

Zoltán Szendi (Pécs)

„der Gestirne stiller Mittelpunkt“  
Die motivische Bedeutung der Blinden-Figur  
in der Lyrik Rainer Maria Rilkes

Es gibt im 20. Jahrhundert kaum einen Dichter, für den die Erforschung der Geheimnisse der unmittelbar nicht wahrnehmbaren menschlichen Daseinsform so wichtig gewesen ist – und der diese Geheimnisse so besessen konsequent in der Erweiterung und Vertiefung der inneren Welt des Menschen gesucht hat – wie Rilke. Das Bestreben, „mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens“, ist bei ihm deshalb nicht nur die Bedingung der *modernen Lyrik*, wie es in seinem 1898 in Prag gehaltenen Vortrag lautet,<sup>1</sup> sondern es ermöglicht dem Menschen auch, vor dem *eigenen Tod* ein eigenes Leben zu führen. So entfaltet sich in der Rilkeschen Poesie innerhalb des Motivkomplexes ‘Einsamkeit’ und ‘Fremde’ das schicksalhafte Beispiel des blinden Menschen, der dieses „Hineinhorchen“, die „Innsicht“, verkörpert. In den Gedichtbänden *Buch der Bilder* und *Neue Gedichte* finden wir mehrere Gedichte, die dieses Motiv darlegen und es zum Teil sogar schon in ihren Titeln hervorheben. Die hier zu behandelnden Texte (*Die Erblindende*, *Der Blinde*, *Pont du Carrousel*, *Die Blinde*) ergeben zusammen eine sichtbare Einheit, indem sie die verschiedenen Aspekte derselben Problematik thematisieren und sich so gegenseitig ergänzen und erläutern. Um auch die „innere Logik“ dieser Motivreihe besser darstellen zu können, werden die oben erwähnten Werke nicht chronologisch gedeutet, sondern nach der Folgerichtigkeit des „motivischen Prozesses“, der mit der Verwandlung des erblindenden Menschen beginnt und bis zu seiner kosmischen Erhöhung führt, um dann schließlich auch die geheime Verbindung zwischen der Erleuchtung des in sich gekehrten Menschen und dem Tod zu zeigen.

1. Die Verwandlung: *Die Erblindende*

*Sie saß so wie die anderen beim Tee.  
Mir war zuerst, als ob sie ihre Tasse  
ein wenig anders als die andern fasse.  
Sie lächelte einmal. Es tat fast weh.*



<sup>1</sup> RILKE, RAINER MARIA: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M: Insel, 1987, Bd. 5, S. 360.

*Und als man schließlich sich erhob und sprach  
und langsam und wie es der Zufall brachte  
durch viele Zimmer ging (man sprach und lachte),  
da sah ich sie. Sie ging den andern nach,  
verhalten, so wie eine, welche gleich  
wird singen müssen und vor vielen Leuten;  
auf ihren hellen Augen die sich freuten  
war Licht von außen wie auf einem Teich.  
Sie folgte langsam und sie brauchte lang  
als wäre etwas noch nicht überstiegen;  
und doch: als ob, nach einem Übergang,  
sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen. (516)<sup>2</sup>*

Die lyrische Situation hält die außergewöhnlichen Momente einer Verwandlung fest, in der das schicksalhaft tragische Ereignis eines Menschen – seine Erblindung – sich in eine unheimliche Glückseligkeit umkehrt.<sup>3</sup> Die poetisch erhöhte Umgestaltung und Umwertung dieses Vorgangs kann nur so erfolgen, daß das wahre Geschehen, die Verwirrung und Erschütterung als einzig mögliche Reaktion des Verunglückten, nicht beachtet wird. Denn alles, was uns der fiktive Beobachter dieser Szene beschreibt, ist eine Vision – trotz des real scheinenden Milieus und der konkreten Gestusmomente. Das lyrische Ich, das hier eher die Funktion des Ich-Erzählers einer kurzen Geschichte innehat, täuscht uns durch die Reflexion auf seine betrachtende Position und Wahrnehmungen den Wirklichkeitscharakter des Gesehenen vor: „Mir war zuerst“, „da sah ich sie“. Die Metamorphose selbst wird zwar nur in ihren äußeren Erscheinungen erspäht, diese lassen aber zugleich auch auf die inneren Abläufe schließen.

Zuerst wird die Andersartigkeit der unbekanntten Frau erwähnt, und zwar in Form von zwei gegensätzlichen Aussagen: Die erste Zeile der ersten Strophe weist auf das Gemeinsame in der Situation hin: „Sie saß so wie die anderen beim Tee.“ Der darauf folgende Satz drückt aber schon die Vermutung über die abweichende Geste der Frau aus: eine scheinbar unwichtige Handbewegung, die jedoch den ganzen weiteren Fortgang der Geschehnisse einführt. Alles, was danach kommt, ist nämlich von Harmonie und Seligkeit erfüllt. Nicht nur die anderen sind heiterer Stimmung – „man sprach und lachte“ –, sondern auch sie, die ihnen folgte, „verhalten, so wie eine, welche gleich / wird singen müssen“. Ihre Augen glänzen vor Freude, die mit von außen kommenden Licht ersichtlich im Einklang ist. Dieses Glück scheint sogar so groß zu sein, daß es sie richtig beflügelt: Der sie Belauschende hat zumindest den Eindruck, „als ob, nach einem Übergang, / sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen“. Die drei Strophen stellen eine sichtbare Steigerung dar. Lächeln (1. Strophe), singen (2. Strophe) und fliegen (3. Strophe): Diese Verben bezeichnen einen immer intensiveren Zustand der Berausung. Wie ist aber dieses elementare Glücksgefühl einer Erblindenden zu erklären? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir gleich auch eine ande-



<sup>2</sup> Die Gedichte Rilkes werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: RILKE, RAINER MARIA: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M.: Insel, 1987, Bd. 1. Auf die Zitate wird im vorliegenden Text nur mit der Seitenzahl hingewiesen.

<sup>3</sup> Vgl. noch: BUDBERG, ELSE: *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie*. Stuttgart, 1955, S. 109.

re Frage stellen. Nämlich, ob diese Hochstimmung überhaupt mit irdischem Maße zu messen und mit herkömmlichen Vergleichen zu beschreiben ist.

In jedem Abschnitt finden wir Umstandsbezeichnungen, die wunderbar anmuten. 1. Das Lächeln der Frau „tat fast weh“. Warum? War es so besonders, denn sie lächelte nur „einmal“ (vielleicht am Anfang der Erblindung), und steckte in diesem Lächeln etwas übernatürlich Mächtiges? 2. Man ging durch viele Zimmer, „wie es der Zufall brachte“. Der unbestimmte (labyrinthische) Ort und die (unerwartete) Situation der seltsamen Begegnung wirken – trotz der mehrfach angedeuteten Heiterkeit – einigermaßen beunruhigend. 3. Sie geht langsam, denn „sie brauchte lang als wäre etwas noch nicht überstiegen“. Was ist eigentlich jener „Übergang“, nach dessen Überwindung sie fliegen kann bzw. könnte? Im Text kommt auch der Konjunktiv vor („als wäre“, „gehen würde“) und unterstreicht die Unbestimmtheit der ganzen Situation. Noch auffällender weisen die Konjunktion „als ob“ und das Vergleichswort „so wie“ durch ihre Wiederholung und ihre zentrale Stellung innerhalb der einzelnen Strophen auf einen *Schwellen- und Schwebezustand* hin. Das Wort „Übergang“ setzt zwei Bereiche, zwei Welten, voraus: Diesseits und Jenseits oder eine innere und eine äußere Welt. Im motivischen Kontext der Rilkeschen Lyrik können wir nicht nur das Vorhandensein beider Gegensatzpaare annehmen, sondern auch ihre inneren Verbindungen. Die Konjunktiv- bzw. Konditionalform schränkt den Erkenntnishorizont des lyrischen Ichs absichtlich ein. Denn was es sieht, ist nicht nur die empirische Wirklichkeit, sondern zugleich ihre transzendente Erweiterung. Und diese Vision will uns keine Gewißheit, sondern eine Vermutung mitteilen.

## 2. Die Erfahrung: *Der Blinde*

*Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,  
die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle,  
wie ein dunkler Sprung durch eine helle  
Tasse geht. Und wie auf einem Blatt  
ist auf ihm der Widerschein der Dinge  
aufgemalt; er nimmt ihn nicht hinein.  
Nur sein Fühlen rührt sich, so als finge  
es die Welt in kleinen Wellen ein:  
eine Stille, einen Widerstand –,  
und dann scheint er wartend wen zu wählen:  
hingegen hebt er seine Hand,  
festlich fast, wie um sich zu vermählen. (590–591)*

Während der Beobachter im Gedicht *Die Erblindende* sich (und uns) eine mögliche Verwandlung vorstellt, zeigt er uns in diesem, kaum ein Jahr später entstandenen Werk *Der Blinde*, wie sich die Bereicherung des auf die Innensicht eingestellten Menschen vollzieht. Mit einer Reihe von Vergleichen versucht er, den unsichtbaren Vorgang zu versinnbildlichen und das Unvorstellbare verständlich zu machen.<sup>4</sup> Aus



<sup>4</sup> Über die Funktion der Vergleiche in der Lyrik Rilkes s. HAMBURGER, KÄTE: *Rilke. Eine Einführung*. Stuttgart: Klett, 1976, S. 37.

einer Außenperspektive und zunächst aus einer großen Entfernung betrachtet, erscheint der Blinde: namenlos, nur als „er“, gleich in die Konstellation von Licht und Schatten gestellt, in der er die „dunkle Stelle“ vertritt. Mit dem Gegensatz von ‘dunkel’ und ‘hell’ wird der äußere Lebensbereich des Blinden vergegenwärtigt. In dieser Gegenüberstellung bedeutet die Stadt die Welt des (äußeren) Lichtes, in der sich der blinde Mensch als „dunkler Sprung durch eine helle Tasse“ bewegt. Er geht nicht zügig, sondern zögernd, wahrscheinlich ziellos, im eifrigen Gemenge, jedoch schwingt im Vergleich „wie ein dunkler Sprung“ die Konnotation von einer kräftigen Bewegung mit, ähnlich wie in der Wortwahl: „unterbricht“. Schon im Auftakt, in der ersten Zeile, wird nämlich mit der Aussage „er geht und unterbricht die Stadt“ seine Bedeutung, seine – in der Wirklichkeit nie vorhandene – Macht mit ausgedrückt. Die Absonderung und die krasse Polarisierung zeigt aber deutlich auch die Teilnahmslosigkeit in der irdischen Helle der Stadt, „die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle“.

Von seiner Sonderstellung und benachteiligten Rolle zeugt scheinbar auch die zweideutige Feststellung, daß „auf ihm der Widerschein der Dinge“ zu sehen ist. Der Blinde kann ja nicht Gestalt und Farbe – die äußere Form der Dinge also – wahrnehmen. Er lebt zwar inmitten der Erscheinungen der Welt, aber ohne sie zu verinnerlichen. Sie gehören zwar (auch) zu ihm, denn er stellt ja selbst auch eine Gestalt dar, kann sich aber mit ihnen nicht identifizieren. Deshalb hat auch der Satz – „er nimmt ihn nicht hinein“ – doppelte Bedeutung: Einerseits kann der Blinde die Spiegelungen der Dinge nicht rezipieren, andererseits will er dies auch nicht, weil sie nur den Anschein von den Dingen vermitteln können und nicht deren *Wesen* selbst. So filtert sein feinspüriges Wahrnehmungsorgan die von außen kommenden Impulse sorgfältig heraus und läßt aus dieser Welt nur die wichtigsten und elementarsten durch: „Stille“ und „Widerstand“. Diese zwei Begriffe beinhalten gegensätzliche Eigenschaften, die aber zugleich den Kern der in sich gekehrten Daseinsform konstituieren. Die Stille, das Inbild von Vertiefung, Besonnenheit und überlegener Bescheidenheit, ist nur scheinbar dem Begriff „Widerstand“ entgegengesetzt. In Wirklichkeit drückt dieser ein genauso wichtiges Merkmal derselben Seele aus: die Oppositionskraft der autonomen Persönlichkeit, die – trotz aller aggressiven Einflüsse der bunten Welt der Äußerlichkeiten – die Werte ihrer souveränen Geistigkeit immer bewahren kann. Zu ihrem Wesen gehören auch die mit den infinitiven Verbformen „wartend“ und „zu wählen“ formulierten Tugenden: Geduld und Anspruch auf innere Qualitäten. In dieser Attitüde ist – trotz der hohen Ansprüche – nichts von hochmütiger Verschlossenheit. Im Gegenteil: der in einer anderen Welt Lebende wendet sich hingebungsvoll den von ihm Ausgewählten zu. Die typographisch markierte Gliederung und die die Strophen verbindenden Enjambements drücken auf adäquate Weise die im ganzen Text pulsierende Spannung aus, die zwischen den beiden Welten vorhanden ist. Die einengende Fokussierung, die allmähliche Konzentration auf die feierliche Geste des einsamen, blinden Menschen löst diesen Gegensatz in seiner inneren Harmonie im letzten Bild des Gedichtes jedoch auf.



<sup>5</sup> Das Gedicht kann hier wegen seiner Länge nicht vollständig zitiert werden.

<sup>6</sup> Vgl. die Titel: *Der Engel, Das Kind, Die Mutter, Der Knabe, Der Lesende, Die Greisin, Die Liebende* usw.

Fast dasselbe Thema – nur zum Teil in einem anderen und viel größeren Beziehungsfeld – wurde von Rilke schon fünf Jahre früher (im November 1900) in dem gleichbetitelten Gedicht *Die Blinde*<sup>5</sup> bearbeitet. Die Ausgangssituation stellt hier ein Dialog zwischen einem Fremden und einer Blinden dar. Beide Sprechenden sind zwar unbenannt, doch nicht unpersönlich. Die Namenlosigkeit verallgemeinert auch diesmal, die bestimmten Artikel weisen aber auf konkrete Personen hin, wie wir das in der Lyrik häufig sehen können.<sup>6</sup> Was die zwei Unbekannten miteinander verbindet, ist ihre schicksalhafte Freiheit, daß sie nirgendwo ganz „zu Hause“ sind oder daß sie sich auch im Banne einer anderen, unerforschten Sphäre befinden. Für den Fremden bedeutet diese fesselnde Vertrautheit die kosmische Ferne (*Der Fremde*), für die Blinden-Gestalten Rilkes jedoch die innere Tiefe.

Im Dialog dominiert zwar eindeutig die Rolle der Blinden, insofern sie vor allem über ihre Erfahrungen erzählt, die Position des Fremden bleibt aber auch keine formale, denn er löst schließlich die Einsamkeit der unbekanntes Frau auf, und seine teilnahmsvolle Hinwendung hilft ihr, in ihrem eigenen Schicksal auch das Außerordentliche zu erkennen. Die Rede ist am „In-medias-res-Anfang“ von der Erschütterung der Blinden wegen des Todes ihrer Mutter und von der entfremdenden Kraft des Todes,<sup>7</sup> was später in *Orpheus. Eurydike. Hermes* ein zentrales Motiv bilden wird. Hier, in diesem Kontext, wird aber die Wirkung verdeutlicht, die die unerträglichen Schmerzen in der ihre Mutter beweïnenden Frau auslösen und die mit der Folge der Erblindung eine erkennbare Ähnlichkeit hat: Die beiden Erschütterungen machen den Menschen offener, indem sie seine seelische Bereitschaft erhöhen und seine Wahrnehmungsfähigkeiten verschärfen und vervielfachen:

*Und mein Gehör war groß und allem offen.  
Ich hörte Dinge, die nicht hörbar sind:  
die Zeit, die über meine Haare floß,  
die Stille, die in zarten Gläsern klang, –  
und fühlte: nah bei meinen Händen ging  
der Atem einer großen weißen Rose. (465–466)*

Die Verknüpfung der drei Begriffe (Zeit, Stille und Rose) ist in Kenntnis der Symbolik Rilkes weniger verwunderlich: Sie sind ja Schlüsselbegriffe in seiner Lyrik. Die Zeit, der die Dinge – zumindest in ihrer intensiven Aufnahme – enthoben sind; die Stille, die Bedingung für Besinnung und Vertiefung bedeutet, und die Rose, die bei Rilke über ein weitläufiges Assoziationsnetz verfügt und ein Inbegriff der Lebensvollendung ist, wie das Gedicht *Die Rosenschale* zeigt.<sup>8</sup> Die auf Synästhesien beruhenden Paradoxa drücken eine ungeheure Gefühlsintensität aus, die das berauschende Gefühl des Sich-Auflösens in den Dingen bis zum pantheistischen Weltenerlebnis steigern.<sup>9</sup> Deshalb kann die Blinde – trotz ihrer tiefen Schmerzen – sagen: „Ich bin eine Insel und allein. / Ich bin reich.“ (468)



<sup>7</sup> „Der Tod entfremdet selbst dem Kind die Mutter.“ (465)

<sup>8</sup> Vgl. dazu noch: HAMBURGER, 1976 (wie Anm. 4), S. 32ff.

<sup>9</sup> Vgl. RIMBACH, GUENTHER C.: *Zum Begriff der Äquivalenz im Werk Rilkes und zur Entsprechung zwischen den Künsten in der Poetik der Moderne*. – In: *Modern Austrian Literature* 15 (1982), S. 129.

<sup>10</sup> STRELKA, JOSEPH: *Rilke Benn Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik*. Wien [u.a.]: Forum, 1960, S. 19.

Dann folgt, um die Entstehung ihres „Reichtums“ näher zu erklären, eine sowohl aus philosophischer und psychologischer als auch aus ästhetischer Sicht – sogar nach Rilkes Maßstab – einzigartige Beschreibung der Verwandlung der Wahrnehmungsprozesse. Wie die zum Ausdruck drängenden Gefühle „an den vermauerten Augen“ auf unüberwindbaren Widerstand stoßen und – nachdem „der Weg zu den Augen“ zugewachsen ist – beginnen, ihr eigenständiges, nach innen gekehrtes Leben zu führen.<sup>10</sup> Und in diesem vor der Außenwelt verschlossenen Raum geschieht ein Wunder: Die sinnliche Rezeption der Dinge ist vollkommener, die Welt öffnet sich vor der Blinden – auf einer anderen Ebene und in einer anderen Dimension der Wirklichkeit. Alles hat seine Entsprechung: „Ich muß nichts mehr entbehren jetzt, / alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unendlich schön / als Töne.“ (469) Die Schlusszeilen dieses hymnischen Bekenntnisses verkünden den Sieg über den Tod, der einem nur das äußere Leben nehmen kann, ohne aber das innere Licht zerstören zu können.<sup>11</sup>

### 3. Die Erhöhung: *Pont du Carrousel*

*Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,  
grau wie ein Markstein namenloser Reiche,  
er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,  
um das von fern die Sternenstunde geht,  
und der Gestirne stiller Mittelpunkt.  
Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.  
  
Er ist der unbewegliche Gerechte,  
in viele wirre Wege hingestellt;  
der dunkle Eingang in die Unterwelt  
bei einem oberflächlichen Geschlechte. (393)*

Das Gedicht *Pont du Carrousel* gehört zu jenen Werken Rilkes, in denen der berühmte *Ding*-Begriff nicht nur am deutlichsten versinnbildlicht ist, sondern auch mit der humanen Botschaft seiner Bedeutung unmittelbar verbunden wird. Der Anblick eines blinden Mannes auf der Brücke, diese an sich ‘prosaische’ Situation, evoziert eine tiefgründige Vision von einer anderen Welt- und Wertordnung, die erst in der Geste der Verinnerlichung wahrnehmbar ist. Die vielschichtigen – unmittelbaren und über symbolische Tragweite verfügenden – Assoziationen, die mit der Gestalt des blinden Mannes verknüpft werden, eröffnen uns nämlich einen überraschend neuen Horizont. Der blinde Mann verkörpert nicht mehr den mitleidsbedürftigen Behinderten, der durch seine körperliche Benachteiligung aus dem Leben zum größten Teil ausgestoßen ist, sondern er wird in den Mittelpunkt des Weltalls gestellt, wenn auch mit der Einschränkung „vielleicht“. So wird der arme, einsame Mensch – zumindest potentiell – „zum Maß aller Dinge“ erhöht.

Diese zur Apotheose führende Umwertung wird durch eine meisterhaft konstruierte Steigerung ermöglicht. Die Erhöhung des unbekanntenen Mannes beginnt mit einem Vergleich: „grau wie ein Markstein namenloser Reiche“. Die Attribute „grau“ und



<sup>11</sup> „Und der Tod, der Augen wie Blumen bricht, findet meine Augen nicht ...“ (469)

<sup>12</sup> Vgl. noch: ROLLESTON, JAMES: *Rilke in Transition*. New Haven; London: Yale University Press, 1970, S. 185.

„namenlos“, die den Substantiven vorangehen, scheinen die Unbedeutsamkeit des Blinden hervorzuheben, und in der Tat ist er ein Alltagsmensch, genauer: in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht einmal das. Die Substantive selbst haben aber schon etwas Bemerkenswertes und Schwerwiegendes an sich, denn ein Markstein hat ja eine wichtige, aufmerksamkeitsweckende Funktion, auch wenn er grau ist, und das Wort ‘Reich’ erweckt in uns zwangsläufig die Assoziation von Macht und Ansehen, trotz der Namenlosigkeit. Worin seine Stärke eigentlich besteht, das erklären jene beiden Sätze, die die Beständigkeit als wesentlichste Eigenschaft des Blinden hervorheben: „er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche, / um das von fern die Sternenstunde geht“. Diese Standhaftigkeit verbindet den Menschen mit dem namenlosen Ding, das der fortwährenden Veränderung und sogar der notwendigen Vergänglichkeit trotz und das Ewig-Gültige repräsentiert. So wird das unglückliche und sterbliche Wesen zum kosmischen Mittelpunkt stilisiert.<sup>12</sup>

Die Gegenüberstellung von ‘irdisch kurzlebig’ und ‘kosmisch ewig’ wird durch weitere Gegensätze vertieft. In die Paradigmenreihe „grau“ – „namenlos“ gehört auch das Adjektiv „still“, das aber schon eindeutig eine positive Konnotation hat, indem es als Attribut von ‘Tiefe’ nicht bloß die Unauffälligkeit, sondern auch das unsichtbar Wesentliche mit andeutet. In der Tat: die verbale Darstellung der Dynamik – „irrt und rinnt und prunkt“ – weist hier auf eine vergeblich-vergängliche und eitle Bewegung hin, die das Bleibende nicht berührt. Die Überlegenheit des Blinden besteht gerade darin, daß er sich nicht zu rühren braucht, weil er den Mittelpunkt der Gestirne darstellt. Seine Zentripetalkraft schöpft sich aus dem Gewicht der ethischen Werte, die nicht von der Welt des Scheins sind. Der „unbewegliche Gerechte“ kann deshalb als Wegweiser (als „Markstein“) fungieren und wirken. Er allein kann den sich auf „wirren Wegen“ Irrenden den richtigen Weg zeigen, der in die Unterwelt führt. Er wird sogar als deren Eingang apostrophiert. Diese Unterwelt ist jedoch nicht mit dem düsteren Schattenreich, mit dem Tod, identisch. Sie ist vielmehr der Gegenpol zu der „oberflächlichen“ Welt, der neue Dimensionen vor uns eröffnet.

Warum gerade ein Blinder? Wenn er als „dunkler“ Eingang bezeichnet wird, so bezieht sich das Adjektiv kaum auf das Todesreich, sondern viel eher auf die entscheidende Fähigkeit des Blinden, nämlich, daß er zwar die Außenwelt – zusammen mit ihrer Oberflächlichkeit – nicht sehen kann, dafür aber über die erweiterte Innensicht verfügt. So wird die körperliche Behinderung in der Deutung Rilkes zur Vervollkommnung der inneren Welt, die den Menschen zugleich in die Unterwelt, ins Reich der „Gerechten“, hinüberführen kann. Die negative Bedeutung des Adjektivs ‘dunkel’ wird also umgewertet: Das Wort bezeichnet weder die Unfähigkeit zu sehen noch das Fehlen des Lichtes, sondern umgekehrt, es weist auf eine andere Sphäre hin, in der das Licht nicht mehr physikalischer Natur ist. Durch diese metaphysische Umdeutung des Schicksals des Blinden wird seine individuelle und gesellschaftliche Behinderung gewiß nicht aufgehoben, nur seine Existenz – auf eine andere, unbekannte Ebene transponiert – unter ganz anderen Dimensionen beleuchtet. Dies ist kein Trost, sondern eine Erklärung. Der Blinde bleibt dadurch, daß er die unsichtbare Innenwelt intensiver erlebt, zwar für das „oberflächliche Geschlecht“ unauffällig „grau“, gehört aber zur Welt der „Dinge“, die dem Leben durch ihre Beseelung und Dauerhaftigkeit Essenz verleihen.





Ferenc Szász (Budapest)

## Dichtung als Lebenshilfe

### Zur Wirkungsgeschichte von Rainer Maria Rilkes

#### Gedichtband *Das Stunden-Buch*

Rilkes Gedichtband *Das Stunden-Buch* gehört in den letzten Jahrzehnten nicht zu den modischen Themen der literaturwissenschaftlichen Forschung. Er ist kein Terrain für interpretatorische Kunststücke,<sup>1</sup> und ideologisch-theologisch stellt er den Wissenschaftler vor große Schwierigkeiten. Jedoch hat die Weltliteratur kaum ein zweites Werk, dessen therapeutische Wirkung von seinen Lesern so eindeutig bezeugt worden wäre, wie im Falle dieses Gebetbuches. Der vorliegende Beitrag stellt einige diesbezügliche Bekenntnisse aus Leserbriefen an Rilke vor und versucht, diese Wirkung aus den Gedichten selbst und aus Rilkes brieflichen Äußerungen sowie seinen Widmungsgedichten zu begründen, die er in einige Exemplare des *Stunden-Buchs* geschrieben hat.<sup>2</sup>

Die Erstausgabe des ungewöhnlichen Gebetbuches erschien zu Weihnachten 1905. Kaum war ein Jahr vergangen, als Anton Kippenberg, der Chef des Insel-Verlages, bereits melden konnte, daß die erste Auflage „bis auf einen kleinen Rest [...] erschöpft ist.“<sup>3</sup> Das Buch war gut zu verkaufen, aber noch immer reichten in den zwölf Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkrieges neun Auflagen aus. Der Durchbruch kam im letzten Kriegsjahr: 1918 mußte es dreimal, in insgesamt fünfzehntausend Exemplaren gedruckt werden. 1920 wiederholte sich dieses Wunder, und bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges erreichte das Buch die Auflagenhöhe von 175 Tausend.<sup>4</sup> Bereits während des Ersten Weltkrieges gewann dieser Gedichtband eine Bedeutung, die über das



<sup>1</sup> In den beiden Interpretationssammlungen – REICH-RANICKI, MARCEL (Hg.): *Rainer Maria Rilke. Und ist ein Fest geworden*. 33 Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a.M.; Leipzig: Insel, 1996; GRODDECK, WOLFRAM (Hg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 1999 (= Universal-Bibliothek: Literaturstudium, Interpretationen, 17510) –, die in den letzten Jahren erschienen sind, wird nur ein Gedicht aus dem *Stunden-Buch* interpretiert, das mit dem Anfangsvers *Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn*, aber auch dieses war ursprünglich ein Liebesgedicht an Lou Andreas-Salomé. Vgl. SCHULLER, MARIANNE: *Gedicht-Körper* – In: GRODDECK, a.a.O., S. 12-25.

<sup>2</sup> Dieser Beitrag konzentriert sich nur auf die oben formulierte Fragestellung, historische und literatursoziologische Gesichtspunkte können wegen des beschränkten Umfangs nicht herangezogen werden.

<sup>3</sup> A. Kippenberg an Rilke am 2. Februar 1907. – In: RILKE, RAINER MARIA: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg*. Hg. v. Ingeborg Schnack u. Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M.; Leipzig: Insel, 1995, Bd. 1, S. 62.

<sup>4</sup> Die Angaben stammen aus: SARKOWSKI, HEINZ: *Der Insel-Verlag*. Eine Bibliographie 1899-1969. Frankfurt a.M.: Insel, 1970, S. 284-285.

Ästhetische weit hinauswuchs. Als erster bemerkte diese Veränderung der Dichter selbst. Am 13. Juli 1915 teilte er Elsa Bruckmann folgendes mit:

Verehrte Freundin, mir kommt, nach einigen stilleren Tagen, unvermutet ein wunderlicher Antrieb, der: das 'Stunden-Buch' öffentlich vorzulesen; es hat mich selber, wenn ich es jetzt für mich las, so merkwürdig gesteigert und erbaut, daß ich meine, es müßte manchem, wenn ichs überzeugt und ergriffen vorbringe, jetzt von ähnlichem Einfluß sein.<sup>5</sup>

Aus der geplanten Lesung ist nichts geworden, aber auch das gedruckte Buch entfaltete seine Wirkung. Die Kabarettssängerin Albertina Casani erzählte ihre erste Begegnung mit Rilkes Werk während des Krieges auf folgende Weise:

Der Schauspieler Rudolf Forster habe sie an die Bahn gebracht. Er habe ihr ins Coupé ein Buch hineingereicht und dazu gesagt: 'Wenn du das liest, wirst du nicht unglücklich sein.' Erst in Hamburg habe sie das Buch geöffnet, – es war das 'Stundenbuch'. Am Abend hatte sie Premiere. Den ganzen Nachmittag las sie, Seite für Seite. Als sie am Abend zur Vorstellung ging, kam sie an der Hauptpost vorüber; da gab sie ein Telegramm an Rudolf Forster auf: ein Zitat aus dem 'Stundenbuch'. Nach der Premiere, 11 Uhr nachts, als sie totmüde nach Hause kam, übergab ihr die Zofe ein Telegramm, das eine halbe Stunde, nachdem sie von zuhause weggegangen war, gekommen sei: es war von Rudolf Forster, es enthielt dasselbe Zitat, das sie um dieselbe Zeit auf der Hauptpost aufgegeben hatte ...<sup>6</sup>

Rilke begegnete der Künstlerin am 11. Juni 1919 in einem Eisenbahnabteil zwischen dem Bodensee und Zürich. Das war sein erster Tag in der Schweiz. Einige Monate später erfuhr er, der aus München vertriebene Heimatlose, daß ihm ein anderer, kranker Mann in einem entfernten Kurort im Tatra-Gebirge dankbar sei. Am 23. Januar 1920 erhielt der Dichter in Locarno einen Brief des lungenkranken jungen Malers Ernő Exner (1897-1928), der vor kurzem seinen Bruder und Freund verloren hatte, dem aber die Gedichte des *Stunden-Buchs* in seiner großen Not eine Kraft gaben, an die Zukunft zu glauben:

Und ... ich blieb allein. Alles, was ich in mir bisher gebaut habe, stürzte zusammen. Schlanke weiße Türme der Ästhetik und schwere Granitfestungen des Gottesglaubens fielen in den Staub. Der Glaube an der weltumfassenden [sic!] Weltintelligenz, die mich immer wie ein prächtig-harmonischer Beethoven-Akkord begleitete, verschwand. Trümmer, Leichen lagen in mir umher und Scheiterhaufen flammten ganz schwarz. Die alten Götter brannten in Glut der Verzweiflung. Und da kam Dein 'Stundenbuch'! Schwach bin ich dazu, Dich zu preisen, und versuch's auch gar nicht. Ich las ... ich las und fühlte, daß mitten in der Orgie der Trümmer und im Rauche der brennenden Scheiterhaufen ein schneeweißer Obelisk sich erhob. Und fand etwas Ruhe. Glauben kann ich noch nicht, aber den Grundstein des zukünftigen Doms gabst Du mir. Ich schicke Dir meine langsame, tiefe Verbeugung und das Berühren meiner Stirne an Deiner guten rechten Hand. Ernő Exner<sup>7</sup>



<sup>5</sup> RILKE, RAINER MARIA: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Insel, 1938, S. 57-58.

<sup>6</sup> RILKE, RAINER MARIA: *Briefe an eine Reisegefährtin*. Eine Begegnung mit Rainer Maria Rilke. An Hand unveröffentlichter Briefe des Dichters geschildert von Ulrich Keyn. Wien: Ibach, 1947, S. 46-47.

<sup>7</sup> Zuerst erschienen in *Pester Lloyd* 62, Nr. 72 (24. März 1920), S. 1, wieder abgedruckt in: SZÁSZ, FERENC (Hg.): *Rilke, die Donaumonarchie und die Nachfolgestaaten*. Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft 1993 in Budapest. Budapest: Germanistisches Institut der Loránd-Eötvös-Universität, 1994 (= Budapest. Beiträge zur Germanistik, 26), S. 48-50.

Neun Monate später kam ein anderer Brief mit ähnlichem Dank von einem ganz anderen Ort, aus dem Festungsgefängnis Niederschönenfeld bei Donauwörth. Der Absender war der Dichter und Volkskommissar der Bayrischen Räterepublik Ernst Toller. Publiziert ist aus dem Brief nur folgender Ausschnitt:

[...] erlauben Sie mir, Ihnen, dem ich so viele reiche Stunden erfüllter Stille verdanke, die Gefangenen-Sonette als Zeichen tiefen Dankes zu senden.

Was mir das Stundenbuch in der Haft wurde: ein Geschenk, dessen große weise Schönheit ich ehrfürchtig in immer neuer Beglücktheit empfangen.

Und es gibt manchen mitgefangenen Kameraden hier, der wie ich empfindet [...] <sup>8</sup>

Der Brief ist mit dem 29. September 1920 datiert. Eine Woche später, am 9. Oktober, schrieb Toller an Tessa: „Lies Rilkes Stundenbuch, lies es in stillen Stunden, wie Fromme eine Bibel lesen.“ <sup>9</sup>

Am 7. November 1919 las Rilke in St. Gallen in der Veranstaltung der Museums-Gesellschaft. Unter den Zuhörern befand sich ein junges Mädchen, Anita Forrer, die „streng behütete und erzogene“ Tochter eines „St. Galler Politikers und Rechtsanwaltes“ <sup>10</sup>. Ihren ersten Brief an Rilke begann sie am 2. Januar 1920 mit folgendem Satz: „Sie haben eine Sprache, die in unserm Innern tönt und lebt.“ <sup>11</sup> Zu dieser Zeit kannte sie *Das Stunden-Buch* noch nicht. Rilke las während seiner Schweizer Vortragsreise keine Gedichte aus dieser geschlossenen Sammlung. Für Anita Forrer war auch später die erste Begegnung mit den Gebeten noch schwer zu verkraften. Darüber berichtete sie am 25. Januar 1920 so: „Ich hab dann Ihr Stunden-Buch genommen und versucht darin zu lesen. Aber es ist so schwer, das Gefühl, das Buch nicht zu verstehen, deprimierte mich, denn ich fühlte etwas Großes, Unbekanntes in ihm.“ <sup>12</sup> Aber es begann nach einiger Zeit zu wirken. Am 20. November 1921 schrieb sie bereits folgendes:

Ich glaub schon, daß ich mich geändert habe, wechsele ich doch jeden Tag, – nicht launenhaft, aber sonst. Und dann ist der Drang nach dem Guten größer geworden. Wie heißt's im Stundenbuch: Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn ... Dies ist eine meiner liebsten Stellen aus meinem Lieblingsbuch, wenn man dies von einem Buch behaupten kann. [...] Ich fühle, daß ich im kleinen Kreis auf der untersten Stufe, menschlich was leisten kann. Verstehen Sie mich nicht falsch. Ich fühle, wenn ich will, richtig will, kann ich hie und da Menschen etwas sein. Jungen Mädchen und auch hie und da jungen Leuten. Obwohl ich jung bin, habe ich viel erlebt und auch gelitten, daraus heraus entstand ein Verständnis für vieles Unverstandene und dann helfen mir Ihre Briefe, Rainer. <sup>13</sup>



<sup>8</sup> Rainer Maria Rilke 1875-1975. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Ausstellung und Katalog von Joachim W. Storz in Zusammenarbeit mit Eva Dambacher u. Ingrid Kußmaul. München: Kösel, 1975, S. 239.

<sup>9</sup> TOLLER, ERNST: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. John M. Spalek. Bd. 5: *Briefe aus dem Gefängnis*. München: Hanser, 1978, S. 53. Die Adressatin ist wahrscheinlich identisch mit der „Krankenschwester und Parlamentärin der Roten Armee“ Thekla Egl, die „zu einem Jahr und drei Monaten Festungshaft verurteilt“ und „mit Ernst Toller seit Dezember 1918 befreundet“ war. Vgl. VIESEL, HANSJÖRG (Hg.): *Literaten an der Wand*. Die Münchener Räterepublik und die Schriftsteller. Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg, 1980, S. 811.

<sup>10</sup> Aus der *Einleitung* von Magda Kerényi. – In: RILKE, RAINER MARIA; FORRER, ANITA: *Briefwechsel*. Hg. v. Magda Kerényi. Frankfurt a.M.: Insel, 1982, S. 7.

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

<sup>12</sup> Ebd., S. 19.

<sup>13</sup> Ebd., S. 89-90.

Die Korrespondenz Rilkes ist nur teilweise publiziert. Viele seiner Briefe warten noch in den Archiven auf die Veröffentlichung, und von den Briefen an ihn kennen wir nur Bruchstücke. Sie enthalten sicher noch Dutzende ähnliche Äußerungen wie die zitierten. Hier und heute können wir nur noch auf eine Publikation ganz anderer Art aufmerksam machen. 1946, kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, erschien bei der Regensbergerschen Verlagsbuchhandlung in Münster in Westfalen ein kleines Heft mit dem Titel: *Ich danke dir, du tiefe Kraft*.<sup>14</sup> Der Untertitel lautete: „Heimkehrer-Gespräch über Rilke“, und die Autorin war Anna Püning. Der Heimkehrer Ludger berichtet darin seiner Frau Anja darüber, wie ihm *Das Stunden-Buch* in der Kriegsgefangenschaft zum Überleben verholfen habe:

Ich suchte dann später, Monate später, das kleine Rilke-Buch nach, das du mir mal in die Kaserne geschickt hattest, und das erstaunlicherweise im Ural noch in meinem Besitz war. Es war unter das Rockfutter gerutscht, und da fand ich es eines Tages und las, und ich erlebte eine der unauslöschlichsten Stunden meines Lebens, Anja. [...] Ich verstand gar nicht alles, was in dem Heft stand, aber ich wurde angerührt von einem wunderbaren Klang, ein geheimnisvoller Rhythmus schien meine Seele und meinen Geist einzuwiegen.

Und weiter:

Aber erst das Bewußtsein von der geistigen Weite unseres Seins gibt uns das wunderbar gelassene, tief dankbare Lebensgefühl. Dabei ist es gleich, wie der Alltag aussieht.

Ludgers Bekenntnis, daß er gar nicht alles verstanden habe, aber von einem wunderbaren Klang angerührt worden sei, klingt mit dem von Anita Forrer zusammen, die deprimiert war, weil sie das Gefühl hatte, „das Buch nicht zu verstehen“, und darin doch „etwas Großes und Unbekanntes“ wirken zu sehen. Diese Äußerungen weisen darauf hin, daß die Wirkung des *Stunden-Buchs* nicht in der Gedankenkonstruktion der Gedichte und Zyklen, sondern in seinem „geheimnisvollen Rhythmus“ liegt. Die nach einem logischen System suchende Vernunft wird oft durch scheinbar widersprüchliche Feststellungen verwirrt. Das Rollen-Ich, der betende Mönch, stellt das eine Mal fest: „Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin, / wenn ich mich nur in deine Nähe stelle“ (S. 269), um ein anderes Mal – an den barocken Mystiker Angelus Silesius erinnernd<sup>15</sup> – zu sagen: „Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? [...] mit mir verlierst du deinen Sinn.“ (S. 275) Während er in einem der Gedichte – Friedrich Nietzsches *Ecce homo* widerlegend – Gott mit der Dunkelheit („Du Dunkelheit, aus der ich stamme...“, S. 258) identifiziert, redet er ihn in einem anderen so an: „Du bist die Zukunft, großes Morgenrot ...“ (S. 328) Diese Widersprüche lösen sich aber in der Dynamik des Verhältnisses zwischen Gott und seinem Anbeter auf. Eudo C. Mason, einer der frühesten und besten Kenner der Werke Rilkes, erklärte diese Erscheinung auf folgende Weise:



<sup>14</sup> Vers aus dem Gedicht mit dem Anfangsvers *So bin ich nur als Kind erwacht* aus dem *Buch vom mönchischen Leben*. – In: RILKE, RAINER MARIA: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel; Bd. 1, 1955, S. 297. (Im weiteren wird diese Ausgabe zitiert, und die Seitenzahlen der Zitate werden im Text angegeben.)

<sup>15</sup> Vgl. das Gedicht *Gott lebt nicht ohne mich*: „Ich weiß daß ohne mich GOtt nicht ein Nun kan leben / Werd' ich zu nicht Er muß von Noth den Geist aufgeben.“ – In: ANGELUS SILESIUS (SCHEFFLER, JOHANNES): *Cherubinischer Wandersmann*. Krit. Ausgabe. Hg. v. Louise Gnädinger. Stuttgart: Reclam, 1984 (= Universal-Bibliothek, 8006), S. 28.

Wie einzigartig auch immer Rilke seine Ideen steigernd, umbildend und nuancierend darzustellen vermag, ihrer Entstehung nach unterscheiden sie sich nicht von denjenigen anderer Menschen. D.h., sie sind auch Ergebnisse bewußter Denkvorgänge, nicht einer etwaigen unmittelbaren, über alle Kritik erhabenen 'Wesensschau' [...] Das wird diejenigen nicht beunruhigen, für die Rilkes Größe weniger in seiner Weisheit besteht, als in seiner unvergleichlichen Fähigkeit, die hauchartigsten Vorgänge und Zustände unseres Gemüts faß- und sichtbar zu machen. Von dieser eigentümlichen Fähigkeit her kommt auch seinem Denken, das sonst, rein als Denken, weniger tief und eigenwüchsig ist als meistens angenommen wird, ein besonderer Charakter und Wert zu.<sup>16</sup>

Den „besonderen Charakter und Wert“ des *Stunden-Buchs* sah Mason in folgender Beschaffenheit:

Die eigentümliche Schönheit dieser Dichtung ist ganz und gar unmonumental. Sie besteht in einer äußersten Beweglichkeit sowohl im Denkerischen wie auch im Gefühl, im an- und abschwellenden Rhythmus und in der kaleidoskopischen Buntheit und Fülle der ewig wechselnden Bilder. Die Eindrücke lösen einander so unaufhaltsam und verwirrend ab, daß sie alle in das üppige aber unbestimmte Gefühl einer rein inneren Welt ohne Festigkeit, Beständigkeit oder Kontur verschmelzen.<sup>17</sup>

Die „Buntheit und Fülle“ der Bilder sowie deren Verschmelzung zu einer „rein inneren Welt ohne Festigkeit, Beständigkeit oder Kontur“ vermögen zwar die Schönheit, aber nicht die therapeutische Wirkung des *Stunden-Buchs* zu erklären. Bei dieser Erklärung kommt wieder Rilke zur Hilfe. Im Juli 1919 schrieb die damals sechs- und zwanzigjährige junge Frau Lisa Heise, die in Weimar von den Erträgen ihres Gartens zu leben versuchte, ihren ersten Brief an Rilke. Ihr Dank klang ähnlich wie diejenigen, die anfangs zitiert worden sind:

Ihre Lieder berühren mich wie etwas Wiedergefundenes. Wenn auch die unlösbaren Fragen und die ungewissen Antworten des Herzens nicht ganz beschwichtigt werden, so wird doch die tiefe Einsamkeit, in der ich mit meinem kleinen Kind hier lebe, durch den reinen Beistand Ihrer Kunst milder und weniger lastend. Und das ist ja unendlich viel. // Lassen Sie mich danken, für die „Erfahrungen“, die Ihre Lieder aussprechen, und die so viel Tröstungen enthalten, als das Herz anzunehmen willig und würdig ist.<sup>18</sup>

Ingeborg Schnack bezeichnet in ihrer *Rilke-Chronik*<sup>19</sup> das *Buch der Bilder* als Grund der Danksagung der jungen Frau, aber aus dem Brief von Lisa Heise geht der Titel des Bandes nicht hervor. Die in ihrem Brief verwendete Bezeichnung *Lieder* könnte sich auch auf das *Stunden-Buch* beziehen. Rilke antwortete ihr am 2. August 1919. Er ging in seiner Antwort ausführlich auf die Frage ein, wieweit ein Kunstwerk, das nur in sich existiert,<sup>20</sup> auf einen anderen Menschen wirken könne. Den Grund sieht er



<sup>16</sup> MASON, EUDO C.: *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1964 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 192-194), S. 35-36.

<sup>17</sup> Ebd., S. 42.

<sup>18</sup> HEISE, LISA: *Meine Briefe an Rainer Maria Rilke*. Berlin: Rabenerpresse, 1934, S. 7.

<sup>19</sup> SCHNACK, INGEBORG: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes*. Frankfurt a.M.: Insel, 1990 (= Insel Taschenbuch, 1264), S. 651.

<sup>20</sup> In dieser Hinsicht bleibt Rilke der Auffassung seiner Jugend treu, die er im *Florenzer Tagebuch* (1898) so formulierte: „Wisset denn, daß die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen“ – In: RILKE, RAINER MARIA: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. v. Ruth Siber-Rilke u. Carl Sieber. Frankfurt a.M.: Insel, 1973, S. 33.

darin, daß das Kunstwerk als eine Art zweite Natur das Menschliche (Erleiden und Freuen) so kumuliert enthält, daß es bei dem Einsamen die Täuschung hervorrufft, selbst Streben zu sein. Er vergleicht dabei die Rolle des Künstlers mit der des Priesters:

Das Kunst-Ding kann nichts ändern und nichts verbessern, sowie es einmal da ist, steht es den Menschen nicht anders als die Natur gegenüber, in sich erfüllt, mit sich beschäftigt (wie eine Fontäne), also, wenn man es so nennen will: teilnahmslos. Aber schließlich wissen wir ja, daß diese zweite, zurückhaltende und von dem sie bestimmenden Willen zurückgehaltene Natur gleichwohl aus Menschlichem gemacht ist, aus den Extremen des Erleidens und Freuens –, und hierin liegt der Schlüssel zu jener Schatzkammer unerschöpflicher Tröstung, die im künstlerischen Werk angesammelt erscheint und auf die gerade der Einsame ein besonderes, ein unaussprechliches Recht geltend machen darf. [...] überheblich wäre es, einem Kunstwerk zuzumuten, daß es helfen könne; aber daß die Spannung des Menschlichen, die ein Kunstwerk, ohne sie nach außen zu wenden, in sich trägt, daß seine innere Intensität, ohne extensiv zu werden, durch ihre bloße Gegenwart, die Täuschung hervorrufen konnte, als ob sie Streben, Forderung, Werbung –, werbende hinreißende Liebe, Aufruhr, Berufung sei: das ist des Kunst-Dings gutes Gewissen (nicht sein Beruf) –, und dieser Betrug zwischen ihm und dem verlassenen Menschen kommt allen jenen priesterlichen Betrügen gleich, mit denen seit Anfang der Zeiten das Göttliche gefördert worden ist.<sup>21</sup>

Diese Bestrebung, das Menschliche verdichtet in sich zu fassen, enthält den Anspruch auf eine Totalität in der Aneignung der Welt. Rilke sah bereits zehn Jahre früher im *Stunden-Buch* die Verwirklichung dieser Bestrebung. Am 19. August 1909 schrieb er darüber an den Biologen Jacob Johann Baron Uexküll folgendes:

Glauben Sie nicht, lieber Freund, daß schon das Stunden-Buch ganz erfüllt war von der Entschlossenheit, in der ich (einseitig, wenn Sie wollen) zugenommen habe?: Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein. Die Bewunderung, mit der sie sich auf die Dinge (alle, ohne Ausnahme) stürzt, muß so ungestüm, so stark, so strahlend sein, daß dem Gegenstand die Zeit fehlt, sich auf seine Häßlichkeit und Verworfenheit zu besinnen.<sup>22</sup>

Hier weist Rilke selbst auf die Wirkungseffekte des *Stunden-Buchs* hin. Das sind der Wille (die Entschlossenheit) und die Totalität, die keine Auswahl trifft, sondern die Welt restlos in Dichtung verwandelt. Der Grundzug dieser Gebete, der keinem Leser entgehen kann, ist die Entschlossenheit des Ichs zum Wollen und sein Beispiel für dessen Möglichkeit. Laut dem Konkordanzwörterbuch von James R. Bartlett kommt das Verb *wollen* in seinen verschiedenen Formen im *Stunden-Buch* zweiundsechzigmal vor.<sup>23</sup> Die Möglichkeit des Wollens wird sogar thematisiert: „Daraus, daß Einer dich einmal gewollt hat, / weiß ich, daß wir dich wollen dürfen“, sagt der betende Mönch Gott bereits am Anfang des *Buchs vom mönchischen Leben* (S. 262). In einem im Zyklus früher stehenden Gedicht mit dem Anfangsvers *Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug* wiederholt er neunmal „Ich will“, noch dazu auf den Willen bezogen: „Ich will meinen Willen und will meinen Willen begleiten / die



<sup>21</sup> RILKE, RAINER MARIA: *Briefe an eine junge Frau*. 136. bis 150. Tausend. Leipzig: Insel, 1940 (= Insel-Bücherei, 409), S. 5-7.

<sup>22</sup> RILKE, RAINER MARIA: *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hg. v. Ruth Siber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Insel, 1933, S. 74.

Wege zur Tat; / und will in stillen, irgendwie zögernden Zeiten, / wenn etwas naht, / unter den Wissenden sein / oder allein.“ (S. 260) Im nächsten Gebet faßt er seine Absichten so zusammen: „Du siehst, ich will viel. / Vielleicht will ich Alles: / das Dunkel jedes unendlichen Falles / und jedes Steigens lichtzitterndes Spiel.“ (S. 261) Aus diesem Alles-Wollen entspringt der andere Wirkungseffekt: die unendliche Variabilität der Bilder. Das Alles übersteigt das menschliche Wahrnehmungsvermögen, es kann nur in seinen Teilen aufgefaßt werden, sowohl Gott wie auch das betende Ich treten in den verschiedensten Formen der irdischen Erscheinungen auf. Das Alles umfaßt auch die Gegensätze: das Licht und das Dunkel, das Steigen und das Fallen, den Vater und den Sohn, die die Rollen wechseln können. In dieser Vielfalt waltet nur ein Ordnungsprinzip, das der Offenheit, der Unabgeschlossenheit, des ständigen und unaufhörlichen Wollens. Anita Forrer nannte das Gedicht *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen* ihr Lieblingsgedicht, und sie hat dadurch einen Wesenszug des *Stunden-Buchs* erfaßt, denn darin kommt das Tröstende dieser Gebete klar zum Ausdruck:

*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,  
die sich über die Dinge ziehn.  
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,  
aber versuchen will ich ihn. (S. 253)*

Wer im Bewußtsein dessen tätig ist, daß die Vollendung nicht erreicht, nur angestrebt werden kann, kann nicht getäuscht werden. *Das Stunden-Buch* weist nicht über sich hinaus, es verspricht nichts, der Leser wird in keine Illusion versetzt, deren Nicht-Erfüllung ihn schmerzhaft berühren könnte. Es birgt nur die Intensität des ständigen Weiterwollens in sich. Der betende Mönch weiß zwar, daß er Gott nicht erreichen kann, aber er gibt nicht auf, zu ihm zu gehen. Diese Entschlossenheit zum Gehen betont Rilke auch in jenem Gedicht, mit dem er sich am 6. Januar 1906 bei Karl von der Heydt für dessen Kritik über *Das Stunden-Buch* bedankt hat:

*So will ich gehen, schauender und schlichter,  
einfältig in der Vielfalt dieses Scheins;  
aus allen Dingen heben Angesichter  
sich zu mir auf und bitten mich um eins:  
um dieses unbeirrte Gehn und Sagen  
und darum: nicht zu ruhn, ich fühlte denn  
mein Herz in einem Turme gehn und schlagen:  
so nah den Nächten, so vertraut den Tagen,  
so einsam weit von jedem, den ich kenn;<sup>24</sup>*



<sup>23</sup> BARTLETT, JAMES RONALD: *A Word Index to Rainer Maria Rilke's Lyric Poetry with a Critical Word Study* (Ph.D., Brigham Young University, 1969). Michigan: University Microfilms, 1970.

<sup>24</sup> RILKE: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 14), Bd. 2, 1957, S. 191. Im Herbst 1915 kehrt dieses Motiv des Gehens auch im Widmungsgedicht zurück, das Rilke in das Exemplar des *Stunden-Buchs* geschrieben, das er Magda von Hattingberg geschenkt hat, aber der Krieg drückt diesem Gedicht seinen Stempel auf: „Erränge man's wie einst als Hingeknieter, / ich lebte längst aus Gottes Geist, / doch jetzt befiehlt ein *schreitender* Gebieter, / der uns im Gehn gehorchen heißt. // Da bleib ich weit hinter den anderen, / denn ich kann *nicht* gehn als auf meinen Knien. / Aber wie einst den knieend Schreitenden / ist jetzt den Gehenden die Zeit verziehn.“ Ebd., S. 228.

Durch diese unaufhörliche Anstrengung zeigt er ein Beispiel für diejenigen, die in ihrer bedrängten Lage geneigt wären, aufzugeben. Deshalb sind die Briefzeugnisse und auch das „Heimkehrer-Gespräch“ von Menschen geschrieben worden, die Hilfe zum Weiterleben brauchten.

Der andere Wirkungseffekt kommt aus der Sprache, die alle Sinnesorgane des Lesers anregt. Die Metaphern lassen eine bunte lebendige Welt vor den Augen des Lesers entstehen. Am Schluß seiner Kritik über *Das Stunden-Buch* warnte Stefan Zweig, den Gedichtband „auf einen Zug“ zu lesen: „Wie ein Gebetbuch, in stiller Stunde, wenn man schon ehrfürchtig bereit ist, will es aufgeschlagen sein, und dann fühlt man wirklich den Orgelklang von Versen, wie sie keiner – keiner! – heute in Deutschland schöner, voller, klingender und reicher schreibt.“<sup>25</sup> Die zweite und gleichzeitig abschließende Strophe des bereits zitierten Gedichtes *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen* lautet:

*Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendlang;  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gesang. (S. 253)*

Diese Verse bestätigen die Behauptung von Zweig, sie erschließen sich dem Leser, nur wenn er die Metaphern visuell und auditiv auflöst. Die Kreisbewegung des Ichs, die das Bild der Baumringe in der ersten Strophe fortsetzt, ist unvorstellbar, solange man die ganze Landschaft nicht sieht. Man muß sich den allein in einer Wiese stehenden stämmigen Kirchturm oder den romanischen Wohnturm vorstellen und darüber den Falken kreisen sehen, den Luftzug des Sturmes auf dem Gesicht spüren und aus dem Kirchtor den Gesang eines Männerchors herausströmen hören. Der Text ist nur verständlich, wenn man bei dem heraufbeschworenen Bild verweilt. Man braucht sich nicht zu beeilen, denn das Ich setzt sich außerhalb der Zeit, dieses Kreisen dauert „jahrtausendlang“. Das Ich, das im *Stunden-Buch* den Menschen verkörpert, ist eins mit der ihn umgebenden Natur, wie diese, ist auch jenes unvergänglich. Die Zeitlosigkeit bedeutet jedoch keine Raum- und Bewegungslosigkeit, beide, Raum und Bewegung, sind aber in sich geschlossen. Der Raum umfaßt das Weltall vom Kleinsten (den Zellen des Baumringes) bis zum Größten, denn die Vorstellung des jahrtausendlangen Kreisens läßt auch das Bild der Planeten des Universums in Erscheinung treten. Die Bewegung vollzieht sich auf mehreren Ebenen: erstens im visuellen Bild des um den Turm im Kreise fliegenden Falken, zweitens in der entgegengesetzten Richtung, die die beiden Strophen veranschaulichen, die Ringe des Baumes entfernen sich von dem gemeinsamen Mittelpunkt, hier wirkt etwa eine zentrifugale Kraft, während das Bild des Falken eine immer kleinere Kreise ziehende, sich dem Mittelpunkt nähernde Bewegung, also das Wirken einer zentripetalen Kraft assoziiert. Drittens entsteht eine musikalische Bewegung in der sprachlichen Formulierung, im Wechsel des Zeilentempos; die Dauer der Aussprache der einzelnen Verse ist konstant, aber die



<sup>25</sup> ZWEIG, STEFAN: *Verse eines Gottsuchers*. – In: *Die Nation* 23 (1905/1906), Nr. 36, S. 571-572. Wieder abgedr. und hier zit. nach: *Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten*. Hg. v. Donald A. Prater. Frankfurt a.M.: Insel, 1987, S. 21.



Zahl der Silben, die man während derselben Zeiteinheit aussprechen soll, weist beträchtliche Unterschiede auf (in der zweiten Strophe 11 / 9 / 12 / 7 Silben), das heißt, daß der Leser den letzten Vers viel langsamer ausspricht als den vorangehenden, so bekommt der durch die Zeile vermittelte Sinneseindruck (der Gesang) einen Nachdruck. Das entspricht auch der Steigerung, die in den drei Bildern (Falke, Sturm, Gesang) im Hinblick auf die Entfernung von dem Dinglichen wahrzunehmen ist. Die Dynamik der Sprache wird auch durch die Reime gesteigert. In dem zitierten Gedicht verwendet Rilke noch ganz gewöhnliche Kreuzreime, aber in manchen Gebeten begnügt er sich nicht damit, zwei Versenden zusammenklingen zu lassen, sondern er läßt den Reim oft drei-, vier- oder noch mehrmals zurückkehren und überrascht den Leser immer wieder.

Durch die beschriebenen Wirkungseffekte der Gedichte wird der Leser in einer ständigen Spannung gehalten, die ihn aus der Monotonie der scheinbar ausweglosen Alltagswirklichkeit herausreißt und in einen gehobenen Seelenzustand erhebt, so daß er die Schönheit des Lebens erblickt und Kraft zum Weiterleben erhält. Die Dichtung wird Lebenshilfe: Diese Wirkung bezeugen die zitierten Leserbekenntnisse.



Zsuzsa Bognár (Piliscsaba)

## Hofmannsthals Vortrag *Poesie und Leben*

### als postmoderner Ansatz

*Woher eigentlich dieses sonderbare Bedürfnis kommt, über Kunst zu reden. Ich selbst fühl es manchmal, und habe nachher immer oder oft das Gefühl, etwas überflüssiges oder gar unrechtes getan zu haben.*

Arthur Schnitzler<sup>1</sup>

#### 1. Der Stellenwert der Hofmannthal-Essays in der Forschung

Die neuere Forschung scheint Hofmannsthals Prosawerk endlich größere Aufmerksamkeit zu schenken, wobei die althergebrachten Gewohnheiten nach wie vor weiterleben: Die klassisch gewordenen erzählerischen Texte werden aufs neue interpretiert, während die essayistische Prosa noch immer nicht den ihr gebührenden Platz bekommt.

Für die kritische Beschäftigung mit den Essays ist charakteristisch, daß sie bis auf wenige Ausnahmen – wie der allzuviel besprochene *Chandos-Brief* – nicht als Einzeltexte behandelt werden, sondern sie dienen zur Untermauerung der Interpretation des dichterischen Werkes.<sup>2</sup> Das Interesse richtet sich daher überwiegend auf ihre Aussage, obwohl in der modernen Literaturwissenschaft die Auffassung festen Fuß gefaßt hat, es wäre unerlässlich, auch nicht fiktionale, primär theoretisch gedachte Texte eines Dichters für Literatur zu halten und mit ihnen dementsprechend umzugehen. Das Desinteresse der Interpreten an Hofmannsthals Essays als literarischen Werken ist deshalb unverständlich, da „fast vom ersten Augenblick seines Erscheinens [...] dem Essay Hofmannsthals immer wieder literarische Qualitäten bescheinigt“ werden – wie Ernst-Otto Gerke feststellt, von dem die bis heute eingehendste Untersuchung des kritischen Frühwerks Hofmannsthals stammt.<sup>3</sup> Seine Studie ist die Ausnahme, da er die Essays tatsächlich als Kunstformen betrachtet.

##### 1.1. Eine typische Deutung von *Poesie und Leben*

Gerke erforscht deren formale Eigenschaften, Bildlichkeit und Stilprinzipien in mehreren Kritiken. Seine Darstellung kann sich aber von den langlebigen Reflexen der Interpreten auch nicht befreien: Wie überall, wird auch hier *Poesie und Leben* als



<sup>1</sup> NICKL, THERESE; SCHNITZLER, HEINRICH (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1983, S. 66.

<sup>2</sup> Vgl. dazu KOCH, HANS-ALBRECHT: *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (= Erträge der Forschung, 265), S. 135.

<sup>3</sup> GERKE, ERNST-OTTO: *Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*. Lübeck; Hamburg: Matthiesen, 1970 (= Erträge der Forschung, 236), S. 10.

programmatische Schrift aufgefaßt und demzufolge ausschließlich ihre Inhaltlichkeit hinterfragt. Gerke behauptet, daß in ihr „die Eigenständigkeit der Poesie mit aller Deutlichkeit ausgesprochen“ sei, gleichzeitig beeilt er sich, wie Hofmannsthal, dem Leser „wieder den Lebensbezug der Dichtung ins Bewußtsein zu rufen“, um „ein formalistisches Mißverständnis“ zu vermeiden.<sup>4</sup>

Man kann diese Erläuterung von *Poesie und Leben* für paradigmatisch halten. Der Essay aus dem Jahre 1896 ist ja ein grundlegendes Dokument der frühen Poetik Hofmannsthals, die an die verschiedensten Themen und Gattungen anknüpft und ständig um die scheinbar unaufhebbare Dichotomie von Kunst und Leben kreist. Der Dichter rechnet zwar in den Rezensionen über Algernon Charles Swinburne (1892), Walter Pater (1894) und Gabriele D’Annunzio (1893, 1894 sowie 1896) mit dem Ästhetizismus ab, beharrt jedoch auf der Eigenwertigkeit der Kunst in anderen Kritiken, vgl. etwa *Eine Monographie* (1895), *Über ein Buch von Alfred Berger und Gedichte von Stefan George* (beide 1896). Die Interpreten betrachten daher *Poesie und Leben* als einen Schlüsseltext, der die ganze Problematik – eine Kardinalfrage der Jungwiener Kritik schlechthin – zusammenfassend akzentuiert.<sup>5</sup> Erst bei Matthias Mayer ist ein neuer Ansatz zu entdecken, indem er, wenn auch eher nur beiläufig, bemerkt, daß Hofmannsthal „seine Poetik als Vortrag, als Ansprache an ein Publikum formuliert und nicht monogam-esoterisch dem Schrein der ‘Blätter’ anvertraut“.<sup>6</sup> In diesem Sinne wird im Folgenden eine neue Annäherung an *Poesie und Leben*, ausgehend von der Gattungsproblematik, unternommen.

## 2. Texttheoretische Überlegungen

Die Ausgabe der *Gesammelten Werke in zehn Einzelbänden*<sup>7</sup> trennt das erzählerische Gesamtwerk von der nicht-fiktionalen Prosa Hofmannsthals. Während der siebente Band Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe sowie Reisebeschreibungen enthält, wurde *Poesie und Leben* unter die *Reden und Aufsätze* des achten Bands aufgenommen. (Dieses Prinzip der Zweiteilung scheint übrigens auch die Kritische Ausgabe<sup>8</sup> zu befolgen.) Dieses editorische Verfahren erweckt manche Zweifel. Während nämlich Hofmannsthal die anderen sechs Reden dieser Schaffensperiode tatsächlich bei einer festlichen Gelegenheit vortrug, also als Rede entwarf, wurde *Poesie und Leben* ursprünglich zum Druck in der Zeitschrift *Die Zeit* bestimmt, d.h. fiktional konzipiert. Den fiktionalen Charakter des Textes unterstützt auch der Untertitel ‘Aus



<sup>4</sup> Ebd., S. 34.

<sup>5</sup> Vgl. dazu STEINECKE, HARTMUT: *Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende*. – In: ZENAY, HERBERT (Hg.): *Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Tl. 1. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989, S. 504f.

<sup>6</sup> MAYER, MATTHIAS: *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993 (= Sammlung Metzler, 273), S. 148f.

<sup>7</sup> HOFMANNSTHAL, HUGO VON: *Poesie und Leben* – In: DERS.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M.: Fischer, 1979.

– Alle Zitate aus *Poesie und Leben* werden mit der Seitenzahl in Klammern ( ) vermerkt.

<sup>8</sup> RITTER, ELLEN (Hg.): *Kritische Ausgabe Sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991.

einem Vortrag', der, indem er auf das Fragmentarische hinweist, einen breiteren Sinn- und Textzusammenhang vorweg nimmt, der aber in der Unbekanntheit bleibt. Damit wird der stabile Wirklichkeitsbezug der anderen Reden hier ausgeklammert.

Fiktionale Texte erfordern eine grundsätzlich andere Annäherung als Festreden, die realen Bedürfnissen des Publikums nachgehen.<sup>9</sup> Das Rollenspiel in seinen bevorzugten Gattungen wie Gespräch, Brief und Rede gibt Hofmannsthal die Möglichkeit, Distanz zum Vorwurf des Textes zu bewahren, somit die eigene Anteilnahme an der Aussage offen zu halten.

### 3. Gattungstheoretische Überlegungen

*Poesie und Leben* evoziert die traditionelle Gattung der Rede. Wie Hofmannsthal einem fiktiven Publikum seine höchst modernen Ansichten über die Kunst in Redeform mitteilt, ist der Geste ähnlich, mit der er seine erfundenen Gespräche und Briefe entwirft. In all diesen Schriften werden die neuesten poetologischen Erkenntnisse, die noch kaum artikulierbaren Krisenerfahrungen eines jungen Dichters mit überlieferten festen Aussageformen bezogen. Das Beharren auf geistigem Erbe bei gleichzeitiger Modernität ist ein Wesensmerkmal des Lebenswerkes Hofmannsthals. „Tradition und Innovation verschmelzen darin so eng, daß es generell unmöglich ist, das Maß der einen Seite abzuschätzen, ohne den Anteil der Anderen zu wägen“ – stellt der bekannte Monarchieforscher Jacques Le Rider fest.<sup>10</sup>

Der Unterschied zwischen fiktionalen Prosatexten dieser Art besteht darin, daß während Dialog- und Briefform bei Hofmannsthal konsequent durchgespielt werden, *Poesie und Leben* sowohl inhaltlich als auch stilistisch-rhetorisch mit wenigen Übergängen zwei Texttypen von beinahe gleichem Umfang umfaßt: einen durch und durch rhetorisierten Rederahmen und eine sachliche Auslegung der modernen Dichtung. Während der erste in der Hofmannsthal-Literatur kaum Beachtung fand, wurde der zweite, der die Konzeption von *Poesie und Leben* erläutert, gründlich untersucht. Im weiteren wird daher das Augenmerk auf den vernachlässigten Redecharakter gerichtet.

#### 3.1. Der Zusammenhang von Rhetorik und Dichtung

Die Rede gehört bekanntlich seit der Antike in den Kompetenzbereich der Rhetorik. Die klassischen Rhetoriken sind Vorschriftensammlungen, die für die Abfassung von wirksamen Reden zuständig waren. Seit der frühen Neuzeit lebte die Rhetorik mit der Poetik in einer „sehr engen Symbiose“, die bei den antiken Klassikern noch völlig fehlte.<sup>11</sup> Nicht nur rhetorische Figuren, sondern auch die Arbeitsstadien der Rede wur-



<sup>9</sup> Zu diesem Problem siehe: SCHMIDT, J. SIEGFRIED: *Fiktionalität als texttheoretische Kategorie*. – In: WEINRICH, HARALD (Hg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink, 1975 (= Poetik und Hermeneutik, 6), S. 528: „Die Kennzeichnung ästhetischer Texte als 'fiktional' fungiert als Signal an den Rezipienten, eine bestimmte Einstellung zur Semantik solcher Texte aufzubringen [...], die den Text nicht unter dem Aspekt seiner Referenz, sondern in der Fülle seiner Referentiabilität rezipiert.“

<sup>10</sup> RIDER, JACQUES LE: *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1997 (= Nachbarschaften: Humanwissenschaftliche Studien, 6), S. 10.

den in die Dichtungslehre übernommen, zuweilen ging es sogar bis zur Einverleibung des Poetischen durch die Rhetorik. Die Kunst galt bis zum Ende des Rationalismus als erlernbare *techné*, danach wurden im Geiste der Genieästhetik die verbindlichen Regelsysteme abgeschafft, was das Ende der rhetorischen Poetik bedeutete.

Wenn Hofmannsthal für seine ästhetische Theorie die Rede als Präsentationsform wählt, ist das eine Art Wiederbelebung der skizzierten Tradition. Sie wird jedoch zugleich neuinterpretiert, weil die Rede hier als fiktional erscheint, folglich Rhetorisches und Fiktional-Literarisches sich die Waage halten.

### 3.2. Die Redegattung

Hofmannsthals Anliegen mit dem Vortrag ist, geläufige – sowohl tradierte als auch modische – Vorstellungen von der Poesie zu widerlegen bzw. die eigenen Ansichten darzustellen. Während beim ersteren das Rhetorische überwiegt, kommt der zweite, der theoretische Teil der Rede einer wissenschaftlichen Abhandlung nahe.

Unter den drei klassischen Redegattungen – politische Staatsrede, Gerichtsrede, Gelegenheits- oder Festrede – kann Hofmannsthals Vortrag zur letzteren gezählt werden, die auch epideiktische Rede oder *genus demonstrativum* genannt wird. Zu diesem Redetyp gehören wissenschaftliche Vorträge, die primär der Informationsvermittlung dienen. „Die Funktion des *genus demonstrativum* besteht darin, existierende Meinungen, Annahmen oder Ideologien entweder zu bestätigen oder abzulehnen, diese aber nicht durch Reflexion und Rede herbeizuführen.“<sup>12</sup>

### 3.3. Redeteile

Von den klassischen Redeteilen – *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *peroratio* – sind im *genus demonstrativum* nur die Einleitung und der Schluß aufzufinden, die den Rahmen bilden, weil hier prinzipiell kein argumentatives Verfahren eingesetzt wird.<sup>13</sup> Sie dienen der Kontaktaufnahme mit dem Publikum, während im mittleren Teil der Gegenstand der Rede plausibel gemacht wird.

In Hofmannsthals Vortrag kann man im wesentlichen diese strukturellen Tendenzen verfolgen. Während sich die Einleitung auf die Beziehung zwischen Redner und Publikum konzentriert, spielen die Zuhörer im mittleren Teil keine beträchtliche Rolle. Ein großer Unterschied zum klassischen Aufbau besteht jedoch darin, daß Hofmannsthal das *exordium* unverhältnismäßig verlängert, weshalb der Rahmen, die *peroratio* miteinbegriffen, nicht viel kürzer wird als der mittlere Teil. Allein diese Tatsache deutet darauf hin, daß der Redner dem *exordium* eine besondere Bedeutung zuspricht.

#### 3.3.1. *exordium*

Das *exordium* ist der Redeanfang. Es soll drei Aufgaben erfüllen: die Aufmerksamkeit des Publikums für das Thema wecken, den Hauptteil inhaltlich vorbereiten und die Sympathie des Publikums gewinnen. Letzteres kann dadurch erfolgen, daß der



<sup>11</sup> OTTMERS, CLEMENS: *Rhetorik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996 (= Sammlung Metzler, 283), S. 48.

<sup>12</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>13</sup> Ebd., S. 64.

Redner die eigene Person als glaubwürdig und kompetent vorstellt, die Bedeutung des Themas hervorhebt oder dem Publikum schmeichelt.

Hofmannsthals erster Satz – „Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder die Dichtung überhaupt“ (S. 13) – weicht von seinen üblichen Redeanfängen nicht ab. Er gibt das Thema an und schiebt die Verantwortung der Initiative gleich von sich weg. Was aber danach kommt, widerspricht jeder Erwartung: Er tut alles, um die Zuhörer vom eigenen Vortrag zu befremden.

In der nachfolgenden Charakterdarstellung erkennt er zwar an, daß er dem Alter nach seinem Publikum zugehört, aber aus diesem biologischen Umstand müsse bei weitem nicht ein geistiger Konsens folgen. Vielmehr betont er seine Distanz zur Kunstauffassung der eigenen Generation und beschimpft seine Zuhörer für ihr unkritisches Verhalten: „Unglaublich viele Schlagworte und Eigennamen haben Sie in ihrem Gedächtnis [...] Sie sind soweit gekommen, daß Ihnen überhaupt nichts mehr mißfällt.“ (S. 13)

Der verkehrte Redeanfang ist allerdings nicht völlig unbekannt in der Rhetorik. Er kommt vor allem dann vor, „wenn der Redner zu den (ihm vielleicht unangenehmen) Inhalten am liebsten nichts sagen würde“.<sup>14</sup> Hier ist das nicht der Fall. Die Erklärung des Redners für das eigene zwiespältige Verhalten kann mittlerweile für höchst bezeichnend gehalten werden, da darin der für Hofmannsthal so typische Zweifel zum Ausdruck kommt:

ich [glaube] ernsthaft erkannt zu haben [...], daß man über die Künste gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht. (S. 13)

Ein solcher Satz stellt gerade die Vernünftigkeit der ganzen Angelegenheit in Abrede. Um den Vortrag fortsetzen zu können, müßte jetzt der Redner diese Behauptung widerlegen oder zumindest eine Pause einsetzen; er steigert aber die Spannung zwischen sich selbst und dem Publikum noch höher. In dem nächsten langen Abschnitt erwägt er die Möglichkeiten der Verständigung für den Fall, wenn er zu sprechen begänne. Über den eigentlichen Vortrag spricht er dabei ausschließlich im Konjunktiv Irrealis.

### 3.3.1.1. Der rhetorische Höhepunkt der Rede

Im zweiten Teil des *exordiums* entfaltet sich Hofmannsthals rhetorisches Können in seiner vollen Bedeutung, sowohl als Überredungskunst wie auch als Umgang mit Tropen und Figuren. Der Redner versucht seine Zuhörer davon zu überzeugen, daß zwischen ihm und ihnen die einzige vorstellbare Relation die des Mißverständnisses ist. Um die These – „Sie [würden] glauben, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe ...“ (S. 14) – zu beweisen, bedient er sich einer Beispielargumentation. Dabei ist hervorzuheben, daß in keinem der herangezogenen Fälle etwas Konkretes gesagt wird; die Beispiele stellen abstrakte Schemen oder deren bildhafte Illustrationen dar:



<sup>14</sup> Ebd., S. 55f.

Ich würde mich angegriffen sehen mit Argumenten, die mich nicht treffen, und in Schutz genommen von Argumenten, die mich nicht decken. Ich würde mir manchmal vorkommen wie ein unmündiges Kind und dann wieder der Verständigung entwachsen wie ein zu alter Mann. (S. 14)

Die Argumentation basiert keinesfalls auf objektiver Gültigkeit – so wird nicht erklärt, *warum* die Argumente nicht treffen werden –, ihre Plausibilität beruht auf der Subjektivität des Redners. Die Beweisführung ist nicht logisch, sie ist rhetorisch.

Das Zitat ist zugleich ein Beispiel für die Verwendung von Stilfiguren, die die rhetorische Wirkung erhöhen. Beide Sätze sind ihrem Aufbau nach Parallelismen, inhaltlich bestehen sie aus Antithesen. Der zweite Satz enthält außerdem zwei Vergleiche. Der Redner argumentiert zusammenfassend noch dafür, daß er nur „scheinmässig“ verstanden werden könne; wenn eine Zustimmung dennoch entstehen würde, so geschähe es aufgrund irgendeiner „Täuschung“. (S. 14) Der abschließende kurze Absatz bildet einen Übergang zum mittleren Teil. Die Vorstellung von der Unmöglichkeit der Verständigung wird beiseite geschoben. Der Akzent liegt jetzt auf der Differenz in der kritischen Praxis der beiden Parteien, wobei der Konjunktiv auf Indikativ umgetauscht wird. Die Futurformen weisen darauf hin, daß endlich bald über Kunst gesprochen wird.

### 3.3.2. *peroratio*

Die *peroratio* erfüllt gewöhnlich zwei Aufgaben: Sie soll gleichzeitig das Gesagte wiederholend zusammenfassen und die Zuhörer einvernehmend stimmen. Tatsächlich wird hier der grundlegende Gedanke noch einmal hervorgehoben: „Das Element der Dichtkunst ist ein geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte.“ (S. 18f.) Und dem Begriff des Lebens zugesellt, kehrt zugleich auch das Problem des Verstehens aus dem *exordium*, hier als ein Problem des Kunstverständnisses, wieder: „Nur mit dem Gehen der Wege des Lebens [...] wird das Verstehen geistiger Kunst erkaufte.“ (S. 19) Das Artikulieren desselben ist wiederum mit Schwierigkeiten belastet:

Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, daß die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, [...] und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden. (S. 19)

Der Redner kehrt also zur Position des *exordiums* zurück: Nach der exakten Darlegung der modernen Dichtkunst im mittleren Teil ist er in der *peroratio* bei weitem nicht überzeugt, daß hier etwas Wichtiges gesagt worden wäre, noch weniger will er seine Zuhörer für das Gesagte gewinnen. Seine abschließende Geste ist ein Gleichnis, das ein Meisterstück in Hofmannthals rhetorischer Kunst darstellt, indem es den Widerruf der Rede impliziert: „Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens daß es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.“ (S. 19)

## 4. Die dekonstruierende Gebärde in *Poesie und Leben*

Ohne auf die Dichtungstheorie des Vortrags näher einzugehen, soll nur auf deren grundsätzliche Gemeinsamkeit mit Stefan Georges Poetik, wie sie in der Zeitschrift *Blätter für die Kunst* nachzulesen ist, hingewiesen werden. Beide Texte verharren in



einer „geistigen Kunst“, aus der das Materielle ausgemerzt wird und nur die Worte zählen. Die Formulierungen der beiden sind gleichermaßen apodiktisch.

Die ausführlichere Erörterung Hofmannsthals scheint zugleich merkwürdige Ähnlichkeiten mit der – erst viel späteren – strukturalistischen Literaturkonzeption aufzuzeigen, in welchem Sinne sein Programm schlechthin die Literaturauffassung der Moderne impliziert. Im Rederahmen wird jedoch – wie aus dem Bisherigen folgt – erneut versucht, die Mittelbarkeit des Wissens von der Kunst und damit eigentlich die Gültigkeit der Theoriebildung zu bezweifeln, die Zweckmäßigkeit der eigenen Rede in Frage zu stellen, also die entworfene Literaturauffassung der Moderne zu dekonstruieren. Weil die Rede sowohl gehalten als auch widerrufen wird, können wir sie als postmodern bezeichnen. Bestätigt wird die dekonstruierende Haltung weiterhin dadurch, daß auch die Unvermeidbarkeit des Mißverstehens apostrophiert wird.<sup>15</sup> Die dekonstruierende Gebärde des Redners ist mit der Rhetorisiertheit seiner Aussage eng verknüpft. Durch die Gattungswahl wird ja schon die Grundlage dafür geschaffen; innerhalb des Redetextes können wir immer dort eine Steigerung der Dekonstruktion – eine erneute Bezweiflung des Theoretisierens – erfahren, wo rhetorische Mittel in ihrer Vielfalt – als Tropen und Figuren sowie Argumentationsstrukturen – eingesetzt werden.

Sowohl auf den Zusammenhang von Rhetorik und Postmoderne als auch auf die Verwandtschaft von Wiener Moderne und Postmoderne wurde schon öfters hingewiesen.<sup>16</sup> Wenn man in Hofmannsthals Vortrag die postmoderne Haltung bemerkt, dann liegt der Akzent allerdings nicht unbedingt auf der Dichotomie von Poesie und Leben: Dann ist der Vortrag ein Zeugnis für sein Zweifeln an der Artikulierbarkeit einer Ästhetik der Moderne, ein Beweis also für die Sonderstellung der Wiener Moderne.<sup>17</sup>



<sup>15</sup> Vgl. dazu die Äußerung von Paul De Man über den „radikal dekonstruktiven Charakter“ des Textes: „Der Text weiß, daß er mißverstanden wird und sagt es auch. Er erzählt die Geschichte, die Allegorie seiner Fehlinterpretation [...]“. Zit. nach: ZIMA, PETER V.: *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik*. Tübingen; Basel: Francke, 1994 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, 1805), S. 118f.

<sup>16</sup> NIEHUES-PRÖBSTING, HEINRICH: *Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik*. – In: BARNER, WILFRIED (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit*. DFG-Symposion 1989. Stuttgart: Metzler, 1990 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 12), S. 242: „In der Postmoderne sind die lange verpönten pathetischen Mittel wieder zugelassen und werden bewußt eingesetzt, wie dieser Stil sich überhaupt durch Rhetorik – im positiven wie im negativen Sinne des Wortes – auszeichnet.“; vgl. auch: RIDER, JACQUES LE: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: ÖBV, 1990, S. 35.

<sup>17</sup> Dieser Beitrag entstand im Rahmen des OTKA Förderungsprogramms Nr. T 035276.



Edit Király (Budapest)

Der Autor als Mediävist:

Der Fall Heimito von Doderer

*diu äventiur wert maere mich*  
Wolfram von Eschenbach: *Parzifal*

Der Fall eines Autors, der wie Heimito von Doderer selbst Geschichtswissenschaft betrieb, bietet die Chance eines Vergleichs: Wie gehen Ansichten, Werkzeuge, Strukturen und Formen der Geschichtsschreibung in das literarische Werk ein? Und umgekehrt: Wie reflektieren seine literarischen Strukturen das Konzept 'Geschichte'?

Doch der Fall Doderer ist, so scheint es mir, nie tatsächlich unter diesem Blickwinkel betrachtet worden. Denn das Bild des ästhetisch (wie auch politisch) konservativen Autors sorgt für das Entstehen einer dem 19. Jahrhundert verpflichteten Gleichsetzung 'Romancier = Geschichtsschreiber', die Fragen nach dem spezifischen Verhältnis gar nicht erst aufkommen läßt.

### 1. Der Romancier als Geschichtsschreiber

Der Urheber dieses Bildes ist in erster Linie nicht die kritische Rezeption, sondern der Autor selbst, dem unter den vielen möglichen Selbststilisierungen jene zum Historiographen offenbar besonders nahestand. Einer frühen Tagebucheintragung zufolge ist „das Studium der Geschichte“ das „am allermeisten bildende, erst recht für den werdenden Romancier“.<sup>1</sup>

Für den Autor Doderer muß sich jedoch die Beziehung von Romanschreiben und Historiographie problematischer gestaltet haben, als obiges Zitat es vermuten läßt. Die literarische Gestalt für diese Äquivalenz, der Chronist Geyrenhoff, der seine Schreibprojekte mit allen erdenklichen historiographischen Klischees in die Wege leitet (und mit der minuziösesten Aufzeichnung von Tratsch vorantreibt), wird aus Mangel an Distanz zu seinem Stoff kläglich scheitern. Dem von Anfang an von Krisen bedrohten Roman *Die Dämonen* kommt der Einschub einer Erzählerfigur wie der des Chronisten zustatten, offenbar noch mehr aber dem Autor. Die Bedrohung durch mangelnde Übersicht kann, als glückliche Lösung, an literarische Helden weitergegeben werden – aus dem Problem wird eine Figur, aus der Figur ein Fall, genauer: ein Sturz. In einer späteren Phase wird ihm dann – eine nicht weniger glück-



<sup>1</sup> DODERER, HEIMITO VON: *Tagebücher 1920-1939*. 2 Bde. Hg. v. W. Schmidt-Dengler, M. Loew-Cadonna u. G. Sommer. München, 1996, Bd. 1, S. 18.

liche Lösung – eine Geschichtsschreiberin anderer Art an die Seite gestellt. Doch wird in diesem Konkurrenzverhältnis dem Chronisten nicht nur die Übersicht, sondern auch die Fähigkeit zur Sinngebung abgesprochen.

Eine ähnliche Skepsis chronistischen Formen gegenüber trifft man bei Doderer immer wieder. Denn worauf es beim Geschichtsschreiben „eigentlich“ ankommt, scheint gerade die Uneigentlichkeit der Schreibweise zu sein: die Bild-Sprache der Imagination. Dies wird von Doderers seriösestem geschichtswissenschaftlichem Produkt, seiner Dissertation *Über die bürgerliche Geschichtsschreibung in Wien im 15. Jahrhundert*, sachlich illustriert. Die Arbeit, die den Anfang seiner Laufbahn (1925) markiert, mißt den Raum der Glaubwürdigkeit von Historiographie ab. Sie beschreibt die wichtigsten Gattungen persönlicher Geschichtsaufzeichnung, das Tagebuch und die Memoiren, beide mit Blick auf ihre historiographische Leistung. Ein zentraler Begriff ist dabei der Echtheitsgrad. Doderer beschäftigt vor allem die Frage, wie ein anfänglich ohne spezielle Ambition geführtes Schreiben Geschichte registriert, wie es möglich ist, daß „jemand, der ursprünglich nur ein Familienbuch oder ein privates Tagebuch zu führen unternahm, am Ende wirklich Zeitgeschichte aufzeichnet“.<sup>2</sup> Neben der pflichtgemäßen Prüfung dieser Texte auf ihren Quellenwert hin ist Doderers eigentliches Interesse auf eine psychologische Frage gerichtet: Welche psychologische Disposition verbürgt den „hohe[n] Echtheitsgrad“ dieser bürgerlichen „Geschichtsschreiber“?<sup>3</sup> Dieser liegt Doderers Meinung nach in der wenig reflexiven Vorgehensweise begründet, denn – so heißt es in der Dissertation:

Bei einem modernen „Gebildeten“ wäre dieses Vacuum [nämlich die Leergänge im bürgerlichen Leben – E. K.] wohl z. Teil in „egocentrischer“ Weise ausgefüllt worden [...]. Dies war aber unserem Manne von damals [...] offenbar nicht möglich; gerade darum geriet aber das äußere Geschehen seiner Zeit in jenen leeren Raum hinein. Ja, mehr noch, das einmal geweckte Ausdrucksbedürfnis befriedigte sich zum Teil in dieser sozusagen „collectiven“ Form.<sup>4</sup>

Folglich geht Doderers Dissertation trotz ihrer psychologischen Fragestellung nach poetologischen Denkmustern vor. Sie rückt die Geformtheit von Geschichte in ihren Mittelpunkt. Die Frage dieser quellenanalytischen Fleißarbeit ist, wie eine Form entsteht und was sie leistet. Nicht der Inhalt, sondern das Prinzip der Memoiren und des Tagebuches wird besprochen, besonders auf ihre vereinheitlichenden, sinngebenden Möglichkeiten hin.

Bemerkenswert ist, daß es dabei um Gattungen geht, die Zeitgeschichte eigentlich nur am Rande behandeln, gleichsam absichtslos und beiläufig. Doderers Darstellung beschäftigt sich hauptsächlich damit, wie seine bürgerlichen Geschichtsschreiber aus diesem „Beiläufigen“ Sinn produzieren. Diese Perspektive erlaubt keinen psychologisierenden Zugang zu den Akteuren historischer Ereignisse. Entsprechend ist das Augenmerk hauptsächlich auf das „symbolistische Denken“, das „Zurücktreten des Analytischen“, auf die „collective Form“ gerichtet.<sup>5</sup>



<sup>2</sup> DODERER: *Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts*. Diss., Wien, 1925, S. 12.

<sup>3</sup> Ebd., S. 184.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 149, 170 u. 184.

Doderers historiographisches Ideal wird in der trockenen Fachterminologie der Dissertation als eine Fähigkeit beschrieben, Affekte nach außen zu projizieren. In der schwungvolleren Ausdrucksweise René Stanglers wird dies in den *Dämonen* zu einer Klage, daß „unserer Zeit fast jedes Wissen verloren gegangen ist von der Imaginationskraft, womit dämonisch Begnadete Himmel oder Hölle bevölkern“.<sup>6</sup>

Die historische Psychologie der Dissertation wie des Romans verschiebt damit die Bedeutung von „geschichtlich“ und rückt statt der historischen Fakten die Historizität des Diskurses in den Vordergrund. Die Geschichtsschreibung persönlicher Prägung ist aus einer universellen Form zum Requisite der Vergangenheit umgedacht worden. Die Bedeutungsverschiebung ist durchaus bezeichnend für Doderers Umgang mit Geschichte; das „wie es war“ ist zugleich ein „wie es sein soll“. Daß sein eigenes Tagebuch sich immer mehr von den Tatsachenberichten und Selbstanalysen den symbolisierenderen Formen der „freisteigenden Erinnerung“ zuwendet, scheint zumindest teilweise eine Bewegung in Richtung dieses Formideals zu sein.

Man kann der Dissertation auf jeden Fall entnehmen, daß der Reiz der von Doderer untersuchten historiographischen Schreibweisen nicht in der Berichtform liegt, sondern in der sinnbildlich-legendären Narration. Ein Modell, das nicht dem 19., sondern dem 15. Jahrhundert verhaftet ist.

Tatsächlich ist im gesamten Doderer-Werk eine markante Mittelalter-, Spätmittelalter- und Barock-Rezeption zu registrieren, die in Form von Zitaten, Gattungsvariationen und legendären Einschüben zur Geltung kommt. Die Aufwertung des zeitlich Entlegenen wird in den *Dämonen* geradewegs zu einer Mittelalter-Schwärmerei, zumindest was René Stangler angeht; und die Dimension des Historischen liegt hier, wie in anderen Werken, nicht in der Aufzeichnung von Zeitgeschichte, sondern im Umgang mit zeitlicher Distanz.

## 2. Der Lebensweg als Paradigma

Wird Geschichte aus einem Ereignisprotokoll in eine sinnstiftende Praxis umgedacht, betreffen auch die Fragen an sie die Regeln für die Konstruktion der Bedeutung. Die Suche nach Formen narrativer Totalität (eine mögliche Brücke zwischen literarischem und historischem Erzählen) läßt sich im Werk von Doderer exemplarisch verfolgen, auch wenn historische Tatsachen von ihm kaum beleuchtet werden. Das ästhetische Prinzip der Totalität ist häufig mit dem thematischen Konzept der Identität verkoppelt. Der Held der Geschichte und seine Identitätssuche ist in einer Reihe von Doderer-Werken jener Mittelpunkt, der die Erzählung als Totalität bestimmt. Seine diesbezügliche Auffassung führt Doderer an mehreren Stellen auf das Mittelalter zurück, vor allem in der mittelalterlichen *aventure* sei, so beteuert er, sein Konzept der Identitätssuche vorgeprägt. Damit ist zugleich eine Erzählform angegeben, die ihn in den zwanziger und dreißiger Jahren vornehmlich beschäftigt.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Essay aus dem Jahr 1930, *Der Fall Gütersloh*, der die Frage der Biographie aus einem anderen Blickwinkel beleuch-



<sup>6</sup> DODERER: *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff*. München, 1956, S. 447.

tet. Dieses für Doderer bis in die späten vierziger Jahre zentrale Problem wird in der Sekundärliteratur zumeist im Rahmen der Identitätsfrage oder auch als Doderers fatologischer Gedanke behandelt. Eine Begrifflichkeit, die sich zum Teil mit der des Autors deckt. Allein Doderer faßt seine Idee in eine dichotome Struktur.

Anstelle eines „zusammengebastelte[n] biographische[n] Mosaik[s]“, heißt es im *Gütersloh*-Essay, soll ein schicksalhafter Lebensweg dargestellt werden. Was er darunter versteht, erklärt Doderer folgendermaßen: „wenn wir fragen ‘Was ist Schicksal?’, so ist schon ausgemacht, daß wir nach einem Sinn gefragt haben und nicht die plane, unbefriedigte Antwort wünschen, Schicksal sei eben das, was Einem im Laufe seines Lebens alles zustoße, was ihm ‘geschickt’ werde.“ Deshalb geht es ihm darum, „ein solches Leben rein von seiner paradigmatischen Seite her aufzuzeichnen“.<sup>7</sup>

Doch die Idee eines paradigmatischen Lebensweges kommt offenbar ohne ihr als mosaikhaft bezeichnetes Gegenstück nicht aus. Die Gegenüberstellung von totalisierenden und partikularen biographischen Entwürfen findet man in mehreren Werken wieder. Über eine Figur der *Dämonen* heißt es z. B. im Tagebuch: ein Schicksal hätten nur wenige, „Leute, wie Laura Konterhonz“ hätten „überhaupt kein Schicksal [...] sondern nur einen *Lebensverlauf*“.<sup>8</sup> In der *Strudlhofstiege* wiederum gilt die Unterscheidung zwischen „äußerer“ und „innerer Biographie“. Letztere bedarf „keiner Epochen und Entschlüsse“,<sup>9</sup> transzendiert die Begebenheiten eines jeden konkreten Lebensweges und hat den Charakter eines Kunstwerks.

Statt einer Rekonstruktion schicksalhafter Lebenswege bleibt es jedoch bei den Beschwörungsformeln: Schicksal, Richtung, Sinn des Lebens usw. Zu Gattungsetiketten verdichtet, bilden sie, wie sie auch immer genannt werden mögen: *âventiure*, Umweg, innere Biographie, zusammen mit ihren Gegenformeln (Abenteuer, Weg, äußere Biographie) jenes kontrastreiche poetische Raster, auf das der Doderersche Erzählvorgang Bezug nimmt. Es ist der Gegensatz, der Doderers biographische Praxis von der *Bresche* bis zur *Strudlhofstiege* prägt. Die Erzählung, Ricoeur zufolge „ein Modell der Konsonanz“,<sup>10</sup> wird in der Dodererschen Version zu einem Modell der Auflösung: Nicht nur die totalisierenden Gattungskonzepte verselbständigen sich gegenüber dem psychologisierenden Vorgang der Erzählung, sondern auch Wege, Helden, Ziele und Motive, ja der Sinn selbst.

### 3. Ein kleiner Antiquitätenladen skurriler Gegenstände

Die poetischen Formeln der Identität, bestimmend für Doderer in den dreißiger und vierziger Jahren, sind im ersten Teil der *Dämonen*, einer ihrer ersten Ausformulierungen, noch kaum zu trennen von der Idee der Kontinuität, ja der „geschichtlichen Kontinuität“,<sup>11</sup> als deren Träger Schlaggenberg sich und die „Unsrigen“ versteht. Doch



<sup>7</sup> DODERER: *Der Fall Gütersloh*. – In: DERS.: *Die Wiederkehr der Drachen*. Aufsätze, Traktate, Reden. Hg. v. W. Schmidt-Dengler. München, 1995, S. 108.

<sup>8</sup> DODERER: *Tagebücher*, S. 143.

<sup>9</sup> DODERER: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München, 1951, S. 807.

<sup>10</sup> RICOEUR, PAUL: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München, 1988-1991, Bd. 1, S. 65f.

<sup>11</sup> DODERER: *Dämonen*, S. 2.

eine poetische Klein- bis Kleinstarbeit, eine Analyse jener verstreuten historischen Zitate im Werk, die wohl am wenigsten mit politischen Diskursen zu tun haben, läuft auch hier den begrifflichen Formeln zuwider und trifft ein zentrales Problem der Dodererschen Prosa, nämlich die Inszenierung von Brüchen.

Denn was *ist* Vergangenheit? Ist sie „überhaupt anders begreiflich denn als *fortdauernd* in der Gegenwart?“<sup>12</sup> Diese Grundvoraussetzung historischen Bewußtseins wird von den meisten Doderer-Helden auf recht zweifelhafte Art erfüllt. Wenn man sich wichtige Stellen der *Strudlhofstiege* vergegenwärtigt, so erscheint die Vergangenheit und die Erinnerung an sie als ein Refugium. Nicht anders, wenn man sich René Stangelers historische Schwärmerei in den *Dämonen* vor Augen führt. Die Vergangenheit, sei es die Vorkriegszeit oder das Mittelalter, ist lediglich ein Bezugspunkt in der Bestimmung von persönlichen Identitäten.

Die Beziehung ist aber nicht etwa durch einen Erzählszusammenhang gesichert, sondern eben durch den Mangel desselben. Die Bilder, Gegenstände, Räume und einzelnen Texte, die die Doderer-Helden aus der Vergangenheit vorfinden, konfrontieren sie höchstens mit der Unlesbarkeit von Spuren. Wenn – nach Ricoeur – historisches Wissen „mit der spezifischen Art und Weise“ beginnt, wie wir in seinen „Besitz gelangen“,<sup>13</sup> so ist dieses Wissen in diesem Fall durch ernsthafte Lektüreschwierigkeiten bestimmt. Ein Problem, dessen methodologische Folgen in den *Dämonen* durchaus berücksichtigt werden. Von vorne – nicht von rückwärts, so ließe sich René Stangelers hermeneutisches Credo resümieren: Die „wirklich intime Kenntnis“ der Vergangenheit erfordere, daß man „nach vorne schaut und nicht in die Vergangenheit hinein wie in einen Antiquitätenladen“.<sup>14</sup>

Seine Anleitung zur Erkenntnis historischer Erscheinungen ist in der Tat legitim: Diese sollten nicht von der Gegenwart des Betrachters, sondern in ihrem eigenen Kontext verstanden werden. Doch solch ein Blick ist offenbar nicht Sache der Doderer-Helden, und durch ihre unbedenkliche Identifikationen überwiegt gerade das Skurrile bei jenen Formen des „Fremdverstehens“, die in den Doderer-Romanen vorkommen, soweit diese sich überhaupt auf die Spuren und Bruchstücke der Vergangenheit einlassen. Trotz besseren Wissens wird die Beziehung immer gerade umgekehrt hergestellt: Jene Dokumente, die hier aus der Vergangenheit auftauchen, sind skurrile Reste in einem Antiquitätenladen. Ihre Rätsel werden in den Dodererschen Adaptationen kaum aufgelöst, eher durch neue ersetzt.

Jan Herzka etwa, der Protagonist von Doderers Erstlingswerk *Die Bresche*, stößt in einem Antiquariat zufällig auf ein Passional – „eine Sammlung von Leidensgeschichten der Heiligen und Märtyrer alter Zeiten“. Ein Bild darin erweckt in Herzka „ein leise[s] innere[s] Erbeben“, einen „freudige[n] Schreck“. Es stellt eine Jungfrau dar,

halb entkleidet, von drei wilddreinblickenden, bärtigen Kriegsknechten mit römischen bebuschten Helmen umgeben (das waren die bösen Heiden) von denen der eine eben dabei war, ihr mit rohem Griff die letzte Hülle abzustreifen, während der zweite eine Geißel schwang und der dritte sich der Dulderin mit einer erschrecklich geöffneten großen Zange näherte.



<sup>12</sup> RICOEUR: *Zeit*, Bd. 3, S. 225.

<sup>13</sup> Ebd., S. 231.

<sup>14</sup> DODERER: *Dämonen*, S. 445.

Was für den „freudige[n] Schreck“ sorgt, geht aber erst aus der darauffolgenden detaillierteren Beschreibung hervor:

Das Oberkleid der Heiligen lag am Boden vor ihren bloßen Füßen und daneben noch einige Insignien ihres Märtyriums wie Stricke, Schwerter und Folterwerkzeuge verschiedener Art. Sie selbst hatte den milden Blick in traditioneller Weise zum Himmel erhoben, während sie mit der Rechten das herabgleitende Gewand vor dem Schoß festzuhalten und mit Hilfe des linken Armes und der aufgelösten Haare die entblößte Brust zu verhüllen suchte. Alles war überaus sauber ausgeführt, im Stile einer bereits barockisierenden Zeit.<sup>15</sup>

Das „innere Erbeben“ wird nach außen geführt. Jan Herzka spielt ein paar Stunden später die Szene wie aus dem Buch vor: er hätte „jetzt das Passional hier aufgeschlagen auf dem Tisch liegen haben“ mögen „wie ein Koch- oder Rezeptbuch“.<sup>16</sup> Er vollführt sie mit dem nicht unerheblichen Unterschied, daß er (auch „überaus sauber“) seine eigene Geliebte vergewaltigt. Der Wille zur saubereren Ausführung ist fast ebenso sauber dokumentiert – zumindest in Gedanken. Das Original schwebt dabei, wenn nicht als Erbauungswerk, so wenigstens als „Koch- oder Rezeptbuch“ vor. Die voyeuristische Sehnsucht nach dem „aufgeschlagen[en]“ Buch setzt das Rätsel der geschlossenen Schwarte voraus, jenes „dicke[n] und umfängliche[n] Symbol[s]“ für „Regungen“, „die nur im Halbschatten sich dann und wann zeigten.“<sup>17</sup> Das Passional (ein käuflich erwerbliches Objekt verborgener Passionen) bewahrt ein Rätsel auf, das aber kein fremdes ist. Die Aneignung des fremden Zeichens ist in der hermeneutischen Grundsituation der *Bresche* auf dem Entfremden des eigenen Rätsels gegründet. Im Rausch der Auslegung wird ein (ersehnter) Gewaltakt vollzogen. Entsprechend ist es Lust statt Erkenntnis, die über das aufgeschlagene Buch hinweg in Jan Herzkas bürgerliches Leben eine Bresche schlägt. Die „raschen zwiespältigen Gefühle“, die das Bild in Herzka auslöst, pervertieren wie mit einem Schlag (auch) die Ordnung des christlichen Martyriums. Die „Pole“ der Vorlage werden – trotz hervorragender Gedächtnisleistung – verkehrt; nicht die gefolterte Jungfrau, sondern der Folterer rückt in das Zentrum der Szene. Die Verschiebung des ideellen Zentrums bringt Unvorhergesehenes zum Vorschein. Die Kopie erweist sich als Fehlinterpretation.

Da kein historisches Wissen eingesetzt wird, um den Abstand zu überbrücken, der fehlende Kontext nicht sachgemäß rekonstruiert wird und die Auslegung kaum mit Rücksicht auf die Wirkungsgeschichte der Tradition erfolgt, ist ein „Nach-denken“ nach dem, was einst gedacht wurde,<sup>18</sup> eine bruchlose Anlehnung an die Vergangenheit hier nicht zu vermerken.

Herzka liest das Bild nicht als Ganzes, sondern auf seine Teile hin. Statt den Sinn des Konflikts nachzuvollziehen, daß nämlich das Opfer in der Bedeutungshierarchie des christlichen Martyriums dem Täter überlegen ist, setzt er dessen Elemente in eine Handlungsabfolge um mit den entsprechenden Requisiten: Täter, Opfer, Akt, ver-rutschte Kleidung usw.



<sup>15</sup> DODERER: *Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden*. – In: DERS.: *Frühe Prosa*. Hg. v. Hans Flesch-Brunningen. München: Biederstein, 1968, S. 11.

<sup>16</sup> Ebd., S. 22.

<sup>17</sup> Ebd., S. 13.

<sup>18</sup> RICOEUR: *Zeit*, Bd. 3, S. 226.



Indem er sich mit einem Teil identifiziert, hebt Herzka ein Element aus dem Rätsel des Bildes hervor und schiebt das andere von sich. Die Identifikation mit dem „männlichen“ (sadistischen) Teil geht mit der Verdrängung des „weiblichen“ (masochistischen) einher. Die folgenschwere Rollenaufteilung wird noch am selben Abend im Zirkus zu einem allgemeinen Konfliktbewältigungsmuster erhoben: Der Dompteur züchtigt ein Pferd, das den Namen von Herzkas Geliebter Magdalena trägt. Der Konflikt, allein schon dadurch als ein innerer gekennzeichnet, wird später auf Herzkas ganze Wahrnehmung übertragen. Der von allen bürgerlichen Fesseln befreite Herzka erkennt seine frühere Geliebte in „allen anderen Dingen“ wieder: als einen „Rest“.<sup>19</sup> Indem Herzka die Position des Betrachters mit der des Akteurs vertauscht und aus einem Ensemble eine Figur als sein Identifikationsobjekt herauslöst, subvertiert er den Sinn der Vorlage und legt seine latente Ambivalenz frei. Jan Herzkas Gewaltakt kehrt die Sinnlichkeit („Sauberkeit“) der Ausführung gegen die christliche Thematik des Bildes und zeigt Elemente seiner Struktur auf, die das Bild verdeckt. Aus der Dialektik des Ganzen werden Antinomien herausgelöst, die sich gegenseitig ausschließen. In diesem merkwürdigen Entsublimierungsverfahren wird nicht nur die Position des Kunstgenießers revidiert, sondern auch die Idee der Kontinuität. Denn für den Fall, daß die Welt diskursiv zerfällt, gibt es kein Geschichtsganzes mehr, um sie als Einheit zusammenzuflicken.



<sup>19</sup> DODERER: *Bresche*, S. 91.



Árpád Bernáth (Szeged)

## Drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Heinrich Bölls Schriften

Heinrich Böll, die bestimmende Gestalt der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gilt als Schilderer des Leidens der verwalteten Menschen unter dem nationalsozialistischen System und als kritischer Beobachter des geistigen Wiederaufbaus von Deutschland nach dem militärischen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch des Landes im Jahre 1945. Seine Erzählungen und Romane, seine Hörspiele, Dramen, Gedichte und Essays scheinen allein durch die Erfahrungen des Hitler-Regimes vor und während des Krieges determiniert zu sein. Diese seine Erfahrungen bilden die Basis für die zeitgenössische Beurteilung der Lage der Menschen in einer sich neu formierenden deutschen Gesellschaft. Ein spontanes Erzählen in einer ausdruckskräftigen, aber schlichten Sprache und eine eindeutige, oft provokative moralische Perspektive verleihen seinen Schriften ein spezifisches Gewicht. In dieser Sicht erscheint der Schriftsteller Böll als Naturtalent, dem diffizile intellektuelle Konstruktionen aus bezugsreichen Bildungselementen fernstehen. Dieses Bild gewinnt noch an Schärfe, wenn wir die Erscheinung der ersten Kurzgeschichten und längeren Erzählungen Heinrich Bölls im Lichte des literaturgeschichtlichen Zusammenhangs betrachten. Denn das Jahr 1947 steht nicht nur für die ersten Veröffentlichungen Bölls oder für die Formierung einer Gruppe von jungen deutschen Schriftstellern in den westlichen Sektoren des besetzten Deutschlands, die Böll bald zu ihren Sitzungen einlädt und ihm 1951 durch ihren Preis die erste literarische Anerkennung zollt. Im gleichen Jahr wird auch eine „Biographie“ von dem Altmeister Thomas Mann publiziert. Sie ist nach dem Untertitel – *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* – die ‘erste’ Aufzeichnung eines zeitgenössischen Künstlerschicksals. Nach seinem Titel – *Doktor Faustus* – aber nimmt sie zugleich die zentrale Thematik der deutschen Literaturtradition aus dem aufklärerischen 18. Jahrhundert auf, die bis zum Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* (1587) zurückreicht und durch das Hauptwerk von Johann Wolfgang Goethe die gesamte deutsche Kultur im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts mitprägt. Zwei andere und nicht weniger berühmte deutschsprachige „Biographien“, die auch während des Zweiten Weltkrieges außerhalb Deutschlands entstanden sind und erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland rezipiert werden konnten, sind gleichfalls reich an Bildungselementen und an Reflexionen bestimmender Kulturtraditionen. Ich meine den *Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, den Roman *Das Glasper-*

*lenspiel* von Hermann Hesse (1946) und Hermann Brochs Roman über den letzten Lebenstag des großen römischen Dichters vor Anbruch des Christentums: *Der Tod des Vergil* (1945). Die Gemeinsamkeiten des Stils und des Stoffes unter den drei großen Schriftstellern, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die deutschsprachige Literatur mitgestalteten, macht den Unterschied zu Böll im Aufbau der Sätze und in der Auswahl der thematischen Elemente nur noch krasser.

Natürlich kann man diese Verschiedenheit historisch-biographisch leicht erklären: Erste Versuche in eigener Schreibweise tragen selten Züge von Spätwerken, wie *Doktor Faustus*, *Das Glasperlenspiel* und *Der Tod des Vergil* es sind. Und wie anders waren die Bildungswege und vor allem die Bildungsmöglichkeiten für Mann und Broch, Söhne von großbürgerlichen Eltern, aber auch für Hesse, den Sohn einer protestantischen, in Indien missionierenden Pfarrerrfamilie am Ende des 19. Jahrhunderts, als für Böll, den Sohn eines Handwerkers in der kriegsbedingten Wirtschaftskrise der zwanziger Jahre und während der politischen Zensur des Nationalsozialismus. Und doch, bei aller Verschiedenheit der Mittel der Darstellung, gibt es unter den vier Autoren überraschende Berührungspunkte in der Bewertung der deutschen Geistesgeschichte. Wenn man vergegenwärtigt, daß all diese großen Romane die Rücknahme zeitprägender kultureller Tradition zum Thema haben, können wir in einer historisch gleichzeitigen Kurzgeschichte von Böll (aus dem Frühjahr 1948) die gleiche Einstellung zum geistigen Erbe erblicken. Leverkühn nimmt durch sein mit Hilfe des Teufels komponiertes Stück *Doctor Fausti Wehklag die Neunte Symphonie* von Ludwig van Beethoven zurück. Brochs Vergil will seine *Aeneis* aus Einsicht in das Ungenügen seiner Dichtung, das Ungenügen der antiken Dichtung überhaupt, verbrannt sehen. Hesse stellt in seinem Roman eine zukünftige Epoche der Menschheit, die des „Glasperlenspiels“ dar, von der aus sich das ganze zwanzigste Jahrhundert als das überholte „feuilletonistische Zeitalter“ beschreiben läßt.<sup>1</sup> Böll nimmt durch den Tod eines etwa dreizehnjährigen Jungen die durch die Kulturpropaganda geweckte Begeisterung für das Hitler-Regime zurück.

Die hier angesprochene Kurzgeschichte, auf ihren Inhalt reduziert, könnte freilich zunächst als ein Bericht aus dem Lokalteil einer Westzonenzeitung gelesen werden. Ein Junge, der versucht hat, von einem Transportzug Kohle zu klauen, ist vom Waggon heruntergefallen und wurde schwer verletzt. Nach seiner Einlieferung in ein Krankenhaus stirbt er an einer Überdosis Morphium. Eine solche Nachricht gewährt einen Einblick in die sozialen Zustände der Bewohner zerstörter Städte. Unseren Blick könnte auch die anzunehmende Erklärung des Mißgriffs der Krankenschwester schärfen, die dem Jungen die Beruhigungsspritze verabreichte: Der in eine Decke eingewickelt eingelieferte Junge erweist sich im Laufe der Behandlung als viel



<sup>1</sup> Die Parallelität der Problematik ihrer Werke sahen Hesse und Mann selbst. Hesse schickte seinen Roman *Glasperlenspiel* aus der Schweiz Thomas Mann nach Amerika zu, der sich für diese Geste mit einem Exemplar des *Doktor Faustus* revanchierte. Es trägt die handschriftliche Widmung: „Hermann Hesse dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen von seinem Freunde Thomas Mann. Pacif. Palisades 15. Jan. 1948.“ – In: HAY, GERHARD [u.a.]: *Als der Krieg zu Ende war: Literarisch-politische Publizistik 1945-1950*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Katalog. Stuttgart: Klett, 1973, S. 279f.

magerer, als es zu vermuten war. Zeitgenössische Zeitungsleser hätten auch gewußt, daß sich durch das Ende des Krieges für die Bewohner in sozialer Hinsicht nicht viel verändert hat: Bereits 1944 hieß der personifizierte „Volksfeind“, den zu bekämpfen auf Flugblättern aufgerufen war, Herr Kohlenklau. „Gemeinsam mit der Heimat wollen wir ihm endgültig den Garaus machen [...] Wer Wehrmachtgut verschwendet und versaut – der Heimat Arbeitskraft und Kohle klaut!“<sup>2</sup> Es gibt, was die Kohlenzüge betrifft, doch einen Unterschied: Sie werden jetzt, nach der militärischen Niederlage Deutschlands, nicht mehr durch Soldaten aus Großdeutschland, sondern Soldaten aus dem kleinen Luxemburg bewacht – ein demütigender Umstand übrigens, den sogar der kleine Junge reflektiert. Vielleicht gehört auch die Tatsache noch zur Illustration der sozialen Zustände im Nachkriegsdeutschland, daß der Tod des Jungen durch die „Nebenbeschäftigung“ der Ärzte im Krankenhaus mitverursacht wurde. Sie machen am Schwarzmarkt Geschäfte und sind durch das Risiko dieser Geschäfte von ihrer eigentlichen Arbeit abgelenkt. Aber je mehr Elemente der Erzählung wir in unsere Überlegungen einbeziehen, desto mehr gelangen wir über den sozialen Horizont hinaus. Der Mangel an Brot im Haushalt des Kohle klauenden Jungen erhält einen symbolischen Aspekt, indem sein Familienname als „Becker“ angegeben wird. Wird das Wort „Kohleklauen“ in der Kriegspropaganda der Nazis zum sprechenden Namen der personifizierten Wehrkraftersetzung gemacht, steht hier der Name „Becker“ – der eine mittelhochdeutsche Variante des neuhochdeutschen „Bäckers“ ist<sup>3</sup> – in Kontrast zu der Brotlosigkeit der Familie. Der Name unterstreicht die Unfähigkeit des alleingeliebten Vaters, seine vier Kinder zu ernähren, und zeigt zugleich die Unfähigkeit dieser Schicht, sich selbst eine – nicht nur in materiellem Sinne verstandene – Existenzgrundlage zu geben. Die Mutter ist verschollen, wahrscheinlich am Ende des Krieges, denn ihr kleinster Sohn ist zur Zeit des Unfalls fünf Jahre alt, und ihre Töter könnten genauso Nazis wie auch Alliierte sein. Der Vorname des kleinsten Kindes – Adolf – zeigt an, daß die Familie am Anfang der vierziger Jahre noch an den Führer, Adolf Hitler, glaubte, und der Name des Verunglückten zeigt an, daß dieser Glaube bereits um die Zeit der Machtergreifung vorhanden gewesen ist. Die Familie nennt ihn nämlich Grini, was eine Koseform von Lohengrin ist: „denn er war 1933 geboren, damals, als die ersten Bilder Hitlers auf den Bayreuther Festspielen durch alle Wochenschauen liefen.“<sup>4</sup> Durch die Einbeziehung des Wagnerschen Musikdramas *Lohengrin* für die Begründung der Begeisterung für den Führer kommt diese Kurzgeschichte, *Lohengrins Tod*, mit dem gewaltigen Roman *Doktor Faustus* in Berührung, der die Verirrung des deutschen Geistes auf der repräsentativen Ebene der Musik durch die Biographie eines fiktiven Komponisten verfolgt. Bei der Herauskristallisation der Romankonzeption spielten Thomas Manns Erfahrungen mit der Musik und mit der Biographie von Richard Wagner eine erhebliche Rolle, die nicht zuletzt in dem VIII., den Kretschmar-Vorträgen gewidmeten Kapitel, auch the-



<sup>2</sup> Kohlenklau stellt deiner Braut nach! Flugblatt aus dem Jahr 1944. – In: HAY (wie Anm. 1), S. 13.

<sup>3</sup> PEIFFER, WOLFGANG (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bde. Berlin: Akademie Verlag, 1989, S. 109.

<sup>4</sup> BÖLL, HEINRICH: *Werke*. Romane und Erzählungen. Bd. 1: 1947-1951. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, 1977 (= Werke in zehn Bänden), S. 155.

matisiert wird. Mann sah ihn bereits in seinem Essay über *Ibsen und Wagner* „tief bewandert in allen Einflüsterungs- und Faszinationskünsten einer so sinnigen wie ausgepichteten Teufelsartistik“<sup>5</sup>, und in einem Brief an Emil Preetorius, den Autor einer Wagner-Monographie, den Mann nach dem Abschluß des *Doktor Faustus* schrieb, bescheinigte er Wagner „eine Selbstverherrlichung und mystagogische Selbstinszenierung [...], die Hitler Vorbildet“<sup>6</sup>. Allerdings geht die Verführung in der Kurzgeschichte nicht direkt von Wagners Musik aus. Entsprechend dem sozialen Status der Familie Becker werden sie von den Faszinationskünsten Wagners in „Hitlers Hoftheater“<sup>7</sup> durch das Medium des Films, durch die Wochenschau im Kino erreicht. Aber auch diese Art der Verführung hat die Qualität und die Folgen einer Teufelsartistik: Lohengrin bleibt ungetauft, sein Glaube ist der des Verführers, und so ist es nicht übertrieben zu sagen, daß der Unfall und die Glück einflößende aber tödliche Morphiumspritze in ihrer Funktion den Teufelspakt wiederholen. „Das Blut hatte sich [...] mit etwas Schwarzem gemischt, alles war schwarz, die Füße des Jungen waren voll Kohlenstaub, auch seine Hände, alles war nur Blut, Tuchfetzen und Kohlenstaub, dicker, fast öliger Kohlenstaub“<sup>8</sup>. Jedoch fühlte sich dieser teuflisch-schwarze Junge nach der Spritze so allmächtig wie der brotvermehrnde Menschensohn: „Das Glück war herrlich, er wollte vielleicht den Kleinen mal das Glück in der Spritze kaufen; man konnte ja alles kaufen ... Brot ... ganze Berge von Brot ...“<sup>9</sup>. Auch die Fluchtpunkte der beiden Geschichten – bei allem Unterschied in der Breite und Tiefe eröffneter kulturhistorischer Dimensionen – sind letzten Endes fast identisch. Die Frage, die sich am Ende der Geschichten erhebt, lautet nämlich: Gibt es einen Ausweg aus einer sündhaften Verirrung? Gibt es Gnade für den Repräsentanten des deutschen Geistes und für den Repräsentanten des deutschen Durchschnittsmenschen, die ihre Bedeutung nicht zuletzt voneinander gewinnen? In der *Nachschrift* der Leverkühn-Biographie beschreibt Dr. phil. Serenus Zeitblom das Begräbnis seines Freundes folgendermaßen: „Am offenen Grabe auf dem kleinen Friedhof von Oberweiler standen mit mir, außer der Angehörigen, Jeanette Scheurl, Rüdiger Schildknapp, Kunigunde Rosenstiel und Meta Nackedey, dazu eine unkenntlich verschleierte Fremde, die, während die Erdschollen auf den eingebetteten Sarg fielen, wieder verschwunden war.“<sup>10</sup> Welche Rolle kann diese verschleierte Fremde bei Leverkühns „Grablegung“ haben? erinnert man sich, daß es in Leverkühns Leben eine Frau gab, die seinen musikalischen Lebenslauf verfolgte, ihn mit vielen Mitteln förderte, aber die sich weder vor ihm, noch in seinem Freundeskreis irgendwann kenntlich gemacht hat, dann kann man annehmen, daß die verschleierte Fremde mit dieser Frau, mit der ungarischen Aristokratin Frau von Tolna identisch ist. Sie war unter anderem auch die Anre-



<sup>5</sup> MANN, THOMAS: *Gesammelte Werke*. Bd. 11: *Altes und Neues*. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Berlin: Aufbau, 1956 (= *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden), S. 183.

<sup>6</sup> Ebd., S. 767.

<sup>7</sup> Ebd., S. 619.

<sup>8</sup> BÖLL (wie Anm. 4), S. 152.

<sup>9</sup> Ebd., S. 158.

<sup>10</sup> MANN, THOMAS: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Berlin: Aufbau, 1961, S. 690.

gerin eines dem Schaffen Adrian Leverkühns gewidmeten Aufsatzes in einer angesehenen Zeitschrift „aus der Feder des ungarischen Musikologen und Kultur-Philosophen Desiderius Fehér“, der seinerseits in diesem Aufsatz offenlegte, „daß der Schreiber nicht auf eigene Hand dies Interessanteste und Ergreifendste entdeckt, nicht kraft eigener innerer Führung darauf gestoßen war, sondern von außen, oder, wie er sagte, von oben, aus einer Sphäre, höher als alle Gelehrsamkeit, der Sphäre der Liebe und des Glaubens, des Ewig-Weiblichen mit einem Wort, hatte darauf hingelenkt werden müssen.“<sup>11</sup> Hier muß für den des Lateinischen oder des Ungarischen unkundigen Leser hinzugefügt werden, daß „Desiderius“ Deutsch soviel wie ‘der Erwünschte’, „Fehér“ soviel wie ‘weiß’ bedeutet. Denn so können wir erkennen, daß Desiderius Fehér auch dem Namen nach durchaus verwandt ist mit dem zweiten, durch die ungarische Inspiratorin gelenkten Förderer Leverkühns, Herrn Dr. Edelmann aus Wien, der das Oratorium *Apocalipsi cum figuris* des Meisters „vom Fleck weg für die *Edition* erworben hatte“.<sup>12</sup> Dr. Edelmann, Desiderius Fehér – diese sprechenden Namen stehen im Gegensatz zu den Namen des Bösen im Roman: zum „Meister Klepperlin“, zum „schwarzen Kesperlin“,<sup>13</sup> und geben der Identifizierung von Frau von Tolna mit dem Ewig-Weiblichen aus Goethes *Faust* das notwendige Gewicht. In diesem Sinne ist Frau von Tolna zugleich eine Gegenspielerin der Frau aus der ungarischen Stadt Pozsony, die Leverkühn aufsuchte, durch die er sich eine tödliche „Spritze“ geben ließ, und der er den Namen Hetaera Esmaralda gab. Das Erscheinen des „Ewig-Weiblichen“ am Grab Leverkühns läßt die Frage offen, die in Goethes *Faust* durch die *Bergschluchten*-Szene und ihren Schlußchor so eindeutig beantwortet wurde, die Frage nämlich, ob Liebe und Glaube nicht zuletzt den Weg für die göttliche Gnade öffnen. Die Kurzgeschichte bedient sich zum gleichen Zweck vielmals einfacherer, aber auch eindeutiger Mittel als der Roman: am Sterbebett Lohengrins steht – sozusagen als Gegenspielerin der die tödliche Spritze verabreichenden Schwester – eine Nonne, die am Kind noch vor seinem Tod die Nottaufe vollzieht: so stirbt er nicht wie ein Böser, sondern als ein guter Christ.

Was in Bölls Kurzgeschichten eine Möglichkeit ist, nämlich die Einbeziehung von Bildungselementen in den Aufbau von Sinnstrukturen,<sup>14</sup> ist in Bölls Romanen von dem Buch *Der Zug war pünktlich* (1949) an bis zum letzten Werk *Frauen vor Flusslandschaft* (1985) eine Notwendigkeit. Sie alle handeln doch über die Bedingungen der Unzerstörbarkeit einer Gemeinschaft, die Böll, nicht unähnlich dem Autor des Romans *Der Tod des Vergil*, in der Durchtränkung des Lebens mit einer Religiosität von neuer Qualität sieht. Die Form, die diese durchgehende Botschaft vermittelt, hat gewisse Konstanten, zu denen gehört, daß die Verbindung der Hauptakteure mit religiösen Werten mit Hilfe von Bildungselementen erfolgt, die ihrerseits für die Verbin-



<sup>11</sup> Ebd., S. 528.

<sup>12</sup> Ebd., S. 529.

<sup>13</sup> Ebd., S. 133.

<sup>14</sup> Vgl. den fragmentarischen Satz des Simonedes für die spartanischen Thermopylenkämpfer in der Übersetzung von Schiller in *Wanderer, kommst du nach Spa...* (1950), die Funktion von Beethovens *IX. Symphonie* in *Krippenfeier* (1952) etc.

dung eine katalysatorische Wirkung haben. Diese Bildungselemente erscheinen in den Romanen aber nicht als leicht mobilisierbare Inhalte einer Gelehrsamkeit. Sie gehören zu der alltäglichen Kulisse des dargestellten Geschehens und sind damit oft für den Leser als solche kaum zu erkennen. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Roman *Und sagte kein einziges Wort* (1953) vielleicht am bemerkenswertesten. Dieser Roman verdankt sogar seine Entstehung ganz eindeutig einem anderen Roman, einem von Thornton Wilder, den Böll 1952 gelesen hat. Es handelt sich um *Die Frau von Andros* (*The Woman of Andros*, 1930; dt. 1952). Er spielt, wie *Der Tod des Vergil*, in den Jahren vor Christi Geburt und stellt dar, wie sich das vom Kommerziellen bestimmte Leben einer griechischen Insel auf die Wirkung einer Hetäre im Zeichen urchristlicher Werte langsam zu ändern beginnt. Wilders Roman oder seine Gestalten werden im Text gar nicht erwähnt, seine Handlung wird aber – zwar stark verändert, aber doch gut erkennbar – in eine deutsche Stadt des beginnenden Wirtschaftswunders verlegt, wo eine moderne Nachfahre der antiken Chrysis, „der Frau von Andros“, als namenloses Mädchen eine Imbißstube führt. Sie und ihre Umgebung tragen die Werte, die es den Hauptakteuren des Romans, dem Ehepaar Bogner, ermöglichen, ihre in die Krise geratene Ehe zu retten. Es würde zu weit führen, hier den ganzen und komplizierten Mechanismus darzustellen, der diese Übertragung der Werte unter den Gestalten des Romans bewerkstelligt. Anderswo habe ich es bereits getan.<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich nur ein Detail hervorheben, an dem zu zeigen ist, wie Böll – hier mit der Anspielung auf die Lohengrin-Sage – die Sensibilität, ja die Aufnahmefähigkeit der bürgerlichen Helden für urchristliche Werte schildert, genauer gesagt: wie er eine Welt konstruiert, in der ein gut definierbarer Teil unserer tradierten Kultur durchscheint. Es handelt sich um die Szene, in der das Ehepaar Bogner, Fred und Käte, über seine Ehekrise spricht. Der Schauplatz des Gesprächs ist merkwürdig genug: Es handelt sich um das Zelt eines außer Betrieb gesetzten Karussells. Das Karussell gehört zugleich ganz und gar zum Alltag, es ist ein unerläßlicher Bestandteil der Kirmessen in Deutschland zu dieser Zeit: Die drehenden Figuren des Karussells bilden eine kleine Welt für sich und bieten sich für den Betrachter als Symbol an – wir wissen es mindestens seit Rainer Maria Rilkes Gedicht *Das Karussell* (1905).<sup>16</sup> Was nun die konkrete Szene im Roman betrifft, ist die Symbolhaftigkeit des Schauplatzes auch hier leicht einzusehen. Während des Gesprächs nehmen Käte und Fred in einem Wagen des Karussells Platz – kaum zufällig gerade in einer Hochzeitskutsche. Damit wird nicht nur die Wiederherstellung der Ehe symbolisch vorweggenommen. Am Anfang des Gesprächs sitzt Käte auf einem Schaukelpferd und Fred auf einem hölzernen Schwan. Auf dem Schwan sitzend ver-



<sup>15</sup> Vgl. BERNÁTH, ÁRPÁD: *A modell mint magyarázat* (Módszer hosszabb irodalmi művek elemzésére – Heinrich Böll *És száját nem nyitotta szóra* című regényének vizsgálatá). – In: *Literatura* 1990/1, S. 99-125; DERS.: *Heinrich Böll: É s száját nem nyitotta szóra – Und sagte kein einziges Wort*. – In: *Huszonöt fontos német regény. Műelemzések*. Szerk. AMBRUS ÉVA. Budapest: Lord-Maecenas, 1996, S. 239-253 u. S. 322-324.

<sup>16</sup> Der Hinweis auf Rilkes Gedicht hat auch einen mediengeschichtlichen und einen biographischen Aspekt: Es wurde 1946 eine literarische Monatsschrift in der britischen Besatzungszone gegründet, die das Rilke-Gedicht als Programm, seine Überschrift als Titel übernahm und die erste vollständige Kurzgeschichte von Böll – *Die Botschaft* – August 1947 (*Karussell*, Jg. 2, Folge 14, S. 43-47) publizierte.



sucht Fred, seine Auffassung über die Ehe in Worte zu fassen, bei deren Auslegung die emblematische Bedeutung des Schwanes und des Schwanenreiters, die sich aus verschiedenen Mythen, Märchen und Sagen ergibt, nicht außer Acht gelassen werden kann. Der Schwan erscheint in den meisten Überlieferungen als der Verbindende, als der Mittler zwischen qualitativ verschiedenen Sphären. Die Eheproblematik ruft die Lohengrin-Sage auf, in der sich Lohengrin als der Bote des Grals, der für das Menschenbewußtsein unerreichbaren Geisteswelt, in einem vom Schwan gezogenen Nachen den Not leidenden Menschen nähert – oder ganz konkret: die Wagner-Bearbeitung dieser Sage, in der die Ehe zwischen der bedrängten Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa, und dem Ritter des heiligen Grals, dessen Träger nur unerkant unter Menschen weilen dürfen, an dem unlösbaren Gegensatz zwischen den Gesetzen der zwei Sphären zerbricht. „Auf eine[m] großen, hölzernen Schwan“ sitzend, eben als Schwanenreiter, sagt Fred: „Vielleicht [...] hätte ich nicht heiraten sollen“.<sup>17</sup> Damit wird die Eheproblematik auf eine Ebene projiziert, die über der in dem Roman scheinbar dominierenden sozialen steht, unmittelbar die religiöse berührt und die Frage eröffnet: Welche Hilfe kann aus dem Glauben für die Liebe, aus der Sphäre des Jenseits für die Stabilität der Ehegemeinschaft, der Familie im Diesseits kommen?

Heinrich Bölls Kritik am Wiederaufbau Deutschlands stammt gerade aus der Beobachtung, daß die sich christlich definierende Regierung unter der Führung Adenauers zwar die materiellen Probleme der Bundesrepublik löst, daß sie dies aber ohne eine Neufundierung der Menschenwürde nach christlichen Werten tut. Mit Wagners *Lohengrin* zu sprechen: Die Staatskrise in Brabant wird zwar gelöst, Lohengrin muß jedoch in die Ferne entschwinden. Eine Lösung aber, die allein auf einer wirtschaftlichen Basis erfolgt, ist nach Böll von zweifelhafter Dauer. Seine Kritik enthält einen radikalen und zugleich melancholischen Zug durch die Einsicht, daß die linke Opposition der Adenauer-Regierung das Ungenügen der wirtschaftlichen Basis nicht wahrnehmen will, sondern allein die Verteilung der auf dieser Basis produzierten Güter kritisiert. Doch dazu gibt es Zeichen genug, die darauf hinweisen, daß auch diese Kritik heuchlerisch ist. Es geht für die Kritiker kaum um mehr soziale Gerechtigkeit, sondern allein um die Macht und durch die Macht ermöglichte Umverteilung für die Machthaber. Kein Zufall ist es unter diesen Umständen, daß Böll diese seine Beobachtungen am Ende der Adenauer-Ära, zwischen dem 21. Dezember 1962 und dem 20. September 1963, in einer Serie von satirischen *Briefen aus dem Rheinland* in der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* unter dem Pseudonym „Lohengrin“ veröffentlichte. Diese Briefe zeigen – anknüpfend an die geographische Plazierung der Lohengrin-Sage in die Rheingegend – die Heimatlosigkeit einer christlich-katholischen Position in der Bundesrepublik. Der literarische Hintergrund der Briefe ist auch bemerkenswert: In diesem Jahr schreibt Böll seinen Roman *Ansichten eines Clowns*, eine Variation der Theseus-Ariadne-Geschichte, der im Frühjahr 1963, etwa nach der Veröffentlichung des achten Briefes der aus 19 Teilen bestehenden Serie, auch



<sup>17</sup> BÖLL, HEINRICH: *Werke. Romane und Erzählungen*. Bd. 2: 1951-1954. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, 1977 (= Werke in zehn Bänden), S. 157.

erscheint. Die Kenntnis des historischen Hintergrunds für das Verständnis zahlreicher Stellen des Briefes ist sogar unerlässlich. Ende März des Jahres 1962 tritt der Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard mit einem mahnenden Appell vor die Öffentlichkeit, angesichts der angespannten wirtschaftlichen Lage maßzuhalten. Im Herbst desselben Jahres wird die bundesrepublikanische Politik durch die sogenannte „*Spiegel*-Affäre“ dominiert. Nach einem kritischen Bericht des Hamburger Magazins über ein NATO-Manöver läßt die Bundesanwaltschaft mehrere *Spiegel*-Mitarbeiter samt Chefredakteur Rudolf Augstein verhaften. Diese Aktion führt zu einer folgenschweren Regierungskrise. Am 19. November 1962 treten fünf FDP-Minister zurück. In die Koalition mit der CDU/CSU wollten die Freien Demokraten nur unter der Bedingung zurückkehren, daß Verteidigungsminister Franz Joseph Strauss (CSU) zurücktritt und – was eine viel härtere Forderung war – daß Bundeskanzler Konrad Adenauer (CDU) sein Amt noch vor dem Ende der Legislaturperiode 1965, bereits Ende 1963 niederlegt. Lohengrins erste Briefe kommentieren nun die Zusammensetzung des fünften Kabinetts Adenauer, das nach der Annahme der FDP-Bedingungen am 14. Dezember vereidigt wurde. Die Briefe sind an einen protestantischen Freund in der „Hauptstadt des Feuilletonismus“, Hamburg geschrieben, und wollen über die beunruhigende Lage „des rheinischen Christentums“ nach der Regierungskrise berichten. „Wenn Du Dich eines Minimums an Ehrlichkeit befleißigst, wirst Du gestehen: die Schlaflosigkeit Deiner Nächte hatte nicht ihre Ursache im Bangen um Deutschlands Zukunft: Die Börsenkurse waren’s [...] denn, obwohl Linksintellektueller (ein Titel, den Du so stolz trägst), legst Du Deine Überschüsse in sogenannten Papieren an, und es ist nicht das Nachtprogramm, nicht der Kirchenfunk, der in dunkler Nacht Deine Finger zittern macht, wenn sie das Radio einschalten: ‘s sind die Börsenkurse“.<sup>18</sup> Die boshaft-satirische Analyse der Situation nach der neuen Regierungsbildung – „die Kurse steigen, die Freiheit ist gerettet“<sup>19</sup> – verdrängt immer wieder die vorgenommene und immer wieder angekündigte Darlegung der Ansichten dieses Lohengrin auf die Frage nach der eigentlichen Lage des rheinischen Christentums. Der Leser der Briefe erhält freilich inzwischen eine indirekte, aber auch in ihrer Indirektheit immer eindeutiger Antwort auf diese Frage. Sie ist zwar keine analytisch-theoretische Antwort, aber doch eine Antwort durch die Schilderung der eigenen Lage des rheinischen Lohengrin.

Der Lohengrin der Adenauer-Ära führt, wie der Leser aus dem zweiten Brief erfährt, in der Bannmeile des „heilige[n] Köln [...] ein der Bienenzucht, der Kinderzeugung und der Kindererziehung gewidmetes Leben“.<sup>20</sup> Der in seinem Familienkreis beschaulich vor sich hinlebende Volksschullehrer versucht, sich aus den einheimischen und ausländischen Medien und mit der Interpretationshilfe von einem kirchlichen und mehreren weltlichen Freunden in der naheliegenden Großstadt über den Lauf der Welt zu informieren. Dieser Lebensstil gerät plötzlich in Gefahr, als er – wie sein ritterlicher Namensvetter Lohengrin in Wagners Musikdrama – zur Zielscheibe einer



<sup>18</sup> BÖLL, HEINRICH: *Briefe aus dem Rheinland*. Schriften und Reden. 1960-1963. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, S. 169.

<sup>19</sup> Ebd., S. 170.

<sup>20</sup> Ebd., S. 171.

Flüsterpropaganda wird. Die parodistische Abwandlung des Lohengrin-Themas, die Zerstörung der irdischen Existenz des mythischen Helden in der Gestalt eines Familienvaters und Dorfschulmeisters ist zugleich eine satirische Abwandlung des wiederbelebten Kulturkampfes in der Bundesrepublik. Er wurde einst zwischen den „kleindeutschen“ Protestanten und den „großdeutschen“ Katholiken, zwischen Otto von Bismarck und Ludwig Windthorst, ausgefochten und wird zu der Zeit, als Lohengrin seine Briefe schreibt, zwischen der von protestantischen Politikern dominierten SPD und der von katholischen Politikern dominierten CDU geführt. Nur die Positionen sind bei der Neubelebung vertauscht worden: Diesmal sind es „Windthorsts Enkel“,<sup>21</sup> die die staatlich-kirchliche Kontrolle in der kulturellen Sphäre aufrechterhalten wollen. Böll macht den klassischen Bereich des Kulturkampfes, die Schule, zum Konfliktfeld seines komischen Kleinpos. Das Schicksal seines Lohengrin entwickelt sich langsam, begleitet von den Ereignissen der überregionalen Politik und den geistigen Auseinandersetzungen um Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*, von Brief zu Brief. Erst im 4. Brief erfahren wir, daß der Lehrer in seiner katholischen Umgebung Schwierigkeiten hat. „In unseren beiden Dorfkneipen flüstert man sich – wenn der Bildschirm eine Atempause gestattet – zu, ich hätte ‘etwas’ mit einer Schülerin der Abschlußklasse.“<sup>22</sup> Die kleine Flamme, die den dicken Rauch verursacht, war der Tanz des Lehrers mit einer seiner Schülerinnen anlässlich einer Nikolausfeier im katholischen Gemeindehaus. Die böartige Auslegung des unschuldigen Twists kann darauf zurückgeführt werden, daß der örtliche Priester das Faktum, daß der Lehrer in Besitz einer Luther-Bibel ist und daß er darin sogar auch liest, seit langem mit Mißtrauen beobachtet. Nun wird dieses Mißtrauen auch in die Familie verpflanzt, deren Abwehrkraft gegen eine solche dörfliche Hetzkampagne durch die Sorge um häusliche Anschaffungen geschwächt wird. Die Frau und die Kinder vermissen Konsumgüter wie Fernsehen, Auto und neue Möbel, wobei sowohl der zusätzliche Zeitaufwand für den Erwerb des notwendigen Geldes als auch der Erwerb der fraglichen Güter selbst das Familienleben zersetzt. Der Druck der Schulbehörde führt zur Versetzung des Lehrers, die unwürdigen Kontrollen und Inspizierungen in der neuen Schule führen zum Alkoholismus und zur Trennung von der Familie. So wird unser Lohengrin nicht nur aus der Schule entlassen, er muß bald auch seinen nächsten Arbeitsplatz, die Stelle in einem Nonnenkloster als „Halbtags-Imker“, aufgeben. In seinem letzten Brief kann er seinem Freund in Hamburg berichten, daß er das Angebot seines kirchlichen Freundes in Köln angenommen hat: Er ist nun Hilfs-sakristan geworden, assistiert bei Trauergottesdiensten und singt bei Beerdigungen. Damit ist der Lohengrin der *Briefe* in einen ähnlichen Zustand geraten, wie seine Böllsche Präfiguration, Fred Bogner in *Und sagte kein einziges Wort*, der immer wieder Friedhöfe und Beerdigungen besucht hatte. Der beachtliche Unterschied besteht allerdings darin, daß dieser dem Diesseits ab- und dem Jenseits zugewandte Zustand in dem Roman aus dem Jahre 1953 mit Hilfe des namenlosen Mädchens aus der Imbißstube überwunden werden konnte, in den *Briefen* aus dem Jahre 1963 bleibt er aber ein Endzustand.



<sup>21</sup> Ebd., S. 176.

<sup>22</sup> Ebd.

Die drei Erscheinungsformen der Lohengrin-Thematik in Bölls Schriften markieren wichtige Stadien der inneren Entwicklung in seiner ersten Schaffensperiode, die von der Veröffentlichung der Kurzgeschichten im Jahre 1947 bis zum Abschluß des Romans *Ansichten eines Clowns* und bis zur Publikation von Arbeiten, die aus dem Problemkomplex dieses Romans im Zeitabschnitt 1962-1964 entstanden sind. Hierher gehören auch die *Briefe an einen Freund jenseits der Grenzen*, die zwischen dem 13. Dezember 1963 und dem 17. Juli 1964 in *Die Zeit* als eine Art Fortschreibung der *Briefe aus dem Rheinland* erschienen sind. Diesmal geht es um die Frage, ob die Deutsche Demokratische Republik den Ausweg aus der von Lohengrin beschriebenen Krise zeigen könnte. Die Frage wird auch in dieser Briefserie nicht theoretisch beantwortet, sondern durch das Schicksal des Briefpartners: Er flieht aus der DDR und übersiedelt in die BRD. Der Unterzeichner dieser Briefserie ist freilich nicht identisch mit dem Hilfssakristan und wählt auch nicht den Namen des christlichen Gralhüters Lohengrin zu seinem Pseudonym, sondern den des germanischen Unterwelt- und Todesdämons Loki. Er arbeitet übrigens während der Weihnachtszeit, aus der der erste Brief stammt, in einem Pelzgeschäft als „zoologischer Berater“.<sup>23</sup> Damit verbindet der Konsum als Thema die beiden Briefserien, er scheint die einzig reale Antwort auf alle existentiellen Fragen in beiden Systemen zu sein. Theseus, Lohengrin, Loki – die sich häufenden Anspielungen und die verschiedenen, mehr oder weniger offen getragenen Masken veranschaulichen die Bereicherung des schriftstellerischen Instrumentariums des Autors am Anfang der sechziger Jahre. Die Götterwelt ist freilich nicht mehr in die dargestellte Welt integriert, ihre Repräsentanten zeigen allein die ironisch-parodistische Distanz der Darstellung an. Damit steht Böll zwischen dem von Wolfgang Borchert geforderten Programm und der Praxis von Wolfgang Koeppen. Borchert, dessen Kurzgeschichten für Böll Vorbildcharakter hatten, erklärte im Namen seiner Generation in dem für den Neuanfang so wichtigen Jahr 1947: „Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen, heiser geschluchzten Gefühl. Die zum Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv“ (*Das ist unser Manifest*).<sup>24</sup> Wolfgang Koeppen, dessen Wirkung auf Böll besonders in seinem Roman *Billard um halb zehn* (1959) ersichtlich wird, schrieb Anfang der fünfziger Jahre drei Romane (*Tauben im Gras*, 1951; *Das Treibhaus*, 1953; *Der Tod in Rom*, 1954), die die geistige Kondition der neuen Bundesrepublik an die Gestaltungstechnik eines Alfred Döblin und die kulturgeschichtliche Grundierung eines Thomas Mann anzunähern suchten.

Schließlich möchte ich darauf hinweisen, daß in diesem kurzen Überblick die Behandlung der Lohengrin-Thematik in Bölls Schriften nicht erschöpfend dargestellt wurde. James Henderson Reid erinnert daran, daß die nationalsozialistische Auslegung der Lohengrin-Sage auch mit einer Gestalt des Romans *Wo warst du, Adam?*,



<sup>23</sup> Ebd., S. 255.

<sup>24</sup> BORCHERT, WOLFGANG: *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*. Mit einem Nachw. v. HEINRICH BÖLL. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 130.

<sup>25</sup> BÖLL (wie Anm. 4), S. 400.

dem musikverfallenen, fanatischen Lagerkommandanten Filskeit, zu schaffen hatte. Als kleinwüchsiger, schwarzhaariger Mann sah er nicht danach aus, der Rasse anzugehören, „die er glühend verehrte und der Lohengrin angehört hatte“.<sup>25</sup> Reid zitiert auch eine authentische Quelle für die rassistische Beschreibung von Lohengrins Gestalt, eine Studie aus der Zeitschrift *Die Bühne* (1936): „Der Ritter Lohengrin ist so recht das Idealbild der arischen Rasse in seiner höchsten Vollendung der männlichen Form. In ihm ist schon über die weiße Rasse hinaus der Zustand verkörpert, wo die Materie so verfeinert, das Blut so gereinigt und geklärt ist, daß das Geistige durchscheint.“<sup>26</sup> Reid geht auch über die zeitliche Grenze hinaus, die ich hier als Ende der ersten Schaffensperiode angegeben habe. Denn die Wichtigkeit des Lohengrin-Themas für Böll kommt auch durch spätere Wiederaufnahmen zum Ausdruck. „Sowohl *Gruppenbild mit Dame* als auch *Frauen vor Flußlandschaft* spielen auf eine ungeklärte Verbindung zwischen der Lohengrin-Sage und der Stadt Kleve an, wo Lohengrin den Schwan bestiegen haben soll“.<sup>27</sup>

Lohengrin steht natürlich nicht isoliert im System intertextueller Bezüge. Germanische Sagen, mittelalterliche oder spätere Bearbeitungen dieser Sagen, die auch zu den Pflichtlektüren eines Gymnasiasten in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre gehörten, tauchen in Bölls Schriften in verschiedenen strukturellen Positionen, und damit in verschiedenen Interpretationszusammenhängen, immer wieder auf. Das gilt auch für die Werke bevorzugter Schriftsteller dieser Zeit: für Schiller, Kleist, Hölderlin, die genauso souverän behandelt werden wie die Lohengrin-Thematik. Reid geht in seinem Aufsatz *Aspekte des literarischen Erbes bei Böll* auf viele Seiten dieser Bezüge ein. Dieser Überblick kann durch Hans Joachim Bernhards Studie *Böll als Leser*<sup>28</sup> ergänzt werden. Er versucht die Art der Einflüsse aufzuklären, auf die Böll selbst in seinen Interviews hinwies, oder die er in Form von Rezensionen bezeugte. Das Stück Gebiet, „das hier beackert wurde, gehört doch zu einem ziemlich weiten Feld“.



<sup>26</sup> Zit. nach: WULF, JOSEPH: *Musik im Dritten Reich*. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M., 1983, S. 311.

<sup>27</sup> REID, JAMES HENDERSON: *Aspekte des literarischen Erbes bei Böll*. – In: BALZER, BERND (Hg.): *Heinrich Böll (1917-1985)*. Zum 75. Geburtstag. Bern [u.a.]: Lang, 1992, S. 245-266, hier S. 261.

<sup>28</sup> BERNHARD, HANS JOACHIM: *Böll als Leser*. – In: BALZER, BERND (Hg.): *Heinrich Böll* (wie Anm. 27), S. 267-285.



Barbara Mariacher (Piliscsaba)

Die „Erzeugung von Widerspruch“  
Überlegungen zur Rolle des Erzählers  
in Albert Drachs *Großem Protokoll gegen Zwetschkenbaum*

„Ein Werk der Erzählkunst ist es umso mehr, je weniger man durch eine Inhaltsangabe davon eine Vorstellung geben kann“, schreibt Heimito von Doderer 1969 in seinem *Repertorium*.<sup>1</sup> Dieses Diktum Doderers trifft in hohem Maße auf den im folgenden behandelten Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*<sup>2</sup> von Albert Drach zu, dessen Inhalt sich – ungeachtet seines reichen Figureninventars und der Fülle an äußerem Handlungsgeschehen – zwar in wenigen Sätzen wiedergeben läßt, ohne daß damit jedoch etwas über sein ästhetisches Potential, das in der Form liegt, gesagt wäre. Im Mittelpunkt des Buches, das Albert Drach in der Zeit seines französischen Exils von Mai bis September 1939 verfaßt hat, steht die Geschichte des aus Galizien gebürtigen und vor den Russen geflohenen Ostjuden Schmul Leib Zwetschkenbaum, der in der Zwischenkriegszeit in einem Wiener Vorort in dem „sehr zweifelhaften Schatten eines Zwetschkenbaums“ (GP, S. 7) von der Polizei stellig gemacht, des Zwetschken-diebstahls bezichtigt und daraufhin vor Gericht gestellt wird.

Zwetschkenbaum, der den Obstdiebstahl zunächst hartnäckig leugnet, gerät also in die Fänge der Justiz und in eine Reihe mit ihr zusammenhängender Institutionen, wie etwa Irrenhäuser, Haftanstalten und Gefängnis spitäler, wo er sich immer weiter in sein Unglück verstrickt. Es werden ihm zwei weitere Delikte zur Last gelegt – und zwar der Brand in dem Irrenhaus, aus dem er kurz zuvor geflohen war, und eine weitere Brandlegung auf dem Gehöft des Bauern Hinterroder, auf das Zwetschkenbaum während dieser Flucht gerät.

Auf seiner Odyssee durch die verschiedenen Anstalten wird Zwetschkenbaum mit den unterschiedlichsten Ausprägungen des Antisemitismus konfrontiert und malträtiiert, bis er schließlich ein umfassendes Geständnis der ihn zur Last gelegten Taten ablegt, was im zynischen Wortlaut des Protokolls heißt, „daß sich [d]er Beschuldigte [...] nunmehr vollends erinnerte [...], daß sich die Tat gemäß der Vorstellung des Gerichtes abgespielt habe.“ (GP, S. 10 5)



<sup>1</sup> DODERER, HEIMITO VON: *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*. Hg. v. Dietrich Weber. München, 1969, S. 72.

<sup>2</sup> DRACH, ALBERT: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Zit. nach der Ausg. im Carl Hanser Verlag, München; Wien, 1989. Im folgenden werden alle Zitate aus diesem Buch im Text in Klammern und mit dem Sigel GP angeführt.

Im weiteren Verlauf der Handlung erfährt das gegen Zwetschkenbaum gefällte (von diesem jedoch wegen einer Ohnmacht nicht unterschriebene) Urteil eine gewisse Revision, und zwar durch die Recherchen Dr. Schimascheks, eines ehemaligen Mitsassens Zwetschkenbaums in einer Irrenanstalt, der sich selbst zum Verteidiger des Juden erkoren hat. Zwetschkenbaum kommt also nach einiger Zeit wieder auf freien Fuß, doch unwissend und gutgläubig wie er ist, verstrickt er sich neuerlich in kriminelle Handlungen, mit deren Aufdeckung der Roman endet. Gleichzeitig kehrt er aber wieder an seinen Ausgangspunkt zurück, denn Zwetschkenbaum gerät wieder in die Fänge der Justiz, sein Fall wird neuerlich aufgerollt. Auf den letzten Seiten des Buches, die vom eigentlichen Protokoll graphisch abgesetzt sind und von Albert Drach erst später hinzugefügt wurden, tritt unvermutet ein Ich-Erzähler auf, der sich wie folgt als Protokollant des Falles zu erkennen gibt:

Baron Bampanello [der zuständige Richter] schien nicht sehr darauf erpicht, den zu bearbeitenden Fall selbst sogleich in Angriff zu nehmen, sondern wies mich an, ein Lehrlings- und Gesellenstück zu machen, den Beschuldigten gehörig zu befragen, alles nach Tunlichkeit zu Protokoll zu nehmen, aufzuklären und zu belichten, und dann, wenn nötig, das Ganze zu überschreiben: 'Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum.'  
Der mir auferlegten Pflicht kam ich nach Kräften nach. (GP, S. 270)

Das dem Leser auf der Handlungsebene zur Kenntnis gebrachte Ende des Protokolls – die neuerliche Verhaftung Zwetschkenbaums – verweist durch den Auftritt des Ich-Erzählers auf den Ausgangspunkt des Romans zurück. Die so erzeugte Kreisförmigkeit der Struktur spiegelt dabei aber nicht nur die Aussichtslosigkeit der Lage Zwetschkenbaums wider, sondern zwingt den Leser zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Text, in der es weniger um Inhalte, sondern mehr um die Art und Weise, wie diese vermittelt werden, geht.

So soll auch im folgenden die äußere Form des Romans in Hinsicht auf das ästhetische und kritische Potential des Textes einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Die Rede ist von Albert Drachs sogenanntem Protokollstil, der unterschiedlich variiert für viele seiner Werke charakteristisch ist. In bezug auf *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* hat sich der Autor in einem Brief an den Rowohlt-Verlag vom 13.12.1959 wie folgt geäußert:

Überzeugt, daß es absichtslose Kunst in epischer Form nicht gibt, habe ich mich in der Wahl zwischen Beschreibung und Parteinahme für die zweite entschieden, doch ist versucht, den Leser nicht durch Überredung, sondern durch *Erzeugung von Widerspruch* (Hervorhebung von Eva Schobel) bei einer bis zum Ende gegen den Titelhelden gerichteten Darstellung für ihn im Kampf mit seinem Gegenspieler, dem Protokoll, in das er verstrickt ist, und dem Namen, der sein Stigma bleibt, zu gewinnen.<sup>3</sup>

Diese Intention des Autors, die „Erzeugung von Widerspruch“ gegen die inhaltlichen und formalen Beschaffenheiten des Antisemitismus einerseits, die zögerliche Rezeption des Romans, der erst 1964 verlegt wurde und bald darauf wieder in Vergessenheit geriet, andererseits vor Augen, sollen die wesentlichen Elemente des Erzählverfahrens analysiert und deren mögliche Wirkung auf den Leser erörtert werden.



<sup>3</sup> Zit. nach: SCHOBEL, EVA: *Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung.* – In: FETZ, BERNHARD (Hg.): *In Sachen Albert Drach.* Wien, 1995, S. 8-13, hier S. 12.



Hinsichtlich der Funktion des Protokolls und damit zusammenhängend der Rolle des Erzählers gibt es in der Sekundärliteratur bereits eine Fülle von Äußerungen, deren gemeinsamer Nenner sich auf den ersten Blick mit den Begriffen Objektivität, Wertungsfreiheit und Herstellung von Distanz beschreiben läßt, wobei bei genauerer Betrachtung durchaus konträre Positionen festzustellen sind.

So meint zum Beispiel Sonja Vikas – ohne dabei den offensichtlichen Widerspruch zwischen den Begriffen Sachlichkeit und Parteinahme, mit denen sie argumentiert, wahrzunehmen – über die Form des Protokollstils bei Albert Drach ganz allgemein: „Sie verfährt extrem sachlich, der Protokollant hegt keine Gefühle für den Betroffenen, sondern er protokolliert – meist gegen ihn – rein emotionslos.“<sup>4</sup>

Auch für Jürgen Egyptien ist die „Quintessenz von Albert Drachs poetologischem Konzept des Protokollstils“ die „unparteiische Haltung“ des Erzählers, wobei sich unparteiisch seiner Meinung nach „primär auf die Erzählinstanz [bezieht], die auch in die wüstesten Ressentiments der Figurenrede, in der Regel nicht korrigierend eingreift.“<sup>5</sup> Im Gegensatz dazu äußert sich André Fischer in seiner Rezension, wenn er feststellt:

Immer wieder greift der Protokollführer in Zwetschkenbaums Darstellungen korrigierend, ironisierend und präzisierend ein und unterläuft so die Objektivität, die er eigentlich aufrecht erhalten möchte.<sup>6</sup>

Diese unterschiedliche Beurteilung beruht auf den verschiedenen Blickwinkeln, von denen aus der Roman offensichtlich betrachtet wird. So meint Egyptien mit Figurenrede wohl die unzähligen antisemitischen und vom Protokollanten indirekt wiedergegebenen Äußerungen gegen Zwetschkenbaum seitens seiner unmittelbaren Umgebung, der Mithäftlinge, Aufseher, Ärzte, Gefängniswärter und so fort, während Fischer das Verhältnis zwischen dem antisemitischen Protokollführer und dem Protagonisten Zwetschkenbaum fokussiert. Der unterschiedliche Blickwinkel der Interpreten ergibt sich wohl aus der unterschiedlich beantworteten Frage nach dem Erzähler des Romans. So bezieht sich Egyptien auf eine Erzählinstanz, die weitgehend anonym bleibt, während Fischer den Protokollführer des Richters Dr. Xaver Bampanello für das Erzählte verantwortlich macht. Für Bernhard Fetz hinwiederum spricht im Buch vor allem Zwetschkenbaum, der „einem Protokollführer, der zugleich der Erzähler ist, seine Familiengeschichte“<sup>7</sup> darlegt, während für Günther A. Höfler die Stimme des Erzählers erst am Schluß des Buches klar vernehmbar ist,<sup>8</sup> nachdem der Leser zuvor 266 Seiten von einer a-personalen Sprecherinstanz informiert wurde, wodurch sich



<sup>4</sup> VIKAS, SONJA: *Der Außenseiter Albert Drach*. – In: FUCHS, GERHARD; HÖFLER, GÜNTHER A. (Hg.): *Albert Drach. Dossier*. Graz, 1995, S. 235-252, hier S. 241.

<sup>5</sup> EGYPTIEN, JÜRGEN: *Im Schatten des Zwetschkenbaums*. Judentum in Albert Drachs literarischem und essayistischem Werk. – In: *Das jüdische Echo*. Europäisches Forum für Kultur und Politik. Bd. 48. Wien, Okt. 1999, S. 54-61, hier S. 54.

<sup>6</sup> FISCHER, ANDRÉ: „*Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie*.“ Zum Humor bei Albert Drach. – In: *Albert Drach. Dossier*, a.a.O., S. 31-50, hier S. 42.

<sup>7</sup> FETZ, BERNHARD: *Erste Sätze*. Zur Poetik Albert Drachs. – In: *In Sachen Albert Drach*, a.a.O., S. 118-138, hier S. 129.

<sup>8</sup> Vgl.: HÖFLER, GÜNTHER A.: „*Wenn einer ein Jud ist, ist das Schuld genug*.“ Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs. – In: *Albert Drach. Dossier*, a.a.O., S. 179-202, hier S. 180.

nur „wenig Anhaltspunkte in Hinsicht auf ein mögliches Zentrum der Aussagestrukturierung ergeben.“<sup>9</sup>

Die Uneindeutigkeit hinsichtlich der Beantwortung der Frage nach dem Erzähler ist keineswegs negativ zu werten, sondern Symptom einer im Text angelegten Mehrdeutigkeit. Und Mehrdeutigkeit ist – mit den Worten, die Peter Szondi einmal in bezug auf das Werk Paul Celans gebrauchte – ein „Mittel der Erkenntnis“, das „die Einheit dessen sicher [macht], was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision.“<sup>10</sup>

Wenn nun die Frage nach dem Erzähler neuerlich gestellt wird, so soll dies vor allem dazu dienen, jene erzähltechnischen Mittel herauszuarbeiten, mit denen es Drach gelingt, diese Mehrdeutigkeit zu erreichen. Gleichzeitig soll damit die Frage beantwortet werden, inwiefern das von Drach gewählte Erzählverfahren zur Verwirklichung der Intention des Autors, nämlich der „Erzeugung von Widerspruch“ beiträgt.

Für diese Analyse des Erzählvorgangs ist es angebracht, zunächst den Auftakt des Romans unter die Lupe zu nehmen, da „[d]er Vermittlungsmodus einer Geschichte [...] am Erzählanfang am stärksten in Erscheinung treten muß“, so Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens*, um nämlich die „Vorstellung des Lesers auf den jeweiligen Modus des Erzählens“<sup>11</sup> einzustellen. Mit dem Begriff Modus der Erzählens versuchte Stanzel „zwei Phänomene des Gattungsspezifikums Mittelbarkeit theoretisch“ zu erfassen und zwar die „thematisierte Mittelbarkeit des Erzählens und die verleugnete oder verdrängte Mittelbarkeit, die beim Leser die Illusion von Unmittelbarkeit erzeugt“.<sup>12</sup> Dementsprechend unterscheidet Stanzel zwei erzählerische Darstellungsweisen, die eine unterschiedliche Positionierung des Erzählers voraussetzen. Erstens das Erzählen mit einer Erzählerfigur, die „erzählt, berichtet, [auf]zeichnet, [mitteilt], übermittelt, korrespondiert, [aus Akten] referiert, [Gewährsmänner] zitiert, [sich] auf ihr eigenes Erzählen [bezieht], den Leser [anredet], [das Erzählte] kommentiert usw.“<sup>13</sup> Und zweitens, das Erzählen mit einer sogenannten Reflektorfigur, die „reflektiert [...], Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein widerspiegelt, [wahr]nimmt, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie ‘erzählt’ nie [...]. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einsicht in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur ihren Niederschlag finden.“<sup>14</sup>

Mit der Unterscheidung zwischen Erzähler und Reflektor gehen noch weitere Unterschiede im Erzählverhalten einher, wie zum Beispiel hinsichtlich des Tempus- und Deixisgebrauchs oder des Verhältnisses von Innen- und Außensicht, das beim klassischen Erzähler ausgewogen ist, während die Reflektorfigur stark zur Wiedergabe von Innensicht tendiert.<sup>15</sup>



<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> SZONDI, PETER: *Celan-Studien*. Frankfurt a.M., 1971, S. 111.

<sup>11</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Theorie des Erzählens*. 5. unveränd. Aufl. Göttingen, 1991, S. 207.

<sup>12</sup> Ebd., S. 190.

<sup>13</sup> Ebd., S. 194.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 222 f.

Sehen wir uns nun auf der Basis der Stanzelschen Differenzierung, die als Ausgangspunkt unserer Betrachtung dient, den Erzählauftakt des *Großen Protokolls gegen Zwetschkenbaum* an, so läßt sich zunächst die Stimme einer klassischen Erzählerfigur vernehmen, die sich nach Mitteilung von Person und Ort der Handlung in einer Art Exposition auf subtile Weise an den Leser richtet:

In dem sehr zweifelhaften Schatten eines sogenannten Zwetschkenbaums saß ein Mann, der hieß auch Zwetschkenbaum, aber er war es nicht. Diese Familienbezeichnung gibt nämlich allerdings einen guten Namen für die damit gemeinte Pflanze mit verholztem Stengel oder Stamm ab. [...] Dagegen hält man erwähnten Namen für schlecht, wenn er einen Menschen betrifft, und der Verruf, in dem er steht, hat seine Begründung nicht etwa darin, daß einmal ein großer philosophischer Dichter behauptet hat, vieles im Menschen sei noch Pflanze und Gespenst; sondern vielmehr ist man zu einer absprechenden Ansicht deshalb gelangt, weil die Benennung besagten Vegetationsteils auch noch häufig von einer Spezies Kreatur (Gattung Lebewesen) für sich in Anspruch genommen wird, die man gemeinhin Juden nennt. Und so ist es auch kein Zufall, daß es einmal einen Juden namens Zwetschkenbaum gab, von dem hier die Rede ist. (GP, S. 7)

Aus der erzählerischen Distanz, die die Verwendung des Präteritums evoziert, führt der Erzähler den Leser durch die Nennung des Namens des Protagonisten und des Ortes der Handlung kurz in die Geschichte ein, verfällt aber sogleich in einen Kommentar, der sich auf die negative Konnotation des Namens 'Zwetschkenbaum' bezieht. Der Leser wird dabei nicht direkt angesprochen, sondern indirekt, wie etwa durch die Erklärung des Begriffs „Spezies Kreatur“ in Klammern. Dieser Kommentar, den der Erzähler völlig trocken und in einer ins Zynische übersteigerten Unbeteiligung von sich gibt, birgt für den Leser von Beginn an die Möglichkeit einer Entscheidung für oder gegen Zwetschkenbaum: So spiegelt die Umständlichkeit, mit der der Erzähler die Abwertung des Namens zu begründen versucht, die Absurdität jener vielfach im pseudowissenschaftlichen Ton vorgetragenen Vorurteile gegen Juden wider und fordert nachgerade den Einspruch des Lesers. Andererseits suggeriert der Schlußsatz der Exposition eine scheinbar gerechtfertigte Skepsis gegenüber dem Protagonisten und könnte bei einem voreingenommenen Leser eine negative Erwartungshaltung gegenüber der Hauptfigur verstärken. Daß auch eine solche Lesart des Romans möglich war, berichtete Albert Drach dem Wiener Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler in einem Interview:

Als ich nach dem Krieg im Jahr '47 für kurze Zeit nach Österreich zurückkam, habe ich, weil ich schon einmal hier war, mich an den Verlag gewendet, der [...] das Werk Doderers betreute: den Luckmann-Verlag. Und sie [die zuständige Dame] hat mir, während sie mein Buch gelesen hat, noch dreimal erklärt, daß sie begeistert ist und es unbedingt nehmen wird. Aber dann [...] hat sie aber zu ihrem Entsetzen bemerkt, daß der Jude zwar sicher verurteilt wird, aber daß er ein anständiger Mensch sein kann, und das ist unmöglich jetzt zu behaupten. Und ein Buch, das so getarnt ist, kann man einfach jetzt keinem Publikum vorlegen.<sup>16</sup>



<sup>16</sup> Albert Drach im Gespräch mit Wendelin Schmidt-Dengler: *Wider die verzuckerten Helden*. – In: Albert Drach. *Dossier*, a.a.O., S. 9-27, hier S. 10.

Dem Entsetzen der Leserin, die erst gegen Ende des Buches feststellte, daß „der Jude auch ein anständiger Mensch sein kann“, bleibt lediglich unser Entsetzen über den damaligen Literatur- und Kulturbetrieb in Österreich entgegenzusetzen.

Kehren wir jedoch zurück zum Erzählaufakt des *Großen Protokolls*: Unmittelbar nach der oben zitierten Exposition setzt nun die Stimme des Protokollanten ein, der entsprechend der Textsorte Protokoll weitere Informationen zum Fall Zwetschenbaum gibt. Auch der Protokollant verhält sich zunächst wie ein klassischer Erzähler, da er zitiert, kommentiert und sich mittels seiner wertenden Bemerkungen in Klammern auch an den Leser wendet.

Er unterscheidet sich jedoch von der in der Exposition auftretenden Erzählinstanz, die immer in der klassischen Erzählzeit des Präteritums über den Fortgang der äußeren Handlung berichtet, indem er sich der unterschiedlichsten sprachlichen Mittel des Ausdrucks der Vermutung bedient und das von ihm vernommene Geschehen vornehmlich in der indirekten Rede wiedergibt. Insbesondere durch die Verwendung der indirekten Rede spiegelt der Protokollant auf der einen Seite Sachlichkeit vor, unterläuft diese jedoch auf der anderen Seite durch seine Vermutungen, Klammerbemerkungen und nicht zuletzt durch die abfällige Wiedergabe des jiddischen Tonfalls der Äußerungen Zwetschenbaums, wie das folgende Zitat zeigt:

Vor seinem Abgange wendete er sich noch einmal an alle Zimmergenossen [...]. Er gehe fröhlich in jenes Haus, wo man ihn habe gestochen ins Herz, ihn geschlagen zum Krüppel und das er gefürchtet habe mehr als den Galgen. Man habe ihm nicht erlaubt, zu tragen auf seinem Buckel die Schmerzen der anderen, und er müsse tragen als verachteter Mann ein Schicksal, von dem er nicht könne begreifen den Sinn. Aber sei es nicht, weil der Sinn liege zu weit und zu kurz die Gedanken? Hier lächelte Zwetschenbaum, als hätte er eine neue Wahrheit gefunden, bot jedem von allen seine Hand an, doch hielt Quirrl die seinige ausweichend auf dem Rücken. (GP, S. 152)

Die Bevorzugung der indirekten Rede im Erzählverhalten des Protokollanten hängt auch mit ihrem metasprachlichen Charakter zusammen: Indem nämlich das Denotat einer Äußerung gleichzeitig mit der Behauptung, daß es gesagt wurde, auftritt, ist die „Rede in der Rede“ auch immer gleichzeitig „die Rede von der Rede“.<sup>17</sup> Und so handelt der Roman auch von der Unfähigkeit der Sprache, die Wahrheit zu sagen und von den „Ermordungen *durch* das Wort.“<sup>18</sup>

Der Leser vernimmt, wie das oben angeführte Zitat verdeutlicht, beinahe gleichzeitig die Stimme eines Protokollanten und jene anonyme Erzählinstanz, die am Beginn des Romans auftritt und die in den für ein Protokoll übrigens völlig untypischen Tempora Präteritum und Plusquamperfekt erzählt. Es ist Erzählerrede im klassischen Sinn, die für den Fortgang der Handlung sorgt und mitunter auch Dinge weiß, die der Protokollant nicht wissen kann. Darüber hinaus werden die stark wertenden Aussagen des Protokollanten immer wieder neutralisiert, wodurch der Leser in ein Spannungsfeld gerät, das ihn den Text einmal als extrem wertend, dann wieder als äußerst sach-



<sup>17</sup> VOLOSINOV, VALENTIN: *Marxismus und Sprachphilosophie*. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode der Sprachwissenschaft. Hg. v. Samuel M. Weber. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien, 1975.

<sup>18</sup> VALÉRY, PAUL: *Herr Teste*. Frankfurt a.M., 1990 (= Bibliothek Suhrkamp, 162), S. 55 (Hervorhebung von Paul Valéry).

lich wahrnehmen läßt. In diesem ständigen Wechsel zwischen Erzählerinstanz und Prokollführer spiegelt sich auch jener oben zitierte Gegensatz zwischen Beschreibung und Parteinahme wider, den Drach in seinem Brief an den Rowohlt-Verlag anführt. Ob der Erzähler und der Protokollant ein und dieselbe Figur oder zwei unterschiedliche Erzählinstanzen verkörpern, bleibt trotz der Einführung des Ich-Erzählers am Ende des Buches bewußt offen, wodurch die Struktur des Romans zum Spiegel ihrer inhaltlichen Komponenten wird: Das Ausgeliefertsein Schmuls an eine Reihe anonymer, völlig gegen ihn eingestellter Instanzen entspricht der Situation des Lesers, der den unterschiedlichen Erzählinstanzen ausgesetzt wird, ohne ein konkretes Aussagezentrum der Diskriminierung orten zu können. Aus der daraus resultierenden Unsicherheit wird der Leser auf sich selbst zurückgeworfen und gezwungen, seine eigene Position zu überdenken und möglicherweise für Zwetschkenbaum Partei zu ergreifen. Und genau dies entspricht der Intention Albert Drachs, für den ja nur „der billige Autor, den anderen, die ihm zuhören oder die ihn lesen, eine bestimmte Einstellung suggeriert.“<sup>19</sup>

Die Erzeugung von Widerspruch wird durch einen weiteren erzähltechnischen Kunstgriff provoziert, und zwar durch das radikale Aussparen von inneren Vorgängen. Der konsequente Verzicht auf Innensicht, der über die Form des fingierten Protokolls erreicht wird, ist ein wesentlicher Bestandteil des poetologischen Konzepts von Albert Drach und begründet auch die Modernität seiner Texte. Dadurch nämlich kehrt Albert Drach dem Stanzelschen Modell des klassischen Erzählers, das ja einen permanenten Wechsel von Außensicht und Innensicht vorsieht, den Rücken. Doch nicht nur vom Modell des klassischen Erzählens, sondern auch von den modernen Schriftstellern der Gegenwart grenzt sich Drach durch seinen Verzicht auf Innensicht ab, wie das untenstehende Zitat zeigt:

Was der Roman braucht? Außensicht. Der Autor muß von außen auf die Handlung blicken. Und das beherrschen sie [die heutigen Schriftsteller] nicht. Sie füllen eine Wursthaut mit allen möglichen Ingredienzien an.<sup>20</sup>

Was den Erzählmodus betrifft, steht Albert Drach in diametralem Gegensatz zum „Geschichtenzerstörer“<sup>21</sup> Thomas Bernhard, für den die Darstellung von inneren Vorgängen wesentlich war. Doch ist auch Drach durch die Aussparung von Innensicht ein Geschichtenzerstörer, denn keineswegs lassen sich seine Texte jenem Bereich der „erzählten Welt“<sup>22</sup> zuordnen, der es dem Leser erlaubt, entspannt und distanziert einen Text als bewußte Fiktion wahrzunehmen. Er ist vielmehr zur Rekonstruktion der Innensicht des Protagonisten Zwetschkenbaum gezwungen. Durch diesen Kunstgriff verhindert Albert Drach die unbedachte und lediglich auf vorübergehendem Mitleid



<sup>19</sup> DRACH, ALBERT [Antwort auf eine Autorenumfrage]. – In: BLOCH, PETER ANDRÉ (Hg.): *Gegenwartsliteratur: Mittel und Bedingungen ihrer Produktion*. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Bern; München, 1975, S. 311 f.

<sup>20</sup> Zit. nach: VIKAS: *Der Außenseiter Albert Drach*, a.a.O., S. 241.

<sup>21</sup> BERNHARD, THOMAS: *Drei Tage. Biographische Notiz*. – In: DERS.: *Der Italiener*. Salzburg und Wien, 1971. Zit. nach der Ausg.: Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988 (= Suhrkamp Taschenbuch, 1645), S. 78-92, hier S. 83.

<sup>22</sup> WEINRICH, HARALD: *Tempus*. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart, 1964. Zit. nach der 4. Aufl.: Stuttgart; Berlin; Köln, 1985, S. 28 f.

basierende Identifikation mit dem Opfer, das dadurch neuerlich stigmatisiert wird. So wendet sich Albert Drach über die literarische Form des Protokolls gegen das „Herhalten der Opfer für Einsichten“, das Ingeborg Bachmann auf inhaltlicher Ebene in ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* angreift:

[...] die Opfer, die vielen, vielen Opfer zeigen gar keinen Weg! Und für die Mörder ändern sich die Zeiten. Die Opfer sind die Opfer. Das ist alles. [...] Juden sind gemordet worden, weil sie Juden waren, nur Opfer sind sie gewesen, so viele Opfer, aber doch wohl nicht, damit man heute endlich draufkommt, schon den Kindern zu sagen, daß sie Menschen sind? [...] Nein, das versteht eben niemand, daß die Opfer zu nichts sind! Genau das versteht niemand und darum beleidigt es auch niemand, daß diese Opfer auch noch für Einsichten herhalten müssen. Es bedarf doch dieser Einsichten gar nicht, wer weiß denn hier nicht, daß man nicht töten soll!?<sup>23</sup>



<sup>23</sup> BACHMANN, INGEBORG: *Unter Mördern und Irren*. – In: DIES.: *Das dreißigste Jahr*. Frankfurt a.M., 1978 (= dtv, 344), S. 66-87, hier S. 80.

Antonia Opitz (Piliscsaba)

## Der Nibelungen Einkehr in die DDR-Literatur

Beim Blättern im alten Katalog der Deutschen Bücherei zu Leipzig stößt man auf eine Version des *Nibelungenliedes*, die in den wissenschaftlichen Publikationen zur Rezeption des um 1200 aufgezeichneten Textes kaum Erwähnung findet. Das Schweigen über das sehr gefällige, weil mit den Bildern der Hundeshagenschen Handschrift illustrierte Büchlein mag weniger durch dessen Inhalt begründet sein, denn es handelt sich um eine dem Original im Wesentlichen treue Nacherzählung der Handlung, bei strenger Beibehaltung der Gliederung in die 39 *aventiuren*. Unerwähnt bleibt das Werk meist wohl eher wegen der Person des Verfassers. Der Schriftsteller Hans Friedrich Blunck – zweifelsohne ein Erzähler von Format – war in den dreißiger Jahren einer der meistgelesenen deutschen Autoren. Als er im Jahre 1934 seine Nacherzählung publizierte, gehörte er zu den führenden Kulturpolitikern des Dritten Reiches, er bekleidete damals das Amt des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, war Mitglied des Reichskultursenats und des Senats der Deutschen Akademie für Dichtung, er bekleidete also Funktionen, die dazu berechtigen, der von ihm verfaßten Nacherzählung ideologiestiftenden Charakter beizumessen, in ihr einen frühen Versuch zu sehen, das *Nibelungenlied* im öffentlichen Bewußtsein des Dritten Reiches zu etablieren.

Der lediglich auf die Kernhandlung konzentrierte, stellenweise eher karg wirkende Text selbst, in dem Details, die Historisches vermitteln würden (Beschreibung von Kleidung und Waffen, Fest- und Kampfhandlungen), weitgehend ausgespart bleiben, liefert für eine solche Annahme keinen entscheidenden Beweis, wenn auch die äußerste Verknappung und Vereinfachung des Inhalts ganz klar von der Absicht zeugt, auf sehr breite Leserkreise zu wirken. Die ebenfalls von Blunck stammende Einleitung spricht dann eine eindeutige Sprache. In ihr wird das *Nibelungenlied* als großes Lied des deutschen Volkes gewertet, das allein unter den in Epen und Liedern überlieferten Sagen der Völker Europas – der Römer, der Italiener, Angelsachsen, Franzosen und Skandinavier – Homers *Ilias* ebenbürtig sei. Nach einer kurzen, sachlichen Darstellung der Überlieferungsgeschichte und einer knappen Nennung der Hauptthemen (Glück und Trauer in der Liebe zwischen Siegfried und Kriemhild, der Untergang der Burgunden an Etzels Hof) formuliert Blunck dann unmißverständlich, wo für ihn und wohl auch für den von ihm anvisierten Leser das Bedeutsame des Werkes liegt:

Dieser Endkampf ist so gewaltig, er ist in seinen Einzelzügen so ritterlich groß, so voll der Treue bis zum Tode, daß davor der Haß der Kriemhild, der Spott Volkers und vieles, was –

ich möchte sagen – aus Not und Übermut vorm Tode an Schlimmem geschieht, vergessen wird, und wir uns der Gewalt der bis zum letzten harten Schicksalsgestaltung beugen.<sup>1</sup>

Sicherlich ist es eine grobe, jedoch in dem vorgegebenen Rahmen unvermeidliche Verkürzung, wenn man nach der Erwähnung von Bluncks Werk aus der Anfangszeit des Dritten Reiches, neun Jahre überspringend, auf ein bekanntes und in den einschlägigen Publikationen zur Rezeption des Nibelungenstoffes im Dritten Reich viel zitiertes Dokument, auf Görings Rede vom 30.1.1943 zu sprechen kommt. In der Rede, die eigentlich eine Festrede aus Anlaß des 10. Jahrestages der „Machtergreifung“ werden sollte, sah sich der Reichsmarschall veranlaßt, sich mit der Situation zu befassen, die im Ergebnis der Niederlage der deutschen Truppen bei Stalingrad entstanden war. Einerseits war er sichtlich bemüht, die schmählich endende, verlustreiche Schlacht zum heroischen Widerstand ohnegleichen umzudeuten, vor allem ging es ihm aber darum, die Deutschen zur Intensivierung ihres Einsatzes für den Endsieg zu bewegen und dabei selbst ihr Leben nicht zu schonen. In einer berühmt-berüchtigt gewordenen Passage seiner Rede beschwört er zu diesem Zweck auch den heroischen Endkampf der Nibelungen vor ihrem Untergang in Etzels Saal:

Es wird dies einmal der größte Heroenkampf gewesen sein, der sich jemals in unserer Geschichte abgespielt hat. [...] Wir kennen ein gewaltiges heroisches Lied von einem Kampf ohnegleichen, das hieß *Der Kampf der Nibelungen* [sic!]. Auch sie standen in einer Halle von Feuer und Brand und löschten den Durst mit eigenem Blut – aber kämpften und kämpften bis zum letzten.<sup>2</sup>

Das Schicksal des *Nibelungenliedes* in der DDR, und spezifisch seine Rezeption durch Autoren der DDR-Literatur, ist von dieser an zwei paradigmatischen Beispielen aufgezeigten Vereinnahmung durch die Ideologen des Nationalsozialismus nicht zu trennen. Wer sich auch immer ihm zuwenden wollte, sah sich gezwungen, sich mit den beiden, in den zitierten Texten übereinstimmend enthaltenen Aussagen auseinanderzusetzen: das *Nibelungenlied* sei das Nationalepos der Deutschen,<sup>3</sup> bzw. das wirklich Große an ihm sei die Gestaltung der bedingungslosen Treue der Kämpfer untereinander und besonders zu ihrem Führer sowie ihre heroische Bereitschaft zum Untergang.

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg waren die historischen Bedingungen für eine solche Auseinandersetzung in keinem der beiden deutschen Staaten gegeben. In der DDR erschien zwar im Jahre 1960 eine sehr verdienstvolle Prosafassung des



<sup>1</sup> *Das Nibelungenlied*. Mit Bildern aus der Hundeshagenschen Handschrift erzählt und begleitet von HANS FRIEDRICH BLUNK. Nachw. v. HANS WEGENER. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1934, S. 9.

<sup>2</sup> GÖRING, HERMANN: Rede am 30.1.1943, gehalten im Reichsluftfahrtministerium vor Abordnungen der Wehrmacht. – In: HEINZLE, JOACHIM; WALDSCHMIDT, ANNELIESE (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 180. Vgl. dazu KRÜGER, PETER: *Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30.1.1943*. – In: HEINZLE (Hg.): *Die Nibelungen*, a.a.O., S. 151-169.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Gegenposition zur These vom Nationalepos: DE BOOR, HELMUT: *Einleitung*. – In: DERS. (Hg.): *Das Nibelungenlied*. Zweisprachig. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1959 (= Sammlung Dieterich, 250), S. V-VI.

<sup>4</sup> *Das Nibelungenlied*. Hochdeutsche Prosafassung von MANFRED BIERWISCH und UWE JOHNSON. Leipzig: Reclam, 1960.



Altgermanisten Manfred Bierwisch (in Zusammenarbeit mit Uwe Johnson).<sup>4</sup> Sie trug wissenschaftlichen Charakter und folgte der kommentierten Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor aus dem Jahre 1944. Ihre Funktion bestand ganz offensichtlich darin, den zum Literaturkanon gehörenden Text den des Mittelhochdeutschen unkundigen Lesern (vorrangig Schülern, Studenten, zum Teil aber auch Lehrern) in einer hochdeutschen und von jedem ideologischen Mißbrauch bereinigten Form zugänglich zu machen.

Obwohl der Text so in leicht lesbarer Fassung vorlag, wurde es in der DDR in den ersten Jahrzehnten nach 1945 sowohl in der breiteren Öffentlichkeit als auch in der Literatur selbst ziemlich still um die Nibelungen. Es ist das bleibende Verdienst des Dichters Franz Fühmann, diese Stille am Anfang der siebziger Jahre mit seiner, damals durchaus nicht einhellig begrüßten, Neuerzählung des *Nibelungenliedes* gründlich aufgestört zu haben. Schon während der Arbeit am Werk gab Fühmann Interviews, am komplexesten entwickelte er aber sein Anliegen in einer Diskussion zum bereits erschienenen Werk mit Literaturwissenschaftlern, Kulturpolitikern und Verlegern am 28. Februar 1973 in der Sektion Literatur und Sprachpflege der Akademie der Künste.

Was mich am Nibelungenlied einfach überwältigt hatte beim Wiederlesen, so um das Jahr 1960 herum, das war: das ist eine sehr große Begebenheit, und darum hat es auch ein großes Stück Literatur werden können. [...] Ich fand, das war ein großes Stück, wenn Sie wollen, Geschichtsdenken in der deutschen Literatur. Das sollte nicht ungenutzt bleiben.<sup>5</sup>

Allein die Tatsache, daß zwischen dieser Erkenntnis und der Realisierung des Vorhabens etwa zehn Jahre vergingen, zeigt, wie enorm die Schwierigkeiten waren, denen sich Fühmann gegenübergestellt sah. Nicht nur die Frage war zu stellen, wie der Stoff zu befreien sei von dem „Berg von Verfälschungen“<sup>6</sup> in der immer noch recht nahen Vergangenheit. Es zeugt aber von der schonungslosen Ehrlichkeit Fühmanns auch sich selbst gegenüber, wenn er in der genannten Diskussion der Frage „Wie macht man das?“ eine zweite: „Wie mach *ich* das?“ [Hervorhebung von mir. A. O.] hinzufügt, damit auf die einstige eigene Verwobenheit in den von den Nationalsozialisten funktionalisierten Mythos deutend. Zu solchen wahrhaft substantiellen Problemen kamen Hindernisse, die seitens der um 1970 gerade besonders engstirnigen Kulturpolitik aufgetürmt wurden. Der heutige Leser der Debatte wird es kaum entschlüsseln können, wen der Verleger Hans Bentzien mit einem „bekannten Mann“ meint, der „etwas gegen dieses Projekt hatte“ und der der Meinung sei, man könne doch das *Nibelungenlied* heute nicht drucken, es könne falsche Wirkungen unter der Jugend hervorrufen.<sup>7</sup> Und eher schmunzeln wird der Leser heute über die damals durchaus ernst gemeinte Überlegung, man könne den in den faschistischen Varianten des Mythos besonders belasteten Hagen vielleicht aus dem Werk streichen und seinen Part zum Beispiel König Gunther übertragen.<sup>8</sup> Für Fühmann, der nach der Relektüre



<sup>5</sup> *Dialog am Abend*. Zur Nacherzählung des Nibelungenliedes von Franz Fühmann. – In: *Mitteilungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik*, Jg. 11 (1973), Nr. 5, S. 7f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 8.

<sup>7</sup> Ebd., S. 5.

<sup>8</sup> Ebd., S. 6.

immerhin zehn Jahre über das Projekt nachdachte und wie kaum ein anderer mit dem *Nibelungenlied* vertraut war, schlossen sich derlei faule Kompromisse selbstverständlich aus. Er wählte die Neuerzählung als Adaptionenform und setzte sich dabei strengstens das Original zum Maßstab: „Mein Arbeitsprinzip war, nichts zu sagen, was nicht durch den Text des Originals belegbar wäre.“<sup>9</sup> Freilich mußte auch er der Tatsache Rechnung tragen, daß man in einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Kontext für ein modernes Publikum erzählt, und Fühmann nahm sich vor, diese neue Leserschaft zum Werk hinzuzuführen. Im Gegensatz zu der Ahistorizität und dunklen Schicksalhaftigkeit der nationalsozialistischen Auslegung der Sage rückte er die Handlung erneut in die komplizierten historischen Zusammenhänge, und er humanisierte die Figuren, indem er ihre Handlungen psychologisch motivierte. Die Kämpfer beider Parteien in der Saalschlacht konnten bei ihm so heldenhaft bleiben, eben weil sie den – allerdings nur in ihrer Zeit gültigen – vorhöfisch-heroischen bzw. ritterlich-höfischen Normen entsprechend gehandelt hatten. Sein Hagen von Tronje bleibt würdevoll, weil er, wohl wissend, daß es sein Leben kosten wird, mit Berufung auf seine Lehnspflicht die Stelle nicht preisgibt, an der der Hort versenkt wurde: „Mich bindet mein Eid. [...] Ich habe meinen Herren geschworen, den Hort nicht zu verraten, solange sie leben.“<sup>10</sup> Problematisch wird – im Falle einer *Nacherzählung* – eine solche Historisierung dort, wo auf der Grundlage der in Fühmanns Gegenwart gültigen Geschichtsbetrachtung neue Momente und Details hinzugefügt werden, wie z. B. bei der Nacherzählung der Schlußverse des Liedes. Der anonyme Erzähler des Liedes schließt, wie bekannt, mit der Klage darüber, daß „alle Lust am Ende ja immer Leid nur hinterläßt“ und läßt das weitere Geschehen offen:

*Ich kann euch nicht bescheiden, was weiter noch geschah.  
Ich weiß nur, daß man Ritter und Frauen weinen sah  
Und auch die edlen Knappen um lieber Freunde Tod.  
Hier hat die Mür ein Ende: das ist der Nibelunge Not.<sup>11</sup>*

Der entsprechende Text des Nacherzählers zum Vergleich:

Was weiter geschah, weiß ich nicht. Ich weiß nur, daß man viele weinen sah, Ritter und Frauen und Kinder, und auch Knechte, und auch die Frauen und Kinder von Knechten. Hier endet die alte Geschichte. Sie heißt: Der Nibelunge Not.<sup>12</sup>

Fühmann verfolgt mit der Einfügung der trauernden Kinder und Knechte und der Frauen und Kinder der Knechte zwei Ziele. Erstens will er, so behutsam wie möglich, die Sicht des Volkes auf die erzählten Vorgänge einbringen, ein Anliegen, das dem alten Text gänzlich fremd ist. Zweitens steht er, wie jeder Bearbeiter des *Nibelungenliedes*, vor dem – im DDR-Kontext besonders brenzligen – Problem der Perspektive. Sieht man das allein in dem großen und heroischen Untergang oder läßt man es unter Berufung auf die Unkenntnis des weiteren Verlaufs weitgehend offen, wie das der Autor des *Nibelungenliedes* tut? Auch Fühmann entscheidet sich für die Offenheit,



<sup>9</sup> Ebd., S. 8.

<sup>10</sup> FÜHMANN, FRANZ: *Das Nibelungenlied*. Rostock: Hinstorff, 1981, S. 285.

<sup>11</sup> DE BOOR (Hg.): *Das Nibelungenlied*, a.a.O., S. 695.

<sup>12</sup> FÜHMANN: *Das Nibelungenlied*, a.a.O., S. 286.

aber er überantwortet die Entscheidung darüber kommenden Geschlechtern, in deren Gedächtnis das Schicksal der Burgunden aufbewahrt bleibt. Man kann über solche (und weitere noch wesentlich umfangreichere) Ergänzungen, die vor allem die psychologische Ausstattung der Kriemhild-Figur betreffen, sehr unterschiedlicher Meinung sein. Beim Erscheinen des Werkes jedenfalls wurde das Problem in Fachkreisen ausführlich und durchaus kontrovers diskutiert. Der ungarische Leser von heute ist in der günstigen Lage, sich selber ein Urteil bilden zu können, denn Fühmanns Version des *Nibelungenliedes* liegt in der sehr schönen Übersetzung des Dichters Gábor Hajnal vor. Wenn sich Fühmann auch für das beschriebene behutsam historisierende und psychologisch motivierende *Durcherzählen* der Story entschieden hatte und diese Methode konsequent durchhielt, so sah er nach getaner Arbeit durchaus andere Möglichkeiten für die Adaption des sensiblen Stoffes und stellte diese auch zur Diskussion. Er suchte nach besseren Lösungen für folgendes Grundproblem:

Wie bringt man das zur Deckung – das Lebensgefühl der mittelalterlichen, vollkommen religiös bestimmten, [...] 'heilen Welt', in der der Mensch sicher in ein unveränderliches, letzt- und allgemeingültiges ethisches System eingebettet ist, mit letztwaltender oberster Gerechtigkeit, Lohn und Strafe, und so weiter [...] mit dem heutigen Lebens- und Weltverständnis?<sup>13</sup>

In diesem Zusammenhang fragte er, zukünftige Entwicklungen empfindsam vorwegnehmend, nach der Berechtigung einer Alternative zum chronologischen Durcherzählen: „indem zum Beispiel das durch Sprünge getrennte Nebeneinander einzelner Schichten getreu wiedergegeben wird? Oder wäre ebendies eine arealistische Gestaltungsweise gewesen?“<sup>14</sup> Besonders die zweite Frage legt geradezu symptomatisch die Kluft frei, die sich zwischen den in der DDR damals noch gültigen überholten ästhetischen Normen und den Entdeckungen der Schriftsteller bei ihrer Arbeit am Anfang der siebziger Jahre immer stärker auftat. Als Meister der schöpferischen Weiter- und Neubildung *antiker* Stoffe sah Fühmann zudem auch im Falle des *Nibelungenliedes* die Möglichkeit der Neuschöpfung. „Hier habe ich es aber nicht gewollt,“<sup>15</sup> heißt es dann lakonisch und ohne weitere Begründung. In Kenntnis seiner Werke weiß man allerdings um den Grund. Die schöpferische Weiterbildung eines Stoffes kann nur bei restlosem Einsatz der gesamten Künstlerpersönlichkeit gelingen. Fühmann wäre bei einer solchen Auseinandersetzung mit dem Nibelungenstoff unbedingt erneut mit dem gestalterischen Grundproblem seines Schaffens, mit dem Problem der Wandlung eines jungen Faschisten, konfrontiert gewesen, um dessen Lösung er stets so schwer rang, das er aber trotzdem bis zum Ende seines Lebens nicht vollgültig lösen konnte.

Phantasievolle, innovative Neuschöpfung als alternative Adaptionform für das *Nibelungenlied* blieb Autoren vorbehalten, die die Gnade der späten Geburt davor bewahrt hat, in Gesellschaft und Ideologie des Nationalsozialismus involviert gewesen zu sein. So können in dem zwischen 1951 und 1971 entstandenen Stück



<sup>13</sup> *Dialog am Abend*, a.a.O., S. 15.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 8.

*Germania Tod in Berlin* des 1929 geborenen Heiner Müller die Nibelungen Gunther, Gernot, Volker und Hagen als neugeschaffene Kunstfiguren schon ziemlich unbeschwert auf der Bühne ihren Einzug halten, von der nahen Vergangenheit zwar gezeichnet, aber schon als grausig-komische Gestalten, die man nur aus einer ziemlich gelassenen Distanz zu dieser Vergangenheit zu formen vermag. Müller läßt sie allerdings nur in einer einzigen Szene *Hommage à Stalin 1* agieren, sie bilden bei ihm lediglich ein Moment in dem großen Zusammenhang „deutsche Geschichte“. Als überlebensgroße Kämpfer in verrosteten Harnischen erscheinen sie inmitten des großen Soldatensterbens im Kessel von Stalingrad. Nachdem sie sich wieder einmal brüllend auf imaginäre Hunnen gestürzt und einen Leichenwall aus ihnen aufgerichtet haben, setzen sie sich und trinken – in deutlicher Anspielung auf die entsprechende Szene der Saalschlacht auf Etzels Burg – statt Blut hier allerdings Bier aus den Hirnschalen. Der intertextuelle Bezug zu Görings Stalingrad-Rede ist offenbar, hatte doch der Reichsmarschall dort dieselbe dem endgültigen Untergang der Burgunden unmittelbar vorangehende, vom Blut triefende Szene heraufbeschworen, um seine Mannen vom Heroismus des Einsatzes und des Untergangs zu überzeugen.

Im Gegensatz zu der Hauptthese von Schmitt-Sasse,<sup>16</sup> Müller wolle bei seiner Adaption des Stoffes nicht auf die literarische Quelle, sondern lediglich auf den politischen Mythos zurückgreifen, läßt sich an der Szene geradezu exemplarisch die künstlerische Arbeit Müllers an dem überlieferten Material nachweisen. Er nimmt dem Untergang der Nibelungen nun entschieden den heldenhaften Charakter, indem er seine Helden nicht durch die Hand edler Feinde sterben, sondern sich gegenseitig niedermetzeln läßt. Sie sterben nicht, weil sie heldenhaft bis zuletzt durchhalten, sondern weil sie trotz der offensichtlichen Sinnlosigkeit weiterer Kampfhandlungen angesichts von Leichenbergen nicht aufhören können damit, was sie immer getan haben: Waffen zu führen und zu töten. Diese für Müller charakteristische Demontage und Umkehrung der überlieferten Sage spielt er bei allen vier Gestalten mit höchst präziser Arbeit am Original durch. Statt der im *Nibelungenlied* absolut verbindlichen Treue der Kämpfer einer Partei zueinander und ihrem Lehnsherrn gegenüber denunzieren und verraten sich Gernot, Volker, Gunther und Hagen gegenseitig. Gernot, der im *Nibelungenlied* am ehesten zum Ausgleich und zu einer friedlichen Lösung neigt, muß bei Müller zuerst sterben, weil er am Sinn des Krieges zweifelt und Kriegsmüdigkeit durchscheinen läßt. Ihm folgt der Spielmann Volker; er wird niedergemetzelt, weil er seine Geige anstimmt und dadurch die anderen einschläfern, am Kampf hindern könnte. Die Szene ist nichts anderes als die mit minutiöser Genauigkeit gearbeitete Umkehrung der entsprechenden Szene in der 30. Aventure. Und ganz wie im *Nibelungenlied* bleiben zuletzt Gunther und Hagen allein auf dem Plan. Jedoch bringt sie nicht die schreckliche Rache der um Siegfried und um den Nibelungenhort gebrachten Kriemhild zu Fall, sie erschlagen sich gegenseitig aus Habgier. Selbst der Satz Hagens „Einer zuviel“, mit dem er sich auf Gunther stürzt, stammt aus dem Lied, nur bezieht er sich hier nicht auf die heroische Bereitschaft, einen jeden Zweikampf zu



<sup>16</sup> Vgl. dazu: SCHMITT-SASSE, JOACHIM: *Die Kunst aufzuhören*. Der Nibelungenstoff in Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin*. – In: HEINZLE (Hg.): *Die Nibelungen*, a.a.O., S. 371.

Ende zu führen, sondern auf den Kampf um den Alleinbesitz der Beute. Und schließlich die Umkehrung der Perspektive: Müllers Nibelungen gehen nicht endgültig unter, die Teile ihrer zerstückelten Leichen fügen sich zu einem neuen Monster.

Im Gegensatz zu Müllers Stück, das von der Literaturkritik reichlich besprochen und im Westen, später sogar im Osten Deutschlands mehrfach aufgeführt wurde, ereilte das *unter dem Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Nibelungenlied* unbedingt viel anspruchsvoller konzipierte Stück Volker Brauns *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor* ein eher ungünstiges Schicksal. Die Uraufführung in Weimar konnte erst 1986, zwei Jahre nach dem Abschluß der Arbeit am Text, stattfinden. Für einen Dramatiker, der sich so programmatisch zu einem Theater bekennt, das in gesellschaftliche Vorgänge unmittelbar eingreift, würde eine solche Zeitverschiebung auch unter gewöhnlichen Umständen Probleme mit sich bringen. Die zwei Jahre zwischen Konzipierung und Uraufführung waren aber besondere Jahre. Entstanden ist das Stück eben nicht in der Gorbatschow-Ära, wie Claudia Schmidt in ihrem Buch behauptet.<sup>17</sup> Der Einfluß der „Perestroika“ hat lediglich die Aufführung auf dem Theater möglich gemacht. Das gesamte Werk, aber besonders der dritte Teil *Deutscher Furor* ist überhaupt nicht angemessen zu deuten, wenn man außer Acht läßt, daß das Stück in der – heute gern vergessenen oder verdrängten – historischen Konstellation am Anfang der achtziger Jahre wurzelt, als die Gefahr einer möglichen Konfrontation der beiden Großmächte am Horizont erschien, und daß daraus Konsequenzen für die beiden deutschen Staaten zu befürchten waren. Brauns Nibelungen-Adaption ist in dieser Hinsicht ganz eng mit Christa Wolfs künstlerischer Bearbeitung des Cassandra-Mythos verwandt, ein Zusammenhang, der damals beiden Autoren, die übrigens beide aktive Mitgestalter der deutsch-deutschen Schriftstellertreffen zur Erhaltung des Friedens gewesen sind, zutiefst bewußt war.

Die Fachliteratur tut sich schwer mit dem außerordentlich komplexen Werk. Die Vorstellung, die in Wolfgang Emmerichs salopper Bezeichnung „müllerndes Stück“<sup>18</sup> zum Ausdruck kommt, führt jedenfalls in die Irre. Mag sein, daß neben der grundlegenden Gemeinsamkeit, daß beide Dichter eigenschöpferisch mit dem Stoff umgehen, zahlreiche Textbeziehungen zu einzelnen Stücken von Müller zu entdecken sind, – war es doch unter den Autoren der DDR durchaus üblich, miteinander innerhalb der literarischen Texte in Dialog zu treten. Brauns Nibelungenstück beruht jedoch auf einer ganz originären Konzeption und weist einen unverwechselbar eigenen Denkstil auf. Beiden wird man nur beikommen, indem man die entscheidenden intertextuellen Kontexte in den Mittelpunkt der Analyse rückt. In einem Interview, das den Erstdruck in der Zeitschrift *Theater heute* begleitete, äußert Braun auf die Frage, was ihn dazu bewogen habe, sich dem alten Stoff zuzuwenden:

Studenten verschiedener Theaterschulen beschäftigen sich in einer *Nibelungen-Werkstatt* spielerisch mit dem Sagenstoff und Hebbels Dramatisierung. Es interessierte der theatrale Gehalt der Vorgänge, und zwangsläufig wurde auch ihre politische Wucht bewußt. Es



<sup>17</sup> SCHMIDT, CLAUDIA: *Rückzüge und Aufbrüche*. Zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1991 (= Bochumer Schriften zur Literatur, 44), S. 187-220.

<sup>18</sup> EMMERICH, WOLFGANG: *Volker Braun*. – In: LUTZ, BERND (Hg.): *Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1986, S. 72.

handelt sich ja um große, erstaunliche Geschichten von Frauen, die von ihren Männern unterworfen werden, und die kleinliche Weltgeschichte von Völkern, die zum Krieg rüsten. Ich war zur Mitarbeit eingeladen, und sie mündete in den neuen Text.<sup>19</sup>

Im Zitat sind beide Problemkomplexe deutlich markiert, die Braun am Stoff interessierten. Wie man anhand seiner *Arbeitsnotizen*<sup>20</sup> verfolgen kann, beschäftigte er sich zunächst mit dem historischen Hintergrund in der Völkerwanderungszeit und vertiefte sich intensiv in den Text des Liedes selbst. Bei letzterem war wahrscheinlich vor allem Helmut de Boor<sup>21</sup> sein Wegbegleiter, dafür sprechen sowohl die von ihm vermerkten Eigenschaften des Liedes als auch die Reihenfolge der von ihm notierten Probleme. Braun registriert das Nebeneinander unterschiedlicher Schichten, der vorzeitlich germanisch-mythischen, der germanisch-heroischen und der staufisch-höfischen, im Stoffgeflecht des Liedes, er sieht das Brüchige in der Konzeption der Figuren und erkennt die synthetisierende künstlerische Leistung des anonymen Autors. Und ganz im Sinne dieser Erkenntnisse und Erfahrungen gestaltet er dann seine eigene Version. Hier eben liegt ein ganz entscheidender Unterschied zu Heiner Müllers Methode vor, denn Brauns Methode ist substantiell von bewahrendem Charakter: „Wie kann ich“ – fragt er sich in den *Arbeitsnotizen* inmitten des Studiums der historischen Fakten – „gegen diese nackten Fakten den Zauber des Liedes retten?“<sup>22</sup> Angesichts der Brüchigkeit im Text des Originals entschließt sich Braun dazu, was Fühmann am Anfang der siebziger Jahre zwar zu denken, jedoch nicht zu tun wagte: Er segmentiert den Stoff, dies übrigens im Gegensatz zu Hebbel, der sich als einziger Dramatiker des 19. Jahrhunderts für die Gestaltung des gesamten Stoffes entschieden hatte. Braun hebt einzelne Handlungsblöcke heraus: die Handlung um die schon im *Nibelungenlied* synthetische, vieldeutige Gestalt des Siegfried, den Streit der Königinnen und den Untergang der Burgunden. Diese drei Themenkomplexe spielt er dann in den drei Teilen seines Stückes auf drei Ebenen durch, die er deutlich voneinander abgehoben sehen will. In *Siegfried* gestaltet er das mythologische Material: die Geburt des Helden Siegfried, seine erste, geheimnisvolle Begegnung mit der isländischen Königin Brünhild, Krimhilds Falkentraum und Hagens schicksalhaftes Erlebnis mit den Flußweibern. Der zweite Teil, mit deutlicher Anspielung auf Schlüsseltexte der DDR-Frauenliteratur *Frauenprotokolle* überschrieben, ist dem Schacher zwischen Siegfried und Gunter um Krimhild (Braun modernisiert die Schreibweise der Namen) und Brünhild sowie dessen Folgen gewidmet und wird von Braun als Familiendrama verstanden. Schließlich folgt das Epochenstück *Deutscher Furor*, das die historisierte Stammesgeschichte, den Untergang der Burgunden in der Zeit der Völkerwanderung, ihr Aufgeriebenwerden zwischen den beiden Großmächten, den Weströmern und den Hunnen, zum Thema hat. Alle Hauptfiguren treten in jedem der drei Teile auf, sie besitzen in jedem Teil einen anderen Charakter, wodurch eine mehrperspektivische Sicht auf sie entsteht. Auch dieser Kunstgriff ist dem Original keineswegs fremd,



<sup>19</sup> Volker Braun im Gespräch zu Siegfried *Frauenprotokolle Deutscher Furor*. – In: *Theater der Zeit* 42 (1987), H. 2, S. 53.

<sup>20</sup> BRAUN, VOLKER: *Texte in zeitlicher Folge*. Halle; Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1989, Bd. 8, S. 249-255.

<sup>21</sup> DE BOOR: *Einleitung*. – In: DERS. (Hg.): *Das Nibelungenlied*, a.a.O., S. I-XXVII.

<sup>22</sup> BRAUN: *Arbeitsnotizen*, a.a.O., S. 250.

weisen ja auch dort die Figuren Brünhilds, Siegfrieds und Kriemhilds deutliche Brüche auf.

Braun bewahrt dem Anliegen des anonymen Verfassers dem Wesen nach die Treue, wenn er *auf der Höhe der eigenen Zeit* die überlieferten Sagenelemente zu synthetisieren sucht. Er fügt zusätzlich zu den mythischen, heroischen und höfischen Elementen, als eine vierte Ebene, Szenen aus der Gegenwart in die Handlung ein, um so seine Zuschauer zu veranlassen, Gültigkeit oder Ungültigkeit tradierter Modelle, überlieferter Normen und menschlicher Verhaltensweisen zu diskutieren. Wenn im *Deutschen Furor* unter den gallischen Bauern und burgundischen Kriegerern der Völkerwanderungszeit plötzlich ein junger Mensch auftaucht und aus dem Buch des Jesaja sinngemäß den berühmten Bibelsatz vorträgt: „Wir wollen die Schwerter zu Pflugscharen und die Spieße zu Sicheln machen,“<sup>23</sup> so wußte das der DDR-Zuschauer auf die damals drohende Konfrontation zwischen den beiden Großmächten zu beziehen und als Bekenntnis zu diesem Alternativvorschlag zu werten. Braun durchbricht also die Chronologie, er läßt sogar Handlungssegmente sich überlappen. Sein Siegfried stirbt zwei Tode von der Hand Hagens: einmal wie im *Nibelungenlied* aus Rache für seine willigen Dienste für Gunter und für seinen Verrat an Brünhild, zum zweiten Mal aus politischem Kalkül.

Nicht minder reich sind die Beziehungen zu Hebbels Trauerspiel *Die Nibelungen*. Beide Autoren vereint der hohe Anspruch, „den dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes [sic!] für die reale Bühne flüssig zu machen.“<sup>24</sup> Dabei empfängt Braun zahlreiche Impulse aus dem Hebbelschen Werk: Er übernimmt – um nur wenige Beispiele zu nennen – die dreiteilige Handlungsstruktur sowie die schon bei Hebbel angelegte thematische Hervorhebung der Frauenschicksale, in ihrer besonderen Tragik. Hebbels Widmungsgedicht an seine eigene Frau wird weiterhin ihn auch dazu inspiriert haben, daß die Trümmerfrauen – wie er meinte, die mythischen Frauenfiguren der Neuzeit – am Anfang und am Ende des Stückes entscheidende Worte zu sprechen haben. Eine komplexe Darstellung der Textzusammenhänge kann hier allerdings nicht geleistet werden, und dies um so weniger, weil im Gegensatz zu dem eher bewahrenden Verhältnis zum *Nibelungenlied* Brauns Text stärker als Kontrafaktur zu Hebbels Drama zu verstehen ist. Ganz deutlich wird das bei der Gestaltung des Burgundenuntergangs. Gunter, Volker, Hagen und Krimhild sterben bei Braun zuerst mit Notwendigkeit ihren vom *Nibelungenlied* vorgegebenen Tod. Allerdings haben sie vorher erkannt, was nicht zufällig der Spielmann Volker formuliert: „Wir müssen anders denken.“<sup>25</sup> In der darauffolgenden letzten Szene, die den Titel *Enttrümmerung* trägt, erscheinen sie dann bereits als Leichen – Dietrich von Bern ist dazugekommen – und deklamieren unruhig die entscheidenden Sätze ihres Figurentextes bei Hebbel. Sie werden vorsichtig in Säрге gebettet, denn es wird aufgeräumt, damit in der Welt neu begonnen werden kann.



<sup>23</sup> BRAUN, VOLKER: *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor*. – In: DERS.: *Texte in zeitlicher Folge*. Halle a.d.S.: Mitteldeutscher Verlag, 1989, Bd. 8, S. 222.

<sup>24</sup> HEBBEL, FRIEDRICH: *An die geneigten Leser*. – In: DERS.: *Die Nibelungen*. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen. Leipzig: Reclam, 1967, S. 191.

<sup>25</sup> BRAUN: *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor*, a.a.O., S. 240.

Fühmann, Müller und Braun wandten sich dem *Nibelungenlied* zu, weil sie von der Größe der alten Dichtung fasziniert, von ihrer lebendigen Kraft und Aktualität überzeugt waren. Wie hier nur ansatzweise gezeigt werden konnte, haben sich die drei in der DDR lebenden deutschen Autoren ihrem überkommenen Erbe auf äußerst unterschiedliche Weise genähert. Sie bedienten sich bei ihrer Bearbeitung unterschiedlicher Methoden: Fühmann wählte die Nach- oder Neuerzählung und wollte die Sage durch vorsichtige Modernisierung in eine neue Zeit hinüberretten, Müller dagegen demonstrierte sie und kehrte sie mit neuschöpferischer Phantasie um. Braun schließlich versuchte, das Unerledigte in ihr aufzugreifen und unter schöpferischer Integrierung anderer Adaptionen weiterzudenken. Auch verfolgten die drei Autoren deutlich abweichende Wirkungsstrategien: Fühmann wollte seine Leser zum Werk hinführen, Müller den Zuschauer im Theater erschrecken und dadurch ändern, während Brauns Grundintention sich darauf richtete, sein Publikum zum Nachdenken über Alternativen anzuregen. Eines verband die Dichter aber bei aller Unterschiedlichkeit: Sie verstanden übereinstimmend die ästhetische Modernisierung ihrer Vorlage in erster Linie als Ironisierung durch sprachliche Mittel. Und sie arbeiteten sich an dieser immensen Aufgabe so 'heldenhaft' ab, daß ihnen – die Anspielung auf die witzige Abwandlung eines der zentralen Bilder im *Nibelungenlied* durch Volker Braun sei gestattet – der Schweiß aus dem Dichterpanzer rann.



Ulrich Müller (Salzburg)

## Heinrich von Ofterdingen, Kürenbergers Falken-Lied, Novalis und der Ofterdingen-Roman von Johannes Rüber (1988)

Die beiden im Titel dieses Beitrags genannten Autoren, deren Namen aus dem Mittelalter überliefert sind (Heinrich von Ofterdingen, Kürenberg), haben die Nachwelt gleichermaßen beschäftigt:

Heinrich von Ofterdingen,<sup>1</sup> den man im 13. Jahrhundert als Protagonisten beim *Sängerkrieg auf der Wartburg* kennt und den Herman Damen um 1285 als verstorbenen Liederdichter nennt (HMS III 163: 28 III, 4),<sup>2</sup> können zwar keine aus dem Mittelalter überlieferten Werke eindeutig zugeschrieben werden, aber durch den Fragment gebliebenen Roman *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis (1802 aus dem Nachlaß herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck) wurde er zum Prototyp des romantischen Künstlers und dessen Suche nach der 'Blauen Blume', dem 'Geist der Poesie'; seit A. W. Schlegel (1812) wurde Heinrich von Ofterdingen gelegentlich als Autor des *Nibelungenliedes* genannt, und Richard Wagner schließlich hat Ofterdingens Sängerkrieg-Geschichte, einem Vorschlag des Königsberger Philologen C. T. Lucas (1838) folgend, mit der Büßersage vom Tannhäuser verbunden (Romantische Oper: *Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1843).

„Der von Kürenberg“ gilt als der erste namentlich bekannte mittelhochdeutsche Liebeslyriker,<sup>3</sup> dessen Texte lange Zeit nur aus der *Großen Heidelberger „Manessischen“ Liederhandschrift* bekannt waren, zu der aber das im Jahre 1985 von András Vizkelety (zusammen mit Karl-August Wirth) vorgestellte *Budapester Fragment* für neun Strophen als weiterer Überlieferungsträger hinzu gekommen ist. Sein zweistrophiges Falken-Lied (MF 8,33; 9,5) gehört bis heute zu den bekanntesten Texten



<sup>1</sup> Zum mittelalterlichen Autor siehe zusammenfassend WACHINGER 1980, zu seiner Rolle in der späteren deutschsprachigen Literatur RIESENFELD 1912.

<sup>2</sup> Ofterdingen wird dort neben den folgenden verstorbenen Sängern genannt: Reimar, Walther von der Vogelweide, Rubin, Neidhart, Friedrich von Sonnenburg, Marnier, Wolfram von Eschenbach, Klingsor von Ungarn (aus dem *Wartburgkrieg*); als die Besten der noch Lebenden nennt Herman Damen den Meißner und Konrad von Würzburg. – Zu Damen siehe jetzt BLECK, REINHARD: *Der Rostocker Liederdichter Herman Damen (ca. 1255-1307/9)*. Göttingen, 1998 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 655).

<sup>3</sup> Zum Kürenberger siehe zusammenfassend SCHWEIKLE 1984. – Nachzutragen zur Kürenberg-Literatur ist die auch im neuen *Verfasserlexikon* nicht erwähnte umfangreiche Arbeit von ASPERNIG 1967/1968, der es wahrscheinlich macht, daß der Autor nicht von dem immer wieder genannten Kürnberg bei Linz stammen könne.

der mittelhochdeutschen Literatur und wurde von der Forschung häufig behandelt.<sup>4</sup> Auch der Kürenberger wurde gelegentlich als Verfasser des *Nibelungenlieds* vermutet, und zwar weil die 'Kürenberger-Strophe' und die 'Nibelungen-Strophe' metrisch identisch sind (möglicherweise sogar auch musikalisch).<sup>5</sup>

In Adalbert Stifters historischem Roman *Witiko* (1865-1867) treten die beiden mittelalterlichen Autoren sogar vereint im Zusammenhang mit dem *Nibelungenlied* auf, und zwar beim Mainzer Hoffest (1184) von Kaiser Friedrich I. Barbarossa: „Der Ritter von Kürenberge und Heinrich von Ofterding und andere kamen zu Witiko, und saßen in dem Gezelte bei dem Becher, und sagten und sangen von einer noch größeren Vergangenheit, wie die Helden unverzagt in dem brennenden Saale gekämpft hatten.“<sup>6</sup>

Ihnen, lieber Herr Vizkelety, etwas wirklich Neues zum Kürenberger vorbringen zu wollen, wäre vermessen; stattdessen möchte ich Ihnen einen 1988 publizierten, in der Germanistik wenig bekannten deutschen Roman vorstellen, der die Geschichte des Heinrich von Ofterdingen, unter Verwendung einiger von Novalis vorgezeichneter Spuren, zu Ende erzählt und wo Kürenbergers Falken-Lied eine nicht zu übersehende Rolle spielt, nämlich Johannes Rüber: „*Ich zog mir einen Falken ...*“. *Heinrich von Ofterdingen*.<sup>7</sup>

### 1. Ein Roman über Heinrich von Ofterdingen I: Novalis (1802)

Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) hatte für seinen Künstler-Roman *Heinrich von Ofterdingen* nur den Namen aus dem Mittelalter entnommen, nicht aber die damit verbundene Sängerkrieg-Geschichte. Das Roman-Fragment von Novalis spielt in einem nicht genauer spezifizierten 'Mittelalter', zwischen Eisenach und Augsburg. Wie sich Novalis die Fortsetzung und das schließliche Ende seines Romanes ungefähr vorstellte, ist aus einigen handschriftlichen Notizen des Autors sowie vor allem aus einer umfangreichen Mitteilung von Ludwig Tieck bekannt, der sie – anlässlich der postumen Publikation des Roman-Fragmentes (1802) – aus Gesprächen mit seinem Freund Novalis und aus dessen Nachlaß zu rekonstruieren versuchte.

Ludwig Tieck berichtet dort das Folgende über die weitere Handlung: Cyane, die sich als Tochter des Grafen von Hohenzollern erweist, schickt Heinrich zu einem Kloster, wo er mit einem alten Mönch über Tod und Magie spricht. Heinrich kommt nach Italien, wo er als Anführer einer Heerschar am Krieg teilnimmt und den Kaisersohn kennenlernt. Er reist nach Griechenland und nach Jerusalem und findet dort die Eltern des orientalischen Mädchens (aus dem 1. Teil). Zurückgekehrt nach Deutschland,



<sup>4</sup> Unter Verwendung des 'Hildebrandstones' hat Eberhard Kummer das Falken-Lied, zusammen mit drei weiteren Strophen des Kürenbergers, zweimal eingespielt: zuerst auf Platte (1983; seit langem vergriffen), dann nochmals 1999 auf CD (Preiser-Records Wien: Stereo 93145)). Auf der LP bzw. der CD befinden sich, gesungen auf denselben Ton, auch fünf Aventiuren aus dem *Nibelungenlied* sowie das 'Alterslied' 124,1 Walthers von der Vogelweide.

<sup>5</sup> Vgl. Anm. 4.

<sup>6</sup> STIFTER, ADALBERT: *Witiko*. Vollständige Ausgabe nach dem Text des Erstdrucks von 1865-67. Mit einem Nachw. v. Fritz Krökel. München, 1993, S. 876. – In RIESENFELDS Überblick (1912) wird Stifter – laut *Namen- und Sachverzeichnis* – übrigens nicht erwähnt.

<sup>7</sup> München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1988. Danach – natürlich – im folgenden auch die Zitate.

trifft er seinen Großvater und Klingsohr, mit denen es zu langen Gesprächen kommt. Schließlich gelangt Heinrich an den Hof von Kaiser Friedrich II. Nach einem Wettstreit über Religion kommt Heinrich in das allegorische Märchenland von Sophie. Nach vielen geheimnisvollen Ereignissen findet er die Blaue Blume sowie die wiedererstandene Mathilde, die gleichzeitig auch die Orientalin und Cyane ist. Eine feierliche Schluß-Allegorie und ein langes Gedicht (dessen Anfang überliefert ist) sollten den Roman beschließen.

## 2. Ein Roman über Heinrich von Ofterdingen II: Johannes Rüber (1988)

### 2a. Märchenroman und Falke

Der Roman von Johannes Rüber kann so gelesen werden, wie er im Klappentext 1988 beschrieben wurde: „‘Ich zog mir einen Falken’ – dieses uralte Minnelied des Kürenbergers steht für Stimmung, Geist und Inhalt dieses modernen Märchenromans [...] Realität, Zauber und Traum verbindet Johannes Rüber mit der Kraft seiner über den Alltag gehobenen Sprache zu einem märchenhaften Gewebe, das den Leser aus den Wirren der Zeit entrückt in eine Welt der Poesie, des Friedens und der Schönheit – von der er wünscht, es wäre die seine. Nicht nur ein zauberhaftes, sondern ein Zauberbuch.“ – Auffällig ist: Kein Wort davon, daß hier eine frühere Geschichte zu Ende erzählt werden soll, kein Hinweis auf Novalis!

Das ‘Minnelied’ des Kürenbergers, dessen erster Vers dem Roman seinen Haupttitel gibt<sup>8</sup> und im zitierten Klappentext gleich zu Anfang ausdrücklich angesprochen wird, wird auf dem rückwärtigen Umschlag des Buches vollständig und auf Mittelhochdeutsch zitiert. Das Motiv des Falken spielt für die Person von Kaiser Friedrich in dem Roman eine wichtige Rolle, und ein stilisierter Falke ist auch sozusagen das ‘Logo’ des Buches. In der Handlung selbst erscheint das Falken-Lied des Kürenbergers nur zweimal. Zuerst andeutungsweise in einer Prosa-Nacherzählung des Inhalts (aus der Perspektive eines Mannes, nämlich des „Frater Taciturnus“, eines ehemaligen Franziskaner-Mönches [S. 74f.]):

‘Auch ich liebte einst in meinem Vaterland ein Mädchen sehr, bevor ich fortging, mehr von ihr als aus dem Land. Auch sie war schön von Antlitz, Gestalt und Seele, das kann ich wohl sagen. Ach, sie war so leicht wie ein Vogel, so kühn wie ein Gedanke, und ich ließ sie steigen, hoch und höher, wie Euer Kaiser den Falken, und wie nur je ein Lebender seinen Traum von der Liebsten. Dann streckte ich meine Hand aus, nicht anders wie Euer Kaiser es tut, wenn er den Falken zurücklockt, und sie ließ sich auf ihr nieder, schlug mit den Flügeln und rief zu mir herab, der ich den Arm hochgereckt hielt zum Himmel: ‘Hier ist es herrlich!’ Aber sie vergaß oder wußte nicht, daß ich es war, der sie leicht machte, der ihr Kühnheit und Denken gab, vor allem den Glauben an mich: einen Glauben, der es bewirkte, daß sie auf dem Wasser schritt. Ach, und ich huldigte ihr, und sie nahm meine Huldigung an.’  
‘Was wurde aus ihr?’



<sup>8</sup> MARGARETHE SPRINGETH und ich hatten die Gelegenheit, mit Johannes Rüber im Dezember 2000 ein ausführliches Gespräch in seiner Münchner Wohnung zu führen, wofür wir dem Autor sehr danken. Dort erzählte er uns unter anderem, daß der Roman ursprünglich *Heinrich von Ofterdingens Reise nach Byzanz* heißen sollte, dieser dann aber auf Drängen des Verlags geändert wurde, der Verlag habe auch keinen Hinweis auf Novalis im Klappentext gewünscht.

‘Sie mußte wissen, was auch ich dann eines Tages plötzlich wußte, und zwar mit aller Klarheit, die uns überfällt, wenn wir uns von der Gewißheit des Lichtes Christi getroffen fühlen, nämlich daß wir nicht uns anbeten dürfen, sondern nur Gott.’

Zum zweiten Mal erscheint das Lied am Schluß der äußeren Handlung, in den fast letzten Worten von Kaiser Friedrich II., wo es von den bis dahin erzählten Geschehnissen abschließend heißt (S. 249):

‘Und es war doch nichts als ein Wahn’, sagte der Kaiser, spöttisch und ärgerlich zugleich.  
 ‘Soll denn alles nicht gewesen sein?’ rief Heinrich enttäuscht, und sein Schmerz war groß.  
 ‘Das zu entscheiden, bleibt dir überlassen’, sagte Irenäus.

Der Kaiser aber, dem ein Licht aufging, stimmte das alte Liedchen an:

„Ich zog mir einen Falken,  
 Wohl länger als ein Jahr – “

wo es dann zuletzt heißt:

„Der ist nun fortgeflogen,  
 War nur ein kurzer Traum – “

‘Träume sind anders’, seufzte Heinrich.

‘Träume sind anders’, bestätigte Irenäus.

An beiden Stellen wird Kürenbergers Falken-Lied also nur assoziativ anzitiert und seine Aussage jeweils verändert: In der Erzählung des Taciturnus symbolisiert der Falke dessen damalige Geliebte, die zusammen mit ihm erfährt, daß die Liebe zu Gott sie beide trennen muß. Und Kaiser Friedrich II. zitiert zwar den Anfang des Liedes wörtlich, deutet die Geschichte vom fortfliegenden Falken aber als Symbol für einen Traum. Der Roman-Autor Johannes Rüber nimmt sich die schöpferische Freiheit, das im Titel und auf dem Buchumschlag so eindeutig genannte Lied des Kürenbergers anders zu deuten, dessen Inhalt zu verändern, ihm einen neuen Abschluß zu geben, es also für seine Zwecke einschneidend umzudeuten (wozu dann noch die assoziative Erinnerung an Paul Heyses Novellen-Theorie und dessen Hinweis auf Boccaccios *Falken-Novelle* kam).<sup>9</sup> Das Lied ist für ihn kein historisches Material, das getreu der Überlieferung zitiert und einmontiert wird, sondern es wird bei ihm Ausgangspunkt für andere, neue Bedeutungen (in jedem Fall einschneidend anders als die verschiedenen Deutungen des Liedes bisher ausgefallen sind).<sup>10</sup>

## 2b. Roman-Fragmente und ihre Fortsetzungen

Nicht der (schon mehrfach zitierte) Titel des Romans, aber die von Rüber erzählte Geschichte sowie eine Vorbemerkung und seine kurze Anmerkung am Ende des 285 Seiten starken Buches machen eindeutig, daß es seine Absicht ist, das von Novalis hinterlassene Roman-Fragment zu Ende zu erzählen.

Geschichten, die tatsächlich oder auch nur scheinbar nicht fertig erzählt sind, beunruhigen und wecken den Wunsch nach Fortsetzung, wie noch ein heutiges Lese- oder Film-Publikum zeigt. Das Bedürfnis, unvollendet hinterlassene Romane ‘zu Ende’ zu



<sup>9</sup> So laut Mitteilung des Autors (siehe Anm. 8).

<sup>10</sup> Eine Übersicht zu den verschiedenen Deutungen des Liedes gibt SCHWEIKLE 1977/1993, S. 369-371. – Wohl keine Anspielung auf das Falkenlied ist „der Falke, [der] immer höher steigt“ (S. 241).

erzählen, ist aber keineswegs neu: Der *Perceval* des Chrétien de Troyes, der *Willehalm* und *Titurel* des Wolfram von Eschenbach sowie der *Tristan* des Gottfried von Straßburg, alle Ende des 12. Jahrhunderts und kurz nach 1200 entstanden, wurden bereits im 13. Jahrhundert von anderen Autoren (den sog. 'Fortsetzern') weiter und fertig erzählt; und Chrétien hat mit dem Motiv des 'Fortsetzers' wohl in seinem Roman über *Lancelot* gespielt (oder zumindest die Fortsetzung selbst veranlaßt).<sup>11</sup>

## 2c. Zum Autor

Johannes Rüber, geb. 1928 in Braunschweig, ist freier Schriftsteller und lebt seit 1954 in München. Sein umfangreiches Werk umfaßt Romane, Lyrik, Novellen und Essays (mit Übersetzungen in zahlreiche Sprachen). Seine ersten Publikationen waren die Romane *Das Mädchen Amaryll* (1953), *Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach* (1954, Neufassung 1997) und *Bleibe meine Welt* (1955); darauf folgten die Romane *Dunkles Rom* (1962), die Novelle *Der Landesteg* (1962) sowie die Romane *Das verdorbene Paradies* (1963), *Malapa' Malapa'. Das Leben des sterbenden Malaparte* (1972), *Wer zählt die Tage* (1974), *Die Messingstadt* (1976), *Ein Feuer für Goethe* (1978) sowie der Ofterdingen-Roman (1988).

Seit 1975 lebt Johannes Rüber auch auf der griechischen Kykladen-Insel Tinos, wo er einen kleinen Bauernhof kaufte: Damit zusammen hängen das Buch *Das Tal der Tauben und Oliven. Aufzeichnungen auf den Kykladen* (1979) sowie die Gedichtsammlung *Die abgewandte Seite der Insel. Zehn Gedichte* (Privatdruck 1986). Auf Tinos entstand 1979-1981 auch Rübers Ofterdingen-Roman, der aber erst sieben Jahre später veröffentlicht wurde. Im Jahre 1990 erschien schließlich sein bisher letztes Buch: *Geliebte Amazone. Briefe aus der Antike*; außerdem gibt es noch einige unveröffentlichte Roman-Projekte.

## 2d. Der Ofterdingen-Roman von Johannes Rüber

Zu Beginn des Romans, zwischen dem Buchtitel und dem 1. Teil, steht auf einer gesonderten Seite zu lesen:



<sup>11</sup> Zu nennen wären, für die antike Literatur, etwa auch spätere Zudichtungen und Fortsetzungen durch François Nodot (zum *Satiricon* des Petronius, ca. 1684), Gustav Droysen (zur *Promethie* des Aischylos, 1832), Thassilo von Scheffer (*Kyprien*, 1934); für die mittelalterliche Literatur das *Amelungenlied* von Karl Simrock sowie auch das *Kalevala* von Elias Lönnrot (1833-1849). – Mit diesem Komplex habe ich mich in drei Artikeln beschäftigt, und zwar: (1) *Minnesangs Zweiter Frühling: Moderne Spiele mit alten Texten*. Oscar Sandner 1973, Eberhard Hilscher 1976, Heide Stockinger 1992, Adolf Muschg 1993. Mit einem Epilog: Johann Barth 1993. – In: BADER, ANGELA [u.a.] (Hg.): *Sprachspiel und Lachkultur: Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Rolf Bräuer zum 65. Geburtstag. Stuttgart, 1994 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 300), S. 323-340, dort S. 324 f.; (2) *Heldenlieder aus Minnesangs zweitem Frühling: Karl Simrock's „Amelungenlied“*. – In: ZATLOUKAL, KLAUS (Hg.): *4. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Heldendichtung in Österreich – Österreich in der Heldendichtung*. Wien, 1997 (= Philologica Germanica, 20), S. 171-188; (3) *Godefroid de Leigni – Chrétien de Troyes – Lancelot, le Chevalier de la Charette: Ein Autor im Gespräch mit seinem Publikum?* – In: BECKMANN, SUSANNE [u.a.] (Hg.): *Sprachspiel und Bedeutung*. Festschrift für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag. Tübingen, 2000, S. 461-470. – Zu Simrock siehe auch MERTENS, VOLKER: *Amelungenlied und Nibelungenlied: Richard Wagner und Karl Simrock*. – In: *La chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui*. Actes du Colloque Amiens 12 et 13 janvier 1991. Greifswald, 1992 (= Wodan, 7), S. 113-128.

Aus den Aufzeichnungen zur Fortsetzung des Heinrich von Ofterdingen von Novalis:

Italienische Händel.  
 Meer.  
 Nach Griechenland verschlagen.  
 Heinrich könnte vor ein Theater kommen.  
 Die Geschichte des Orpheus.  
 Wunderliches Gespräch mit den Toten. Gespräche mit dem alten Mann über Physik usw. Philosophie, Magie usw. Geographie. Astrologie. Er ist der höhere Bergmann.  
 Mehrere Szenen an Kaiser Friedrichs Hofe.  
 Aussöhnung der christlichen Religion mit der heidnischen.  
 Klingsohr wird König von Atlantis.  
 Er kommt in Sophiens Land.<sup>12</sup>

Rüber legt also dort dar, was er sich aus den Notizen von Novalis bezüglich der geplanten weiteren Handlung herausgesucht hat. Rüber hat deutlich ausgewählt, denn sein Roman verläuft eindeutig anders als der von Tieck rekonstruierte Handlungsverlauf. Vor allem der Schluß ist völlig anders: Heinrich findet keine Blaue Blume, sondern er verschmilzt im Epilog mit dem historischen Novalis zu einer gemeinsamen Figur, die mit der wiedererstandenen Sophie (also der 1797 verstorbenen Verlobten von Friedrich von Hardenberg) in „Sophiens Land“, auf der griechischen Insel ‘Atlantis’ (dem letzten Rest des untergegangenen großen Reiches),<sup>13</sup> zum märchenhaften Happy-End einer Liebesehe gelangt. Der Epilog, der offenbar mit dem irdischen Sterben von Novalis (1801) einsetzt und sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft spielt, zitiert zum Schluß ein dreistrophiges Gedicht von Novalis (aus den Notizen zur Weiterführung des Ofterdingen-Romans), dessen Niederschrift aber geheimnisvoll auf den 9. Mai 1977 (!) datiert ist: Für ‘Atlantis’ seien nämlich beim damaligen Untergang des großen Reiches sämtliche Bücher verloren gegangen, die in der Folgezeit (und bis in die Gegenwart des Autors Rüber hinein) mühsam wiedergefunden werden müssen und dann erneut aufgeschrieben und wie Votivgaben aufgehängt werden. Und so lautet der Titel des letzten Teiles auch: „Epilog, oder Die Wiederherstellung der Poesie.“

Der eigentliche Erzählteil des Romans spielt zur Zeit von Kaiser Friedrich II., und zwar um die Zeit nach dessen ‘Kreuzzug’ nach Jerusalem (1228) und nach einem Deutschland-Aufenthalt von Federico di Suevia (S. 246), etwa um 1240. Im Gegensatz zum Roman von Novalis ist die Erzählung Rübers historisch eindeutig fixiert, und es treten zahlreiche historische Personen auf, neben Kaiser Friedrich II. etwa dessen Sohn Enzo, der lateinische Kaiser von Byzanz (Balduin II.), der vertriebene griechische Kaiser Theodor I. Laskarios, welcher in Nikäa residiert (sowie dessen Sohn Johannes Vatatzes) – alle jedoch in jeweils starker Umformung (besonders deutlich in der Figur von Friedrich II., der ganz als weiser, abgeklärter Friedens-Herrscher gezeigt wird).



<sup>12</sup> D.h. „in die Natur, wie sie sein könnte, in ein allegorisches Land“ (Novalis).

<sup>13</sup> Hinter Rübers ‘Atlantis’ steht die griechische Insel Santorin/Thera.

Der äußere Gang der Handlung ist – ziemlich gerafft – der folgende: Heinrich von Ofterdingen hat nach dem Tod seiner Verlobten Mathilde (erzählt noch bei Novalis) selbst den Tod im Krieg, und zwar in Italien, gesucht – allerdings vergeblich. Er wird zu einem der Vertrauten von Kaiser Friedrich II., der ihn nach einiger Zeit auf eine Mission nach Griechenland sendet: Er soll dort die Hochzeit zwischen dem byzantinischen Thronerben und Friedrichs Tochter in die Wege leiten. Als Begleitung werden ihm mitgegeben: ein Trupp von Sarazenen, eine Compagnie von Schauspielern (einschließlich seiner orientalischen Geliebten Zuleima/Mirjam/Versgen [= Verschen], die ihm aber bei der Landung in Griechenland entführt wird) sowie drei geheimnisvolle Magier und Gelehrte, nämlich der Grieche Irenäus (griech. 'der Friedliche', also ein anderer 'Friedrich'!), der aus Dänemark stammende ehemalige Franziskaner-Frater Taciturnus (geformt nach dem Vorbild Kierkegaard), sowie schließlich der jüdische Arzt Ahab, eine Verkörperung des Ewigen Juden. Aber nicht durch Kampf, sondern durch die Macht der Musik erringt Heinrich, der als neuer Orpheus vorgestellt wird, Siege gegen die lateinischen Usurpatoren von Byzanz, soll aber für den exilierten byzantinischen Kaiser eine weitere Aufgabe erfüllen: Nämlich dessen Tochter Sophia aus der Gewalt der Lateiner befreien, deren Hand ihm dafür von Kaiser Theodor und dessen Sohn versprochen wird. Wiederum mit der Hilfe der Musik gelingt dies Heinrich, und er reist nach etwa zwei Jahren zu Friedrich II. nach Italien zurück, wo jetzt eine Doppelhochzeit stattfinden soll, zum Zeichen der Wiedervereinigung der geteilten Christenheit und auch Menschheit. Doch da sagt (siehe oben) der Staufer-Kaiser plötzlich, die Reise habe Heinrich gar nicht nach Griechenland und Byzanz geführt, sondern nach Atlantis, und das Ganze sei nur ein Traum gewesen.<sup>14</sup> Heinrich wehrt sich gegen diese Interpretation,<sup>15</sup> und er scheint seine *Reise nach Byzanz* (so ja auch der ursprüngliche Titel des Buchs) erst jetzt unternehmen zu wollen.

Da aber geht die Erzählung abrupt in den Epilog über, der von Novalis selbst handelt (siehe gleichfalls oben); das Buch endet als allegorisches Fantasy-Märchen, und mit einem (bereits erwähnten) Hinweis auf die Umstände der Niederschrift eines Novalis-Gedichtes, die datiert und lokalisiert ist mit „9. Mai 1777“, „anlässlich des Besuches der Ausgrabungsstätte von Atlantis“.<sup>16</sup> Novalis hatte sich gewünscht, seinen Roman auf einer der griechischen Inseln zu Ende zu schreiben, und Johannes Rüber hat auch dies 'nachgeahmt' (und, wie erwähnt, sein Buch auf der Insel Tinos dort etwa sieben Jahre vor der Publikation verfaßt<sup>17</sup>).

Der Ofterdingen-Roman von Rüber ist (natürlich) anders ausgefallen, als ihn Novalis sicherlich geschrieben hätte: Die äußere Handlung verläuft erheblich anders, sie ist um einiges realistischer und historisch stärker fixiert. Doch der Roman hat durchaus ein philosophisches Grundkonzept im Sinne von Novalis, und infolge der Anbindung an das Vorbild wirkt die gesamte Handlung auch etwas konstruiert – wie schon der erste Ofterdingen-Roman. Rübers Roman ist ferner durchzogen von einem Netz intertextueller Bezüge, von denen der Autor einige in seiner abschließenden Anmerkung



<sup>14</sup> Wie uns der Autor erzählte, wurde er dazu anregt durch eine kurze Geschichte aus Italien, die unter dem Titel *Lange Jahre – ein Augenblick* in deutscher Übersetzung abgedruckt ist in WESSELSKI, ALBERT: *Märchen des Mittelalters*. Berlin, 1925 (Nr. 65): Erzählt wird dort die Geschichte des Grafen von San Bonifacio, der über vierzig Jahre lebte, dann aber hinterher feststellte, daß dies nur ein kurzer Moment gewesen sein kann; in der Novelle kommen – wie in dem Ofterdingen-Roman Rübers – auch „Drei Weise“ vor.

<sup>15</sup> „Ach, nicht einmal ein Traum, sondern nur der Schatten eines Traums“ (S. 252).

<sup>16</sup> Zu 'Atlantis' siehe Anm. 12; Rüber erzählte uns, daß er damals zusammen mit seiner Frau auf Santorin/Thera eine solche Wanderung 'von Kirche zu Kirche' tatsächlich unternommen habe.

<sup>17</sup> Siehe oben Kap. 2c.

(S. 287) andeutend erwähnt: Brentano, Heine, Lasker-Schüler, Kierkegaard und Kafka; dazu kommen intensive Bezüge auf die antike Mythologie sowie auf weiteres literarisches Bildungsgut, etwa Homer (S. 261f.) oder Lessing (*Wie die Alten den Tod gebildet*: S. 170; 'Ring-Parabel': S. 182 in Rübers Roman.).<sup>18</sup> Direkte Übernahmen aus den Schriften von Novalis sind – wie in der genannten Anmerkung vermerkt – im Roman durch Kursivdruck markiert; die dichte Verknüpfung mit dem Roman von Novalis kann man sich (sofern man dessen Werk nicht einigermaßen im Gedächtnis hat) mithilfe des Computer-Index von Helmut Schanze (1968) aufdröseln. Die weithin einfache, gleichzeitig aber immer wieder hochstilisierte Sprache, die bewußt Mehrdeutigkeiten signalisiert und weder Altertümliches noch auch gelegentlich Modernes scheut, ist durchaus eine moderne Variante des Novalis-Stils. Rübers Roman ist entfernt vergleichbar mit Mittelalter-Romanen von Italo Calvino (*Il cavaliere inesistente*, 1959) oder Laura Mancinelli (*I tre cavalieri del Graal*, 1966; *Gli occhi dell'imperatore*, 1993)<sup>19</sup> und deren 'magischem Realismus', kaum aber mit dem Stil der neueren US-Fantasy-Romane (etwa den Romanen von Marion Zimmer Bradley).

Thomas Kropf hat in seiner Rezension (1988) des Rüber-Romans diese, nur mit einer ganz kleinen Prise moderner Fantasy angereicherte Novalis-Fortsetzung zutreffend charakterisiert: „ein einfaches und zugleich kompliziertes Buch“. Für Mediävistinnen und Mediävisten ist es in jedem Fall lesenswert – und sei es nur um zu lernen, was ein heutiger Autor mit einem mittelhochdeutschen Lied so alles machen kann.

#### Literaturverzeichnis

##### Textausgaben:

RÜBER, JOHANNES: „*Ich zog mir einen Falken ...*“. *Heinrich von Ofterdingen*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1988.

*Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben v. Karl Lachmann u. Moriz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl von Kraus bearb. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN. 38., erneut revid. Aufl. Mit einem Anhang: 'Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment'. Stuttgart: Hirzel, 1988 (Anhang I: *Abbildung und Text des Budapester Fragmentes*, bes. v. ANDRÁS VIZKELETY).

SCHWEIKLE, GÜNTHER (Hg.): *Mittelhochdeutsche Minnelyrik*. Bd. I: *Frühe Minnelyrik*. Texte u. Übertragungen, Einführung u. Kommentar. Darmstadt, 1977 (photomechanischer Nachdr.: Stuttgart, 1993).

NOVALIS: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Paul Kluckhorn u. Richard Samuel. 2., nach den Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. in 4 Bdn. und einem Begleitbd. Stuttgart, 1960-1975.

NOVALIS: *Werke, Schriften und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Joachim Mühl u. Richard Samuel. 3 Bde. München, 1978ff.; danach eine einbändige Taschenbuch-Ausgabe, München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1995.



<sup>18</sup> Rüber wies uns darauf hin, daß sich in die Insel-Reise des Epilogs auch Reminiszenzen aus Wilhelm Heineses Künstler-Roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) 'eingeschlichen' hätten.

<sup>19</sup> Zu Mancinellis Mittelalter-Romanen siehe SPRINGETH 1997, S. 220-223.



## Forschung:

ASPERNIG, WALTER: *Geschichte des Kürnbergs bei Linz*. Ein Beitrag zur oberösterreichischen Landesgeschichte. – In: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz*, 1967. Linz, 1968, S. 11ff.

FRENZEL, ELISABETH: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. (8. Aufl.) Stuttgart: Kröner, 1992 (= Kröners Taschenausgabe, 100), hierzu bes. S. 312-315.

KLUCKHOHN, PAUL: *Neue Funde zu Friedrich von Hardenbergs Arbeit am 'Heinrich von Ofterdingen'* – In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32 (1958), S. 391-397.

KROPE, THOMAS: „Heinrich von Ofterdingen“: *Die Fortsetzung* – In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20.-21. Nov. 1988 (Fern-Ausgabe, Nr. 271), S. 37.

RIESENFELD, PAUL: *Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur*. Berlin, 1912.

SCHANZE, HELMUT: *Index zu Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“*. Frankfurt a.M.; Bonn, 1968.

SCHWEIKLE, GÜNTHER: *Kürenberg (Der von Kürenberg)*. – In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*. Begr. v. WOLFGANG STAMMLER; fortgef. v. KARL LANGOSCH. 2., völlig neu bearb. Aufl. unter Mitarb. zahlreicher Fachgelehrter hg. v. KURT RUH zusammen mit GUNDOLF KEIL [u.a.]. Berlin; New York: de Gruyter, 1978ff., Bd. 5 (1984), Sp. 454-461.

SPRINGETH, MARGARETE: *Das „Nibelungenlied“ in moderner italienischer Übersetzung*. – In: ZATLOUKAL, KLAUS (Hg.): *4. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Heldendichtung in Österreich – Österreich in der Heldendichtung*. Wien, 1997 (= *Philologica Germanica*, 20), S. 217-230.

VIZKELETY, ANDRÁS; WIRTH, KARL-AUGUST: *Funde zum Minnesang: Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift*. – In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen) 107 (1985), S. 366-375. Schwarz-weiß-Abbildung und Text auch in: *Des Minnesangs Frühling* (38. Aufl.). Stuttgart, 1988, Anhang I. – Farbige Abbildung in: MITTLER, ELMAR; WERNER, WILFRIED (Hg.): *Codex Manesse*. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberg, 1988 (= *Heidelberger Bibliotheksschriften*, 30); siehe dazu dort VOETZ, LOTHAR: *Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik*, S. 224-275.

WACHINGER, BURGHART: *Sängerkrieg*. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München, 1973 (= *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, 42).

WACHINGER, BURGHART: *Heinrich von Ofterdingen*. – In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*. Begr. v. WOLFGANG STAMMLER; fortgef. v. KARL LANGOSCH. 2., völlig neu bearb. Aufl. unter Mitarb. zahlreicher Fachgelehrter hg. v. KURT RUH zusammen mit GUNDOLF KEIL [u.a.]. Berlin; New York: de Gruyter, 1978ff., Bd. 2 (1980), Sp. 855f.

