

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again – beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

74-19,486

SCHWÄGERMANN, Rolf M., 1943-
DIE WENDUNG ZUR LYRISCHEN KURZFORM IN DER
DEUTSCHEN PROSA, 1890-1915. [German Text]

The City University of New York, Ph.D., 1974
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

© COPYRIGHT BY

ROLF M. SCHWÄGERMANN

1974

DIE WENDUNG ZUR LYRISCHEN KURZFORM IN DER DEUTSCHEN PROSA

1890-1915

by

ROLF M. SCHWÄGERMANN

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Germanic Languages and Literatures
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York.

1974

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

26. April 1974
date

E. Allen McCarroll
Chairman of Examining Committee

April 29, 1974
date

W. Fred Singer
Executive Officer

Dr. Ernst F. Hoffmann

Dr. Rolf Kieser

Dr. Burton Pike

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

DIE WENDUNG ZUR LYRISCHEN KURZFORM IN DER DEUTSCHEN PROSA

1890-1915

by

Rolf M. Schwägermann

Adviser: Professor E. Allen McCormick

As a reaction against Naturalism, there is a strong tendency towards lyricism in German narrative prose around 1900. An analysis of typical works of this period by G. Hauptmann, E. von Keyserling, Schnitzler, Beer-Hofmann, Altenberg, Schlaf, and Rilke shows a gradual change from traditional narrative prose toward the extreme of a prose poem. The narrative loses its preoccupation with outer events and portrays the state of a passive hero's inner self. The protagonist may mirror his inner experience in the outer world as images and symbols, or he may merely be involved with intense feelings and sensations, always changing his outlook on reality. The metaphorical and musical qualities of the language aid in this process. At the same time, the structure of the narrative is weakened into increasingly independent episodes which also facilitates the development toward the prose poem. (In German)

Ich danke allen meinen Lehrern, insbesondere aber
Herrn Professor E. Allen McCormick, für ihre
freundliche Hilfe und Unterstützung, ohne die
diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

INHALT

I. GRUNDLAGEN: STAND DER FORSCHUNG UND ZIEL DER ARBEIT.....	1
1. Allgemeine Voraussetzungen.....	1
2. Emil Staiger.....	2
3. Ralph Freedman.....	9
4. Die realistische Entwicklung.....	15
5. Ziel der Arbeit.....	18
II. LYRISCHE ELEMENTE IN DER ERZÄHLENDEN PROSA.....	22
1. Gerhart Hauptmann.....	22
a) Allgemeines.....	22
b) <u>Fasching</u>	23
c) <u>Bahnwärter Thiel</u>	25
d) <u>Der Apostel</u>	45
2. Eduard von Keyserling.....	52
a) Allgemeines.....	52
b) <u>Beate und Mareile</u>	55
c) <u>Schwüle Tage</u>	61
d) <u>Seine Liebeserfahrung</u>	93
III. LYRISCHE PROSA.....	104
1. Allgemeines.....	104
2. Arthur Schnitzler: "Blumen".....	105
3. Richard Beer-Hofmann: <u>Der Tod Georgs</u>	117

IV. ÜBERGANG ZUM PROSAGEDICHT.....	169
1. Peter Altenberg.....	169
a) Allgemeines.....	169
b) "Der Grieche".....	170
c) "Herbstlied".....	174
d) "Le Monde".....	177
2. Johannes Schlaf.....	180
a) Allgemeines.....	180
b) <u>In Dingsda</u>	183
c) <u>Frühling</u>	204
3. Rainer Maria Rilke: <u>Die Weise von Liebe und Tod</u> <u>des Cornets Christoph Rilke</u>	215
V. ERGEBNIS UND AUSBLICK.....	232
Ausgewählte Bibliographie.....	244

I. GRUNDLAGEN: STAND DER FORSCHUNG UND ZIEL DER ARBEIT

1. Allgemeine Voraussetzungen

Eine Untersuchung über erzählende Prosa führt oft zu der verwirrenden Frage einer Gattungsbestimmung und -trennung. Die Festlegung von Dichtung in Gattungen hat zu vielen Auseinandersetzungen geführt. Unter dem Begriff der Gattung wird einmal, wie im Altertum, die Vielzahl der Dichtarten im einzelnen verstanden, die sich nach formalen Gesichtspunkten unterscheiden lassen. Die andere Bedeutung, die heute so oft als selbstverständlich hingegenommene Unterscheidung in Lyrik, Epik und Dramatik, läßt sich erst im Ausgang des 18. Jahrhunderts nachweisen.¹ Goethe spricht in seinen Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan von den drei "Naturformen der Poesie": "Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie; die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder gesondert wirken."²

Dieses Einteilungsprinzip hat nicht allgemeine Zustimmung gefunden. Einer der Hauptkritiker in neuerer Zeit ist Benedetto Croce. In seiner Ästhetik³ geht Croce davon aus, daß jedes Werk in sich selbst gegründet sei, daß außerhalb eines Kunstwerkes keine Normen bestünden, höchstens als Hilfsbegriffe für Theoretiker. Eine genaue Abgrenzung der einzelnen Werke hält Croce ohnehin für

unmöglich, denn viele Werke enthalten Elemente von Lyrik, Epik und Dramatik.

2. Emil Staiger

Um einen Ausweg aus diesem Dilemma bemüht sich Emil Staiger in seinen Grundbegriffen der Poetik.⁴ Staigers Poetik erhebt nicht den Anspruch, alle Gedichte, Epen und Dramen zu kategorisieren, sondern er versucht, die Grundbegriffe "lyrisch, episch und dramatisch" herauszuarbeiten. Diese Grundbegriffe sind nicht identisch mit Lyrik, Epik und Dramatik; sie sind unabhängig von der Form eines Werkes und haben eine feststehende "ideale Bedeutung."⁵ Die Idee eines Begriffes, so sagt Staiger, geht uns zu einer bestimmten Zeit an einem Beispiel auf und steht von der Zeit an unverrückbar fest. Natürlich muß diese Idee dem entsprechen, was man im allgemeinen Sprachgebrauch, ohne klare Begriffe, mit diesem Wort bezeichnet, denn sonst benutzen wir ein falsches Wort. So finden wir nicht in jedem Werk, das zur Lyrik gehört, unseren Begriff vom Lyrischen, nicht in jedem Werk der Dramatik oder Epik unsere Idee des Dramatischen oder Epischen. Staiger verbindet die Ausdrücke "lyrische Stimmung" oder "lyrischer Ton" am ehesten mit einem Lied, und bei "epischer Ruhe" und "epischer Fülle" denkt er nicht an Klopstocks Messias, sondern an Homer, und auch hier nur an besonders epische Stellen. An solchen Beispielen arbeitet er seine Gattungsbegriffe heraus.

Natürlich bestreitet Staiger nicht den Zusammenhang seiner Grundhaltungen mit den Formen der Lyrik, Epik und Dramatik. Die besten Beispiele des Lyrischen sind in der Lyrik zu finden, die besten Beispiele des Epischen in der Epik, des Dramatischen in der Dramatik. Allerdings, und hier nähert sich Staiger Benedetto Croce, ist "jede echte Dichtung an allen Gattungsideen in verschiedenen Graden und Weisen beteiligt,"⁶ so daß eine rein lyrische, rein epische oder rein dramatische Dichtung kaum anzutreffen ist. Nur die Verschiedenheit des Anteils eines Werkes an diesen Grundhaltungen begründet die Fülle der historischen Arten. So bezeichnet auch Herbert Seidler, der sich stark an Staiger orientiert, das Lyrische, Epische und Dramatische "mehr als Kräfte-richtungen, die sich in konkreten Werken und Gattungen mannigfach verknüpfen. In der geschichtlichen Wirklichkeit bilden sich auf diese Weise bestimmte Gattungen aus, die mit der Zeit üblich werden."⁷

Nach Staiger ist der Anteil einer Dichtung am Lyrischen, Epischen oder Dramatischen mehr als ein literaturwissenschaftliches Phänomen. Er spiegelt eine menschliche Einstellung des Autors zur Welt wieder, die sich auf das literarische Werk übertragen hat. Staiger vergleicht das Verhältnis von lyrisch-episch-dramatisch mit dem Verhältnis von Silbe, Wort und Satz. Er sieht die Silbe als das eigentliche lyrische Element der Sprache; sie bedeutet

nichts, sie "verlautet." Bedeutungslose Silbenfolgen stellen keinen Gegenstand dar, sind aber als Ausdruck einer Empfindung unmittelbar verständlich. Damit sind sie ein rein musikalisches Phänomen. Im epischen Stil dagegen steht das Wort als Bedeutungsträger, als Mittel für die beschreibende Wiedergabe der "Fülle des Lebens" im Mittelpunkt. Das Wesen des dramatischen Stils sieht Staiger in der Funktionalität der Teile; diese ist auch ausgeprägt im Satz, wo alle Teile in einem Bezug zueinander stehen und außerhalb des Zusammenhanges nicht in ihrer spezifischen Bedeutung verständlich sind. Die Reihenfolge Silbe-Wort-Satz erklärt nun auch die Folge lyrisch-episch-dramatisch: Das Epische ist auf das Lyrische, das Dramatische wiederum auf das Epische angewiesen. Es stellt eine Entwicklung der Sprache, nicht der Dichtung dar, denn Dichtung kann erst beginnen, wo die Sprache die Stufe des Dramatischen erreicht hat. Diese Stufenfolge Staigers entspricht auch der Folge der Stufen bei Cassirer: die Sprache in der Phase des sinnlichen Ausdrucks, die Sprache in der Phase des anschaulichen Ausdrucks, und die Sprache als Ausdruck des begrifflichen Denkens.⁸ Wie sich bei Cassirer die Entwicklung als Folge zunehmender Objektivierung zeigt, so erweist sie sich bei Staiger als zunehmender Abstand: Fühlen-Zeigen-Beweisen. Es wird klar, daß Staigers Kategorien den Bereich der Literatur überschreiten: "Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch

sind literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt, und Lyrik, Epos und Drama gibt es nur, weil die Bereiche des Emotionalen, des Bildlichen und des Logischen das Wesen des Menschen konstituieren, als Einheit sowohl wie als Folge, worin sich Kindheit, Jugend und Reife teilen."⁹

Das Lyrische kann also unabhängig von Form und Inhalt einer Dichtung als Idee für sich betrachtet werden. Folgen wir noch einmal Staiger, wie er das Lyrische zu fassen versucht. Nach einer Betrachtung verschiedenen Stilphänomene, in denen er Lyrisches festzustellen glaubt, versucht Staiger, die Idee des Lyrischen herauszukristallisieren. Er gewinnt für diese Bestimmung vier Kategorien: "Einheit der Musik der Worte und ihrer Bedeutung, unmittelbare Wirkung des Lyrischen ohne ausdrückliches Verstehen (1); Gefahr des Zerfließens, gebannt durch den Kehrreim und Wiederholungen anderer Art (2); Verzicht auf grammatischen, logischen und anschaulichen Zusammenhang (3); Dichtung der Einsamkeit, welche nur von einzelnen Gleichgestimmten erhört wird (4)."¹⁰ Aus diesen Punkten folgt als bestimmender Grundsatz, daß in lyrischer Dichtung kein Abstand besteht. Es besteht kein Abstand zwischen Leser und Dichtung, denn wir erfassen das Lyrische mit dem Gefühl, nicht mit dem Verstand. Für das Lyrische ist die Musik der Sprache entscheidend, eine Musik, die sich an die Sinne, an das Gefühl wendet, und in ihrer Aufnahme ist kein Abstand vorhanden oder vonnöten.

Und ebenso wie der Abstand zwischen Dichtung und Hörer verschwindet in lyrischer Dichtung auch der Abstand zwischen dem Dichter und seiner Aussage. In lyrischer Dichtung spricht meist ein Ich, aber es spricht aus einer Stimmung, einem Gefühl heraus, ohne Reflexion oder Auseinandersetzung mit dem Gesagten, vielleicht ohne Begreifen seiner selbst. Je weniger der Dichter zu gestalten sucht, desto lyrischer wird das Werk. Daher, so Staiger, muß der Lyriker auf Eingebung warten; er kann seine Dichtung nicht erarbeiten, und deshalb wird sie zwar seelenvoll, bleibt aber notwendig geistlos.

In lyrischer Dichtung ist das Präsens vorherrschend, aber das grammatische Tempus bedeutet nicht, daß ein Erlebnis gegenwärtig sein muß, denn auch etwas Vergangenes kann gegenwärtig sein. Staiger unterscheidet bei Vergangenen zwischen Erinnerung und Gedächtnis. Wenn es Gegenstand einer Erzählung ist, gehört es dem Gedächtnis an, als Thema des Lyrischen der Erinnerung. Der Bereich des Gedächtnisses erfordert Abstand, während die Erinnerung den momentanen Eindruck wiedererlebt, ohne aber Stellung zu beziehen. Eine Kausalverknüpfung wird nicht vorgenommen. Staiger nimmt jedoch dem Begriff der Erinnerung jede Zeitbezogenheit, indem er mit ihm das Verhältnis des lyrisch gestimmten Menschen zu seiner Umwelt bezeichnet. Nicht nur Vergangenes, sondern auch Gegenwärtiges oder sogar Zukünftiges kann erinnert werden, denn in der Stimmung gibt es keine Zeitlichkeit mehr. Der lyrische Dichter

vergegenwärtigt nichts, sondern er ist allem Geschehen viel näher, als die zeitliche Beziehung ausdrücken kann. Es gibt keinen Abstand mehr zwischen Dichter und Erlebtem, zwischen Subjekt und Objekt; die Welt ist in ihm, und er ist in der Welt. Dieses Fehlen des Abstandes bezeichnet Staiger als Erinnerung, aber es scheint klarer und weniger mißverständlich, hierfür mit Wolfgang Kayser und Herbert Seidler den Begriff "Verinnerung" vorzuziehen.¹¹ Kayser erklärt seinen Begriff damit, daß im Lyrischen Welt und Ich zusammenfließen in einer erregten Stimmung, daß dabei das Seelische die Gegenständlichkeit durchdringt und diese sich verinnert. Das Wesen des Lyrischen ist danach also die Verinnerung alles Gegenständlichen in einer momentanen Erregung. Das bedeutet aber, daß die seit dem Idealismus übliche Gleichsetzung von lyrisch und subjektiv nicht mehr unangreifbar ist, denn das Gegenständliche ist in lyrischer Dichtung durchaus nicht abwesend und wirkt im Vollzug der Verinnerung, dem lyrischen Vorgang, auch auf das Subjekt ein.

Bei Seidler finden wir neben der Verinnerung noch eine zweite Grundhaltung, die für eine lyrische Aussage in Betracht kommen kann. Diese zweite Haltung, die "Betrachtung," unterscheidet die Deutung Seidlers von der Staigers. Wir betrachten etwas Ruhendes, aber obwohl wir gemüthhaft gestimmt sind, bleiben wir uns eines Abstandes bewußt, und auch der klärende Verstand kann mitwirken.

In dieser betrachtenden Haltung, so sagt Seidler, sind viele lyrische, aber auch nicht-lyrische Gedichte begründet. Noch weiter als Seidler geht Wolfgang Kayser, der innerhalb des Lyrischen drei weitere Untergruppen unterscheidet.¹²

Emil Staigers Arbeit hat das große Verdienst, daß hier der Versuch gemacht wird, das Lyrische, Epische und Dramatische als Grundhaltungen von der Lyrik, Epik und Dramatik als Gattungsformen zu scheiden, ein Versuch, der in diesem Umfang einzig dasteht. Leider erscheint durch seinen Ansatz das Gefühl als einzige Voraussetzung für das Lyrische. Schon daher, daß er seinen Begriff des Lyrischen aus der Romantik ableitet und ein intuitives Wissen darum voraussetzt, muß sein Ergebnis einen einseitigen Charakter tragen. Das Gefühl allein kann nicht entscheidend sein, denn sonst könnte jeder noch so unartikulierte Ausdruck des Fühlens ein rein lyrisches Element darstellen. Die Musik der Sprache, sicherlich eine lyrische Komponente, ist keine zufällige Größe und setzt eine genaue Komposition voraus, die nur durch den bewußten Eingriff des Autors geschaffen werden kann, der Klang und Rhythmus in bestimmte Konstellationen bringt. Ebenso muß man sich fragen, wie sich etwa die Durchdringung der Gegenständlichkeit durch das Seelische darstellen soll. Diese sicherlich richtige Beobachtung setzt doch das formende Element der Sprache voraus, so daß sich dieser Vorgang etwa in Bildern und Symbolen äußern könnte. Ein Abstand zwischen dem Lyriker

und seinem Werk ist dabei nicht nötig, und das "Seelenvolle" braucht dem Dichter nicht verlorenzugehen, um seinen Gefühlen in künstlerischer Sprache Ausdruck zu verleihen.

So möchten wir Staigers Trennung der Begriffe grundsätzlich zustimmen, in Einzelheiten jedoch viele Bedenken anmelden. Für unsere Untersuchung bildet seine Lösung des Lyrischen von der Lyrik eine wichtige Voraussetzung. Es ist bedauerlich, daß sich auch neuere Untersuchungen, wie etwa die von Seidler, im Hinblick auf die Definition des Lyrischen nicht von Staiger lösen und den Versuch nicht unternehmen, dieses Problem von einer anderen Seite anzugehen.¹³

3. Ralph Freedman

Wir haben gesehen, daß das Lyrische, das Epische und das Dramatische kaum rein auftreten, sondern daß sie in einem Werk mit verschiedenen Anteilen vertreten sein können. Seidler gibt als Beispiel die Möglichkeit einer Erzählung, in der ein Vorgang so gestaltet wird, daß eine bestimmte Grundgestimmtheit und eine durchgehende Gemütshaltung im Vordergrund stehen und für das Werk bestimmend werden. "Es ist so, als ob der Vorgang selber, der da dichterisch abläuft, zugleich mit seinem Erlebnis durch ein Ich gestaltet würde, daß also der vom Ich ergriffene 'Sachverhalt' der dichterisch geformte Vorgang wäre. Auf diese Weise würde solche Dichtung nahe an die Lyrik herantreten."¹⁴ Diese Beschreibung trifft das Phänomen, das Wolfgang

Kayser als "Lyrisierung" bezeichnet.¹⁴

Diese Lyrisierung, bei Kayser am Beispiel eines Spruches gezeigt, findet sich auch im Drama, wie etwa in den "lyrischen Dramen" des jungen Hofmannsthal, oder im Roman. Für den Roman hat es Ralph Freedman versucht, an Beispielen von Hermann Hesse, André Gide und Virginia Woolf die besondere Form des "Lyrischen Romans" herauszuarbeiten.¹⁶ Die Gültigkeit seiner Untersuchungen beschränkt sich aber nicht nur auf den Roman, sondern läßt sich vielfach auf lyrische Prosa im allgemeinen ausweiten. Unter Vermeidung der abstrakten Bestimmung des Lyrischen im Staigerschen Sinne bemüht sich Freedman zuerst, Begriff und Form des lyrischen Romans zu isolieren. Er sieht den Hauptunterschied zwischen lyrischer und nicht-lyrischer Dichtung in einer verschiedenen Auffassung der Objektivität. Während beim traditionellen Roman die Spannung zwischen Mensch und der außerhalb liegenden Welt eine Objektivität schafft, versucht der lyrische Roman, Mensch und Welt in einer verinnerlichten, aber dennoch ästhetisch objektiven Form zu vereinigen. Die äußere Handlung wird in ein metaphorisches Gefüge übergeführt, in dem Außen und Innen zu einer Einheit verschmelzen.

Natürlich ist auch der lyrische Roman nicht immer so klar abzugrenzen, wie es hier den Anschein hat. Es gibt nur wenige Fälle, in denen er in fast reiner Form erscheint; meistens ist er mit traditionellen Erzählstrukturen verknüpft und oft nur schwer zu erkennen. Ein lyrischer Roman

kann sich in verschiedenen Romantypen verbergen, denn er ist auf keine bestimmte Form angewiesen, sondern wird durch poetische Handhabung gegebener Erzählformen realisiert. Da jedes Kunstwerk eigenen Gesetzen folgt, muß eine Analyse künstlich seine lyrischen Anteile von den rein erzählerischen trennen. Aber es darf nicht bei einer quantitativen Analyse bleiben, denn gerade die Zusammenwirkung aller Teile, sei es in Harmonie oder in Kontrast, bedingt die Gesamtwirkung des Werkes.

Freedman hat sich zur Aufgabe gestellt zu zeigen, wie aus dieser Vielfalt der möglichen lyrischen Romane die Gattung des lyrischen Romans erwächst. Er wählt zuerst einen Ausschnitt aus Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge als Beispiel eines fast reinen lyrischen Romans und zeigt, wie hier eine deutliche Spannung zwischen zwei Ebenen besteht. Einmal kann das Werk als traditionelle erzählende Prosa gelesen werden im Hinblick auf Maltes Konfrontation mit der Welt, dann aber wird deutlich, daß wie in einem lyrischen Gedicht das metaphorische Gefüge hier zu großer Intensität verdichtet wird und damit die Vision des Dichters erreicht. Das ist genau der Vollzug der Erinnerung, der lyrische Vorgang. In dieser Spannung zwischen Erzählung und lyrischer Funktion sieht Freedman das Wesen des lyrischen Romans. Nicht das Fortschreiten der Erzählung in der Zeit ist entscheidend, sondern ein qualitatives Fortschreiten in der Verdichtung der Bildlichkeit, im lyrischen Vorgang.

Im Gegensatz zu lyrischen Gedichten bleibt der lyrische Roman jedoch auf seine Grundlagen als Roman angewiesen. Die Kommunikation mit dem Leser wird erreicht durch den Aufbau einer fiktiven Welt. Während aber im traditionellen Roman die Welt für sich steht und unabhängig von Dichter und Leser bleibt, dient sie im lyrischen Roman als Ausdruck einer dichterischen Vision und verschmilzt mit dem lyrischen Ich.

Lyrische Prosa kann in verschiedenen Formen auftreten. Briefe und Tagebücher, ursprünglich benutzt als Mittel, den Anschein der Echtheit zu erwecken, werden wichtige Formen des lyrischen Romans wie in Goethes Werther, Hölderlins Hyperion oder Rilkes Malte Laurids. Direkter noch als in Briefen oder Tagebüchern kann das Innenleben eines Helden im Inneren Monolog oder im Bewußtseinsstrom ausgedrückt werden. Freedman weist hier aber auf Dos Passos' "camera eye" hin und bemerkt mit Recht, daß die bloße Wiedergabe des Bewußtseins an sich noch keine lyrische Form beinhaltet. Im Gegenteil, so folgert er weiter, kann der Bewußtseinsstrom durchaus als Mittel des konsequenten Naturalismus eingesetzt werden, indem er die Außenwelt minutiös so wiedergibt, wie der Protagonist sie sieht. Im lyrischen Gebrauch dieses Mittels erscheinen dagegen Bilder und Motive, erweckt durch die Assoziationen der Gedanken. In diesem Sinne findet Freedman starke Tendenzen zum lyrischen Roman bei Joyce, Proust oder auch Virginia Woolf.

Alle bisher erwähnten Erzählformen beschäftigen sich mit dem Bewußtseinsinhalt des Protagonisten und erscheinen deshalb für lyrische Prosa besonders geeignet. Dennoch sind es nicht diese Formen, die besonders für den lyrischen Roman bestimmend geworden sind, sondern der pikarische Roman, der Episodenroman und die allegorische Suche. Diese letzten Formen sind an sich gar nicht lyrisch, wurden aber von deutschen Romantikern dafür gehalten. Deshalb konnten sie zum Ausgangspunkt für so verschiedenartige Romane wie etwa Tom Jones und Heinrich von Ofterdingen werden. Während in Tom Jones die Erzählfunktion vorherrscht, ist Heinrich von Ofterdingen lyrisch angelegt. Freedman begründet diesen Wechsel damit, daß die zeitgebundenen Abenteuer des Helden in eine Folge von bildhaften Szenen verwandelt werden, die die Natur der Suche des Protagonisten widerspiegeln und sie symbolisch repräsentieren. Die Forderung nach fortschreitender Handlung in der Erzählung wird also in ein lyrisches Fortschreiten übergeführt, das durch die Verdichtung von Metaphorik und Szenen erreicht wird. Diese Verbindung von Lyrik und episodenhaftem Erzählen bedingt eine Vielfalt von lyrischen Romantypen, in wechselndem Maße durchzogen von Bestandteilen des Abenteuerromans, die sich besonders in der deutschen Literatur findet. Der Dichter, unter der Maske seines Protagonisten, findet sich symbolischen Begegnungen ausgesetzt.

Besonders durch die enge Verbindung zwischen Dichter und lyrischem Ich bedingt, wobei im lyrischen Roman der Protagonist und das Ich analog sind, scheint hier ein einheitlicher Erzählstandpunkt erforderlich. Freedman führt jedoch aus, daß sich die lyrische Form auch auf Romane mit mehreren Charakteren, deren Perspektive bestimmend werden kann, ausweiten läßt. Einzelheiten der Formgebung können bei jedem Dichter variieren, aber das dahinterstehende Prinzip bleibt immer das gleiche: der Gesichtspunkt des Dichters findet sich in seinen Protagonisten, die ihre Perzeptionen in ein Gefüge von Bildern verwandeln. Es kann sein, daß künstlerisches Unvermögen der Dichter, eine konkrete Welt zu gestalten, für den lyrischen Roman verantwortlich ist. Dennoch sieht Freedman mehrere andere Gründe, die dieses Phänomen besser zu erklären scheinen. Der entscheidendste davon ist wohl, daß die Dichter im Anschluß an den Idealismus des achtzehnten und den transzendenten Idealismus des neunzehnten Jahrhunderts die Herausforderung angenommen haben, die innere und äußere Welt miteinander zu vereinigen.

Wir haben bisher zwei wichtige Werke betrachtet, die uns die theoretische Grundlage dazu geben, von lyrischer Prosa zu sprechen. Staigers grundsätzliche Trennung des Lyrischen von der Lyrik war der erste Schritt. Es zeigt sich jedoch, daß für Staiger der Begriff des Lyrischen sehr eng begrenzt ist. Ausgehend von einer subjektiven Grundkonzeption, nimmt das Gefühl eine bestimmende Position ein.

Bestimmung durch das Gefühl schließt grundsätzlich eine Reflexion aus und erfordert ein völliges Aufgehen in der Situation. Ein Abstand zwischen Erlebtem und Erlebendem darf nicht bestehen. Im Extrem kann damit jeder Ausdruck des unmittelbaren Gefühls, wenn auch ungeformt, lyrisch werden. Bei Freedman, dessen Buch, wenn auch ohne ausdrücklichen Hinweis auf Staiger, doch auf dessen Grundlagen aufbaut, wird das Lyrische nicht als Abstraktum, sondern nur im Kontext des lyrischen Romans analysiert. Es fällt aber auf, um wieviel weiter hier der Begriff des Lyrischen gefaßt wird als bei Staiger. Das Lyrische bleibt nicht auf das Gefühl beschränkt, sondern wird auf alle inneren Erfahrungen eines Protagonisten ausgeweitet. Besonders bedeutsam erscheint der ausdrückliche Hinweis auf Formen wie Allegorie oder Innerer Monolog. Enger begrenzt als Staiger ist Freedman jedoch dadurch, daß, zumindest für die Literatur, eine ästhetische Form gefordert wird, insbesondere in Bezug auf Überführung der Außenwelt in ein metaphorisches Gebäude.

4. Die realistische Entwicklung

Bei jeder Beschäftigung mit Literaturgeschichte stößt man auf eine Gliederung in Perioden und Bewegungen. Wenn auch sicherlich unvermeidbar, so sieht sich jede solche Art von Kategorisierung immer Zweifeln und Bedenken ausgesetzt. Nach welchen Gesichtspunkten wird hier eingeteilt?

Wir finden rein zeitliche Einteilungen wie etwa nach Jahrhunderten; es gibt eine Anlehnung an politische Entwicklungen ebenso wie eine Gruppierung vornehmlich nach literarischen Kriterien. Besonders René Wellek hat sich dafür eingesetzt, den rein literarischen Gesichtspunkten einen Vorrang einzuräumen und eine mögliche Verbindung mit anderen Ereignissen offenzulassen als etwas, was noch einer näheren Bestimmung und Untersuchung bedarf.¹⁷ Das gilt auch für die Tendenzen in der deutschen Literaturgeschichte, der Epochenbildung geistesgeschichtliche Strömungen zugrundelegen, denn auch hier läßt sich ein Parallelismus mit der Literatur nicht immer einwandfrei feststellen.

Wenn diese vereinfachenden Einteilungen auch viele Zweifelsfälle offenlassen müssen, so haben sich doch im Laufe der Zeit große, allgemein anerkannte literarische Perioden herausgebildet, in denen übergeordnete Tendenzen über alle Verschiedenheiten hinweg den Eindruck einer gewissen Einheitlichkeit erwecken und damit die Einteilung in eine Periode rechtfertigen, was aus praktischen Gründen oft vorteilhaft erscheint. Wir denken hier etwa an das Barock, die Aufklärung, die Klassik und Romantik, Perioden, in denen nur wenige, wenn auch manchmal entgegengesetzte große Strömungen die Literatur beeinflussten. Literaturwissenschaftler wie Hermann August Korff sind soweit gegangen, unter dem Gesichtspunkt der Abhängigkeit vom deutschen Idealismus Klassik und Romantik unter dem Begriff der "Goethezeit" zusammenzufassen.¹⁸ In neuester Zeit

wird diese Vereinheitlichung jedoch als "ungeschichtlich" abgelehnt und die Forderung nach einer historischen, d.h. politischen Betrachtungsweise erhoben.¹⁹ Der gleiche Vorwurf trifft sicherlich auch den Begriff des "Poetischen Realismus," mit dem man die Zeit zwischen Romantik und Naturalismus zusammenfassen will.²⁰ Über die Berechtigung dieser Einteilungsbegriffe soll hier jedoch nicht entschieden werden, denn sie liegt in ihren jeweiligen Voraussetzungen und Kriterien begründet. Um nach Welleks rein literaturimmanenten Gesichtspunkten zu urteilen, findet sich aber auf jeden Fall eine Entwicklung von Romantik über Realismus zum Naturalismus, eine Wendung von Wirklichkeitsferne zu stärkster Wirklichkeitsnähe, von subjektiver Loslösung von der Realität zu extremer Betonung einer objektiven Außenwelt.

Im Naturalismus hat diese realistische Entwicklung jedoch ihren Endpunkt erreicht. Die Außenwelt soll genau gesehen und bis in jede Einzelheit hinein wiedergegeben werden; das verlangt auf der einen Seite eine neue Präzision des Ausdrucks und der Wiedergabe, auf der anderen Seite das Einbeziehen aller Bereiche des Lebens, die bisher für die Dichtung tabu gewesen waren. Der Dichter wird mehr und mehr zum Beobachter, und vor allem die Schattenseiten des Lebens, bisher als Stoff für Dichtung als ungeeignet gesehen, gewinnen für ihn eine bestimmende Bedeutung. In dieser Betonung des Elends wird der Dichter zum Sozialkritiker, der sich aufklärend der Erziehung seiner Mit-

menschen widmet. Dabei läuft der Künstler jedoch Gefahr, durch Überbetonung des "Natürlichen" wie etwa Dialekt oder Umgangssprache, durch Aufgabe jeglicher Form, ein Werk zu schaffen, das künstlerischen Ansprüchen nicht mehr genügt.

5. Ziel der Arbeit

Durch diesen Drang zum Extrem ist der konsequente Naturalismus von vornherein in seiner Entwicklungsfähigkeit beschränkt. Deshalb ist es wenig verwunderlich, wenn sich schon etwa zehn Jahre nach seinem ersten Auftreten in Deutschland kritische Gegenströmungen aus allen Richtungen bemerkbar machen, die nicht nur den Naturalismus selbst, sondern die gesamte realistische Entwicklung ablehnen. Der Einfluß des Impressionismus und des Symbolismus, schon seit Mitte des Jahrhunderts für Frankreich bestimmend, breitet sich jetzt auch auf die deutsche Literatur aus. Während die stärksten Leistungen des deutschen Naturalismus auf dem Gebiet des Dramas lagen, liegt der Schwerpunkt der neuen Epoche auf der Lyrik, die in Stefan George, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke ihre Hauptvertreter hat. Jedoch weitet sich der Einfluß des Lyrischen auf alle Gebiete der Literatur aus, so daß wir in dieser Zeit auch eine beträchtliche Anzahl lyrischer Prosawerke finden. Gleichzeitig mit dieser Wendung zum Lyrischen tritt auch eine Bevorzugung der kleineren Formen auf, und im Zusammenwirken dieser Tendenzen ergeben sich verschiedene Stufen lyrischer Kurzprosa.

Wir sind uns der Problematik der Einteilung in literarische Epochen wohl bewußt und gebrauchen die üblichen Namen nur, um gewisse Charakteristiken zusammenzufassen. Ebenso ist die Begrenzung durch Jahreszahlen notwendigerweise ungenau und nur als Annäherung gedacht. Es geht uns in dieser Arbeit gerade darum, den fließenden Übergang von "naturalistischer" zu "lyrischer" Prosa aufzuzeigen, eine allmähliche Entwicklung, deren Anfang und Ende nicht genau zu begrenzen sind. Da jedoch die erste Welle der Reaktion gegen den Naturalismus durch impressionistische Stilzüge gekennzeichnet ist, die sich in wechselnder Stärke bemerkbar machen, beschränken wir unsere Untersuchung auf die Zeit, in der diese Stilmerkmale ihre stärkste Wirkung ausüben, nämlich in groben Zügen zwischen 1890 und 1915. Dabei sind wir uns der Tatsache bewußt, daß ein großer Teil des Expressionismus bereits in diesen Zeitraum hineinragt, was wir aber für unsere Arbeit außer Acht lassen wollen. Die Lyrisierung der Prosa dieser Zeit soll an einer Analyse ausgewählter Werke gezeigt werden. Bei der Wahl des Materials ging es weniger um die literarische Qualität als um den Gesichtspunkt, daß sich bestimmte Tendenzen besonders klar nachweisen ließen. Wir sind jedoch überzeugt, daß wir bei einer Untersuchung anderer Werke dieser Zeit zu vergleichbaren Ergebnissen kommen würden.

Anmerkungen:

¹ Vgl. Irene Behrens, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst (Halle/Saale: M. Niemeyer, 1940), vgl. auch Gerhard Priesemann, "Gattungen/Stil," in Das Fischer Lexikon, Literatur II, ed. Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy (Frankfurt/M.: Fischer, 1965).

² Johann Wolfgang von Goethe, "Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan," in Gaethes Werke, II, Hamburger Ausgabe (Hamburg: Chr. Wegner, 1956), S. 187.

³ Benedetto Croce, Aesthetic, tr. Douglas Ainslie (New York: Noonday, 1970).

⁴ Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik (Zürich: Atlantis, 1966).

⁵ Vgl. Edmund Husserl, Logische Untersuchungen (Halle/Saale: M. Niemeyer, 1928).

⁶ Staiger, S. 10; vgl. Croce, S. 35ff.

⁷ Herbert Seidler, Die Dichtung: Wesen, Form, Dasein (Stuttgart: Kröner, 1965), S. 361f.

⁸ Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, I, (Berlin: B. Cassirer, 1923).

⁹ Staiger, S. 209.

¹⁰ Staiger, S. 51.

¹¹ Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk (Bern: Francke, 1965), S. 336; Seidler, S. 349.

¹² Kayser, S. 339.

¹³ Staigers Kritiker nehmen vor allem Anstoß an der Dreizahl seiner Grundhaltungen, die für unsere Untersuchung nicht wichtig ist. Vgl. dazu Friedrich Sengle, Die literarische Formenlehre, Dichtung und Erkenntnis 1 (Stuttgart: Metzler, 1967).

¹⁴ Seidler, S. 381.

¹⁵ Kayser, S. 339.

¹⁶ Ralph Freedman, The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf. (Princeton:

Princeton University Press, 1963). Besonders das Kapitel "Nature and Forms of the Lyrical Novel" (S. 1-17) bildet eine der Voraussetzungen für diese Arbeit und wird im folgenden näher behandelt.

¹⁷ René Wellek, "Periods and Movements in Literary History," in English Institute Annual 1940 (New York: Columbia University Press, 1941), S. 73-93.

¹⁸ Hermann August Korff, Der Geist der Goethezeit (Leipzig: Koehler und Amelang, 1964-66).

¹⁹ Vgl. Hans Mayers Artikel "Literaturwissenschaft in Deutschland," in Fischer Lexikon, Literatur II.

²⁰ Vgl. etwa den Gebrauch des Begriffes bei Walter Silz, Realism and Reality (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954). Der Begriff taucht schon bei Otto Ludwig auf, wird aber nach Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion (Tübingen: Niemeyer, 1966), S. 3, Anm. 2 schon 1802 von Schelling verwendet.

II. LYRISCHE ELEMENTE IN DER ERZÄHLENDEN PROSA

1. Gerhart Hauptmann

a) Allgemeines

Die Bedeutung Gerhart Hauptmanns für die deutsche Literatur wird meist im Zusammenhang mit seinen naturalistischen Dramen gesehen, die für diese Periode beispielhaft sind. Aber das Schaffen Hauptmanns reicht weit über den Naturalismus hinaus und enthält viele andere, ebenfalls wichtige Aspekte. Schon vor seinem Durchbruch als Dramatiker, der im Sommer 1889 mit der Herausgabe seines "sozialen Dramas" Vor Sonnenaufgang beginnt, veröffentlicht der junge Dichter zwei kurze Prosawerke, Fasching (1887) und Bahnwärter Thiel (1888). Beide Werke stehen noch vor der Veröffentlichung von Arno Holz' und Johannes Schlafs Novellensammlung Papa Hamlet, die für die Entwicklung der naturalistischen Prosa eine so bedeutsame Stellung einnehmen sollte. Nur wenig später, im Jahre 1890, erscheint Hauptmanns dritte novellistische Studie Der Apostel. Die Erscheinungszeit dieser Studien, gerade vor und während der Blüte des Naturalismus, läßt naturalistische Prosa erwarten, und wirklich sind diese Tendenzen in den Erzählungen nicht zu verkennen. Jedoch kann von konsequentem Naturalismus nicht die Rede sein, denn auf der einen Seite zeigen die Studien noch eine Abhängigkeit von der vorhergehenden Periode des Poetischen Realismus, während sie

andererseits in vielen Einzelheiten schon auf nachnaturalistische Züge hinweisen. Das mag als Beispiel für die Vielseitigkeit Hauptmanns angesehen werden, aber wichtiger noch zeigt es, daß auch der Naturalismus kein abruptes Ende einer Entwicklung darstellt, sondern daß die auf ihn folgenden Richtungen schon vor ihm und in ihm gegründet sind. Eine "reaktionäre" Wendung in die Vergangenheit kann leicht zu einer Wendung in die Zukunft werden, wenn die Werte der vergangenen Epoche einer veränderten Zukunft in neuer Form dargeboten werden können.

b) Fasching

Die erste dieser Erzählungen Hauptmanns, Fasching, ist noch am stärksten dem Poetischen Realismus verhaftet. Das Geschehen spielt unter Dorfbewohnern; die Hauptpersonen sind der Segelmacher Kielblock und seine Frau. Das Milieu ist durchaus bürgerlich, und die Arbeit und materielle Verhältnisse treten scheinbar völlig in den Hintergrund. Die Kielblocks kennen keine Sorgen und Nöte, sie leben unter gesicherten Verhältnissen in den Tag hinein, frönen ihrer Lebenslust, und wirklich "war das erste Ehejahr der beiden Leute gleichsam ein einziger Festtag gewesen."(S. 15)¹ Nach übermäßigem Genuß von Alkohol unternimmt Kielblock es zu später Stunde, einen zugefrorenen See auf dem Schlitten zu überqueren, fährt in eine offene Stelle und kommt mit Frau und Kind um. Wir finden in der Erzählung Vorausdeutungen auf das Unglück, etwa Kielblocks Maske für den

Fasching, mit der er wie ein Leichnam aussieht, oder die Erzählung von einem Jungen, der fast ertrinkt, als er in die offene Stelle des Sees fällt. Aber der Rückhalt für die materielle Sicherheit der Kielblocks und damit für ihr Leben ist die Geldkiste der Großmutter, in deren Besitz die jungen Leute nur durch den Tod der alten Frau gelangen können. Während der Überfahrt über den See erlischt das Licht in dem Fenster, an dem die Großmutter sitzt, aber ironischerweise steht dieses Licht nicht für das Lebenslicht der Alten, sondern für das der jungen Leute, indem sein Verlöschen zu ihrem Tod führt. Poetisch wirkt auch etwa die Beschreibung des Sees in musikalischen Bildern. Der Poetische Realismus kommt noch voll zu seinem Recht.

Andererseits läßt sich der Einfluß des Naturalismus auch nicht verkennen. Die Sprache der handelnden Personen ist eine stark dialektgefärbte Umgangssprache, und der Einfluß von Industrie und Technik spiegelt sich in Bildern wie die Sonne als "riesiges Stück gelbglühenden Metalls," das hinter "kohlschwarzen Säulen eines Kieferngehölzes"(S. 24) liegt. Ein starker Pessimismus zeigt sich in der Sinnlosigkeit des Todes, der keine Hoffnung aufkommen läßt. Das Einschlafen der alten Frau, ein nur zu natürlicher Vorgang und doch nur ein Zufall, bewirkt letztlich das Verlöschen des Lichtes und damit den Tod der jungen Leute, und die Tatsache, daß die Alte noch lebt, bedeutet nichts. Sie hat zwar das lebensspendende Geld, aber diejenigen, für die es zum Lebensspender werden sollte, sind nicht mehr.

c) Bahnwärter Thiel

Wesentlich wichtiger als dieses Erstlingswerk Hauptmanns ist aber die novellistische Studie Bahnwärter Thiel, in der wir wiederum Elemente verschiedener Epochen nebeneinander antreffen. Walter Silz sieht dieses Werk als Abschluß des Poetischen Realismus und als Übergang zum Naturalismus und stellt deshalb ein Kapitel darüber ans Ende seines Buches Realism and Reality. Das naturalistische Element tritt viel stärker hervor als in Fasching. In diesem Zusammenhang weist Silz auf das Milieu hin, das, obwohl dörflich, mehr von einem kleinstädtischen Elendsviertel an sich hat. Die Bezeichnung der Ortschaften mit wirklichen, nicht-fiktiven Namen trägt ebenso zu der naturalistischen Wirkung bei wie die detaillierte Beschreibung Lenes und Tobias' oder die genaue Wiedergabe des Unfalls.² Die andere, nicht-naturalistische Komponente im Bahnwärter Thiel, die Silz als Nachwirkung des Poetischen Realismus ansieht, soll jedoch das Hauptgewicht unserer Betrachtung tragen.³ Hier findet sich nämlich an mehreren Stellen eine deutliche Tendenz, von sachlicher, naturalistischer Prosa in eine mehr "lyrische" Prosa überzugehen, eine Tendenz, die sich in der deutschen Literatur nach dem Naturalismus in starkem Maße bemerkbar macht.

Die Erzählung gliedert sich in drei Kapitel. Zuerst erfährt der Leser die Vorgeschichte, die den Hintergrund zu dem späteren Geschehen abgibt. Die Erzählweise erscheint

betont sachlich, leidenschaftslos, gerafft; die sieben Jahre bis zum Tode seiner ersten Frau Minna werden in wenigen Absätzen abgetan. Gleich darauf wird Thiels zweite Frau, Lene, eingeführt, die im krassen Gegensatz zu Minna steht. Äußerlich scheint die kräftige, robuste Kuhmagd besser zu Thiel zu passen als die schwache, zerbrechliche Minna, weshalb auch die Leute gegen das neue Paar nichts einzuwenden haben.(S. 37f.) So kurz und sachlich diese Einführung auch scheint, so gibt sie doch mehr Aufschluß, als es auf den ersten Blick aussieht. Es ist kein Zufall, daß die beiden Frauen so verschieden sind, denn sie verkörpern zwei Seiten von Thiels gespaltener Persönlichkeit. Aber bis hierher erhalten wir nur zwei flüchtige, indirekte Hinweise auf die zweite, innerliche Seite Thiels: Lene "scheint" nur zum Bahnwärter zu passen, und so sehr sich die beiden äußerlich gleichen, besteht doch der Unterschied, daß ihrem Gesicht "im Gegensatz zu dem des Wärters die Seele abging."(S. 38) Das Verhältnis Thiels zu beiden Frauen wird vor dem Hintergrund der Kirche gesehen, und sicherlich ist auch das kein Zufall, sondern deutet an, wie bestimmend die geistliche und seelische Sphäre für den Bahnwärter werden soll.

Der Rest des ersten Kapitels gilt der weiteren Einführung, schildert die wachsende Abhängigkeit Thiels von der körperlichen Anziehungskraft, die von Lene ausgeht, berichtet, wie er seine vergeistigte Liebe zu Minna vor

dem Zugriff Lenes bewahrt, indem er sein Wärterhäuschen inmitten des märkischen Kiefernforstes zu einer Gedenkstätte an die Verstorbene macht. Während sich Thiels Gedenken an Minna tagsüber auf liebe Erinnerungen beschränkt, wird sein Wärterhaus im Dunkeln zu einer Stätte ekstatischer Anbetung der Toten. Das Kapitel schließt mit der Geburt eines Jungen für Lene, womit für den kleinen Tobias, Thiels Sohn aus erster Ehe, eine Zeit der Qual beginnt. Alles wird mit realistischer, oft naturalistischer Detailliertheit erzählt; die Grundhaltung des Erzählers ist episch, indem er die Ereignisse und den zeitlichen Fortschritt in den Vordergrund stellt. Auf die Benutzung des Dialogs wird, bis auf das kurze Gespräch mit dem Pastor, völlig verzichtet zugunsten einer straffen Hinführung auf den Mittelpunkt des Geschehens, die "unerhörte Begebenheit" der Novelle.

Während das erste Kapitel in die allgemeine Vorgeschichte einführt, beschäftigt sich das zweite mit den der Katastrophe unmittelbar vorhergehenden Tagen. Thiel hat vom Bahnmeister einen Kartoffelacker neben seinem Wärterhäuschen umsonst überlassen bekommen, dessen Bearbeitung Lenes Aufgabenbereich untersteht. Wieder berichtet der Erzähler als unbeteiligter Beobachter leidenschaftslos über die Vorgänge. Wenn er auch stellenweise mehr weiß als ein bloßer Augenzeuge, indem er über Thiels Träume von der Zukunft Tobias' Auskunft gibt, so fällt doch wie im ersten Kapitel auf, wie sehr er sich an die sichtbaren, beobachtbaren

Ereignisse hält. Als sich Thiel auf seinen Weg zum Wärterhäuschen im Wald macht, mit dem Kahn die Spree überquert, die vom Erzähler zuvor als "schwarz und glasig"(S. 43) charakterisiert wurde, und dann in einen Waldweg einbiegt, stoßen wir zum ersten Mal auf eine Beschreibung der Natur: Thiel befindet sich "inmitten des tiefaufrauschenden Kiefernforstes, dessen Nadelmassen einem schwarzgrünen, wellenwerfenden Meere glichen."(S. 44) Es ist nicht nur auffällig, daß der bisher nur als "Kiefernforst" erwähnte Wald näher charakterisiert wird, sondern daß der Erzähler plötzlich Adjektive wie "tiefaufrauschend" verwendet, die seiner Ausdrucksweise bis dahin völlig fernlagen. In die bisher sachliche, prosaische Sprache tritt hier ein Wort ein, das mit seinen Vokalen und Diphthongen einen lautmalerischen Effekt ausübt, der auf Geräusch und Bewegung hinweist, und das gleichzeitig durch seine Bedeutung auf den unmittelbar folgenden poetischen Vergleich mit dem Meer hinweist. Und dieser Vergleich ist umso auffälliger, als es sich nicht um eine einfache Gleichsetzung von Wald und Meer handelt, denn dem Wald werden zwei Attribute zugeordnet (aufrauschend und Nadelmassen; der Anklang an Wassermassen ist nicht zu überhören) ebenso wie dem Meer (schwarzgrün und wellenwerfend), und all diese Attribute zusammen verdeutlichen die Verbindung. Mit diesem Vergleich ist die Beschreibung der Natur noch nicht beendet, und nach einigen weniger poetischen, ja sogar naturalistisch-zweckgebundenen Beobachtungen ("Schonungen, die von einzelnen

hohen und schlanken Kiefern überschattet wurden, welche man zum Schutze für den Nachwuchs aufbehalten hatte;" S. 45) folgt eine Beschreibung von verwaschenen Bäumen, einem schweren, milchigen Himmel und Krähenschwärmen, die gleichsam im Grau der Luft baden.

Diese poetische Sehweise erscheint als Schock, als Stilbruch, bis wir gleich nach dem Ende der Passage erfahren: "Ein furchtbares Wetter, dachte Thiel, als er aus tiefem Nachdenken erwachte und aufschaute." Natürlich darf dieses Nachdenken nicht als Reflexion des Geistes angesehen werden, sondern es bedeutet eher, daß Thiel seinen Gefühlen nachhängt. Thiel nimmt die Eindrücke der Natur auf, die sich mit seinem Innersten zu poetischen Bildern vereinigen, die wiederum seinen Gefühlszustand widerspiegeln. Diese Erscheinung einer poetisierten Natur findet sich an vielen folgenden Stellen der Erzählung.

Es ist mehr als ein sprachlicher Kunstgriff, den Hauptmann hier anwendet. Das Bild des Wassers und des Meeres taucht verschiedentlich wieder auf. Gleich zu Beginn des dritten und letzten Kapitels wird uns Thiels Weg zu seinem Häuschen als "Weg in seine Waldeinsamkeit" beschrieben, und diese Assoziation mit der Romantik gibt uns einen Eindruck vom wahren Überblick des Erzählers und bereitet uns gleichzeitig vor auf weitere lyrische Stellen. Wieder befindet sich Thiel auf seinem Weg zum Bahnwärterhäuschen im Wald, und seine Gedanken sind mit dem Eindruck der letzten Stunden beschäftigt: der Mißhandlung Tobias'

durch Lene. Nur mechanisch vollführt er seine Arbeit. Er sieht nach getaner Arbeit in den Forst hinein, und wiederum vollzieht sich vor uns die Verwandlung der Natur, hier des Waldes, in das Bild des Meeres, nur daß wir den ausdrücklichen Vergleich nicht mehr benötigen. Zunächst "stauen" sich die Nadelmassen, dann treibt der Wind leise Wellen den Waldrand hinunter, und schließlich ist die Sonne bereit, "in das schwarzgrüne Wipfelmeer zu versinken." (S. 49) Später kommt ihm zum Bewußtsein, daß wegen des Kartoffelackers Lene von nun an in seine Einsamkeit eindringen wird und sein stilles Verhältnis zu Minna zerstören muß. Nach selbstquälerischen Vorwürfen fällt er in einen tiefen Schlaf, und als er daraus erwacht, erfüllt ein Sausen und Brausen sein Ohr "wie von unermeßlichen Wassermassen," der Wald rauscht "wie Meeresbrandung" und Thiel kommt sich "wie ein Ertrinkender" vor. Wieder diese Gleichsetzung von Wald und Meer. Aber es ist mehr als nur eine Assoziation in Thiels Gefühl. Die Gleichsetzung tritt nur auf, wenn Thiel allein im Wald ist, und nur dann, wenn sich seine Gedanken mit Tobias oder Minna beschäftigen, und das bedeutet für ihn, daß er in eine Gefühlsaufwallung verfällt. Dieser Zusammenhang gibt dem Bild eine neue Bedeutung. Es ist nicht nur die äußerliche Gleichheit zwischen Wald und Meer. Das Meer löst sich vom Wald, von der konkreten Bedeutung, und wird zum Symbol. Das Element der Einsamkeit wird wichtig, denn sowie Thiel nicht mehr allein im

Wald ist, tritt das Bild des Meeres nicht mehr auf. Gleichzeitig holt sich Thiel in seiner Einsamkeit Kraft für das Leben außerhalb, das Leben mit Lene, und vielleicht bekommt er hier, was im ersten Kapitel angesprochen wird: "Es war, als trüge er etwas in sich, wodurch er alles Böse, was sie ihm antat, reichlich mit Gutem aufgewogen erhielt." (S. 39)

Thiels Besuche im Wald werden wiederholt beschrieben. Es geschieht nichts Neues, die Handlung wird nicht vorangetrieben, aber dennoch ist zweifellos ein Fortschritt zu verzeichnen. Zweimal geht Thiel allein in den Wald, und jedesmal findet eine Intensivierung statt. Zuerst wird Thiels Eindruck der Natur in eine Metapher umgesetzt, die sich durch die Intensivierung zu einem Symbol ausweitet. Beim ersten Besuch erkennen wir die Bedeutung als Einsamkeit und als Quelle des Lebens, und beim zweiten Besuch wird diese Möglichkeit bekräftigt, aber die im Meer versinkende Sonne gibt plötzlich einen neuen Aspekt: das Meer als Element des Untergangs. Und dieses Element ist es, was nach dem Erwachen aus dem Traum vorherrscht: Thiel hört unermeßliche Wassermassen und sieht sich selbst als Ertrinkenden. Verschiedene Bedeutungsschichten des Symbols überschneiden sich hier und beeinflussen sich gegenseitig.

Wir finden hier eine deutliche Steigerung im Erleben eines passiven Helden, einen qualitativen Fortschritt, den Ralph Freedman im Gegensatz zum Fortschreiten in der Zeit

bei einer Erzählung sieht. Es ist genau das, was Wolfgang Kayser als den "lyrischen Vorgang" bezeichnet,⁴ und was Freedman von lyrischen Romanen sagt: "Lyrical novels exploit the expectation of narrative by turning it into its opposite: a lyrical process."⁵ Wenn aber auch eine Steigerung und eine lyrische Wirkung festzustellen sind, so bilden aber im Bahnwärter Thiel diese Stellen keinen Fremdkörper, sondern sind wichtiger Bestandteil für die Entwicklung der Erzählung. Dieses Beispiel wie auch die anderen sind in den Gesamtkörper eingebettet und erfüllen eine wichtige Funktion, ohne die die Wirkung des Werks nicht möglich wäre.

In dem Wort "Waldeinsamkeit" gibt uns der Erzähler einen deutlichen Hinweis auf den Ursprung seiner lyrischen Haltung in der Romantik, und sicherlich ist es wahr, wenn Freedman feststellt: "Modern lyrical novels are creatures of romanticism."⁶ Natürlich ist Bahnwärter Thiel kein lyrischer Roman, nicht einmal eine lyrische Novelle, aber innerhalb seiner realistischen Grundtendenz ist der lyrische Einfluß unverkennbar. Und doch ist es nicht nur ein Zurückwenden zur Romantik, sondern eine Wiederaufnahme romantischer Tendenzen zur Überwindung der realistischen Entwicklung: "Since the prevailing modes of prose fiction in the nineteenth century were largely based on realism, it is not surprising that any reaction should gather its strength from the development in prose poetry and poetic theory which had continued the romantic heritage in a

more radical form."⁷ Und so finden wir an den lyrischen Stellen einen passiven Helden, der die Außenwelt als Erfahrung aufnimmt, sie aber gleichzeitig in seinem inneren Zustand spiegelt. In dieser Spiegelung verliert das äußere Objekt seine Selbständigkeit und wird zum Ausdruck der inneren Persönlichkeit des Helden, indem es in Metaphern und Symbole umgesetzt und als solche wiedergegeben wird. Dieser Vorgang der Spiegelung ist ein wichtiger Aspekt des Lyrischen und trifft auch das, was Lascelles Abercrombie in seiner Definition der Lyrik sagt: "When therefore we come across language which is instinct with an exceptional degree of meaning; when it not only conveys ideas or the way things happened, but can make those ideas enact themselves in our imagination as sensuous and emotional experiences, or can turn the way things happened into the very sense of their happening: when language does this, we recognise that we have poetry before us."⁸ Seine Voraussetzung für diese Definition ist einfach: die Bedeutung eines Wortes hängt nicht vom Wort allein ab, sondern auch von seinem Platz im Zusammenhang mit anderen Wörtern; nicht das Wort an sich ist das wichtige Element in der Dichtung, sondern die Sprache. "Poetry" ist nicht an die Form des Gedichtes gebunden, sondern kann ebenso in Prosa oder Dramatik auftreten.

Während Abercrombie die Bedeutung eines Wortes auf die gesamte Sprache bezieht, weitert Craig La Drière den Zusammenhang aus: "The very sounds of a language, along

with its meanings and the system into which it erects them, are the products of social action."⁹ Daraus folgt, daß die Bedeutung des Wortes beim Sprechenden liegt, der den Konventionen der Sprache folgt. Der lyrische Dichter jedoch weitet die Bedeutung dadurch aus, daß er nicht versucht, alle Einzelheiten wiederzugeben, sondern stattdessen an die Einbildungskraft des Zuhörers oder Lesers appelliert. Diese Tendenz steht im klaren Gegensatz zum Naturalismus, indem sie sich an Assoziationen, Stimmungen und Gefühle anlehnt, die mit den Objekten der Außenwelt verbunden sind: "Poetry is characteristically a discourse about both emotions and objects, or about the emotive quality of objects."¹⁰

Im Bahnwärter Thiel findet sich das Zusammenwirken von Innenwelt und Außenwelt an vielen Stellen. Schon im ersten Kapitel werden wir sachlich darauf hingewiesen, daß Thiel eine Art Doppelleben führt, indem er seine Zeit zwischen Lene und Minna aufteilt. Tagsüber, im Hellen, ist die Zeit für Lenes Körperlichkeit, und nachts, im Dunklen, in der Einsamkeit seines Häuschens, ist Thiel in Andacht mit Minna vereint. Es scheint klar, daß Thiel zwischen der körperlichen Wirklichkeit des Alltags und der Phantasiewelt mit Gesichtern seiner verstorbenen Frau hin- und her schwankt. Eine deutliche Ambivalenz zwischen Realität und Traumwelt macht sich jedoch sofort bemerkbar in der Mitteilung, daß es gerade in der Traumwelt ist, daß er seinen

Zustand "im Lichte der Wahrheit"(S. 40) sieht, während sonst ein "dichter, schwarzer Vorhang"(S. 51) vor seinen Augen hängt.

Am Anfang des dritten Kapitels, unmittelbar vor der Ankunft des Zuges, wird Thiel Zeuge eines Sonnenunterganges. Die Sonne übergießt den Forst mit purpurrotem Licht, um ihn dann nach ihrem Untergang in "kaltem Verwesungslichte" (S. 49) zurückzulassen. Das Dunklerwerden, die Abnahme des Lichtes wird hier von Thiel in seinen Gedanken mit dem Tod in Verbindung gebracht. Thiel schläft ein und hat einen Traum von Minna. Als er vom Sturm geweckt wird, tritt der Mond "gleich einer blaßgoldenen Schale" für einen Augenblick hinter den Wolken hervor, und Thiel gewinnt ein wenig Klarheit über seinen Traum. Als das blasse Mondlicht verschwindet und der Schnellzug sich nähert, verschmelzen ihm Traum und Wirklichkeit in eins. Am nächsten Morgen, als die Sonne aufgeht, werden die grausigen Bilder der Nacht verdrängt. Erst aus den folgenden Ereignissen können wir die Bedeutung der Naturbeschreibungen entnehmen. Die Phantasien der Traumwelt, immer schon mit der Dunkelheit verbunden, sind im Begriff, in Wahnsinn überzugehen. Die Natur spiegelt Thiels Geisteszustand wider. Mit dem Sonnenuntergang beginnt eine geistige Umnachtung, in der der Gedanke des Todes schon enthalten ist. Das Purpurrot des Sonnenlichtes zeugt schon von der Bluttat, die den Tod verursacht. Der Sturm in der Nacht steht in Überein-

stimmung mit dem Gären in Thiels Hirn und auch mit dem gewalttätigen Charakter der Umnachtung. Das blasse Mondlicht spiegelt einen Funken der Einsicht, der aber bald wieder verfliegt, und erst der Aufgang der Sonne am nächsten Morgen bringt Thiel in die Realität zurück. Aber wieder ist die Sonne rot; diesmal ist das Bild nicht Purpur, sondern "ein ungeheurer, blutroter Edelstein."(S. 54) Die Verdrängung der geistigen Umnachtung ist nur kurzfristig, und die Bluttat kann nicht aufgehalten werden.

Thiel geht mit Lene und den Kindern zum Kartoffelacker beim Wärterhäuschen. Tobias ist rotwangiger denn je; vielleicht sollte die rote Sonne das lebendige Blut, das Leben selbst sein? Es scheint ein perfekter Tag zu werden, das Klingen der Telegraphenstangen bringt Thiel in eine weihevollen Stimmung, weil es ihn an die Choräle der Kirche erinnert, und die Natur wird zum Idyll: "Stücke blauen Himmels schienen auf den Boden des Haines herabgesunken, so wunderbar dicht standen kleine blaue Blüten darauf. Farbigen Wimpeln gleich flatterten und gaukelten die Schmetterlinge lautlos zwischen dem leuchtenden Weiß der Stämme, indes durch die zartgrünen Blätterwolken der Birkenkronen ein zartes Rieseln ging."(S. 57) Im Zusammensein mit Tobias ist Thiel völlig zur Ruhe gekommen. Der Himmel ist wie eine blaue Kristallschale, die das Goldlicht der Sonne auffängt. Der rote Schein ist verschwunden. Aber gerade jetzt geschieht das Unglück.

Tobias wird vom Zug erfaßt und tödlich verletzt. Dieses Ereignis versetzt Thiel den entscheidenden Schlag, "er mußte sich festhalten, um nicht umzusinken wie ein gefällter Stier."(S. 58) Sein Gesicht wird blöd und tot; der Wahnsinn ist nicht mehr aufzuhalten. Und wieder spiegeln sich Thiels Emotionen in der Natur: "Es ist still ringsum geworden, totenstill; schwarz und heiß ruhen die Geleise auf dem blendenden Kies. Der Mittag hat die Winde erstickt, und regungslos, wie aus Stein, steht der Forst."(S. 60) Thiel versucht sich aus dem vermeintlichen Traum zu erwecken, aber diesmal ist es eine Wirklichkeit, der er sich nicht entziehen kann. Erneut hat er eine Erscheinung Minnas, und er verspricht ihr, Lene mit dem Küchenbeil zu erschlagen. Die Farbe des Blutes erscheint hier als schwarz, ebenso wie bei Tobias; vielleicht eine neue Komponente zum schwarzgrünen Meer? Die Natur scheint diese Gefühle nicht zu teilen: "Ein sanfter Abendhauch strich leis und nachhaltig über den Forst, und rosaflammiges Wolkengelock hing über dem westlichen Himmel."(S. 62) Ein leiser Nachklang eines schönen Tages, aber das rosaflammige Wolkengelock kann doch blutrot werden.

Und wirklich, wieder geht die Sonne mit roter Glut unter und erlischt. "Die Stämme der Kiefern streckten sich wie bleiches, verwestetes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten."(S. 62) Die Dämmerung naht, und diesmal sind die Assoziationen mit dem Tode noch deutlicher als am Tage

zuvor, und auch der Wahnsinn hat ihn fester im Griff. Ein Lichtschein fällt in sein Hirn, er erkennt seinen Zustand, kann sich aber nicht dagegen auflehnen. Fast tötet er das Kind in seiner Umnachtung, kommt aber noch einmal zum Bewußtsein. Über der Gegend liegt ein kaltes Zwielight. Zu diesem Zeitpunkt kommt jedoch die Nachricht vom endgültigen Tod Tobias'. Es wird dunkler. Der Mond, zuerst purpurglühend, wird immer blasser und malt die Gesichter der Personen leichenhaft an. Das bleiche Licht sammelt sich in den Schonungen wie in dunklen Becken. Als sie im Hause Thiels angelangt sind, verdeckt eine Wolke den Mond, und es wird völlig finster. Damit ist auch Thiel vollkommen vom Wahnsinn in Besitz genommen, und als einige Stunden später Männer ins Haus kommen, hat er Lene und das Kind ermordet. Thiel muß ins Irrenhaus eingeliefert werden.

All diese Naturstimmungen und ihre Verbindung mit Thiel bilden ein kompliziertes Gewebe. Silz sieht die Verbindungen ganz klar: "This linking of man with his natural out-of-doors setting is a persistence of Poetic Realism, quite different from the metropolitan milieu of which Naturalism became so fond."¹¹ Auf der anderen Seite sieht er als Folge des "modern realism" an (womit er wahrscheinlich die Zeit des Naturalismus meint), daß das innere Leben des Helden mit psychologischem Feingefühl aufgedeckt wird.¹² Diese beiden Aussagen gehen jedoch Hand in Hand und sind nicht voneinander zu trennen. Wir sehen, daß

eine Eigenheit des Poetischen Realismus und eine andere des Naturalismus miteinander verbunden werden und eine neue Einheit bilden, und damit ist der konsequente Naturalismus schon überwunden. Diese Überwindung trifft sich wiederum mit einem Drang zum Lyrischen. Die Aufdeckung des Innenlebens des Helden ist zwar an sich noch nicht lyrisch, aber wir erkennen, daß sich im Bahnwärter Thiel die Natur als Ausdruck der tiefsten Gefühle des Helden in Bildern darstellt, daß die Außenwelt und Innenwelt des Protagonisten zu einer Einheit verschmelzen. Von äußerer Erscheinung und seinem Auftreten zu beurteilen, können wir Thiel diese Tiefen nicht zutrauen, denn er ist ein grobschlächtiger, naiver, einfältiger Mensch. Seine Kommunikationsfähigkeit ist stark beschränkt; was ihn belastet, dem kann er keinen Ausdruck verleihen, sondern er verdrängt es in sein innerstes Fühlen. Aber unter dieser ruhigen Oberfläche steckt eine zweite Persönlichkeit, die in seinen mystischen Neigungen Ausdruck findet: "profound spiritual depths beneath a usually tranquil surface."¹³

Das alles erklärt seine Hingezogenheit zu kirchlicher und mystischer Andacht, zur Musik der Telegraphen, seinen Hang zum Übernatürlichen, aber auch seine Verbundenheit mit der Natur. All seine dumpfen, unausgesprochenen Ängste und Ahnungen spiegeln sich in seinen "Gesichten" der Natur, die, vom wirklichen Geschehen losgelöst, immer mehr zum Abbild seines Inneren wird. Der Hang zu seiner

Mordtat ist schon in ihm, wenn auch im Unterbewußtsein, und wartet nur auf das auslösende Moment, aber in seiner Sicht der Natur kommt er schon frühzeitig ans Licht. Und wiederum, wie schon beim Beispiel des Meeres, äußert sich die lyrische, unmittelbare Verbindung von Held und Außenwelt in Bildern, die sich in der Wiederholung qualitativ verändern, sich verdichten, und so wiederum zum Beispiel des lyrischen Vorgangs werden. Wir erkennen die unglaubliche Intensität der Bilder. Das Licht charakterisiert die augenblickliche Stimmung, wird aber gleichzeitig zum Ausdruck von Thiels tiefsten, verborgenen Ahnungen, indem es den Mord vorausdeutet, und als dritte Komponente steht dann noch der Zusammenhang mit Thiels Geisteszustand. Auch in dieser letzten Kategorie, die wiederum stärkster Ausdruck des inneren Erlebens ist, ist eine deutliche Steigerung nicht zu übersehen: die Folge Licht, Dämmerung, Dunkelheit, Finsternis bezeichnet am ersten Abend nur einen zeitweiligen Wahn, der aber in der nächsten Nacht unter den gleichen Vorzeichen in unwiderruflichen Wahnsinn übergeht.

Alle diese Punkte, die hier getrennt voneinander behandelt wurden, stehen in der Erzählung in engster Verbindung und wirken zusammen. In den Bereich von Thiels Wahnsinn fällt seine Vision von dem blutigen Kind in Minnas Armen. Zuerst ist es nur ein Traum, von dem wir unmittelbar nichts erfahren, als daß Thiel mit dem Namen Minnas auf den Lippen aufwacht. Im Sturm der Nacht versucht er,

sich an den Inhalt dieses Traumes zu erinnern, was ihm endlich gelingt, als der Schnellzug ankommt. Plötzlich vermischen sich Traum und Wirklichkeit miteinander, und er sieht Minna mit dem Kind auf den Schienen vor dem Zug, der auf sie zurast: "Zwei rote, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit. Ein blutiger Schein ging vor ihnen her, der die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte. Es war, als fiele ein Blutregen vom Himmel."(S. 53) Die Tatsache, daß Traum und Wirklichkeit sich vermischen, wird zwar ausdrücklich angesprochen, aber im Grunde liegt hier nichts anderes vor als bei jeder anderen Naturbeschreibung im dritten Kapitel. Der Traum ist ein Teil von Thiels Innenleben, ein Ausdruck seines Unterbewußtseins. Diesmal werden die Traumbilder direkt in die Außenwelt projiziert als Teil der größeren Verbindung der beiden Sphären. Gleichzeitig wird der nahende Zug zum bedrohenden Ungetüm und der Regen zu Blutregen. Die Bedrohung des Zuges und das Blut bleiben hier unverbunden mit Minna und dem Kind, denn das Bündel, das die Frau trägt, ist schon blutig, das Kind schlaff und bleich. Die Verbindung dieser Vision wird dem Leser bei dem Unglück des nächsten Tages deutlich, bleibt aber Thiels Bewußtsein verborgen. Nach dem Unfall, schon von Wahnsinn umgeben, sieht er Minna zum dritten Mal, bringt aber das blutige Kind nur mit der Mißhandlung durch Lene in Verbindung und verfällt dem Gedanken, Lene zu töten.

Wenn auch diese Entwicklung zweifellos zum Fortschritt der Handlung in der Zeit beiträgt, so findet sich dennoch die qualitative Steigerung im Fortschreiten von Minnas Erscheinung zur Verbindung mit dem Zug, zum tatsächlichen Eintreffen des Ereignisses, und dann die unerwartete Wendung zu der Mordtat.

Mehrere andere Anhaltspunkte vervollständigen das Bild. Thiels Abhängigkeit von Lene schlägt sich an einer Stelle als Bild nieder: "Leicht gleich einem feinen Spinnengewebe und doch fest wie ein Netz von Eisen legte es sich um ihn, fesselnd, überwindend, erschlaffend." (S. 47) Ein Gefühl, eine Empfindung wird hier zum dichterischen Bild. Dasselbe Bild findet sich später in ganz anderem Zusammenhang, wenn der Bahndamm beschrieben wird: "Die schwarzen, parallellaufenden Geleise darauf glichen in ihrer Gesamtheit einer ungeheuren eisernen Netzmasche," und gleich darauf in Bezug auf die Telegraphenstangen: "Auf den Drähten, die sich wie das Gewebe einer Riesenspinne von Stange zu Stange fortranken, klebten in dichten Reihen Scharen zwitschernder Vögel." (S. 49) Durch den Kontext des vorhergehenden Bildes ergeben sich auch hier ganz neue Assoziationen, nämlich der Eindruck des Gefesseltseins, der Abhängigkeit von der Eisenbahn in Thiels Fall im Besonderen und der Unfreiheit in der Realität im Allgemeinen. Sein Hang zur mystischen Traumwelt wird hierdurch nur unterstrichen. Entgegengesetzte Sphären werden ebenfalls durch

ein Bild vereint, wenn der "schneeweiße Schaum"(S. 50) der Obstbaumblüte wieder auftritt als Schaum vor dem Mund des wahnsinnigen Thiels (S. 62). Auch kann ein Teil der Außenwelt direkten Einfluß nehmen auf das Innere des Helden, wenn es heißt: "Es lag eine Frische in der Luft, die bis ins Herz drang."(S. 54) Die Verbindung eines kindlichen lieben Gottes, verkörpert in einem braunen Eichhörnchen, mit Tobias, für dessen Sein und Leiden das braune Mützchen zum Stellvertreter wird, liegt ebenfalls auf der Hand.

Bei der Untersuchung eines Werkes auf lyrische Stellen hin darf eine Betrachtung der Musik in der Sprache nicht fehlen. Silz sieht Hauptmann als einen musikalischen Dichter und unterscheidet zwei verschiedene Arten von Klangeffekten in der Sprache im Bahnwärter Thiel. Da ist zunächst eine Wortmusik, die ihre Wirkung besonders der Alliteration von Vokalen und Konsonanten verdankt und die Silz mit der Storms vergleicht, nämlich die Beschreibung des Waldes im nächtlichen Sturm (S. 52). Eine wilde, aber dennoch gedämpfte, gespenstische Stimmung wird erzeugt; das lyrische Element überwiegt. Die andere Art der musikalischen Wirkung tritt besonders deutlich auf, als die Ankunft des Zuges aus Breslau geschildert wird (S. 49f.). Die Sprache gleicht sich dem anschwellenden Geräusch des nahenden Zuges an, wird voller, mächtiger, wird am Höhepunkt zu einem expressionistisch anmutenden Ausbruch, um sich dann langsam wieder abzuschwächen. Ein ähnliches Beispiel

findet sich im Auf- und Abschwellen des Donners am märkischen Nachthimmel (S. 52). Beide Beispiele erwecken aber weniger eine Stimmung, als daß sie ein Geschehen wiedergeben und tragen unbedingt dramatische Züge, wie überhaupt bei solchen Beispielen das Lyrische und das Dramatische mit ähnlichen Mitteln erreicht werden kann. Wenn auch der Begriff der Musik meistens mit dem Lyrischen verbunden ist, so ist doch dieser dramatische Ausbruch sicherlich musikalisch und trifft sich mit der Ansicht Northrop Fryes, daß nicht Harmonie und Gleichmäßigkeit, sondern Dissonanz und Unregelmäßigkeit die eigentlich musikalischen Qualitäten sind.¹⁴

Die Untersuchung des Bahnwärter Thiel hat uns zu verschiedenen Ergebnissen geführt. Die Grundtendenz des Werkes ist realistisch-naturalistisch, entsprechend den literarischen Strömungen der Zeit. Die Erzählung ist handlungsstark und straff gegliedert. Dennoch haben wir innerhalb des realistischen Erzählvorganges lyrische Stellen angetroffen, deren Ursprung wir auf die Verlagerung des Geschehens in das Innere des Helden zurückführen können. Die Psychologisierung des Geschehens läuft in diesem Fall parallel mit der Lyrisierung, die beide im Verlauf der Erzählung immer mehr in den Vordergrund treten. Die Außenwelt wird zum Spiegel der inneren Vorgänge des Helden, wird in dichterische Bilder und Symbole umgesetzt, die sich ohne äußeres Geschehen in der Zeit durch Verdichtung, Intensi-

vierung, qualitatives Fortschreiten zu Komponenten eines lyrischen Vorgangs entwickeln. Diese Lyrisierung der Erzählung bewirkt keine Auflösung, sondern die lyrischen Komponenten beruhen auf der Voraussetzung des Erzählvorganges, ergänzen ihn und sind völlig in den Gesamtverband der Erzählung integriert. Obwohl die realistischen Elemente den Kern der Novelle bilden, sind die lyrischen Stellen wichtiger Bestandteil des Ganzen und ermöglichen eine Gesamtinterpretation auf realistisch-psychologisch-lyrischer Basis, die bei rein realistischer Betrachtungsweise unmöglich wäre. Durch das Zusammenwirken von traditionellen und neuartigen Elementen bekommt die Erzählung einen fortschrittlichen Charakter und weist auf die Überwindung des Naturalismus durch Verarbeitung und Weiterentwicklung vornaturalistischer Elemente hin.

d) Der Apostel

Wenn auch Bahnwärter Thiel mit Hauptmanns nächster Erzählung Der Apostel das Interesse an der Psychologie und das Motiv des Wahnsinns gemeinsam hat, so unterscheiden diese beiden Werke sich sonst grundsätzlich. Beide bezeichnet der Dichter als "novellistische Studien," aber während Bahnwärter Thiel das Beispiel einer in sich geschlossenen, vollgültigen Novelle ist, fallen beim Apostel die skizzenhaften, unfertigen Züge einer Studie ins Auge. Es ist gewiß kein Zufall, daß Hauptmann diese Studie als Vorarbeit

für seinen späteren Roman Der Narr in Christo: Emanuel Quint herangezogen und ausgewertet hat. Bahnwärter Thiel hat eine realistische Basis und eine starke Handlung, ist straff gegliedert mit Anfang und Ende, und die Psychologie und Lyrisierung sind dem Erzählvorgang untergeordnet. Im Apostel dagegen ist eine Handlung auf realistischer Ebene kaum vorhanden, sondern das Geschehen ist fast ausschließlich in das Innere des Helden verlegt. Alles, was an äußerlichem Geschehen dargeboten wird, ist der Weg des Helden auf einen Berg, wieder hinunter ins Dorf und noch einmal zurück auf den Berg. Die wahre Handlung spielt sich im Geiste des Helden ab, der vom Wahn umfassen ist, ein ausgewählter Apostel, schließlich Christus selber zu sein. Seine aus diesen Voraussetzungen entstandenen Gefühle und Gedanken schaffen gleichsam eine völlig andersartige Welt, die mit der Wirklichkeit um ihn herum nicht mehr viel zu tun hat. Die realistische Erzählung verliert sich schnell in eine Art Bewußtseinsstrom, der nur selten von äußerem Geschehen unterbrochen wird, was zu einer völligen Auflösung der Form führt. Die Mischung aus Innen- und Außenwelt schafft auch hier wieder einige lyrische Passagen, die aber den inneren Vorgängen untergeordnet sind.

Die Erzählung beginnt ohne Einführung mit der Ankunft des Helden in Zürich, wo er nach kurzem Schlaf mit Kopfschmerzen aufwacht. Er sucht die Ursache der Schmerzen in einer Eisenbahnfahrt durch den Gotthard am Tage zuvor.

Die Geräusche verbindet er mit der Hölle, und er glaubt, daß nur der Teufel wieder Ruhe in seinem Kopf schaffen könnte, beides schon frühe Hinweise darauf, womit sich sein Geist beschäftigt. Von der Frische erwartet er eine beruhigende Wirkung auf seine Schmerzen. Wir erfahren, daß er sich in eine weiße Mönchskutte kleidet, wir sehen, daß er sich vor dem Spiegel bewundert, und erst langsam erkennen wir aus seinen Gedanken, die uns manchmal als indirekte Rede, meistens aber als erlebte Rede wiedergegeben werden, daß es sich um einen Menschen handelt, der an Wahnvorstellungen leidet. Im Gegensatz zum Bahnwärter Thiel wird hier nirgends der Versuch gemacht, diesen Zustand psychologisch zu erklären, sondern wir erfahren nur etwas über die physischen Anzeichen und sehen das Ergebnis in den Gedanken und Assoziationen. Der Kranke selbst ist sich über seinen Zustand nicht im Klaren, sondern hält sich für den Erlöser der Welt.

Sein Verhältnis zur Natur gründet sich in seinem Glauben, daß der Weg zum Frieden durch die Natur führt (S. 76). Er hängt einem Pantheismus an, und die kleinsten Dinge der Natur, von anderen kaum beachtet, erwecken in ihm einen heiligen Schauer: "Der Heiligenschein kam jedem Naturereignis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu, und dessen Auge war ein profanes Auge, der nicht über allem solche Heiligenscheine schweben sah."(S. 72) Dieses intensive, emotionsgeladene Verhältnis zur Natur bedingt

eine lyrische Sehweise, und nur in einem solchen Idyll gelingt es ihm, frei und ruhig zu werden: "Die Köpfchen des gelben Löwenzahns, gleich unzähligen kleinen Sonnen in das sprießende Grün des Wegrandes gelegt, blendeten ihn fast. Durch den schweren Blütenregen der Obstbäume schossen die Sonnenstrahlen schräg in den wiesigen Grund, ihn mit goldigen Tupfen überdeckend. So honigsüß dufteten die Birken. Und so viel Leben, Behaglichkeit und Fleiß sprach aus dem verlorenen Sumsen früher Bienen."(S. 73)¹⁵ Die Natur wird so wiedergegeben, wie sie der Protagonist erlebt, und in seiner einmaligen, von seinem Glauben beeinflussten Sehweise schafft er im Erlebnis eine neue, nur ihm eigene Umwelt. Diese Umwelt wird zum Spiegel seiner Aspirationen, und sein Blick gleitet über Hügel und Täler hin zu den Spitzen der Schneeberge, die er in seiner lyrischen Stimmung einem Silberschatz vergleicht, an die sich sein Blick und seine Gedanken völlig verlieren. "Dort haftete sein Blick - starr - lange. Als es ihn losließ, blieb nichts Festes mehr in ihm. Alles weich, aufgelöst. Tränen und Schluchzen."(S. 74) Ebenso wie er sich eins fühlt mit der Natur, so fühlt er sich von den Städten der Menschen abgestoßen, die für ihn zu Beulen und Auswüchsen der Kultur werden. Er sieht die Stadt unterhalb mit diesen Augen: "Wie ein grauer, widerlicher Schorf erschien sie ihm, wie ein Grind, der weiterfressen würde, in dies Paradies hineingeimpft: Steinhaufen an Steinhaufen, spär-

liches Grün dazwischen."(S. 74) Beide Sehweisen sind von der gleichen Grundhaltung getragen, und sofort kann ihn die Natur wieder mit Behagen, schwellender Liebe, taumelnder Glückseligkeit erfüllen, und die Buchenstämme werden zu Silbersäulen, das Laub zum wogenden, sonnengolddurchschlagenden Baldachin. Die Bilder der Natur verschmelzen mit seiner jubelnden Hochstimmung, und er gibt sich ganz diesem Erlebnis hin.

Diese Neigung zum Sichverlieren und Hingeben ist aber nicht nur auf die Natur beschränkt. Durch die Natur ange-regt, erinnert er sich an einen Traum der letzten Nacht und erlebt ihn aufs neue, sich in ein Gefühl der Gottes-gleichheit steigernd. Er erwacht aus dem erneuten Träumen und macht sich Vorwürfe, steigert sich aber dennoch in eine größere Zuversicht in sich selbst. Er sieht sich als Pre-diger, als gewaltigen Friedensbringer; die Gesichte gewin-nen völlige Oberhand über ihn, bis er zum Waldrand gelangt. Zum ersten Mal bemerkt er, daß ihn ein Wahn erfaßt, denn sein Bewußtsein hat keine Macht mehr über seinen Körper. Aber bald zerstreut sich diese Befürchtung, und wieder baut sich sein Inneres eine veränderte Außenwelt auf, als ein vorbeigehendes Mädchen zu einer demütigen Gläubigen wird und sein Kommen zum Einzug Christi in Jerusalem.

Noch einmal bricht ein realistischer Eindruck auf, als er für einen Augenblick wieder nüchtern wird und zu sich kommt, aber gleich darauf ist er wieder in seiner

eigenen Welt. Er glaubt sich als Christus von der Menge erkannt, und als Titan möchte er mit Felsen und Bäumen Fangball spielen. Er fühlt sich der Natur und allen Menschen überlegen, und seine Außenwelt spiegelt diese Gefühle: "Von ferne her kam der Wind und brachte weiche Akkorde beginnender Choräle. Gedämpfte Posaunenklänge, Menschenstimmen, welche zaghaft und rein sangen; bis etwas brach, wie das Eis eines Stromes, und ein Gesang emporschwoll wie von tausend brausenden Orgeln."(S. 82) Schließlich setzt er sich auf eine Bank, fühlt sein Herz aus sich hindrängen, und im Traum fühlt er, wie Christus sich mit ihm vereinigt. Er strebt hinauf zum Buchenwald, wo er sich von der Sonne weihen lassen will. "Noch immer kühle und reine Luft, wie er den Berg hinanstieg. Hymnen der Vögel. Der Himmel wie eine blaßblaue, leere Kristallschale. Alles so makellos. Alles so neu."(S. 84) Er selbst ist neu geworden; in seinem Kopf erhellt ein großer Diamant alle dunklen Stellen: das große Wissen ist angebrochen. Die Luft spricht mit erzner Zunge: Gottvater spricht mit seinem Sohn.

Wir haben das lyrisch-innige Verhältnis des Helden zur Natur und seinen stimmungsvollen Niederschlag in der Beschreibung gesehen. Noch fühlte er sich als Teil der Natur. Seine Neigung zum Narzißmus, die sich zunächst nur als übertriebene Eitelkeit äußert, steigert sich jedoch durch seine Träume und Gesichte zu einem Größenwahn, der

kein solches Verhältnis mehr zuläßt. Die Umwelt, die er sich jetzt schafft, hat allein die Aufgabe, ihn zu bewundern. Selten äußert sie sich in einer Steigerung von Bildern und Symbolen, so daß keine Funktion eines Gedichts erreicht wird wie in Bahnwärter Thiel. Alle Bilder kreisen um die Gestalt des Protagonisten, der sich allerdings von einem Prediger zum Apostel und schließlich zum Gott steigert. Wenn auch Träume und Gesichte, die zur Wirklichkeit werden, diese Steigerung noch unterstützen, verhindern doch eingeschobene Gedanken und Reflexionen jede straffe Gliederung und führen zu einem Zerfließen der Form, was die Möglichkeit eines lyrischen Vorganges abschwächt. So haben nur einzelne Stellen, in denen sich Stimmung und Gefühl in wirkungsvollen Bildern äußern, eine lyrische Wirkung, die durch musikalische Elemente unterstützt werden kann, wie etwa die Passage nach dem Ausspruch des Wortes "Weltfriede"(S. 82). Das Ende der Erzählung, die Neugeburt als Gott, sieht aber noch einmal eine großartige, heroische Steigerung, die in ihrer Metaphorik an den Expressionismus erinnert, und deren pathetische Ausdruckskraft ein echtes sprachliches Gegenstück zum Inhalt dieser Passage bildet. Der Wahnsinn, bei Thiel ein dumpfes Versinken im Dunkel des Inneren, wird hier zum Ausdruck der Erleuchtung, der Erkenntnis der letzten Wahrheit, zu etwas Positivem und Wertvollem. Die Erzählung endet auf dieser hochgestimmten Note, und die für den Realismus

unumgängliche Einlieferung in ein Irrenhaus wird nicht einmal als Möglichkeit in Betracht gezogen. Die Einkehr in den dunklen Buchenwald, die Einkehr nach Innen, führt hier letztlich doch zum Licht.

2. Eduard von Keyserling

a) Allgemeines

Wie Gerhart Hauptmann in seinen frühen Erzählungen, so ist auch Eduard von Keyserling ein Dichter des Übergangs. Sein Werk steht noch völlig in der Tradition des 19. Jahrhunderts als das eines realistischen Erzählers, aber dennoch finden sich viele Anzeichen, die über die Entwicklung des Realismus hinausweisen.

Richard Brinkmann hat sich in seinem Buch Wirklichkeit und Illusion,¹⁶ in dem er sich um eine Klärung des Realismusbegriffes für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts bemüht, mit Keyserlings Roman Beate und Mareile auseinandergesetzt. Der Roman ist im Jahre 1903 erschienen, also weit nach dem Höhepunkt des Realismus, aber obwohl oder gerade weil Brinkmann hier schon impressionistische Stilzüge zugibt, kann er ihn als Endpunkt für seine Entwicklungstheorie des Realismus ansehen. Am Beispiel von drei zugegebenermaßen nicht "typisch realistischen" Werken zeigt Brinkmann, daß das Streben der Realisten nach "objektiver Wirklichkeit" dazu führt, daß sich die Erzählperspektive der empirischen Wirklichkeit der handelnden Personen an-

gleich und die objektive Welt aus diesem Gesichtswinkel sieht. Diese Entwicklung führt aber zu einer fortschreitenden Subjektivierung, die gleichzeitig höchste Erfüllung als auch schon Ende und Überwindung des Realismus darstellt: "Aus der 'objektiven' tatsächlichen Wirklichkeit, der der erste Impuls des Realismus galt, ist im gleichen Maße, wie diese tatsächliche Wirklichkeit von allen idealen, idealisierenden, normativen Zusätzen gereinigt und zur verfügbaren, reinen Erfahrung werden sollte, die ganz spezielle subjektive Wirklichkeit des Einzelnen geworden."¹⁷

Gerhard Kaiser weist in seinem Aufsatz über Brinkmanns Buch auf die Verbindung zu den Thesen Georg Lukács' hin, der, wenn auch von anderen Voraussetzungen ausgehend, zu ähnlichen Ergebnissen kommt.¹⁸ Lukács stellt nicht wie Brinkmann Goethe und den Realismus, sondern den Realismus und den Naturalismus gegenüber und erfaßt damit den Umschwung zu einem späteren Zeitpunkt. Wenn Lukács auch von der These ausgeht, daß ohne Weltanschauung keine Literatur möglich sei und daß die Bemühungen der Naturalisten um Wiedergabe der Wirklichkeit daran scheitern, daß ihnen die Grundlagen einer im marxistischen Sinne gesetzmäßigen Weltordnung fehlen, so kommt er doch zu einer ähnlichen Aussage wie Brinkmann: "Um eine vollendete Echtheit zu erlangen, geht der naturalistische Schriftsteller weder inhaltlich noch formell über den Horizont seiner Gestalten hinaus; ihr Horizont ist zugleich der des Werks."¹⁹ Diese Entwicklung zum

Subjektiven wird für Lukács jedoch negativ, weil der objektive Horizont des Werkes nicht "den subjektiven Horizont der einzelnen Gestalten überwölbt, widerlegt, an seine Stelle rückt und dadurch verständlich macht."²⁰ Dieser Hang zum Subjektiven zeigt sich aber genauso in der Überwindung des Naturalismus durch Impressionismus, Expressionismus, Symbolismus oder "Neuer Sachlichkeit," so daß Lukács auch diese Bewegungen im geistig-weltanschaulichen Sinne als naturalistisch bezeichnen kann.

Erich Kahler dagegen versucht, den Subjektivismus durch eine dynamische Entwicklung des Realitätsbegriffes zu erklären, die eine gleichbleibende Definition nicht zuläßt. Die Entwicklung auf Gebieten wie Physik oder Tiefenpsychologie erlaubt uns heute nicht mehr, die empirisch erfaßbare Wirklichkeit als vollgültig anzunehmen: "Durch alles das ist die Realität des sogenannten Realismus zu einer seichten Oberflächenrealität entwertet worden."²¹ Den Ursprung dieses Vordringens zum Subjektiven, das zum entscheidenden Anstoß für die Entwicklung der neuesten Literatur wird, sieht Kahler in einer "Ermüdung an der Ratio" und dem Aufkommen einer neuen Sensibilität, "die sich am Ende des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt aus einer immer genaueren, geübteren Aufmerksamkeit, einem immer tieferen Eindringen in die Struktur der Erscheinungen."²²

Wenn auch die Voraussetzungen und Wertungen aller dieser Aussagen verschieden sind, so haben sie doch alle dasselbe

Phänomen zum Inhalt: eine Wendung vom "Objektiven" zum "Subjektiven." In seiner Darstellung dieser Entwicklung im deutschen Realismus beschreibt Brinkmann das Endstadium am Beispiel von Keyserlings Beate und Mareile.

b) Beate und Mareile

Unter der Überschrift "Die Objektivierung des Subjektiven" zeigt Brinkmann an diesem Roman, wie hier die Entwicklung zum Subjektiven einen Höhepunkt erreicht hat, obwohl, rein äußerlich gesehen, eine völlig objektive Erzählung vorliegt. Der Leser wird gleich "in medias res" geführt von einem Erzähler, der uns anscheinend eine Episode ganz unmittelbar darstellen will: "Ganz zufällig scheint der Zeitpunkt zu sein, ganz zufällig die Situation; nichts besonders Belangvolles, nichts Vorbereitetes, nichts Arrangiertes zeigt die Szene; nichts deutet bei rascher Betrachtung auf Gesichtspunkte planvoll-durchdachter Fiktion, Konstruktion und ästhetischer Zweckmäßigkeit in der Wiedergabe hin."²³ Es scheint, daß der Erzähler die Vorgänge, die er uns mitteilen will, aus der Erinnerung in einer Mischung aus direkter Erzählung und szenischer Darstellung vor unseren Augen abrollen läßt in einer Art von voraussetzungslosem Realismus. Aber schon bei einer genaueren Betrachtung der ersten Seiten zeigt sich, daß dieses zufällige Nebeneinander, die Auswahl der mitgeteilten Eindrücke und Geschehnisse nach einem sorgfältig ausgear-

beiteten Plan abläuft, daß sich unter der Maske einer objektiv-zufälligen Wiedergabe nichts als der subjektive Gesichtspunkt der Hauptfigur, Günthers von Tarniff, verbirgt: "Diese Situation am Anfang ist aus der zufälligen und platten Tatsächlichkeit hinübergeformt in die äußerste Subjektivität; das heißt: was als 'objektive' Szene und 'objektiver' Bericht erscheint, ist im Grunde die subjektive Situation Günthers von Tarniff; die 'objektiven' Tatsachen erscheinen nur in der subjektiven Perspektive aus der subjektiven Lage Günthers von Tarniff."²⁴ Im zweiten Kapitel wird dann eine nachträgliche Einführung in den Hintergrund der Erzählung gegeben, aber es zeigt sich auch hier, daß alle Information nur darauf hinzielt, eine Seite von Günthers Wesen, nämlich sein Verhältnis zu den Frauen zu offenbaren. Und ebenso ist auch im folgenden Kapitel "nur von Günther, seinen Gedanken, Gefühlen, Impressionen die Rede, und Beate ist nur Objekt seiner Eindrücke; und wenn sie selbst etwas sagt, dann allein, um ihn seine Gedanken und Empfindungen näher reflektieren und aussprechen zu lassen."²⁵

Wie schon Ernst Heilborn anmerkt²⁶ und Brinkmann weiter ausführt, benutzt Keyserling in dieser und anderen Erzählungen bei der Beschreibung des kurländischen Adels die Farbe Weiß als leitmotivartigen Topos, als "Farbe der Feinheit, der Vornehmheit, der Dekadenz und Degeneriertheit, der Müdigkeit, Mattigkeit, der konventionellen Gepflegtheit,

der 'stilvollen Reinheit,' ja einer faden Unschuld, der kargen Unsinnlichkeit."²⁷ Die Auswahl aller Attribute, die der Kaltinschen Adelswelt zugeordnet werden, geschieht einseitig, um eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, ganz im Sinne von Cleanth Brooks und Robert Penn Warren: "Since we are using description, we must present the object, but the dominant impression that we strive to give may be a feeling provoked by the object- the mood, the atmosphere . . . We will select those elements in the object that contribute to the dominant impression."²⁸ Natürlich ist hier dieser vorherrschende Eindruck nicht im Objekt selbst, nicht in der empirischen Wirklichkeit vorhanden, sondern gründet sich ganz auf das subjektive Empfinden Günthers.

Während also die Wirklichkeit der ersten drei Kapitel im Wesentlichen von der Subjektivität Günthers bestimmt ist, scheint im vierten Kapitel etwas völlig Neues aufzutreten. Mit dem Erscheinen Mareiles verschwinden die Attribute, die die Welt der ersten Kapitel bestimmt haben; die Wirklichkeit scheint ebenso von Mareile bestimmt zu sein, wie vordem durch Günther, und selbst dort wird alles mit Mareile assimiliert, wo die Wirklichkeit der Perspektive nach nicht mit ihren Augen gesehen wird. Es scheint, daß hier zum ersten Mal eine "objektive" Wirklichkeit über Günthers Subjektivität hinausweist. Aber bald zeigt Brinkmann, daß bei genauerem Hinsehen diese Welt Mareiles nicht so selbständig ist, wie es zuerst den Anschein hatte.

Die Welt Mareilles ist nichts anderes als die andere Seite der zwiespältigen Triebe Günthers, und alle Attribute, die sie bestimmen, sind schon vorher bei den Andeutungen von Günthers Sinnlichkeit in den ersten Kapiteln angelegt. Die typischen Qualitäten des Plebejischen und der Sinnlichkeit, nämlich die Farben "Rot, Braun, Gelb, Schwarz, die Eigenschaften warm, blank, schwer, duftend und so weiter gab es alle schon in den drei ersten, von Günthers Subjektivität bestimmten Kapiteln, in denen Mareile noch kaum in den Gedanken der Personen, geschweige denn leibhaftig anwesend ist."²⁹ Wiederum also finden wir wie in den ersten Kapiteln, daß alles, was objektiv an Realitäten in die Erzählung hineinkommt, "objektiv" nur als Günthers subjektiven Tendenzen zu verstehen ist.

Diese Eigenart der Komposition, daß das Geschehen zwar verschiedenen Personen assimiliert ist und von verschiedenen subjektiven Zentren aus geprägt ist, aber dennoch als oberstes Prinzip der Gestaltung von Günthers Subjektivität her gestimmt ist, bezeichnet Brinkmann als "Polyphonie der Darstellung",³⁰ und unter dieses musikalische Prinzip ordnet sich auch der Rest der Erzählung. Während Günthers Interesse Mareile gilt, steht die Schilderung Beates völlig im Hintergrund, aber sowie seine Entwicklung es verlangt, tritt auch Beate wieder hervor. Aber selbst bei der Rückkehr Günthers in die "weiße" Adelswelt gibt der Erzähler noch einmal der Welt der plebejischen Sinnlichkeit Raum,

um ganz deutlich zu machen, daß diese Seite Günthers für den Augenblick zwar unbedeutend geworden, aber dennoch nicht verschwunden ist.

Wir sind der Interpretation Brinkmanns in einiger Ausführlichkeit gefolgt, weil sich hier auch für uns einige interessante Aspekte ergeben. Wir erkennen, daß nicht alle Werke des Realismus in der Praxis mit der Theorie ihrer Schöpfer in Einklang stehen, daß bei allen Versuchen, eine objektive Außenwelt zu schaffen, die Gefahr des subjektiven Einflusses groß bleibt. Die Wirklichkeit ist für den Realismus und den Naturalismus eine empirische, die durch Sinnesorgane aufgenommen und dann möglichst genau und ausführlich wiedergegeben wird. Luise Thon hat schon darauf hingewiesen, daß der Übergang vom Naturalismus zum Impressionismus fließend sein kann: "In dem Augenblick, wo die Sinne feinste, empfindlichste Instrumente für die Aufnahme der Welt geworden sind, gerät auch naturgemäß die Objektivität des Schauens, soweit sie überhaupt möglich war, ins Schwanken. Ganz verfeinerte Sinneswerkzeuge werden ebenso empfindlich sein für das, was von außen kommt, wie auch für das, was von innen, vom eigenen Ich her ihnen zufließt."³¹ Wenn wir beim Naturalismus von einer neuen Präzision in Ausdruck und Wiedergabe gesprochen haben, so trifft diese Forderung auch auf die ihm folgenden Strömungen zu, wenn auch unter neuen, subjektiveren Voraussetzungen. So erscheint der Bruch zwischen Naturalismus

und seinen Nachfolgern häufig mehr als ein Gegensatz von Programmen, der sich in der Praxis durch Übernahme oder Wiederaufnahme früherer Merkmale abschwächt. Nur so kann eine Bewegung wie der Realismus ungewollt eine wachsende Tendenz zum Subjektiven zeigen, die Brinkmann dazu berechtigt, die impressionistische Prosa Keyserlings als konsequentes Ende des Realismus anzusehen.

Wenn auch Brinkmanns Darstellung der Entwicklung zum Subjektiven sicherlich vereinfacht, die Auswahl seiner Beispiele zu zweckgebunden, die totale Überführung des Geschehens in Beate und Mareile zu systemhaft-künstlich erscheint, so ist doch das Grundprinzip der Entwicklung zum Subjektiven nicht zu bezweifeln. Und wenn das Subjektive zum einzig Objektiven wird, wenn Handlung und Außenwelt nicht nur vom Gesichtspunkt des Einzelnen gesehen, sondern erst durch seine Stimmungen und Assoziationen geschaffen werden, dann ist das Auftreten von lyrischer Prosa in einer Erzählung mit großer Wahrscheinlichkeit zu erwarten. Wie Brinkmann nachgewiesen hat, verbirgt sich die Subjektivität in Beate und Mareile hinter dem Anschein von äußerster Objektivität in der Erzählung. Trotz einer ausgeprägten Handlung, trotz teilweise szenischer Darstellung finden sich auch in dieser Erzählung lyrische Stellen, wenn sich die Welt in der subjektiven Erfahrung der handelnden Personen darstellt. Es ist nebensächlich, ob die verschiedenen "subjektiven Zentren" in dieser Erzählung

alle von Günthers Subjektivität her gestimmt sind. Im Umkreis dieser Zentren wird die Welt bestimmt durch die Attribute, die sie im Bewußtsein dieser Personen auszeichnen. Die Farbe Weiß zum Beispiel, von Brinkmann als Topos bezeichnet, nimmt durch den Umfang ihres Bedeutungsgehaltes symbolische Züge an, und ebenso weisen die Attribute der Sinnlichkeit und des Plebejischen über ihre ursprüngliche Bedeutung hinaus und stehen stellvertretend für eine ganz subjektive Welt. Trotz der scheinbaren Objektivität in der Form sind diese Anklänge an lyrische Prosa nicht zu übersehen.

c) Schwüle Tage

Wenn Brinkmann die "Objektivierung des Subjektiven" als den Endpunkt der realistischen Entwicklung ansieht, in dem das erklärte Ziel der Realisten, das Streben nach Objektivität, nur noch scheinbar und äußerlich verwirklicht ist, während es in Wahrheit nur noch einen Vorwand für äußerste Subjektivität bietet, ist Keyserling über diese Entwicklung hinausgegangen. In seiner 1906 erschienenen Erzählung Schwüle Tage fehlt dieses Streben nach äußerer Objektivität völlig. Es handelt sich um eine Ich-Erzählung, und der Erzähler macht nie den Versuch, das Geschehen aus einer anderen Wirklichkeit als seiner subjektiven Sicht zu begründen. Das erzählende Ich ist fast völlig mit dem erlebenden Ich verschmolzen und verzichtet

bis auf ganz wenige Ausnahmen auf Reflexionen, die einen Abstand herstellen könnten. Die Schilderung gibt ganz unmittelbar das Erleben, die Eindrücke und Gedanken des Erzählers zur Zeit des Geschehens wieder.

"Schon die Eisenbahnfahrt von der Stadt nach Fernow, unserem Gute, war ganz so schwermütig, wie ich es erwartet hatte. Es regnete ununterbrochen, ein feiner, schief niedergehender Regen, der den Sommer geradezu auszulöschen schien. Mein Vater und ich waren allein im Coupé."(S. 235)³²

Mit diesen ersten Sätzen der Erzählung steht der Leser gleich mitten im Geschehen und seiner Atmosphäre. Wir werden informiert über Ausgangspunkt und Ziel einer Eisenbahnfahrt, aber gleichzeitig und ausführlicher werden wir auf die Stimmung des Erzählers hingewiesen, die viel wichtiger als das äußerliche Ereignis der Bahnfahrt genommen wird. Die Fahrt wirkt auf den Erzähler als schwermütig, eine Qualität, die sicherlich mehr für das Gemüt des Erlebenden als für eine Fahrt zutreffend ist. Und sofort erfahren wir, warum die Reise diese Qualität bekommen muß, denn der Erzähler hat nichts anderes erwartet, und folglich überträgt sich seine trübe Stimmung sofort auf das Ereignis. Diese Atmosphäre der Traurigkeit spiegelt sich auch außerhalb des Zuges in der Natur wider, die durch den feinen, ununterbrochenen Regen einen ebenso trüben Anstrich bekommt. Der Regen scheint den Sommer auszulöschen, genauso wie die Fahrt im Begriff zu sein scheint, die Sommerfreuden des

Erzählers zu dämpfen. So bekommen wir in den ersten drei Sätzen schon einen guten Eindruck von der Grundstimmung der Erzählung: alles erscheint trübsinnig, gedrückt, einsam.

Nach diesen ersten Sätzen sind wir nicht überrascht, wenn uns im weiteren Verlauf der Eisenbahnfahrt nichts weiter über die Fahrt selbst mitgeteilt wird. Wir folgen lediglich den Gedanken und Beobachtungen des Erzählers, der offensichtlich nicht auf dem besten Fuß mit seinem Vater steht, was sich in vielen kleinen, bissigen Beobachtungen äußert. Seine Gedanken schweifen zu seiner eigenen Lage, und wir erfahren die Ursache seines Trübsinns. Er ist fast achtzehn Jahre alt und gerade im Abitur durchgefallen. Jetzt muß er mit seinem Vater aufs Land fahren, um dort den Sommer über Versäumtes nachzuholen, anstatt mit dem Rest der Familie ans Meer zu fahren. Er fühlt sich klein und elend, aber er glaubt sich zu Unrecht bestraft. Natürlich ist er nur durch eine Intrige der Lehrer durch die Prüfung gefallen, und nur angeblich ist er faul gewesen und hat etwas versäumt. Dadurch, daß er das Zusammensein mit seinem Vater als das Unangenehmste an seiner Situation empfindet, wandern seine Gedanken zu diesem und seinem Verhältnis zu ihm. Seine Stimmung wird immer ungemütlicher, und seine Gedanken suchen nach einem kleinen Lichtblick in der Trübsal. Es fallen ihm seine Verwandten ein, die nur eine Stunde entfernt vom väterlichen Gut

wohnen, und seine Sinne klammern sich an diesen Hoffnungs-schimmer. Dort ist alles schöner, weicher; dort weht Ferienluft. Es regt sich die Erinnerung an seine Cousinen Ellita, die ältere, und besonders die gleichaltrige Gerda, und sofort verlieren sich seine Gedanken in ein seliges Träumen: er ist von jeher in Gerda verliebt. "Wenn ich an ihre blanken Zöpfe dachte, an das schmale Gesicht, das so zart war, daß die blauen Augen fast gewaltsam dunkel darin saßen, wenn ich diese Vision von Blau, Rosa und Gold vor mir sah, dann regte es sich in der Herzgrube fast wie ein Schmerz und doch wohligh. Ich mußte tief aufseufzen." (S. 237) Er sieht Gerda nicht als wahrhaftige Person vor sich, so wie sie in der Realität erscheinen würde. Schon die Auswahl der Attribute, die er vor sich sieht, deutet auf eine Lösung von der Wirklichkeit hin: Gerda ist für ihn nur ein schmales Gesicht mit blauen Augen und blanken Zöpfen. Von einer erotischen Anziehungskraft ist nichts zu spüren, sondern die Gestalt des Mädchens löst sich auf in eine Farbenvision, wird erhoben in sine lyrische Sphäre, die sich als neue Wirklichkeit darstellt. Das zeigt sich in einer starken Wirkung auf das empfindsame Gemüt des Jungen, denn die Vision erzeugt in ihm ein wohltuend schmerzliches Gefühl, das sich in einem tiefen Seufzer entläßt. Der Vater mißt dem Seufzen eine falsche Bedeutung bei und ermahnt ihn zu besserer Haltung, was ihn in Gedanken zu unehrerbietigen Gegenreden verführt, denn nur ungern

sieht er sich aus diesen angenehmen Träumen gerissen. Zu diesem Zeitpunkt hält auch schon der Zug.

Die Eisenbahnfahrt, die den Erzähler und seinen Vater zum Ort des Geschehens bringt, hat auch den Leser auf die Ereignisse vorbereitet, wenn auch nicht in der Form eines objektiven Berichtes. Wir haben etwas von der Vorgeschichte erfahren, aber nur in der Version eines achtzehnjährigen Schülers, dessen Urteilsvermögen sehr begrenzt ist. Seine Gedanken, die fast die Form eines Bewußtseinsstromes annehmen, geben dem Leser aber ebenso ein Bild vom Charakter des Erzählers selbst. Wir sehen einen noch unfertigen, emotionsgeladenen, von pubertären Wünschen und Vorstellungen bestimmten jungen Menschen, der sich zwar gern als Erwachsener fühlen möchte, der aber noch nicht reif genug dazu ist. Ihm ist seine Traumwelt noch wichtiger als die Welt der Erwachsenen, aber er selbst ahnt nur von diesem Unterschied. Dadurch, daß der Leser schon auf diesen ersten Seiten dieses Verhältnis erkennt, tritt sofort eine Spannung auf zwischen dem, was uns erzählt wird aus der emotionsgeladenen Sicht des Jungen, und einem "objektiveren" Hintergrund, der in der Erfahrung des Lesers begründet liegt. Diese Spannung zwischen zwei Ebenen der Wirklichkeit bleibt bis zum Schluß der Erzählung bestehen, und immer wird der Leser dazu angehalten, alle Aussagen kritisch zu überprüfen und neu zu interpretieren, so daß er immer ein sachlicheres, "objektiveres" Bild der Lage hat als der Erzähler selbst.

Aber lassen wir den Leser erst einmal beiseite und wenden wir uns dem Fortgang der Erzählung zu. Als die beiden Reisenden aus dem Zug steigen, hat es aufgehört zu regnen. Der Junge ist immer noch schlechter Laune und tut sich selbst leid, und er überträgt dieses Gefühl der Traurigkeit sofort auf alles, was er sieht: "Die Linden um das kleine Stationsgebäude herum waren blank und tropften. Über den nassen Bahnsteig zog langsam eine Schar Enten. Mägde standen am Zaun und starrten den Zug an. Es roch nach Lindenblüten, nach feuchtem Laub. Das alles erschien mir traurig genug."(S. 238) Wie wir hier sehen, dient die Umwelt nur dazu, die Gefühle und Stimmungen des Erzählers zu konkretisieren. Aber die Wirkung ist nicht ganz so einseitig, wie es zunächst erscheint. Die Subjektivität des Jungen schafft sich keine eigene Umwelt mit Bildern und Symbolen, sondern sie wählt lediglich ihre Eindrücke aus und belegt diese mit emotionellen Inhalten. Seine Subjektivität ist nicht schöpferisch und ausdrucksstark, sondern eher sensibel und aufnahmebereit, und sie läßt sich ebenso von der Umwelt beeinflussen, wie sie der Natur ihren eigenen Stempel aufdrückt. So sehen wir noch im selben Absatz, wie eine Naturstimmung anregend auf die Gedanken wirken kann: "Die Sonne war untergegangen, der Himmel klar, bleich und glashell. Über die gemähten Wiesen spannen die Nebel hin. In den Kornfeldern schnarrten die Wachteln. Ein großer, rötlicher Mond stieg über dem Walde

auf. Das tat gut. Beruhigt und weit lag das Land in der Sommerdämmerung da, und es schien mir, als versteckten sich in diese Schatten und diese Stille Träume und Möglichkeiten, die das Blut heiß machten."(S. 238) Der Junge haßt die ihm aufgezwungene Lage und benutzt jede Möglichkeit, die sich ihm bietet, sich dieser Situation und der damit verbundenen traurigen Stimmung zu entziehen. Es liegt ihm nichts daran, zu studieren oder mit seinem Vater allein zu sein. Im Haus ist es dunkel und einsam, so daß ihn alles gespenstisch anmutet. Deshalb ist er nur zu gern bereit, sich von dieser Wirklichkeit zu lösen, und wenn es nicht körperlich möglich ist, so bieten ihm Gedanken und Träumerei einen willkommenen Ausweg.

Die erste Nacht im Haus findet ihn wieder in einer deprimierten Stimmung. Er kommt sich wie in einem Gefängnis vor, wie wir aus seinen Assoziationen erfahren, die sich hier einmal in einem gelungenen Bild ausdrücken: "Die Heimchen schrillten, als feilten eifrige, kleine Wesen an feinen Ketten."(S. 240) Der Anblick und die Geräusche der nächtlichen Natur tragen zu seiner traurigen Stimmung bei, und er fühlt seine Gefühle gespiegelt im Gesang einer Mädchenstimme, der aus der Nacht in sein Zimmer dringt. Er gibt sich ganz dieser Stimmung hin und läßt sich von der Stimme in den Schlaf singen.

Am nächsten Morgen ist er bereit, mit dem Studieren zu beginnen. Aber er ist nicht sehr bei der Sache und

läßt sich nur zu gern von der schwülen Atmosphäre des Gartens überwältigen, die mit großer Intensität auf ihn wirkt: "Der Duft der Lilien, der Rosen drang heiß zu mir herein, benahm mir den Kopf wie ein sehr süßes, warmes Getränk. Dabei leuchtete alles so grell. Die Gladiolen flammten wie Feuer, die Scholtias waren unerträglich gelb. Der Kies flimmerte. Alle standen sie unbeweglich in der Glut, müßig und faul unter dem schläfrigen Summen, das durch die Luft zog."(S. 241) Es überkommt ihn eine betäubende Schläfrigkeit, und gern gibt er sich den angenehmeren Gedanken an seine Cousine Gerda hin, um das angenehm gerührte Gefühl in der Herzgrube auszukosten. Und sogleich zeigt sich, daß Gerda hier nichts als eine belanglose Personifikation für seine erotischen Triebe ist, denn der Anblick des Hausmädchens Margusch wirkt auf ihn ebenso aufregend, weil er jede ihrer Bewegungen aus seiner augenblicklichen Erregung heraus sieht und wiedergibt. Umso mehr fühlt er jetzt seine Einsamkeit; er wittert stille Heimlichkeiten in der Mittagsglut, an denen alle teilhaben bis auf ihn, der allein ausgeschlossen bleibt.

Bald hat der Junge Gelegenheit, auch körperlich das väterliche Gut für einige Zeit zu verlassen, als ihn der Vater mit sich zu den Verwandten auf Warnow nimmt. Mit Verwunderung stellt er fest, daß sich auch der Vater auf diesen Besuch zu freuen scheint, denn er befindet sich in

einer gelösten und freundlichen Stimmung, wie man es sonst nicht von ihm gewohnt ist. Der Anblick des Hauses der Verwandten wirkt erfrischend; die Stimmung von Vater und Sohn erscheint wie umgewandelt. Bei der Begrüßung durch die Tante erfahren wir zum ersten Mal den Namen des Erzählers, denn die gespannte Atmosphäre zwischen Vater und Sohn ließ keinen Platz für die persönliche Note einer Anrede mit Namen. Bill, so heißt unser Erzähler, geht mit dem Vater auf den Tennisplatz, um auch die Mädchen zu begrüßen. Wieder sehen wir die Mädchen ganz mit Bills Augen, wobei immer der ganz besondere Grad der Zuneigung oder Abneigung deutlich wird. Gerda erscheint als zart und farbig glänzend. An Ellita nimmt er zunächst die aufrechte Haltung wahr, bemerkt aber dann, wie sie beim Handkuß seines Vaters blaß wird und mit den Wimpern blinzelt. Bill kommt aber nicht dazu, weiter über diese Beobachtung nachzudenken, denn Ellita greift ihm unter nervösem Lachen ins Haar und nennt ihn einen faulen Jungen, was seine Empörung hervorruft, in ihm aber gleichzeitig ein seltsames Gefühl bewirkt. Die Marsower Mädchen machen weniger Eindruck auf ihn; er empfindet sie als zu rosa und vergleicht sie in seiner unbekümmerten Art mit Ferkelchen. Ein Augenblick des Alleinseins mit Gerda endet fast in Streit, und Bill erfährt, daß Ellita ihren Vetter Went heiraten soll.

Der Tag vergeht mit Spielen, aber erst beim Sonnenuntergang empfindet Bill ein angenehmes Gefühl, als er mit

den Mädchen unter Scherzen, aber doch in romantischer Stimmung die Natur genießt: "Rotes Gold zitterte in der Luft. Der Duft von reifem Korn, blühendem Klee wehte herüber. Die blauen Augen der Mädchen wurden im roten Lichte veilchenfarben."(S. 245) Wieder bietet sich die Natur dem Leser ganz aus der Sicht Bills dar. Er läßt sich ganz von der Atmosphäre des Sonnenunterganges gefangen nehmen, aber gleichzeitig wird diese Aufnahmebereitschaft auch durch die Gegenwart Gerdas verstärkt. Der visuelle Eindruck des Sonnenlichtes äußert sich in einem Bild, das sich mit den Düften der Felder zu einem lyrisch gefärbten Gewebe verbindet, das über die Tatsächlichkeiten der Natur hinausgeht und ganz die romantisch verklärte Neigung Bills zu seiner Cousine Gerda wiedergibt. Menschen und Natur werden in der Abendstimmung vereint. Aber selbst hier läßt sich Bill einen kleinen Seitenhieb auf die Marsowschen Mädchen nicht entgehen, als er sie beim tiefen Atmen beobachtet: "Ihre Mieder krachten ordentlich, denn sie trugen noch hohe, altmodische Mieder."(S. 245) Zu gerne möchte Bill die Stimmung ausnutzen und etwas Hübsches sagen, aber in seiner Unerfahrenheit fehlen ihm die Worte.

In dieser Verfassung sieht er seinen Vater mit Ellita durch die Kornfelder kommen, und diesmal hat er gleich eine Erklärung zur Hand: "Ellita beschäftigte sich mit der Landwirtschaft und hatte meinem Vater wohl die Felder

gezeigt."(S. 245) An der Beobachtung, daß sein Vater wie ein Knabe über einen Graben springt, fällt ihm anscheinend nichts besonderes auf.

Bisher hat ihm der Abend nicht die erhoffte Erfüllung seiner Träume gebracht, und deshalb spricht Bill dem Wein beim Essen mehr zu als gewöhnlich. Als er später auf der Veranda sitzt, spürt er die angenehme Wirkung des Weines, die ihm hilft, die Natur noch intensiver aufzunehmen als gewöhnlich. "Die Nacht war sternenhell. Alle Augenblicke lief eine Sternschnuppe über den Himmel und spann einen goldenen Faden hinter sich her. Fledermäuse, tintenschwarz in der Dämmerung, flatterten über unseren Köpfen. Aus der Ferne kamen weiche, schwingende Töne."(S. 245) Er fühlt sich wohl und zufrieden und glaubt, die Mädchen seien in ihn verliebt. Ellita reißt ihn aus dieser angenehmen Stimmung, als sie ihn bittet, mit ihr in den Garten zu gehen. Etwas widerwillig folgt er ihr, unangenehm daran erinnert, wie klein er für sein Alter ist. Aber die Stimmung gewinnt wieder Oberhand über ihn, und er beginnt, Ellitas Hand zu küssen. Diese körperliche Annäherung ist wohl der Wirkung des Weines zuzuschreiben, denn andererseits empfindet Bill dieses nächtliche Zusammensein mit Ellita als fast unwirklich: "Über dem Gerstenfeld auf dem Hügel stieg eine rote Mondhälfte auf, es war, als schwimme sie auf den feinen, schwarzen Grannen."(S. 246) Ellita ist es, die von der Schönheit dieser lyrischen Stimmung an Gedichte erinnert wird, und auch die Erscheinung ihres

Gesichtes geht für Bill in dieser Atmosphäre auf: "Es mußte sehr bleich sein, denn die Augen erschienen ganz schwarz und glitzerten in dem spärlichen Lichte."(S. 246)

Plötzlich spricht sie sein Vater an, der ihnen gefolgt ist, und es entwickelt sich eine Auseinandersetzung zwischen ihr und dem Vater. Bill hat sofort gemerkt, daß Ellita aufgeregt war; er beobachtet, daß sie sich nicht umdreht, als sie dem Vater antwortet, er bemerkt einen besonderen Klang in der Stimme seines Vaters, und er merkt, daß Ellita böse wird. Die Gründe bleiben ihm völlig unklar, aber gefühlsmäßig nimmt er gegen den Vater Partei. Als der Vater ihn davonschickt, um anspannen zu lassen, hört er Ellita sagen: "Gerd, warum quälst du mich?" Aus all diesen Beobachtungen kann Bill sich jedoch kein Bild von der Situation machen. Er fühlt nur, daß er etwas Schmerzlich-liches erlebt hat, und auf der Heimfahrt sieht er sein Gefühl wieder in der Natur gespiegelt: "Die Nacht hatte ihr einsames Singen in den Feldern und an den Wassern. Das Land lag farblos im Mondlichte da."(S. 249) Zu Hause angekommen, kriecht er schnell ins Bett, um sich vor diesem Gefühl zu flüchten. Er hört nur noch den Vater ruhelos im Nebenzimmer auf- und abgehen. Von alldem, was um ihn herum vorgegangen ist, hat Bill nichts verstanden. Er hat einzig die Ahnung, daß etwas Aufregendes vorgeht, und er weiß, daß sein Vater daran beteiligt ist. Wenn ihm dieses Wissen seinen Vater auch nicht sympathischer macht, so erscheint er ihm doch in einem interessanteren Licht.

Wir haben bisher erst einen kleinen Teil der Erzählung betrachtet, aber doch schon Strukturen gefunden, die sich im Laufe des Erzählvorganges wiederholen. Da ist die völlige Subjektivität des Erzählers, der die Handlung durch seine persönlichen Gefühle gefärbt wiedergibt. Die Technik des Erzählens nähert sich in Gedankensprüngen bald einem Bewußtseinsstrom, bald erscheint sie als objektiver Bericht, der aber immer wieder mit Elementen der erlebten Rede durchsetzt ist. Die Grundstimmung ist die der Einsamkeit und Trauer, in der sich der heranwachsende Bill in seiner besonderen Lage immer wieder findet und die das Alleinsein mit dem ungeliebten Vater nur verstärkt. Den einzigen Ausweg aus dieser Atmosphäre sieht Bill in einem Freilassen seiner erotischen Gefühle, was am leichtesten in Gedanken, Träumen und Phantasien geschieht. Überall scheint eine heimliche, verbotene Lust zu stecken, von der nur er sich ausgeschlossen fühlt. Von dem Besuch in Warnow erhofft er sich eine Verwirklichung dieser Träume, aber in seiner Unerfahrenheit kann er die Gelegenheiten nicht nutzen, sondern verliert sich nur weiter in Sehnsüchten, deren Intensität durch den Genuß von Alkohol noch verstärkt werden kann. Immer bleibt er empfindsam gegenüber der Natur, der er Gefühlswerte zudiktiert, von der er aber auch seine eigene Stimmung beeinflussen läßt.

Die Tendenz zur Subjektivität läuft parallel mit einer Tendenz zum Lyrischen. Wenn der heiße, betäubende Duft

der Lilien und Rosen in die Studierstube dringt, wenn die unerträglich leuchtenden Farben der Gladiolen, die flimmernde Hitze und das schläfrige Summen in der heißen Mittagsluft ein Gefühl der Schläfrigkeit in Bill hervorrufen, so ist das mehr als eine bloß subjektive Beschreibung der Außenwelt. Das, was auf Bill wirkt, ist nicht nur der Blumengarten in der Mittagshitze, sondern in der Reaktion seiner Gefühle wird die Welt außerhalb seines Zimmers zum Hort der verborgenen Sinnlichkeit, zur Stätte der heimlichen Abenteuer. Wenn ihm Gerda als Vision in Farben erscheint, wird ebenso die Wirklichkeit der Gestalten und Erscheinungen in eine neue Sphäre gerückt. Bills Vorstellungen, Träume und Phantasien werden ihm zu einer Realität, die in höchster Intensität auf ihn wirkt, die sich in Bildern oder starken Empfindungen von Stimmung und Atmosphäre äußert und dadurch auch auf den Leser wirkt und ihn mitschwingen läßt. In dieser Form, die ganz dem lyrischen Vorgang entspricht, geht die Subjektivierung der Erzählung in eine Lyrisierung über.

Jedoch machen all diese lyrischen Elemente nur eine Seite der Erzählung aus. Wie wir schon auf den ersten Seiten gesehen haben, gibt es eine zweite, "realistischere" Ebene, die in scharfem Kontrast zu der lyrischen Schwärmerei des Jungen steht. Der Leser muß erkennen, daß es sich hier um Beobachtungen eines nicht klar denkenden Jünglings handelt, der der Situation nicht gewachsen ist,

in der er sich befindet. Diese Doppelbödigkeit bedingt eine Überlegenheit des Lesers über den Erzähler, denn der Leser steht dem Geschehen mit einem Abstand gegenüber, der dem Erzähler völlig fehlt. Besonders deutlich wird es in dem Verhältnis des Vaters zu Ellita, dessen Natur von Bill erst sehr spät und auch da nur sehr undeutlich erkannt wird. Er beobachtet zwar sehr scharf und genau (und hier liegt der Kunstgriff des Verfassers, die Überlegenheit des Lesers sicherzustellen), aber er ist nicht in der Lage, Schlüsse daraus zu ziehen. Während diese Beobachtungen fast immer dann auftreten, wenn sich Bill in einer besonders schwärmerischen Stimmung befindet, ist er doch viel zu naiv, um auch nur eine Ahnung von dem Liebesverhältnis zwischen dem Vater und der wohlerzogenen Ellita zu bekommen.

Der weitere Verlauf der Erzählung bestätigt unsere Ergebnisse. Am folgenden Nachmittag geht Bill hinaus aufs Feld und legt sich "auf ein Stück Wiese, das wie eine grüne Schüssel mitten in das Kornfeld eingesenkt lag. Die glatten Wände aus Halmen dufteten heiß und stark. Um mich sumnte, flatterte und kroch die kleine Geschäftigkeit der Kreatur."(S. 250) In der Reihenfolge der Beschreibung zeigt sich die Richtung der Gedanken Bills. Zunächst sieht er das Stück Wiese so ruhig im Kornfeld liegen, daß er es mit einer Schüssel vergleichen kann. Sobald er aber sein Bild weiter ausführt und die glatten

Wände beschreibt, wird die bisher passive Wiese aktiviert durch den Duft, den ihre Halme ausströmen, und gleich verstärkt sich dieser Gedanke durch die Erwähnung der geschäftigen Insekten. Die Wiese hat sich von lebloser Stille zu duftendem, geräuschvollem Leben gewandelt. Und mit diesen Beobachtungen sind auch Bills Gedanken vom süßen Nichtstun zu der Möglichkeit eines heimlichen Abenteuers gelangt. Er schließt die Augen und denkt an einen tollen Streich, den er begehen möchte; natürlich muß es etwas Verbotenes sein, das in der Nacht geschieht, wobei man aus dem Fenster steigen muß, an dem Mädchen und Alkohol beteiligt sind. Mit diesen Gedanken beschäftigt, sieht er seinen Vater und Ellita zusammen ausreiten. Zum ersten Mal beneidet er den Vater, denn dem scheint zu gelingen, was ihm selbst immer versagt bleibt: "Mein Vater, der wird sich nicht versitzen. Immer ein Mädchen wie Ellita zur Seite und in den Wald geritten, keine Gefahr, daß der sich langweilt."(S. 251) Bill selbst hat immer, wenn er Mädchen ansieht (die er in diesem Zusammenhang immer als "Weiber" bezeichnet, auch eine pubertäre Ausdrucksweise), ein Gefühl, als ob es ihm die Kehle zuschnürte, als müsse er weinen, und er fragt sich in seiner Unschuld, ob das immer so sein müsse. Er ahnt nicht, daß er nie zu einem gesunden Verhältnis mit Mädchen kommen kann, solange es auf dieser Basis von Lust und Schuldgefühl beruht.

Er geht wirklich auf das nächtliche Abenteuer mit zwei Dienern, die ihm bei dem Unternehmen behilflich sind. Zuerst stechen sie Fische, aber nachdem er sich ein wenig Mut angetrunken hat, bewegt er die Diener, ihn zu Mädchen zu bringen. Die Diener geben seinem Drängen nach, obwohl sie müde sind, aber sie sind es, die Erfolg bei den Mädchen im Heu haben, während die Annäherungsversuche Bills nichts als ein mütterliches Lächeln ernten. Bills Aufregung ist so groß, daß ihm das Blut in den Ohren singt, aber er ist für die Mädchen entweder der Jungherr oder ein kleines Kind, das nicht für voll genommen werden kann. Er wird auf einen Schiebkarren gesetzt und bekommt einen Blumenstrauß in die Hand, während sich die Mädchen mit den Dienern vergnügen, eine lächerliche Situation, von der er sich wie ein zorniges Kind fortstiehlt. Während des ganzen Abenteuers spiegelt sich wiederum Bills Stimmung in der Natur: das Geheimnisvolle, Abenteuerliche beim Fischen und auf dem Weg zu den Mädchen, dann das Nüchterne, Desillusionierende auf dem Heimweg.

Wenig später kommt Vetter Went zum Frühstück hinüber. Bill liebt ihn nicht sonderlich; einmal, weil er ein wenig von oben herab ist, und zum anderen, weil er zu viel Erfolg bei den Mädchen hat, vor allem auch bei Gerda. Went hat sich mit dem Vater gestritten und beklagt sich über ihn, und das nimmt Bill zum Anlaß, sich seinerseits über seinen Vater zu beschweren: "Hier eingesperrt zu werden wie ein

Kanarienvogel ist lächerlich. Er ist ja gewiß ein feiner, patenter Herr, aber er denkt nur an sich. Die anderen liebt er nicht, wenn- wenn es nicht zufällig Damen sind." (S. 258) Hier finden wir zum ersten Mal eine Aussage, nicht nur einen Gedanken über das Verhältnis des Vaters zu den Frauen. Daraus aber ein Verständnis Bills für die Situation abzuleiten, wäre jedoch voreilig. Es scheint eher, als sei er nur bestrebt, etwas Schlechtes über seinen Vater zu sagen, wovon er selbst nicht recht überzeugt ist, denn auf Wents Einwand, daß er wohl Unrecht habe, weiß Bill nichts zu antworten als ein Wort, das er aus dem Gespräch des Vaters mit Ellita behalten hat, ohne daß er aber weiß, was seine Bedeutung sein könnte.

Nach einigen Tagen soll das Verlobungsdiner für Went und Ellita stattfinden. Bill wird dadurch in süße Träume und verliebte Gefühle versetzt, bis die Zeit der Abfahrt naht. Als er seinen Vater holen will, sieht er etwas Un-erklärliches: der Vater sitzt an seinem Schreibtisch und weint. Dieses Erlebnis wirkt auf ihn wie ein Schock; etwas völlig Unerwartetes, Tragisches hat sich vor ihm aufgetan. Aber bald kommt der Vater heraus, als wäre nichts geschehen. Die Verlobung verläuft für Bill wenig erfreulich, denn er streitet sich mit Gerda, weil er eifersüchtig auf Went ist, in den das Mädchen anscheinend verliebt ist. Wie beiläufig erfährt er, daß sich Ellita nicht so verhält, wie man es auf ihrer Verlobung erwarten sollte. Nachdem

auch der Genuß von Alkohol Bill nicht in die Lage versetzt hat, sich mit Gerda zu versöhnen, wird er durch Zufall Zeuge einer Auseinandersetzung zwischen Ellita und seinem Vater, die er von draußen durch eine Glasscheibe hindurch beobachtet, von der er aber nichts verstehen kann. Es scheint ein Kampf zu sein, der alle Kraft erfordert und anscheinend mit dem Nachgeben Ellitas endet. Bill sieht etwas, was er noch nicht einmal zu denken wagt: "Gibt es so etwas? Er und sie? So etwas kann man also erleben- so unheimlich ist das Leben?... Da sitzen sie alle ruhig, und Went girrt sein 'Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt'- und mitten drin steht etwas Wildes- etwas Unbegreifliches."(S. 269) Bill ist erschüttert, als Ellita herauskommt und ihn mit sich in die Dunkelheit nimmt. Hier können sich beide gehen lassen, hier brauchen sie keine Haltung zu bewahren, denn keiner sieht sie. Ellita tanzt einen wilden Bolero, der beide in eine Phantasiewelt führt, alle Aufregung verstummen läßt und ihnen wieder "tenue" gibt.

Dieses Erlebnis läßt Bill nicht zur Ruhe kommen. In der Schwüle der Nacht in seinem Zimmer spürt er die Wirkung in aufdringlichen und aufregenden Bildern. Er hört das Mädchen Margusch im Dunkel singen, und ihre Stimme zieht ihn so sehr an, daß er aus dem Fenster steigt und ihr nachgeht, um sich von ihr trösten zu lassen. Sie gibt sich ihm hin, aber nicht wie eine Geliebte, sondern eher wie eine Mutterfigur: gutmütig und ein wenig mitleidig. Er

sieht seinen Vater im Dunkel im Garten und erfährt von Margusch, daß er oft nachts allein im Garten ist. Sie weiß von seinem Verhältnis zu Ellita, aber aus ihrem Mund klingt es nicht so wild und unerklärlich, sondern wie eine klare, melancholische Geschichte, so wie jede andere Liebesgeschichte auch.

Außer einem Jagdausflug mit Went bringt die nächste Zeit nicht viel Bemerkenswertes für Bill. Ihr Ablauf wird nur durch die wechselnden Bilder der Natur dargestellt. Von seinem Vater sieht er auch nicht viel. Bill verbringt seine Zeit mit Studieren, und nur abends kommt die Zeit, wo er gleich den anderen an den furchtbaren und erregenden Dingen teilhaben möchte, von denen er ausgeschlossen ist. Da sitzt er eines Nachmittags auf einem Lindenbaum, als er seinen Vater und Ellita kommen sieht, die in eine Unterhaltung verwickelt sind, die nicht sehr freundschaftlich zu sein scheint. Unter seinem Baum halten sie an, so daß er nicht vermeiden kann, Zeuge des Gespräches zu werden. Jetzt endlich erfährt er die ganze Geschichte: Ellita ist für Jahre die Geliebte seines Vaters gewesen, aber jetzt will der Vater das Verhältnis lösen, damit sie Went heiraten kann und damit die ihr zukommende Stellung in der Gesellschaft einnehmen. Ellita kann die Gründe nicht einsehen und ist aufgebracht, unterwirft sich aber doch dem Vater. Als sie davongehen, ist Bill erschüttert und weiß nicht, was er denken soll. Eine Welt ist in ihm zerstört, eine

Welt, in der er sich so sicher gefühlt hat: "Ich wollte gar nicht mehr von der Linde herunter. Die Welt da unten erschien mir jetzt unheimlich verändert und unsicher. Die Sonne sank tiefer. Die Linde stand voll roten Lichtes. Dann zog das Gewitter auf. Einzelne Tropfen klatschten auf die Blätter, die für Augenblicke schwarz und zitternd im blauen Lichte der Blitze standen." (S. 283) Die Folge von kurzen Hauptsätzen zeigt Bills Sprachlosigkeit, und selbst die Natur spiegelt den Zustand der Aufwühlung in seinem Inneren.

Bill muß Abschied von seiner Kindheit nehmen; die Zeiten der Unschuld sind vorbei. Er hat lange genug auf dem Baum gesessen, und nun muß er hinunter in die Welt der Erwachsenen. Der Übergang kommt für ihn aber nicht allmählich, sondern mit einem Schock, und er fühlt sich noch nicht gerüstet, es mit der neuen Welt aufzunehmen. Er trauert der verlorenen Kindheit nach, aber es hilft nichts, er muß sich jetzt in der neuen Welt allein behaupten.

Widerwillig geht Bill nach Hause, und nach dem Essen verwickelt der Vater ihn in ein Gespräch, in dessen Verlauf er plötzlich über Bill hinweg zu einer Versammlung zu sprechen scheint, als er auf seinen Lebensplan hinielt. Er vergleicht das Leben mit einem Haus, das man in einem besonderen Stil bauen muß und bei dem man jede Kühnheit wagen kann, sofern sie mit den Stilgesetzen in

Einklang steht. Und einmal kommt dann der Zeitpunkt, zu dem man an dem Haus nicht mehr weiterbauen darf, ohne es zu verderben. Bill versteht die Rede des Vaters nicht, wagt aber nicht viel zu sagen, weil ihm die ganze Situation unheimlich vorkommt.

Wenige Tage später verlassen die Verwandten Warnow, und Bill bleibt mit einem Gefühl der Leere und Enttäuschung zurück. Im Wartesaal sieht er seinen Vater mit einer goldenen Spritze hantieren, denkt sich aber nichts dabei. Eines Nachts überwältigen ihn jedoch wieder die Ereignisse der letzten Zeit, und als er Marguschs Singen im Park hört, steigt er wieder aus dem Fenster. Auf dem Weg zu dem Mädchen sieht er seinen Vater im Dunkeln, der leise vor sich hinsprechend durch die Nacht geht. Es kommt ihm gespenstisch vor, aber er hat Angst, allein im Zimmer zu sein, und setzt deshalb seinen Weg zu Margusch fort, um sich bei ihr Trost zu holen. Wieder gibt sie ihm Schutz und Sicherheit, und wieder nimmt auch die Natur um sie an seinen Gefühlen teil. Als Bill zurückgeht, sieht er seinen Vater vor sich an einem Baum lehnen. Er ist tot. Die goldene Spritze liegt neben ihm. Margusch geht, um Hilfe zu holen, und Bill bleibt allein bei dem Toten zurück. Das Mondlicht und seine Schatten scheinen die Gestalt zu beleben. "Das, was mir dort gegenüber saß, hatte nichts mit dem, den ich kannte, zu tun; es war etwas Tückisches, Drohendes, etwas, das das Grauen, welches über

ihm lag, gegen mich ausnützte und darüber lachte."(S. 294)
Wieder ist ein neues, unbekanntes Erlebnis über Bill gekommen, etwas, vor dem er sich fürchtet und dem er nicht zu begegnen weiß. Als aber endlich die Männer mit Laternen kommen, ist er ruhig und gefaßt und gibt seine Befehle.

Bill ist enttäuscht. Nach all den schrecklichen Erlebnissen erwartet er, einen großen Schmerz zu erleben, etwas Starkes mit heißen, leidenschaftlichen Gefühlen. Aber seine Gedanken verweilen bei lauter alltäglichen kleinen Dingen, und er kann nicht einmal weinen. Pastor und Doktor sprechen ihr Beileid über den "Unfall" aus, aber Bill erkennt, daß sie mehr wissen, als sie sagen, daß sie die gesellschaftlichen Konventionen wahren, ganz im Sinne des Verstorbenen. Erst im Angesicht des Toten erkennt Bill jetzt, was der Vater mit seinem Bild des Hauses gemeint hat. Aber sofort regt sich ein Widerspruch in ihm gegen diese Lehre: "Es war mir, als wollte der Tote mit seinem stillen Lächeln mich und das Leben ins Unrecht setzen. Er hatte das gewollt- ich wollte das nicht, noch lange nicht. Ich brauchte nicht zu sterben, noch lange nicht. Leiden, unglücklich sein- alles- nur nicht so kalt und schweigend daliegen!"(S. 297)

Im Nebenzimmer scheint die Sonne wärmer und gelber als im Zimmer des Toten. Bill sieht aus dem Fenster und spürt den Duft des Gartens. Er sieht, daß das Leben weitergeht: "Es umfing mich warm und weich und löste in

mir alles, was mich drückte. Jetzt tat der stille, feierliche Mann dort nebenan mir leid, der all das nicht mehr haben sollte, der ausgeschlossen war. Ich mußte weinen." (S. 298) Bill ist froh, daß ihn der Diener weinen sieht, denn ein Sohn, der nicht um seinen Vater weint, ist häßlich.

In Schwüle Tage scheint gerade der umgekehrte Vorgang zu dem aufzutreten, was Brinkmann in Beate und Mareile beobachtet. Dort verbarg sich unter dem Anschein äußerster Objektivität der Erzählung eine rein subjektive Grundhaltung, während wir hier unter dem Vorwand einer völlig subjektiven Erzählhaltung doch wesentlich mehr über die von der Erkenntnis des Erzählers unabhängige Außenwelt erfahren, als es zunächst den Anschein hat. Natürlich ist die Subjektivität in der Erzählung nicht zu verkennen. Alle Ereignisse werden uns nur aus der Sicht des Erzählers dargeboten, so wie er sie erlebt, interpretiert und vielleicht darüber reflektiert. Seine Gefühle und Stimmungen dominieren die Erzählweise und bestimmen damit den Eindruck, den die Geschehnisse auf den Leser machen. Durch die subjektive und empfindsame Sehweise des Erzählers ist die lyrische Grundstimmung der Erzählung bedingt. Und doch erfahren wir mehr, als uns der Erzähler sagen kann, wie schon Ernst Heilborn feststellt: "'Schwüle Tage': das letzte Liebeserlebnis des Vaters . . . [ist] nur eben aus dem Verständnis des Sohnes heraus mit-

geteilt, und das reicht nicht weit. Diese Kunst der Andeutung aber ist ihrer Mittel so sicher, daß sich das Negativ der Darstellung in der Seele des Empfänglichen und Verstehenden unmittelbar in ein scharfes und farben-treues Bild umzusetzen vermag."³³

Diese Beobachtung Heilborns ist grundsätzlich richtig, bedarf aber noch einiger Erläuterung. Heilborn spricht von der "Kunst der Andeutung," die der Empfängliche und Verstehende richtig erfassen kann. Andeutung ist es aber nur insofern, als auch dem Leser nichts anderes mitgeteilt wird, als was der Erzähler sieht und beobachtet, daß niemals ausdrückliche Feststellungen über die außerhalb der Erfahrungswelt des Erzählers liegenden Ereignisse und Zusammenhänge getroffen werden. Dennoch geht das, was uns mitgeteilt wird, über bloße Andeutung weit hinaus, denn jeder, der sich jenseits der Sehweite eines heranwachsenden, noch in der Kindheit befangenen jungen Menschen befindet, muß sofort einsehen, um was es hier eigentlich geht, ohne mehr als durchschnittlich empfänglich oder verstehend zu sein. Die Kunst des Autors besteht darin, daß beide, Erzähler und Leser, gleichzeitig dieselben Informationsbruchstücke erhalten, daß beide diese Brocken zu einem Bild zusammensetzen müssen, daß aber die Entdeckung beim Leser immer einen Schritt eher kommt als beim Erzähler. Das setzt bei einer solchen scheinbaren Strukturlosigkeit doch einen genauen, durchkomponierten Aufbau durch den Autor voraus.

Wir haben von einer Doppelbödigkeit zwischen dem subjektiven Erleben des Erzählers und einer "objektiveren" Wirklichkeit gesprochen. Diese "objektivere" Wirklichkeit baut sich der Leser selbst aus der Information auf, die er durch den Erzähler erhält. In dieser Wirklichkeit des Lesers gliedert sich die Handlung in zwei Aspekte: einmal das Verhältnis zwischen dem Vater und Ellita, und zum anderen die Erfahrungen des Erzählers in seinem Übergang vom Kindesalter zur Welt der Erwachsenen. Beide Aspekte beeinflussen sich gegenseitig, und in dieser Wechselwirkung liegt eine weitere Möglichkeit des Lyrischen. Das Verhältnis zwischen dem Vater und Ellita baut sich in Bruchstücken vor dem Leser auf, und wir erkennen bald seinen wahren Charakter. Es gründet sich nicht auf dem Gefühl, sondern auf einer völlig rationalen Anschauung, zumindest von der Seite des Vaters. Seine Grundlage eröffnet sich uns im Symbol des Hauses, und wir erkennen in ihm die Struktur, die nicht nur diesem Liebesverhältnis, sondern dem Denken und Handeln des Vaters sowie der ganzen Gesellschaft der Zeit zugrunde liegt. Mit der Offenbarung des Symbols ist der Leser auf die Ebene des Autors gerückt, denn jetzt ist für ihn auch der Tod des Vaters eine vorhersehbare Größe geworden, eine unvermeidbare Folge seiner Philosophie.

Die Erfahrung Bills wird weitgehend von seinen Entdeckungen über das Liebesverhältnis des Vaters beeinflusst, aber andererseits bestimmt auch sein Entwicklungsstand

den Grad seiner Erkenntnis. Bill kommt auf das Gut im Stadium des Übergangs; er möchte gern als Erwachsener eingestuft werden, aber seine Unwissenheit dem Leben gegenüber, seine Minderwertigkeitsgefühle, Unsicherheit, Schutzbedürfnis und sein häufiges Entfliehen vor der Wirklichkeit in Phantasieträume kennzeichnen ihn ganz als Angehörigen eines pubertären Jünglingsalters. Seine Haltung ist bestimmt durch ein Festhalten am Bekannten und eine Abneigung jedem Wechsel gegenüber. Die Erkenntnis über das Verhältnis seines Vaters muß ihm sozusagen aufgezwungen werden, eher ist er nicht bereit, sein Bild zu ändern. Er beobachtet zwar scharf, weigert sich aber, die Konsequenzen zu ziehen und ist immer bereit, die Vorgänge aus seiner Sicht als natürlich zu erklären. So kommt jede Entdeckung für ihn als Schock, und immer ist sie zumindest einen Schritt hinter der des Lesers zurück. Diese zeitliche Verlagerung der Entdeckungen ist eine stete Quelle der Spannung zwischen den beiden Aspekten der Handlung. Erst auf dem Baum erkennt Bill die Tragweite des Verhältnisses; erst der Tod des Vaters belehrt ihn über dessen Beweggründe, denen er sich zuvor gefühlsmäßig verschlossen hatte, ohne sie zu verstehen. Bill möchte sich an seiner Kindheit festklammern, und nur widerwillig steigt er von seinem Baum in die feindliche Welt der Erwachsenen hinab. Er ist nicht darauf vorbereitet, in ihr zu bestehen. Der Tod des Vaters rückt ihn automatisch in die Sphäre der

Erwachsenen, aber noch ist er nicht bereit, sich ihren Bedingungen zu unterwerfen.

Dieser objektiven Ebene des Lesers steht die subjektive Ebene des Erzählers gegenüber. In ihr und ihrem Streben zu größerer Objektivität liegt der Hauptaspekt der Lyrisierung dieser Erzählung. Wir haben von der traurigen Grundstimmung der Einsamkeit gesprochen und den Versuchen Bills, aus dieser Einsamkeit zu entfliehen. Die einzige Möglichkeit dazu scheint für ihn in einem Verhältnis mit Mädchen zu liegen, das immer in engster Beziehung zu der Natur gesehen wird. Die Natur spiegelt seine Emotionen, Wünsche, Sehnsüchte und Erlebnisse wider und beeinflusst ihn ebenso, wie sie von ihm mit Gefühlen belegt wird.

Bills Verhältnis zu dem anderen Geschlecht unterscheidet drei Gruppen von Mädchen. Sein pubertäres Verlangen nach Kontakt mit ihnen äußert sich in Wunschträumen und Begierden, die körperlicher Art sind. Die Natur bestimmt die Richtung seiner Gedanken an heißen, von betäubenden Gerüchen erfüllten Tagen ebenso wie in schwülen Nächten, und dieses Streben nach körperlicher Nähe zu einem Mädchen ist ebenso ein Ausdruck seines Verlangens nach dem Verbotenen, Heimlichen, Abenteuerlichen. Wie wir gesehen haben, kann Gerda das Objekt dieser Träume sein, aber auf dieser Ebene ist es nur das Geschlechtliche, das Bill anzieht, und so kann sie hier durch jedes andere Mädchen ersetzt werden. So kann Bill auf dieser Ebene

nach einer tatsächlichen Erfüllung seiner Träume und Verlangen streben. Die Beziehung zwischen dieser rein körperlichen Verliebtheit und der Natur ist besonders stark, denn seine Triebe werden durch die Umwelt angestachelt. Auf dieser Stufe liegen die Annäherungsversuche an die Mädchen im Heu, die sich zur Nachtzeit im Freien abspielen, aber mit einer Demütigung für Bill enden, ebenso wie seine beiden Begegnungen mit Margusch. Auch hier ist die nächtliche Annäherung nur triebbedingt, von der Schwüle der Nacht, den davon verursachten Wunschvorstellungen, dem Gefühl der Einsamkeit und dem anziehenden Gesang Marguschs angeregt. Aber es ist nicht der pubertäre Drang eines Heranwachsenden, sich als Mann zu beweisen und für voll genommen zu werden, der hier seine Erfüllung findet, sondern ebenso wie Bill bei den Mädchen im Heu nur ein mütterliches Lächeln erntet, gibt sich ihm Margusch gutmütig und mitleidig hin, mehr eine Mutterfigur, eng mit der Natur verwachsen, ein Hort der Zuflucht für Bill in seiner Einsamkeit. Bill macht sich auch keine Illusionen über die Art dieses Verhältnisses und erkennt klar, wo seine Grenzen liegen, so daß er selbst der Ermahnung seines Vaters, das Bauernmädchen sei nichts für ihn, zustimmen muß. Obwohl er auf dieser Stufe der Natur am nächsten ist, ja die Natur selbst an seinem Liebeserleben teilnimmt, sind doch seine Gefühle am wenigsten beteiligt, und seine Einsicht in das Geschehen der Dinge ist am größten und kommt der "objektiven" Wirklichkeit am nächsten.

Zu der zweiten Gruppe von Mädchen gehört Gerda. Sie ist ebenso alt wie er und steht in vieler Beziehung auf einer ähnlichen Stufe wie Bill. Sie ist das passendste und vielleicht realistischste Ziel seiner Wünsche. Von jeher glaubt er sich in sie verliebt, und all seine ernsthaften Bemühungen gelten ihr, so daß seine Laune mit seinem Erfolg bei Gerda wechselt. Das bedeutet natürlich, daß seine Gefühle stark beteiligt sind, und deshalb kann er so eifersüchtig werden, wenn er Gerda in Went verliebt glaubt. Während er die Realität seines Verhältnisses zu Margusch klar erkennt, erscheint das mit Gerda wesentlich unklarer und kaum reflektiert. Die Gedanken an Gerda rufen eine körperliche Erregung hervor, aber niemals versucht er, seine Sehnsüchte in die Wirklichkeit umzusetzen, und die Erfüllung bleibt der Hoffnung auf die Zukunft vorbehalten. Die Natur ist längst nicht so unmittelbar beteiligt wie bei der ersten Gruppe, sondern erscheint immer romantisch verklärt, und ebenso erscheint ihm Gerda nie als körperlich aufregend, sondern nur von duftigen Farben umgeben. Bills Entwicklung hat ihn noch nicht für die Erfüllung dieses Verhältnisses vorbereitet, aber hier bleibt noch die Hoffnung für die Zukunft, in der sich das Versprechen auf ein Wiedersehen unter glücklicheren Umständen, das ihm Gerda zusammen mit dem Abschiedskuß gibt, erfüllen kann.

Zu der dritten Gruppe der Mädchen gehört Ellita. Bill fühlt sich ihr nie gleichberechtigt, denn allein schon

altersmäßig und an Körpergröße ist er ihr unterlegen. Dennoch ist ihre Anziehungskraft auf ihn deutlich: sie ist ein Objekt der Bewunderung und der Schwärmerei, das er am liebsten aus der Ferne betrachtet, weil ihm ihre Nähe oft ungemütlich vorkommt. Er bewundert ihre kühle, aufrechte Haltung, ihre Figur, ihre Kleidung, aber nie kommt ihm der Gedanke, sie besitzen zu wollen. Sie ist ihm unerreichbar. Er merkt, daß er durch ihre körperliche Berührung verwirrt wird, aber er hat kein Verlangen danach, mit ihr allein zu sein. Beide Male, als er allein mit ihr in den Garten geht, ergreift sie die Initiative, und beide Male steht Bill unter dem Einfluß von Alkohol. Bei diesem Zusammensein wird die Natur am "unnatürlichsten," sie hat nichts Reales mehr an sich und wird zu einer Phantasiewelt, ebenso wie dem Verhältnis der beiden Menschen im Banne des Tanzes jede Körperlichkeit fehlt. Es ist nur vom Gefühl bestimmt, und das Fehlen jeglicher Reflexion bei Bill macht ein Erkennen dieses Verhältnisses unmöglich.

Bei allen drei Gruppen liegt die Beziehung Bills zu den Mädchen auf der Grundlage einer lyrischen Stimmung. Wir sehen aber, daß von Gruppe zu Gruppe mit zunehmendem Stand der Person die Reflexion über das Verhältnis sowie dessen Körperlichkeit abnehmen. Gleichzeitig aber spielt das Gefühl eine größere Rolle, und damit verwandelt sich die Natur von etwas nur Beobachtetem in steigender Verklärung zu einer völlig neuen Realität, worin sich ein

Steigen der lyrischen Tendenzen ausdrückt, die hier ihren Höhepunkt erreichen. Diese Lyrisierung bestimmt völlig die subjektive Ebene der Erzählung.

Die beiden Aspekte der Handlung, die wir auf der Ebene des Lesers festgestellt haben, finden sich in der Subjektivität des Erzählers nur in engster Verbindung miteinander, von ihm selbst kaum bemerkt. Jedoch nähert sich die Erfahrung des Erzählers langsam der "objektiven" Wirklichkeit, indem Bill Fortschritte in seinen Entdeckungen macht und auch die Welt der Kindheit mehr und mehr hinter sich läßt. Dennoch wird die Spannung zwischen beiden Ebenen bis zum Schluß durchgehalten, da Bill sich trotz seiner Erkenntnisse der Philosophie des Vaters nicht anschließen kann und weiter seinen Gefühlen und seinem Lebensdurst verhaftet bleibt. Das läuft mit der Erkenntnis parallel, daß Bill zwar nominell in die Welt der Erwachsenen übergegangen ist, aber doch noch zu sehr im Übergang befangen ist, als daß er sich der Gesellschaft angleichen und ihren Forderungen nachkommen könnte. Selbst am Ende geht die lyrische Ebene nicht in der Objektivität auf.

In der engsten Verknüpfung der verschiedensten Ebenen und Stufen zeigt sich die Kunst Keyserlings in einem Werk, das bei aller scheinbaren Formlosigkeit doch eine differenzierte, kunstvoll geplante Struktur aufweist, in der das Subjektive, Lyrische ebenso bestimmend ist wie das Sachliche, Objektive.

d) Seine Liebeserfahrung

Drei Jahre später als Schwüle Tage, im Jahre 1909, erscheint Keyserlings Erzählung Seine Liebeserfahrung. Diesmal ist der Anschein äußerlicher Objektivität noch weiter aufgegeben, denn es handelt sich nicht nur um eine Ich-Erzählung, sondern der Autor wählt die Form eines Tagebuches. Dadurch sind erzählendes und erlebendes Ich zeitlich höchstens durch einen Tag getrennt, und deshalb können auch die eingeschobenen Kommentare und Wertungen durch den fehlenden Abstand das Bild des erlebenden Ich kaum verändern.

Der Aufbau der Erzählung ist künstlerisch längst nicht so überzeugend wie in Schwüle Tage, und ihr Inhalt ist schnell wiedergegeben: ein junger Adelige verliebt sich in die Frau eines Bekannten und merkt nicht, daß diese Frau unter seinen Augen ein Verhältnis mit einem anderen Mann hat, mit dem sie schließlich durchgeht. Wieder wird uns alles aus der subjektiven Sehweise des Erzählers berichtet, diesmal mit häufigeren Reflexionen und Kommentaren, die deutlich den Erzähler selbst charakterisieren, und wiederum weiß der Leser mehr über den Verlauf der Dinge als der Erzähler, weil er dessen Trugschlüsse berichtigen kann und dadurch ein klares Bild gewinnt. Wir wollen uns aber doch kurz mit dieser Erzählung beschäftigen, weil hier ein besonderer Aspekt der Lyrisierung sichtbar wird.

Magnus von Brühlen, der Erzähler, ist ein junger Mann, der sich mit seinen 32 Jahren reif und berufen fühlt, ein Buch zu schreiben. Seine Einstellung der Welt gegenüber offenbart sich darin, daß er glaubt, sein Buch nur mit goldener Feder auf feinstem Papier schreiben zu können. Die Atmosphäre um ihn herum muß seinem Werk angepaßt sein, so daß er die Außenwelt, über die er sich erhaben glaubt, von sich fernhalten will. Deshalb hat er für sein Vorhaben einen bis ins Einzelne gehenden Arbeits- und Lebensplan entworfen. In all diesen Vorbereitungen zeigt sich eine Gezwungenheit, sich als Dichter zu beweisen, und dieselbe Erscheinung finden wir auch im Stil seines Tagebuches, in dem er sich oft um eine etwas gewaltsam dichterische Sprache bemüht. Er liebt lang ausgeführte Vergleiche, wie etwa den des Dichters mit einer werdenden Mutter: "Allein etwas ist fertig in mir und will hinausgestellt sein, will als anderes neben mir stehen. Ich muß es auf die Arme nehmen, wie die Mutter das Kind, das sie geboren hat. . . . In solchen Zeiten müssen wir unser Leben so ordnen, wie es Frauen tun, die guter Hoffnung sind und wissen, daß sie nun nicht mehr für sich allein leben." (S. 169) Er wird nicht müde, die Vorstadt mit einer Wohnung zu vergleichen, und er stellt fest, daß man Gefühle nicht wie Kleider zusammenfalten könne. Die Bildlichkeit der Sprache wirkt häufig künstlich und gezwungen und erfüllt keine andere Funktion, als daß sie kennzeichnend

für die dichterischen Qualitäten des Erzählers steht. Dennoch verbirgt sich manchmal mehr, als es Magnus selbst bewußt wird: er schließt sich mit einem gelben Vorhang von der Außenwelt ab, um sich in der Dunkelheit ganz seiner Arbeit hingeben zu können. Er schafft sich seine eigene Traumwelt, und auch nachdem er Claudia kennengelernt hat, verändert er die Atmosphäre nur unwesentlich. Ohne es zu wissen, ist er immer noch in der Unwirklichkeit befangen, in der er die Realität zu sehen glaubt. Alle Beobachtungen in seinem Verhältnis zu Claudia interpretiert er deshalb seinen Wünschen gemäß als vorteilhaft für sich selbst, ohne zu erkennen, daß die Wirklichkeit an ihm vorbeigeht.

Magnus ist überzeugt, der Welt kritisch gegenüberzustehen und sie ganz mit dem Verstand zu erfassen. Er meint, Einsicht in die Gedanken und Gefühle anderer Menschen zu haben und versucht, alles in einem großen, umfassenden System zu vereinigen und zu erklären. Aber all seine Logik und Sachlichkeit versagen, sobald er sich Claudia gegenüber sieht. Es ist anscheinend zum ersten Mal, daß er sich in eine Frau verliebt, und sofort beginnt sich seine Lebensordnung aufzulösen; aus einer planvollen Ordnung wird ein Durcheinander, und sein empfindsames Gemüt wird ganz von seinen Emotionen beherrscht. Seinem ganzen Irrtum liegt eine wahre Erkenntnis zugrunde: die Einsamkeit Claudias. Bei seinem Abschied nach seinem ersten Besuch sieht er Claudia in einem gelungenen Bild, das wahrhaft stellver-

treten für ihre Situation steht: "Das alte schwere Portal legte sich seltsam wie ein dunkler Rahmen der Einsamkeit um das farbige Figürchen."(S. 179) Diese Einsamkeit zieht Magnus an; er meint, in Claudia eine verwandte Seele gefunden zu haben, mit der er in völligem Einverständnis steht, so daß eine Kommunikation keine Worte mehr braucht. "Das ist solch eine Unterhaltung ohne Worte- von Körper zu Körper, von Wesen zu Wesen,- geheimnisvoll- aber gewiß-. Was wir sagen, ist ja gleichgültig- auf dieses stumme Frage- und Antwortspiel des Menschen zum Menschen kommt es an-."(S. 178)

Auf dem Heimweg von Daahlens ist er ganz von dem Gefühl der Einsamkeit gefangen, in das er alle seine Eindrücke von der Außenwelt überführt: "Es ist seltsam ergreifend, auf weite, von Dunkelheit verschlungene Flächen hinauszuschauen... Dort unten leuchteten nur einzelne Lichtchen ferner Wohnungen, winzige rote Pünktchen, die blinzelten, als wären sie in Not vor der großen Dunkelheit. Darüber ein dunstiger Himmel mit bleichen, verwischten Sternen." (S. 181) In dieser Stimmung hört er zwei Stimmen in der Dunkelheit, die einander antworten und zueinander finden und damit der Einsamkeit entrinnen können. Auf diesen Voraussetzungen baut Magnus sein Verhältnis zu Claudia auf. Die Dämmerung, die Welt des Fühlens wird zum beherrschenden Element. Die Helle des Tages und die Schärfe des Verstandes können hier nur störend wirken. Sein überempfind-

liches Gefühl verknüpft ihr Verhältnis mit einem Weg des Leidens, der überwunden werden muß, um zur Erfüllung zu gelangen. In seinem Liebesverhältnis schafft sich Magnus in der Dämmerung eine eigene Traumwelt der Empfindsamkeit und des Verlangens, die für ihn zur Wirklichkeit wird. Diese Welt ist ganz von einer lyrischen Stimmung getragen, die sich besonders dann äußert, wenn sich Magnus der Geliebten ganz nahe glaubt: "Höflich und ruhig waren unsere Stimmen, aber ich empfand es deutlich, wie die Dunkelheit uns eng verband. Wir waren einander viel näher, als unsere Stimmen einander waren; und ich spürte deutlich, als hätte ich sie gefaßt, ihre Hand in der meinen, schmal und kühl wie nächtliche Blumenblätter; ich fühlte, wie ich den Arm um ihre Taille legte, der Skabiosenstrauß an ihrem Gürtel mußte jetzt ein wenig feucht vom Tau sein."(S. 190) Die Erregung seiner Gefühle schwingt unmittelbar in diesen Worten, so wie er in der heimlichen Zwiesprache der Körper das einzig gültige Mittel der Verständigung zwischen zwei Menschen sehen kann, das durch Äußerlichkeiten wie wirkliche körperliche Berührung oder Worte nur entwertet und degradiert wird. Das Fühlen wird ihm jetzt zur Hauptbeschäftigung, der er Tag und Nacht nachhängt, und es ist immer dasselbe Gefühl: "Ich verstehe die Feldgrille jetzt, die den langen Sommertag hindurch bis in die Nacht hinein eifrig, leidenschaftlich denselben Ton vor sich hingiegt, als wäre dieser Ton das einzig Wichtige in der Welt."(S. 195)

Seine Empfindungen für Claudia sind ihm das einzig Wichtige, und sein Liebesverhältnis wird zur einzigen Realität; erst bei ihr im dunklen, feuchten Garten, bei der Traumbeleuchtung des Mondes gewinnt sein Leben Wirklichkeit: "Claudias Hand lag auf der Armlehne ihres Sessels, meine auf der Lehne des meinen. Unsere Hände waren einander nah- sie sehnten sich nacheinander, sie fühlten einander."(S. 202)

In der Welt dieses Verhältnisses aus Liebe und Schmerz, Sehnsucht und Traurigkeit, in dem das Gefühl eine beherrschende Rolle spielt, ist kein Platz für die Vernunft. Magnus ist zwar intensiver Empfindungen mächtig, aber sobald er versucht, kritisch zu beurteilen und Schlüsse zu ziehen, versagt er kläglich. Seine Lebenserfahrung steht kaum über der des achtzehnjährigen Bill in Schwüle Tage. Er bemerkt zwar, daß sich Spall um Claudia bemüht, aber in seiner Gefühlssicherheit verschwendet er keinen Gedanken an den Nebenbuhler, den er für völlig ungefährlich hält. Für ihn steht fest, daß Claudia ebenso empfinden muß wie er selbst. Obwohl er immer wieder darauf hinweist, wie sehr seine Empfindungen denen gleichen, die er als Junge in seiner schwärmerischen Verliebtheit in seine Cousine Alma hatte, kommt ihm kein Gedanke, daß dieses Erlebnis ebenso unrealistisch sein könnte wie seine Knabenschwärmerie. In seinem Gefühl hat er die Einsamkeit Claudias zwar richtig erkannt und gedeutet, aber dasselbe Gefühl diktiert, daß er der einzig mögliche Partner für die Ge-

liebte sei. Keiner der vielen kleinen Hinweise auf ein Einverständnis zwischen Claudia und Spall erregt seinen Verdacht, so daß er bei Claudias Flucht völlig ahnungslos ist. Die Entdeckung kommt für ihn als größerer Schock als für den alten Baron von Daahlen, Claudias Ehemann, dem er dasselbe Schicksal zu bereiten dachte. In der emotionellen Aufwallung seiner Wut zeigt sich noch einmal seine Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit, und sein Versuch, das vergangene Erlebnis mit Hilfe der Vernunft nachträglich noch für sich zu retten, versagt auch, denn der Schmerz läßt sich auf diese Weise nicht verdrängen.

Magnus hat durch dieses Erlebnis nichts dazugelernt, und auch der Schock von Claudias Flucht und der Zusammenbruch seiner Traumwelt hat seine Haltung nicht verändert. Immer noch versucht er, mit dem Verstand zu erfassen, was doch nur Traum und Vorstellung ist. Aber irgendwo in seinem Inneren verbirgt sich doch ein Verlangen, aus der Erregung und Dramatik der Traumwelt auszubrechen und sich in die Ruhe und Selbstverständlichkeit der Alltagswelt zu flüchten. Die Verkäuferin Toni hat ihm nichts zu sagen, aber dennoch beruhigt es ihn, neben ihr zu gehen und ihr Blut im selben Rhythmus tanzen zu fühlen. Im Zusammensein mit Toni fehlt die Erregung, das dramatische Warten in der Einsamkeit, aber dafür wird bei ihr alles zur Selbstverständlichkeit, die Liebe zu einer Einrichtung,

und er selbst fühlt sich eingereiht in die Ordnung der Dinge. Nur bei Toni kann er sich völlig gehenlassen, bei ihr findet er ein Idyll in der Natur, ein lyrisches Aufgehen in den Dingen, das ihm sonst vollkommen fremd ist: "Ich lag auf dem Rücken. Wacholder, Wermut, Schafgarben dufteten so warm, als säßen wir in einer Küche, in der Kräuter gekocht würden. Kleine Schmetterlinge, bronzefarben und stahlblaue Farbenfleckchen, flirrten vorüber. Leise vor sich hinsingend, bummelten Hummeln durch die Luft und hingen ihre Samtleiber an die Glocken des Benediktenkrautes."(S. 207f.) In dieser Atmosphäre der Ruhe und Entspannung hat Claudia keinen Platz, und wenn er bei seinem letzten Abschied vom Daahlenschen Hause nicht an Claudia, sondern an Toni denkt, so ist das sicherlich ein Anzeichen eines inneren Strebens nach Sicherheit und Natürlichkeit, nach einem Schutz vor seinen eigenen Gefühlen, die er nur bei Toni finden kann.

In Keyserlings Erzählung Seine Liebeserfahrung finden wir einen besonderen Aspekt des Lyrischen. Eine Lyrisierung der Erzählung tritt auf, aber sie liegt häufig nicht in Bildern und Symbolen, wie man erwarten sollte, denn die Metaphern entstehen oft nur aus einem Willen zu dichterischer Sprache beim Erzähler, ohne eine Funktion zu erfüllen. Dagegen äußert sie sich darin, daß sich der Erzähler eine eigene Welt für sein Liebeserlebnis schafft und es ihm gelingt, seine Gefühle für die Geliebte als Grundlage dieser

Welt äußerst eindringlich und intensiv zu gestalten. Diese Traumwelt ist einzig im empfindsamen Gemüt des Erzählers begründet und wird beherrscht von Gefühlen der Liebe und des Schmerzes; deshalb kann sie auf Bilder aus der Natur weitgehend verzichten. Das Lyrische in der Natur, das die Außenwelt mit Gefühlen der Ruhe, Sicherheit, Selbstverständlichkeit und Ordnung verknüpft, kommt, dem Erzähler nur halbwegs bewußt, nur in den Episöden mit Toni zum Tragen, aber der Ausgang der Erzählung mit einer möglichen Reise an die Ostsee betont doch die Wichtigkeit dieses Aspektes.

Die Erzählungen Eduard von Keyserlings stehen auf einem späten Entwicklungsstadium des Realismus und zeigen deshalb deutliche Züge des Übergangs. Sie stellen sich uns als seltsame Mischungen von sachlich-objektiver Erzählung und subjektiv-lyrischer Wiedergabe dar, die sich nur schwer klassifizieren lassen. Bei allem realistischen Hintergrund findet sich immer eine lyrische Komponente, die sich jedoch in den verschiedensten Aspekten darstellen kann. Ob sie sich aber in Naturmetaphorik, Symbolen, detaillierter Wiedergabe von Gefühlen oder impressionistisch-stimmungshaftem Aufgehen in der Umwelt äußert, weist sie doch immer auf eine Wendung fort von der realistischen Entwicklung in der Prosa und hin zu einer Verinnerlichung, Subjektivierung, Lyrisierung der Literatur der Zeit.

Anmerkungen:

¹ Die im Text angeführten Seitenangaben bei Hauptmann beziehen sich auf Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke, Centenar-Ausgabe, Bd. VI (Berlin: Propyläen, 1963).

² Silz, Realism and Reality, S. 144ff.

³ Vgl. auch Fritz Martinis Interpretation in Das Wagnis der Sprache (Stuttgart: Klett, 1956), S. 59-98, in der jedoch die von uns beobachtete Lyrisierung nicht angesprochen wird.

⁴ Kayser, Sprachliches Kunstwerk, S. 163.

⁵ Freedman, Lyrical Novel, S. 7.

⁶ Freedman, S. 18.

⁷ Freedman, S. 34f.

⁸ Lascelles Abercrombie, The Theory of Poetry (1926; rpt. New York: Biblo & Tannen, 1968), S. 93.

⁹ Craig La Drière, "Structure, Sound and Meaning," in Sound and Poetry: English Institute Essays 1956, ed. Northrop Frye (New York: Columbia University Press, 1957), S. 93.

¹⁰ W. K. Wimsatt, Jr., The Verbal Icon (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), S. 38.

¹¹ Silz, S. 144.

¹² Silz, S. 145.

¹³ Silz, S. 146.

¹⁴ Northrop Frye, "Introduction: Lexis And Melos," in Sound and Poetry, S. xiii.

¹⁵ Hier und in den folgenden Zitaten zeigt sich sprachlich wie auch inhaltlich ein starker Einfluß des Impressionismus, wie er sich auch besonders bei Johannes Schlaf findet; vgl. 4. Kapitel.

¹⁶ Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts (Tübingen: Niemeyer, 1966).

- 17 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 326.
- 18 Gerhard Kaiser, "Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs," in Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, ed. Richard Brinkmann, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969), S. 236-58; zuerst erschienen in Zeitschrift für deutsche Philologie 77(1958):161-76.
- 19 Georg Lukács, Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur (Neuwied a.Rh. und Berlin: Luchterhand, 1963), S. 160.
- 20 Lukács, S. 161.
- 21 Erich Kahler, "Untergang und Übergang der epischen Kunstform," Neue Rundschau 64(1953):3.
- 22 Kahler, S. 10.
- 23 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 231.
- 24 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 232.
- 25 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 254f.
- 26 Ernst Heilborn, "Eduard Graf Keyserling: Sein Leben und sein Werk," in Eduard Graf Keyserling, Baltische Romane, ed. Ernst Heilborn (Berlin: S. Fischer, o.J.), S. 21f.
- 27 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 250.
- 28 Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, Modern Rhetoric (New York: Harcourt, 1970), S. 287.
- 29 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 274f.
- 30 Brinkmann, Wirklichkeit, S. 250.
- 31 Luise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus (München: Hueber, 1928), S. 5.
- 32 Die im Text angeführten Seitenangaben bei Keyserling beziehen sich auf E. v. Keyserling, Baltische Romane, ed. Ernst Heilborn.
- 33 Heilborn, "Keyserling," S. 28.

III. LYRISCHE PROSA

1. Allgemeines

Im bisherigen Verlauf unserer Darstellung haben wir gesehen, wie sich gegen Ende der realistischen Entwicklung in der deutschen Prosa im neunzehnten Jahrhundert ein neues, anti-realistisches Element bemerkbar macht. Schon in Hauptmanns früher Prosa und dann später bei Keyserling fanden wir Passagen, in denen das Erzählgeschehen in Raum und Zeit aufgehoben war. Eine immer stärker werdende Neigung zur Subjektivität führte dazu, daß sich ein Teil der Handlung in das Innere des Helden verlagerte, daß der Held sein Inneres in der Außenwelt spiegelte, was sich in Bildern und Symbolen äußern konnte. Wenn an diesen Stellen die Umwelt in eine neue Dimension gehoben werden konnte, erkannten wir in der qualitativen Steigerung den lyrischen Vorgang. Jedoch war die Lyrisierung in den behandelten Beispielen immer auf der Grundlage des Erzählvorganges zu sehen, den sie zwar zeitweise aufheben, aber niemals ganz verdrängen konnte. Weil eine unabhängige fiktive Welt und ein Geschehen in Raum und Zeit immer die Voraussetzungen für diese Erzählungen bildeten, konnten wir diese Beispiele nur als Prosa mit lyrischen Elementen bezeichnen.

Eine der stärksten Gegenbewegungen zum Naturalismus findet sich in den neunziger Jahren in Wien. Hier ist es

besonders die Jung-Wiener Gruppe um Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, die das literarische Leben bestimmt und sich der Fin-de-siècle-Stimmung und dem Ästhetentum hingibt. In den lyrischen Dramen des jungen Hofmannsthal, besonders in Der Tor und der Tod (1893) wird schon das Thema des Sterbens angeschlagen, das auch für andere Glieder der Jung-Wiener eine große Bedeutung annehmen sollte.

2. Arthur Schnitzler: "Blumen"

Auch Arthur Schnitzler befaßt sich in seinen frühen Erzählungen mit diesem Thema. In der kurzen Prosaskizze "Blumen" (1894) wird der Erzähler mit dem Tod seiner früheren Geliebten konfrontiert. Es handelt sich um eine Ich-Erzählung in Tagebuchform, bei der das Unabgeschlossene, Unverbundene und der Mangel an konkreter, wirklichkeitsbezogener Information sofort ins Auge fallen. In einer Folge von vierzehn Abschnitten, die willkürlich aneinandergereiht scheinen, stellt sich der Lauf der Erzählung dar. Nie erfahren wir den Namen des Erzählers oder konkrete Hinweise über Ort und Zeit des Geschehens, und daß es sich um ein Tagebuch handelt, muß erst den Andeutungen des Erzählers entnommen werden. Natürlich wird alles aus der Subjektivität des Erzählers berichtet, wie bei einem Tagebuch nicht anders anzunehmen, aber die ganze Welt ist hier vom Subjekt her bestimmt und nur dazu da,

den Erzähler in ihr zu spiegeln. Wie Gottfried Just feststellt, kann das dazu führen, "daß innerhalb des Erzählzusammenhanges alle Außenwelt als subjektive Hervorbringung erscheint. Die Grenze zwischen Spiegelung einer Realität im Sinne einer außersubjektiven, vom Ich unabhängigen Gegebenheit und Phantasieausgeburt ist dem Erzähler selbst nicht ohne weiteres deutlich. Im schwelgerischen Selbstbezug seines Gefühls löst er sich aus der Gesamtheit des Lebens."¹

Der Grund, daß der Erzähler sich hinsetzt und zur Feder greift, ist der Tod einer ehemaligen Geliebten, von dem er durch Zufall erfahren hat. Er hat sie einmal geliebt, sich aber von ihr losgesagt, nachdem er erfahren hat, daß sie ihm einmal untreu gewesen ist. Ihre um Verzeihung bittenden Briefe hat er mißachtet, aber einmal im Monat hat sie ihm in Andenken an einen ihrer "seligsten Tage" (S. 221)² Blumen in sein Haus geschickt. Die Nachricht ihres Todes trifft und beunruhigt den Erzähler, aber nur insoweit, als seine Gefühle und Gedanken in eine sentimentale Stimmung versetzt werden. Er kann sich nicht behaglich fühlen, solange seine Gedanken durch dieses unerwartete Ereignis aus ihrer gewohnten Bahn gerissen sind. Sicherlich, sie hat ihm nichts mehr bedeutet, und "im Pathos der Betrogenen" war sie für ihn schon "schlimmer als tot." (S. 220) Seit er jetzt aber weiß, daß sie nun tatsächlich und einfach tot ist, "so wie die vielen anderen,

die draußen liegen, tief unter der Erde, immer, immer, wenn der Frühling da ist, und wenn der schwüle Sommer kommt, und wenn der Schnee fällt wie heute... so ohne jede Hoffnung des Wiederkommens,"(S. 220) da erkennt er, daß sie auch für ihn noch lebendig war. Seine Reflexionen über den Tod drücken sich in einer sentimental, gefühlsbetonten Rede aus, in der durch den Gegensatz der Bilder des Todes und des Lebens, ausgeführt durch die Erde und den Wechsel der Jahreszeiten, eine lyrische Stimmung durchbricht. Da, wie Just richtig feststellt, die subjektiven Perspektiven, die für die ganze Erzählung beherrschend sind, mit dem Tod "durch den plötzlichen und unerwarteten Einbruch der äußeren Welt gestört und verschoben sind,"³ bekommt der Erzähler in einem Moment der Einsicht einen Eindruck von seinen wahren Gefühlen bei der Entdeckung des Betrugers: es war nicht nur Traurigkeit, sondern auch Wut, Haß, Ekel und gekränkte Eitelkeit; das Gefühl des Schmerzes kam erst später. Noch einmal wandern seine Gedanken in die Vergangenheit, zu dem letzten Wiedersehen, das jetzt unwiderruflich vorüber ist. Einen Schmerz empfindet er nicht, aber es bleibt das Gefühl, daß ihm an diesem Tage etwas Besonderes zugestoßen sei, ein Gefühl, das auch durch rationale Überlegungen nicht verdrängt werden kann.

Die Außenwelt ist in die subjektive Welt des Erzählers eingebrochen und hat das Gleichgewicht gestört, hat einen Gedanken an eine mögliche Schuld wachgerufen, von

dem er sich jetzt zu befreien sucht. Ein Spaziergang beruhigt ihn, und wenn er sich vorher von der Erinnerung überwältigen und gefangennehmen ließ, so erscheinen ihm nun die Ereignisse seltsam fern. Was ihn vorher bedrückte, dem ist seine Bedeutung jetzt genommen. "Ich habe in irgend einem Augenblick gewußt, daß es überhaupt weder Freuden noch Schmerzen gibt;- nein, es gibt nur Grimassen der Lust und der Trauer; wir lachen und weinen und laden unsere Seele dazu ein." Er fühlt in sich eine seltsame Empfänglichkeit für tiefe Gedanken und dunkle Schönheit, und bei dem Gedanken an den Tod fühlt er keinen Schmerz mehr: "Der Tod ist etwas Freundliches geworden; er geht unter uns herum und will uns nichts Böses tun."(S. 222) Die Loslösung von der Welt ist wieder vollzogen, und das Ich scheint die Subjektivität wieder ganz in ihre beherrschende Stellung eingesetzt zu haben. Und ebenso trägt die Schlittenfahrt mit seiner augenblicklichen Freundin Gretel dazu bei, den dunklen Eindruck, den das Auftreten des Todes auf ihn gemacht hat, zu verwischen und zu über-tönen: "Das Leben, das Vergnügen und das bißchen Liebe jagt all das dumme Zeug davon."(S. 223) Bis auf gelegentliche Gedanken, die sich nicht mit dem Tode selbst, sondern mit der Rolle des Erzählers im Verhältnis zu ihm auseinandersetzen, hat er ganz in sein früheres Leben zurückgefunden.

Da geschieht der zweite, größere Einbruch der Außen-

welt in seine gerade wieder befestigte Subjektivität. Am bestimmten Tag bekommt er wieder die Blumen, so als sei sonst nichts geschehen. Diese unerwartete Wendung erschreckt ihn, und er assoziiert das Geschehen sofort mit dem Tode, als er die Blumen personifiziert als Tote sieht: "Und da lagen, zierlich durch einen Goldfaden zusammengehalten, Nelken und Veilchen... Wie in einem Sarge lagen sie da. Und wie ich die Blumen in die Hand nahm, ging mir ein Schauer durchs Herz."(S. 223) Seine Vernunft wehrt sich umsonst gegen diese Gedanken, und er empfindet die Blumen als etwas Gespenstisches, mit dem ihm die Tote von ihrer Liebe und Treue erzählen will. Mit diesem Erlebnis ist plötzlich alles, was er über den Tod zu wissen glaubt, in nichts zerronnen: "Ach, wir verstehen den Tod nicht, nie verstehen wir ihn; und jedes Wesen ist in Wahrheit erst tot, wenn auch alle die gestorben sind, die es gekannt haben."(S. 224) Die Blumen, von der Verstorbenen als Symbol der Liebe gedacht, werden zum Gleichnis ihrer selbst; auf gespenstische Weise erwecken sie die Tote zu einem neuen Leben in der Erinnerung des Erzählers. Wie schon zuvor im Bilde des Sarges, werden die Blumen wieder mit der Toten identifiziert, nehmen aber diesmal als Eigenwesen deren Züge an. Sie erscheinen als zarte Wesen mit stillen Seelen, die selbst ihren Gefühlen Ausdruck geben können, wenn sie sich in ihrem Glas zu traurigem Dank zu neigen scheinen. Sie geben sogar

deutlich die Gefühle der Verstorbenen wieder: "Das ganze Weh einer nutzlosen Sehnsucht duftet mir aus ihnen entgegen, und ich glaube, daß sie mir etwas erzählen könnten, wenn wir die Sprache alles Lebendigen und nicht nur die alles-Redenden verständen."(S. 224)

Die Blumen vergegenwärtigen die Tote im Erzähler mehr, als sie selbst es je vermocht hat. Er wird von ihrer Wirkung völlig gefangengenommen, obwohl er sich dagegen zu wehren versucht, indem er den ganzen Vorgang als natürlich und erklärbar abstempelt. Aber die Wirkung ist ganz deutlich. Er fühlt sich nur wohl in der Einsamkeit im Freien und findet keinen rechten Kontakt mehr zu seinen Mitmenschen. Selbst wenn Gretel bei ihm ist, bleibt er in seiner Abgeschlossenheit von der Welt und nimmt nicht einmal wahr, wovon sie spricht, und sobald sie ihn verläßt, scheint sie gleich wieder in weite Fernen zu rücken, "als nähme die Flut der Menschen sie gleich auf immer mit, als wäre sie spurlos verschwunden."(S. 224) So nimmt sein ganzes Dasein verschwommene Züge an; seine Umrisse scheinen weniger fest gezeichnet, und alles Vergangene bekommt in kürzester Zeit den Charakter eines unklaren Traumes. Diese Stimmung kann nur auf kurze Augenblicke unterbrochen werden, wenn etwa Gretel bei ihm ist, aber dann empfindet er die Unmittelbarkeit ihrer Nähe als zu stark. So "jäh und glühend" ihre Nähe jedoch war, bleibt bei ihrem Abschied nichts als eine Leere: "Sonst blieb mir doch noch ein Nachklang und

ein Nachbild zurück von tönenden und lichten Augenblicken; jetzt aber verhallt und verlischt alles, plötzlich, wie in einer dumpfen Grotte."(S. 225) Dieses Losgelöstsein von der Außenwelt, von allen realen Bezügen, diese Hinwendung des Ichs in eine Welt der Innerlichkeit, wo es "im Bewußtseinsstrom der eigenen Empfindungen schwimmt,"⁴ wird immer stärker, und im gleichen Maße nimmt auch der lähmende Einfluß der Blumen zu. Als sie schon eine Woche im Zimmer stehen und zu welken beginnen, ist der Erzähler schon so weit, daß er "allen möglichen Unsinn" begreift, wie etwa die Möglichkeit einer Zwiesprache mit der Natur: "Ich begreife, daß man auf Antwort warten kann, wenn man mit Wolken und Quellen spricht; denn auch ich starre ja diese Blumen an und warte, daß sie anfangen zu reden... Ach nein, ich weiß ja, daß sie immer reden... auch jetzt ... daß sie immerfort reden und klagen, und daß ich nahe daran bin, sie zu verstehen."(S. 225) Die Blumen verselbständigen sich immer mehr und lösen sich allmählich von der Toten. Waren sie zuerst noch frisch und duftig, wenn auch schon durch die Assoziation mit dem Sarg vom Tode gezeichnet, so nehmen sie mit fortschreitender Zeit immer mehr die Attribute des Sterbens an. Sie welken, verlieren ihren Duft und damit ihre Lebendigkeit, blättern schließlich ab und werden damit zu "toten Blumen,"(S. 225) vor denen der Erzähler weint, "wie man auf einem Grabe weint." (S. 226)

Die Blumen selbst sind in diesem Augenblick das Sterben, und an die tatsächlich Verstorbene denkt der Erzähler nicht mehr. Winter, Vergangenheit, Tod und Verwesung, all das und noch mehr verbindet sich in den Blumen zu einer neuen Form der Realität, der der Erzähler vollkommen unterworfen ist und die, wie er überzeugt ist, ebenso auf Gretel wirken muß. Und selbst die warme Luft des nahenden Frühlings kann nicht verhindern, daß ihm eines Abends die Vision seiner verstorbenen Geliebten erscheint, eine Vision, von der er verstandesmäßig weiß, daß sie nicht wahrhaftig sein kann, was ihn jedoch nicht davon abhält, sie als Realität zu sehen. Die Vergangenheit ist wirklich in der Erinnerung, ebenso wirklich wie die Gegenwart: "Tote Dinge spielen das Leben. Und wenn welkende Blumen nach Moder riechen, so ist es nur die Erinnerung an die Zeit, wo sie blühten und dufteten. Und Gestorbene kommen wieder, so lang wir sie nicht vergessen."(S. 227) Die Blumen sind die Erinnerung, die mächtige Kraft, die das Leben zum Leben macht.

Der Erzähler in seiner Subjektivität fühlt sich dem, was man gemeinhin als Leben bezeichnet, überlegen; er glaubt sich stärker als die Außenwelt mit Menschen, Licht und Düften: "Ich kann die Vorhänge herablassen, und die Sonne ist tot. Ich will von all diesen Menschen nichts mehr wissen, und sie sind tot. Ich schließe das Fenster, kein Fliederduft mehr weht um mich, und der Frühling ist

tot. Ich bin mächtiger als die Sonne und die Menschen und der Frühling."(S. 227) Aber dieser Triumph der Subjektivität und der Selbstüberhebung ist nur von kurzer Dauer, denn auch dieser Welt sind ihre Grenzen gesetzt, nämlich durch die Erinnerung, der auch die Subjektivität nicht entfliehen kann. Die Blumen sind diese Erinnerung, eine Verkörperung der Macht, die die Vergangenheit zum einzig Wirklichen und damit Lebendigen macht, die Tod und Leben gleichsetzen kann. Und solange die Blumen Gewalt über den Erzähler haben, sind Gegenwart und Zukunft der Außenwelt unmöglich gemacht. Sie begrenzen ihn im Vergangenen und im Tode und lassen auch sein Leben außerhalb der Gegenwart, in der Vergangenheit stehen, weil er selbst nicht in der Lage ist, sich aus ihrem Bann zu befreien.

Es ist Gretel, das kleine Mädchen, vom Erzähler immer von oben herab behandelt, die in der Lage ist, den Bann zu brechen. Ihre naive, spontane Handlung ist wirkungsvoller als all das Überlegen und Erklären des Erzählers, als sie die dürren Stengel auf die Straße wirft und durch einen Strauß duftenden, frischen Flieders ersetzt. Sie ist früh am Tage gekommen, nicht wie sonst in der Dämmerung, und mit ihr und dem Flieder kommen Leben, Sonnenlicht, Frühling in die Stube, und die Gegenwart und Zukunft können den Sieg über die Erinnerung der Vergangenheit davontragen. Das Sterben ist vergessen, wie auch schon die dürren Stengel mit dem anderen Staub verweht sind.

Wenn wir diese frühe Erzählung Schnitzlers mit den im vorigen Kapitel behandelten Werken Hauptmanns und Keyserlings vergleichen, wird deutlich, daß sich die dort angedeutete und zeitweise schon weiter ausgeführte Tendenz zum Lyrischen zu einer beherrschenden Größe entwickelt hat. Während wir dort lyrische Elemente vor dem Hintergrund einer traditionellen Erzählung fanden, tritt hier das erzählerische Moment im Sinne eines Fortschreitens in Raum und Zeit weitgehend zurück. Zwar liegt auch hier eine äußerliche Handlung zugrunde, aber die Tatsache, daß ein junger Mann Blumen bekommt, die nach einiger Zeit verwelken und schließlich aus dem Fenster geworfen werden, hat nur noch untergeordnete Bedeutung. Die Handlung geht völlig im Inneren des Erzählers auf, denn nur sein Verhältnis zu den Blumen und was sie für ihn persönlich bedeuten gibt ihnen die Möglichkeit und Berechtigung, zum Handlungsträger zu werden. Das geschieht, indem sie aus der realen Ebene gelöst und in eine neue Bedeutungssphäre gehoben werden; von einem Vergleich mit einem Toten in einem Sarg ausgehend, werden sie zu Stellvertretern der Verstorbenen, deren Gefühle sie verkörpern, dann zu einem Abbild des Sterbens und des Todes, losgelöst von dem individuellen Schicksal, und dann schließlich zum Symbol alles Vergangenen, das in der Form der Erinnerung lebendig bleiben und zum beherrschenden Element werden kann. In diesem Wechsel des Symbolgehaltes der Blumen kann eine lyrische Steigerung

gesehen werden. Wenn ein Fortschreiten in der Zeit stattfindet, so ist auch das einzig durch die symbolische Handlung bestimmt. Es gibt wenige konkrete Hinweise auf die vergehende Zeit. Einmal wird sie gesehen im Zusammenhang mit den Blumen, daß sie zuerst frisch sind und duften, dann welken, verwelken und schließlich nichts als dürre Stengel sind. Mit der körperlichen Veränderung der Blumen, durch einen Zeitablauf bedingt, findet gleichzeitig ihre Veränderung im Symbolgehalt statt, und in diesem Wechsel liegt die wichtige Bedeutung der Zeit. Wenn als weiterer Hinweis auf die Zeit der Wechsel der Jahreszeiten vom Winter zum Frühling beschrieben wird, dann auch nur mit dem Zweck, die Jahreszeit des Todes in die Jahreszeit der Herrschaft eines neuen, frischen Lebens überzuführen. So können wir sehen, daß sich die Außenwelt für den Erzähler in Symbolen darstellt, daß hier aber diese Symbole in Dingen der Welt, in tatsächlichen Dingen konkretisiert werden. Die Subjektivität läuft wieder parallel mit einer Lyrisierung, aber diesmal stellt die Lyrisierung die Grundlage der Erzählung dar. Selbst das Ende, in dem die Blumen ihrer Symbolik entkleidet zu werden scheinen, ist wieder symbolisch: aus ihrer Sonderstellung werden sie in die Alltagswelt hinausgeworfen, wo sie den ihnen wirklich zukommenden Platz einnehmen, aber gleichzeitig werden sie wieder zum Abbild des Todes, wenn sie als Staub zu dem anderen Staub geworfen werden.

Die Auflösung und der Übergang der realen Handlung in eine symbolische Handlung spiegelt sich auch in der Form. Ausgangspunkt ist die Form des fiktiven Tagebuches. Sie ist jedoch nicht ausgeführt, sondern löst sich in einzelne Abschnitte auf, die nicht, wie sonst im Tagebuch, zumindest durch die Gemeinsamkeit von Daten zusammengehalten werden. Daß es sich um ein Tagebuch handelt, ist überhaupt nur aus dem ersten und dem letzten Abschnitt zu entnehmen. Scheinbar unverbunden stehen diese Abschnitte nebeneinander; bei Abwesenheit eines Datums ist ein Fortschreiten der Zeit, wie schon festgestellt, fast nur aus Hinweisen auf die Blumen oder die Jahreszeit festzustellen. Eine logische Verknüpfung, ein Kausalzusammenhang ist bei der Anordnung der Abschnitte nicht festzustellen, wie ja auch in der Handlung der Geist, obwohl vom Erzähler immer wieder in Überlegungen herangezogen, macht- und wirkungslos bleibt. Wenn aber auch im einzelnen unverbunden, so bilden alle Teile der Erzählung doch im Hinblick auf das Ganze eine Einheit. Verschiedene Szenen, die verschiedene Augenblicke darstellen, geben wie impressionistische Farbtupfen doch den Eindruck eines Ganzen. Bei aller scheinbaren Formlosigkeit, die der Skizze eigen ist, setzt sie doch ein klares Konzept der Komposition voraus, um die ihr eigene Wirkung zu erzielen. So geht die lyrische Form einer Skizze Hand in Hand mit der Lyrisierung des Inhaltes, bei dem die scheinbare Auflösung des Erzählvor-

ganges auch wieder zu einer neuen Einheit in der symbolischen Form führte. Wir haben in dieser Erzählung eine Mischung von einzelnen Bildern und Symbolen mit dem inneren Monolog, in dem Freedman die Form für eine lyrische Erzählung sieht: "The motifs are the products of the author's sensibility, the monologues his projections through the minds of others. These soliloquies are of necessity interior, but as poetry they serve an additional purpose. They are the form in which moments- the meeting of association and memory with the facts of the external world- are caught to reflect content and coherence in lyrical narrative."⁵ Dadurch, daß hier die Verinnerlichung Grundlage wird für eine symbolische Handlung und daß auch die Form des Tagebuches durch Auflösung in eine Skizze übergeht, basieren Form und Inhalt auf dem gemeinsamen Grund des Lyrischen; eine lyrische Erzählung ist entstanden.

3. Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs

Die völlige Loslösung von dem erzählerischen Fortschreiten in Raum und Zeit, die wir in Schnitzlers "Blumen" als Ausgangspunkt für die beherrschende Rolle des Lyrischen sahen, wird auch bei einem anderen Mitglied der Jung-Wiener Gruppe bedeutsam: Richard Beer-Hofmann. Besonders in seinem im Jahre 1900 erschienenen Roman Der Tod Georgs⁶ fällt die Handlungsarmut im eigentlichen Sinne sofort ins Auge: "The plot of Der Tod Georgs is extremely meager. The

framework is barely able to support the multiplicity of ideas that crowd the book."⁷ Der erste Teil dieses Zitates von Liptzin ist natürlich richtig; daraus aber zu schließen, daß es einer starken Handlung bedarf, um die Vielfalt der Ideen zusammenzuhalten, scheint nach der Vielzahl der Gegenbeispiele, man denke nur an Joyces Ulysses, heute nicht mehr haltbar zu sein. Der Fortgang der Erzählung geschieht von innen her, und gleichzeitig mit dem Inhalt hat sich die äußere Form verändert, so daß Erich Kahler dieses Werk als einen "äußerlich ganz ereignislosen und daher schon ganz unromanhaften Roman" bezeichnen kann.⁸ Zum ersten Mal ist hier, wie Kahler weiter feststellt, "methodisch und ausdrücklich das innere Erlebnis mit allen seinen Verzweigungen und Vertiefungen zum Gegenstand eines Romans gemacht" worden, und zum ersten Mal führt Beer-Hofmann hier den "Inneren Monolog" voll aus, weit tiefgehender, als er in Schnitzlers gleichzeitigem Leutnant Gustl auftritt.

Der "Held" dieser Erzählung (ob es sich um einen Roman handelt, soll hier nicht entschieden werden) ist ein junger Mann namens Paul, dessen Subjektivität den Fortgang bestimmt. Die Erzählung ist in der dritten Person gehalten, aber es ist einzig und allein das Erlebnis Pauls, das uns dargeboten wird, so wie es sich in Eindrücken, Gedanken, Träumen, Assoziationen oder Phantasien und Visionen darstellt. Es ist nicht immer leicht, zwischen äußerlicher

Realität und subjektiver Traumwelt zu unterscheiden, aber beide gehen so sehr ineinander über und sind dem Erzähler gleichermaßen Wirklichkeit, so daß es für uns keine Frage von Bedeutung ist.

Die Erzählung gliedert sich in vier Teile von sehr unterschiedlicher Länge. Der Anfang des ersten und kürzesten Teils weist noch gar nicht auf den Charakter des Werkes hin: in einem kurzen, fast beiläufigen Gespräch zwischen Paul und einem Doktor erfahren wir, daß Pauls Freund Georg, ein erfolgreicher junger Arzt, der gerade Professor geworden ist, zu Besuch gekommen ist und im Nebenzimmer schläft. All dies wirkt wie der Beginn einer realistischen Erzählung, die objektive Wiedergabe eines Dialogs, der zur Einführung einer der handelnden Personen dienen soll. Langsam erst erkennen wir, daß wir in Paul einen sehr aufnahmefähigen, leicht beeindruckbaren jungen Mann vor uns haben, der jedes Geräusch, das die nächtliche Stille durchbricht, sorgsam und genau registriert und wiedergibt. Seine Gedanken sind hellwach, und auf einem Spaziergang hinunter zum Fluß sehen wir, wie er die Atmosphäre der nächtlichen Natur in sich aufnimmt: "Drüben, gegen die Saline zu, war es dunkel; nur eine weißleuchtende Rauchsäule quoll dicht und träge aus dem hohen Schornstein, hob sich licht von dem Schwarz der Berge, und floß dann in eins mit deren schwarzgrauen hellgerandeten Wolkenballen, durch deren Spalten das Licht des Vollmonds sich

drängte."(S. 524)⁹ Diese Eindrücke zeigen uns Paul als Ästhet, bei dem sich genaue Beobachtungsgabe mit einem Sinn für die Schönheit in der Natur und Umwelt verbindet, was sich wiederum in der sorgfältigen Wortwahl bei der Beschreibung, insbesondere bei den Adjektiven, äußert. Diese Tendenz, die sich auch in den folgenden Zeilen des Absatzes fortsetzt, bewirkt eine Poetisierung der Sprache und schafft eine lyrische Stimmung, die als Grundton die Erzählung beherrscht. Ein Einfluß der Romantik ist nicht zu verkennen, wie er sich überhaupt in der Zeit des Impressionismus immer wieder bemerkbar macht.

Zu diesem Zeitpunkt sieht Paul ein Mädchen, das ihm schon öfter aufgefallen ist und zu dem er sich hingezogen fühlt. Es war aber nie das Mädchen selbst, das ihn anzog, nicht ihre eigene Schönheit, sondern, wie er jetzt erkennt, die Tatsache, daß sie ihn an vieles Schöne erinnert. Sie besitzt für ihn keinen eigenen Wert, sondern ist nur Trägerin fremder Schönheit, die ihr durch Paul gegeben wird. Seine Gedanken wandern zu den Quellen dieser Schönheit; sie erinnert ihn an Bilder von goldenen Erzengeln und andere Heiligenfiguren:

In verstaubten Winkeln eines Antiquitäten-Ladens standen Statuetten von Heiligen, die ihr glichen; ihre Wangen schienen den matten Glanz von lichtem Holz zu haben- nur auf den Lippen hing blasses Rot wie leichte flüchtige Übermalung. Das Haar schien dunkel; Weihrauchqualm, der sich schwer in die Flechten legte, und die Flamme geweihter bunter Kerzen, die in Wandleuchtern duftend brannten, hatten es geschwärzt, und nur an wenigen Stellen leuchtete es noch von früherer Vergoldung. Hart und ungefügg

bewegten sich ihre hagern Kinderarme, als hätten sie noch nicht gelernt, umarmend sich um den Hals des Geliebten zu schlingen, und ihre verschlossen knospenden Formen schienen den Tag zu erwarten, an dem die Liebe schwellen und öffnen würde, was jetzt noch verschüchtert schlief. (S. 525f.)

Dieses Zitat macht klar, wie eng die beiden Realitäten, das Mädchen und die Schönheit, die es für Paul verkörpert, miteinander verbunden sind. Es ist nicht mehr genau zu erkennen, wovon der Erzähler hier spricht; alles geht ineinander über und bildet eine neue, höhere Einheit. Die Individualität des Mädchens ist verloren, aufgegangen in dem, was Paul in ihr sieht; sie wird ganz zur Kreatur seiner Einbildungskraft. So sehr sie ihn beeindruckt, liebt er sie jedoch nicht, sondern nur das, woran sie ihn erinnert.

Dieses Sehnen nach dem Fremden ist eines der beherrschenden Gefühle für Paul, und seine Gedanken erleuchteten diese Sehnsucht mit einem Bild, das ausdrucksstark die Größe seiner Sensibilität in einem seiner empfänglichsten Augenblicke darstellt: "Dann glitten die Ringe, die sonst ängstlich einen Gedanken an den andern ketteten, von einander- und über kühne, pfeilerlose Brücken, die sich schwindelnd wölbten, schritten nachtwandelnd seine Gedanken. Was jeder Tag an stumpfen schläfernden Schichten über seine Sinne gelagert, fiel von ihnen, bis sie nackt und bebend bloß lagen- und wenn es sonst seltsam fremder Folgen dunkler Akkorde brauchte, um ihn zu rühren, konnte jetzt das leise Klirren eines Ringes an Glas ihn erschüttern."(S. 526)

Wiederum charakterisiert dieser Abschnitt Paul. Wir sehen ihn als einen passiven Menschen, dessen Gedanken nicht aktiv arbeiten, sondern sich durch Eindrücke bestimmen lassen. In diesen Augenblicken der besonderen Klarheit des Empfindens werden die Gedanken aus ihrer Begrenzung gehoben in eine Sphäre der unbeschränkten Freiheit, aber sie schreiten nicht aus eigenem Antrieb auf neuen Wegen, sondern lassen sich von einer dunklen, unbekanntem Kraft leiten wie ein Schlafwandler.

Die überempfindlichen Sinne haben jetzt die Gabe, die verborgene Schönheit in den kleinsten Dingen zu sehen, und so kann etwas Alltägliches wie Regen und Wasser in einem neuen Licht erscheinen: "Die kühlen Tropfen, die sich von den regenfeuchten Blättern zitternd losrangen und seinen Nacken trafen, und die leuchtende Flut zwischen den schwarzen Schatten der Bäume auf dem Wasser," (S. 526) all das ist hier auf die Ebene des Ästhetischen gehoben und in eine neue Existenz verwandelt in einem Musterbeispiel für das, was Otto Oberholzer als die "lyrisch dichte, klangsatte Sprache" Beer-Hofmanns bezeichnet.¹⁰ Haben wir an diesem Beispiel nur eine empfindsame, lyrische Wortwahl festgestellt, so zeigt sich in anderen, wie sich die Umwelt für Paul in Bildern äußert: "Zwischen regenschweren rostbraun gerandeten Wolken schwamm der Mond, und von ihm floß Licht über die Dächer und warf sich von vorspringenden Rinnen jäh zu Boden, die Mauern im Dunkel lassend. Über den

feuchten Auen am Fluß lag ein zarter blauer Hauch, der wie ein lauer Atem aus der Erde in die kühle Nacht zu strömen schien. Hart am Weg wanden sich in dunklem Knäuel Baumstämme- wie Schlangenleiber gefleckt vom Mondlicht, das sickernd durch die Lücken des Blattwerks rann."

(S. 526f.) Wiederum ist jeder Eindruck gehoben in eine andere Sphäre, losgelöst vom Gewöhnlichen; das Mondlicht bietet das majestätische Schauspiel eines Wasserfalls, die Erde atmet, und auch die Bäume werden zu sich windenden Schlangen, und alles wird umschlossen durch die Wiederaufnahme des Bildes vom Mondlicht als Wasser. Neben Pauls Empfänglichkeit für Stimmungen wird hier ebenso seine ungewöhnliche Imaginationskraft sichtbar, die es ihm erst ermöglicht, die von außen auf ihn eindringenden Eindrücke in Stimmungen und Bildern zu einem neuen Leben zu erwecken.

Pauls Gedanken sind immer auf der Suche nach einer unendlichen Schönheit, und nur eine solche kann das Glück für ihn bedeuten, das er ersehnt. Beide Begriffe sind für ihn synonym geworden und nicht voneinander zu trennen. Als er auf seinem Spaziergang auf einer Brücke stehenbleibt und seine Blicke ziellos schweifen läßt, verlieren sich ebenso seine Gedanken auf ihrer Suche nach dem Glück, das sie schon oft nahe empfunden, noch nie aber erreicht haben. Ganz läßt er sich gehen, die Sehnsucht ermattet seinen Körper und Geist, und in Bildern erstehen die Möglichkeiten

des Glückes vor ihm. Es verlangt ihn jedoch nicht nach dem Glück des Lebens, nicht nach dem Glück des Frühlingsmorgens und Beginn des Lebens, nicht nach dem Höhepunkt des Lebens und Liebens an trägen Sommernachmittagen, auch nicht nach dem todesmutigen Glück des Unterganges. Er träumt von einem wehmütigen, entsagungsvollen Glück voll von Frieden, das er manchmal an frühen dämmernden Morgen erahnt hat, in dem alle Dinge eine kühle, ruhevolle Schönheit besitzen, die vergehen würde, sobald das Leben über sie kommt. Pauls Gedanken sind nicht abstrakt; jede dieser Möglichkeiten ersteht vor ihm in einer Reihe lebendiger Bilder, die beispielhaft für sein Empfinden sind. Allein die letzte, für ihn entscheidende Möglichkeit ist ihm nur verschwommen und in Annäherung erreichbar, und seine wandernden Gedanken versuchen, sie sich dennoch zu schaffen. Er fühlt das wahre Glück nahe, ja er sieht es jetzt vor sich, wie es aus den Nebeln hervorsteigt: "Ein schmales Hochtal; lichte Wiesen zwischen weißgeballte Berge geengt, die jäh erstarrtes Leben schienen, nicht toter Stein. Große Falter mit feierlich sich breitenen Flügeln schwebten regungslos über hoch und schlankgestielten Blumen, die farblos wuchsen; und er wußte, daß die dunkelten, wenn man ihrer vergaß, und licht und duftend wurden, wenn man lange voll Liebe sich über sie neigte."(S. 528)

Dieses Bild des Tales zeigt eine eigene Schönheit, aber obwohl wir darauf hingewiesen werden, daß die Felsen kein

toter Stein, sondern erstarrtes Leben sind, fehlt diesem Bild doch alles, was sonst das Leben ausmacht. Es gibt keine Bewegung, keine Farbe; die Lebendigkeit ist durch erstarrte Feierlichkeit ersetzt. Und doch, so scheint es, kann diese Welt zum Leben erweckt werden, können die Blumen duften, aber nur für denjenigen, der sie erkennt und in Liebe betrachtet. Diese Welt, losgelöst vom Alltag, nur dem empfänglichen, ästhetischen Menschen zugänglich, ist für Paul wichtiger als alles, was ihn sonst umgibt, und sie spiegelt seine Verachtung dem Leben gegenüber, das ihm belanglos und nichtig erscheint, nicht wert, sich damit zu befassen. Die Parallele zum Ästheteten Claudio in Hofmannsthals Tor und Tod wird deutlich.

Aus der Vision des Tales löst sich eine einzelne Gestalt in weißem Gewande, und es erscheint Paul ganz natürlich, als müsse es so sein. Ihm ist die Vision Wirklichkeit und bestätigt nur seine Ahnungen:

Denn über allem, was er sonst sah, so blaß es schien, lagen doch noch die warmen dunkelnden Schatten des Lebens; aber was sich um den dürftigen Leib dort weich und taudurchfeuchtet legte, war ein Sterbekleid und trug das blendende Weiß, zu dem der Tod die Knochen bleicht und in dem vereiste Welten sterben; und war Seide- totes seidenes Gespinnst von ungeborenen Faltern, und dunkle Falter glitten ruhsuchend um seinen Saum. Weit in den Nacken zurückgeworfen, als zöge es die schwere Flut der dunklen Haare dahin, war das Haupt. Nichts von dem, was um sie war, konnte sie sehen; über alles Nahe hinweg ging unter halbgesunkenen Lidern der Blick ihrer Augen- die wie honigfarbener Bernstein leuchteten- zu ihm. Sie schien regungslos und kam doch näher. Mit geschlossenen Füßen glitt sie über die Wiesen, als triebe sie ein leichter Wind ihm zu, und wie sein eigener Atem tief und schwer ging, war es ihm, als

söge er sie mit jedem Atemzug an sich heran. Und weiße verwehte Blüten von Bäumen, die er nicht sah, schwebten langsam herab und sanken in ihr dunkles Haar- und doch nicht Blüten- es mußte Schnee sein; denn zwei große Flocken, verästelten weißen Sternen gleich, fingen sich in den langen weichen Wimpern ihrer Augen und zergingen, und rannen zögernd über ihre heißen Wangen- wie große Tränen. (S. 528f.)

Diese symbolische Frauengestalt ist die Verkörperung aller Sehnsüchte Pauls, und hier, im Träumen, wird ihm deutlich, daß diese Sehnsüchte mit dem Sterben, mit dem Tod verbunden waren. Die Gestalt und Paul gehören zusammen, sind füreinander bestimmt, ziehen sich unwiderstehlich an. Die Attribute des Todes, das Kalte, Weiße, Bleiche, Regungslose, bestimmen die Vision, und selbst die fallenden Blüten als Sinnbilder des wachsenden Lebens müssen durch Schneeflocken ersetzt werden. Hier kommt ihm ein Glück entgegen, das keine Fröhlichkeit kennt, das seine Sehnsucht nach dem Entsagen mit Tränen bekräftigt. Als er aus seinen Träumen erwacht, fällt ihm die Ähnlichkeit dieser Gestalt mit dem Mädchen auf, das er zuvor gesehen hat, aber die Frage, ob das vielleicht der Beginn der Liebe sei, kann er in seinem schläfrigen Zustand nicht mehr beantworten. Halb unbewußt nur bemerkt er, wie er den Heimweg findet, und fällt sofort in einen tiefen Schlaf.

Auf wenigen Seiten hat uns dieser erste Abschnitt in die Erzählung eingeführt. Eine eigentliche Handlung liegt nicht vor, denn ein kurzer abendlicher Spaziergang ist das ganze Geschehen. Wir haben jedoch einen Eindruck vom

Charakter des Helden und auch der Erzählung bekommen. Das Geschehen der Außenwelt war ganz durch Paul bestimmt, und alles wurde nur unter dem Gesichtspunkt gesehen, der seine Haltung, Auffassung und Gefühle widerspiegelt. Die Gegebenheiten der Außenwelt waren nur Anlässe für den Aufbau einer Welt des Inneren, ähnlich wie Erich Kahler in anderem Zusammenhang feststellt: "[Es] wird deutlich, wie der zudringliche, allzu imaginative Blick die organische Figur und Textur der vordergründlichen Wirklichkeit auflöst, wie unter seiner animistischen Bestrahlung die Teile und Glieder ein selbständiges, wimmelndes Leben annehmen."¹¹ Innere und äußere Welt verschmelzen oft zu einer Einheit, die eine Trennung unmöglich macht. Während der Fortschritt der Handlung in Raum und Zeit unerheblich ist, sehen wir eine deutliche qualitative Progression in der Außenwelt, die über stimmungshafte Wiedergabe und bildhafte Darstellung zu starker Symbolkraft erhoben wird und damit einen lyrischen Vorgang darstellt. Unterstrichen wird diese Beobachtung durch eine Sprache, die durch Klangreichtum und Ausdruckskraft zu dem lyrischen Gesamteindruck beiträgt. Die Psychologisierung, die Verinnerung der Erzählung, geht Hand in Hand mit der Tendenz zum Lyrischen, und dieses Element, das schon in dem ersten kurzen Abschnitt deutlich wird, ist ebenso bestimmend für den gesamten weiteren Verlauf der Erzählung.

Die Tendenzen, die im ersten Abschnitt vorbereitet sind, werden im zweiten Teil weiter ausgebaut. Hatten wir im ersten Teil gesehen, daß ein Träumen zum gleichberechtigten Teil der Wirklichkeit werden kann, so ist der ganze zweite Abschnitt ein Traum. Er wird uns als wirkliches Erleben präsentiert, und erst am Ende, gleichsam als Überraschung, wird der Leser darüber aufgeklärt, daß alles nichts als ein Traum war, ein Traum allerdings, der für Paul ebenso wirklich ist wie jedes andere Erlebnis und in ihm einen fortwirkenden Eindruck hinterläßt. Wie wir am Ende des Abschnitts erfahren, dauert der Traum weniger als eine halbe Stunde, aber selbst innerhalb des Traumes spielt der zeitliche Fortschritt nur eine geringe Rolle und wird ebenso durch Gedankensprünge und Reflexionen in die verschiedensten Richtungen gelenkt wie im ersten Teil. Diese Erzählweise, die dem Bewußtseinsstrom eng verwandt ist, birgt in sich die Tendenz zur völligen Auflösung der Erzählstruktur, aber Beer-Hofmann engt diese Gefahr ein durch weitgehenden Gebrauch von Leitmotiven und Wiederholungen in Variationen, die wie Klammern oder Glieder einer Kette wirken und ein vollständiges Zerfließen der Form verhindern. Diese Technik gibt der Erzählung einen musikalischen Anstrich und ist ein neues Beispiel für die Lyrisierung der Erzählform.

Das "Erlebnis" des Traumes spielt etwa sieben Jahre später, und Paul wird mit dem Tode seiner Frau konfrontiert,

die das junge Mädchen des ersten Abschnitts war. Die Einführung geschieht mit psychologischer Feinheit, ist aber gleichzeitig engstens mit den Lyrisierungstendenzen verbunden. Die letzten Worte des ersten Abschnitts, "er schlief," können dem aufmerksamen Leser schon einen Hinweis darauf geben, daß es sich bei dem folgenden Teil um einen Traum handeln kann. Die letzten Eindrücke, die Paul vor dem Einschlafen aufnimmt, weisen ebenfalls auf das Kommen-
de hin: "Und das da an der Wand war der schwarze Schatten des Fensterkreuzes. . . . Wie ein Gitter von schwarzen Herzen sah das Laub der Linde vor dem Fenster aus."(S. 529)
Der Schatten des Fensterkreuzes kann auf die Ankunft des Todes anspielen, während die Herzen verraten, daß das Gefühl der Liebe eine Rolle spielt, aber auch hier liegt der schwarze Schatten des Todes schon über ihnen. Nach diesen Wahrnehmungen Pauls vor dem Einschlafen ist es kein Wunder, wenn der Eingangssatz des Traumes, von diesen Impressionen ausgelöst, dasselbe Bild aufnimmt: "Die hohen Linden aus dem fremden Garten drängten ihre Zweige hart ans Fenster, und hinter den dünnen roten, von der stechenden Nachmittagssonne durchglühten Vorhängen schien ihr regungsloses Laub ein ehernes Gitter dunkler Herzen."
(S. 530) Und sobald Paul aus seinem Traum erwacht, bietet sich ihm wieder dasselbe Bild: "Die Linden des Gartens drängten ihre Zweige hart ans Fenster, und ihr regungsloses Laub schien ein dichtes Gitter dunkler Herzen."

(S. 568) Dreimal dasselbe Bild mit nur leichten Variationen, die Gesamtheit des Traumes umrahmend und zusammenhaltend, aber gleichzeitig eine Verstärkung des Symbolgehaltes. Und, nach dieser Erkenntnis fast voraussehbar, finden wir ein ebenso leitmotivisches Auftreten bei dem Bild des Fensterkreuzes. Der schwarze Schatten liegt über der Bettdecke der sterbenden Frau (S. 556); als er erwacht und den Schatten des Fensterkreuzes auf seinem Bett findet, ruft ihm das die Erinnerung an den Traum zurück (S. 567), und schließlich vor seinem erneuten Einschlafen dringt dasselbe Bild noch einmal in sein Bewußtsein. (S. 569)

Paul hat nach siebenjähriger Ehe erfahren, daß seine Frau an einer tödlichen Krankheit leidet, und muß sich jetzt mit dieser Tatsache auseinandersetzen. Obwohl er Zeit genug hatte, sich an diesen Gedanken zu gewöhnen, kann er es nicht fassen, daß ihr Leben zu Ende geht. In Gedanken durchläuft er noch einmal die Zeit, die seit ihrer ersten Bekanntschaft vergangen ist; er erinnert sich an den Tag, da Georg ihn besucht hat, und an die Mondnacht mit dem Duft des frischen Heus von den Bergen (auch einer seiner letzten Eindrücke vor dem Schlafengehen). Einzelheiten der Beschreibung seiner Frau, wie etwa die Arme, die nicht umschlingen können, oder der zu hohe Griff des Schirmes, sind ebenso Assoziationen aus derselben Nacht. Er denkt an ihr Wiedersehen in Aussee, eine Schilderung von lyrischer Schönheit, in der ihre leichte, zerbrech-

liche Gestalt vor dem Hintergrund einer Blumenwiese gezeigt wird:

Am Wiesenhang, zwischen hohen weißen Narzissen, die so dicht wuchsen, daß jeder Schritt die schlanken Stiele zu knicken drohte. Hinter ihr stieß der Saum der Wiese an den lichten Abendhimmel, und scharf grenzten sich von ihm ab die dichtgedrängten duftenden Blumen und ihre schwächliche weiße Gestalt. Lässig stützte sie ihren Arm auf den zu hohen Griff des Schirmes, und wie sie langsam bergab schritt, glitt ihr Umriß vom lichten Himmel ab auf den weißblühenden Wiesenhang, der steil wie eine Wand hinter ihr emporstieg. Fast körperlos schien sie; nur ihr eignes weißes Bild, das sich in fremden Linien von den Blüten und Stengelgewirr der narzissenübersäten Tapete hob. Vom Rand des Waldes, wo unter dichtem Gestrüpp, das die Sonne nicht durchdrang, auf braunem moderndem Laub noch ungeschmolzen der Schnee des Winters lag, kam ein leichter kühlender Wind, daß sie fröstelnd die Schultern in die Höhe zog. (S. 534)

Eine Stelle von besonderer Ausdruckskraft und starker lyrischer Wirkung, wieder persönlichster Ausdruck des Ästheteten Paul, in der die besondere Stimmung des Augenblicks mit höchster Einfühlungskraft erlebt und wiedergegeben ist. Unter den weißen Narzissen scheint das Mädchen unter ihresgleichen, ebenso voll von zarter Schönheit wie auch der Gefahr des Knickens ausgesetzt. Die ganze Stimmung ist so unwirklich, daß sie zum Bild, zur Tapete wird. Das Mädchen scheint ihm in ihrer Erscheinung aller Selbständigkeit entkleidet, ein schutzbedürftiges Wesen, das vor der Bedrohung durch den Winter, der in das Idyll einbricht, Zuflucht suchen muß. Paul sieht hier seine Bestimmung, und er liebt sie, aber nur so, "wie man die Dinge liebhat, denen man Sehnsucht und Glück und Schicksal zu sein vermag."(S. 534)

Schon als kleiner Junge hat sich Paul mit alten Büchern beschäftigt, die ihm die Abenteuer und Erlebnisse ferner Völker und alter Helden nahebrachten und ihn mit einer Bewunderung dafür erfüllten, ihn aber gleichzeitig verachtungsvoll auf das Leben um ihn herabschauen ließen. Er weiß nichts vom Leben derer, die nahe um ihn sind; ihr Schicksal erscheint ihm seicht und unbedeutend, während das der Menschen aus den alten Zeiten breit wie ein uferloses Meer erscheint. So beschäftigt Paul sich auch in dieser Zeit gern mit einem Band von "Tausend und einer Nacht," wo ihm die Schicksale der Menschen so klar und bedeutend erscheinen. Alles läuft nach einem vorherbestimmten Schicksalsplan ab, und jedem geschieht allein das, was im voraus für ihn bestimmt ist. Alles Glück und Elend, das diesen Menschen geschieht, flicht sich ineinander, verliert alle Emotionen wie Freude und Trauer und wird nur zu einem seltsamen Geschick, das ohne Leidenschaft erzählt wird. Diese Menschen scheinen die Beschwerden des Alters nicht zu kennen, und eine ewige Sonne der Jugend leuchtet ihnen. Im Vergleich mit diesen Helden der Bücher erscheint sein eigenes Leben wie auch das seiner Mitmenschen flach und bedeutungslos und deshalb keiner Beachtung wert.

Sein Geist entfernt sich folglich aus der naheliegenden Wirklichkeit und wendet sich diesen Sphären zu, die ihm allein bedeutend erscheinen. Aus der Realität, die

er als niedrig und kraftlos erkennt, flieht er in das Exotische, in das Vergangene, um den Problemen des Leidens und vor allem des Alterns zu entgehen. Die Unmittelbarkeit, mit der diese Sphäre auf ihn wirkt, wird in einem Vergleich deutlich gemacht: "In anderer Menschen Gedächtnis lag das Wissen von diesen Dingen wie das Korn in trockenen Speichern; wie in tiefgepflügtes feuchtes Erdreich war es in ihn gefallen und sog, aufwuchernd, alle Kraft aus ihm. Nicht wie ein Wissen von Geschehenem empfand er es; es war sein Eigen wie seine Träume und, wie diese, mehr sein wahres Leben als das, das er lebte."(S. 538)

Seine besondere Empfänglichkeit für das Fremde und Vergangene, von der Magie einer verklärten Sprache heraufbeschworen als Wirklichkeit, erlaubt diesem, ihn völlig in Besitz zu nehmen. Allzu deutlich ist die folgende Erklärung von der Realität dieser Welt und seiner Traumwelt, der der Leser kaum noch bedarf, um die beherrschende Gegenwärtigkeit zu erkennen. Für Paul gibt es keine Zeit und keine Vergangenheit: "Was Macht besaß, an seine Seele zu rühren, das lebte."(S. 538)

So entsteht vor ihm die Vision eines syrischen Tempels in aller Unmittelbarkeit, und in der Wiedergabe erkennen wir Sprache, "tot, verklärt und entrückt allem unedlen Dienen,"(S. 538) in der Paul von diesen Dingen erfahren hat. Der Vision haftet etwas Feierliches, Würdevolles an, das einen neuen Ton in die Erzählung bringt, den wir bei

aller Gehobenheit der Sprache in den anderen Teilen nicht gefunden haben. Vielfach stilisiert, gleicht sich die Sprache ganz dem antikisierenden Inhalt an. So wird berichtet von der unendlichen Mühe der Menschen, die an dem Tempel bauten: "Im Bezirk von wenigen Schritten lebte ein jeder sein Leben. An der Stelle, wo er tagsüber stand, lag er in der Nacht. Unter der Last des ermüdeten Leibes höhnte sich der Boden an der Stelle, wo sie ruhten, immer tiefer mit den Jahren, und die ganz Alten lagen des Nachts wie in Gräbern."(S. 539) Ein auffallendes Stilelement, das besonders zu dieser Wirkung beiträgt, ist das häufige Auslassen der Hilfsverben "haben" und "sein" in Nebensätzen, wie etwa an dieser Stelle, die die Bilder des Tempels beschreibt: "Viele Bilder umstanden den Tempel. Unförmliche aus schwarzem Stein, die vor langer Zeit in wundererfüllten Frühlingsnächten das Meer selbst von weiter an den Sand der Ufer gebracht, und andere, künstlich geschaffen von Menschen, die ihren Namen in den Sockel gemeißelt."(S. 539)

So wird die Entstehungsgeschichte des Tempels vor uns vergegenwärtigt. Wir sehen die Angst des Lebens und die Angst des Todes, die den Erbauern innewohnte und die sie in der Erschaffung des Kunstwerkes zum Verstummen bringen konnten. Von Frömmigkeit gegen die Götter ist das Werk weniger bestimmt als von Selbstdarstellung und Selbstbestätigung der Menschen, die all ihre Ängste und Nöte,

aber auch Freude und Wollust in diesen Bildern verewigten:
"Über ihr eigenes Leben hinaus ihre Macht zu weiten, schaffend den Marmor zum Verweser ihrer Herrschaft zu bestellen, daß er noch in kommenden Tagen an Seelen zu rühren vermöchte, wenn die ihre längst entflattert, gab so viel Glück- daß es schien, als wäre dem Leiden aller Stachel gestumpft und selbst der Tod um seinen Sieg betrogen."(S. 540) Der Tempel wird zur Verkörperung dieses siegreichen Kampfes des Menschen gegen die feindlichen Kräfte des Lebens und des Todes, und so wandelt sich für einen Absatz plötzlich der Ton der Vision, und in expressionistisch anmutender Ausdrucksfähigkeit steht der Tempel vor uns in all seiner geballten Kraft als Schrei der Herausforderung gegen die Götter:

Aus dem nebelverhüllten Gewirr der Häuser der Stadt, wand er- kaum mit dem Fuß sie streifend- sich los. Mit dem Felsen ringend, bis der Stein ihm zu Willen sich fügte, ballte und türmte er drohend die Quadern zu einer Burg gegen die Götter. Zweimal schien er noch- auf breiten marmornen Terrassen sich sammelnd- in seinem Ansturm zu rasten, dann warf er, steil aufschießend, die Reihen seiner goldumpanzerten Säulen nach oben. Im Osten rissen die Nebel; und der goldene Spiegel des Daches fing die blitzenden Feuer der Strahlen und schleuderte sie lichtschmetternd zurück in die Wolken- einen einzigen leuchtenden fordernden Schrei zu den Göttern! (S. 542)

Ein deutlicher Anklang des Dramatischen hebt diese Passage aus dem Zusammenhang heraus, aber dennoch bleibt die Verbindung mit dem Lyrischen ungebrochen. Das ruhige Dahingleiten der Sprache wird jäh unterbrochen, beschauliches Ruhen zu einem plötzlichen Ausbruch von Aktivität,

aber in der symbolhaften Bildlichkeit des Vorganges bleibt eine lyrische Qualität erhalten.

Aber sofort findet die Sprache zu ihrem alten Ton zurück. In einer verwirrenden Anzahl von einzelnen Beobachtungen wird uns der Tempel bei seinen Vorbereitungen zum Frühlingsfest gezeigt, dem Höhepunkt einer ganz auf die Sinnlichkeit von Fruchtbarkeitsriten gegründeten Religion. Wir sehen die entmannten, immer den Schein der Jugend bewahrenden Priester, wir erblicken die Menge der Gläubigen aller Herkunftsschichten, die in der Gemeinsamkeit der Andacht etwas suchen will, was kein einzelner hat, aber die Menge doch in sich spürt: "Fühlen wollten sie- endlich ihr Leben fühlen; den Kreis gleichverrinnender Tage, in den es gebannt, sprengen, und- wie sie die eingeborenen tiefen Schauer vor dem Tode kannten- die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken."(S. 548) Diese Erwartung, verstärkt durch die äußeren Requisiten der Opferfestlichkeiten, entläßt sich in einer Orgie, in der sich jeder den anderen und damit der Gottheit hingibt, und, spendend oder empfangend, Quelle des neuen Lebens wird, das ihn überdauern wird. Der Einzelne bedeutet nichts; die Masse ist von ihren Fesseln erlöst und wird sich ihrer Stärke bewußt, für die das Leben des Einzelnen nicht zählt. So endet die Vision in der Ermattung aller, im Tode weniger, aber in der Sicherheit des Fortbestehens. All das, was Paul so in sich aufgenommen hat und wofür

der Tempel nur stellvertretend steht, ist ihm in dieser Weise gegenwärtig und beherrscht sein Leben, denn- und hier wird in der Wiederholung des Bildes der Rahmen um die Vision geschlossen- "wenn in anderen das Wissen wie Korn in trockenen Speichern lag- in ihm war es wie in tiefgepflügtes feuchtes Erdreich gefallen; aufwuchernd sog es alle Kraft aus ihm."(S. 550)

In dieser Weise spürt Paul den Wurzeln allen Geschehens nach, geht zurück in die Vergangenheit und wird von ihr so gefangengenommen, daß er an seinem eigenen Leben vorbeigeht. In einer Reihe von Bildern wird dieser Gedanke immer wieder dargestellt. So heißt es etwa:

Er sehnte sich darnach wie andere, die Früchte hart am Stiel zu pflücken und nur den Duft und die Süße ihres Fleisches zu schmecken; unter überlasteten Zweigen, die sich zu ihm bogen, stand er und dachte, wie alle Süße und aller Duft aus dunkeln Wurzeln stieg, die weitverästelt tief sich in die Erde bohrten. Unverwundet umklammerten sie scharfes Eisen, das getötet hatte, wuchsen durch goldene Reife, um deretwillen es geschehen, und schwellen safterfüllt an, gemästet an Verwesendem. Er schritt weiter; und hinter ihm löste sich überreif die Frucht, die er nicht gepflückt, vom Baume, und fiel schwer zu Boden, sich wundschlagend. (S. 550f.)

All diese Bilder, sich aneinander anschließend, sagen das gleiche aus, damit eine lyrische Steigerung des Gedanken bewirkend, und sie gipfeln in einem anderen Bild, das sich an die Aussage über das Korn anschließt, das alle Kraft aus ihm sog: ein Netz dieser Dinge legt sich um ihn, und er lebt wie in überfüllten Räumen, in denen alle Herrlichkeit der Welt aufgestapelt ist, deren Wert

er erkennt, die ihm aber so den Atem nimmt, daß er sein eigenes Leben nur unter Schwierigkeiten leben kann. Er fühlt sich bedrängt von diesem Wissen, kann es aber nicht wie ein Dichter von sich lösen und in leichter Form weitergeben, sondern muß einsam schwer daran tragen.

So waren Pauls Umstände, als er seine Frau kennenlernte. In ihr findet er ein einfaches Geschöpf, das sich ihm völlig zuwendet und das er beeinflussen kann. Alles, was sie in ihrer Jugend gelernt hat und was ihr unantastbar erschien, kann er in Frage stellen und zerstören:

Er nahm ihr den Glauben an einen gütigen Gott, der ihr Schicksal lenkte, und ließ ihr nichts als verzehrende Sehnsucht nach Glauben; wo sie frei und ahnungslos auf sicherem Boden geschritten war, ließ er sie auf die dunkeln gurgelnden Wasser des Abgrunds unter ihr horchen und lehrte sie, in ihr eignes Leben mit Zweifel und fragenden Augen zu sehen. Was ihr armer kindlicher Sinn als seinen unveränderlichen Besitz erachtet, hatte sie ihm gläubig emporgereicht; und wie seine kalten prüfenden Finger es ans Licht hielten, war aller Glanz erloschen, und was ihr ewig leuchtend erschienen, war nur stumpfes, farbiges Glas. (S. 535)

Immer wieder finden wir wie hier eine Aneinanderreihung von Bildern mit gleicher Aussage, deren Folge eine lyrische Steigerung des Gesagten bewirkt. Das Ergebnis ist keine einfache Anhäufung von Metaphern, sondern jedes Bild ergänzt das vorhergehende und verstärkt seine Wirkung, und über Frage und Zweifel gelangen wir zu dem Ergebnis, daß in dem Mädchen nur noch eine völlige Leere bleibt. Diese Leere muß Paul jetzt zu füllen versuchen, und er tut es, indem er ihr seine eigene Auffassung von der Schönheit der kleinen

Dinge nahebringt. Bedingt durch das Vakuum in ihr, ist sie jetzt so aufnahmebereit, daß sie völlig zu seinem Geschöpf werden kann, zu einer Person, die nichts mehr mit ihrem früheren Selbst gemein hat. Sie nimmt die Züge von Frauen an, die sie auf Bildern gesehen hat, so wie alles, was sie erkennt und aufnimmt, zu einem Teil ihrer selbst wird: "Wenn sie ihm eine Frucht bot, stieg ihr schlanker Arm aus einem Kelch zurückfallender breiter Spitzen; ihre schmalen weißen Finger, die aus ihrer Hand, wie zu einer Dolde sich verästelnd, wuchsen, spreizten sich um die Frucht, die sie nicht umspannten. Ein nicht mehr ganz bewußtes Erinnern an vieles war dann in dieser Gebärde: An Bilder, die sie schon vergessen, an weiße Fruchtschalen, von verschlungenen silbernen Ranken zierlich getragen, und eine leichte Würde, als erfülle sie ein Amt." (S. 552) Paul glaubt, sie trage das Wissen, das ihn so schwer bedrückt, leicht wie einen Schmuck und lebe unbelastet neben ihm, ein Irrtum, dessen er erst später gewahr wird. Sie ist nichts als ein Spiegel seines Wissens, ein Spiegel seiner selbst.

Eng verbunden mit diesem Gedanken ist ein Bild, das sich durch den Abschnitt zieht und in Variationen immer wieder auftaucht. Als Paul sich zuerst auf den Weg macht, hinunter ins Krankenzimmer zu gehen, sieht er durch ein Seitenfenster nach draußen: "Wo das grellflimmernde Grün der Baumwipfel endete, lag regungslos der spiegelnde See.

Die Berge an seinem Saum wuchsen schwarz in seine Tiefe und gipfelten von neuem darin, der sattblaue Himmel lag tief unten und, blitzend, auf dem Grund die weißblendende Sonne."(S. 533) Eine direkte Verbindung mit der Kranken ist hier noch nicht auszumachen, aber im weiteren Verlauf der Erzählung werden wir gewahr, auf wen sich die Parallele bezieht. Es wird deutlich nach der Vision des Tempels und den Gedanken an die Frau, die vom Schicksal der Dinge weiß und sie in sich aufgenommen hat, sie dadurch in Schönheit verwandelnd. Immer noch steht Paul am Fenster auf dem Weg hinunter zu seiner Frau, und wieder schweift sein Blick hinaus auf das Wasser. Der erste Eindruck des Spiegels hatte seine Gedanken zu der Kranken gelenkt, und jetzt schließt sich wieder der Rahmen, wenn seine Reflexionen über das Wesen der Frau zurückführen zu fast demselben Eindruck:

Durch die Fenster des Treppenhauses sah er über das grellflimmernde Grün der Baumwipfel hin. Nur wenige Schritte weit von ihm schlief unbewegt der spiegelnde See. Die Berge an seinem Saum wuchsen schwarz in die Tiefe und gipfelten von neuem darin, der blaue Himmel lag tief unten und, blitzend, auf dem Grund die weißblendende Sonne. Steil fiel das Ufer in den See. Silberne glänzende Luftblasen stiegen manchmal perlend durch das dunkle Wasser nach oben und barsten, leichte Kreise ziehend; dann glättete sich wieder der Spiegel und nichts verriet unter der beruhigten Fläche die Tiefe. (S. 552f.)

Wir sehen, daß das begleitende Bild Pauls Gedanken an seine Frau jeweils einen Schritt voraus ist. Es taucht auf, bevor er von ihr als einem Spiegel seiner selbst denkt, und

selbst bei seiner Wiederholung ist die Parallele zwar dem Leser, Paul selbst aber noch nicht bewußt. Bei seinem zweiten Auftreten ist das Bild jedoch erweitert durch das Auftreten von etwas, das die Wahrheit des Spiegels in Frage stellt, das eine neue Dimension in das Bild einführt: die Fläche des Wasserspiegels wird für Augenblicke zerstört, ohne daß aber das, was sich unter der Oberfläche verbirgt, sichtbar wird; der Spiegel glättet sich wieder, und die trügerische Illusion ist wiederhergestellt.

Paul geht hinunter in das Krankenzimmer, wo ihm die Atmosphäre des Sterbens und Verwesens entgegenschlägt: "Auch vom Mohn, dessen Kelche langsam sich entblätterten, als Paul die Türe hinter sich schloß, quoll jetzt ein süßlicher Duft, wie von lauer Milch und feuchter modernder Erde. Zögernd, wie matte Falter, taumelten die Blumenblätter auf die wasserblaue seidene Decke des Bettes; tiefviolette mit weißem zerschlissenem Saum, und andere wie schwarzgeronnenes Blut, noch hellrot an den Rändern." (S. 553) Von der Kranken sieht er nichts als ihre Hand, die mager und schlaff geworden ist, so daß der Ehering als Symbol für ihre Abhängigkeit von Paul nicht mehr paßt und lose an dem Finger hängt. Auch die alte Bäuerin, die als Wärterin bei der Kranken aushält, ist dem Tode mehr verbunden als dem Leben. Sie hat ihr Leben gelebt, das seine Spuren tief in ihr Gesicht eingegraben hat, aber jetzt ist es nur eine Maske für Empfindungen, die längst

abgestorben sind; für sie bringt der Tag keine Erwartungen mehr, keine guten und keine schlechten, und alles ist nichts als Zeit, die verrinnt.

In dieser Atmosphäre wird Paul von seinem Schmerz überwältigt. Er kann es nicht fassen, daß ihm das Glück, das ihm seine Frau gewährt hat, verloren gehen soll. Vergebens versucht er, seine Gedanken in der Lektüre von "Tausend und einer Nacht" in eine andere Richtung zu lenken, aber alles, was vorher so losgelöst von seinem eigenen Leben erschien, weist plötzlich nur noch auf sein Schicksal hin. Ihm wird klar, daß er schuldig an seiner Frau geworden ist, daß er sie, die sich schutzsuchend ihm zugewandt hatte, mit der ganzen Last seiner Gedanken beladen hatte, einer Last, die sie nicht imstande war zu tragen. Er hatte geglaubt, sie trüge das Wissen leicht wie Schmuck, aber er fühlt jetzt, daß es für sie nichts als eine überschwere Belastung gewesen ist. Diese Erkenntnis treibt ihn wieder hinauf zum Fenster, und wieder sieht er hinaus auf den See:

Regungslos lag der See. Die Berge an seinem Saum wuchsen schwarz in seine Tiefe und gipfelten von neuem darin; der blaue Himmel lag tief unten und, blitzend, auf dem Grund die weißblendende Sonne. . . . Ein silbernes Blitzen zerriß das Bild; ein Fisch war emporgeschneilt, und in immer weiter verrinnenden Kreisen wellte das Wasser. Langsam ward die Fläche wieder glatt; aber Paul . . . sah, wie der lichte Seeboden noch eine Strecke flach verlief, und dann zwischen leicht schwankenden dunklen Wasserpflanzen sich langsam zur Tiefe senkte . . . Im grellen Sonnenlicht sah er Muscheln, die im Boden staken, und auf dem lichtgelben Grund des seichten Wassers war der Schatten eines Hechtes, der lauernd stand. (S. 561f.)

In der dritten Wiederholung ist zur Wirklichkeit geworden, was sich beim zweiten Mal ankündigte: es ist Paul offenbar geworden, was sich unter der täuschenden Oberfläche des Spiegels verbirgt, und nach dieser Erkenntnis ist er nicht mehr in der Lage, die Täuschung aufrechtzuerhalten. Selbst wenn er sich bemüht, das Spiegelbild wieder hervorzurufen, sieht er doch immer auf den Grund des Sees. In vielen Einzelheiten, die vielleicht für Paul, aber wohl kaum für den Leser wichtig sind, vergegenwärtigt er sich, daß der See ein Eigenleben besitzt und mehr ist als ein bloßer Spiegel für etwas außerhalb Liegendes, und erst jetzt erkennt Paul, was der Leser schon längst weiß, nämlich daß ihm auch seine Frau nichts anderes gewesen ist als ein Spiegel seiner selbst. Er hat ihr Unrecht getan, indem er ihr eigenes Leben abgetötet hat und sie nur zu einem Spiegel für Fremdes machte. Tief empfindet er seine Schuld ihr gegenüber, und er weiß, daß er ihr, die jetzt sterben muß, nichts mehr bedeuten kann. Als sie ihn brauchte, hat er versagt, und jetzt ist er nicht mehr als ein unbedeutender Teil der Umwelt, die sie verlassen muß. Sein Schmerz ist klein und bedeutet nichts, denn er darf am Leben bleiben, wenn sie stirbt. Sie aber entzieht sich seiner Herrschaft und seinem Einfluß, und diese Trennung wird auch symbolisch vollzogen noch bevor sie stirbt, als der zu groß gewordene Ehering von ihrem Finger gleitet.

Seine Frau stirbt, und in diesem Augenblick wacht

Paul aus seinem Traum auf. Obwohl er weiß, daß er nie eine Frau gehabt hat, daß die Frau, von der er geträumt hat, nichts mit dem Mädchen zu tun hat, dem sie gleicht, fühlt er doch einen starken Schmerz. Er erkennt, daß er die Frau geliebt hat, die ihm im Traum gestorben ist. Die Dinge des Traumes verlieren schnell ihre Körperlichkeit, aber die Gefühle, die sie in ihm hervorgerufen haben, bleiben bestehen. Es scheint Paul, als sei der Traum mit so vielem erfüllt gewesen, ohne leere und bedeutungslose Stunden; es scheint ihm, als sei alles, was er gesehen hat, nur um seineswillen dagewesen. Er meint zwar, im Traum ein anderer gewesen zu sein als im Leben, aber dunkel ahnt er, daß er sich im Traum besser gekannt hat als in der Wirklichkeit des Alltags.

Der zweite Abschnitt der Erzählung ist nur ein Traum Pauls, aber in diesem Traum offenbart sich sein Wesen klarer als im Leben. Der Aufbau des Abschnittes gleicht sich dem ersten an. Wieder ist die "Handlung" nur gering; Paul geht hinunter in das Zimmer seiner sterbenden Frau und wird Zeuge ihres Todes. Der Hauptaspekt liegt auch hier auf dem inneren Erleben Pauls, und da ist das Geschehen beträchtlich. Im ersten Teil haben wir gesehen, wie er das Mädchen, das er zu lieben glaubt, durch Assoziationen mit seinen Schönheitsvorstellungen zu einem neuen Wesen, zu seinem Geschöpf macht, das er nur für das liebt, woran es ihn erinnert. Später dann verbindet sich dieses Mädchen

mit der Frau seiner Vision, zu der er sich hingezogen fühlt, die aber schon durch ihr Sterbekleid und die anderen Attribute mit dem Tode verbunden ist. Jetzt im zweiten Abschnitt sehen wir die Parallele: wieder ist die Frau, die er liebt, ganz ein Geschöpf seiner selbst, und diesmal wird das Sterben zu einer Realität, mit der er konfrontiert wird. Aber bezeichnenderweise ist es im Traum und nicht im Wachen, daß er an seiner Haltung zu zweifeln beginnt, daß er erkennt, wie auch das sonst so verachtete Leben einen Wert für ihn haben kann. Dunkel erkennt er, daß das Leben um ihn herum mit dem verbunden ist, was er im Exotischen und Vergangenen als so wertvoll erkannt hat, daß beides nicht zu trennen ist.

Dieses innere Geschehen ist jedoch nicht nur psychologisch gesehen und dargestellt, sondern Pauls Entwicklung läuft parallel mit einem Gewebe von Bildern und Symbolen, das uns aus dem Psychologischen in eine lyrische Sphäre hinüberführt. Die Außenwelt, sei es im Wachen oder im Traum, wird nur Anlaß, Pauls innere Entwicklung zu spiegeln, und das geschieht mit einer klangvollen und modulationsfähigen Sprache, die kleinste Feinheiten der Atmosphäre aufnehmen und in Bildern und Symbolen wiedergeben kann, die sich verdichten und dadurch eine lyrische Wirkung hervorbringen. Deutliche Beispiele waren vor allem auch in der Verwendung von Symbolen als Leitmotive und in ihrer damit verbundenen Steigerung sichtbar geworden.

Im Gegensatz zu dem Traum des zweiten Abschnitts werden die letzten beiden Teile gewöhnlich als "erlebte Wirklichkeit" gesehen und interpretiert. Wenn wir jedoch den Hinweis der letzten Worte des ersten Abschnittes, "erschließ," als Fingerzeig auf die Sphäre des Traumes im folgenden Teil gesehen hatten, so ist es bemerkenswert, daß auch dieser zweite Abschnitt, nach dem Erwachen aus dem Traum, wieder mit denselben zwei Wörtern abschließt. Vielleicht kann das als Andeutung dafür gelten, daß auch hier die Möglichkeit eines Traumes offenbleibt, obwohl kein Erwachen geschildert ist und auch Erinnerungen an den ersten Traum wachgerufen werden. Wie wir aber schon festgestellt haben, ist für Paul die Sphäre des Traumes mit der Wirklichkeit um ihn herum so eng verbunden und verknüpft, daß eine Entscheidung dieser Frage für unsere Untersuchung nicht wesentlich erscheint.

Während der Traum des zweiten Teiles etwa acht Jahre nach der Nacht des ersten Abschnitts spielt, sind im dritten Teil erst zwei Tage seit jener Nacht vergangen. Georg ist in der Nacht nach seiner Ankunft bei Paul einem plötzlichen Herzschlag erlegen, und Paul befindet sich in einem Eisenbahnzug, um den Sarg Georgs zu seinem Begräbnis zu überführen. Das Erleben scheint wie eine Fortsetzung des Traumes: während Paul sich dort mit dem unausweichlichen Kommen des Todes auseinandersetzen hatte, steht er hier der vollendeten Tatsache, dem Tode eines geliebten Menschen, gegen-

über. Er sieht sich in seinem Schmerz um Georg allein, den keiner der Bekannten, die ihm ihr Beileid ausgedrückt haben, verstehen kann; mit ihren stereotypen Reaktionen werden sie ihm zu Masken, die alle persönlichen Unterschiede verschwinden lassen. Aber schon bald erkennt Paul, daß auch seine Erschütterung in Wahrheit nicht über den Tod Georgs ist, sondern nur über die Erscheinung des Todes als Einbruch in sein eigenes Leben. Und mit dem Gedanken des Todes mehr als mit dem Tod Georgs setzt er sich während der Eisenbahnfahrt auseinander. Das konkrete Ereignis ist nur Ausgangspunkt für das Schweifen seiner Gedanken und Assoziationen, wie wir es schon vorher als leitendes Prinzip der gesamten Erzählung erkannt hatten.

Aus dem Fenster des Zuges sieht Paul hinunter auf die Straßen und Wege neben dem Bahndamm, und plötzlich überkommt ihn ein Gefühl der Ruhe und der Sicherheit: "Wohl-tuend empfand es Paul, daß sein Weg nicht da unten führte. Nach der Unruhe der letzten Stunden gab es ihm Beruhigung, auf eisernen festgebetteten Schienen seinem Ziele zuzugleiten. Alles Zufällige und Launenhafte der Landstraße schien von seinem Weg entfernt."(S. 573) In diesem Bild und diesem Gefühl spiegelt sich noch einmal Pauls Sehnsucht nach dem Leben des Exotischen und Vergangenen, dessen herausragendes Merkmal die Klarheit und Vorherbestimmtheit des Schicksals war. Er im Zug fühlt sich diesem Leben nahe, aber immer noch hält er sich allein für auserwählt, daran

teilzuhaben, denn alle anderen Menschen erscheinen ihm als bloße Requisiten am Rande des Geschehens ohne individuelle Qualitäten, nur in verschiedenen Gruppen einander gleichend und sich wiederholend: die armen, abgearbeiteten Frauen in den Haustüren und die wohlhabenderen, zufriedenen Bahnbeamten auf den Bahnhöfen. Der Rauch der Lokomotive gleitet "dunkel sich spiegelnd, über das leichtwellende Wasser breiter seichter Gerinne,"(S. 575) ein weiterer Hinweis darauf, wie er das Leben seiner Umwelt einschätzt, von dem er schon in seinem Traum geglaubt hatte, daß es "an seichten versandenden Ufern zu ebbem schien."(S. 537)

Pauls Gedanken wandern zu dem Leben, das Georg beschrieben gewesen wäre, das ihm durch seinen frühen Tod aber versagt geblieben war. Er sieht den Freund als erfolgreichen Arzt, nicht nur einen von den guten Handwerkern, sondern einem Künstler gleich, der mit seinem Blick die Ursprünge und das Schicksal der Dinge erkennen kann: "Ehe ihre Lippen sich öffneten, um zu klagen, klagten die schmerzlichen Linien um Mund und Augen, und an ihrem entstellten Leib erkannte er die Arbeit des Todes, der in ihnen kauernnd saß und, lautlos hämmernd, von innen her ihren Leichnam sich formte, wie ein Bildner kunstvoll ein Gefäß von innen treibt."(S. 575) Ein ähnliches Bild wie hier vom Tode hat Paul in seinem Traum vom Leben gegeben, wenn wir an die alte Bäuerin denken: "So schien es, als hätte das Leben- ein großer Künstler- mit geduldigen

Fingern rastlos daran gearbeitet, ihn Antlitz zu formen." Wenn es dann weiter heißt: "Seine Arbeit war vollendet, und leise, mit unmerklichen Schritten, trat das Leben von seinem Werk zurück"(S. 557), so erkennen wir im Zusammenhang dieser beiden Bilder, daß es sein Werk nun einem anderen Künstler überläßt, der es fortführt: Leben und Tod gehen Hand in Hand.

Paul ist sich nicht im klaren, worin der größere Wert liegt, im langen Leben oder im frühen Tod. Zunächst sieht er alles nur im Hinblick auf die verlorenen Möglichkeiten Georgs. Der Freund, in seinen Gedanken ihm selbst in der Einstellung gleichend, hätte die wahre Natur des Menschen, dem im Kampf zwischen Leben und Tod alles schmückende Beiwerk fehlt, erkannt:

Jede bunte und überschätzte Tracht, die Menschenschicksale untereinander schied, war wie versengter wertloser Lappen von ihnen gefallen; nackt und allen gemein, ging aller Handel der Menschen um Leben und Tod. Von dort, wo Georg stand, waren alle Eitelkeiten weggegangen; über den Rand der Sterbelager kollerten die letzten Masken, die ein Antlitz bedeckt. Augen, die überlegen geblickt, hingen angstvoll und bettelnd, wie die eines Hundes, an Georgs Lippen, und hilflos, ohne Willen, bargen sich in seiner Hand fiebernde Hände, deren Sprache, ein Leben lang, nur Zorn und Drohen und Befehl gewesen. (S. 576)

Georg allein ist allen Menschen überlegen, Herr über Leben und Tod. Er weiß ihren Willen zum Leben zu erhalten, er weiß den Kranken zu helfen, indem er lange verlorene Erinnerungen mit seinen Worten wieder heranlockt, "bis sie wieder mit lichten stillfächelnden Flügeln heranglitten,

und rastend auf dem Bettrand niedersaßen." (S. 557)

Einzelne Augenblicke aus dem Leben des Kranken, die, unbewußt, ihm so viel bedeutet haben, läßt Georg in leuchtenden Bildern vor ihnen erstehen. Alle diese Augenblicke stehen für Werte, die das Leben der Kranken einmal füllten, und in der Erinnerung wird das Lyrische, Stimmungsbetonte entscheidend. All diese Bilder, die, wie etwa das Bild der Einsamkeit des Einzelnen, losgelöst von allen anderen Menschen, nur die Auffassung Pauls spiegeln, verdichten sich im Angesicht des Todes und erscheinen dem Kranken erst jetzt in aller Klarheit: "Der graue Schutt gleich verrinnender Tage hatte es bedeckt und verborgen. Wie Kostbarkeiten in verschütteten Schatzhäusern geflohener Könige, hatte es lange geruht, bis Georgs Wort es gehoben. Vorher hatte es wenig bedeutet: ein Duft in der Nacht, das Verhallen einer Stimme, Wasser, das verrann, und ein Schatten um Mittag. Mutter-Jugend-Liebe-Erkenntnis- hieß es jetzt, und war genug, ein ganzes Leben reich zu erfüllen."

(S. 580) Die Bilder selbst waren so eindringlich geschildert, daß diese Erklärung und Deutung an dieser Stelle überflüssig erscheint. Aber alles zielt nur darauf hin, Georg in seiner fast übermenschlichen Allmacht zu zeigen, der dem Leben den ihm gebührenden Wert zukommen läßt, den erst der Sterbende voll ermessen und würdigen kann.

Immer wieder wird Pauls Gedankengang von Dingen der Außenwelt beeinflußt, die er wahrnimmt und registriert,

aber gleichzeitig umgesetzt in Bilder, denen unbewußt schon eine Interpretation zugrundeliegt. Im Augenblick des Aufnehmens scheint es bedeutungslos, und erst später im Wiederaufleben durch die Erinnerung wird ihm die erste unwillkürliche Interpretation bewußt. So sieht er zum Beispiel im Vorbeifahren drei Bauern, die sich den Schienen nähern:

Bevor er noch die Gesichter sah, erkannte er an den Umrissen, die sich dunkler von dem aufgewirbelten Staubschleier hinter ihnen schieden, daß es alte Männer waren. Von müden, unter der Last nachgebenden Knien getragen, schwankte und stieß ihr Oberkörper, bei jedem ihrer Schritte, wie ein schlecht federnder Karren. Wie altes und abgenütztes Werkzeug, das man an die Wand hängt, hingen ihre zu langen Arme steif und schwer an ihrem Körper herab. . . . Wie schlecht gespannte Leinwand notdürftig Gerüst und Seile einer Gauklerbude verkleidet, so schien ihre Haut schlaff und faltig über die hart hervortretenden Knochen und Sehnen gehängt. Glanzlose Augen lagen wie trübe, zufrierende Lachen in dunkeln, tiefgeschaufelten Gruben; um ihren eingesunkenen, kindisch zahnlosen Mund starrten weiße Stoppeln; in der Sonne, die grell in die scharfgerissenen Furchen ihrer Wangen leuchtete, und Licht auf die hohen Ränder legte, und schwarzen Schatten in die Tiefe der Rinnen warf, gleichen ihre Gesichter einander, wie gefrorene kahle Äcker, gesprengt und zerklüftet von Kälte und Frost, einander gleichen. (S. 584)

Diese Beobachtung erscheint Paul "gleichgiltig;" er glaubt sie nur zu machen, um sich von den Gedanken an Georgs Tod zu lösen. Dennoch wird es hier schon zu einem Bestandteil dessen, was ihn zum Abschluß dieses Abschnittes beherrschen wird: die Angst vor dem Alter, von dem nur ein früher Tod Erlösung bringen kann. Denken wir an eine Erinnerung des Kindes Paul im Traum des zweiten Teils zurück, als er, von seinem Buch aufblickend, die Gestalt eines

Bauern sah: "Nur noch die gefrorenen schmalen Lachen zwischen den aufgeworfenen Ackerschollen glitzerten ein wenig, und in schwarzen Umrissen, die immer schattenhafter wurden, schied sich vom Himmel ein Bauer, gebückt hinter dem Pflug schreitend, den ein Ackergaul mit Mühe zog."(S. 537) Von Paul zu dieser Zeit kaum beachtet, ist der Bauer ein Teil seiner Umwelt, der in harter Arbeit dem unausweichlichen Tod entgegenght. In den Attributen des Ackers bereiten sich hier schon die Bilder vor, die in den Gesichtern der alten Bauern das Erkalten des Lebens, die beginnende Herrschaft des Todes, die Nähe des Grabes verraten.

Alle Bilder, in denen sich das Alter in den Gestalten der Bauern hier vor Pauls Augen zeigt, werden in seinen Gedanken und Visionen später wieder aufgenommen, ohne daß er sich an diese bestimmte Szene erinnert. In den Bauern sieht er nur das, was er mit dem Alter identifiziert, was ihm typisch erscheint, losgelöst von der Individualität der Personen. Seine Gedanken gehen jedoch nicht folgerichtig in einer Richtung weiter, sondern springen, von immer wiederkehrenden Erinnerungen an den letzten Abend mit Georg unterbrochen, hin und her. Noch einmal kann er im Angesicht von Georgs Tod das Leben in einer jungen, neuen Schönheit erleben, die er plötzlich in den kleinsten Dingen der Natur entdeckt; in den Gestalten eines Bauernburschen und seines Mädchens, die er im Vorüberfahren wahrnimmt, geht ihm für einen Augenblick die Kraft des

Lebens in einer mächtig jubelnden Empfindung auf, die in ihrem Optimismus keinen Gedanken an eine trübe Zukunft zuläßt und selbst in der harten Arbeit des Alltags die Möglichkeit des Bedeutenden erkennen läßt. In den Schwertlilien am Bahndamm zeigt sich das machtvolle, jeder Bedrohung widerstehende Leben:

Neben dem armseligen Wächterhäuschen standen die, wie verbannte Herrscher in einem fremden Land. Wie ein Bund grüner Schwerter waren ihre starren Blätter gegen den dunkelgequollenen Gewitterhimmel gezückt. Noch geschlossene Knospen saßen in den lichten Blütenscheiden; ihre Blumenblätter waren fest um einander geschlagen wie die Enden eines Mantels, den einer, mit gekreuzten Armen sich verhüllend, um hochgezogene schmale Schultern schlägt. In die finster sich ballenden Wolkenkissen versanken fast tiefviolette, aufgeschlossene Blumen. Ein freies, gebietendes Prunken war in dem Entfalten ihrer Kelche; wie die sich enthüllende Gebärde eines unerkannten Königs, der stumm- nur mit dem Öffnen seiner Arme und dem Zucken seiner Achseln, das den Mantel von seinen Schultern gleiten läßt- zu allen spricht: "Ich bin der König!"(S. 586)

Im jubelnden Hochgefühl des Lebendigseins treiben Pauls Gedanken einer Erinnerung aus seiner Kinderzeit zu, die ihn vor einem Spielwarenladen findet. In den Spielen der Kinder erkennt er die Parallele zu dem Schicksal von "Tausend und einer Nacht", das nur von der Buntheit und Seltenheit weiß und sich freude- und trauerlos ineinander flicht. Er sieht die Kinder beim Spiel: "Am Faden des Lebens selbst schienen sie zu spinnen, der unzerreißbar- von andern kommend zu anderen- durch ihre schweren Hände glitt; Spinner und- wie sich ihr Leben mit hineinverflocht- Gespinst zugleich für die nach ihnen."(S. 591)

Besonders aber beim Spiel mit den Marionetten können die Kinder zum Schicksal selbst werden.

Diese Erinnerung bringt Paul einen großen Schritt vorwärts auf seinem Weg zur Erkenntnis, aber der Fortgang derselben Beobachtung bringt ihn wieder einen Schritt zurück und treibt ihn wieder zur Verneinung des Lebens. Über dem Spielzeug hängen nämlich eine Reihe von Masken an einer Schnur, die in grauenhaften Verzerrungen die Häßlichkeit des Alters zeigen. Auf ihnen ist kein Platz für Erlebtes mehr, und allen Geschicken, die sich in den Spielwaren unter ihnen zeigen, höhrend, erinnern sie daran, daß alles Leben einmal nichts als Alter heißen wird, gleichgültig, was es einmal zu bieten hatte. Diese Erinnerung erfaßt Paul wie ein Schock und löst in ihm eine Vision altersverzerrter Gesichter aus, die er einmal gesehen und, kaum beachtet, in seinem Gedächtnis bewahrt hat. In dieser Vision kulminiert alles, was er jemals vom Alter gesehen und darüber gedacht hat; alle grausamen Bilder wiederholen sich und verflechten sich zu dem Muster einer Tapete, unwirklich und doch gegenwärtig. Wir sehen etwa, wie sich der Gedanke an den von innen arbeitenden Tod mit der Erscheinung der alten Bauern verbindet: "Wie schlechtgespannte Leinwand notdürftig Gerüst und Seile einer Gauklerbude verkleidet, schien die Haut schlaff und faltig über hart hervortretende Knochen und Sehnen gehängt; entblößt von allem verkleidenden Fleisch verriet sich die

Form des Schädels; wie gegen einen dünnen Vorhang, drängte gegen die abgenützte Haut der Tod sein Antlitz, ungeduldig wartend, begierig zu erscheinen."(S. 594) Gleichermaßen wird das Bild von den Augen, die wie weißlich zufrierende Lachen in tiefgeschaufelten Gruben lagen, zweimal in leichter Abänderung wiederholt (S. 594 und 597); an die alte Bäuerin aus dem Traum erinnern der Ausdruck der Zeit, die die nur noch verrinnt, und die Adern, die den Wurzeln eines verdorrten Baumes gleichen (S. 595). Wieder sind die Schicksale nichts als Trachten, die ihre Gleichförmigkeit verbergen (S. 597). Wie diese Bilder, so wiederholen sich viele andere in dieser Vision, einige wörtlich, andere in der Andeutung, und so tritt uns in dieser Vision des Alters eine Steigerung aller vorherigen Aussagen entgegen, die in ihrer Verknüpfung wieder einen lyrischen Effekt bewirkt. Die gesamte Außenwelt ist für Paul nur zum Anlaß einer eigenen, für ihn wirklichen Erfahrung geworden, in der sich Eindrücke aus Realität und Traum unterschiedslos zu einer neuen Wirklichkeit verwoben haben.

Unter dieser beherrschenden Erkenntnis scheint es Paul jetzt klar, daß Georg zu beneiden ist, weil er dem Alter entronnen ist, dem Alter, das heimtückisch alle die bestraft, die das Verbrechen begehen, die Blüte ihrer Jugend überleben zu wollen. Wieder flüchtet sich Paul in die Welt der Vergangenheit, wenn er die Weisheit der

griechischen Mythologie annimmt, die zwei Jünglingen aus Argos nachsagt: "Da erlangten sie das beste Lebensende, und es zeigten die Götter dadurch an, daß dem Menschen besser sei zu sterben als zu leben."(S. 598)

Der letzte Abschnitt schließt sich unmittelbar an den dritten an. Einige Wochen nach Georgs Begräbnis ist Paul nach Ischl zurückgekehrt, aber schlechtes Wetter läßt ihn dort nicht finden, was er sucht; so ist er wieder in Wien und versucht hier, Klarheit in seine Gedanken zu bringen. Seine Erwartung der herbstlichen Klarheit zeigt uns deutlich, wonach er wirklich sucht:

Von den Bäumen war schon ein wenig Laub gefallen; wo sonst grüne Massen wirr ineinanderquollen, entwirrten sich Stämme, und man verstand ihren Wuchs, ihr Verzweigen, wie sie zueinander sich neigten oder, dem beherrschenden Schatten anderer entweichend, sich dem Licht entgegenbogen. Auf den Feldern stand nicht mehr die Frucht, und deutlicher sah man das sanfte Ansteigen der Äcker, den Abfall der Wiesen zu den Tälern hin, und wie zwischen sich überschneidenden Hügelwellen, das Bett für einen Bach gegraben war. Die Fernen schwammen nicht im Dunst; in sicheren Linien schieden sie sich von den Wolken. Klar schien sich alles um ihn zu gliedern. Wie es sich sonderte und stufte, erkannte er die Zusammenhänge. Was ihn umgab, begriff er so, als übersähe er es aus der Ferne. Das Einzelne bestach nicht mehr. Gerechter als vorher, vermochte er im stillen und klärenden Licht des Herbstes den stummen Willen der Landschaft zu erfassen, durch die er schritt, und ihr Gesetz. (S. 600)

Die Hoffnung Pauls ist es, Klarheit in das Leben um sich zu bringen. So wie das Herbstlicht die im Sommer so verschlungene und verwobene Natur verwandelt und durch alle Verwirrung hindurch einen Formwillen und ein Gesetz erkennen

läßt, verlangt es ihn, auch im menschlichen Schicksal um sich etwas von der Klarheit zu finden, die die Geschehnisse in "Tausend und einer Nacht", so unklar und planlos sie auch erschienen, doch dem ihnen bestimmten Schicksal zuführte. Er möchte das einzelne Leben neben sich im Zusammenhang eines Ganzen sehen, das jedem seinen Sinn gibt und einem gerechten Los zuführt. Paul sucht nach etwas, dessen er sich nicht bewußt ist; er weiß, daß es nicht mehr der Tod Georgs ist, der ihn bewegt, sondern etwas anderes, nämlich seine damals gewonnene, ihm jetzt seicht erscheinende Erkenntnis, daß es gut sei, jung zu sterben. Aber wie sich die herbstliche Natur nicht seinem Hoffen gemäß in sonniger Klarheit zeigt, sondern nur häßlich geschrumpft, keinen Zwecken mehr dienend, wartend daliegt und damit nur seine jetzt fragwürdige Erkenntnis zu bestärken scheint, so gelingt es ihm auch in seinen Gedanken nicht, die erhoffte Klarheit der Erkenntnis zu erreichen. Nur in seinen Empfindungen weiß er noch von den Erlebnissen, die ihn einmal so stark berührt haben, aber seinen Gedanken sind sie verschlossen. Er kann nicht begreifen, wie etwas, das ihm einmal so zu eigen war, so vollkommen verschwinden kann, und es bleibt die Frage, ob es irgend etwas gibt, das ihm jemals zu einem Teil seiner selbst werden kann wie sein eigenes Blut.

Aber eines Tages kommt ihm auf einmal auf einem seiner vielen Spaziergänge doch die Erinnerung an das, wonach er

suchte, und damit eine neue Erkenntnis. Er steht am Rande eines Wasserbeckens in einem Schloßgarten, als zwei Frauen von hinten auf ihn zutreten. Er sieht nur ihr Spiegelbild im Wasser, das verschwindet, als die Goldfische im Becken mit weißen Brocken gefüttert werden. Es ist ihm, als hätte er dieses Bild schon einmal irgendwo gesehen: "Wo nur hatte er es gesehen: Weiße Hände, wie die einer Frau, über einem Wasser erhoben, Futter den Fischen streuend? Rotglänzenden Fischen, die mit feisten, aus dem Wasser ragenden Rücken, und gierig schnappenden Lippen, sich an ein steinernes Ufer drängten, und dann satt sich sinken ließen, bis sie nur mehr wie große Blutstropfen aus der dunklen Tiefe schimmerten."(S. 604f.) Es ist das Bild der Priester aus der Tempelvision des Traumes, das ihm die Szene sofort vor Augen führt, aber die Erinnerung kommt nicht. Eifrig geht er den beiden Frauen nach, die er in einer seitlichen Allee entdeckt: "Manchmal wurden sie von breiten Stämmen gedeckt, dann wieder schienen sie hinter dem starren schwarzen Gitterwerk gleichgestutzter dürrer Sträucher wie Gefangene zu schreiten."(S. 605) Er erreicht sie bei einem anderen Wasserbecken, in dessen Mitte eine steinerne fischgeschwänzte Frau auf einem Delphin ruht, ihre Augen mit der Hand vor einer nicht vorhandenen Sonne beschattend. Während die steinerne Frau mit ihren überquellenden Formen vom Leben erfüllt scheint, zeigt die jüngere der beiden Frauen eine dürftige Gestalt, von kraftloser Müdigkeit

beherrscht. Pauls Aufmerksamkeit wird immer mehr auf sie gelenkt, und immer deutlicher ähneln seine Wahrnehmungen den Eindrücken, die er im Traum von seiner verstorbenen Frau bekommen hatte. Das haltlose Gleiten des Schmuckes, eine schlaffe Hand, die sich in müder Gebärde öffnet, das alles zwingt langsam die Erinnerung wieder hervor.

Nur langsam und widerstrebend spielt sich der Prozeß der Erinnerung ab, der uns mit faszinierender Bildhaftigkeit nahegebracht wird:

Paul fühlte, wie eine Erinnerung immer von neuem an ihn heranspülte, und ehe sie ihn erreichte, wieder zurückebbte. Jetzt war es da,--- nein, jetzt war es wieder weit weg von ihm und schien immer weiter nach rückwärts zu verrollen. Und mit e i n e m Schlag war es wieder da: Auf mattblauer Seide der Schatten eines Fensterkreuzes und, über die lichten viereckigen Felder und über die dunkeln Stäbe hin verstreut, Blumenblätter von tiefvioletterem Mohn mit weißem zerschlissenem Saum. Und eine schmale Hand mit welken Fingern, kraftlos zu einer bettelnden Gebärde sich öffnend---- und alles war wieder da! (S. 606f.)

Der psychologische Prozeß der Erinnerung ist hier dargestellt im Bild des wellenschlagenden Meeres, das mit einem Schlag die bedeutenden, führenden Bilder des Traumes ins Gedächtnis zurückruft. Und mit diesen Leitmotiven ist plötzlich die Gesamtheit des Traumes wieder gegenwärtig, andere Bilder und Motive kommen wieder an die Oberfläche, und mit allem der Schmerz um den Verlust seiner Frau, einer Frau, die nie gelebt hat. Er erkennt ein Leben im Traum, reicher als das in der Wirklichkeit, in dem es keine leeren Stunden gibt und alles nur für ihn da ist und mit

seinem Schicksal verknüpft. Die Tatsache aber, daß wie hier ein Traum auch in der Wirklichkeit wie wahrhaftig Geschehenes nachwirken kann, bringt seine Gedanken auf die Möglichkeit, daß der Traum zur Wirklichkeit des Lebens werden kann, wenn, wie bei Georg, der Tod den Menschen im Schlaf überrascht. Vielleicht hatte auch Georg im Traum ein reiches Leben gelebt, ein Leben, das vom Erwachen in der Wirklichkeit nicht mehr in seine Schranken verwiesen werden konnte. Diese, wenn auch nur verhüllte, Möglichkeit gerechter Lose berührt Paul tief in seinem innersten Empfinden.

Er sieht die beiden Frauen, die diese Erkenntnis in ihm hervorgerufen haben, weitergehen: "In der sonnenlosen nebeligen Luft schienen ihre Gestalten körperlos, nur Schatten, von unsichtbaren Leibern an die graue steinerne Masse der Urne geworfen. Sie lösten sich von ihr, wurden von breiten Stämmen gedeckt, glitten hinter ihnen hervor, und schienen, wie gefangen hinter dem schwarzen starren Netz dürrer Hecken, immer weiter zu irren."(S. 610f.) Fast dasselbe Bild wie zuvor, diesmal noch mehr seiner Lebendigkeit beraubt, und erst jetzt sieht Paul, wie sein Verhältnis zu den Menschen immer gewesen ist: sie interessierten ihn nur so lange, wie sie ihn an etwas erinnerten, und nur in dieser Funktion. Er kennt sie nicht, ihr eigenes Leben bedeutet ihm nichts; sie sind nur gefangen in ihrer Rolle, für ihn dazusein, ihr Amt zu erfüllen

und dann wieder aus seinem Leben zu verschwinden. Mit der Erinnerung an seinen Traum kehrt auch die Selbsterkenntnis zurück, daß er in allem immer nur sich selbst gesucht und gefunden hat. In den Bildern des Traumes wiederholt sich seine Erkenntnis über die Frauen, die ihm den ganzen Reichtum ihres Lebens entgegentrugen: "Frei und ahnungslos, auf sicherem Boden, waren sie geschritten; er aber ließ sie auf die dunkeln, gurgelnden Wasser der Tiefe unter ihnen horchen und lehrte sie, in ihr eigenes Leben mit Zweifeln und fragenden Augen zu sehen."(S. 614)

Diese Abendstunde führt jedoch über das Ergebnis des Traumes weit hinaus. Nicht nur sieht er deutlich, daß sein ganzes Leben bis hierhin falsch, wertlos, ungerecht gewesen ist, sondern wie die steinerne Frau ihre Stirn vor einer Sonne schützt, die sie nicht sieht, so akzeptiert Paul das Walten einer Gerechtigkeit, die ihm erst in der Möglichkeit offenbar geworden ist. Das, was Paul sich von der Klarheit der Herbstsonne erhofft hat, ist in Erfüllung gegangen. Er sieht alles Leben um sich so, wie er es nicht für möglich gehalten hat, sondern nur in seinen Träumen und Wünschen gesehen hat, und mit der neuen Klarheit tauchen die Bilder wieder auf, die seine Gedanken bestimmt haben. An die Welt von Tausend und einer Nacht erinnert das Bild vom König, der die verwaiste Bettlerin heiratet, nicht wie er glaubt aus Liebe, sondern nur, um ihr Geschick zu erfüllen (S. 618); Paul braucht jetzt nicht mehr, wie im

Traum, am Leben vorbeizugehen, sondern kann die Frucht essen, nach der es ihn verlangt, und dennoch ihren Ursprung nicht außer Acht lassen: "Eine Frucht, die uns labte, konnte in fremde Schicksale uns verstricken; stieg nicht ihr Duft und ihre Süße aus dunkeln Wurzeln, die weiterverästet tief in die Erde sich bohrten? Scharfes Eisen, das getötet hatte, umklammerten sie vielleicht, wuchsen durch goldene Reifen, um deretwillen es geschehen, und schwellen safterfüllt an, gemästet an Verwesendem."(S. 617)

Auch die Welt der Kinder wird jetzt zur Wirklichkeit: "Denn w a s einer auch lebte, er spann nur am nicht-reißenden Faden des großen Lebens, der- von andern kommend, zu andern- flüchtig durch seine Hände glitt, ein Spinner und, wie sein Leben sich mit hineinverflocht, Gespinst zugleich für die nach ihm."(S. 617)

All die früheren Bilder vereinigen sich im Höhepunkt von Pauls Erkenntnis mit vielen anderen zu einem Gewebe, das in seiner Gesamtheit das Walten eines gerechten Schicksals über allem Leben repräsentiert. Das Leben in einem Zusammenwirken von Wirklichkeit, Traum und Ahnungen ist wieder lebenswert geworden, denn kein Augenblick ist mehr leer und unbedeutend, sondern er geht nicht verloren und wirkt weiter auf alles, was nach ihm kommt; dem Altern ist aller Schrecken genommen, und der Tod ist weder Erlösung noch Bedrohung.

Paul sieht in dieser Abendstunde den Beginn eines

neuen Lebens. Die Befürchtung, daß auch diese Erkenntnis ihm einmal nicht mehr gehören und, wie seine Träume, dem Vergessen anheimfallen könnte, schiebt er mit der vielleicht schwächsten Motivierung des Werkes, dem Hinweis auf das Blut seiner Vorfahren, beiseite. Er glaubt, hier etwas gefunden zu haben, das ihm so zu eigen ist wie sein eigenes Blut. Auf dem Weg zum Schloßpark waren Paul, scheinbar bedeutungslos, Arbeiter aufgefallen, aber die Erzählung endet mit dem Bild, daß Paul auf seinem Rückweg hinter einem abgelösten Trupp dieser Arbeiter geht, die in einer ihm unbekanntem Sprache sprechen. Ungewollt verfällt er in Gleichschritt mit ihnen, seinen neugewonnenen Sinn für die Verbundenheit mit allem, was ihn umgibt, symbolisierend, sei es auch noch so fremd.

In Der Tod Georgs hat Richard Beer-Hofmann ein Werk geschaffen, das sich in vielen Beziehungen von traditionellen Erzählungen unterscheidet. Thematisch hat er einen ähnlichen Fall angeschnitten, wie ihn etwa Arthur Schnitzler in seiner schon 1892 erschienenen Erzählung "Sterben" und auch Hofmannsthal in Der Tor und der Tod behandeln: ein junger, passiver, dem Ästhetentum zugeneigter junger Mann muß sich mit der plötzlichen Bedrohung eines frühen Todes auseinandersetzen. Besonders bei Schnitzler spielt das Psychologische schon eine große Rolle, aber es wirkt vielfach in einer naturalistischen Richtung. Das Geschehen wird betrachtet wie ein klinischer Fall; die Gedanken und

Reaktionen des sterbenden Felix werden genau motiviert und dargestellt, der Vorgang in Einzelheiten beschrieben, aber am Ende steht doch nur der unerklärliche, grausame Tod. Solomon Liptzin sieht gedanklich bei Beer-Hofmann einen Fortschritt gegenüber Schnitzler und Hofmannsthal: "Yet, though these writers also voice dissatisfaction with the aesthetic type whose unhealthy dream-world collapses when faced with such an experience, it is Beer-Hofmann alone who makes the contemplation of death the starting point for the aesthete's spiritual rebirth."¹² Beer-Hofmann hat den Skeptizismus seiner Zeit überwunden und durch eine neue Hoffnung, die ewige Gemeinsamkeit mit den Ahnen, ersetzt.

Es ist aber vor allem in formaler Beziehung, daß wir im Tod Georgs Neues finden. Wie Kahler kann auch Martin Buber von "im Grunde nahezu anti-epischer Form" sprechen.¹³ Das Psychologische bestimmt die Form stärker als in Schnitzlers "Sterben," ja es steht so weit im Vordergrund, daß das Geschehen in Raum und Zeit völlig verdrängt wird. Das wahre Geschehen spielt sich innen, in den Gedanken des passiven Helden ab, die in der Form des Inneren Monologs, oft an den Bewußtseinsstrom grenzend, dargeboten werden. Paul ist auf der Suche nach einem neuen Sinn für das Leben. Bei allen Spekulationen und Gedankensprüngen verliert er sich jedoch niemals in das Abstrakte, sondern gibt das Bild einer neuen, ihm eigenen Welt, in der sich Anregungen

aus der Realität sowie aus Träumen und Ahnungen unterschiedslos zu einer höheren Wirklichkeit verbinden, die sich immer in Bildern und Symbolen konkretisiert. In allen Teilen finden wir Leit motive, ebenfalls aus konkreten Bildern bestehend, die häufig als Rahmen eingesetzt werden oder wie Glieder einer Kette einzelne Teile verbinden und so ein völliges Zerfließen der Form verhindern, eine Gefahr, der der Bewußtseinsstrom nur zu leicht ausgesetzt ist. Diese Verbindungen haben eine zweifache Funktion und zeigen, wie hier das Psychologische Hand in Hand mit dem Lyrischen geht. Die Wiederholungen und Variationen sind einerseits Motivation für die Gedankengänge, andererseits aber durch ihre Beschaffenheit und Anordnung gleichzeitig eine lyrische Größe, die in der Wiederholung eine Verstärkung ihres Motiv- und Symbolgehaltes erfahren und so einen lyrischen Vorgang bewirken. Diese Technik der Leit motive ermöglicht es dem Autor, an den Höhepunkten der Erkenntnis, wie etwa am Ende des dritten und des vierten Teils, durch Wiederaufnahme der Haupt motive aus früheren Teilen alles dort Gesagte in stärkster Konzentration wiederzugeben und in Verbindung mit Neuem eine ungeahnte lyrische Steigerung zu erreichen.

Die Sprache trägt ganz zu diesem lyrischen Eindruck bei. Sie bewegt sich durchgehend auf einer gehobenen Ebene und fällt durch ihre Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft auf. Feinste Schattierungen der Atmosphäre werden

dargestellt; besonders deutlich wird dies durch die sorgfältige Auswahl und häufigen Gebrauch von ungewöhnlichen Adjektiven. Bei aller Feinfühligkeit in der Darstellung von Stimmungen ist es aber doch vor allem der Reichtum an ausdrucksstarken, poetischen Bildern, der die Sprache in eine lyrische Sphäre hebt.

Bei einem Minimum an äußerer Handlung hat Beer-Hofmann in dem Tod Georgs eine neue Art der Erzählung geschaffen, die sich durch eine überwältigende Vielzahl von Ideen und Gedanken auszeichnet, die sich nur schwer einer Zusammenfassung unterwerfen. Ihr hervorstechendes Merkmal ist jedoch, daß sich die Psychologisierung in einer Betonung des Lyrischen äußert, das sowohl Geschehen als auch Struktur der Erzählung beherrscht und sie zusammen mit der Sprache als ein typisches Beispiel einer Möglichkeit der lyrischen Prosa ausweist.

Anmerkungen:

¹ Gottfried Just, Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers (Berlin: E. Schmidt, 1968), S. 46.

² Die im Text aufgeführten Seitenzahlen bei Schnitzler beziehen sich auf Arthur Schnitzler, Die erzählenden Schriften, I (Frankfurt/M.: Fischer, 1961).

³ Just, S. 46.

⁴ Just, S. 49.

⁵ Freedman, Lyrical Novel, S. 203.

⁶ Erst nach Fertigstellung des Manuskripts wurde mir ein Aufsatz von Jens Malte F i s c h e r zugänglich, "Richard Beer-Hofmann 'Der Tod Georgs': Sprachstil, Leitmotivik und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende," Sprachkunst 2(1971):211-27. Der Aufsatz geht nicht auf lyrische Elemente in der Erzählung ein, aber in Bezug auf Leitmotive und Sprachstil kommt er notwendigerweise zu vielfach gleichen Ergebnissen wie meine Untersuchung. Er betont die leitmotivische Wiederholung als wesentliches Kompositionselement, das das Werk zusammenhält, und bringt als ergänzende Information, daß sich in dem Werk siebzig mindestens einmal vorkommende Wiederholungen finden. Als Hauptmotive sieht er den See, das Bild des Gefängnisses und den Blick aus dem Fenster.

Fischer sieht den Sprachstil beeinflusst durch das deutsche Volksmärchen und die Lutherbibel und stellt einen stark attributiven Stil mit einer Musikalisierung durch vokalischen Gleichklang und Alliteration fest. Weiter bemerkt er eine starke Rhythmisierung der Sprache und eine Stilisierung durch weitgehenden Gebrauch von rhetorischen Formen. Als Hinführung auf das jüdische Volkstum sieht er Anspielungen auf das Alte Testament, die sich gegen Ende der Erzählung häufen.

Einen Einfluß des Jugendstils auf die Erzählung bemerkt Fischer durch Pflanzenhaft-Vegetatives in der Ornamentik.

In den wesentlichen Punkten überschneiden sich die Ergebnisse des Aufsatzes mit meiner Untersuchung und ergeben keine zusätzlichen Gesichtspunkte zu dem Problem der Lyrisierung.

⁷ Solomon Liptzin, Richard Beer-Hofmann (New York: Bloch, 1936), S. 17.

⁸ Kahler, "Epische Kunstform," S. 33.

⁹ Die im Text aufgeführten Seitenangaben bei Beer-Hofmann beziehen sich auf Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke (Frankfurt/M.: Fischer, 1963).

¹⁰ Otto Oberholzer, Richard Beer-Hofmann: Werk und Weltbild des Dichters (Bern: Francke, 1947), S. 77.

¹¹ Kahler, S. 17.

¹² Liptzin, S. 17.

¹³ Martin Buber, "Geleitwort" in Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke, S. 7.

IV. ÜBERGANG ZUM PROSAGEDICHT

1. Peter Altenberg

a) Allgemeines

Wie Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann gehört auch Peter Altenberg zur Jung-Wiener Gruppe, und auch seine Prosa wird, wie etwa in der Grabrede von Karl Kraus, als "lyrische Prosa" bezeichnet.¹ Dennoch ist der Unterschied nicht zu verkennen. Während bei Schnitzler und Beer-Hofmann das Lyrische durch eine Wendung zum Psychologischen hervorgerufen war, steht dem Werk Altenbergs dieser Aspekt fern. Bezeichnend für sein Gesamtwerk sind schon die Titel seiner beiden ersten Sammlungen Wie ich es sehe (1896) und Was der Tag mir zuträgt (1901), in denen er das Alltagsleben in seiner natürlichen Schönheit darstellt. Die Betonung liegt allerdings nicht so sehr auf dem Ich, wie die Titel andeuten; es wird nichts verinnerlicht, sondern den Geschehnissen des Lebens wird ein eigenes Recht eingeräumt.

Altenbergs Stärke liegt darin, die kleinsten Augenblicke einzufangen und als etwas Besonderes darzustellen. Dem Inhalt angemessen ist auch die Form der Prosaskizze, die Altenberg fast ausschließlich verwendet und zur Meisterschaft entwickelt. Die Art seiner Darstellung, die im Plauderton gehaltene Wiedergabe des flüchtigen Augenblicks,

vom jungen Hofmannsthal enthusiastisch aufgenommen,² birgt jedoch die Gefahr, ins Literatentum und in den Feuilletonismus überzugehen, eine Gefahr, der Form und Inhalt gleichermaßen unterliegen. Altenbergs Stil ist gefällig, häufig mit einer Portion Humor und Selbstironie gewürzt, und seine Themen sind vielfältig und bunt wie das Leben um ihn. Dennoch scheint das, was er verspottet, ihm oft wichtiger zu sein, als er uns glauben machen will, und dem scheinbar Bedeutungslosen wohnt doch der ganze Ernst des Lebens inne.

b) "Der Grieche"

Eine der Skizzen aus Wie ich es sehe ist "Der Grieche" überschrieben. Der Mann, der auf einer Bank im Park sitzt, ist natürlich kein Grieche, sondern sehnt sich nur in ästhetischem Hochgefühl nach dem Land, in dem die Materie in der Kunst durch Schönheit überwunden ist. Die Menschen um ihn erscheinen ihm schwerfällig und seinem Ideal in jeder Beziehung unterlegen. In diesen Gedanken der Abneigung gegen die Menschen befangen, sieht er plötzlich etwas auf sich zukommen: "Ein weißes Batistkleid fliegt heran--. Aschblonde, lange, offene, seidene Haare. Schlanke, zarte Beine in schwarzen Strümpfen. Sie ist dreizehn Jahre alt." (S. 16)³ Ein typisch impressionistisches Stilmittel, die Synekdoche. Der Betrachter sieht eine Gestalt auf sich zukommen, aber er nimmt nur bestimmte Merkmale an ihr wahr,

die er unverbunden nebeneinander stellt. Auffällig ist auch die Häufung der beschreibenden Adjektive. Alles ist bloße Aufzählung; eine logische Verknüpfung findet nicht statt, aber dennoch faßt der Beobachter unmittelbar alle Eindrücke in einem Pronomen zusammen: "Sie ist dreizehn Jahre alt."

Das noch nicht dem Kindesalter entwachsene Mädchen, übrigens eine der Lieblingsgestalten der Altenbergschen Prosa, spielt mit ihrem Reifen auf der Wiese, und der Mann stellt sich vor, sie nackt bei dieser Beschäftigung zu sehen: "Und dann stehst du da und wirfst in runder Bewegung die blonden Haare zurück und wir trinken mit den Augen, diesem Liebesorgane der Künstlerseele, deinen schlanken weißen Leib--- in Schönheits-Liebe!"(S. 16) Die Nacktheit ist ein Attribut der griechischen Kunst, die man mit Schönheits-Liebe betrachten kann, aber dennoch finden wir in der Art dieser Liebe eine deutliche Ambiguität, ebenso wie in der Bezeichnung des Mädchens als "Kind-Jungfrau." Der Mann betrachtet das Mädchen, "wie man eine Edeltanne im Hochwald anschaut, das herrliche Schweben des Hühnergeiers auf einem Punkt über dem abendlichen Walde, einen Schwan auf einem See und ein Künstlerantlitz, wenn der Gedanke auf ihm liegt. Er sah sie an, wie man das Freie, Edle, Natürliche anschaut-- in Schönheits-Liebe."(S. 16f.) Die "Liebesorgane der Künstlerseele" sehen in diesem Bild des nackten Mädchens nur die Schönheit der Natur. Aber

im Folgenden wird sofort deutlich, daß es doch mehr ist als das Ästhetische, das ihn beeindruckt:

Mit den Augen trank er die Schönheit dieses Menschen und berauschte sich.

Ihr Kleid duftete nach dem heißen kindlichen Leibe. Die Haare dufteten---.

Der süße Atem schwamm ihm entgegen--. In den Linden dufteten die gelblichgrünen Blüten. Zwei Atem der Natur! (S. 17)

Das Bild der trinkenden Augen wird wieder aufgenommen, aber diesmal fortgeführt und ergänzt durch den Rausch des Trinkens. Der Duft ihres Leibes, ihrer Haare, ihres Atems mischt sich mit dem Duft der Linden zu einem weiteren Mittel der Betäubung; das Mädchen und die Natur werden eins, aber beiden wohnt ein starkes sinnliches Moment inne. Dem Mann erschien der Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Ästhetik in seiner Auffassung von Griechenland gelöst ("Diese schwere, dumpfe Sinnlichkeit, ganz gasförmig gelöst in ästhetischem Empfinden,";S. 16) , aber hier scheint diese Dualität doch weit weniger entschieden. Das starke Moment der Sinnlichkeit bleibt bestehen, als er das Mädchen auf die Stirn küßt. Sie verkörpert ihm das, wofür Griechenland steht, und so kann sie zum Ausdruck des Ganzen werden, als sie ihn verläßt: "Und Griechenland entschwand in den nebelgrauen Wiesen---."(S. 17) Er sieht ihr nach, verfällt wieder in den Wunschtraum des nackten Mädchens, den er zum Quell neuer Kräfte und neuen Lebens erhöht, aber dann kommt unversehens die Desillusionierung, wenn er in seine alte

Auffassung verfällt und alles für unmöglich erkennt, weil die Menschen ja nicht leben.

Trotz der offenbaren Ironie, daß sich der "Griecher" durch einen Fehlschluß aus seiner Hochstimmung reißt, ist die Grundlage dieser Skizze durchaus lyrisch und gefühlvoll. Das Geschehen an sich ist unbedeutend, und der zeitliche Fortschritt spielt keine Rolle. Entscheidend ist, wie der Alltag und die Natur, hier verkörpert durch das Mädchen, auf den Betrachter wirken. Die Assoziationen und Gefühle, die in ihm hervorgerufen werden, bestimmen die Wirkung auf den Leser. Wir haben gesehen, wie sich die Gestalt des Mädchens aus unverbundenen Einzelteilen zu einem Ganzen formt. Ebenso schreitet die Verbindung zwischen dem Mädchen und Griechenland fort; zuerst wird ihre Aktivität mit den Olympischen Spielen verknüpft, dann wird ihre Gestalt und Haltung mit Diana identifiziert, und schließlich wird sie zu Griechenland selbst. Die ästhetischen Gefühle, die die Bewegung des Mädchenkörpers hervorruft, beschränken sich auf die Bewunderung der Gestalt als Teil der Natur und werden zur "Schönheits-Liebe," deren Organ die Augen des Künstlers sind. Aber wie sich in der Natur das Schöne mit dem Sinnlichen vermischt, so ist auch die ästhetische nicht von der sinnlichen Liebe zu trennen, und in dem Mädchen im Übergang zeigt sich schon die zukünftige Frau.

All diese Verbindungen sind nicht in ihrer Kausalität

dargestellt, sondern zeigen sich nur als Punkte und Bilder in dieser lyrischen Darstellungsweise, die keiner logischen Verknüpfung bedarf. Nur der vergängliche Augenblick des Übergangs ist dargestellt; das Mädchen, als ein "Werdendes," berührt nur für diese kürzeste Zeit die Seele des Mannes, aber der Eindruck dieses Augenblickes ist bestimmend, und in seiner Vielfalt in äußerster Knappheit wird fast der Eindruck eines lyrischen Gedichts erreicht.

c) "Herbstlied"

Bei der Vielfalt der Erscheinungsformen von Altenbergs Skizzen ist es nicht verwunderlich, wenn wir die Tendenz zum Prosagedicht auch in noch deutlicherer Ausführung finden. In der Sammlung Semmering 1912 (1913) findet sich etwa ein Stück mit der Überschrift "Herbstlied," ein Titel, der schon von sich aus auf eine Verbindung zum Liedhaften und Lyrischen hinweist. Und auch inhaltlich und sprachlich zeigt sich die völlige Loslösung von der erzählenden Prosa.

Das "Lied" beginnt mit einer Aussage, die die Jahreszeit mit ihren Erscheinungen verbindet: "Die Ahornblätter sind wieder goldgelb, man kann die einzelnen goldenen Bäume zählen im dunklen Forste. A l s o ist es Herbst." (S. 275) Das gesperrte "also" weist insbesondere auf die Beständigkeit der Natur in ihrem Wechsel hin, so daß man aus dem Zustand der Bäume des Waldes in Umkehrung der all-

gemeinen Kausalverbindung auf die Jahreszeit schließen kann. Der Sprecher erinnert sich an ein elfjähriges Mädchen, das er vor genau einem Jahr zum ersten Mal gesehen hat, und wieder kommt ein Hinweis auf die Beständigkeit des Waldes, die mit der Veränderlichkeit des Menschen kontrastiert wird:

Der Wald bot damals alles, was er heute bietet, und immer bieten wird---

Nur ich bin düsterer geworden, weil ich z u v i e l an ihre Zukunft denke. (S. 276)

Bei dieser Gegenüberstellung wird ganz deutlich, daß das, was der Sprecher jetzt in der Natur erblickt, nicht im Wald selbst enthalten ist, sondern nur durch seine Subjektivität geschaffen wird. Und so zeigt der nächste Kontrast den Wechsel von der Vergangenheit zur Gegenwart, hervorgerufen durch die Düsterei zuvielen Denkens:

Als ich sie damals sah, da ging ich in den Wald, um mir es einfach jauchzend mitzuteilen: "Du hast das Herrlichste erschaut!"

Jetzt aber, tieferfüllt von ihr, seh' ich im düsteren Herbstwald dunkle Schatten kommender Eroberer!

Oh Gnade, Ihr Herren, für mein geliebtes Kindchen!
Tut ihr nichts! (S. 276)

Im vorigen Jahr war seine Reaktion einfach und naiv, und so konnte er sich ganz der Natur hingeben in seinem Liebesjubiläum. Aber vor dem Hintergrund der beständigen Natur wird jetzt der pausenlose Wechsel des Menschenlebens sichtbar, nicht nur beim Sprecher, sondern mehr noch im Heran-

wachsen des Mädchens, das wieder "ein Werdendes" ist. Diesmal ist der flüchtige Augenblick vergangen, und der Sprecher trauert ihm nach, doch jetzt zeigt sich durch die kindliche Unschuld hindurch das Werden der Frau, und mit ihm erscheint für den Sprecher die Bedrohung der Unschuld durch die Männerwelt. Er ändert den Ton der Klage und ruft die kommenden Eroberer um Gnade für das Kind an, eine Haltung, wie sie eine Mutter annehmen könnte, die zwar weiß, aber nicht sehen will, daß das Kindesalter vorüber ist. Dann schließt sich auch formal der Rahmen, wenn der Sprecher in fast wörtlicher Wiederholung des Anfangs wieder auf die Beständigkeit der Natur hinweist: "Die Ahornblätter sind wieder goldgelb geworden, man kann die goldenen Bäume einzeln zählen im dunklen Forste. A l s o ist es Herbst."(S. 276)

Hier haben wir ein typisches Prosagedicht vor uns. Die Klage um die verlorene Kindheit ist ein romantisches Thema, dem sich Form und Sprache anpassen. Die Form mit ihrem Rahmen und den zwei Antithesen ist streng durchkomponiert, viel deutlicher, als es sich bei den meisten Werken Altenbergs ausdrückt. Die sonstige Tendenz zum Zerfließen der Form ist hier ganz in ihr Gegenteil verkehrt und äußert sich in einem strengen Formwillen. Die Sprache ist Prosa ohne Verse, Strophen und Reime, aber mit einer ausgeprägten Rhythmik, die bei aller Dynamik manchmal fast völlig regelmäßige Züge annimmt.

d) "Le Monde"

In derselben Sammlung finden wir auch eine Prosa-
passage mit dem Titel "Le Monde." Die Konzentration, die
wir schon in den vorhergehenden Werken festgestellt haben,
ist hier noch weiter fortgeschritten:

Die Schaukel war weit ausgebaucht und braunrot.

Im Winter sah sie nach nichts aus, im Sommer wurde
sie mir eine lichte Welt! Klara, Franziska schaukelten
darin, vormittags, nachmittags bis zum Abend, in weißen
Batistgewändern, mit blondgoldenen, wehenden Seidenhaaren.

Im Winter sah die braunrote Schaukel nach nichts aus,
im Sommer wurde sie mir eine lichte Welt-.

Dann kam der Herbst und dann der erste Schnee. Da
blickte ich denn oft dankbar hinaus zur Schaukel, tief
dankbar für das einst Gebotene.(S. 287)

Wiederum trägt dieser Abschnitt alle Zeichen eines Prosa-
gedichtes. Obwohl er den Titel "Le Monde" trägt, bietet
sich uns der Gegenstand der Skizze zunächst als eine Schau-
kel, die sich durch nichts Ungewöhnliches von anderen un-
terscheidet. Nach dieser knappen Einführung klärt uns aber
schon der nächste Satz über den Ursprung der Beziehung
zwischen Schaukel und Überschrift auf: zunächst stellt er
entschuldigend fest, daß sie im Winter nach nichts aussah,
dann aber im Sommer für den Betrachter zu einer lichten
Welt wurde. Ein starker Kontrast zwischen dem Alltäg-
lichen und dem Ungewöhnlichen, der noch einer Erklärung
bedarf. Und sofort folgt der Grund, nämlich daß zwei
Mädchen darin schaukelten, deren Lieblichkeit nur durch
zwei Attribute, ihre weißen Kleider und seidenen Haare,

dargestellt wird. Die Anwesenheit der Mädchen mit all ihren Implikationen wie Schönheit, kindlicher Unschuld, Fröhlichkeit bewirkt das Entstehen der lichten Welt für den Sprecher, und so kann er jetzt bestärkend wiederholen: "Im Winter sah die braunrote Schaukel nach nichts aus, im Sommer wurde sie mir eine lichte Welt-." Der Gedankenstrich birgt Raum, die Erinnerung wieder ganz vor sich aufstehen zu lassen, die der verlaufenden Zeit nicht unterworfen ist, und so kann der Sprecher auch im Winter dankbar auf die Schaukel blicken, die für ihn als Symbol für das einst Gebotene steht und durch die Erinnerung alles bewahren kann.

Wieder ist diese Skizze weit von erzählender Prosa entfernt, wenn der Sprecher in wehmütiger Erinnerung an den Sommer denkt und an die Zeit dessen, was er vielleicht auch als "Schönheits-Liebe" bezeichnen würde. Die Wehmut wird gedämpft durch das Dasein der Schaukel, die in seiner Erinnerung als Sinnbild seines Erlebnisses bestehen bleibt und der gegenüber er ein Gefühl der Dankbarkeit hegt. Die Sprache zeigt ein deutliches Moment der Stilisierung in der Beschreibung etwa der Mädchen oder des Zeitverlaufes, und wieder fallen ihre rhythmischen Qualitäten sofort ins Auge. Wenn auch die formalen Züge eines Gedichtes wiederum fehlen, so zeigt doch die Struktur in ihrem klaren Aufbau und den Wiederholungen Merkmale, die die Klassifizierung dieses Werkes als Gedicht in Prosa zu rechtfertigen scheinen.

Die Wendung zum Prosagedicht bei Altenberg, die wir an diesen drei Beispielen gesehen haben, stellt allerdings nur eine Seite im breiten Spektrum seines Werkes dar, die bis zum Extrem von Prosa in Versform weitergeführt wird. Beispiele hierfür finden sich in all seinen Büchern in relativ geringer Zahl und sind daher kaum repräsentativ für das Gesamtwerk, das in bunter Vielfalt die verschiedensten Prosaformen, vom Aphorismus zur Anekdote, von der Beschreibung eines alltäglichen Vorkommnisses bis zum Prosagedicht, umfaßt. Das meiste davon wird gern unter dem Begriff der Skizze zusammengefaßt, ein Begriff, der vielfach die Tendenz zum Zerfließen der Form in sich birgt, aber gerade bei Altenberg oft durch den Willen zu stärkster Konzentrierung und Kürze bei aller scheinbaren Formlosigkeit in ein straff durchstrukturiertes Kunstgebilde verwandelt wird. Das alles bewirkt eine absolute Herrschaft der in sich geschlossenen Kurzform, die ohne Verbindung zu anderen Teilen des Werkes losgelöst für sich allein steht. Selbst die seltenen Beispiele einer Art Zyklus, wie etwa in "Ashantee" (S. 52-58), sind keine Ausnahme, denn die Verbindung beschränkt sich nur auf die Personen und fehlt inhaltlich ganz. Dennoch gibt es eine Gemeinsamkeit, die sich durch alle Werke Altenbergs zieht. Er kann ironisch auf die Romantik herabsehen wie etwa in "Neu-Romantik" aus Was der Tag mir zuträgt (S. 77f.), aber dennoch lebt in seinem Werk der Geist eines romantischen

Menschen, und sein ständiger Versuch, die Schönheit in der Natur zu entdecken und zu würdigen, sei es im Menschen oder seiner Umwelt, ist ein immerwährender Beweis dafür. Und so ist auch die Tendenz zum Prosagedicht bei Altenberg eine natürliche Möglichkeit, diesem Gefühl seinen angemessenen Ausdruck zu verleihen.

2. Johannes Schlaf

a) Allgemeines

In seinem Buch Pròdròmos (1906) gibt Altenberg in einem "Splitter" seinen Gedanken über Naturalismus und Romantik Ausdruck:

Man kommt eben allmählich darauf, daß die "blaue Blume" der Romantiker ganz einfach wirklich auf dem w i r k - l i c h e n F e l d e wächst--- die Feld-Glockenblume, die Kornblume, das Vergißmeinnicht etc. etc. und zwar s c h ö n e r , w e l t e n t r ü c k t e r u n d s a n f t - m y s t e r i ö s e r als die Blumen auf dem lächerlichen Humus von Wolkenkuckucksheim---! Im "Realen" das "Ideale" noch aufspüren können--- das allein heißt wirklich ein R o m a n t i k e r sein. (S. 126f.)

Auf wenige paßt dieser Ausspruch besser als auf Johannes Schlaf, der in seinen "Gedichten in Prosa"⁴ In Dingsda (1892) und Frühling (1894) ganz in diesem Geiste schreibt. Wenn Altenberg in der Überschrift von "Naturalismus" spricht, so meint er nichts anderes als dessen Fortentwicklung im Impressionismus, und Schlaf ist einer der typischsten Vertreter dieser Richtung. Zunächst war er in Zusammen-

arbeit mit Arno Holz mit naturalistischen Werken an die Öffentlichkeit getreten, von denen das Buch Papa Hamlet (1889) durch den neuartigen "Sekundenstil" der Prosa auf-
fiel. Jedoch war Schlaf wohl mehr für den inhaltlichen Teil verantwortlich, während die formale Ausführung von Holz bestimmt wurde.⁵ Noch 1892 veröffentlicht Schlaf sein naturalistisches Drama Meister Oelze, aber schon im selben Jahr erscheint In Dingsda, wo sich Schlaf schon ganz vom Naturalismus gelöst und dem Impressionismus zugewandt hat.

Bei allen bisher behandelten Werken konnten wir impressionistische Züge feststellen, was beweist, wie einflußreich dieser Stil für die von uns behandelte Zeit ist. Ursprünglich als Begriff der französischen Malerei entnommen, wird er gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch auf die Literatur übertragen, wo man ähnliche Merkmale festzustellen glaubt. Über den Begriff des Impressionismus herrscht einige Unklarheit. Helmut Prang sieht im literarischen Impressionismus keine Epochenbezeichnung oder Stilbewegung, sondern "ein zu bestimmten Zeiten besonders sichtbar werdendes Stilelement."⁶ Oskar Walzel und im Anschluß an ihn auch Luise Thon nehmen den Impressionismus ganz als Zeitstil, dessen Hauptmerkmal die dem Naturalismus entspringende Absicht des genauen "Treffens" ist.⁷ In ähnlicher Weise beschreiben auch Richard Hamann und Jost Hermand den allmählichen Über-

gang vom Naturalismus zum Impressionismus, den sie am Beispiel von Schlags Prosastudie In Dingsda verdeutlichen, "in der sich der naturalistische Zusammenhang der Dinge langsam zersetzt und die Welt nur noch im Spiegel der einzelnen Sinne erscheint. Jeder Seh- und Höreindruck wird in seinem Wert verabsolutiert und je nach Stimmung aneinandergereiht, wodurch ein naturalistischer Impressionismus entsteht, dem man den Namen 'Sekundenstil' gegeben hat. Das spezifisch 'Impressionistische' ist hier weiter nichts als die Verfeinerung der naturalistischen Grundsubstanz, ohne daß im Verhältnis zur Wirklichkeit ein grundlegender Wandel eingetreten wäre."⁸ Während für Hamann und Hermand der Bezug zum Naturalismus entscheidend bleibt, der erst im Streben nach einem stimmungsvollen Gesamteindruck im Spätimpressionismus verloren geht, sieht Arnold Hauser gerade diese Wende als bezeichnend an:

Der Impressionismus wird gegen Ende des Jahrhunderts zum vorherrschenden Stil in ganz Europa. Es gibt von nun an überall eine Dichtung der Stimmungen, der atmosphärischen Eindrücke, der Erlebnisse der dahinschwindenden Jahres- und Tageszeiten. Man tüftelt an einer Lyrik der flüchtigen, kaum erfaßbaren Sensationen, der unbestimmten, undefinierbaren Sinnenreize, der zarten Farben und der müden Stimmen. Das Unentschiedene, Vage, das an der unteren Grenze der sinnlichen Wahrnehmung sich bewegende wird zum Hauptmotiv der Dichtung; es ist aber nicht die objektive Wirklichkeit, um die es sich dabei handelt, sondern die Emotion des Dichters über die eigene Empfindsamkeit, die eigene Erlebnissfähigkeit. Diese substanzlose Stimmungskunst beherrscht jetzt sämtliche Formen der Literatur; alle verwandeln sich in Lyrismen, in Bild und Musik, in Ton und Nuancen. Die Fabel reduziert sich auf bloße Situationen, die Handlung auf lyrische Szenen, die Charakterzeichnung

auf die Schilderung von seelischen Dispositionen und Zuständen. Alles wird zur Episode, zur Peripherie eines Daseins ohne Zentrum.⁹

So verschieden diese Beschreibungen des Impressionismus auch erscheinen, stützen sie sich doch alle auf dieselben Stilmerkmale, die für die Mehrzahl der literarischen Werke um die Jahrhundertwende bedeutsam werden.¹⁰ Während sich aber besonders die bedeutenden Dichter niemals ganz in eine literarische Bewegung oder einen Epochenstil einordnen lassen, wird das Werk Johannes Schlafs zu einem typischen Beispiel für die Entwicklung des Impressionismus.

b) In Dingsda

Wie Altenberg, so zeigt auch Schlaf Anzeichen eines romantischen Lebensgefühles. Der Ich-Erzähler von In Dingsda wird auf einem Bummel durch das nächtliche Berlin durch Worte und Melodie eines Volksliedes in eine Stimmung der Sehnsucht nach der Natur versetzt, so daß er sich Hals über Kopf entschließt, der Großstadt den Rücken zu kehren und sich für ein paar Wochen auf das Land zu begeben. Sicherlich ist es diese Wunschvorstellung und der "güldene Sonnenstrahl" des Liedes, was ihn dazu veranlaßt, auch die Erscheinungen der Großstadt in romantisch-verklärter Weise zu sehen: "Die Laternen schoben eine Reihe goldener, strahlender Balken den Kanal hinunter. Sie bauten einen

blinkenden Märchenpalast in das träge, schwarze Wasser hinein. Goldene Lichtspäne schaukelten weit über die Wasserfläche an den dunklen Kähnen hin."(S. 5)¹¹

Vielleicht ist es bedeutsam, daß Schlaf gerade hier in der Stadt das weiter ausgeführte Bild des Märchenpalastes bringt, während das Buch sich sonst kaum durch Bilderreichtum auszeichnet: der Wunschtraum erscheint ihm hier in der Form eines Bildes, während er ihn auf dem Lande in der Natur selbst verwirklicht sieht und keiner Umschreibung mehr bedarf.

Dieser Drang zur Flucht von der Stadt auf das Land bildet den Rahmen dieser Erzählung, der alle ihre Teile zusammenzuhalten sucht und sich am Ende dadurch schließt, daß der Erzähler der Versuchung nicht widerstehen kann, in die Stadt zurückzukehren. Die Erinnerung an diesen Rahmen wird an mehreren Stellen wachgerufen, wenn etwa auf die Großstadt hingewiesen wird, sich die ironisch-herablassende Haltung des Großstädtlers gegenüber dem Kleinstadtleben zeigt oder an die literarische Betätigung des Erzählers erinnert wird; alles Dinge, die auf etwas außerhalb der ländlichen Idylle Existierendes hinweisen. Ein weiterer Versuch, den Zusammenhalt des Ganzen zu bewahren, ist die Form des fiktiven Tagebuches, die der Erzählung unterlegt ist, obwohl sie äußerlich aus Kapiteln zu bestehen scheint, die wiederum in einzelne Abschnitte zerfallen. Aber auch der Tagebuchcharakter ist nur ange-

deutet und äußert sich etwa in häufigem Gebrauch des Präsens oder im immerwiederkehrenden Hinweis auf die unmittelbare Vergangenheit als "heute." Trotz all dieser Mittel, die eine Einheit gewährleisten sollen, zeigt sich jedoch immer wieder eine Tendenz der Einzelteile, sich zu verselbständigen und aus dem Gesamtrahmen auszubrechen. Diese formalen Unklarheiten unterstreichen ganz die Neigung des Impressionismus zum Verschwommenen, Skizzenhaften, Bindungslosen, und damit zum Zerfall der Form.

Der Erzähler kehrt auf der Fahrt durch das Land auch für kurze Zeit in sein Heimatstädtchen zurück, dessen Anblick in typisch impressionistischer Weise wiedergegeben wird:

Da liegt das Nest. Die roten Dächer im Gartengrün den Berghang hinauf übereinander aufgestapelt, übereinander hinweglugend. Vögel drüber in der blauen, goldigen Luft. Die drei Kirchtürme, die hohen grauen Schloßtürme vom höchsten Gipfel herab und die kerzengeraden Rauchsäulen in der blendenden Sonne.

Alles genau so wie früher. Nur nach dem Bahnhof zu ein paar Bauplätze und ein paar neue Häuser. Nur da, ganz neu: ein paar längliche rote Backsteingebäude und ein weißblendender "Palast." Ein Großhändler. Ein wirklicher, richtiger Großhändler. (S. 8)

Auffallend auf den ersten Blick ist die Verbarmut dieser Passage. Nicht das Dynamische, nicht die Aktivität wirkt auf den Beobachter, sondern es wird nur der Eindruck eines Zustandes wiedergegeben, in dessen Bewegungslosigkeit sich auch die Passivität des nur aufnehmenden Erzählers spiegelt. Das einzige Verbum befindet sich im ersten

Satz, und auch dieses ist nicht sehr ausdrucksstark. Die folgenden Eindrücke sind parataktisch völlig unverbunden nebeneinander gesetzt, was sich auch in einer Unklarheit der Aussage bemerkbar macht, da das grammatische Satzgefüge dieser Bruchstücke unvollständig bleibt. Was tun die Kirchtürme und die Schloßtürme? Beteiligen sie sich an dem auch nur in der Form eines Partizips ausgedrückten Hinweglugen der Dächer? Die Zusammenhänge sind nicht klar, und dennoch geben die Eindrücke in ihrer Stückhaftigkeit ein Gesamtbild des Städtchens. Die Adjektive sind beschreibend, und ihre Fülle fällt im Vergleich mit der Verbarmut auf, aber auch sie unterstreichen die Passivität des Abschnittes. Alles, was gesehen wird, ist nichts als äußerliche Wirklichkeit, und deutlich zeigt sich, wie hier mit impressionistischen Stilmitteln ein naturalistischer Effekt erzielt wird.

Nach kurzer Zeit gelangt der Erzähler auf den Friedhof des Städtchens: "Es ist so still und einsam, so totenstill hier. Nur die Linde raunt ununterbrochen, und die Bienen summen leise dazwischen umher. Die sonnige Luft, so warm und schläfrig. Mücken und stahlblaue Schmeißfliegen darin hin und her. Ein schimmlig modriger Geruch von dem Müll und Schutt an den Scheunen hin."(S. 13) In diesem Abschnitt ergibt sich eine ähnliche Wirkung wie zuvor. Außer dem Hilfsverbum "sein" finden wir nur zwei Verben, "raunen" und "summen," und beide sind weniger ein

Ausdruck von Aktivität als vielmehr Schilderung eines Geräusches, also eines Zustandes. Besonders in den letzten beiden Sätzen hat das Fehlen der Verben wieder eine verunklärnde Wirkung. Diesmal aber scheint es, als liege der ganzen Beschreibung eine gemeinsame Atmosphäre zugrunde, die sie aus dem rein naturalistisch-gegenständlichen Zusammenhang herausführt und in eine subjektivere Sphäre rückt. Die Stille und Einsamkeit verbindet sich mit dem Gedanken an den Friedhof und äußert sich in der Wahl des Adjektivs "totenstill." Der langsam fließende, ruhige Sprachrhythmus passt sich ganz der schläfrigen Stimmung an, und erst der Geruch des Mülls erinnert wieder daran, daß die Wirklichkeit in das Atmosphärische einbrechen kann. Hamann und Hermand erkennen zwar keine wehmütigen Stimmungen des Erzählers am Grabe seiner Eltern und sprechen bei der Darstellung des Friedhofs von einem "Anarchismus der Bildeindrücke,"¹² aber diese Feststellung bezieht sich sicherlich mehr auf die Form als auf die Aussage. Alle Eindrücke, so unverbunden sie auch sein mögen, tragen zu der Friedhofsatmosphäre bei, die im Erzähler ein sonderbares Gefühl bewirkt: "Es würgt mir in der Kehle, und es ist, als ob mir die Augen feucht würden."(S. 14) Die Eindrücke werden jedoch nicht durch dieses Gefühl gefärbt wiedergegeben, sondern in durchaus naturalistisch-objektiver Art, und auch die Erinnerungen, die sie hervorrufen, scheinen schnell ihren wehmütigen Charakter zu

verlieren und in der einschläfernden Atmosphäre unterzugehen.

Der Eindruck des naturalistisch-impressionistischen Sekundenstils, den Hamann und Hermand in diesem Buch besonders deutlich zu sehen glauben und der im ersten Kapitel sicherlich auch vorhanden ist, verwischt sich jedoch im weiteren Verlauf. Der Erzähler ist auf das Land gefahren, um sich von der Stadt zu erholen und die Natur zu genießen, aber zunächst fällt ihm das noch schwer. Zu sehr ist er der gewohnten Lebensweise verbunden, als daß er sich unbeschwert könnte gehen lassen. Er genießt zwar jede Kleinigkeit in der Natur, aber immer bleibt er sich der Tatsache bewußt, daß alles nur ein Kontrast zu einer anderen Wirklichkeit ist. Zu gern möchte er wieder zum Kind werden und unbefangen genießen, aber der Verstand, das künstliche Produkt der Großstadt, muß ausgeschaltet werden. In einem seltenen Bild entsteht dieser Verstand vor dem Geist des Erzählers: "Ach, was ist der Verstand!- Der Verstand? Ach was! Der Verstand ist ein spargellang aufgeschossener, engbrüstiger, bläßlicher Lümmel, einen Kneifer auf spitzer Nase, vor kalten grauen Augen, mit schmalen mokanten Lippen und dünnem, glattgescheiteltem Haar von einem charakterlosen Blond. Das ist der Verstand." (S. 21)

Bei Nacht ist der Erzähler auf dem Weg zu einem Rendezvous, und diesmal sieht er die Umgebung in einem viel stimmungshafteren Licht:

Die wunderfrische, schöne Nachtluft!- Ah! Man kann aufatmen, aufatmen, aufatmen!-

Dort, weit am Horizont, verschimmern die graugrünen, wogenden Felderflächen in den Mondglanz. Die Sterne tropfen drüberhin. Unzählig! Unzählig!- Schwarz kraust sich die Waldung drüben den Berg hinan mit breiten, langen, mattsilbernen Lichtflecken drüber und silbernem Gekräusel. Und der Bach rauscht den Hang hinunter; rätselhaft, wie raunend. Verschwimmende, ungewisse Töne. Wie Stimmen-gewirr, bänglich.- Unruhig bleibt man stehen und lauscht, als könnte man Worte hören, irgendwelche Worte. Aber aus den dichten Gärten schluchzt eine Nachtigall; weithin, lang, süß. Beruhigend, traulich.- Lächelndes Sinnen überkommt einen.

Husch, husch!- Eine Eule! Weich, samten über den mondlichten, staubigen Grasweg hin. (S. 20)

Das Rätselhafte, Verschwimmende, Ungewisse dieser späten Abendstunde kommt dem impressionistischen Stil sehr entgegen. Die syntaktische Auflösung ist nicht ganz so stark wie in den vorhergehenden Beispielen, aber wieder wohnt den Verben kein aktives Moment inne. Die Felder "verschimmern," und darin steckt mehr Farbe als Bewegung; "rauschen" und "schluchzen" sind Ausdrücke von Geräuschen, und "tropfen" und "krausen" stellen Formen und damit Eigenschaften dar. Die anderen Verben sind bezeichnenderweise nicht den Eindrücken der Natur, sondern dem Erzähler selbst in seiner gefühlvollen Aufnahmebereitschaft zugeordnet. Die Adjektive bestimmen das Wesen des Abschnittes, und meistens werden zwei oder gar drei benötigt, um in der genauen Wiedergabe die gewünschte Schattierung zu erreichen. Die Adverbien sind den Adjektiven natürlich gleichgesetzt. Trotz oder vielleicht gerade wegen dieser Häufung der Adjektive ist das Unklare

bestimmendes Merkmal dieses Abschnittes, wie so oft im Impressionismus. Die Adjektive sind oft Verbindungen wie "graugrün" oder "mattsilbern," die eine Abtönung in sich haben, oder die Eindrücke sind einander entgegengesetzt und wirken einmal unruhig und bänglich und zum anderen beruhigend und traulich. Das "Husch, husch!" ist eine lautmalerische Beschreibung des Fluges der Eule, das sich mit den Adjektiven "weich" und "samten" ergänzt. Die Sprache ist rhythmisch, dunkle Vokale herrschen vor, es gibt Alliterationen, Assonanzen, ja eine Art Binnenreim in "Verschwimmende, ungewisse Töne. Wie Stimmengewirr, bänglich." Und all das wird deutlich als Empfindung des Erzählers gekennzeichnet mit dem Ausruf am Anfang und mit der dreifachen Wiederholung des "aufatmen," und dann auch durch das zweifache "Unzählig!" beim Anblick der Sterne. Die Atmosphäre ist durchaus romantisch und stimmungsvoll, ganz dem Anlaß eines nächtlichen Rendezvous angepaßt, und die Sprache ist weich und lyrisch.

Die Stimmung hat den Alltag verzaubert: "Und das Mondlicht sickert und tropft hindurch und legt bebende Reflexe über das still plätschernde Wasser und die breiten Blätter auf den dicken, hohlen Stielen am Ufer hin." Selbst der Anblick einer Hundeleiche kann die Stimmung nicht zerstören: "Langsam, träge treibt da etwas mitten in der Strömung, zwischen weißen und gelben wankenden Wasserrosen hin. Etwas Längliches, Schwarzes, Rundes. Im Mond-

licht Löcher drin, weiße Rippen: ein Kadaver. Ein toter Hund oder so etwas.- Da treibt es vorbei, weiter, entfernt sich mit den flinkernden, plätschernden Wellen hinein in den silbrigen Mondglanz da hinten zwischen dem Übergeneigten, sich mischenden Baumgrün."(S. 22f.) Jedes Ding der Natur wird verklärt, und so kann der Erzähler seine Gedanken wandern lassen, als er in den Himmel hineinsieht: "Es ist, als ob all das unendliche Licht herniedersinkt, immer tiefer, immer näher, wie ein goldiger Regen. Und in sehndem Traume seh ich hinein in den goldigen schönen Trug; lange, lange... Wunderbar beruhigt und doch sehnd, nun meine Gedanken schweifen: Wer weiß, wohin?..."(S. 24) Das ist mehr als bloßer Naturalismus; hier wird die Natur von dem Erlebenden verwandelt in etwas Höheres, was noch als Trug erscheint, aber doch gleichzeitig die Sehnsucht anstachelt und die Sinne beruhigt. Dieses Erlebnis zeigt eine deutliche Tendenz zur Verselbständigung und Herauslösung aus dem Erzählzusammenhang, und erst das tatsächliche Erscheinen der Geliebten erinnert wieder an den Ausgangspunkt. Daß das Naturerlebnis das Liebesabenteuer völlig verdrängt hat, zeigt sich in der Tatsache, daß das Kapitel hier endet.

Die Verselbständigung wird noch deutlicher im nächsten Kapitel, dessen Überschrift "Die Rezension" irreführend ist, da sie nur auf den kurzen Schlußteil verweist. Der Erzähler streift durch das hügelige Land, und als er

auf ein Feld hinaustritt, kommt ihm plötzlich das kindlich-unbefangene Naturerlebnis, nach dem er sich so lange gesehnt hat:

Sonne! Sonne!

Die ganze Welt ist trunken vor Sonne.

Weit die Hänge hinunter, hinauf und wieder hinunter; in die Länge und Breite und Tiefe. Weit! Weit!

Und oben: mächtig, mächtig der lerschenschmetternde Himmel mit dem großen, gleißenden Sonnenauge.

Sonne! Sonne!

Die Morgenluft wühlt in werdenden und verebbenden und wieder neuen silbrigen Wellen über die weitgedehnten Felder hin. Und jeder Gedanke ertrinkt mir in diesem goldigen, weitleuchtenden Lichtmeer.

Aber über die Arme und den Körper rieselt es mir, heiß, belebend wie elektrische Ströme, und meine Brust hebt sich, und freier rühren sich die Füße. Und hinein in den sonnigen, frischen, gesunden Morgen; in die Luft, in die Sonne! Weiter, immer, immer weiter! (S. 26f.)

Das ist kein Versuch der genauen, objektiven Wiedergabe der Natur mehr, sondern jede Einzelheit spiegelt sich in dem auffallenden Gefühl des Sprechers. Sonne, Luft und Weite werden zu den bestimmenden Faktoren, und sie verbinden sich mit dem Hochgefühl und streben zu neuen Dimensionen. Das Verlangen des Sprechers zur Vereinigung mit der Natur, zum Aufgehen in ihr, äußert sich in einer betont lyrischen Sprache, und auch formal sind es Abschnitte wie dieser, bei denen sich die Bezeichnung "Gedicht in Prosa" rechtfertigen läßt. Auffallendstes Stilmittel ist die Wiederholung, und in Verbindung damit fallen die vielen Parallelismen auf. Auch außerhalb der Wiederholungen finden sich gleichlautende Vokale und Alliterationen

in großer Anzahl, und die rhythmischen Qualitäten der Sprache heben diesen Abschnitt weiter aus der Ebene der erzählenden Prosa heraus. Sogar ein weiter ausgeführtes Bild findet sich an dieser Stelle, das des Lichtmeeres, das einmal mit dem Wind verbunden ist, dann den ewigen Wechsel anzeigt und schließlich das Element ist, in dem sich die Gedanken verlieren. Das Stimmungshafte äußert sich in den vielen Ausrufen, die sich von der konkreten Äußerung entfernen und in dem rein Gefühlsmäßigen enden: "Und ich stammele wunderliche, wahn selige Worte vor mich hin, die ich nicht höre. Es ist nur, als flute etwas aus meiner Seele heraus, hinaus wie überströmendes Leben, überwallende Kraft." (S. 27)

Der Abschnitt bekommt einen musikalischen Charakter, der in der Dynamik der Sprache ausgedrückt ist, die sich steigert und intensiviert, bis sie an einem Höhepunkt anlangt, der gleichzeitig Höhepunkt der inneren Erregung ist, und dann parallel zu dem Gefühlsüberschwang abebbt, ruhiger und leiser wird, fast bis zur völligen Bewegungslosigkeit: "Und ich möchte aufschreien vor unbändiger Lust und quälender Ungeduld, und ich recke die Arme und verliere mich in Kraft und Leben. Bis ich taumlig werde von alledem, bis es mir über die Kräfte geht und ich hinsinke in das krause Weggras, und mein trunkenes Auge sich sammelt und beruhigt an den stillen, roten, nickenden Wegnelken und dem gelben Steinklee und dem violetten Thymian, den bunten Schmetter-

lingen und den leise, leise summenden Hummeln."(S. 27)
Der Höhepunkt ist gekennzeichnet durch aktive Verben, und selbst die Adjektive haben einen durchaus dynamischen Charakter, aber im zweiten Satz, der sich grammatisch dem ersten unterordnet, gehen die Verben wieder in der Passivität unter, das Tempo wird durch Aufzählungen und Wiederholungen verlangsamt, bis es unter dem beruhigenden Eindruck der letzten Worte zerfließt.

Nach Beendigung dieser Gefühlsaufwallung ist ein ruhigerer Abschnitt eingeschoben, in dem die Welt der Grashalme und Hummeln einer Betrachtung unterzogen wird, und plötzlich zeigt sich, daß diese kleinsten Dinge in der Natur unter einem neuen Gesichtswinkel zu wunderbaren, riesigen Geschöpfen werden, die keinen Vergleich mit dem Rest der Kreatur zu scheuen brauchen. Unter dem Einfluß dieser Erkenntnis lebt die Erregung des Sprechers wieder auf:

Und ich atme auf, tief, einmal, wieder und wieder.
Ich stammle vor mir hin, alte, vertraute Laute. Und die fügen sich zu rhythmischem Tonfall, wie die Luft weht . . . , wie die Grashalme sich biegen und beugen, hin und her, hin und her; wie die Lerchen trillern in bestimmtem Rhythmus, der wiederkehrt und wiederkehrt, leiser, lauter, ferner, näher; wie der unaufhörliche Feldgesang der Insekten; wie die weiten Felder den Hang hinab fluten und fluten; immer, unersättlich in demselben Rhythmus. Und erstaunt lausch ich mir selbst.

Ich glaubte, ich könnte das nicht mehr. (S. 28f.)

Der Sprecher ist völlig eins geworden mit der Natur und all ihren Dingen, ist so in ihr aufgegangen, wie es nur

Kinder können. Als Ideal zeigt sich, auf der Wiese zu liegen im Sonnenschein und die Gedanken in weiteste Fernen wandern zu lassen, um so sich selbst in der Natur zu finden. Erst als er wieder in das Tal herabsteigt, weicht der Taumel von ihm, und er nimmt sein Alltagsleben wieder auf. So sehen wir in diesem Teil ein abgelöstes, rein gefühlsmäßiges Erleben, das von erzählender Prosa weit entfernt ist, das sich gehen läßt, das die Tendenz hat, ins Formlose zu zerfließen, das aber doch lyrische Formen und Eigenarten aufweist, ohne die äußere Form eines Gedichts zu erstreben.

Was hier nur gefühlsmäßig aufgenommen wurde, wird später bei klarerem Sinn mit Überlegungen gerechtfertigt. Der Erzähler unterstreicht die Bedeutung der Einsamkeit für seine Erkenntnis, aber er will seine Sehnsucht von der der Romantiker getrennt wissen. In ähnlicher Weise wie Altenberg nimmt er den Begriff der "blauen Blume" auf:

Aber nicht die "blaue Blume" will ich hier suchen gehen, alter Tieck! hier in walddämmernder Einsamkeit: mich selbst will ich fühlen und entfalten. . . . Überall ist die Welt wunderbar. Überall die gleiche, eine... Ich brauche keine "blaue Blume". Die blaue Blume ist mein fühlendes, lebendiges Herz. . . . Nicht nach Wundern will ich suchen, die mich erlösen sollen von dem, was täglich mich umgibt, sondern fühlen, bis in mein tiefstes Herz hinein erschauernd fühlen, wie das und alles ein Wunder, ein unaussprechliches Wunder ist!... (S. 34f.)

Diese Erklärung gibt Auskunft über die Natur und über ihre Darstellung. Die Natur ist eine Wunderwelt, die

nicht zu verschönern ist, und deshalb bedarf es keiner Metaphern und Hyperbeln bei ihrer Beschreibung, denn diese Hilfsmittel könnten sie nur "verrenken." Diese Sehweise ist auf Empfindungen und Gefühle gegründet, und deshalb ist alles, was aus ihr hervorgeht, vom selben Charakter bestimmt: "Alles, mögen sie's benamsen, wie sie's wollen, ist im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik." (S. 80)

Wie sehr die Natur dem Verstand abhold ist, zeigt sich im Kapitel "Lektüre." Der Erzähler hat ein französisches Buch, einen Angriff auf den Menschen der Dekadenz, mit sich in die Waldeinsamkeit zu seinem Ruheplätzchen genommen. Als er jedoch die Einleitung überfliegt, kommt schon die erste Störung: "Eine Eintagsfliege kribbelt mit analphabetischer Respektlosigkeit über die sauberen schwarzen Zeilen." (S. 38) Diese in ironischer Formulierung hervorgebrachte Bemerkung verrät schon die Haltung des Erzählers, denn die Fliege wird ihm wichtiger als das Buch, er beobachtet sie und verfällt in ein träumendes Sinnen; die Stille wiegt seine Gedanken ein. Um die Atmosphäre zu verdeutlichen, die ihn umgibt und die seine Gedanken ganz aus ihrer ironischen Betrachtungsweise gelöst hat, wird eine kurze, lyrische Naturbeschreibung eingefügt: "Ein paar Schmetterlinge, sich umtaumelnd, flattern in das blendende Blau hinein. Um ihre schwarz-samtenen Flügel zieht es sich wie ein goldglühender, feiner Saum. Manchmal

blitzt das tiefrote Tupfchen oben auf den Schwingen."

(S. 39) Auffallend sind hier die Alliterationen, die auch formal zu dem lyrischen Eindruck beitragen. In dieser Atmosphäre kommt zum ersten Mal ein religiöser Aspekt ins Spiel, als der Erzähler wieder fromm wird wie ein Kind, wenn er sich an den "lieben Gott" erinnert. Die Verbindung zur Natur und zum Sonnenerlebnis des Erzählers wird gezogen, wenn es über den "lieben Gott" heißt: "Die Sonne oben war sein Auge, und das helle, goldige Licht über die Erde, über Bäume und Bäche, Blumen und Gräser hin: so lachte er."(S. 40) Und wieder verliert sich der Erzähler ganz in die Natur, wird entpersönlicht, bis nichts als ein Gefühl bestehen bleibt: "Ganz Lauschen bin ich, ganz Sehen, ganz Fühlen. Sonnenschein, wehende Luft, rieselnder Quell, Laubgeflüster, Bienensummen. Nichts bleibt von mir übrig als ein unaussprechliches Lust- und Kraftgefühl."(S. 40) Der Mensch wird zur Natur selbst, sich selbst in ihr fühlend und erkennend.

Schritt für Schritt wird der Weg zur Erkenntnis vorangetrieben. Das Alleinsein in der Natur wird zu einer Voraussetzung für das Gefühl, das allein Erkenntnis bringen kann, und ein nächtlicher Spaziergang bietet eine besonders gute Gelegenheit: "Und dunkler wird die Welt, und dunkler, und schwimmt in Dämmerungen. Und weiter und weiter zieht es einen ins Einsame."(S. 44) Dieses einschläfernde Treibenlassen der Gedanken ins Ungewisse wird plötzlich durch

ein Schauspiel unterbrochen, das wiederum aus dem Zusammenhang gelöst erscheint und eine besondere Wirkung ausübt:

Dort schiebt es sich über den Horizont in die Höhe, ein roter Kreisabschnitt. Breit, riesig, daß es einen erschreckt. Und immer höher und runder wächst es herauf und wird ein mächtiger Halbkreis. Und nun steht eine ungeheure Scheibe rot auf dem Horizont. Wie ein nie gesehenes, rätselhaftes, plötzlich an das Firmament gezaubertes neues Gestirn.

Der volle Mond.

Zwischen zergehendem Dunst hebt er sich und steigt langsam empor in das freiere Blau, und sein Licht fängt an, mit silbrigem Glast sich hinzuweben über die weiten, stillen Felder. (S. 44f.)

Das Aufgehen des Mondes bekommt in dieser Beschreibung fast etwas Dramatisches. Bezeichnend für den Impressionismus ist der Satzbau, der das Subjekt im ersten Abschnitt durch das unpersönliche "es" ersetzt, und erst nach der Darstellung des Vorgangs das beschriebene Objekt beim Namen nennt. Dieses Stilmittel hat hier aber gleichzeitig eine deutlich dynamische Wirkung, die dem Impressionismus sonst fern liegt, zu der nicht zuletzt die Verben "schieben" und "wachsen" beitragen. So sehen wir eine Steigerung bis zu einem Höhepunkt, der durch das deutlich abgesetzte "Der volle Mond" gekennzeichnet ist, nach dem sich die Spannung löst und die Bewegung bis zur völligen Stille zurückgeht.

Der Mond bringt Helle in die Dunkelheit, und die Gedanken des Erzählers, die sich bisher im Uferlosen

bewegt haben, werden auf engstem Raum zusammengedrängt:

"Und alles, was ich dachte und je gedacht habe, und alles, was ich litt und was mich freute: es wird ein einziges Empfinden, es verdichtet sich zu einem unaussprechlichen Gefühl, zu einer unsagbaren, stillheiteren, wonnigen Sehnsucht: einer wollüstigen Sehnsucht zu sterben..."

(S. 46) Hier wird der Versuch gemacht, das Unsagbare, Unaussprechliche zu sagen, was sich in solchen Gegensätzen wie "stillheiter" und "wollüstig" äußert. Selbst in dieser Konzentration ist das Gefühl ungeheuer vage und unbestimmt, ebenso wie der Begriff des Glücks, der mit ihm verbunden ist. Aber die rätselhaften Weiten, in die das Sehnen die Gedanken führt, mit der Idee des Todes verbunden, bringt ein deutliches mystisches Element in den Gedankengang des Sprechers.

Dieses Gefühl, so unklar und unbenennbar, erscheint als Offenbarung: "Mir ist, als säh ich alles tief, tief in mich hinein; als säh ich in alles, alles tief hinein." (S. 57) Durch die Stilisierung und den Parallelismus dieser Antithese bekommt diese Aussage eine deutlich lyrische Wirkung, die gleichzeitig wieder die engste Verbindung von innen und außen deutlich macht. Plötzlich hat das Leben wieder einen Sinn, und der Aufschrei "Vanitas! Vanitatum vanitas!", vor kurzer Zeit noch von ihm selber ausgestoßen, erscheint in diesem Gefühl des Friedens als leerer Klang, nicht nur vergessen, sondern

durch die Offenbarung überwunden. Das Leben erscheint ihm jetzt als ewiges Suchen und Finden dieser Augenblicke der Erkenntnis, der Klarheit, die in der Nacht gefunden und paradoxerweise am Tage verdunkelt werden. Alles ist verbunden: "Mir ist, als verlief mein Empfinden mit tausend Fäden in unerkennbaren Zusammenhängen, ein seliges Verwebtsein mit allem,"(S. 58) und alle Existenz steht "unter dem Zwange unerforschter Gesetze,"(S. 60) eine Auffassung, die sehr an Beer-Hofmanns Tod Georgs erinnert. Und auch dieses Verwobensein alles Lebens findet seinen Ausdruck in einer lyrischen Vision eines Idylls, das sich wiederum aus dem Erzählzusammenhang zu verselbständigen scheint:

Weiter! Hin über das mondlichte Feld.

Die weiten Ährenwogen nicken und knistern unter der Last ihrer Reife und verschwimmen in den Lichtglanz hinein. Aus der braunen Erde falten sich Pflanzen und Kräuter mit stiller, wohliger Kraft hinauf, hinauf in das Licht, in die Luft. Nächtliches Getier geht auf seinen verborgenen Pfaden und Furchen und Feldern, über Wiesen, durch wispernde Sträucher, über dämmernde Wege, oder ruht im Frieden schwarzer Schlüfte. Und die einsamen Hügel draußen im Land: nur der lichte Himmel weit drüber hin, und der Nachtwind frisch über die Gräserchen und Blümchen, und aus dem Tal herauf rastlos das Rauschen der Mühlen. Die Wiesen, mit wallenden weißen Nebeln drüber und flinkerndem Tau. Die glitzernden Wässerchen rieseln hindurch zu den Bächen, zu den Flüssen, den Strömen, weiter, weiter in ferne, endlose, monddämmernde Meere.- . . .

Hin über Länder und Meere, über Gefilde, Weiler und Dörfer, Städte, Seen und Berge. Hin über die weite Erde bis zu all den Tiefen und Höhen, die noch kein Mensch erreichte, die viel zu gewaltig sind für unser armes Gehirn, vor denen selbst unsere Träume zurückschrecken... (S. 60f.)

Alles ist rhythmisch, mit vielen Alliterationen durchsetzt,

die Sprache ist stilisiert, in Anlehnung an das Gefühl des Kindes werden Verkleinerungsformen gewählt, die Wiederholungen verbinden sich mit Parallelismen zu weitausschwingenden Strukturen, und nachgestellte Aufzählungen wie "und flinkerndem Tau" geben einen archaischen Anstrich. Und dann am Ende eine Steigerung, hervorgerufen durch die stilisierende Aufzählung, die Wiederaufnahme des "hin," was in Verbindung mit dem ersten Satz wie eine Zusammenfassung wirkt, und schließlich das Zerfließen in den Grenzen des Menschlichen mit einem offenen Abschluß; das alles rückt diese Vision in die Nähe eines Prosagedichtes, das hier sprachlich und auch inhaltlich durch das ins Grenzenlose Zerfließende gekennzeichnet ist.

Dieser Vision gegenübergestellt wird das Bild der Stadt, die keine Nacht kennt, das Bild der Greuel und des Elends ihrer Vorstädte, aus denen sich jedoch eines Tages eine neue Welt erheben soll. Das mystische Gefühl verdichtet sich zu einer Hoffnung, zu einer Zuversicht, und die Generation des Erzählers sieht sich zu Verkündigern und Propheten dieser Zukunft berufen, die von einem neuen Menschengeschlecht getragen werden soll:

Du schöne, freudige Welt! Ein neues, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, soweit Menschen leben! Das keine Kaste, kein Rassenhaß, keine Religion trennt! Das Taten, Erkenntnisse, Empfindungen kennt, nie geahnt!... Und dann? ... Wieder neue Taten, Erkenntnisse, Empfindungen?... Und so fort bis zu unerforschlichen Vollendungen?...

Sterben und Werden! Ewig!- Das ist alles!- Mehr ergründet kein Verstand. Doch unser Empfinden durchbebt es mit wunderbaren Schauern vor den unergründlichen Mächten... (S. 62f.)

Diese mystische Prophezeiung ist das zusammenfassende Ergebnis aller Ahnungen und Gefühle des Erzählers, der Endpunkt einer allmählichen Offenbarung, und gleichzeitig die Begründung seiner Lebensauffassung. Der Weg zu dieser Zukunft muß ihm allerdings noch gewiesen werden. Das Erlebnis einer Grausamkeit im Dorf öffnet ihm die Augen, daß er in "diesem Nest" die Welt ebenso findet wie in der Großstadt, und in seiner Bemühung, dieses Erlebnis einzuordnen, kommt ihm die Erinnerung an einen Freund, den er einmal verlacht hat, den er jetzt aber zu verstehen beginnt. Wiederum ist die thematische Parallele zum Tod Georgs erstaunlich. Wie Pauls Frau im Traum, so kam dieser Freund mit kindlichen Idealen in den Kreis des Erzählers, und als ihm alle Ideale zerstört waren, nahm er die Welt des Kreises in sich auf, fühlte sich in ihr aber nie wohl. Er hatte zwar Hochachtung vor der Klugheit, blieb aber immer ein Kind in seiner Lebensfreude und maß das Leben nicht nach Gut und Böse, sondern lebte es: "Er erfaßte alles und durchdrang alles mit einem warmen, lebendigen, starken Gefühl. Diese Gefühlskraft war wie frischer Lebenssaft in ihm, der ihn geistig immer wieder ausheilte..."(S. 73)

An diesem Beispiel erkennt der Erzähler, daß es das Lebensgefühl des Kindes der Welt gegenüber ist, das alle Zusammen-

hänge in sich aufnimmt und in einem wundersamen, erschauernden Erstaunen vereinigt. Es gilt, Mensch zu sein und das Leben zu leben.

Diese Erkenntnis, in der Enge des Dorfes entstanden, wird noch einmal durch die Langeweile und den daraus resultierenden Drang zurück in die Stadt in Frage gestellt, aber im Kampf mit dem Sturmwind wird der bange Zweifel, daß alles Streben nach einer besseren Zukunft eitel und nichtig sei, durch die Hoffnung auf eine neue Welt in eine neue Sicherheit umgewandelt. Und in dieser Gewißheit kann der Erzähler nach Berlin zurückkehren.

Wenn wir die Erzählung als Ganzes betrachten, liegt wohl kaum eine Berechtigung vor, sie als Prosagedicht zu bezeichnen. Das epische Moment der Handlung tritt im Rahmen und auch innerhalb des Gesamtkörpers der Erzählung an zu vielen Stellen auf, um eine Loslösung vom Begriff der erzählenden Prosa zu erlauben. Innerhalb der erzählenden Handlung treten jedoch das Gefühl, das Stimmunghafte und Atmosphärische häufig in den Vordergrund, insbesondere im Erleben der Natur, so daß sich hier Eindrücke der Außenwelt unter dem Einfluß des aufnehmenden Subjekts in Stimmungselemente verwandeln, die in ihrer Gesamtheit die Gefühle des Aufnehmenden widerspiegeln. Da an diesen Stellen auch die Sprache ganz dem Gefühlhaften angepaßt wird, zeigt sich sowohl inhaltlich als auch formal die Tendenz zur Lösung aus dem Zusammenhang und zur Verselbstän-

digung. Der Eindruck dieser Stellen wirkt von Inhalt und Sprache her unbedingt lyrisch, weich und zerfließend, rhythmisch, mit Alliterationen, Assonanzen, Sprachfiguren und Bildern durchsetzt, so daß sie den Eindruck von Prosagedichten erwecken. Im Fortgang der Erzählung treten diese Stellen jedoch seltener auf, und das Stimmungshafte in der Natur tritt zurück zugunsten einer fortschreitenden Mystifizierung, die in die Prophezeiung einer neuen Welt aufgeht. Durch all diese Elemente erweist sich der Rahmen als zu schwach, eine straffe Form zu gewährleisten, und das Prosagedicht wird zum bestimmenden Ergebnis dieses Zerfalls.

c) Frühling

Die Auflösung der Form findet sich weit stärker in dem zwei Jahre nach In Dingsda erschienenen Frühling. Das Büchlein besteht aus einer Reihe von Prosastücken und Gedichten, die nichts mehr miteinander gemein haben als die Absicht, auf die mystische Verbindung von innen und außen, Ich und Welt hinzuweisen und das Werden einer neuen Welt zu verkünden. Selbst in der Titelerzählung des Bändchens, die den größten Raum einnimmt, ist einer Rahmenhandlung nur geringer Raum zugemessen. Ein Ich-Erzähler geht zu seinem "Duselplätzchen" am Hinterdeich, wo er seinen Gedanken ungestört ihren Lauf läßt. Alles, was bei In Dingsda noch als verbindendes Moment vorhanden war wie fortlaufende Erzählung, ironische Kommentare, literarische

Betrachtungen oder die immer wiederkehrende Großstadt fehlt hier. Die einzelnen Teile der Erzählung sind unverbunden nebeneinandergestellt, nur durch den Lauf der Gedanken motiviert.

Auf dem Weg zu seinem Plätzchen zeigt sich schon die Haltung des Erzählers. Er verhält sich ganz im Sinne der Erkenntnis aus In Dingsda, wenn er wie ein Kind die Nähe der Natur spürt: "Mit jedem Pulsschlag, mit jedem Beben meines Körpers, mit jeder Bewegung liebe ich die weit und lustig gebreitete Welt. Und mich liebosen die Käfer, die Blumen und Bäume mit Summen und Blüten und Laub, mit Farben und Düften und hundert sanften Berührungen. Der leise Wind durch Blätter und Gezweig liebkost mich, kühle Schatten und helle, warme Lichter, blaue Fernen und heitre Nähen, ziehende Wolken und Wellen."(S. 4)¹³ Ganz auf kindliche Weise läßt der Erzähler seinen Gedanken freien Lauf, und so kann sich die Welt der Gedanken in eine neue Wirklichkeit verwandeln. Er spielt, und die Verwandlung, die alles in seinem Denken annimmt, ist so real, wie sie nur dem unbefangenen Kind erscheinen kann. Der Hintergrund der Natur paßt sich der Verwandlung an, und die Wiedergabe in der Sprache behält immer das gleiche lyrische Element in der leise schwingenden, den ständigen Wechsel betonenden, auf feinste Abstufungen der sinnlichen Wahrnehmungen bedachten Darstellung einer alles umfassenden Stimmung. Geräusche und Farben werden zu den hervor-

stechenden Komponenten dieser Atmosphäre: "Hergetragen und verweht, aufjubelnd und verebbend hundert und hundert Laute und Lieder; und der herrliche, fröhliche Tumult der weiten Farben: hell, verhauchend, nah und fern, gleißend und sänftigend."(S. 4) Die Einheit der Gegensätze, die ineinander übergehen und verschwimmen, ist eins der typischen Merkmale des Impressionismus.

So nimmt der Erzähler die Gestalt eines Greises und eines Kindes an, wird dann immer kleiner und kleiner und verwandelt sich in einen Käfer. Schon im Bild des Kindes wird die Verbindung zwischen dem Frühling und dem Wachsen einer neuen Welt angedeutet: "Und wie Staunen, Lust, Furcht und Begier wunderlich aus mir herausstammeln, wächst leise, leise in mir eine goldigfrische Welt; knospet und treibt und will blühen."(S. 6) Ähnliches zeigt sich in der weiter ausgeführten Darstellung des Käfers. Auch für ihn ist die Welt voller Wunder, und wie das Kind schaut und staunt er. Auch im Kleinen erkennt er das Werden neuer Welten: "Da glimmt Feuchte in feinen Perlchen, und in ihnen lebt das durchsichtige Getümmel neuer Welten in heimlicher Irispracht. Da dehnt es zarte Körperwände und zieht sie zurück. Da rinnt es zusammen, wächst und teilt sich. Da keimt es und bildet sich, verschlingt und wehrt sich im unendlichen Wechsel, im ewigen Hin und Wieder."(S. 7f.) Und ein zweites Motiv taucht auf: das Streben aus dem Dunkel hinauf in die unendliche Welt des Lichtes. Auf dem Weg nach

oben erkennt der Käfer die Wunder der Natur, die durch den Wechsel der Perspektive mächtige Dimensionen angenommen haben. Farben und Geräusche betäuben ihn, und immer weiter strebt er in die Höhe, einem unbestimmten Ahnen folgend:

Und höher, immer höher!

Auf dem goldenen Kelchknopf eines riesigen, silberleuchtenden Sternes sitz ich, oben, hoch oben auf dem höchsten Gipfel, und schaukle mit selig dämmernden Sinnen, betäubt von Duft, Licht und dem weiten, unendlichen Einklang holden Getöns. Bunte, breitentfaltete Schwingenpracht gleißt über mir und an mir hin, rastet, bebt, glänzt, leuchtet auf herrlichen Blütenwundern, surrt und tönt in berausenden, taumelnden Tänzen hinein in die warme, lichte Unendlichkeit. Jauchzende, kreischende, glockenklar süße, brüllende, wiehernde, zwitschernde, millionenstimmige Lust. (S. 9)

Alle Eindrücke der Natur verweben sich zu einer harmonischen Einheit, in die der Käfer einbezogen wird, als er, einer sehnenen Lust folgend, seine Flügel öffnet und noch höher hinauf ins Licht strebt. Das Summen seiner Flügel läßt ihn einstimmen in die Gemeinschaft dessen, was um ihn ist. Selbst der Sprachstil spiegelt in der Struktur der Sätze das Taumelnde, Verweilende, Zerfließende und dennoch Vorwärtsstrebende in der Natur seiner Sehnsucht. Das Beispiel verdeutlicht die Einheit aller Kreatur; es spielt keine Rolle mehr, ob es sich um Mensch, Tier oder Pflanze handelt, denn allen ist das Sehnen nach dem Unendlichen gemein.

Das Wesen dieser Verwandlungen, die Bedeutung des Strebens in die Höhe beim Käfer und später bei einer Meise

wird klar in der Vision des Propheten, in den sich der Erzähler verwandelt: "Die Blumen blühen, die Bäume rauschen, die Wasser plätschern, die Vögel singen, und der Himmel blaut mir durch die weite, reifende Mittagsstille Offenbarungen, und das endlose Beieinander und Ineinander aller Wesen leuchtet mir eine Offenbarung."(S. 10f.) Der transitive Gebrauch der Verben verleiht dieser Stelle eine ungewöhnliche Wirkung, die aber sehr wohl berechnet ist. Gerade das, was wir nur als für sich existierend hinnehmen, bekommt plötzlich eine neue Dimension durch die Offenbarung, die sich in der kleinsten Äußerung der Natur verbirgt. Alles ist eine große Einheit, und alles, Leid, Haß und Vernichtung sind nicht wirklich, sondern nichts als Spiel und Traum.

Immer wieder wird in den Episoden auf das Nahen einer Friedenswelt hingewiesen, oft mit dem Werden in der Natur und damit dem Frühling verknüpft, und nur einmal wird eine Variante des Strebens angedeutet in dem Suchen nach Gott in Freiheit, losgelöst vom Zwang der Gebote. Aber zunächst tritt das Motiv der Musik in den Vordergrund, die in jeder Äußerung der Natur existiert, an die sich der Erzähler verliert und in deren Rhythmus er das Leben selbst erkennt:

In unendlichen Farben, Formen, Tönen ein einziges Lied, ein einziger, einender, mächtiger Rhythmus, ein gewaltiger Einklang.

Jauchzt, jubelt, flötet, klagt, braust.

Kommt aus lichtdämmernden, gleißenden Weiten, wird offenbar, süß, schaurig, freundlich in den Nähen, verklingt

in den Fernen.

Und ich: hingenommen in ihn, sein Widerklang, ganz, ganz sein Widerklang für eine Minute der Verlorenheit.

Suchen, haben und verlieren, und immer wieder suchen, halten und verlieren. Immer wieder und wieder und immer von neuem.

Das ist das Leben. Das ist alles Schicksal, und aus diesem einen werden alle Leiden und Lieder. (S. 16)

Immer deutlicher wird es, wie jeder Natureindruck aus seiner Wirklichkeitsbezogenheit gelöst wird in dem einen Bestreben, sich zu einer Stimmung zu verbinden. Wie sich hier Farben, Formen und Töne in dem einen Ausdruck der Musik und des Rhythmus vereinigen, so besteht in der gesamten Dichtung des Spätimpressionismus die Tendenz zur Vermischung des Draußen und Drinnen zum Zweck einer "Stimmungsharmonie." Hamann und Hermand kritisieren diese Entwicklung, da sie "weder romantisch-pantheistisch, noch menschlich-einführend ist, sondern auf dem einheitsstiftenden Prinzip der gefühlsmäßigen Verschwommenheit beruht."¹⁴

Für Schlaf ist es aber gerade diese Einheitlichkeit, die zum Angelpunkt seiner Aussage wird: "Eine Musik hör ich, nah und fern. Einen einzigen millionenstimmigen Akkord: das ist das Lied der Kraft. Das ist die Kraft." (S. 16) Immer weiter entfernt sich die Aussage von der Wirklichkeit der Natur hin zum Mystischen, und immer wieder wiederholt sich die Offenbarung, ausgedrückt in dem Werden der Pflanze und ihrem Streben zum Licht, damit verbunden mit dem Frühling, dem ewigen Wechsel von Werden und Vergehen, mit dem Einklang der Natur in der Musik.

Aus dem Klang löst sich ein Wort, durch das sich die Vision einer märchenhaften Welt der Zukunft eröffnet, in der ein besseres Menschengeschlecht in Freiheit und Brüderlichkeit lebt. Die Bedeutung, die Schlaf dieser Prophezeiung zumißt, wird dadurch klar, daß ihr eine für ihn ungewöhnliche wörtliche Wiederholung der Verheißung folgt: "Eine Musik hör ich, nah und fern, in allen Nähen und Weiten, einen einzigen millionenstimmigen Akkord. Das ist das Lied der Kraft. Das ist die Kraft. Das bist du, das bin ich, das ist alles, alles, und die Kraft, die einzige, einige, eine." (S. 21)

Was vorher nur in einer Sehnsucht angedeutet war, findet jetzt seine Erfüllung: die Einheit alles Seienden ermöglicht es, Gott in allen Dingen zu finden. Gott ist alles, und alles ist Gott. Und nun wendet sich der Stil zur Anrede eines Du, in dem Gott und Geliebte verschmelzen:

Mein Kopf liegt an deiner Brust.
Und du, goldig, licht, jung, beugst dich über mich.
Mit deiner linden Hand träufelst du mir Heliotrop
auf die Stirn. Ich atme den süßen Duft und deinen Atem,
der süßer ist als er.
Mein Gesicht fühlt deinen Herzschlag, deinen ruhigen,
ruhigen Herzschlag.
Und Auge in Auge, tiefer immer, versinkender.
Leise, leise hernieder zu mir, und leise, leise ich
hinauf zu dir. Du lächelst, biegst den Kopf hintüber, und
deine Hände drücken sich schwach gegen meine Brust mit
schelmischem Drängen.
Und nun: Lippe an Lippe. Lange... Zwischen halbge-
schlossenen Lidern dunkelt dein Blick. Und nichts als sein
Glanz und eine süße Wärme von dir zu mir.
Frieden. Und aus ihm Kraft, Gedanken, Entschlüsse,
lichter, immer lichter, kühner und kühner, und Erkennt-
nisse...

Ein Jubel ist in mir, ein ungeduldiger Jubel, der
hinauf will, hinauf, bis in den siebenten Himmel hinauf!...
(S. 23)

Diese Stelle ist wieder, wie so oft, völlig aus dem Gesamtzusammenhang gelöst und kann für sich allein stehen, gibt aber dennoch in ihrer scheinbaren Bindungslosigkeit ihren Beitrag zu der Gesamtheit der Komposition, ein Farbfleckchen, das doch die ihm bestimmte Funktion erfüllt. Der hymnische Ton und die in kleine Abschnitte abgesetzte Form verweisen auch diese Passage deutlich in den Bereich des Gedichtes in Prosa. Neben Merkmalen wie Wiederholungen, Alliterationen und Assonanzen fällt wieder das dynamische Moment auf, wie sich die Sprache von dem ruhigen Beginn an dem Inhalt angleicht, immer leiser, langsamer wird bis zur Vereinigung und dem Wort "Frieden," dann aber plötzlich schwungvoller und dynamischer wird und ausbricht in den aufsteigenden Jubel.

Die völlige Hingabe an das Du in einer Liebe, die allumfassend ist und das einzige Glück bedeutet, wird zur Botschaft der Offenbarung, die zu der neuen Welt führt. Noch einmal wird das Gesicht von der Zukunft ausdrücklich mit dem Frühling verbunden, und zwar in zweifacher Form. Einmal tritt der Frühling als kleines Kind auf, in der Funktion des Werdens und der Hoffnung auf die Zukunft, und dann zeigt er sich in der Erinnerung als brausender Sturm, der die Sinne in Phantasien von der Zukunft ver-

setzt. Die ewig lebendigen Kräfte wogen aus den Höhen und beben hinein in den Menschen: "Sie zittern hinein in schwarze, ruhende Tiefen, und es beginnt ein Hin und Wieder und Ineinander, und bebt und treibt dunkel unter süßem Zwange, und aus Beben und Treiben und unerforschlichen Mischungen der Elemente werden Keime, und die schwarze, träumende Ruhe ringt sich dem Licht entgegen, dem Licht... So spürt ich damals den Frühling."(S. 29)
Diese Visionen liegen aber in der Zukunft, und noch einmal zeigt sich das Ideal der völligen Hingabe in einer neuen Verwandlung:

Jetzt aber bin ich eine große, schöne Blume. Bin Fühlen, ganz, ganz dämmerndes Fühlen. Ich wurzele in einer süßen, feuchten Kühle, und dehne mich sacht in ein laues, fächelndes Schweigen hinein, spreize mich, ringend und nachgebend, mit hundert Formen in sanften, neckischen Widerstand hinein, etwas Heißem, Lichtem sehrend entgegen. Zu oberst leuchte ich vor Jubel, und meine Lust wird eine köstliche Süße. Es schwirrt zu mir her mit bunten, durchsichtigen Flügeln, und ich erschauere in den Wonnen einer leisen, leisen, sanften Berührung...
Traum bin ich, Traum, ganz Traum und süßes, süßes Verdämmern, Schlummern, Entschlafen... (S. 30)

In dieser lyrisch gestimmten Stelle spiegelt sich die Natur der Offenbarung. Die Grundhaltung ist passiv, hingegeben, in einer unbestimmten Gefühlswelt wurzelnd ohne bestimmtes Ziel, verschwimmend ohne feste Umrisse. Alles ist ein dunkles Ahnen, ein Herauslösen aus der Wirklichkeit und Versinken in süßes Dämmern; die Persönlichkeit verliert jegliche Konturen und geht in einer großen Allgemeinheit

unter. Bestimmend bleibt die Hoffnung, die sich in der Hingabe an ein Glücksgefühl verwirklicht. Die Sprache gleicht sich dieser Gefühlswelt an in ihren feinsten Schattierungen und spiegelt das leise Verschwimmen in der Konturlosigkeit. Das alles vereinende Gefühl bestimmt gleichermaßen Traum, Vision und Wirklichkeit, und so bleibt auch nach dem Erwachen noch dasselbe Ziel bestehen, wenn der Erzähler mit dem Ausruf "Zu dir, ma Dame! Zu dir!..." (S. 31) in das Dorf zurückkehrt, um auch im Leben, in der Wirklichkeit die Vereinigung mit allen Wesen der Natur, mit dem Du, mit Gott anzustreben.

Im Werk Johannes Schlags ließ sich in exemplarischer Form der Prozeß einer Fortentwicklung des Naturalismus verfolgen. Der Übergang zeigte sich in komprimierter Form in der Prosaerzählung In Dingsda, in der verschiedene Merkmale sichtbar werden, die sich alle zu derselben Tendenz vereinigen. Inhaltlich wird zwar der Versuch gemacht, den Handlungszusammenhang zu wahren, aber die Neigung zur Auflösung in selbständige Episoden ist nicht zu übersehen. In vielen Abschnitten tritt der erzählende Charakter zurück zugunsten einer vom Gefühl bestimmten Aufnahme von Natureindrücken, die einen immer größeren Eigenwert annehmen und zu einer mystischen Offenbarung werden. In denselben Abschnitten nimmt auch die Sprache einen neuen Charakter an, spiegelt den Inhalt in lyrischer Form mit stimmungsvoller, abgetönter Beschreibung, angepaßter Dynamik und

Stilmitteln wie Wiederholung, Alliteration oder Vokalgleichklängen. All das führt zu einem Auseinanderfallen der Form, zur Verselbständigung von lyrischen Einzelteilen, die von Inhalt und Darstellung her als Prosagedichte zu bezeichnen sind.

In dem zwei Jahre späteren Frühling setzt sich diese Tendenz fort. Der inhaltliche Zusammenhang ist weitgehend aufgegeben, und die Welt der Gedanken und des Traumes wird zur bestimmenden Wirklichkeit. Es liegt jedoch keine Psychologisierung vor, sondern die Entwirklichung der Natur und ihre Verwandlung in Beispiele für ein unklares, mystisches Weltgesetz. Aber auch diese Auflösung trägt lyrische Züge, wenn eine beseelte Natur dargestellt wird oder die Hochstimmung des Gefühls in all seinen Schattierungen. Die Tendenz des Verschwimmens und Zerfließens zeigt sich in der mystischen Offenbarung ebenso wie in Form und Sprache. Die Aussage ist unklar, bedingt durch Häufung sowie Auslassung und den Zerfall der Satzkonstruktionen, was sich häufig im Treibenlassen und offenen Enden äußert. Der Übergang zur Form eines Gedichtes, wie wir sie auch in Frühling finden, ist ebenfalls fließend, denn diese Gedichte sind auch in rhythmischer Prosa, ohne bestimmte Zeilenlänge oder Reime, und der Hauptunterschied liegt einzig im künstlichen Absetzen der einzelnen Zeilen voneinander. Die immer stärker werdende Betonung der Mystik bewirkt eine kräftigere Sprache, die sich in ihrer dynamischen Wirkung an manchen

Stellen vom Impressionismus löst und zeitweilig in ihrem Aufschrei schon auf den Expressionismus vorausweist.

Im Ganzen beruht die lyrische Wirkung bei Schlaf hauptsächlich auf dem sprachlichen Ausdruck. Es ist nicht eine sich in Bildern und Symbolen äußernde Außenwelt, sondern vor allem die Wiedergabe feinsten Stimmungsschattierungen in der Beobachtung eines empfindsamen Menschen, die das Gesagte aus der realistisch-beschreibenden Sphäre auf eine lyrische Ebene rückt.

3. Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke

Etwas später als Schlafs Skizzen, im Jahre 1899, entsteht der Cornet des jungen Rainer Maria Rilke, den er allerdings erst 1906 veröffentlicht. Dieser Bericht, durch Familientradition angeregt, steht in deutlichem Gegensatz zur Bewegung des Naturalismus, denn die tatsächlichen Gegebenheiten haben nur die Funktion eines Hintergrundes. Hamann und Hermand sehen auch hier eine Abwendung vom frühen Impressionismus: "Dieselbe Endphase des literarischen Sekundenstils zeigt sich in Rilkes 'Cornet' (1899), wo die einzelnen Impressionen ebenfalls in das Feld eines poetischen Gestaltungswillens geraten und dadurch ihre sinnliche Prägnanz verlieren. Man lese eine Stelle aus dem Anfang dieser 'lyrischen Legende,' die noch am ehesten an das Prinzip der Reihung

erinnert, während gegen Schluß die Stilisierungstendenzen immer stärker werden und schließlich in arabeskenhafte Binnenreime münden."¹⁵

Diese Beobachtung ist sehr richtig, nur muß die Phrase "am ehesten" noch stärker hervorgehoben werden. Denn schon am Anfang zeigt sich ein deutliches Moment der Stilisierung, das keinen Vergleich mit dem Naturalismus mehr zuläßt: "Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten."(S. 235)¹⁶ Der "poetische Gestaltungswille" wird sofort deutlich in der Struktur dieses Beginns, der, ein grammatisch unvollständiges Satzgefüge, allein auf dem Prinzip der Wiederholung aufgebaut ist. Das Vergehen der Zeit, das ewige, endlose Reiten erzeugt sogleich die Atmosphäre der Mutlosigkeit, Müdigkeit, Einsamkeit. Und sogleich wird diese Stimmung weiter ausgeführt: "Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß. Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. Fremde Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen. Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild. Man hat zwei Augen zuviel. Nur in der Nacht manchmal glaubt man den Weg zu kennen. Vielleicht kehren wir nächstens immer wieder das Stück zurück, das wir in der fremden Sonne mühsam gewonnen haben? Es kann sein."(S. 235)

Auffällig ist die ruhige, gleichmäßig fließende Prosa, die sich dem Rhythmus des Reitens anzupassen scheint. Die

Passage ist voll von Alliterationen und gleichlautenden Vokalen, und schon hier treten Binnenreime auf wie "kaum einen Baum," "das Stück zurück" oder die sich fast dem Reim nähernde Assonanz in "Sonne" und "gewonnen". So wie diese Passage schon stilistisch repräsentativ ist für den Rest der Erzählung, so zeigen sich auch inhaltlich schon Hinweise auf das Kommende. Die personifizierten fremden Hütten bezeichnen die Öde der Landschaft und drücken gleichzeitig das Verlangen nach der Heimat aus, nach einem volleren Leben, und ebenso weist der Turm zurück in die Schlösser der Heimat und voraus in die Zukunft. Auch der Hinweis auf die Nacht ist bedeutsam, denn es ist zu der Zeit, daß sich Traum und Wirklichkeit in dem entscheidenden Liebeserlebnis vermischen werden. Die Erzählperspektive unterscheidet sich in diesem ersten Abschnitt dadurch von dem Rest der Erzählung, daß ein Erzähler in der "Wir"-Form berichtet, während dieser Hinweis auf persönliches Erleben danach nicht mehr auftritt. Das Moment der Stilisierung ist entscheidend, das Persönliche tritt hinter dem Typischen zurück, und der lyrische Grundton der Sehnsucht bestimmt das Wesen der ganzen Erzählung.

Die Erzählung gliedert sich in einzelne kleine Abschnitte, die oft ohne logische Verknüpfung nebeneinander gestellt sind. Das Bruchstückhafte, Angedeutete wird zu einem Stilmittel, das, ganz im Sinne des Impressionismus, doch einen Eindruck vom Ganzen gibt. Ebenso wie die

kurzen Abschnitte der Erzählung stehen auch die kurzen Sätze dieser Passagen scheinbar ohne Verbindung nebeneinander. Es ist, wie Felix Wittmer schreibt: "Sätze sind ausgelassen. Aber man versteht. Der auf jeder Seite erscheinende Satzanfang mit 'Und' (auch mit 'Aber') zeigt zumeist an, daß der Dichter etwas geträumt, verschwiegen hat, und erregt die Phantasie des Hörenden."¹⁷

Vor dem Hintergrunde des Kriegszuges bestimmt das Feine, Zarte, Gefühlvolle das Hauptaugenmerk des Berichtes. Da ist zunächst die Freundschaft des von Langenau, so wird der Cornet nur genannt, mit dem kleinen Marquis. Wir sehen den Franzosen, der von dem Ritt völlig erschöpft ist: "Er ist wie ein Kind, das schlafen möchte. Staub bleibt auf seinem feinen weißen Spitzenkragen liegen; er merkt es nicht. Er wird langsam welk in seinem samtenen Sattel." (S. 236) Derselbe Vergleich mit der welkenden Blume wird wieder aufgenommen, als der Marquis bei der Erinnerung an die Mutter wieder auflebt: "Da blüht der Kleine noch einmal auf und stäubt seinen Kragen ab und ist wie neu." (S. 236) Der sehnsuchtsvolle Gedanke an die Mutter bestimmt für eine Weile die Erzählung. Jemand erzählt am Lagerfeuer von seiner Mutter, und der Ausdruck ist so eindringlich, daß alle, die zuhören, gefangen werden, selbst die, die kein Deutsch verstehen. Alle sind einander nahe, "als ob es nur e i n e Mutter gäbe." (S. 237) Dieser Gedanke kulminiert in der nächsten Episode, als der Marquis seinen

Helm abnimmt vor einer verfallenen Säule in der Ferne, und es dem Cornet erst viel später einfällt, daß das eine Madonna war.

Wenn am Ende des ersten Teils von "traurigen Frauen" die Rede war und das bisher auf die Mütter bezogen wurde, so weitet sich in der nächsten Szene dieser Bezug aus. Sie wird durch ein Wort eingeleitet: "Wachtfeuer," und damit ist nach dem Vorhergehenden schon die Atmosphäre angesprochen, die Atmosphäre des Sehns, des schwermütigen Singens und Erzählens. Der Schein des Feuers ist nicht hell und fröhlich, sondern wird durch eine Personifikation charakterisiert, wie sie in dieser Erzählung häufig ist: "Das rote Licht ist schwer. Es liegt auf den staubigen Schuh. Es kriecht bis an die Kniee, es schaut in die gefalteten Hände hinein. Es hat keine Flügel."(S. 237) Das Licht reicht nicht bis zu den Gesichtern, aber die Augen des Marquis leuchten von innen heraus, als er eine Rose küßt, die er an seiner Brust trägt. Der Cornet wird betrübt, denn er denkt voll Sehnsucht an ein Mädchen, mit dem er wie ein Kind gespielt hat und wünscht, es wäre anders gewesen. Wir erfahren, daß er erst achtzehn ist, wie er "in Trauer halb und halb im Trotz" dem Marquis antwortet.

Eines Tages erreicht man schließlich den Bestimmungsort, wie uns in typisch impressionistischer Steigerung der sinnlichen Eindrücke berichtet wird: "Einmal, am Morgen,

ist ein Reiter da, und dann ein zweiter, vier, zehn. Ganz in Eisen, groß. Dann tausend dahinter: das Heer. Man muß sich trennen."(S. 238) Zum Zeichen ihrer Freundschaft gibt der Marquis dem Junker ein Blatt seiner Rose, "als ob man eine Hostie bricht," und der Junker reitet traurig zum Heer unter dem Schutz einer fremden Frau. Das fremde Blatt unter seinem Waffenrock "treibt auf und ab auf den Wellen seines Herzens."(S. 239)

Inhaltlich lassen sich die kleinen Abschnitte, so selbständig sie auch manchmal sein mögen, in drei große Teile gliedern. Der erste Teil behandelt den Anmarsch zum Heer, jetzt kommt als Zwischenspiel ein kürzerer Aufenthalt beim Heer, und dann folgt als dritter und letzter Teil das Geschehen im Schloß. Zu Beginn dieses zweiten Teiles wendet sich das Geschehen für einen Augenblick vom Cornet ab, und in einem bunten Bild entsteht vor uns der Troß: "Ein Tag durch den Troß. Flüche, Farben, Lachen-: davon blendet das Land. Kommen bunte Buben gelaufen. Raufen und Rufen. Kommen Dirnen mit purpurnen Hüten im flutenden Haar. Winken. Kommen Knechte, schwarz-eisern wie wandernde Nacht. Packen die Dirnen heiß, daß ihnen die Kleider zerreißen. Drücken sie an den Trommelrand. Und von der wilderen Gegenwehr hastiger Hände werden die Trommeln wach, wie im Traum poltern sie, poltern-."(S. 239)

Die traurige, sehnsuchtsvolle Stimmung ist wie weggewischt durch die ersten drei Substantive, die so beherrschend sind, daß sie das Land "blenden." Aber die Tendenz zur Stilisierung und zum Lyrischen, die wir in den vorigen Teilen festgestellt haben, zeigen sich hier in ähnlicher Weise. Auffallend ist der Parallelismus in den Satzanfängen, die durch die Umstellung von Subjekt und Prädikat noch eine zusätzliche Wirkung bekommen. Das Auslassen der Subjekte in den nächsten Sätzen ermöglicht es, den Parallelismus weiter fortzuführen. Der Rhythmus der Sprache ist so ausgeprägt, daß man den Abschnitt bis zum Wort "zerreißen" fast als Hexameter, zumindest als Zeilen mit sechs Hebungen lesen kann. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß sich wie immer auch Alliterationen, Assonanzen und ähnliche Formen finden. Die Personifikation der Trommeln, die im Traum poltern, führt von der Zuständlichkeit des Lagerlebens hinweg, und später mischen sich in den Gedanken des Junkers die Bilder von leuchtendem Wein, der in eisernen Hauben wie in Laternen leuchtet, mit den Gedanken an Blut, an eine dunkle Zukunft.

Der Cornet meldet sich bei seinem General und wird dann zu seiner Kompagnie geschickt:

Die Kompagnie liegt jenseits der Raab. Der von Langenau reitet hin, allein. Ebene. Abend. Der Beschlag vorn am Sattel glänzt durch den Staub. Und dann steigt der Mond. Er sieht es an seinen Händen.

Er träumt.
Aber da schreit es ihn an.
Schreit, schreit,
zerreißt ihm den Traum.
Das ist keine Eule. Barmherzigkeit:
der einzige Baum
schreit ihn an:
Mann!
Und er schaut: es bäumt sich. Es bäumt sich ein Leib
den Baum entlang, und ein junges Weib,
blutig und bloß,
fällt ihn an: Mach mich los!
Und er springt hinab in das schwarze Grün
und durchhaut die heißen Stricke;
und er sieht ihre Blicke glühn
und ihre Zähne beißen.
Lacht sie?
Ihn graust.
Und er sitzt schon zu Roß
und jagt in die Nacht. Blutige Schnüre fest in der
Faust. (S. 240f.)

In diesem Abschnitt taucht plötzlich ein neues Element in der Darstellung auf: die Prosa wandelt sich zur Form eines Gedichtes. Wir sehen eine Gliederung in einzelne Zeilen mit Endreim, und innerhalb der Zeilen finden wir Alliterationen, Gleichklänge von Vokalen, Wiederholungen und an einer Stelle sogar eine besonders kunstvolle Kombination von Binnen- und Endreimen. Wir sind jedoch auf der Suche nach dem lyrischen Element, und ein kurzer Blick auf die Passage zeigt uns, daß hier von lyrischer Stimmung nicht viel zu spüren ist. Es ist eine der wenigen Stellen, wo die äußere Handlung das Geschehen bestimmt, und dieser Abschnitt erinnert sicherlich mehr an eine Ballade als an ein lyrisches Gedicht. Die einführenden kurzen Sätze

geben den Hintergrund ab fast wie eine Bühnenanweisung, auf die dann die dramatische Darstellung folgt. Für den Cornet wird dieses Erlebnis zu einer wichtigen Erfahrung, denn zum ersten Mal wird er hier mit einer Frau in all ihrer Sinnlichkeit konfrontiert. In seiner Reaktion aber zeigt sich gleich das Jugendlich-Idealistische seiner Auffassung: ihm sagt das zarte, romantische Liebeserlebnis mehr zu als sinnliche, wilde Erotik.

Und noch einmal dringt die Wirklichkeit auf den Cornet ein: "Sie reiten über einen erschlagenen Bauern. Er hat die Augen weit offen, und etwas spiegelt sich drin; kein Himmel." (S. 242) Das ist ein im ganzen Zusammenhang ungewöhnlicher Satz, denn hier wird auf einmal die ganze Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit des Krieges in ihrer Grausamkeit dargestellt. Aber gleich darauf führen kurze, prägnante Sätze mit Paaren von Alliterationen und gleichlautenden Vokalen auf die Ankunft im Schloß hin.

Das Schloß ist ein fast unwirkliches Ziel seines Sehens, in dem sich Traum und Wirklichkeit verbinden. Und so ändert sich hier mit Beginn des dritten Teils der Stil der Erzählung in einer Weise, daß die Stilisierungstendenzen, die wir bisher schon überall beobachten konnten, in einer Form ausgeweitet werden, daß alles Geschehen zu einem tapetenartigen Hintergrund wird. Das geschieht etwa durch eine verstärkte Rhythmisierung der Sprache und

und vor allem durch die Einführung von End- und Binnenreimen. Um noch den Anschein von Prosa zu wahren, wird auf eine Einteilung in Zeilen verzichtet. So stellt sich die Erleichterung des Rastens und Ausruhens nach der beschwerlichen Reise dar, ein Gefühl, das allen Beteiligten gemeinsam ist, und man kann sich bei einem Festmahl wieder den Genüssen zuwenden, die man so lange entbehren mußte:

Als Mahl begann. Und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie. Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz. Und alle riß er hin. Das war ein Wellenschlagen in den Sälen, ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden und ein Sich-Wiegen in den Sommerwinden, die in den Kleidern warmer Frauen sind.

Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht. (S. 242f.)

Die Worte verweben sich arabeskenhaft unter Einbeziehung aller Möglichkeiten der Verbindung zu einem Muster, und selbst das Hinreißen durch den Tanz, sprachlich ausgedrückt durch eine ungewöhnlich lange Reihung, bleibt doch angedeutet und gemäßigt in der Stilisierung. Vor diesem Hintergrund steht der Cornet, und durch einen Reim wird die Beziehung zum vorhergehenden Abschnitt sofort hergestellt: "Und einer steht und staunt in diese Pracht. Und er ist so geartet, daß er wartet, ob er erwacht." (S. 243)

Alles erscheint ihm als Traum, und so träumt er auch von der Beglückung durch schöne Frauen. Aber während er bisher nur als Teil der Umwelt gesehen war und deshalb

auch in die rankende Sprache einbezogen wurde, löst er sich jetzt aus ihr zu einem individuellen Erleben, das natürlich immer noch stilisiert bleibt. Nie wird er bei seinem Namen genannt: "Einer, der weiße Seide trägt, erkennt, daß er nicht erwachen kann; denn er ist wach und verwirrt von Wirklichkeit. So flieht er bange in den Traum und steht im Park, einsam im schwarzen Park. Und das Fest ist fern. Und das Licht lügt. Und die Nacht ist nahe um ihn und kühl." (S. 243) Immer noch ist die Sprache rhythmisch mit Alliterationen und Assonanzen, aber sie unterscheidet sich durch das Fehlen von Reimwörtern deutlich vom Vorhergehenden. Und weiter wandelt sie sich, als der Cornet bei der Gräfin vom Kind zum Mann wird: "Aber das ist nur, weil das Kindsein ihm von den Schultern gefallen ist, dieses sanfte, dunkle Kleid. Wer hat es fortgenommen? 'Du?' fragt er mit einer Stimme, die er noch nicht gehört hat. 'Du!' Und nun ist nichts an ihm. Und er ist nackt wie ein Heiliger. Hell und schlank." (S. 244)

Die Sprache hat all ihr schmuckhaftes Beiwerk verloren, dessen sie bei der Malerei eines in seiner Stilisierung lyrisch wirkenden Hintergrundes bedurfte, und tritt jetzt mit neuer Klarheit und bei aller lyrischen Weichheit bezwingenden Bildern an den Höhepunkt des Geschehens heran. In dem Liebeserlebnis liegt die wahre lyrische Schönheit, und es ist bemerkenswert, daß Rilke gerade hier von der formelhaften Ornamentik zu einfacherer,

ungebundener Prosa findet: "Die Turmstube ist dunkel. Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln. Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür. Fast wie Kinder, die sich vor der Nacht ängstigen, drängen sie sich in einander ein. Und doch fürchten sie sich nicht. Da ist nichts, was gegen sie wäre: kein Gestern, kein Morgen; denn die Zeit ist eingestürzt. Und sie blühen aus ihren Trümmern."(S. 245)

In den Bildern verdeutlicht sich die Klarheit, Selbstverständlichkeit und die zeitlose Dauer dieses Augenblicks, dessen Bedeutung selbst bei sonst leblosen Dingen eine besondere Wirkung hervorruft: "Draußen jagt ein Sturm über den Himmel hin und macht Stücke aus der Nacht, weiße und schwarze. Der Mondschein geht wie ein langer Blitz vorbei, und die reglose Fahne hat unruhige Schatten. Sie träumt."(S. 245) Nichts kann diesen Augenblick stören, und so vereinigt sich hier die Liebe mit den beiden anderen Hauptmotiven der Erzählung: "Wie hinter hundert Türen ist dieser große Schlaf, den zwei Menschen gemeinsam haben; so gemeinsam wie eine Mutter oder einen Tod." (S. 246)

Der Einbruch der Feinde zerstört dieses Idyll, und sofort verändert sich auch wieder die Sprache. Sie schildert den Aufruhr im Schloß und gewinnt dabei allmählich durch immer stärker werdende Häufung von Reimwörtern ihre ornamenthaften Züge zurück. Die wachsende Aufregung

entläßt sich auch diesmal in der Form eines Gedichtes:

Aber die Fahne ist nicht dabei.
 Rufe: Cornet!
 Rasende Pferde, Gebete, Geschrei,
 Flüche: Cornet!
 Eisen an Eisen, Befehl und Signal;
 Stille: Cornet!
 Und noch ein Mal: Cornet!
 Und heraus mit der brausenden Reiterei.

 Aber die Fahne ist nicht dabei. (S. 246f.)

Wieder ist es nicht das lyrische, sondern das wachsende dramatische Element, das sich in der Gedichtform ausdrückt. Auch der Cornet ist wieder in die Dramatik der Ereignisse einbezogen, und sein Kampf, aus dem brennenden Schloß zu entkommen, wird ebenso in reimender Prosa erzählt, der zum formalen Gedicht nur die Absetzung in Zeilen fehlt. Dennoch bleibt ein lyrisches Element enthalten durch die Personifikation der Fahne und ihre Wiedergabe als "eine weiße, bewußtlose Frau." (S. 247) Und sowie der Cornet mitten unter den Feinden aus seiner Verwirrung erwacht, findet auch die Sprache wieder aus der Ornamentik in eine einfachere, aber dennoch lyrische Sprache zurück:

Langsam, fast nachdenklich, schaut er um sich. Es ist viel Fremdes, Buntes vor ihm. Gärten- denkt er und lächelt. Aber da fühlt er, daß Augen ihn halten und erkennt Männer und weiß, daß es die heidnischen Hunde sind- und er wirft sein Pferd mitten hinein.

Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest.

Eine lachende Wasserkunst. (S. 247f.)

Der Cornet erleidet keinen Heldentod, sondern es ist ein freiwilliges Aufgehen im Tode, der kaum noch als Bedrohung, sondern eher als Erfüllung der Sehnsucht erscheint.

Der lyrische Ton der gesamten Erzählung ist unverkennbar. Das dominierende Gefühl der Sehnsucht richtet sich auf drei Ziele: die Mutter, die Geliebte und dann auf den Tod, weil dieser als unabwendbar erkannt wird. In Verbindung mit diesen drei Motiven tritt das lyrische Element am reinsten und stärksten auf und äußert sich in Bildern und einer Sprache, die dem Gefühlhaften, Stimmungsvollen, Empfindsamen eine beherrschende Rolle einräumen. Stilisierende Elemente geben den Hintergrund zu der Erzählung ab, die besonders im dritten Teil das Leben im Schloß in einer arabeskenhaften Ornamentik zeigen, die aber durch ihre stimmungserzeugende Wirkung noch zu dem lyrischen Gesamteffekt beiträgt. Daß das lyrische Erleben jedoch als einzige, entscheidende Wirklichkeit gesehen wird, verdeutlicht sich in der Tatsache, daß der Einbruch eines anderen, dramatischen Geschehens meist durch die Form der Darstellung in reimender Prosa in seiner Wirkung relativiert und in das Gebiet des Formelhaften, Stilisierten verwiesen wird.

Im Vergleich mit Johannes Schlaf zeigt sich ein wesentlich stärkerer Formwille, und während die Prosa dort zur Auflösung der Form neigt, zeigt sich hier ein klarer inhaltlicher und formaler Zusammenhang. Im Gegen-

teil, die Tendenz zum Zerfließen wird gebannt durch stilistische Mittel wie etwa Einführung des Reimes, die den impressionistischen Strömungen entgegenwirken. Dennoch ergeben sich auch hier eine Reihe von Stimmungsbildern, die sich als Prosagedichte einordnen ließen, denn gerade an den lyrischen Stellen läßt Rilke bei allem Willen zur Form den Drang zum Gedicht unvollendet.

Anmerkungen:

- ¹ Karl Kraus, "Rede am Grabe Peter Altenbergs, 11. Januar 1919," in Peter Altenberg, Auswahl aus seinen Büchern, ed. Karl Kraus (Zürich: Atlantis, 1963), S. 502.
- ² Hugo von Hofmannsthal, "Ein neues Wiener Buch," (1896) Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1956), S. 269-76.
- ³ Die im Text angegebenen Seitenzahlen bei Altenberg beziehen sich auf die Auswahl aus seinen Büchern, ed. Karl Kraus.
- ⁴ Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Kröners Taschenausgabe Bd. 196 (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 469.
- ⁵ Als inhaltliche Vorlage diente eine "novellistische Skizze" von Schlaf, "Ein Dachstubenidyll," die 1890 auch als selbständige Erzählung in Die Gesellschaft veröffentlicht wurde. Vgl. Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, S. 106f.; vgl. auch Martini, Nachwort zu Holz-Schlaf Papa Hamlet-Ein Tod, Reclams Universalbibliothek Nr. 8853/54 (Stuttgart: Reclam, 1970), S. 103-17.
- ⁶ Helmut Prang, "Impressionismus," in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed. Paul Merker und Wolfgang Stammeler (Berlin: De Gruyter, 1955).
- ⁷ Oskar Walzel, Deutsche Dichtung seit Goethes Tod, (Berlin: Askanischer Verlag, 1920); Luise Thon, Sprache des deutschen Impressionismus.
- ⁸ Richard Hamann und Jost Hermand, Impressionismus, (Berlin: Akademie-Verlag, 1960), S. 202.
- ⁹ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, II (München: Beck, 1953), S. 457f.
- ¹⁰ Für eine ausführliche, wenn auch manchmal zu statistisch orientierte Untersuchung der impressionistischen Sprache vgl. Luise Thon, Sprache des deutschen Impressionismus.
- ¹¹ Die im Text angegebenen Seitenzahlen von Schlaf In Dingsda beziehen sich auf die Ausgabe in der Insel-Bücherei, Nr. 20 (Leipzig: Insel, o.J.).
- ¹² Hamann-Hermand, S. 223.

¹³ Die im Text angegebenen Seitenzahlen von Schlags Frühling beziehen sich auf die Ausgabe in der Insel-Bücherei, Nr. 49 (Leipzig: Insel, o.J.).

¹⁴ Hamann-Hermand, S. 373.

¹⁵ Hamann-Hermand, S. 227.

¹⁶ Die im Text angegebenen Seitenzahlen bei Rilkes Cornet beziehen sich auf Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, I (Wiesbaden: Insel, 1955).

¹⁷ Felix Wittmer, "Rilkes 'Cornet'," PMLA 44(1929): 916.

V. ERGEBNIS UND AUSBLICK

Die realistische Entwicklung, die die Literatur in Deutschland von der Romantik an bestimmt hat, findet im Naturalismus ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende. Wie Richard Brinkmann gezeigt hat, sind die gegenläufigen Tendenzen schon während der realistischen Phase in der Praxis aufgetreten, aber erst im Fortgehen über den Naturalismus hinaus, das sich als Weiterentwicklung, gleichzeitig aber auch als Rückgriff auf vornaturalistische Elemente zeigt, wird man sich der Gegensätze bewußt.

Wir haben uns bemüht, eine besondere Entwicklung in der Prosa aufzuzeigen, nämlich eine Wendung zur lyrischen Kurzform. In der Interpretation ausgewählter Beispiele haben wir versucht zu zeigen, wie sich die erzählende Prosa auf verschiedene Weise aus dem epischen Bereich löst, ihre erzählende Funktion verliert und in den Bereich des Lyrischen übergeht, ja sich dem Gedicht annähert. In den meisten Fällen läßt sich diese Entwicklung natürlich nicht in zeitlicher Abfolge feststellen, und nicht bei jedem Dichter vollzieht sie sich in gleichem Maße, aber dieselben Tendenzen sind bei nahezu allen Autoren dieser Zeit festzustellen.

Allen Autoren der nachnaturalistischen Zeit ist eine Absicht gemeinsam: man bemüht sich nicht mehr, eine außerhalb des Menschen existierende Wirklichkeit in objektiver

Weise wiederzugeben, die Natur im Sinne der Mimesis nachzuschaffen, sondern eine neue Wirklichkeit soll gestaltet werden, die von der Subjektivität des Individuums bestimmt und in ihr gegründet ist. Das bedeutet zunächst, daß sich das Geschehen, die äußere Handlung, die bisher die erzählende Prosa bestimmten, aus der Wirklichkeit einer objektiven Außenwelt lösen und sich in das Innere des Helden verlagern. Dadurch ergibt sich eine Aufhebung des realistischen Erzählvorganges; das Fortschreiten in Raum und Zeit in der Handlung wird in den Hintergrund gedrängt zugunsten einer Darstellung innerer Vorgänge. Wir haben keine aktiv handelnden Helden mehr, die sich kämpfend mit ihrer Umwelt auseinandersetzen, sondern sie reagieren lediglich auf die Eindrücke, die von außen auf sie eindringen. Eine neue Subjektivität ist das entscheidende Merkmal der neuen Literatur, das sich oft deutlich in der Erzählperspektive niederschlägt. Das Erzählte wird gern aus dem Gesichtswinkel einer Person gesehen, wird von Gefühlen, Emotionen, Gedanken dieser Person bestimmt und getragen, was sich in der Bevorzugung der Ich-Erzählung in allen Formen oder der erlebten Rede bis hin zum Bewußtseinsstrom äußert.

Eine Möglichkeit der Realisierung dieser Subjektivität bietet das Einbeziehen des Psychologischen in die Erzählung, was zu einer Form der lyrischen Prosa führen kann. Natürlich ist das Psychologische an sich noch nicht

subjektiv oder lyrisch. Es kann durchaus ein Mittel für den Naturalismus sein, die Handlungen einer Person objektiv zu motivieren und damit einer äußeren Wirklichkeit glaubwürdiger anzupassen. Andererseits kann es gerade die Flucht aus der Wirklichkeit ermöglichen, indem es dem Helden erlaubt, sich seine eigene Umwelt zu schaffen. So fanden wir schon in Hauptmanns Bahnwärter Thiel den Ansatz zu dieser Möglichkeit, als die Außenwelt besonders im letzten Teil ihre objektiven Züge verlor und von Thiels Gedanken und Geisteszustand beeinflusst wurde. Der Übergang zu lyrischer Prosa, der auch bei Subjektivität und Einwirkung des Psychologischen noch nicht selbstverständlich ist, zeigte sich darin, daß in der Darstellungsweise ein besonderer Aspekt auftrat: Thiels Inneres spiegelte sich in der Natur in Bildern und Symbolen, die sich in qualitativer Steigerung zu einem Gewebe verdichteten und so die Erfahrung des Protagonisten in einem lyrischen Vorgang darstellten. Ein Fortschritt der Handlung in Raum und Zeit war an diesen Stellen nicht zu verzeichnen, so daß sie sich deutlich aus dem Erzählgefüge abhoben. Dennoch wirkten sie nicht als Fremdkörper, sondern blieben organisch in der straffen Form der Novelle integriert.

Dieser Prozeß der psychologischen Spiegelung der inneren Erfahrung eines "Helden" in der Umwelt in Form von Bildern und Symbolen, im Bahnwärter Thiel nur angedeutet, wird von anderen Autoren weiter ausgeführt. So

findet sich in von Keyserlings Erzählung Schwüle Tage, in der die Subjektivität viel deutlicher als bei Hauptmann die Erzählweise bestimmt, wiederum eine Spiegelung der Gefühle des Protagonisten in der Natur. Nicht immer jedoch äußern sich diese in Bildern und Symbolen, so daß dieser Aspekt nur einen Teil der Lyrisierungstendenzen in dieser Erzählung darstellt. Wesentlich ausgeprägter erscheint derselbe Vorgang in Schnitzlers "Blumen," wo die äußere Handlung ganz durch eine symbolische Handlung ersetzt wird. Die Gefühle des Protagonisten werden in den Blumen symbolisiert, und diese Blumen werden zu Handlungsträgern der Erzählung. Vielleicht das beste (wenn auch komplizierteste) Beispiel für diesen Vorgang ist Beer-Hofmanns Der Tod Georgs. Durch die Mischung von Traum, Tagträumen, Gedanken, Assoziationen und Gefühlen ist eine objektive Wirklichkeit von vornherein ausgeschlossen. Eine neue, subjektive Wirklichkeit bildet sich aus einer Kombination all dieser Dinge, in der der Mensch Erfahrungen aller Art aufnimmt und verarbeitet. Die Erfahrung Pauls drückt sich aus in einem Netz von Bildern, aus dem sich Symbole aussondern, die in Wiederholung und Steigerung komprimiert und intensiviert werden und in einen lyrischen Vorgang einmünden. Der Lyrisierungsprozess der erzählenden Prosa ist vollzogen.

Wir haben die Einbeziehung des Psychologischen als eine Möglichkeit auf dem Weg zur lyrischen Prosa in der

nachnaturalistischen Literatur erkannt. Es gibt aber genug andere Werke in dieser Zeit, in denen das psychologische Element fehlt oder nur bedingt wirksam wird, und die doch in den Bereich der lyrischen Prosa einbezogen werden können. Vor allem in Werken, die starke impressionistische Züge tragen, fehlt oft das Spiegeln der inneren Erfahrung des Helden, und deshalb drückt sich die Subjektivierung hier seltener in Bildern und Symbolen aus, sondern wird dadurch vollzogen, daß die Gefühle des Protagonisten, sein stimmungsvolles Aufnehmen einer bestimmten Atmosphäre in der Umwelt, zum vorherrschenden Merkmal der Erzählung wird. Denken wir etwa an Hauptmanns Apostel, in dem das stimmungshafte Aufnehmen der Natur im Vordergrund stand, oder an Keyserlings Schwüle Tage und Sein Liebeserlebnis, in denen die Darstellung des Gefühls und der Stimmung entscheidend wurde. Vor allem in den Werken Altenbergs und Schlags nahm die Subjektivität eines Gefühls den gesamten Raum der Erzählung ein. Die Anwesenheit eines Gefühls allein berechtigt uns jedoch noch nicht, ein Werk als lyrisch zu bezeichnen.

Entscheidendes Merkmal des Lyrischen ist sein sprachlicher Ausdruck. So wie es nicht das Psychologische allein ist, das die ersten Beispiele zu lyrischer Prosa macht, sondern seine Darstellung in der sprachlichen Form von Bildern und Symbolen, so braucht auch das Gefühl

einen ihm gemäßen Ausdruck, um lyrisch zu werden. Wir finden aber gerade hier, daß die Dinge der Außenwelt seltener zu Symbolen für das innere Erleben der Protagonisten werden, sondern daß die Helden lediglich die Natur mit ihren eigenen Stimmungen belegen oder sich von der Atmosphäre, die sie in der Natur zu finden glauben, in ihren eigenen Gefühlen bestimmen lassen. Wenn hier die Bildhaftigkeit der Sprache zurücktritt, müssen andere Elemente wie Klang und Rhythmus ihren Platz einnehmen. Dieser Forderung kommt die impressionistische Sprache sehr entgegen. Eine ihrer Hauptcharakteristiken ist die Fähigkeit und das Verlangen, die feinsten Schattierungen jedes Ausdrucks detailliert darzustellen und jeden Eindruck in der ihm gemäßen Weise wiederzugeben. So zeichnet sie sich auch aus in der Wiedergabe von Stimmungsnuancen, indem sie den dominierenden Eindruck für eine bestimmte Atmosphäre findet und wiedergibt. In ihrem Bestreben nach dem treffenden Wort fällt besonders die Bevorzugung des oft in Häufung auftretenden Adjektivs ins Auge, das häufig lautmalenden Charakter hat. Deshalb sind auch Formen wie Alliterationen, gleichlautende Vokale und Assonanzen bis hin zum Binnenreim keine Seltenheit und tragen neben der Weichheit und Zartheit der Sprache zu ihrem lyrischen Charakter bei.

Die Wirkung dieser Sprache wird deutlich im Apostel, den Erzählungen Keyserlings, dann insbesondere bei Alten-

berg und Schlaf, wo die lyrische Wirkung der Werke vielfach allein auf diesen Gegebenheiten beruht. Natürlich, und das muß betont werden, finden sich ähnliche sprachliche Elemente auch in den anderen Werken dieser Periode, an einzelnen Stellen des Bahnwärter Thiel, dann auch besonders bei Schnitzler und Beer-Hofmann, aber es scheint doch, als sei die Sprache hier eher Unterstützung, nicht Hauptträger des lyrischen Elements.

Neben dem Klang steht der Rhythmus als weiterer Aspekt der Sprache, der zu einer Lyrisierung beitragen kann. Meist ist der Rhythmus ungebunden, weich, fließend, verschwimmend und ergänzt sich dadurch mit dem Ausdruck, der bei allem Willen zur Wiedergabe von Schattierungen auch meistens unscharf bleibt. Von den freien Prosarhythmen, die diese Tendenzen unterstreichen, kann aber der Weg auch zu einem regelmäßigeren Rhythmus führen, der auf eine strengere Form hinzielt.

Damit bleibt als letzter Aspekt die Form zu behandeln. Ausgegangen waren wir von der realistischen Erzählung, in der eine straff gegliederte Handlung eine streng komponierte Form erfordert. Durch die Preisgabe der äußeren Handlung in der nachnaturalistischen Epoche ist jedoch der formale Aspekt gefährdet. Die Verlagerung der Handlung nach innen und die Schaffung einer neuen, subjektiven Welt machen eine kausale Verknüpfung der Handlungselemente unnötig, wenn nicht unmöglich. Das Gefühlhafte dominiert

das Gedankliche, und durch den Übergang zu Gedankensprüngen, zur erlebten Rede und zum Bewußtseinsstrom ist der Weg zur Zertrümmerung der Form, zum Chaos offen. So finden wir das Zerbrechen der Großform und ihre Auflösung in einzelne Episoden, dann durch Ausschaltung des Handlungselementes die Überführung in skizzenhafte, oft unfertig erscheinende Stimmungsbilder, die ganz vom Gefühl beherrscht sind. Die totale Auflösung der Form, das Zerfließen der Erzählung im Stimmungshaften, ist schon vorgezeichnet in Hauptmanns Apostel, während diese Gefahr bei Keyserling wegen der Handlungsstärke der Erzählungen unerheblich erscheint. In Schnitzlers "Blumen" finden wir erneut das lyrische Zerfließen, die Verselbständigung der stimmungshaften kleinsten Einzelteile der kurzen Erzählung, aber der formalen Unvollständigkeit steht die Einheit der symbolischen Handlung gegenüber, so daß die Einzelteile doch den Eindruck eines Ganzen erwecken.

Problematisch ist die Frage nach der Form beim Tod Georgs, der längsten der von uns behandelten Erzählungen. Durch das fast völlige Zurücktreten der äußeren Handlung und der Vermischung von Traum und Wirklichkeit scheint bei der Länge der formale Zusammenbruch unvermeidbar. Hier aber zeigt sich, wie das vollständige Zerfließen verhindert werden kann. Beer-Hofmann schafft ein Netz von Leitmotiven und Wiederholungen, das die einzelnen Teile zusammenklammert, läßt durch die Wiederholung von

Symbolen Zusammenhänge wieder aufleben, bringt durch rhetorische Figuren und starke Rhythmisierung ein weiteres formales Element ins Spiel und verhindert damit ein völliges Zerfallen der Form, die trotz all dieser Bemühungen aber immer noch gefährdet bleibt.

Die Skizze, die viele Möglichkeiten der Kleinstformen der Prosa einschließt, wird zum typischen Endprodukt des Formzerfalls. Ein Meister dieser Form ist Peter Altenberg, und an Beispielen aus seinem Werk erkannten wir, wie sich die Skizze in einem Extrem dem Prosagedicht nähern kann. Die rhythmischen, klanglich-musikalischen Elemente der Sprache verbinden sich mit dem gefühlsbetonten Inhalt in einem Aufbau, der nach der Gedichtform strebt, ohne aber die Elemente der Prosasprache aufzugeben oder Zeilenform und Reim eines lyrischen Gedichtes anzunehmen. Der Übergang ist jedoch so fließend, daß sich in denselben Sammlungen auch formale Gedichte finden.

Ähnlich ist der Vorgang bei Johannes Schlaf. Die äußere Handlung der Zyklen kann die Einzelteile nicht mehr zusammenhalten, so daß sich einzelne lyrische Passagen verselbständigen und durch die Betonung der rhythmischen und klanglichen Sprachkomponenten in das Gebiet des Prosagedichtes übergehen. Der Zusammenhalt verliert sich immer mehr, und selbst bei den einzelnen Teilen ist die Gefahr des Zerfließens im Gefühlhaften immer groß. Aber auch bei Schlaf ist der Übergang zum formalen Gedicht

fließend, denn seine formalen Gedichte sind ebenfalls in Prosa gehalten, und der Hauptunterschied ist einzig die Einteilung in Zeilen.

Etwas außerhalb dieser Entwicklung steht Rilkes Cornet. Das Stimmungshafte verbirgt sich hinter der Stilisierung, und die Sprache hat eine durchgehende lyrische Wirkung in Bildhaftigkeit, Rhythmus und Klang. Selbst Binnen- und Endreime spielen eine große Rolle. Die interessante Beobachtung jedoch ist, daß Rilke hier an den besonders lyrischen Stellen den Bildern und Symbolen den Vorrang vor der gebundenen, musikalischen Sprache einräumt, die er dagegen zur Schilderung des Hintergrundes oder dramatischer Ereignisse vorzieht. Vielleicht zieht er hier ein Mittel der lyrischen Wirkung dem anderen vor, oder er versucht, den lyrischen Gesamteindruck der Erzählung zu wahren, indem er die äußerlichen und dramatischen Ereignisse in der Stilisierung relativiert und in ihrer unmittelbaren Wirkung abschwächt. Auf jeden Fall zeigt sich im Cornet ein deutliches Formbewußtsein, durch das er sich von der meisten Prosaliteratur dieser Jahre unterscheidet.

Wir haben den Zeitraum, in dem der naturalistische Stil in Deutschland abgelöst wurde, in groben Zügen mit den Jahren 1890 bis 1915 festgelegt, denn das sind die Daten, für die sich die beschriebenen Tendenzen annäherungsweise am häufigsten und besten nachweisen lassen. Die Auswahl der interpretierten Werke, in denen wir diese Entwicklung

aufzuzeigen versuchten, will und kann nicht vollständig sein, aber wir sind überzeugt, daß sich aus anderen Werken derselben Periode die gleichen Ergebnisse ableiten lassen. Sie mögen in Einzelheiten variieren; so tritt vielleicht bei Dauthendey das Exotische mehr in den Vordergrund als bei Beer-Hofmann, oder bei Hesse mögen sich einige romantische Aspekte finden, die bei Keyserling nicht so deutlich sind, aber allen gemeinsam bleibt die Tendenz zur Kurzform und vor allem zum Lyrischen in der erzählenden Prosa.

Ebenso wie sich die Gegenbewegung dieser Jahre mit dem Naturalismus zeitlich überschneidet, ja Dichter wie Liliencron schon weit früher im impressionistischen Stil schreiben, tritt auch hier die folgende Bewegung schon vor dem Ende der Periode hervor. Das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts wird im allgemeinen als Beginn des Expressionismus angesehen, der natürlich seinerseits schon seine Vorläufer hat, und so treten auf dem Höhepunkt des Impressionismus schon Kräfte auf, die die Literatur in anderer Richtung beeinflussen. Wie alle Periodenbegriffe, so zeichnet sich auch der Expressionismus in der neueren Forschung durch unklare Definitionen und Zugehörigkeiten aus, und deshalb kann auch hinsichtlich des Lyrischen keine Verallgemeinerung getroffen werden. Bei allen Gegensätzen scheint aber sicher, daß eins der Hauptmerkmale des Impressionismus, das Hingeben

an Stimmungen, dem Expressionismus nicht so nahe liegt, ebenso wie ein starker Formwille jetzt auf strengere Strukturen dringt. Die Prosa dieser Zeit entwickelt sich in den meisten Fällen in eine weniger dem Lyrischen verbundene Richtung, wenn sich auch noch, wie etwa in den Prosaschriften Trakls, Musterbeispiele lyrischer Prosa finden lassen.

Ausgewählte Bibliographie

a) Primärliteratur

Altenberg, Peter. Auswahl aus seinen Büchern. Ed. Karl Kraus. Zürich: Atlantis, 1936.

Beer-Hofmann, Richard. Gesammelte Werke. Frankfurt/M.: Fischer, 1963.

Hauptmann, Gerhart. Sämtliche Werke, Bd. 6. Centenar-Ausgabe. Berlin: Propyläen Verlag, 1963.

Keyserling, Eduard von. Baltische Romane. Ed. Ernst Heilborn. Berlin: Fischer, o.J.

Rilke, Rainer Maria. Sämtliche Werke, Bd. 1. Wiesbaden: Insel, 1955.

Schlaf, Johannes. Frühling. Insel-Bücherei Nr. 49. Leipzig: Insel, o.J.

_____. In Dingsda. Insel-Bücherei Nr. 20. Leipzig: Insel, o.J.

Schnitzler, Arthur. Die erzählenden Schriften, Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer, 1961.

b) Sekundärliteratur

Abercrombie, Lascelles. The Theory of Poetry. 1926; rpt. New York: Biblo & Tannen, 1968.

Arnold, Armin. Die Literatur des Expressionismus: Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart: Kohlhammer, 1966.

Barfield, Owen. Poetic Diction: A Study in Meaning. New York: McGraw-Hill, 1964.

Behrens, Irene. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Halle/Saale: Niemeyer, 1940.

Brinkmann, Richard, ed. Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

- . Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer, 1966.
- Brösel, Kurt. Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Expressionismus. Wortkunst: Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, Heft 3. München: Hueber, 1928.
- Brooks, Cleanth, und Robert Penn Warren. Modern Rhetoric. New York: Harcourt, 1970.
- Croce, Benedetto. Aesthetic. Tr. Douglas Ainslie. New York: Noonday, 1970.
- Empson, William. Seven Types of Ambiguity. London: Chatto & Windus, 1953.
- Erskine, John. The Kinds of Poetry And Other Essays. New York: Duffield, 1920.
- Falk, Walter. Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg: O. Müller, 1961.
- Fischer, Jens Malte. "Richard Beer-Hofmann 'Der Tod Georgs': Sprachstil, Leitmotivik und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende." Sprachkunst, 2(1971): 211-27.
- Freedman, Ralph. The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Friedrich, Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Frye, Northrop, ed. Sound and Poetry: English Institute Essays 1956. New York: Columbia University Press, 1957.
- Goff, Penrith. "Impressionism and Expressionism." The Challenge of German Literature. Ed. Horst S. Daemmrich. Detroit: Wayne University Press, 1971, S. 271-321.
- Grimm, Reinhold, ed. Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Guillén, Claudio. "Poetics as System." Comparative Literature, 22(1970): 193-222.

- Hamann, Richard, und Jost Hermand. Impressionismus.
Berlin: Akademie-Verlag, 1960.
- Hartl, Robert. Versuch einer psychologischen Grundlegung
der Dichtungsgattungen. Wien: Osterreichischer
Schulbuecherverlag, 1924.
- Hauser, Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.
Muenchen: Beck, 1953.
- Hennecke, Hans. Dichtung und Dasein. Berlin: Henssel, 1950.
- Hermand, Jost. "Über den Nutzen und Nachteil literarischer
Epochenbegriffe." Monatshefte, 58(1966): 289-309.
- Höllerer, Walter. Theorie der modernen Lyrik: Dokumente
zur Poetik. Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Jaszi, Andrew O. "The Work and the World: Some Remarks
on the Difference Between Prose and Poetry." Dichtung
und Deutung: Gedächtnisschrift für Hans M. Wolff.
Ed. Karl S. Guthke. Bern: Francke, 1961, S. 43-54.
- Jegensdorf, Lothar. Die spekulative Deutung und poetische
Darstellung der Natur im Werk von Johannes Schlaf.
Diss. Bochum, 1969.
- Just, Gottfried. Ironie und Sentimentalität in den erzäh-
lenden Dichtungen Arthur Schnitzlers. Berlin: Erich
Schmidt, 1968.
- Kahler, Erich. "The Forms of Form." Centennial Review
of Arts & Science, 7(1963): 131-43.
- _____. "Untergang und Übergang der epischen Kunstform."
Neue Rundschau, 64(1953): 1-44.
- Kayser, Wolfgang. Das Sprachliche Kunstwerk. Bern:
Francke, 1965.
- Kemp, Friedhelm. Dichtung als Sprache: Wandlungen der
modernen Poesie. München: Kösel, 1965.
- Kunisch, Hermann. Die deutsche Gegenwartsdichtung: Kräfte
und Formen. München: Nymphenburger Verlagsanstalt, 1968.
- La Drière, Craig. "Structure, Sound, and Meaning." Sound
and Poetry. Ed. Northrop Frye. S. 85-108.
- Lehnert, Herbert. Struktur und Sprachmagie: Zur Methode
der Lyrik-Interpretation. Stuttgart: Kohlhammer, 1966.

- Liptzin, Solomon. Richard Beer-Hofmann. New York: Bloch, 1936.
- Lukács, Georg. "Erzählen oder Beschreiben." Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Ed. Richard Brinkmann. S. 31-85.
- _____. Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Berlin: Luchterhand, 1963.
- Martini, Fritz. Das Wagnis der Sprache. Stuttgart: Klett, 1956.
- Maync, Harry. "Rainer Maria Rilke und seine Weise von Liebe und Tod. Versuch einer psychologisch-ästhetischen Literaturanalyse." Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 30(1916): 417-29.
- Müller, Hartmut. Formen moderner deutscher Lyrik. Paderborn: Schöningh, 1970.
- Müller, Ludolf. "Die literarischen Gattungen und die 'Leistungen der Sprache'." Festschrift für Klaus Ziegler. Ed. Eckehard Catholy. Tübingen: Niemeyer, 1968, S. 427-34.
- Nowotny, Winifred. The Language Poets Use. London: Athlone, 1968.
- Oberholzer, Otto. Richard Beer-Hofmann: Werk und Weltbild des Dichters. Bern: Francke, 1947.
- Petersen, Julius. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1944.
- Prang, Helmut. "Impressionismus." Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Ed. Paul Merker und Wolfgang Stammler. Berlin: De Gruyter, 1955.
- Ransom, John C. "Theory of Poetic Form." Texas Quarterly, 9(1966): 190-201.
- Rasch, Wolfdietrich. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Reik, Theodor. Das Werk Richard Beer-Hofmanns. Wien: Löwit, 1919.
- Rieser, Max. Analyse des poetischen Denkens. Wien: Sendl, 1954.

- Rohner, Ludwig. Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Berlin: Luchterhand, 1966.
- Rosenhaupt, Hans-Wilhelm. Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft. Sprache und Dichtung: Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Heft 66. Leipzig: Haupt, 1939.
- Rothe, Wolfgang, ed. Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Bern: Francke, 1969.
- Ruttkowski, Wolfgang V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern: Francke, 1968.
- _____. "Reflexionen über die Grundhaltungen in der Poetik." Seminar, 1(1965): 31-40.
- Schulze, Berthold. "Rilkes Cornet." Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik, 24(1921): 170-73.
- Seidler, Herbert. Die Dichtung: Wesen, Form, Dasein. Stuttgart: Kröner, 1965.
- Sengle, Friedrich. Die literarische Formenlehre: Vorschläge zu ihrer Reform. Dichtung und Erkenntnis, 1. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Silz, Walter. Realism and Reality. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.
- Speirs, John. Poetry Toward Novel. New York: New York University Press, 1971.
- Staiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. Zürich: Atlantis, 1966.
- Steffen, Hans, ed. Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Thon, Luise. Die Sprache des deutschen Impressionismus: Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge. Wortkunst: Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, Heft 1. München: Hueber, 1928.
- Viector, Karl. Geist und Form: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern: Francke, 1952.

- Villiger, Hermann. Kleine Poetik: Eine Einführung in die Formenwelt der Dichtung. Frauenfeld: Huber, 1964.
- Walzel, Oskar. Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin: Askanischer Verlag, 1920.
- Wellek, René. "Genre Theory, the Lyric, and 'Erlebnis'." Festschrift für Richard Alewyn. Ed. Herbert Singer. Köln: Böhlau, 1967. S. 392-412.
- _____. "Periods and Movements in Literary History." English Institute Annual 1940. New York: Columbia University Press, 1941. S. 73-93.
- Wimsatt, W.K., Jr. The Verbal Icon. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
- Wittmer, Felix. "Rilkes 'Cornet'." PMLA, 44(1929): 911-24.