: unmenschlichen Verhältnisse hinausweisen könnten. Es gibt kaum Verbindungen, weder zur Welt der Vergangenheit, noch zu der der Gegenwart jenseits des Ortes und der Zeit der momentanen Geschehnisse. Diese Art Isoliertheit in den Bernhardschen Dramen wird auch durch die Raum- und Zeitstruktur, die ebenfalls dem Gestaltungsprinzip der Reduktion folgt, hervorgehoben. Alle traditionellen und modernen Strukturformen werden bei Bernhard aufgelöst. Diese individuelle postmoderne „Formlosigkeit“ entspricht aber dem blinden Schicksal der Antihelden, das ihr Leben willkürlich bestimmt. Sowohl die Raum- als auch die Zeitgestaltung beschränkt sich auf die Negation und hebt die für die Bernhard-Dramen charakteristische, provozierend forcierte Monotonie und Statik hervor. Das Milieu bleibt – mindestens nach den kurzen Angaben des Nebentextes – abstrakt und unbekannt, wie auch die Figuren abstrakt unpersönlich bleiben. Die Dramenstrukturen bestätigen die Worte des Doktors: „Die Struktur der Wege ist die gleiche“ (111). In *Ein Fest für Boris* ist zwar die Raumbezeichnung („Im Haus der Guten“) vor dem ersten Teil des Stückes angegeben, wir erfahren im weiteren aber nur soviel, daß das erste Vorspiel in einen „leeren Raum“ gesetzt ist. Wo die Dialoge des zweiten Vorspiels stattfinden, das wissen wir nicht, hier wird uns nämlich bloß eine vage Zeitangabe („Nach dem Ball“) geboten. Nicht viel mehr ist uns über den Schauplatz des dritten Teiles („Das Fest“) bekannt: „Links ein Geschenktisch [...] In der Mitte ein langer Tisch“, an dem alle Anwesenden sitzen, das ist alles. Genauer ist schon die räumliche Dimension in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* markiert: „In der Oper“, „Garderobe der Königin der Nacht“ sowie „Bei den Drei Husaren“. Hier sind sogar Zeitangaben zu erfahren: Abend und Nacht desselben Tages. In *Die Jagdgesellschaft* finden wir überhaupt keine Raumbezeichnung, nur die (nicht konkretisierte) zeitliche Abfolge der drei Teile: „Vor der Jagd“, „Während der Jagd“ und „Nach der Jagd“. Für die Raumbestimmung stehen lediglich einerseits Requisiten (Kachelofen, Fauteuils, Sessel

usw.), so im ersten Teil, oder kurze Bemerkungen im 2. und 3. Teil wie „Durch das Jagdhaus sieht man ganz deutlich den Wald“ (208) und daß der General und seine Frau sowie ihre Gäste „trinkend und rauchend am Tisch“ sitzen (224). In *Die Macht der Gewohnheit* spielen alle drei Szenen in demselben Raum, der als ein Musikzimmer eingerichtet ist. „*Ein Klavier links / vier Notenständer vorn / Kasten, Tisch mit Radio, Fauteuil, Spiegel, Bilder / Das Forellenquintett auf dem Boden*“ (255) – heißt es in der Regieanweisung zur ersten Szene. Die Abstraktion gilt offensichtlich für die gesamten Raum-Zeit-Strukturen, denn in allen diesen Stücken werden die Ereignisse sowohl der konkreten geschichtlichen Zeit als auch dem mehr oder weniger genau vorstellbaren (fiktiven) Milieu enthoben. Diese Unbestimmtheit wirkt verallgemeinernd und unterstreicht den apodiktischen Charakter der Dramen.

Die aphoristisch-sentenziöse Redeform, die auf der sprachlichen Ebene der unmittelbare Ausdruck der kategorischen Feststellungen ist, scheint witzig und geistreich, nur ihr Inhalt nicht unbedingt wahr zu sein. Die ästhetische Strategie der Bernhardschen Dramen weist in dieser Hinsicht kaum einen wesentlichen Unterschied zu seiner Erzählkunst auf. Nur die Rhetorik ist anders: Die Wortkaskaden der langen Perioden, die seiner Prosa eigen sind, werden in den Dramen meistens durch die typographische Spaltung auf kürzere Formeln gebracht. Die fehlende Interpunktion hebt jedoch auch diese Abweichung zum Teil auf, denn sie fügt die sonst rhythmisch segmentierten Sätze wieder zusammen. Aussprüche wie

[...] der Mensch interessiert die Medizin überhaupt nicht / es handelt sich um eine Wissenschaft / von den Organen / nicht um eine solche / von den Menschen [...] die Öffentlichkeit / hält immer den Zeitpunkt für gekommen / wenn er längst vorbei ist [...] (110); [...] gute Ohren / können natürlich niemals / schlechte Augen ersetzen oder umgekehrt [...] (153)

verraten das Paradox-Spielerische und das Sprachästhetisch-Formulierte in den Quasi-Weisheiten, das immerwährende Maskenhafte in der bis zur Rätselhaftigkeit stilisierten Welt der hier analysierten Dramen.

Die Schlußfolgerungen unserer Untersuchungen können in den folgenden Thesen zusammengefaßt werden:

1. Das „Uneigentliche“, dessen wichtigste ästhetische Erscheinungsform in den (frühen) Dramen Thomas Bernhards das Groteske ist, zieht sich als Gestaltungsprinzip durch die Texte.

2. Dieses strukturbildende Prinzip manifestiert sich in der Reduktion und Stilisierung und bestimmt alle Ebenen der einzelnen Werke.

3. Diese Eigentümlichkeit der Thomas Bernhardschen Dramenkunst läßt sich – trotz der unverwechselbaren individuellen Züge – in die Paradigmen der europäischen Traditionen der „Revolte“ einordnen.

4. Das Provokative, das Irritierende hat auch hier einen Appellcharakter: Es geht um Rollenspiel, das zugleich auch ein Versteckspiel ist. Wenn wir also das „Eigentliche“, die „Wahrheit“, in seiner Kunst (hier Dramenkunst) suchen, müssen wir vor allem nach der „Wahrheit der Masken“ fragen.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 691.

<sup>2</sup> Ebd., S. 707f.

<sup>3</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien 1986.

<sup>4</sup> Die interpretierten Dramen Thomas Bernhards werden nach der Ausgabe zitiert: Thomas Bernhard: Stücke 1. Frankfurt am Main 1988. Die Zitate werden im Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>5</sup> Christian Klug: Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart 1991, S. IX.

<sup>6</sup> Diese unsere Annäherung widerspricht allerdings Ernst Grohotolskys Konzeption, die – mindestens aufgrund der Analyse von „Die Macht der Gewohnheit“ – in der Dramaturgie Bernhards vor allem die Parodie der klassizistischen Tradition sieht. E. Grohotolsky: Die Macht der Gewohnheit oder: die Komödie der Dialektik der Aufklärung. In: In Sachen Thomas Bernhard. Hg. v. Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer. Königstein/Ts. 1983.

<sup>7</sup> Th. Mann: Gesammelte Werke, Bd. IX (s. Anm. 1), S. 691.

<sup>8</sup> Herbert Gamper: Die Katastrophe als Komödie. Thomas Bernhards Theater. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. (Hg. v. Tamás Lichtmann). Frankfurt am Main 1995, S. 223.

<sup>9</sup> Klug: Thomas Bernhards Theaterstücke (s. Anm. 5), S. 59ff.

<sup>10</sup> Vgl. Caribaldi: „Was hier ohne weiteres / als eine musikalische Kunst bezeichnet werden kann / ist in Wirklichkeit / eine Krankheit“ (279).

<sup>11</sup> Das Wort wurde aus der Novelle „Schwere Stunde“ entlehnt. Th. Mann: Gesammelte Werke, Bd. VIII. (s. Anm. 1), S. 376.

<sup>12</sup> „Unser Schriftsteller / schreibt eine Komödie / und alle die wir hier sitzen / kommen in seiner Komödie vor“ (238).

<sup>13</sup> An einer früheren Stelle hat der Arzt schon denselben Gedanken ausgesprochen: „ein solcher zu einem vollkommenen künstlerischen / Geschöpf gewordener Mensch / der ja kein Mensch mehr ist“ (92).

<sup>14</sup> „Von einer Kapazität / erwartet die Welt / immer etwas Außerordentliches / es gibt nichts Anstrengenderes / als eine Kapazität zu sein“ (167) – sagt der Vater in „Der Ignorant und der Wahnsinnige“.

<sup>15</sup> Mit den Worten des Doktors: „durch Rücksichtslosigkeit vor allem gegen sich selbst / ist sie zu der berühmtesten aller Koloratursängerinnen geworden“ (108).

<sup>16</sup> „Der ‘Mechanismus der Figuren’ in Bernhards Stücken dient dabei nicht zuletzt einer Variante der literarischen Selbstreflexion, die in seiner Prosa aus formalen Gründen noch nicht möglich war: der Ausfaltung der

zahlreichen Ambivalenzkonflikte“. Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Stuttgart, Weimar 1995, S. 140.

<sup>17</sup> Erich Jooß: Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk Thomas Bernhard. Selb 1976, S. 12.

<sup>18</sup> Margret Dietrich: Das moderne Drama. Stuttgart 1974, S. 704.

<sup>19</sup> In: Herbert Moritz: Lehrjahre. Thomas Bernhard – Vom Journalisten zum Dichter. Weitra 1992, S. 117.

<sup>20</sup> Die Selbstsicherheit, die im krassen Gegensatz zu seiner Unproduktivität steht, unterscheidet den Schriftsteller von der Gestalt Grand aus der „Pest“ von Camus, der ebenfalls tage- und wochenlang um ein passendes Wort kämpft, ohne mit seinem rührend-komischen Dilettantismus vorwärts zu kommen.

<sup>21</sup> Genauso erbarmungslos ist ihr „Entlarvungsspiel“: „Ich will dich nicht quälen / Ich sehe ich quäle dich“ (44).

<sup>22</sup> Aus dieser Sicht scheint bei Mittermayer die Gegenüberstellung des „Machtmenschen“ und des „skeptischen Ironikers“, zu dessen Typus auch der Schriftsteller gehört, etwas vereinfachend. Vgl. Mittermayer: Thomas Bernhard (s. Anm. 16), S. 148.

<sup>23</sup> Zur Frage der Komik in der Dramenkunst Bernhards s. noch: Herwig Walitsch: Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte „Alte Meister“ und „Die Macht der Gewohnheit“. Erlangen 1992, S. 145ff.

<sup>24</sup> Vgl. dazu noch Willi Huntemanns diesbezügliche Erklärung: „Die Überzeichnung der Figuren und ihrer Situationen, hauptsächlich mit den Mitteln grotesker und absurder Komik, ist im Rahmen von Bernhards Ästhetik der ‚Künstlichkeit‘ zu sehen.“ W. Huntemann: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg 1990, S. 147.

<sup>25</sup> Bruno Hillebrand: Zur Lyrik Gottfried Benns. In: Gottfried Benn: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main 1982, S. 639f.

<sup>26</sup> Über die Konvergenz von Komödien und Tragödien bei Bernhard vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: „Komödientragödien“. Zum dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards. In: Bernhard-Tage, Ohlsdorf. Materialien. Hg. v. Franz Gebesmair und Alfred Pittertschatscher. Weitra 1994, S. 74ff.

### **Repräsentanz und Resonanz – Zur Frage der Bachmann-Rezeption in Ungarn**

Mit dem alliterierenden Wohlklang des Titels möchte ich nicht darüber hinwegtäuschen, daß die literarischen Beziehungen zwischen Österreich und Ungarn nach dem zweiten Weltkrieg ein beträchtliches Defizit aufweisen. Die diesbezügliche Bilanz ist – meiner Ansicht nach – auf die folgenden Tendenzen, Merkmale und Ursachen zurückzuführen:

1. Nach der Auflösung der Donaumonarchie, in der auch ein reges kulturelles Leben zumindest die beiden Hauptstädte verbunden hatte, waren zwar die offiziellen und unmittelbaren kulturpolitischen Motivationen zum größten Teil verschwunden, die wichtigste Grundlage für die Aufrechterhaltung der intensiven und ständigen Rezeption der deutschsprachigen Kultur in Ungarn war jedoch geblieben: nämlich das Bürgertum, dessen Bildung neben vielseitigen Einflüssen aus anderen europäischen Kulturen von der Deutschsprachigkeit dominiert wurde. Nach der Machtübernahme Hitlers hatten sich zwar die meisten Repräsentanten der ungarischen Intelligenz vom Naziregime und dessen Kulturpolitik distanziert, doch das bedeutete keineswegs eine Abkehr von dem kulturellen Erbe Mitteleuropas.

2. 1945 markiert eine Zäsur nicht nur in der Geschichte und in der gesellschaftlichen Entwicklung Ungarns, sondern auch in seiner geistigen Orientierung. Nach der allzu kurzen Periode der Demokratie in den ersten Nachkriegsjahren folgte die Diktatur des „siegreichen Sozialismus“, die dann auch die Gestaltung des literarischen Lebens der letzten vier Jahrzehnte in Ungarn (und natürlich auch in den anderen osteuropäischen Ländern) bestimmte. Die wohl kaum als freiwillig zu bezeichnende radikale Wende auf allen Ebenen des Geisteslebens (Einführung von Russisch als einziger Pflichtfremdsprache ab der 5. Klasse in den Grundschulen, das vollkommen zentralistisch gelenkte Verlagswesen, das – zumindest in den fünfziger Jahren – das Leserpublikum mit nicht nur den Meisterwerken der Sowjetliteratur überhäuft hat), führte notwendigerweise zu einem wurzellosen und einseitigen Kulturbetrieb. Der gewaltsame Bruch mit den westeuropäischen Traditionen verhinderte freilich in dieser Zeit die Verbreitung der Literatur auch aus dem westlichen Nachbarland Österreich. Der „eiserne Vorhang“ blockierte leider auch den freien Austausch der Kunstwerke.

3. Es wäre aber verfehlt, diese historisch bedingte Einengung nur mit einem einzigen Faktor zu erklären. Die konkret-physische Vernichtung oder (in den meisten Fällen) die Entmachtung und Erniedrigung des kulturtragenden Bürgertums hat bereits 1944 begonnen, als die Nationalsozialisten (durch die deutsche Besetzung) auch in Ungarn an die Macht kamen. Viele Intellektuelle jüdischer Herkunft sowie Linksorientierte sind in Konzentrationslagern oder im Frontdienst umgekommen. Die grausamen Erfahrungen dieser Zeit haben gewiß auch dazu beigetragen, daß sich ein Teil der ungarischen Intelligenz nach dem Krieg von der deutschen Kultur ab- und der anglo-amerikanischen Kultur zugewandt hat. Diese Neuorientierung, die dann auch durch die wissenschaftliche bzw. technische Entwicklung verstärkt wurde, war selbstverständlich erst nach der Lockerung des marxistischen Zentralismus sichtbar und maßgebend.

4. Seit den 60er Jahren, als uns in der sogenannten Kádár-Ära die ironisch-zweideutige Anerkennung der „freien“ westlichen Welt durch die Bezeichnungen „Gulaschkommunismus“ und „die fröhlichste Baracke im sozialistischen Lager“ zuteilgeworden ist, hat sich die Situation auch in den kulturellen Bereichen in Ungarn wesentlich liberalisiert. Es sind immer mehr Werke auch aus den westlichen Ländern in ungarischer Übersetzung erschienen, meistens jedoch in Begleitung eines marxistisch behelenden Vor- oder Nachwortes. In den letzten Jahren vor der Wende sind dann schließlich auch diese ideologischen Richtlinien weggeblieben. Die Literaturkritiker haben sich immer mehr auf den ästhetischen Wert der Werke konzentriert. Das Zauberwort „Pluralismus“ hat sich wahrscheinlich zunächst in der Literatur- und Kunstwissenschaft eingebürgert, bis es bei den Parteigenossen in der allgemeinen Ratlosigkeit zum Hilfswort degradiert wurde, falls sie es überhaupt aussprechen konnten, da es für sie ein bisher ungeübtes Fremdwort war.

Es wäre aber ungerecht, wenn wir nachträglich vergessen würden, wie viel in den vergangenen Jahrzehnten – trotz des relativ engen Bewegungsraumes – für die Bekanntmachung ausländischer (so auch natürlich deutschsprachiger Autoren) geleistet wurde. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: die Monatsschrift für Literatur *Nagyvilág* [Große Welt], die seit 1956 erscheint, hat die wichtigsten modernen Autoren und ihre Neuerscheinungen aus der ganzen Welt (so auch aus Österreich) dem ungarischen Publikum regelmäßig vorgestellt. Hier ist z. B. Ingeborg Bachmann 1962 zum ersten Mal mit einer Novelle, Thomas Bernhard 1966 mit einem Gedicht und Peter Handke 1968 mit seinem

Sprechstück *Selbstbeziehung* auf Ungarisch erschienen. In den 60er Jahren wurden ferner auch die ersten repräsentativen Anthologien mit den Werken österreichischer Dichter herausgegeben, und zwar in der folgenden Reihenfolge: *Századunk osztrák lírája* [Österreichische Lyrik unseres Jahrhunderts] (1963), *Özönvíz után* [Nach der Sintflut] (1964), *Mai osztrák elbeszélők* [Moderne österreichische Erzähler] (1967), *Osztrák költők antológiája* [Anthologie österreichischer Dichter] (1968).

5. Unabhängig davon, wie die gesellschaftlichen Veränderungen von 1989-1990 politisch gewertet werden, können wir ihre konkreten Auswirkungen auf das kulturelle Leben auch jetzt schon deutlich sehen. Hier sollen nur einige erwähnt werden.

- a) In allen Schulformen wurde der Monopolstatus der russischen Sprache abgeschafft, was zur Folge hat, daß die westeuropäischen Sprachen wieder sehr gefragt sind. In unserer Region stehen z.B. Englisch und Deutsch – ungefähr gleichrangig – an der Spitze der Rangliste der gelernten bzw. studierten Fremdsprachen.
- b) Das kulturelle Leben kennt keine politischen und ideologischen Grenzen mehr.
- c) Im kulturellen Bereich sind wir indes mit finanziellen Einschränkungen konfrontiert. Um ein konkretes Beispiel zu erwähnen: Wir können zwar jetzt alle deutschsprachigen Bücher auch in Ungarn bestellen, bezahlen können wir aber nur wenige davon.
- d) Die entscheidende Frage für uns bleibt nach wie vor: Inwieweit ist die deutschsprachige Literatur imstande, die sprachliche Barriere zu überwinden und das „Inselland“ Ungarn zu erreichen, und inwieweit schafft es, umgekehrt, die ungarische Literatur, sich beim ausländischen Publikum Gehör zu finden.

Diese kurze und vereinfachende Einleitung habe ich dazu gebraucht, um auch von einem geschichtlichen Kontext her erklären zu können, warum beispielsweise Dániel Lányi in seiner Abhandlung über Ingeborg Bachmann auch vor vier Jahren noch feststellen konnte: „Ich schreibe über eine Dichterin, die in Ungarn fast vollkommen unbekannt ist.“<sup>41</sup> (Ich verzichte hier auf die umgekehrt gestellte Frage, wie viele, besser gesagt: wie wenige Werke der ungarischen Literatur die österreichischen Leser erreicht haben.) Meine jetzige Untersuchung hinsichtlich der Rezeption der österreichischen Nachkriegsliteratur in Ungarn beschränkt sich lediglich auf eine Autorin, die Welt-

rang erreicht hat und bereits heute zu den Klassikern nicht nur der österreichischen, sondern auch der gesamten deutschsprachigen Literatur gezählt wird: Ingeborg Bachmann. In meiner Arbeit berücksichtige ich ferner nur die auf Ungarisch erschienenen Publikationen, und zwar deshalb, weil nur diese einen breiteren Leserkreis ansprechen. (Die deutschsprachigen Studien, auch wenn sie von hohem wissenschaftlichen Rang sind, haben ja vor allem für den engeren Kreis der Germanisten eine Bedeutung, ganz zu schweigen von den unveröffentlichten Diplomarbeiten, die kaum eine Wirkungsmöglichkeit haben.)

Die summarische Aussage Lányis müssen wir allerdings gleich korrigieren. Wenn wir nämlich die auf Ungarisch veröffentlichten Werke Bachmanns in Betracht ziehen, ist das Bild überhaupt nicht so düster. Im Spiegel der Daten: Nach der ersten Veröffentlichung (Erzählung, übersetzt von E. Gergely. In: *Nagyvilág*) 1962 folgen ein Jahr später 15 Gedichte in der Anthologie „Österreichische Lyrik unseres Jahrhunderts“, dann 5 Gedichte und eine Erzählung in der Anthologie „Nach der Sintflut“ aus dem Jahre 1964. Je eine Erzählung ist 1967 in *Nagyvilág* und in der Anthologie „Moderne österreichische Erzähler“ erschienen, und im darauffolgenden Jahr wurden 11 Gedichte von Bachmann in der „Anthologie österreichischer Dichter“ publiziert. 1983 ist ihr erster Erzählband mit dem Titel *Szimultán* und 1987 die zweite Auswahl ihrer Erzählungen mit dem Titel *Három út a tóhoz* („Drei Wege zum See“) erschienen. Auch wenn meine Liste noch keine vollständige ist, können wir behaupten, daß die ungarischen Übersetzer, Verleger und Germanisten doch schon einen beträchtlichen Teil aus dem Bachmannschen Lebenswerk präsentiert haben. Noch wichtiger ist vielleicht, daß die Texte der österreichischen Dichterin seit 1962 – wenn auch manchmal mit mehrjähriger Unterbrechung – immerhin kontinuierlich in Ungarn publiziert werden. Die kühne Behauptung, daß Ingeborg Bachmann in Ungarn „fast vollkommen unbekannt“ sei, ist also kaum ganz ernst zu nehmen.

Wenn wir die Anzahl und die Qualität der ungarischen Publikationen über die Werke Bachmanns betrachten, gelangen wir allerdings zu einem wesentlich bescheideneren Ergebnis. Besonders auffallend ist dieser Mangel im Vergleich zur ungarischen Fachliteratur über Paul Celan und Peter Handke. Es sieht so aus, daß die würdige Resonanz im Falle Bachmanns bis zu dem heutigen Tag fehlt. Ist das ein Zeichen von Interesselosigkeit oder von Ratlosigkeit? Ich vermute eher das Letztere. Merkwürdig ist nämlich, daß die erste bedeutendere

Auseinandersetzung mit dem Werk Bachmanns erst 14 Jahre nach der Erstveröffentlichung der Dichterin in Ungarn erfolgte, und zwar als Übersetzung einer Abhandlung von Robert Pichl.<sup>2</sup> Der Verfasser gibt uns hier vor allem einen Überblick über den aktuellen Stand der Bachmann-Forschung, ohne sich in einen Aspekt oder eine Werkanalyse zu vertiefen. Die Erörterung ist aber zugleich mehr als ein Forschungsbericht, denn sie konfrontiert uns mit den verschiedenen Deutungsmethoden bezüglich der einzelnen Bachmann-Werke. So lehnt sie z.B. kategorisch jeden Versuch ab, der zwischen Leben und Werk der Autorin eine unmittelbare Parallele sucht, und weist auf die theoretischen Schriften Bachmanns hin, die uns auch beim Verständnis ihrer fiktionalen Werke weiterhelfen. Pichler hebt ferner hervor, daß sich Bachmann von manchen ihrer Zeitgenossen (wie z.B. Peter Handke oder Wolfgang Bauer) darin unterscheidet, daß sie nur jenes Sprachexperiment anerkennt, das einem „ethischen Zwang“ entspringt. Diese Erwägungen Pichlers haben die unerfahrenen ungarischen Bachmann-Leser ohne Zweifel gut informiert.

Die Bachmann-Übersetzerin Ágnes Vályi-Nagy schrieb das Nachwort zu dem Erzählband *Szimulán*, der 1983 erschienen ist. In der kurzen Darstellung der dichterischen Laufbahn betont sie den autonomen Weg der österreichischen Dichterin, die in dem Sinne konservativ sei (wie z.B. Max Frisch), daß sie „nicht zu der avantgardistischen Welle der 60-er und 70-er Jahre“ gehöre und so weder in die Wiener noch in die Grazer Gruppe einzuordnen sei.<sup>3</sup> Vályi-Nagy erwähnt weiterhin, daß die Schwierigkeiten auf der Suche nach der Identität infolge des Zerfalls der Monarchie bei Bachmann ein wiederkehrendes Thema sind.<sup>4</sup> Im Zusammenhang mit den damals neu veröffentlichten Erzählungen spricht sie zwar auch über den Pessimismus Bachmanns, sie sieht aber im Leiden und im Zusammenbruch der „lebensuntüchtigen“ Protagonisten keine Hoffnungslosigkeit, denn diese Menschen geben eher ein Beispiel dafür, daß „die Einsicht in die Wahrheit zwar gefährlich, aber vielversprechend ist“.<sup>5</sup> Erzsébet Eszéki, eine Kritikerin dieses Erzählbandes, teilt allerdings solche tröstenden Gedanken nicht. Nach ihrer Deutung sind die Helden der unter Depression leidenden und von Monomanie besessenen Dichterin durch ein meist zufälliges Ereignis dazu gezwungen, sich mit sich selbst zu konfrontieren. Aber nicht einmal der Ausbruch aus der unerträglichen Monotonie bedeutet einen „echten Weg“ für sie. Denn die aus der patriarchalischen Lebensweise fliehenden Frauengestalten z. B. können keine männliche Identität annehmen und auch keine neue

weibliche Identität finden. Eszéki bedauert ferner, daß „diese suggestive, starke Gefühle auslösenden, denn auch uns berührenden Novellen“ in der Übersetzung kraftloser sind als im Original. Sie führt die ungleichmäßige Qualität der Übersetzungen darauf zurück, daß die zehn Novellen, die der Band enthält, von sieben verschiedenen Personen übersetzt wurden.<sup>6</sup>

István Eörsi hat 1989 für die Zeitschrift *Nagyvilág* vier Gedichte von Bachmann übersetzt. In seiner Einleitung weist er darauf hin, daß die Dichterin zwischen 1957 und 1964 ein einziges Gedicht – *Ihr Wörter* – geschrieben hat, und nach 1964 sind bis zu ihrem Tode auch nur sechs Gedichte entstanden. Eörsi betrachtet die von ihm übersetzten Gedichte als „Vorbereitung und Erklärung“ für das Verstummen der Lyrikerin. Er bezieht sich – wie die meisten Interpreten Bachmanns – auf ihre philosophischen Studien, und zwar auf ihre zweite Abhandlung über Wittgenstein. Die Poesie – im Gegensatz zur Prosa – beschäftigt sich unmittelbar und in Bekenntnisform mit den Problemen unseres Lebens. „Wenn es für diese keine Worte gibt, dann muß man schweigen“, wie Wittgenstein forderte. Der ungarische Dichter vermutet bei Bachmann auch den Einfluß Adornos, dessen bekannte Worte er paraphrasierend hinzufügt: Wenn es überhaupt möglich ist, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, dann müssen wir statt der Delikatesse „den einen einzigen möglichen Satz finden“.<sup>7</sup> Wie wir diese rhetorische Wendung bei einem selbst produktiven Dichter verstehen sollen, muß dahingestellt bleiben. Nachvollziehbarer ist der abschließende Gedanke Eörsis, der in der Bachmannschen Kunst die ethische Konsequenz rühmt, der „die Vollkommenheit und das Versiegen ihrer Spätlyrik entsprungen sind“.<sup>8</sup>

Der Aufsatz Gabriella Himas über die Prosa Bachmanns ist zuerst im Jahrbuch *Újbold* erschienen<sup>9</sup> und später auch in den Sammelband *Tu felix Austria* aufgenommen worden.<sup>10</sup> Die Verfasserin sieht das Spannungsfeld des Bachmannschen Lebenswerkes zwischen den Polen der Hoffnung eines vollkommen neuen Lebens und der Ahnung von der Unerfüllbarkeit dieser Hoffnung. Die beiden Pole bedingen sich, denn „ohne Utopien würde die Wirklichkeit zum unerträglichen Alltag ergrauen und ohne Kontakt zu der Wirklichkeit würden hingegen auch die Utopien im Nebel zerrinnen“.<sup>11</sup> Dementsprechend ist die Welt Bachmanns eine zerrissene Welt, die aber der Harmonie nicht entbehrt. Diese Harmonie ist allerdings nicht auf der Ebene der Realität, sondern auf der der Utopie zu finden. Hier bezieht sich dann die

Autorin auf die Gedanken Andreas Hapkemeyers.<sup>12</sup> Im Zusammenhang mit der Philosophie des Existentialismus sieht Hima in zwei Punkten eine Verbindung der Kunst Bachmanns zu Heidegger: in dem Haß gegen die Alltagsexistenz und in der ambivalenten Deutung der Sprache.

Die Verfasserin zählt vier Themen auf, die – ihrer Meinung nach – Bachmann ihr ganzes Leben hindurch beschäftigten: die Heimat, die Sprache, die Liebe und der Krieg. Diese Themen werden in den weiteren Kapiteln des Aufsatzes ausführlicher behandelt. Die Heimat umfaßt bei der Dichterin im weiteren Sinne auch das Vaterland, ja sogar den Begriff des „Österreichtums“. Aus der Vergangenheit heraus konnte Bachmann ein idealisiertes Bild der Monarchie bewahren, denn sie erlebte die inneren Konflikte des Vielvölkerstaates nicht mehr. Für sie bedeutet die Mehrsprachigkeit und die Multikultur der Monarchie – als Gegensatz zum Nationalismus – nicht nur Vergangenheit, sondern auch eine utopische Zukunft. Anschließend erörtert Hima die Wurzel- und Heimatlosigkeit der österreichischen Dichterin, für die deshalb die Heimat kein geographischer Begriff ist, sondern mit der Sprache identisch ist. Es folgt dann eine ziemlich verzwickte Argumentation darüber, daß Bachmann trotz ihrer deutschen Muttersprache keine Deutsche war (als wenn wir das nicht wüßten!), sondern eine Österreicherin, die im Ausland sogar „österreichischer“ war als ihre Landsleute zu Hause. Hima leitet das Bewußtsein der nationalen Zugehörigkeit bei Bachmann aus der Monarchie und aus der österreichischen Literatur zwischen den zwei Weltkriegen ab, indem sie diese Verknüpfung auch mit einem Interview-Zitat belegt.<sup>13</sup> Dieses Monarchie-Erlebnis wird von Bachmann verinnerlicht und spiritualisiert – fügt die Verfasserin hinzu.

Die Ablehnung der Sprachklischees – heißt es bei der Behandlung des zweiten Themas – bedeutet für Bachmann gleichzeitig auch die Ablehnung der fertigen Lebensbedingungen, des „Lebensrahmens“. So muß der dichterische Sprachgebrauch nicht poetischen, sondern moralischen Kriterien entsprechen, denn sein Ziel ist nicht die Schönheit, sondern die neue Weltsicht. Es gilt aber die These auch umgekehrt, denn eine radikale Wende im Denken ist ja nur durch die Schöpfung eines neuen Sprachsystems möglich: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“ – so heißt das diesbezügliche Zitat aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr*.<sup>14</sup> Weitere Zusammenhänge zwischen Sprache und Welt bieten die Novellen *Alles*, *Unter Mördern und Irren* sowie *Ein Schritt nach Gomorrha*. Die letzten zwei Themen – Liebe und Krieg –

werden zusammen behandelt. Seit den 60er Jahren ist die Liebe nicht nur mit dem zufälligen Tod, sondern sogar mit Mord verknüpft. Von nun an beginnt Bachmann – ähnlich wie Strindberg – das Leben als Kampf der Geschlechter darzustellen, allerdings mit dem Unterschied, daß bei der Dichterin die Männer die Sieger (Mörder) und die Frauen die Verlierer (Opfer) sind. Abschließend nimmt Hima mit klaren Worten zur Frage der Frauenproblematik Stellung. Sie betont – meiner Ansicht nach zu Recht –, daß die Bezeichnung „eine Dichterin“ (das heißt eine schreibende Frau) für Bachmann keine Einengung bedeutet. Die feministische Problematik lag ihr fern. „Nicht die Qualität ihrer Leistung, sondern ihr Schicksal ist das, was charakteristisch für die Schriftstellerin ist“ – lautet der Schlüsselsatz, der in unserer fortschrittlichen Zeit entweder sehr ungeschickt oder aber ungewollt provokativ klingt.<sup>15</sup>

Der Sammelband enthält auch eine zweite Bachmann-Abhandlung, und zwar über den Roman *Malina*.<sup>16</sup> Der hypothetische Ausgangspunkt der Analyse ist die Annahme, daß der Romantext parallel zwei Geschichten enthält: die explizite Handlungsgeschichte und deren Zurücknahme („Palinodie“), die durch eine unbewußte und versteckte Textebene vermittelt wird. Dieses mutige, modern poststrukturalistische Unternehmen verrät bereits der Titel: „Die Rolle des Dialogs in der Erschließung der verschwiegenen Geschichte.“ Die Verfasserin stützt sich bei der theoretischen Begründung ihrer Verfahrensweise einerseits auf die russischen Formalisten und vor allem auf die Dialog-Konzeption von Bachtin, andererseits auf die dekonstruktive Kritik und die psychoanalytische Linguistik. Eine wichtige methodische Bemerkung ist noch, daß die Ich-Erzählerin keine autobiographische Person ist, sondern eine fiktive Persönlichkeit. Von diesen Grundlagen heraus ordnet die Verfasserin die Diskurse (die erzählerisch und zugleich therapeutisch sind) in zwei Gruppen: in Haupt- und Nebentexte. Die letzteren nennt sie marginale Texte, die die Umkehrung der Haupttexte darstellen und – trotz der Benennung – die wichtigen Informationen enthalten. Wir hören also immer zwei Stimmen, die eine, die die Geschichte erzählt, und die andere, die die erste Stimme hindert bzw. sie in eine andere Geschichte „übersetzt“. Die Verkettung dieser „Übersetzungen“ bildet die „verschwiegene Geschichte“.

Dieser Aufsatz ist die erste und leider bis jetzt auch die letzte Interpretation in der mir bekannten, auf Ungarisch erschienenen Fachliteratur über Bachmann, die nicht nur in ihrer Gründlichkeit, sondern auch aus methodischer Sicht wissenschaftlich fundiert ist, was wir von

dem im selben Jahr (1993) erschienenen Aufsatz Dániel Lányis nicht behaupten können. „Meine Methode ist anfechtbar“ – mit diesem selbstbewußten Bekenntnis beginnt der Verfasser, und er glaubt, damit seine in der Tat mehr als anfechtbare Methode legitimiert zu haben. In dieser sich zur Schau stellenden geistigen Akrobatik wechseln sich geistreiche Einfälle mit vulgär formulierten willkürlich-subjektiven Bemerkungen ab. Lányi scheint die vor seiner Publikation in Ungarn veröffentlichten Bachmann-Werke und die einschlägige Fachliteratur nur zum Teil zu kennen. So stellt er uns die österreichische Dichterin als eine „fast vollkommen Unbekannte“ vor. Trotz der ungleichmäßigen Qualität dieser essayartigen Erörterung möchte ich auch aus ihr einige Gedanken erwähnen. Lányi hebt den persönlichen Charakter des Bachmannschen Weltbildes hervor: Sie kehrt zum Ich zurück, weil sie verstanden hat, daß „die künstlerische Erkenntnis weiter führen kann als eine beliebige philosophische Denkweise“.<sup>17</sup> Deshalb spielt bei ihr der biographische Hintergrund eine wichtige Rolle. Aus dieser Sicht stellt sich beim Bachmannschen Lebenswerk die Frage, ob die Erlösung des Gedankens darin besteht, die Utopie zu finden und auszusprechen. Das Neue in dieser Utopie ist,

daß nur die Geste, die Glaubwürdigkeit des Aussprechens, die Möglichkeit der Aussprechbarkeit sie [Bachmann] interessiert, und daß sie ohne jeden Kompromiß auf die Frage nach der Möglichkeit der Verwirklichung verzichtet.<sup>18</sup>

Der auffallendste Widerspruch bei Lányi ist, daß er zwar „die psychologisierende Deutung“ ablehnt, sich während seiner Ausführung jedoch selbst in diesem Bereich bewegt.

Abschließend und ergänzend können wir die folgenden Thesen formulieren.

1. Ingeborg Bachmann gehört zu den in Ungarn weniger bekannten österreichischen Nachkriegsautoren. Besonders auffällig ist das im Vergleich zu den anderen Repräsentanten, den „modernen Klassikern“ des Nachbarlandes, wie Paul Celan, Peter Handke und Thomas Bernhard. In ungarischer Übersetzung liegt von Celan, Handke und Bernhard eine repräsentative Auswahl aus ihrem Lebenswerk vor. Alle drei sind in Ungarn mit selbständigen Bänden vertreten, während die Gedichte Bachmanns nur in Anthologien erschienen sind und ihr Roman *Malina* auf Ungarisch noch nicht zu lesen ist.

2. Das Bild sieht viel besser aus, wenn wir auch die germanistische Behandlung der Bachmannschen Kunst berücksichtigen. Sicher nicht nur an unserer Pécs-Universität stehen wichtige Werke Bachmanns auf der Kanonliste des Germanistikstudiums, die dann auch Themen von Lehrveranstaltungen bilden. Die Lyrik und (eher) die Prosa Ingeborg Bachmanns war von jeher Gegenstand von Konferenzvorträgen ungarischer Germanisten (vgl. z.B. die Tagungen in Szeged 1992 und Debrecen 1993). Ich habe im ersten Schritt meiner Untersuchungen bewußt auf unser engeres Fachgebiet – aus dem schon erwähnten Grund – verzichtet, möchte aber betonen, daß es gewiß vor allem unsere Aufgabe sein wird, das Lebenswerk Bachmanns auch für das breitere Publikum in Ungarn zu erschließen.

3. Die bisherigen Publikationen in ungarischer Sprache geben vor allem einen Überblick über die wichtigsten Themen Bachmanns und heben meistens – in Anlehnung an die Quellen der deutschsprachigen Fachliteratur – neben der Frauenproblematik die sprachphilosophischen Fragen in Bachmanns Werken hervor. Wissenschaftlich sind diese Schriften – mit einer einzigen Ausnahme – weniger beachtenswert, sie sind jedoch für die Erstorientierung geeignet. Kaum zu begründen ist jene (wahrscheinlich unbewußte) Rangordnung österreichischer Autoren, die sich auch im Spiegel der ungarischen Fachliteratur bis jetzt zu Ungunsten Bachmanns abzeichnet. Während über Paul Celan beispielsweise bereits eine beachtenswerte eigenständige Monographie von Péter Bacsó und mehrere ausgezeichnete Studien, darunter komparatistische Arbeiten (über Celan und Radnóti von János Szász sowie über Celan und Pilinszky von Imre Wirth) erschienen sind, wirkt die Beachtung Bachmanns unverständlich bescheiden.

4. Daß Bachmann – im Vergleich zu den erwähnten österreichischen Dichtern – weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist um so unerklärlicher, als die Lyrik Bachmanns in wesentlichen Punkten eine tiefe innere Verwandtschaft mit der lyrischen Welt von Attila József, einem der größten ungarischen Dichter des 20. Jahrhunderts, aufzeigt.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Dániel Lányi: „Nem jön el, mégis hiszek benne“. Mondatok Ingeborg Bachmann mondatairól. In: Nappali ház 5, 1993, S. 45. Übersetzungen hier und im folgenden von mir, Z. Sz.

<sup>2</sup> Robert Pichl: Ingeborg Bachmann életműve mint az osztrák irodalomtudomány új problémája. (Ford. Pongrácz Judit). In: Helikon, 1976.

<sup>3</sup> Ágnes Vályi-Nagy: Utószó. In: Ingeborg Bachmann: Szimultán. Budapest 1983, S. 337.

<sup>4</sup> Ebd., S. 335.

<sup>5</sup> Ebd., S. 340.

<sup>6</sup> Erzsébet Eszéki: Menekülés a kisszerűségből. In: Élet és irodalom, 1993, S. 10.

<sup>7</sup> István Eörsi: Ingeborg Bachmann versei elé. In: Nagyvilág, 1989, S. 989.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Gabriella Hima: „Egy mindkét végén égő gyertya“. Ingeborg Bachmann prózája. In: Újhold-évkönyv, 1992.

<sup>10</sup> Gabriella Hima: Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában. Budapest 1995.

<sup>11</sup> Ebd., S. 79.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Ebd., S. 83.

<sup>14</sup> Ebd., S. 85.

<sup>15</sup> Ebd., S. 93.

<sup>16</sup> Gabriella Hima: A dialógus szerepe az elhallgatott történet feltárásában. Ingeborg Bachmann: Malina, ebd., S. 95-119.

<sup>17</sup> Lányi, (s. Anm. 1), S. 47.

<sup>18</sup> Ebd.

## Textnachweise

### **Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn-Gedichten“**

#### **Lenaus**

Erstdruck in: Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Hrsg. von Anton Janko und Anton Schwob. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1995, S. 169-177.

### **Fragezeichen der literarhistorischen Begriffsdeutung zur Jahrhundertwende**

Erstdruck in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1994. Hrsg. von Antal Mádl und Christel Schwiederski. Budapest: Gesellschaft Ungarischer Germanisten, Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst, S. 35-41.

### **Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende**

Erstdruck in: Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum. Symposium Pécs / Fünfkirchen, 1.-5. Oktober 1997. Hrsg. von Anton Schwob und Zoltán Szendi. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 2000, S. 199-215.

### **Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers**

Erstdruck in: ACTA GERMANICA 10. Erzählstrukturen II. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Hrsg. von Károly Csúri und Géza Horváth in Zusammenarbeit mit Márta Horváth und Erzsébet Szabó. Szeged: József-Attila-Universität 1999, S. 94-109.

### **Verlorene Illusionen – in zwei Varianten. Arthur Schnitzler: Reigen – Mihály Kornis: Körmagyar)**

Erstdruck in: Studien zur Germanistik. 6. Jg. Hrsg. von Andrea Frank, Lehel Sata, Gereon Schuch. Pécs: Janus- Pannonius-Universität 1999, S. 175-188.

### **An der Schwelle zweier Epochen: Tradition und Revolte in der Lyrik Rilkes (Buch der Bilder, Neue Gedichte)**

Vortrag gehalten bei der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik in Ljubljana, 1.- 4. Juni 2000.

**Der Geist der Verneinung. Zu den biblischen Motiven in der Lyrik Rilkes**

Originalbeitrag.

**Deutung und Umdeutung. Der Roman Szelistyei asszonyok [Szelistye, das Dorf ohne Männer] von Kálmán Mikszáth und Ödön von Horváth's Drama Ein Dorf ohne Männer**

Erstdruck in: Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen. Internationales Symposium Veszprém und Budapest 6.-8. November 1995. Hrsg. von Antal Mádl und Peter Motzan. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999, S. 153-159.

**Konfrontation mit der Vergangenheit. Zu dem Geschichtsbild des Romans Allemann von Alfred Kolleritsch**

Erstdruck in: Acta Germanica 4 (Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Hg. von Karlheinz Auckenthaler). Szeged 1993, S. 329-335.

**Das Ich und seine nahen Verwandten. Zu Thomas Bernhards autobiographischem Zyklus**

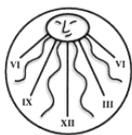
Erstdruck in: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Hrsg. von Tamás Lichtmann. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1995, S. 197-206.

**Das Eigentliche im Uneigentlichen oder die „Wahrheit der Masken“. Zum Grotesken in den frühen Dramen Thomas Bernhards**

Vortrag gehalten bei der Tagung „Thomas Bernhard als Europäer“ in Budapest, 15.- 16. Oktober 1998.

**Repräsentanz und Resonanz. Zur Frage der Bachmann-Rezeption in Ungarn**

Erstdruck in: Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 1997/2. Beiträge der Tagung in Pécs 1997. Hrsg. von Kurt Bartsch, Anton Schwob und Zoltán Szendi. Wien: Verlag Edition Praesens 1997, S. 107-116.

*Edition*  *Praesens*

Wendelin Schmidt-Dengler

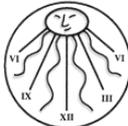
*Der wahre Vogel*

Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl

Inhalt: Von der Verbindlichkeit des Unverbindlichen. Zum Konjunktiv in Ernst Jandls ‚Sprechoper‘ – Die schöne Kunst der Verneinung – Mit anderen Augen. Zu Ernst Jandls erstem Gedichtband – »noch ein weichen dichterlich« – Der wahre Vogel – Humanisten und/oder Terroristen.

Der Autor: o. Univ.-Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler, Ordinarius am Institut für Germanistik der Universität Wien, Leiter des Österreichischen Literaturarchivs, zahlreiche Publikationen zur neueren deutschsprachigen Literatur.

Brosch., 21x15 cm, 118 S., öS 253,-/EUR 18,39/DM 36,-  
ISBN 3-7069-0060-2

*Edition*  *Praesens*

Sylvia Szely

*HEIMAT / BILDER*

Lektüre dreier österreichischer Romane und Filme aus den siebziger und achtziger Jahren. „Schöne Tage“ (Franz Innerhofer – Fritz Lehner), „Herrenjahre“ (Gernot Wolfgruber – Axel Corti), und „Der Stille Ozean“ (Gerhard Roth – Xaver Schwarzenberger)

Die beiden Themenbereiche, Literaturverfilmung und (neue) Heimat/Provinz/ Regionalität, sind sowohl innerhalb der Literatur- wie der Filmwissenschaft zu geradezu mythischen Zonen geworden: Analysen dazu laufen Gefahr, so unbeweglich zu sein wie die Phänomene, die sie beschreiben. Die vorliegende (überarbeitete Diplom-) Arbeit versucht eine pragmatische Annäherung: Ihr Ziel ist nicht die Evaluierung der Literaturverfilmungen – „Schöne Tage“, „Herrenjahre“ und „Der Stille Ozean“ – als gelungen oder misslungen, oder auch die Ergründung des Begriffs Heimat in möglichst vielen Facetten; vielmehr sollen einige Elemente, die im Hinblick auf beide Themenbereiche von Interesse sind, in ihrer jeweiligen literarischen oder filmischen Gestalt beschrieben werden.

Die Autorin: Sylvia Szely, geb. 1967 in Wien, Studium der Germanistik, Geschichte und Filmwissenschaft. Co-Konzeption und -Organisation eines filmwissenschaftlichen Lehrgangs an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien (1994-1996 u. 1998-2000), daneben auch freie filmwissenschaftliche und künstlerische Projekte. Seit 1992 diverse Publikationen z.B. zu Film und Poesie und zu David Cronenberg. Dzt. Arbeit an einem von der DIAGONALE in Auftrag gegebenen Forschungsprojekt zum österreichischen Fernsehspiel/-film der siebziger Jahre.