



LATVIJAS UNIVERSITĀTES
ZINĀTNISKIE RAKSTI

ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS

569

VĀCU FILOLOĢIJA
TEKSTU ANALĪZES PARAUGI

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
Svešvalodu fakultāte
Vācu filoloģijas katedra

VĀCU FILOLOĢIJA

TEKSTU ANALĪZES PARĀDGI

Zinātniskie raksti

Sējums 569

Latvijas Universitāte
Rīga 1992

Hanseatisches Linguistik-Kontor
Riga - Bremen
Nr. 2 (1991)

EXEMPLARISCHE TEXTANALYSEN



HRSG. VON BRONISLAWA LICHTEROWA (RIGA) UND
WOLFGANG WILDGEN (BREMEN)

Universitätsverlag Riga

Exemplarische Textanalysen: Zinātniskie raksti / Atb. red.
B.Lihterova. Rīga: LU, 1992. - 103 lpp.

Der Sammelband wendet sich in erster Linie an die Studierenden der Germanistik, aber auch an Hochschuldozenten und andere interessierte Leser. Er mag zweierlei vermitteln: zunächst eine Darstellung dessen, daß es keine von der Textanalyse her unmarkierten Texte gibt, und zweitens, daß jede einzelne in den Beiträgen zum Untersuchungsgegenstand gewordene sprachliche Erscheinung schließlich doch die Textkohärenz unterstreicht.

Krājums adresēts galvenokārt vācu filoloģijas studentiem, bet arī augstskolu pasniedzējiem un pārējiem interesentiem. Tā mērķis ir parādīt, pirmkārt, ka jebkurš teksts var būt interesants kā teksta analīzes objekts, un, otrkārt, ka katrā atsevišķā pētītā valodas parādībā gala rezultātā tomēr kalpo teksta viengabalainības realizēšanai.

Redkolēģija:

B.Lihterova (atb.red.),
M.Smiltēna,
V.Vildgens.

VORWORT

Hier ist das zweite Heft einer gemeinsamen Reihe im Bereich der germanistischen Linguistik als Ergebnis der Zusammenarbeit der Partneruniversitäten Riga und Bremen, diesmal veröffentlicht im Universitätsverlag in Riga.

Der Name der Reihe "Hanseatisches Linguistik - Kontor", vorgeschlagen von Professor Wolfgang Wildgen, setzt frühere gute Traditionen in der Zusammenarbeit der Hansestädte fort. Wir hoffen, daß seit dem Jahr 1991, in dem Lettland als ein unabhängiger demokratischer Staat sich wieder in den europäischen Kontext einschalten wird, unsere kulturellen und wissenschaftlichen Kontakte immer vielfältiger und farbiger werden.

Zweck des vorliegenden Bandes war, Beiträge herauszugeben, die den fortgeschrittenen Studenten bei der Analyse von belletristischen Texten Anregungen geben sollen. Für die Beispielsanalysen wurden Texte von bekannten, gern gelesenen Autoren gewählt. Kurze biographische Notizen beschließen diesen für das Germanistikstudium gedachten Band.

Riga, im Herbst 1991

BRONISLAWA LICHTEROWA

ILGA BRIGZNA
(RIGA)

DIE FUNKTION DER WIEDERHOLUNG AM BEISPIEL
DES TEXTES "NEAPEL SEHEN" VON KURT MARTI

Der Text "Neapel sehen" ist ganz kurz;dennoch ist in einem Absatz der Sinn eines ganzen Menschenlebens erfaßt, dessen Inhalt die Arbeit in einer Fabrik gewesen ist. Der Hauptheld hat keinen Namen,dafür steht das Personalpronomen "er".Also handelt es sich nicht um einen konkreten Menschen,sondern um eine Verallgemeinerung.Mit diesem "er" könnte sich fast jeder identifizieren.

"Er hatte eine Bretterwand gebaut.Die Bretterwand entfernte die Fabrik aus seinem häuslichen Blickkreis",so beginnt diese kurze Geschichte.Also hat das Leben zwei Seiten,die einander ausschließen müssen - das Haus und die Arbeit.Dabei hat er die Arbeit gehabt Elfmal wiederholt sich in der Spitzenstellung die Wortgruppe "Er haßt".Wiederholt wird sowohl die Lexik (anaphorische Wiederholung),als auch die grammatische Konstruktion (grammatischer Parallelismus).Das Zusammenwirken der anaphorischen und syntaktischen Wiederholung verstärkt den Eindruckswert des ganzen Textes.Diese Wiederholungen verleihen dem Text einen bestimmten Rhythmus,der an die monotone Arbeit in der Fabrik erinnert.Mit jeder Wiederholung werden die Sätze mit "er haßt" immer länger,sie werden durch neue Satzglieder und Gliedsätze erweitert; es entsteht der Eindruck, daß die Stimme des Erzählers immer lauter und aufdringlicher wird.Das wirkt wie ein eigenartiges Crescendo.

"Er haßte die Fabrik.Er haßte seine Arbeit in der Fabrik.

Er haBte die Maschine, an der er arbeitete. Er haRte das Tempo der Maschine, daB er selber beschleunigte. Er haBte die Hetze nach Akkordprämien, durch welche er es zu einigen Wohlstand, zu Haus und Gärtchen gebracht hatte".

Der letzte Satz mit dem Verb "hassen" ist eine Satzreihe von 4 Sätzen. Der Punkt nach dieser thematischen Einheit wird nicht mit dem Verb, sondern mit einem einsilbigen Substantiv "HaB" gesetzt. Das Tempo des Erzählens verlangsamt sich, dazu trägt auch die epiphorische Wiederholung von "krank" bei:

"Dann wurde er krank, nach vierzig Jahren Arbeit und HaB zum ersten Mal krank".

Die Wiederholung rhythmisiert den Text [2;47] und gestaltet das Tempo des Textes. Neben dieser Funktion gibt es noch andere Funktionen der Wiederholung. Šiškina spricht von 3 Funktionen der Wiederholung:

- 1) Mittel der kompositorischen Gliederung der Erzählung,
- 2) als Mittel der Hervorhebung,
- 3) als Grundelement der Gestaltung des Leitmotivs [2;61-63].

E. Riesel und J. Šendels sprechen von sechs kommunikativ-stilistischen Leistungen der Wiederholung:

- 1) Hervorhebung bestimmter Teile der Kommunikation,
- 2) Ausdruck der emotionalen, gefühlmäßig gefärbten Rede,
- 3) Wiederholung als Mittel der Parodierung,
- 4) Offenbarung der Grundidee eines dichterischen Werkes,
- 5) Wiederholung als Mittel der Retardation (in Refrain eines Gedichts),
- 6) expressive Funktion der Wiederholung [3;247-249].

W.Fleischer spricht von der hervorhebenden ,textgliedernden und rhythmisierenden Funktion der Wiederholung [4;168-171]. Diese drei Funktionen erfüllt unserer Meinung nach die Wiederholung in der Erzählung "Neapel sehen". Die Rhythmisierung und Hervorhebung haben wir schon erwähnt, es sei noch auf die textgliedernde Funktion hingewiesen. Das Verb "hassen" ist das Zentrum der Aussage im ersten Teil des Textes. Auf dieses Verb ist die ganze Aufmerksamkeit gerichtet. Im zweiten Teil stützt sich die Aussage auf das Verb "sehen". Dieses Verb wird ähnlich wie das Verb "hassen" wiederholt, auch in diesem Fall wird der Umfang des Satzes bei jeder Wiederholung größer.

"Er sah sein Gärtchen. Er sah den Abschluß des Gärtchens, die Bretterwand. Weiter sah er nicht. Die Fabrik sah er nicht, nur den Frühling im Gärtchen und eine Wand aus gebeizten Brettern".

Der Kranke sieht nur sein Gärtchen, das er von dem in der verhaßten Fabrik verdienten Geld hat kaufen können. Das Substantiv "Gärtchen" wiederholt sich fünfmal, als wäre das etwas Unnötiges, Aufdringliches und Bedeutungsloses, etwas, was man auf jeden Fall loswerden möchte:

"...ich sehe immer das Gärtchen, sonst nicht, nur das Gärtchen, das ist mir zu langweilig, immer dasselbe Gärtchen...."

Der Wunsch des Kranken ist nicht das Gärtchen, sondern die von ihm so lange verhaßte Fabrik zu sehen. So hat das Verb "sehen" in dieser thematischen Einheit zwei Objekte -
- das Gärtchen und die Fabrik. Der Nachbar löst die Bretterwand, die den Kranken von der Fabrik abgrenzt. Er sieht

seine Fabrik, die Büros, die Kantine, beruhigt sich und stirbt nach einigen Tagen. Er hat sein Neapel gesehen. Der Kreis wird abgeschlossen. Aus den letzten zwei Sätzen sind klar, warum die Erzählung "Neapel sehen" heißt:

"Als er die Büros sah, die Kantine und so das gesamte Fabrikareal, entspannte ein Lächeln die Züge des Kranken. Er starb nach einigen Tagen".

Der Titel faßt in konzentrierter Form die Grundidee des Textes zusammen. Außerdem hat der Titel eine symbolisierende Funktion [2;43] - die unbedeutende, verhaßte und doch geliebte Fabrik wird mit Neapel gleichgesetzt. Ähnlich, wie für viele die Erfüllung aller Träume, Neapel zu sehen, ist, sehnt sich der Arbeiter nach seiner Fabrik. Wenn er sie gesehen hat, stirbt er.

Diese kurze Geschichte ist ein Beispiel dafür, wie man mit schlichten lexikalischen und syntaktischen Mitteln einen wichtigen Gedankengehalt zum Ausdruck bringen kann. Als fast einziges Stilmittel fungiert hier die Wiederholung, die, wie der Text beweist, einen hohen Eindruckswert haben kann. Die äußere Schlichtheit verbirgt tiefe Expressivität und läßt Assoziationen mit anderen literarischen Werken entstehen.

Wir möchten an das Gedicht von F.G.Lorca "Abschied"

erinnern, in dem die Menschen gebeten werden:

"Wenn ich sterbe, laßt die Balkontur offen. Das Kind ißt die Apfelsinen, ich sehe es. Der Bauer mäht den Weizen, ich sehe ihn". [5;111].

I.K.Marti. "Neapel sehen".

2. A. J. Domašnew, J. P. Šiškina, J. A. Gončarova.

Interpretacija hudožestvennogo teksta.

Moskva. Prosveščeniye 1983

3. E. Rijsel, F. Šandels. Deutsche Stilistik.

Moskau. Hochschule 1975

4. W. Fleischer. Stilistik der deutschen Gegenwart-

sprache. Leipzig. VEB Bibliographisches Institut 1975

5. F. B. Lorka. Škiršanās. In: Pasaules tautu lirika.

Riga 1959 (Wiedergabe aus der Nachdichtung ins Lettische)

KURT MARTI

NEAFEL SEHEN

Er hatte eine Bretterwand gebaut. Die Bretterwand entfernte die Fabrik aus seinem häuslichen Blickkreis. Er hatte die Fabrik. Er hatte seine Arbeit in der Fabrik. Er hatte die Maschine, an der er arbeitete. Er hatte das Tempo der Maschine, das er selber beschleunigte. Er hatte die Hetze nach Akkordprämien, durch welche er es zu einigen Wohlstand, zu Haus und Gärtchen gebracht hatte. Er hatte seine Frau, sooft sie ihm sagte, heut nacht hast du wieder gezuckt. Er hatte sie, bis sie es nicht mehr erwähnte. Aber die Hände zuckten wieder im Schlaf, zuckten im schnellen Stakkato der Arbeit. Er hatte den Arzt, der ihm sagte, Sie müssen sich schonen, Akkord ist nichts mehr für Sie. Er hatte den Meister, der ihm sagte, ich gebe dir eine andere Arbeit, Akkord ist nichts mehr für dich. Er hatte so viele verlogene Rücksicht, er wollte kein Greis sein, er wollte keinen kleineren Zahltag, denn immer war das die Hinterseite von so viel Rücksicht, ein kleinerer Zahltag. Dann wurde er krank, nach vierzig Jahren Arbeit und Haß zum ersten Mal krank. Er lag im Bett und blickte zum Fenster hinaus. Er sah sein Gärtchen. Er sah den Abschluß des Gärtchens, die Bretterwand. Weiter sah er nicht. Die Fabrik sah er nicht, nur den Frühling im Gärtchen und eine Wand aus gebeizten Brettern. Bald kannst du wieder hinaus, sagte die Frau, es steht alles in Blust. Er glaubte ihr nicht. Geduld, nur Geduld, sagte der Arzt, das kommt schon wieder. Er glaubte ihm nicht. Es ist ein Elend, sagte er nach drei Wochen zu seiner Frau, ich sehe immer das Gärtchen, sonst nicht, nur das Gärtchen, das ist mir zu langweilig, immer dasselbe Gärtchen, nehmt doch einmal zwei Bretter aus der verdammten Wand, damit ich was anderes sehe. Die Frau erschrak. Sie lief zum Nachbarn. Der Nachbar kam und löste zwei Bretter aus der Wand. Der Kranke sah durch die Lücke hindurch, sah einen Teil der Fabrik. Nach einer Woche beklagte er sich, ich sehe immer das gleiche Stück der Fabrik, das lenkt mich zuwenig ab. Der Nachbar kam und legte die Bretterwand zur Hälfte nieder. Zärtlich ruhte der Blick des Kranken auf seiner Fabrik, verfolgte das Spiel des Rauches über dem Schlot, das Ein und Aus der Autos im Hof, das Ein des Menschenstromes am Morgen, das Aus am Abend. Nach vierzehn Tagen befahl er, die stehengebliebene Hälfte der Wand zu entfernen. Ich sehe unsere Büros nie und auch die Kantine nicht, beklagte er sich. Der Nachbar kam und tat, wie er wünschte. Als er die Büros sah, die Kantine und so das gesamte Fabrikareal, entspannte ein Lächeln die Züge des Kranken. Er starb nach einigen Tagen.

HORST KREYE

(BREMEN)

IST ES EINE KOMÖDIE? IST ES EINE TRAGÖDIE?

1. Inhaltsangabe

Obwohl ein junger Mann, der Ich-Erzähler, beabsichtigt, eine Studie zu schreiben, die das Theater ein für allemal demaskieren soll, entschließt er sich dennoch, nach langer Zeit wieder einmal ins Theater zu gehen. Er zieht sich um und macht sich auf den Weg. Doch unterwegs ändert er seinen Plan: Gegenüber dem Theater setzt er sich auf eine Bank, vernichtet seine Eintrittskarte und geht ein Stück in Richtung Innere Stadt.

Plötzlich wird er von einem älteren Mann angesprochen und nach der Uhrzeit gefragt. Der junge Mann gibt Auskunft und sieht mit Befremden, daß der Fremde Frauenhalbschuhe trägt. Die beiden Männer unterhalten sich über das Theater und die Theaterbesucher. Der Fremde wünscht ausdrücklich, daß ihm der Ich-Erzähler nicht sage, was in dem Theater gespielt werde und macht den Vorschlag, zum Parlament zu gehen. Unterwegs erzählt er, daß er jeden Abend, falls Theater gespielt werde, diese und andere Wegstrassen in Frauenschuhen zurücklege. Er deutet an, daß sich vor zweiundzwanzig Jahren ein "Zwischenfall" ereignet habe. Der hänge ursächlich damit zusammen, daß er seitdem in Frauenkleidern herumlaufe. Er spreche manchmal irgendeinen jungen Mann auf die gleiche Weise an, wie er den Ich-Erzähler angesprochen habe.

Nach einer ziemlich langen Weile stellt der Fremde fest, daß keiner jemals so oft und immer wieder die gleichen Wege mit ihm hin- und hergegangen sei wie der Ich-Erzähler an diesem Abend. Er schlägt dem Ich-Erzähler vor, ihn bis zum Donaukanal zu begleiten.

Dort zeigt der Fremde plötzlich die Stelle, an der er die Frau, deren Kleidung er trägt, vor zweiundzwanzig Jahren ins Wasser hineingestoßen habe. Dann fordert er den Ich-Erzähler auf, sofort zu verschwinden und behauptet, daß im Theater der Stadt - es sei kaum zu glauben - tatsächlich eine Komödie gespielt werde.

2. Immanent - systematische Textanalyse

Schon der Titel IST ES EINE KOMÖDIE? IST ES EINE TRAGÖDIE? wirkt in hohem Maße ungewöhnlich: Zwei Entscheidungsfragen sind der Erzählung vorangestellt. Das also wird dem Leser aufgetragen: sich mit der Erzählung auseinanderzusetzen und dann zu entscheiden, ob irgendein ES eine Tragödie sei oder eine Komödie. Die Aufnahme des Inhalts wird sich darauf ausrichten haben, was mit diesem ES gemeint sein mag. Aber geht es tatsächlich um DIESE Alternative? Läge eine andere Frageabsicht vor, wenn der Titel der Erzählung folgendermaßen gelautet hätte: IST ES EINE KOMÖDIE oder IST ES EINE TRAGÖDIE? Bei diesen Entscheidungsfragen wird dem Leser

kein Freiraum gelassen: Er hat sich für das eine oder für das andere zu entscheiden. Werden uns aber zwei Entscheidungsfragen gestellt, könnten wir auf die erste Frage mit einem Nein antworten und auf die zweite ebenfalls: Nein, es ist keine Komödie. Ist es eine Tragödie? Nein, es ist keine Tragödie. Offensichtlich könnten wir auf beide Fragen zugleich nicht mit "Ja" antworten. Oder vielleicht doch? - Ist ES sowohl eine Komödie als auch eine Tragödie?

Der erste Textabschnitt besteht aus einem einzigen Satz und wirkt durch seine Konstruktion befremdlich: Eine Parenthese von ungewöhnlicher Länge ist eingeschoben worden, hier wird etwas nebenher erwähnt, was vielleicht als eine nähere Angabe für den Leser gedacht ist, damit er sich der Umstände dieses Ich-Erzählers gleich am Anfang der Erzählung bewußt sei. Die Parenthese lautet:

[...aber schon zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung habe ich]

mir ist nicht ganz klar geworden, in Vor- oder Hintergrund des Medizinischen, das ich endlich zum Abschluß bringen muß, weniger meinen Eltern als meinem überanstrengten Kopf zuliebe.

[gedacht], ob ich nicht doch auf den Theaterbesuch verzichten soll.

(Bernhard, T., 1988, 81, strukturiert und hervorgeh. v. H. K.)

Die Struktur dieses Satzes wird durch die Parenthese in einer Weise zerrissen, die auffällig wirkt: Das Partizip Perfekt [gedacht] wird vom finiten Verb [habe] durch den Einschub in einer Weise getrennt, die eine bruchlose Rezeption empfindlich stört. Die Form dieses Satzes 2 ist möglicherweise dem Inhalt der Aussage angemessen. Denn auch der Ich-Erzähler steht vor einer Entscheidung. Er fragt sich, ob er nicht doch auf den Theaterbesuch verzichten sollte.

Nachdem ich Wochenlang nicht mehr in das Theater gegangen bin, habe ich gestern in das Theater gehen wollen, aber schon zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung habe ich, noch während meiner wissenschaftlichen Arbeit und also in meinem Zimmer [P] gedacht, ob ich nicht doch auf den Theaterbesuch verzichten soll. [81]

Wochenlang nicht mehr ins Theater zu gehen, wird vom Ich-Erzähler als ungewöhnlich empfunden, so daß er sich entschlossen hat, wieder eine Vorstellung zu besuchen. Nun aber, da er darauf eingestellt ist, ins Theater zu gehen,

fragt er sich schon zwei Stunden vor der Vorstellung, ob er nicht doch auf den Theaterbesuch verzichten sollte. Was ihn eigentlich in diesen Zwiespalt bringt, ist ihm nicht ganz klargeworden. Er steht unter Druck, eine wissenschaftliche Arbeit zum Abschluß zu bringen. Er ist überanstrengt, auch die Erwartungen seiner Eltern spielen eine Rolle. Dunkel leibt die Formulierung im Vorder- oder Hintergrund des Medizinischen. Ist dieser erste Satz des Textes überhaupt richtig konstruiert? Die Parenthese ist als eingeschobene Konstruktion zumindest unvollständig:

mir ist nicht ganz klar geworden, im Vor- oder Hintergrund des Medizinischen, das ich endlich zum Abschluß bringen muß, weniger meinen Eltern als meinem überanstrengten Kopf zuliebe.

Was ist ihm nicht klar geworden? Ist ihm unklar, warum er sich fragt, ob er nicht doch lieber verzichten soll? Hängt seine Unklarheit vordergründig mit dem Medizinischen zusammen oder vielleicht auch hintergründig? Wie kann dieser Einschub syntaktisch vervollständigt werden? Der Beginn der Parenthese **MIR IST NICHT GANZ KLAR GEWORDEN** muß mit einem Objektsatz abgeschlossen werden:

mir ist nicht ganz klar geworden,

wie ich dazu gekommen bin, das und das zu denken,

was mich bewogen hat usw...

in welchem Zusammenhang mir Zweifel gekommen sind usw.

Dieser 1. Textabschnitt ist m.E. syntaktisch fehlerhaft konstruiert. Es fragt sich, ob mit Absicht oder nicht?

Haben wir den eigenartigen Fall vor uns, daß die Parenthese als Satzbruch auftritt und der erste Satz mit Absicht diese brüchige Konstruktion aufweist?

Mit dem ersten Satz wird monologisches Denken in indirekter Rede *ora* wiedergegeben: Der Erzähler fragt sich, ob er auf den Theaterbesuch verzichten soll. Diese Monologwiedergabe in indirekter Rede wird im zweiten Abschnitt mit einer Wiedergabe in direkter Rede fortgesetzt:

Ich bin seit zehn Wochen nicht mehr ins Theater gegangen, sagte ich mir, und ich weiß, warum ich nicht mehr ins Theater gegangen bin, ich verachte das Theater, ich hasse die Schauspieler, das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Parfidie. Und plötzlich soll ich wieder ins Theater gehen?

Was heißt das?

([B1], hervogeh. v. H. K.)

Nach dem ersten Satz mit seinem absonderlichen, verwirrenden Zeichengefüge folgen ganze Bündel von kurzen Sätzen, Feststellungen und Bekenntnisse:

- 1) Ich bin acht oder zehn Wochen nicht mehr ins Theater gegangen/
- 2) ich weiß, warum ich nicht mehr ins Theater gegangen bin/
- 3) ich verachte das Theater/
- 4) ich hasse die Schauspieler/
- 5) das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Perfidie/

Diese Feststellungen und Meinungsäußerungen münden konsequent in eine Entscheidungsfrage ein:

- 6) und plötzlich soll ich wieder ins Theater gehen?

Die große syntaktische Einheit besteht also aus sechs einzelnen vollständigen Sätzen.

Der Druck, seine wissenschaftliche Arbeit zur Abschluß zu bringen, hat jedoch keinen Einfluß auf die Entscheidung, ins Theater zu gehen oder darauf zu verzichten. Die Gründe, nicht ins Theater zu gehen, sind klar: Von VERACHTEN, HASSEN ist die Rede, von perfider Ungezogenheit und ungezogener Perfidie. Wie er, der Ich-Erzähler, es wendet, es ist eine hinterhältige, tückische Zumutung, eine Frechheit, eine frache Hinterhältigkeit. Drei Fragen hintereinander stellt sich der Erzähler, zwei Entscheidungsfragen

soll ich wieder ins Theater gehen?

[soll ich wieder] in ein Schauspiel [gehen]?

und eine Ergänzungsfrage:

Was heißt das [ein Schauspiel]?

Wenn er sich dazu entschieden haben sollte, in ein Schauspiel zu gehen, stellt sich für ihn eine weitere Frage, die sich jedoch - als Ergänzungsfrage - nicht mit JA oder NEIN beantworten läßt, nämlich: Was heißt, was bedeutet Schauspiel?

Als Oberbegriff für Tragödie und Komödie rückt an dieser

Textstelle nun wieder der Titel der Erzählung in Erinnerung, so daß wir vielleicht schon jetzt fragen können: Ist das Schauspiel, das Drama, das man im Theater zu sehen bekommt, eine Komödie oder eine Tragödie? Bedeuten hier Theater und Schauspiel nicht nur sich selbst, sondern verweisen sie auch auf etwas anderes? Umgangssprachlich gibt es folgende Verwendungen: War das ein Theater! Viel Theater um einen Vorfall, um eine Kleinigkeit machen. Sie führte ein wahres Theater auf. Theater spielen mit der Bedeutung: etwas vortäuschen, jemandem ein Theater vormachen mit dem Hintersinn: jemandem etwas vorspielen, was in Wirklichkeit gar nicht so ist.

Im dritten Textabschnitt wird der Monolog des Erzählers fortgeführt. Das Ich spricht sich mit Du an:

Du weißt, daß das Theater eine Schweinerei ist, habe ich mir gesagt, und du wirst eine Studie über das Theater, die du im Kopf hast, schreiben, diese Theaterstudie, die dem Theater ein für allemal ins Gesicht schlägt! Was das Theater IST, was die Schauspieler sind, die Stückeschreiber, die Intendanten usw...

([81], unterstr. v. H. K.)

Er muß sich mit dem Theater auseinandersetzen, er ist unfähig, das Theater zu ignorieren, er ist vom Theater so beherrscht, daß seine Studien in der Pathologie nicht vorankommen. Die Zerrissenheit zeigt sich markant in der sprachlichen Form. Er ist in seinem Bemühen gescheitert, das Theater zu ignorieren; vielmehr beherrscht es ihn nach wie vor vollständig. Gescheitert ist er ebenso, seine wissenschaftliche Arbeit voranzutreiben. Dieses peinigende zweifache Scheitern wird folgendermaßen sprachlich gestaltet:

Mehr und mehr war ich vom Theater beherrscht, immer weniger von der Pathologie, gescheitert in dem Versuch,

- das Theater zu ignorieren,
- die Pathologie zu forcieren.

Gescheitert!

Gescheitert!

([81], strukturiert v. H. K.)

Aus dieser z.T. "wörtlichen" Vergegenwärtigung der eigenen Gedankengänge, der Reflexion über das Scheitern in einer Situation, in dem es ihm gelingt seine Handlungspläne zu steuern, in der er vom Theater beherrscht wird (was immer damit gemeint sein mag!) entspringt der Entschluß, auf die Straße zu gehen:

Ich zog mich an und ging auf die Straße. [B1]

Der Ich-Erzähler geht auf die Straße, als ihm bewußt wird, daß er zweifach gescheitert ist. Als er sich immer mehr dem Theater nähert, wird ihm klar

[...] daß ich nicht ins Theater gehen kann, daß sich mir der Besuch eines Theaters, einer Theatervorstellung ein für allemal verbietet.

In dieser Feststellung liegt etwas Endgültiges. Nicht irgendeine Aufwallung, irgendeine augenblickliche Stimmung, nimmt ihn gegen das Theater ein. Es beherrscht ihn, er kann es nicht ignorieren, es stört seine Beschäftigung mit der Pathologie. Was bestimmt dieses Verbot? Hofft er, falls er es beherzigt, weniger beherrscht zu werden? Muß er nur, um nicht mehr davon beherrscht zu werden, die Studie, die er im Kopf hat, niederschreiben?

Wenn du deine Theaterstudie geschrieben hast, dachte er, dann ist es Zeit, dann ist es dir wieder erlaubt, ins Theater zu gehen, damit du siehst, daß dein Traktat STIMMT. [B2]

Schon wieder hebt der Erzähler in Kursivschrift hervor, was ihm besonders bedeutsam zu sein scheint:

Was das Theater IST, was die Schauspieler SIND, die Stückeschreiber, die Intendanten usw. [B1]

[...]...daß dein Traktat STIMMT. [B2]

Dem Erzähler geht es um das SEIN der Schauspieler, des Theaters, der Stückeschreiber, der Intendanten usw. Und was er in seiner Studie schonungslos anzugreifen gedenkt (EIN FÜR ALLEMAL WILL ER DEM THEATER INS GESICHT schlagen [B1]), das will er später im Theater auf seinen Wahrheitsgehalt hin überprüfen, er will wissen, ob sein Traktat STIMMT. Aber nur für sich will er diesen Traktat schreiben. Die für ihn gültige Erkenntnis:

Veröffentlichung ist lächerlich, VERFEHLTER ZWECK! [82]

scheint er sich resigniert und bitter zuzurufen.

Das Bedürfnis, über die quälenden Einsichten in die Perfidie des (ganzen) Theaters eine Studie, einen Traktat zu schreiben, dasjenige gut zu beschreiben, was er so gründlich und nachhaltig haßt, ist dermaßen drängend, und allein der Plan scheint den Erzähler so zu berauschen, daß er sich zu Ausrufen hinreißen läßt wie:

Die Theaterstudie, eines Tages die Theaterstudie! [82]

Der Plan ist schon ziemlich ausgereift: Es sollen fünf oder sieben Abschnitte verfaßt werden:

Erster Abschnitt DIE SCHAUSPIELER,
zweiter Abschnitt DIE SCHAUSPIELER IN DEN SCHAUSPIELERN,
dritter Abschnitt DIE SCHAUSPIELER IN DEN SCHAUSPIELERN
DER SCHAUSPIELER usf. ...
vierter Abschnitt BÜHNENEXZESSE usf. ...
letzter Abschnitt ALSO, WAS IST DAS THEATER?

([82], strukturiert V.H.K.)

Irritierend wirkt dieses Verstecktsein eines Schauspielers im Schauspieler, die Unmöglichkeit, hinter dem SCHAUSPIELER einen Menschen zu entdecken, der, wenn er sei, Kostüm ablegt, als Mensch erkennbar wird. Hinter einem Schauspieler steckt wieder ein für eine andere Rolle kostümierter Schauspieler und hinter diesem wiederum kein Mensch, sondern wiederum ("nur") ein Schauspieler, der sich für das Theater umgezogen hat usf... Ist ein Schauspieler als Mensch nicht zu fassen? Ist jeder Mensch ein Schauspieler und als Mensch hinter seinen Kostümen und Masken nicht zu erkennen? Haben wir selbst dann, wenn wir meinen, keine Rolle zu spielen, doch wieder eine Rolle gewählt, nämlich die, diesmal eine Rolle zu spielen? Und ist diese Echtheit notwendig nur ein noch durchtriebeneres Rollenspiel? Das ALSO will er in seinem Traktat aufdecken? Das ALSO will er, wenn er es für sich geschrieben hat (denn es ist sinnlos, es zu veröffentlichen [82]), im Theater daraufhin überprüfen, ob es als stimmige Einsicht und Weltansicht gültig sei?

Wenn in dem Traktat gefragt wird: Schauspiel? Was ist das? so kann nun konsequenterweise geantwortet werden: Es verhält sich mit dem Schauspiel ähnlich wie mit dem Schauspieler. Auch das Schauspiel ist nicht das, was sich vor Augen abspielt. Im Schauspiel als einem Zusammenspiel von Schauspielern steckt notwendig etwas Vorgespieltes: DIE SCHAUSPIELER IN DEN SCHAUSPIELERN DER SCHAUSPIELER entsprechen also DEN SCHAUSPIELEN

IN DEN SCHAUSPIELEN DER SCHAUSPIELE. - In dieser Unerkennbarkeit der agierenden Figuren, in der Unwirklichkeit ihres Zusammenspiels (in einem Schauspiel) liegt die freche Perfidie, die Falschheit und abgründige Täuschung. Wie man es wenden mag: ungezogene Perfidie oder perfide Ungezogenheit: Schauspielerei und Theater, alles ist in seiner Falschheit unlösbar miteinander verfilzt. Die einzelnen Abschnitte münden - durch ALSO signalisiert - konsequent in die entscheidende Frage im letzten Abschnitt ein: WAS IST DAS THEATER? Der Arbeitstitel des Traktats soll THEATER -THEATER? lauten. Vom Theater soll ALSO die Rede sein. Bedeutet das Fragezeichen etwas: Ist das Theater überhaupt ein Theater? Oder: Was ist das Theater, wenn es gar kein Theater ist? Oder: Das Theater ist (selbst) nur "Theater"?

Im Vorhaben des Erzählers liegt etwas Gewaltsam-
- Entschiedenheit: EIN FÜR ALLEMAL. will er dem Theater ins Gesicht schlagen, EIN FÜR ALLEMAL will sich ihm wegen seines Scheiterns jede Theatervorstellung verbieten. Die Formulierung VERBIETET SICH MIR SCHEINT anzudeuten, daß der Erzähler kaum in der Lage ist, sich selbst den Theaterbesuch zu verbieten, sondern das Scheitern und das Gescheitertsein verbietet ihm den Theaterbesuch. Vernünftig wäre für den Erzähler, unter den gegebenen Umständen EIN FÜR ALLEMAL darauf zu verzichten. Irgendwie muß er sich von seinen selbstquälenden Gedanken mit Hilfe einer Studie über das Theater entlasten.

Später kann er sich, ohne beherrscht zu werden, ohne abgelenkt zu sein, dem (ganzen) Theater wieder zuwenden.

Mit dieser Zielstellung befindet er sich auf dem Wege zum Theater, trotz dieser Vorhaben hat er sich für eine Theatervorstellung eine Karte GEKAUFT

- ich habo die Theaterkarte GEKAUFT, nicht GESCHENKT bekommen - [82]

Wie zerrissen er ist, zeigt sich darin, daß er sich für das Theater, das er verachtet, UMGEZOGEN hat. [82] Warum sind diese kursiv gesetzten Wörter GEKAUFT, GESCHENKT, UMGEZOGEN für den Erzähler so wichtig, daß er sie hervorhebt? Muß man sich für eine Vorstellung, welche die Wirklichkeit nicht so abbildet, wie sie ist, (aber was ist die Wirklichkeit?) auch noch eine Eintrittskarte KAUFEN? Muß man sich für eine ungezogene, perfide, Vortäuschung falscher Tatsachen, für eine Verfälschung der Wirklichkeit umziehen, verkleiden?

Für das Theater hast du dich UMGEZOGEN, dachte ich.

Jemand, der in ein derartiges Drama hineingeht, der sich hineinkauft, weil er es nicht ignorieren KANN, ist gezwungen, sich umzuziehen, das heißt: sich ebenfalls zu kostümieren, in eine Rolle des Theaterbesuchers, des Zuschauers hineinzuschlüpfen.

Und nun weigert er sich, je näher die Entscheidung rückt, in das Theater zu gehen, das er mit perfider Ungezogenheit, ungezogener Perfidie gleichsetzt. Es ist ihm peinlich, DASS ES ÜBERHAUPT SO WEIT HAT KOMMEN KÖNNEN.

Sein Weg führt ihn nicht ins Theater, das er glühend haßt, sondern in den Volksgarten:

In diesen Gedanken bin ich bis in den Volksgarten gekommen. [82]

Es ist zu überlegen, ob diesem Ort, an den er gelangt, eine übertragene Bedeutung zukommt. Was hier erzählt wird, kann als Erzählung mit klar durchstrukturierter fiktionaler Wirklichkeit gelten. Die Wörter wie Theater, Schauspiel, Volksgarten, Pathologie, Schauspieler... treten nicht in einem irritierenden Umfeld auf, das dem Leser nahelegt, eine metaphorische Deutung zu versuchen. Jedes Wort in diesem Handlungs- und Gedankenzusammenhang steht - hinsichtlich einer fiktionalen Abbildung von Wirklichkeit - an einem völlig unauffälligen Ort. Doch diese Wirklichkeit scheint nicht sich selbst zu bedeuten, sondern ein Gleichnis zu sein für etwas abgründig Anderes. Ist diesem Schreiber, der mit einer wissenschaftlichen Arbeit im Bereich der Pathologie nicht zu Rande kommt, klar geworden, daß das Leben nur Theater, nur Schauspiel ist und daß der Mensch, nicht (nur) auf der Bühne des Theaters, sondern auch im Leben ein Schauspieler sei und nichts anderes? Der Schauspieler auf der Bühne des Lebens wäre folglich ein Schauspieler im Schauspieler des Schauspielers. Somit verdichtet sich der Gedanke, diese Erzählung als ein Gleichnis aufzufassen. Der Mensch ist so wie ein Schauspieler, das Leben ist so wie ein Schauspiel, ist Theater. Doch mit diesen Vergleichen ist es nicht getan. Das einzelne Bild und das jeweils gleichnishafte Gemeinte sind in die erzählerische Großform eines Gleichnisses eingebunden, so daß die ganze Erzählung als Gleichnis gelten kann. Die Bedeutung des Gleichnisses ergibt sich durch die wechselseitige Erhellung der einzelnen Bilder vom Schauspieler und vom Schauspiel, wenn es auf den Menschen - im Theater des Lebens - übersetzt wird. Die Deutung der Erzählung wäre dann angelegt in der Fülle von Vergleichsmöglichkeiten.

FIKTIONALE WIRKLICHKEIT	Schauspieler	Schauspiel	Theater
GLEICHNISHAFTE GEMEINTES	Mensch (?)	Leben (?)	Ereignisse(?)

Der Erzähler wird entweder parallel oder in einem Nacheinander die Vergleichsglieder ins Spiel bringen. Jedes

Vergleichsglied der fiktionalen Wirklichkeit wird dann für den Leser im jeweils Gemeinten gegenwärtig. Das Gleichnis vermeidet auf diese Weise eine scharf umgerissene Aussage über die Wirklichkeit. Im Gleichnis ist durch Bild und Anspielung auf ein hinter dem Bild Gemeintes ein Raum für subjektive Deutung. Das Gleichnis wirkt nicht belehrend. Es regt an, das hintergründig Gemeinte aus der eigenen Erfahrung gleichnishaft an das vordergründig stimmige Bild heranzutragen.

Ich setze mich auf die Bank neben der Meiererei, obwohl sich in dieser Jahreszeit auf eine Volksgartenbank zu setzen TÖDLICH sein kann, und beobachtet, angespannt, mit Vergnügen, ungeheuer konzentriert, WER und WIE man in das Theater hineingeht. Es befriedigt mich, NICHT hineinzugehen. [82]

Wird auch hiermit Bezug auf ein anderes Gemeintes genommen? Inwiefern, kann das Sitzen auf der Volksgartenbank TÖDLICH sein? Von welcher Jahreszeit ist die Rede?

Bemerkenswert ist allerdings, daß der Erzähler [wie viele Erzähler Bernhards] BEOBSCHTET, und zwar in diesem Falle

- "angestrengt,
- mit Vergnügen,
- ungeheuer konzentriert", WER in das verhaßte Theater hineingeht.

Die asyndetische Bündelung wirkt rau und "unverbindlich", der Beobachter befindet sich in einer gehörigen Distanz zu denen, die in das Theater hineingehen. Nichtern, konzentriert, angestrengt will er beobachten, WER und WIE "man" in das Theater hineingeht. Wer sind diese Leute? Wie sind sie angezogen, umgezogen, kostümiert? Nachdem er beobachtet hat, wer und wie diese Leute ins Theater hineingehen, ist für ihn gewiß, daß er geradezu Befriedigung verschafft, NICHT hineinzugehen. Anfängliche Überlegungen, die Karte zu verkaufen, läßt er fallen. Er empfindet den größten Genuß,

die Theaterkarte zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand zu zerreiben, das Theater zu zerreiben. [83]

Mit der Theaterkarte, die in dieser fiktionalen Wirklichkeit zerrieben wird, wird für den Erzähler symbolisch das gehaßte Theater zerrieben, über das er ja eine vernichtende Studie zu schreiben gedenkt, von dem er sich mit dieser Studie, deren Gliederung wir kennen, zu befreien sucht. Teilzunehmen an diesem Theater hat ihn gegen seinen Vorsatz - erneut in die Nähe des Theaters geführt, auf eine Bank im Volkspark. Kann die Beobachter-

position, das angestregte, ungeheuer konzentrierte, aber wiederum auch VERGNÜGLICHE Beobachten TÖDLICH sein? Vielleicht kommt der Erzähler durch seine Erkenntnisse in eine gefährliche Isolierung, die er als TÖDLICH zu empfinden scheint. Dieser Beobachter will das bestehende Theater vernichten, zerstören.

Zuerst sind es, sage ich mir, immer mehr Menschen, die in das Theater hineingehen, dann immer weniger.
SCHLIEBLICH GEHT NIEMAND MEHR IN DAS THEATER HINEIN. [83]

Diese belanglose Feststellung, die der angestregte Beobachter monologisch äußert, mag in einem gleichnishaften Bezug etwas weniger Plattes bedeuten: Das Theater wird an sich selbst allmählich zugrunde gehen. Oder auch: Wenn all diese Leute, die es fertigbringen, in das verhasste Theater zu gehen, dann werden sich nur der Erzähler und einige andere in der Nähe des perfiden Theaters einem ganz anderen Theater einsam und illusionslos öffnen, dann können die gnadenlosen Begegnungen mit dem, was in der Wirklichkeit außerhalb des Theaters ist, geradezu TÖDLICH sein.

Nachdem die Vorstellung angefangen hat, geht er ein Stück in Richtung Innere Stadt. Und hier wird der Erzähler, der über eine Woche lang mit keinem Menschen ein Wort gewechselt hat, unvermutet angesprochen.

Ein Dialog beginnt; außerhalb der Mauern des Theaters beginnt ein Schauspiel, von dem noch nicht klar ist, ob es eine Tragödie oder eine Komödie sei. Da dem Leser mit dem Titel der Erzählung eine Entscheidung abverlangt wird, kann es darum gehen, das Stück, das nun mit dem Dialog der beiden beginnt, angestrengt, ungeheuer konzentriert, aber auch mit Vergnügen zu beobachten und wirken zu lassen. Mit beachtlicher Präzision wird die abwartende, beobachtende Zurückhaltung vom Erzähler in Worte gefaßt:

[...] als ich plötzlich angesprochen bin: ein Mann hat mich angesprochen, ich HÖRE, daß mich ein Mann fragt, wie spät es sei, UND ICH HÖRE MICH "ACHT UHR" RUFEN.

Der Beobachter steht in beachtlicher Distanz zu sich selbst: Er hört, daß ihn ein Mann fragt; obwohl es doch unmittelbarer ausgedrückt auch hätte heißen können: Plötzlich wurde ich angesprochen und ein Mann fragte mich ... Ich rief "Acht Uhr".

Dieser Beobachter hört sich rufen. Was nun seinen Anfang nimmt, ist ein Dialog auf der Straße:

"Es ist acht Uhr", sagte ich, "das Theater hat angefangen".

Welches Theater ist gemeint? Mit knappen Sätzen wird die Situation beschrieben:

Jetzt drehe ich mich um und sehe den Mann.
Der Mann ist groß und hager.
Außer diesem Mann ist niemand im Volksgarten,
denke ich.[83]

Die Leute, die ins Theater, in ihre Vorstellung gegangen sind, treten auf dieser Bühne nicht auf.

Was wird gesprochen werden? Welcher Text wird laut? Können in dieser Situation auch Monologe gesprochen werden? Auf einer Bühne des Lebens werden keine Monologe laut. Jeder hat mit dem anderen umzugehen, als sei er ein Wesen, das sich nur durch seine Äußerungen erkennen läßt. Die innere Welt, die wir in uns tragen, die wir zu verbergen suchen, die Ängste, Versuche, die wir uns in inneren Sprachen eingestehen, werden kaum jemals laut. Auf der Bühne des Lebens sind wir somit halbwegs stumm. Inneres Sprechen wird nicht geäußert, obwohl es uns ständig begleitet. Von den Fremden und vom Erzähler ist folglich nur das zu hören, was sie laut werden lassen. Nicht das Wesentliche, Verborgene, nicht die inneren Dialoge, in denen bzw. das Ich zum Du (das eigenen Ich) sagt: "Du weißt, daß das Theater eine Schweinerei ist, ..." [81].

Sofort denke ich, daß ich nichts zu verlieren habe. Aber den Satz: "ICH HABE NICHTS ZU VERLIEREN" auszusprechen erscheint mir unsinnig, und ich spreche den Satz nicht aus, obwohl ich die größte Lust habe, den Satz auszusprechen. [83]

Der Fremde hat angeblich seine Uhr verloren. Er weiß nicht, wie spät es ist, ihm fehle, behauptet er, seitdem er die Uhr verloren habe, die zeitliche Orientierung. Nur deswegen spreche ich noch Menschen an. Auch dieser Fremde beobachtet sich selbst und teilt seine Beobachtungen mit. Diese Selbstbeobachtung wird in einer in sich verschachtelten, verworrenen Satzform vorgetragen:

Ihm sei die Beobachtung an sich selber höchst interessant, sagte der Mann, daß er, wie er, nachdem ich ihm gesagt hatte, daß es acht Uhr ist, jetzt weiß, daß es acht Uhr ist und daß er am heutigen Tag elf Stunden ununterbrochen -
- "ohne Unterbrechung" sagte er - in einem einzigen Gedanken gegangen sei, "nicht auf und ab" sagte er, sondern "immer geradeaus, und wie ich jetzt sehe", sagte er, "doch immer im Kreis. Verrückt, nicht wahr?"

([84], unterstr. v. H. K.)

Ist dieser Satz konstruiert? Wie wird der unterstrichene daB-Satz weitergeführt? Ist die koordinierende Konjunktion UND falsch gesetzt? Wenn wir den Satz strukturieren und ihn mit einer Satzform abbilden, hängt der unterstrichene daB-Satz zweifellos in der Luft. Wird hier versucht, mündliche Rede nachzuahmen? Ergibt sich vielleicht durch eine entsprechende Strukturierung eine Möglichkeit den (unterstrichenen) daB-Satz fortzusetzen? Hier ein Versuch:

Ihm sei die Beobachtung an sich selber höchst interessant, sagte der Mann,

daB er,

wie er,

nachdem ich ihm gesagt hatte, daB es acht Uhr ist,

jetzt weiß, daB es acht UHR IST und...[ABBRUCH]

daB er am heutigen Tag elf Stunden ununterbrochen - "ohne Unterbrechung" sagte er - in einem einzigen Gedanken gegangen sei, "nicht auf und ab", sagte er, sondern "immer geradeaus, und wie ich jetzt sehe", sagte er, "doch immer im Kreis. Verrückt, nicht wahr?"

Dieser Satz ließe sich - auf diese Weise strukturiert - geradezu "natürlich" sprechen. Es scheint dem Erzähler ausdrücklich um die Wiedergabe der Sprechweise des Fremden zu gehen. Mehrere Male weist er darauf hin:

[Ihm sei die Beobachtung an sich selber höchst interessant, sagte der Mann]

-...elf Stunden ununterbrochen—"ohne Unterbrechung", sagte er

- "nicht auf und ab" sagte er [...]

- "und wie ich jetzt sehe", sagte er, "doch immer im Kreis."

Dieser dreimalige Hinweis SAGTE ER in einem einzigen Satz ist auffällig genug und wirkt äußerst bewußt und gewollt. Er scheint daher nahezu liegen, die unübersichtliche, syntaktisch brüchige Satzkonstruktion ebenfalls als gewollte Form hinzunehmen und als eine Nachahmung des mündlichen Sprechens zu deuten (und zu sprechen).

Doch um was geht es bei dieser interaktiven Verschachtelung, in der die Aussage des einen und die Gewißheit des anderen

über die verloren, gegangene, nicht mehr gewußte Zeit miteinander vielschichtig verflochten sind? Mitgeteilt wird, daß durch diese Begegnung dem Fremden bewußt wird, daß er seit 9 Uhr morgens bis acht Uhr abends elf Stunden ununterbrochen "in einem einzigen Gedanken gegangen ist". Der Gedanke als räumliche Erstreckung, als Gedanken-Gang!— Hier wird Sprache wörtlich genommen, aus der längst eingeübneten Metaphorik wieder reliefartig herausgearbeitet.

Das sprachliche Handeln im Dialog zwischen Erzähler und Fremden wird in seiner Vielschichtigkeit dargestellt, nicht nur das Ohr nimmt Worte auf, auch das Auge ist entscheidend beteiligt. Der Beobachter hört und sieht und weiß, daß auch der andere ihn hört und sieht; und er weiß zugleich, daß der andere auch ihn hört und sieht und ebenfalls weiß, daß er gehört und gesehen wird...

Ich sah, daß der Mann Frauenhalbschuhe anhatte, und der Mann sah, daß ich gesehen hatte, daß er Frauenhalbschuhe anhatte. [84]

In diese befremdliche Situation ist der Dialog vollständig eingebettet, das Wort begleitet das nichtsprachliche Sehen und Beobachten, das nichtsprachliche Handeln wirkt zwar, aber es muß keineswegs sprachliche Reaktion herausfordern:

"Ja", sagte er, "jetzt mögen Sie sich Gedanken machen".

Der Fremde ist auffällig geworden. Mit Frauenschuhen herumlaufen, ist äußerst befremdlich. Befremden, Mißtrauen und schleichende Angst wird spürbar: Der Erzähler macht sich Gedanken, äußert sie aber nicht. Ein seltsames dialogisches Handeln beginnt, das sowohl dem Ich-Erzähler Klarheit über diesen Fremden verschafft, dem Fremden aber vielleicht auch Einsicht in sich selbst, so daß er endlich (nach über zweiundzwanzig Jahren) aus einem Gedanken-Kreis heraustreten kann, in dem er immerwieder seit elf Stunden herumläuft. Ohne einen Mitmenschen kehrt er zwanghaft an denselben Punkt zurück. Er kommt nicht weiter.

Doch für den Erzähler ist die Situation, die Begegnung mit einem Menschen, der Überbleibsel einer belastenden Vergangenheit zur Schau stellt, nicht ungefährlich. Der Fremde ist auf dem Wege, sein Geheimnis zu verraten. Der Erzähler drängt nicht auf eine Klärung, weil er sich vielleicht fürchtet, unverhofft in einen Abgrund an Scheußlichkeiten hinschauen zu müssen. Aber er liefert sich diesem Versuch des Fremden aus, Schritt für Schritt mehr von sich preiszugeben.

"Ich habe", sagte ich rasch, um den Mann und mich von den Frauenhalbschuhen abzulenken, "einen Theaterbesuch

machen wollen, aber unmittelbar vor dem Theater habe ich kehrtgemacht und bin nicht in dem Theater hineingegangen". [84]

Und nun beginnt der Fremde zu sprechen. Er wird vom Erzähler nicht unterbrochen, läßt sich vielleicht auch nicht unterbrechen. Er braucht einen Zuhörer, der - wie der Erzähler - einen Menschen ertragen kann, der wegen einer peinlichen Erschütterung seit zweiundzwanzig Jahren und acht Monaten nicht von den Zeugnissen eines "Zwischenfalls" loskommt, der die Abartigkeit seines längst verjährten Tuns in einem Gespräch äußern mochte. Entscheidend ist für ihn nicht eine sprachliche Erwiderung des Erzählers. Er fürchtet sie geradezu. Der Unbekannte will den Erzähler beobachten und aus dessen nichtsprachlichen Reaktionen erfahren, wie die Tat, die der Unbekannte begangen hat, vom Erzähler aufgenommen wird.

"Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?" fragte er und sagte sofort: "Nein, nein, sagen Sie nicht, WAS es ist. Sagen Sie es nicht!" [84]

Schon gar nicht vom Erzähler will er wissen, was gespielt wird:

... "aber sagen Sie mir nicht, was heute gespielt wird".
[84]

Vom Erzähler wird erwartet, daß er schweigend zuzuhören vermag und nicht vorschnell verurteilt.

Wenn die Erzählung gleichnishaft von Schauspiel, Theater, Schauspielern handelt, mußte sich an diesem Punkt die Frage stellen lassen, um was es bei dieser ängstlich vermiedenen Antwort auf die Frage IST ES EINE KOMÖDIE? IST ES EINE TRAGÖDIE? eigentlich geht. Dieser Fremde mit seiner zweiundzwanzig Jahre zurückliegenden Erschütterung sucht zweifellos eine Antwort auf diese Frage. Während der Erzähler meint, das Theater zu hassen, sagt der Fremde:

Merkwürdig still ist es immer, wenn die Vorstellung angefangen hat. ICH LIEBE dieses Theater.

Es ist ganz die Stimmung von damals: der gerade aufgegangene Vorhang im Theater, die Schauspieler fangen zu spielen an, die Menschenleere heraußen...

Die drei Punkte deuten vielleicht an, daß in dieser Menschenleere vor zweiundzwanzig Jahren etwas Erschütterndes geschehen sein muß. Eine Tragödie vielleicht? Doch soll hier von einem unge löst bleibenden tragischen Konflikt die Rede sein, ist mit dem Gedanken-Gang des Fremden seine

Aus-Weg-losigkeit gemeint? Kommt mit diesen erschütternden Zwischenfall etwas Erhabenes zum Vorschein? Stellen sich hier "letzte Daseinsfragen der Menschheit um Freiheit und Notwendigkeit, Charakter und Schicksal, Schuld und Sühne, Ich und Welt, Mensch und Gott"?

Der Fremde ist gänzlich anderer Auffassung:

"Die Welt ist eine ganz und gar, durch und durch juristische, wie sie vielleicht nicht wissen. Die Welt ist ein Zuchthaus!" [86]

In dieser Welt gibt es nicht das Pathos der Tragödie, des Tragischen. Es werden in dieser Welt Urteile gefällt, Menschen nach Gesetzen verurteilt. Keiner kann diesen Gesetzen gerecht werden. Niemand ist in der Lage, die Ausweglosigkeit, die blutige Tat, die aus einem nicht mehr weiter führenden Gedanken-Gang hervorbricht, die Ungeheuerlichkeiten des alleingelassenen Einzelnen zu begreifen. Die Welt ist eine ganz und gar, durch und durch juristische. Dem Recht wird Geltung verschafft, nie wird die Verstrickung gelöst, niemals werden die ausweglosen Gedanken befriedet. Ein zweiundzwanzig Jahre zurückliegender Zwischenfall erzeugt eine Erschütterung, die an Verrücktheit grenzt:

Ein Verrückter? dachte ich...

Liegt im Herumlafen des Fremden in Frauenschuhen ein Zug von Tragik? Oder ist alles nur Komödie? Ist selbst die vom Fremden erwähnte Erschütterung nur halbwegs ernst zu nehmen?

"Hier gehe ich jeden Tag die gleiche Anzahl von Schritten, das heißt," sagte er, "mit diesen Schuhen gehe ich von der Meierei bis zum Parlament, bis zum Gartenzaun, genau dreihundertachtundzwanzig Schritte. In den SPANGENSCHUHEN gehe ich dreihundertzehn..." (5)

Der Erzähler wird von Vorstellungen verfolgt, die ihn peinigen:

Er ging sehr rasch, und es war mir fast unerträglich, ihm dabei zuzuschauen, der Gedanke, daß der Mann Frauenschuhe anhat, verursachte mir Übelkeit. [85]

Gleichnishaft wird hier zum Ausdruck gebracht, wie die Begegnung mit einem Menschen, der im Begriff steht, vieles (wenn auch nicht alles) zu offenbaren, bis an die Grenze des Erträglichen geht. In Andeutungen zu erkennen, daß dieser Unbekannte latent ein Täter ist, der - juristisch gesehen - gemordet oder getötet hat, aber dennoch von einem Zwischenfall redet, ist TÖDLICH für das Bild vom Menschen, TÖDLICH für jede Selbsterkenntnis.

Der Fremde erzählt von Spangenschuhen und anderen Frauenschuhen. Ihm ist sehr wohl bewußt, daß der Erzähler sich angeekelt

führt

"Frauenschuhe, mögen Sie denken, und es mag Ihnen widerwärtig sein, ich weiß," sagte der Mann. [85]

Doch er hofft, daß er trotz dieses widerwärtigen Eindrucks, den er auf den Erzähler macht, nicht allein gelassen wird. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch, daß der Erzähler nur allzählich erkennt, daß der Fremde außer Frauenschuhen auch einen Frauennut und Frauenkleider trägt. Es ist anzunehmen, daß die anderen jungen Männer schon bei den Frauenschuhen so viel Befremden empfanden, daß sie ihre Begegnung abbrachen. Dem Erzähler ist somit ein Fremder zur Seite, der in seiner Besonderheit fast unerträglich ist.

Ausgangspunkt der einzelnen Wegstrecken, die beide gemeinsam zurücklegen, ist immer die Meierei neben dem Volksgarten. Von der Meierei gehen beide zweimal zum Parlament und wieder zurück zur Meierei, beide zweimal zum Schweizertrakt und wieder zurück zur Meierei und somit viermal zur Meierei. Das Erstaunlichste ist, daß der Erzähler während der ganzen Zeit zu schweigen scheint. Das Hin- und Hergehen, das in deutlichen Gegensatz zum Gehen im Gedanken-Kreis steht, scheint bedeutsam zu sein. Von einem Ausgangspunkt aus wird zwei verschiedene Richtungen gegangen, und jedesmal befinden sich beide Gesprächspartner wieder am Ausgangspunkt. Erst nachdem diese Strecken zurückgelegt worden sind und sich der Erzähler trotzdem nicht verabschiedet, fordert ihn der Fremde auf, ihn bis zum Donaukanal zu begleiten. Der Erzähler macht im Gegensatz zu den früheren Ansprechpartnern des Fremden sozusagen "etwas mit".

Der Erzähler, der ebenso wie der Fremde unablässig Menschen zu beobachten sucht, wird wiederum vom Fremden beobachtet. Der Fremde glaubt, den Erzähler allein durch Beobachten erkennen zu können.

Bis zur Brücke, aber nicht über den Fluß hinüber gehen beide gemeinsam. Und hier an der Brücke, die den Fremden von seinem Quartier trennt, offenbart sich der Fremde abermals. Beim ersten Mal gestand er dem Erzähler ein, daß er nur deswegen nach der Uhrzeit fragte, weil er stets versucht, mit diesem "Trick" einen Ansprechpartner zu finden. In Wirklichkeit besitzt er jedoch eine Uhr. Und er zeigt sie dem Erzähler.

Mit dieser banalen Floskel leitet er zwar stets seine Gespräche im Volksgarten ein, aber keiner der Angesprochenen sei bisher gewillt gewesen, das Gespräch bis zu den Punkt weiterzuführen, bis zu dem es schließlich führt zu einem Bekenntnis, ein Mörder oder Totschläger - im Sinne der Jurisprudenz - zu sein.

Es ist sodann von einer Reaktionsgleichheit die Rede.

"Ein Trick," sagte er, "aber weiter: dieser Mensch, den ich vor achtundvierzig Tagen getroffen habe, war ein Mensch ihres Alters. Wie Sie, schweigsam, wie Sie, zuerst unschlüssig, dann entschlossen, mit mir zu gehen. Ein Naturwissenschaftsstudent", sagte der Mann. "Auch IHM habe ich gesagt, daß eine Erschütterung, ein Zwischenfall, der lange Zeit zurückliegt, die Ursache dafür ist, daß ich mich jeden Abend hier im Volksgarten aufhalte. In Frauenschuhen. Reaktionsgleichheit", sagte der Mann, und...

Das Gefüge dieses Satzes mag sich auf die Reaktion des erwähnten jungen Mannes beziehen, denn die vergleichenden Partikeln wie können durchaus in Beziehung zu der Reaktionsgleichheit stehen, von der die Rede ist. Andererseits verhält sich aber der Erzähler hinsichtlich seiner Reaktionen durchaus nicht gleich. Er ist zwar zuerst unschlüssig, dann jedoch entschlossen, mitzugehen. Und er bleibt bei diesem Entschluß, im Gegensatz zu dem erwähnten jungen Mann. Im Augenblick allerdings, in dem der Fremde von Reaktionsgleichheit spricht, weiß er noch keineswegs, wie der Erzähler weiterhin reagieren wird. Bis zu diesem Punkt verhält sich der Erzähler noch so wie alle anderen auch. Der Fremde hat die Erfahrung gemacht, daß selbst ein - wahrscheinlich - nüchterner Naturwissenschaftler die Widerwärtigkeit dieser Begegnung nicht durchhält. Diesmal ist der Fremde jedoch unsicher, wie wohl alles weitergeht. Es scheint allerdings eben gut möglich zu sein, daß der Fremde (in bezug auf seine zwanghaften Handlungen) ausschließlich seine eigenen Reaktionen als gleich bezeichnet:

Wie Sie, schweigsam, wie Sie, zuerst unschlüssig, dann entschlossen, mit mir zu gehen.
Ein Naturwissenschaftsstudent", sagte der Mann.

"Auch IHM habe ich gesagt, daß eine Erschütterung, ein Zwischenfall, der lange Zeit zurückliegt, die Ursache dafür ist, daß ich mich jeden Abend hier im Volksgarten aufhalte. In Frauenschuhen.

Reaktionsgleichheit", sagte der Mann,...

([86]. hervorgeh. und strukturiert v.H.K.)

Auch IHM hat der Fremde etwas Ähnliches gesagt wie dem Erzähler. Auch ihm hat er erzählt, daß er sich jeden Abend im Volksgarten aufhält, in Frauenschuhen. Es reagiert, so scheint es, nur der junge Mann, der Fremde D A G E G E N A G I E R T. Dennoch REAGIERT auch er seit zweiundzwanzig Jahren auf den Zwischenfall, der "die Ursache dafür ist", daß er sich jeden Abend im Volksgarten aufhält. [86] Der Weg wird von beiden Männern gemeinsam fortgesetzt, bis zum Schweizer-

trakt. Und nun, in diesem Augenblick, "in welchem wir auf den Schweizertrakt zugehen", wird es für den Fremden interessant, ob im Theater eine Komödie oder eine Tragödie gespielt wird... Die Doppeldeutigkeit der folgenden Stelle ist höchstwahrscheinlich bedeutsam:

"Nun wäre es tatsächlich interessant", sagte er, "zu wissen, ob in dem Augenblick, in welchem wir auf den Schweizertrakt zugehen, im Theater eine Komödie oder eine Tragödie gespielt wird... Das ist das erste Mal, daß ich nicht weiß, was gespielt wird. Aber SIE dürfen es mir nicht sagen. [86]"

Wird dieses kursiv gesetzte SIE so aufzufassen sein, daß sich der Fremde vom Erzähler mehr erhofft als von dem jungen Mann (vor achtundvierzig Tagen)? Bis dahin mußte er immer erfahren, daß man sich von ihm, von der als widerwärtig empfundenen Verkleidung, von dem sogenannten grauigen "Zwischenfall" abwendet. Wahrscheinlich hat er sich niemandem bisher ganz entdeckt.

Bisher waren die Reaktionen der jungen Männer immer gleich, und in gleicher Weise sind auch die Reaktionen des Fremden völlig gleich. Ursache für die zwanghafte Gleichheit der Reaktionen des Fremden ist seine Erschütterung, der sogenannte Zwischenfall. Er läuft im Gedanken-Kreise. Dieser Fremde sucht in seiner Einsamkeit jemanden, der durch dieses Hin- und Hergehen, durch das viermalige Zurückgehen zum Ausgangspunkt - wie er plötzlich erleichtert feststellen kann - keineswegs abgeschreckt wird. Der Erzähler ist zu dieser Begegnung bereit. Wahrscheinlich fürchtet der Fremde die sprachlich-kategoriale juristische oder moralische Bewertung des sogenannten Zwischenfalls durch andere so sehr, daß er hofft, diesmal könne sich der Angesprochene zurückhalten. Vielleicht reagiert er ähnlich wie alle anderen, aber er, der Erzähler, wird - so mag er hoffen - schweigen.

Hier wird mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß das gesamte Gespräch - von der Initialphase abgesehen - ausschließlich vom Fremden bestritten wird und der Erzähler ununterbrochen schweigt!

Der Fremde will eine Antwort ohne ein einziges gesprochenes Wort. Das Schweigende, Zuhörende und im Schweigen und Mitgehen viel-sagende Reagieren, das dieses Mal NICHT reaktionsgleich mit dem Verhalten der anderen ist und vielleicht - dadurch auch auf das Verhalten des Fremden so zurückwirkt, daß aus dem Herumlaufen im Gedanken-Kreis ein Zurückgehen bis zum Fluß wird, ist vermutlich die einzige Verhaltenäußerung, die weiterführt.

"Es müßte nicht schwer sein", sagte er, "und so ich SIE studiere, ich ganz auf SIE orientieren, mich aus -"

schließlich nur mit IHNEN beschäftigte,darauf zu kommen,ob in dem Theater augenblicklich eine Komödie oder eine Tragödie gespielt wird.[...]" [86f.]

Der Fremde weiß,daß der Erzähler sich im nicht-sprachlichen Handeln "zeigt".Er ist durch seine Erschütterung vor zweiundzwanzig Jahren zu der Erkenntnis gelangt,daß es sich nicht lohnt,mit Hilfe von Worten das Wesentliche über sich,den Zwischenfall und seine Abgründe zu erfahren.

Die Sprache verkleidet den Gedanken.Und zwar so,daß man nach der äußeren Form des Kleides,nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach,die Formen des Körpers erkennen lassen.Die stillschweigenden Abmächungen zum Verständnis der Umgangssprache sind ^{zu} kompliziert.

B

(Wittgenstein,L.,1971,4.002)

In diesen Zusammenhang gehört vermutlich die Textstelle, in der der Fremde sein Verhältnis zum Theater kundgibt:

"Ich bin sehr oft in diesem Theater gewesen",sagte der Mann,[...] "eines Tages zum letzten Mal,wie jeder Mensch eines Tages zum letzten Mal in ein Theater geht,lachen Sie nicht",sagte der Mann,"alles ist einmal zum letzten Mal,lachen Sie nicht!"

Unklar ist zunächst,warum der Erzähler lachen soll.Die Tatsache,daß der Erzähler in der Anfangsphase des Gesprächs mitteilt,daß er vor dem Theater "kehrtgemacht" habe,kann dem Fremden NOCH nicht vermitteln,daß der Erzähler das Theater haßt,daß er einen Traktat zu schreiben wünscht,eine tendenziöse Flugschrift oder Broschüre. Viel später,als er ihn wegen seiner Reaktionen besser kennt,weiß er auch,daß der Erzähler das Theater "haßt",allerdings ohne daß der Ich-Erzähler an irgendeiner Textstelle MIT WORTEN diesen Haß zum Ausdruck gebracht hatte. Nachdem der Erzähler durch seine Reaktionen zu erkennen gegeben hat,daß er sich nicht verabschieden will,sondern die Begegnung durchzuhalten gedenkt,kommt der Fremde auf den Ausgangspunkt des Gesprächs zurück. Er knüpft dort an,wo der Erzähler versucht,den Fremden und sich selbst von den Frauenschuhen ABZULENKEN. Die Frauenschuhe, die den Erzähler verwirren,die ihn - wie der Fremde annimmt -widerwärtig sind,sind zu diesem Zeitpunkt des Gesprächs kein Thema. Der Erzähler versucht eine Vermeidungsstrategie,ein Ablenkungsmanöver und spricht von einem Theaterbesuch,den er hat machen wollen.Zu einem wesentlich späteren Punkt des "Gesprächs" erscheint dieses Ablenkungsmanöver als überholt.Der Erzähler versucht nicht mehr abzulenken,er ist offensichtlich bereit zuzuhören.Nun erst kommt

der Fremde auf die anfangs gemachten Äußerungen des Ich-Erzählers zurück:

"Also", sagt er, "Sie haben die heutige Vorstellung besuchen wollen. Obwohl Sie, wie Sie sagen, das Theater hassen. Das Theater HASSEN? Ich LIEBE ES. [87]"

Mit diesem "Also" geht der Fremde auf den Erzähler ein. Da er ihn immer mehr zu durchschauen glaubt, wirkt dieses Eingehen klarsichtig und logisch zergliedernd. "Wie Sie sage.", wird einschränkend vermerkt. Was der Erzähler bisher - mit der Intention abzulenken! - vorgebracht hat, ist für den Fremden nicht schlüssig. Zunächst merkt er an, daß man sozusagen VIELES SAGEN kann. Doch wird in so kurzer Zeit (bei der Intention ABZULENKEN, aber nicht: Auskunft über sich zu geben) irgendwas hinreichend genau zur Sprache kommen? Der Fremde hat allerdings den Widerspruch erkannt, den der Erzähler sich anfangs eingestanden hat. Der Ich-Erzähler haßt das Theater, aus Haß will er mi ihm abbrehen, ihm ins Gesicht schlagen, das Theater mit seinen Schauspielern demaskieren. Zugleich ist ihm jedoch klar, daß er kaum davon loskommt, daß er nach dem Traktat, in dem er sich zu entlasten wünscht, das Theater erneut besuchen wird. Mit der Konjunktion "obwohl" wird dieser Zwiespalt vom Fremden fixiert. Mit Recht stellt er die Frage "Das Theater HASSEN?" Der Fremde hat für sich erkannt, daß er deswegen nicht mehr ins Theater geht (Alles ist einmal zum letzten Mal, lachen sie nicht", [84]), weil er es liebt. Dieser Haß, scheint der Fremde zu behaupten, ist eigentlich Liebe oder eine zwiespältige Mischung aus Liebe und Haß.

Das Gespräch wird fortgesetzt. Aber das Entsetzen erneuert sich durch weitere Beobachtungen:

Jetzt fiel mir auf, daß der Mann auch einen Frauenhut auf dem Kopf hatte, die ganze Zeit hatte ich das nicht bemerkt.

Auch der Mantel, den er anhatte, war ein Frauenmantel. Er hat tatsächlich lauter Frauenkleider an, dachte ich.

([87] hervogeh. v. H. K.)

Obwohl auch diesmal der Fremde beobachtet, daß der Erzähler immer mehr an Widerwärtigem, Übelkeit Erregendem an ihm, dem Fremden, entdeckt, scheint er kein Ablenkungsmanöver mehr zu befürchten. Er geht auch nicht erneut auf den Eindruck ein, den er auf den Erzähler machen muß. Er hat vielmehr begriffen, daß der Erzähler die Begegnung nicht abbricht.

Er krückt seine Hoffnung dahingehend aus, daß er allein ein konzentriertes Beobachten, Studieren und Beschäftigen mit seinem Gegenüber, dem Erzähler, alles über den Erzähler, und nicht nur über den, wissen werde.

"Ja", sagte er, "nach und nach würde mir das Studium Ihrer Person über alles, was außerhalb des Theaters vorgeht, über alles in der Welt, das doch jederzeit vollkommen mit Ihnen zusammenhängt, Aufschluß geben. Schließlich könnte einmal tatsächlich der Zeitpunkt eintreten, in welchem ich dadurch, daß ich Sie auf das intensivste studieren, alles über Sie weiß..."

([87], hervorgeh. v. H.K.)

Der Erzähler dient dem Fremden als Medium. Der Fremde will wissen, "was gespielt wird", aber nicht mittels einer Aussage des Erzählers, sondern durch dessen Reaktionen, die von all den bisher beobachteten Reaktionen in entscheidender Weise abweichen.

Die Entscheidungsfrage des Fremden, ob es sich um eine Komödie oder eine Tragödie handelt, richten sich, wie jetzt noch deutlicher zu werden scheint, auf die Welt außerhalb des Theaters. Die Welt ist das eigentliche Theater. In dieser Welt spielt der Fremde als Schauspieler mit den Überbleibseln eines Zwischenfalls (d.h. Frauenkleidung) seine Rolle. Bis an eine bestimmte Grenze, über die hinaus er mit Entschiedenheit jeden Zutritt, jedes Mitgehen verwehrt, wünscht er die Begleitung des Ich-Erzählers.

Rätselhaft bzw. mehrfach deutbar ist folgende Textstelle mit dem Ausruf VORSICHT! u.d!

"Hier, an dieser Stelle, hat sich der junge Mann, den ich vor achtundvierzig Tagen getroffen habe, von mir verabschiedet. AUF WELCHE WEISE wollen Sie wissen? Vorsicht! Ah!" sagte er, "SIE verabschiedeten sich also nicht? SIE sagen nicht Gute Nacht?

Spricht der Fremde zu sich selbst "Vorsicht!?" Das mag sein, aber da der Erzähler es gehört haben muß, wäre dieser emphatische Ausbruch für die Erregung und Anspannung des Fremden äußerst kennzeichnend. Entweder spricht er sich selbst zu, vorsichtig zu sein, um auf keinen Fall den Abbruch der Begegnung zu riskieren. Er konnte die Selbstkontrolle so weitgehend verloren haben, daß er sein inneres Sprechen nach außen dringen läßt. Es konnte aber auch ein Warnung, an den Erzähler direkt gerichtet, sein. Dann bezöge sich "Vorsicht!" möglicherweise auf den teilweise kursiv gedruckten Satz, der unmittelbar vorausgeht:

AUF WELCHE WEISE wollen Sie wissen? Vorsicht!

Wesentlich scheint der Hinweis, daß der Erzähler mit bestimmten Signalen in herkömmlicher Art, Spannung zu erzeugen sucht. Von TÖDLICH ist anfangs die Rede. Nun ist "Vorsicht!" geboten. Und zwischendurch ist - beiläufig und dunkel - von der Polizei die Rede:

Seit mehreren Tagen meidet die Polizei den Volksgarten und konzentriert sich auf den Stadtpark, und ich weiß, warum..." [86]

Wenn wir auch für diese Erwähnung der Polizei eine Deutung, die gleichnishaft ist, nahelegen, so könnte sie lauten: In dieser widerwärtigen Begegnung sind der Fremde und der Erzähler vollkommen auf sich gestellt. Es gibt keinen Schutz. Die Polizei hält sich ganz woanders auf. Er weiß auch, warum... Die - mögliche - Aufdeckung eines Verbrechens, die der Erzähler, wenn er sich nicht wie die anderen verabschiedet, vielleicht miterleben muß, kann nicht den Schutzbeauftragten (der Polizei) überlassen werden. Der Erzähler, auf sich gestellt mit diesem Unbekannten, muß das Widerwärtige der Begegnung ertragen.

Obwohl der Erzähler "schweigsam" [86] ist, leitet der Fremde ab, daß der Art und Weise der Verabschiedung, des Abbruchs der Begegnung vor achtundvierzig Tagen wissen möchte. Vorsicht scheint dem Fremden in bezug auf eine eindringliche Frage angebracht. Hat der junge Mann ihn damals beschimpft, hat er ihm Unverständnis, Verachtung, panische Furcht gezeigt? Klingt in der Textstelle an, daß der junge Mann Gute Nacht gesagt habe, oder besteht lediglich die Hoffnung des Fremden darin, daß, wenn es zu einer Verabschiedung komme, die Trennung mit einem Gute-Grub verhältnismäßig schonend vor sich gehen möge?

Bisher war es für den Fremden quälend und schwierig, auf einen Gesprächspartner zu treffen, der NICHT die stets gleiche Reaktion zeigt, nämlich wegzugehen, sich schnell und verstört zu verabschieden. Bis zu dem Punkt, an dem "Vorsicht" laut gedacht oder warnend gesprochen wird, scheint der Erzähler noch immer "unschlüssig" [86] zu sein. Dann wird jedoch klar, daß er das Gespräch durch seine schweigsame Anwesenheit, durch seine AUFSCHLUBREICHEN REAKTIONEN fortführen wird. Aber das Schweigen des Erzählers dauert fort. Doch sein reagierendes wortloses Gehören ist beredter als Worte. Unglaubliches Erstaunen, Überraschung, möglicherweise sogar hoffnungsvolles Aufatmen bricht aus dem Fremden mit diesem "Ah!" hervor. An dieser Textstelle wendet sich die Situation in entscheidender Weise. Diese Wende findet eine angemessene sprachliche Form:

"[...] Vorsicht!

"Ah" sagte er, "Sie verabschieden sich also nicht? Sie sagen NICHT Gute Nacht?" "Ja", sagte er, "dann gehen wir vom Schweizertrakt wieder zurück, dorthin, von wo wir gekommen sind. Wo sind wir denn hergekommen? Ach ja, von der Meierei..."

[87], strukturiert von H.K.)

Hinzuweisen ist auf die Häufung emphatischer Ausbrüche und auf die kursiv gesetzten Wörter. (Dieser Text sollte gesprochen werden): Durch den kursiven Druck werden die dynamischen

Akzente des Sprechens ngedeutet. Aber was alles in diesem Aufeinanderprallen von "Vorsicht! Ah!" liegen mag, ist schwierig zu umgrenzen.

Eine gänzlich unerwartete neue Situation. "Ja, [...] dann", wenn es so ist, dann gehen wir wieder zurück. - Die peinigende Genauigkeit dieses Fremden, der die unterschiedlichen Schritt-zahlen der täglich durchmessenen Distanzen kennt, fällt aus der zwanghaften Routine des Hin- und Hergehens heraus: Für einen Augenblick hat er die Orientierung verloren: "Wo sind wir denn hergekommen?" fragt er. "Achja, von der Meierei."

Die Möglichkeit, daß der Fremde vor zweiundzwanzig Jahren einen Mord oder einen Totschlag begangen hat, muß den Erzähler zu einer Stellungnahme herausfordern. Wenn er das Hin- und Hergehen, ohne zu fragen oder vorschnell zu urteilen, nicht durchhalten könnte, wenn ihm der vor der abartigen Verfassung des Fremden so ekelt, daß er die Begegnung abbräche, dann bliebe es nur bei dieser vagen Andeutung, daß es sich um einen Zwischenfall handele und daß die Erschütterung eng mit den Frauenhalbschuhen zusammenhänge. Auf der Bank im Volksgarten zu sitzen, ist vielleicht deswegen TÖDLICH, weil man sich hier, außerhalb des Theaters, in Menschenleere und Vereinzelung dem wirklichen Leben ausgesetzt sieht. Hier ereignen sich Schauspiele, bei denen es schwerfällt, eine Zuordnung zu Tragödie oder zu Komödie zu treffen. Hier kann einem Menschen (wie dem Erzähler) ein Fremder begegnen, der in den Kleidungsstücken einer Toten an dunklen Wintertagen jeden Abend zwanghaft seinen Auftritt hat.

"Im Sommer", sagte er, "gehe ich nicht in den Volksgarten, DA (sic!) wird auch kein Theater gespielt, aber immer, WENN im Theater gespielt wird, gehe ich in den Volksgarten, dann, wenn Theater gespielt wird, geht außer mir niemand mehr in den Volksgarten, weil der Volksgarten dann viel zu kalt ist. Vereinzelt kommen junge Männer in den Volksgarten, die ich, wie Sie wissen, anspreche und auf-fordere, mitzugehen, einmal vor das Parlament, einmal vor den Schweizertrakt. [...]" [88]

Das "da" bezieht sich syntaktisch einigermaßen eindeutig auf die Lokalangabe "in den Volksgarten", so daß der Text verstanden werden könnte als: Da, im Volksgarten, wird im Sommer kein Theater gespielt, wohl aber im Winter. Bei diesem handelt es sich nicht um eine Konjunktion etwa in den Sinne "DA" (WEIL) IM SOMMER KEIN THEATER IM VOLKSGARTEN GESPIELT WIRD oder ähnlich; sondern dieses "da" ist Platzhalter für eine adverbiale Ergänzung des Ortes. Gemeint sein könnte jedoch mit diesem "da" auch ein temporales "dann", das sich eindeutig auf Sommer beziehen ließe: Dann, im Sommer, wird kein Theater gespielt. Diese beiden Möglichkeiten sind für eine kohärente Deutung jeweils heranzuziehen, um zu prüfen, welche sich stimmiger einpassen läßt.

Die Besonderheit dieser Begegnung für den Fremden und wahrscheinlich auch für den berichtenden Erzähler liegt wohl

darin, daß er, der Erzähler, ZWEIMAL bis vor das Parlament² gegangen ist und ZWEIMAL bis zum Schweizertrakt, "also VIERMAL zur Meierei zurück". [88]

Dieses Hin- und Zurückgehen, an einem entscheidenden Punkt mit der Frage verbunden "Wo sind wir denn hergekommen?" [87], scheint eine der entscheidenden Vorbedingungen dafür zu sein, daß der Fremde den Erzähler auffordert, ihn ein Stück nach Hause zu begleiten. Dieses gemeinsame "Mit-mir"-Gehen in einer allem Anscheine nach ermüdenden Wiederholung gleicher Wegstrecken "genügt" endlich.

"Jetzt sind wir ZWEIMAL zum Parlament und ZWEIMAL zum Schweizertrakt und wieder zurück gegangen", sagte er, "das genügt".

([88], hervorgehoben v.H.K.)

Nie zuvor ist das geschehen. Es fällt dem Fremden seltsamerweise auf und kann nur bedeuten, daß er es endlich, beinahe überrascht, feststellt. JETZT SIND WIR JA TATSÄCHLICH MEHRFACH DIESE STRECKE GEMEINSAM GEGANGEN, JETZT IST JA DIE VORBEDINGUNG TATSÄCHLICH ERFÜLLT, DIE BISHER NIEMALS ERFÜLLT GEWESEN IST. Kein Mensch ist zuvor mit dem Fremden diesen beschwerlichen Weg gegangen ("Wo sind wir denn hergekommen?"). Nun kann auch ein neuer Vorstoß, falls es der Erzähler noch immer will, gewagt werden. Er berichtet von seiner Wohnung im Zwanzigsten Bezirk, erwähnt den Selbstmord seiner Eltern.

Der Erzähler geht tatsächlich auch jetzt weiterhin mit:

Mich interessierte der Mensch, und ich hatte Lust, ihn so lange wie möglich zu begleiten.

([89], hervorgehoben v.H.K.)

Der Fremde legte aber den Grenzpunkt fest, an dem er nicht mehr begleitet sein will:

"Am Donaukanal müssen Sie zurückkehren. [...] Fragen Sie, bis wir beim Donaukanal angekommen sind, nicht WARUM!"

Der Fremde sagt dann unvermittelt "Da, an dieser Stelle".

Er dreht sich nach mir um und wiederholte: "An dieser Stelle". Und er sagte: "Ich stieß sie blitzschnell hinein. Die Kleider, die ich an habe, sind IHRE Kleider". [89]

Er scheint erschüttert (?), sagt jedenfalls kein Wort, gibt nur ein Zeichen, das der Erzähler im Schwindeln und in Zusammenhang mit dem kommandierten "Gehen Sie!" als

VERSCHWINDE! deutet.

Er wollte allein sein.

Bis zu diesem Punkt der Begegnung von der Begrüßungsphase an spricht der Erzähler kein einziges Wort. Entgegen dem ausdrücklichen Wunsch, ja entgegen dem Befehl des Fremden zögert er, bleibt er stehen. Er meint das Bedürfnis des Fremden zu spüren, noch etwas sagen zu wollen, sich auszusprechen, sich zu der Ungeheuerlichkeit des "Zwischenfalls" erklärend zu äußern.

Ich lieb ihn aussprechen. [B9]

Es wird dem Fremden unerträglich, noch weiter zu gehen. Er schreit

"Gehen Sie!" und auch die nachfolgenden Sätze scheinen geschrien worden zu sein: "Und wenn Sie glauben, daß es in den Strafanstalten ein Vergnügen ist, so irren Sie sich!"

Der Fremde hat das letzte Wort, er erhält auch jetzt keine Antwort vom Erzähler, nur die gewollte Reaktion, sich abzuwenden und wegzugehen.

Wird die Doppelfrage des Titels IST ES EINE KOMÖDIE? IST ES EINE TRAGÖDIE? durch den Fremden entschieden?

"Die ganze Welt ist eine einzige Jurisprudenz. Die ganze Welt ist ein Zuchthaus.

Und heute abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben, ob sie es glauben oder nicht, eine Komödie gespielt. TATSÄCHLICH eine Komödie."

([B9], Fettdruck und Strukturierung v.H.K.)

Die ganze Welt ist ein Zuchthaus. In dieser Welt befindet sich das Theater, dessen "Bretter die Welt bedeuten" sollen.

Und obwohl die ganze Welt eine einzige Jurisprudenz nach Meinung des Fremden ist und ein Zuchthaus obendrein, wird in einem Theater dieser Welt nicht etwa ein Stück gespielt, das diesen elenden Charakter der Welt, das Kerkerdasein, die gnadenlose Verurteilung zur Darstellung bringt, sondern UNGLÄUBLICHERweise eine KOMÖDIE. Implizit - so scheint es - ist es für den Fremden angemessener, daß dort, im Theater dieser Welt, etwas anderes gespielt wird als eine Komödie. Aber ist ES (das Leben in dieser Welt?) eine Tragödie? Sollte im Theater angemessenerweise eine Tragödie gespielt werden? Ist das ganze Leben eine Komödie? Oder ist ES eine Tragödie? Das bleibt die Frage.

THOMAS BERNHARD

IST ES EINE KOMÖDIE? IST ES EINE TRAGÖDIE?

Nachdem ich wochenlang nicht mehr in das Theater gegangen bin, habe ich gestern in das Theater gehen wollen, aber schon zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung habe ich, noch während meiner wissenschaftlichen Arbeit und also in meinem Zimmer, mir ist nicht ganz klargeworden, im Vorder- oder Hintergrund des Medizinischen, das ich endlich zum Abschluß bringen muß, weniger meinen Eltern als meinem überanstrengten Kopf zuliebe, gedacht, ob ich nicht doch auf den Theaterbesuch verzichten soll.

Ich bin acht oder zehn Wochen nicht mehr ins Theater gegangen, sagte ich mir, und ich weiß, warum ich nicht mehr ins Theater gegangen bin, ich verachte das Theater, ich hasse die Schauspieler, das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Perfidie, und plötzlich soll ich wieder ins Theater gehen? In ein Schauspiel? Was heißt das?

Du weißt, daß das Theater eine Schweinerei ist, habe ich mir gesagt, und du wirst deine Studie über das Theater, die du im Kopf hast, schreiben, diese Theaterstudie, die dem Theater ein für allemal ins Gesicht schlägt! Was das Theater IST, was die Schauspieler SIND, die Stückeschreiber, die Intendanten usw...

Mehr und mehr war ich vom Theater beherrscht, immer weniger von der Pathologie, gescheitert im Versuch, das Theater zu ignorieren, die Pathologie zu forcieren. Gescheitert! Gescheitert!

Ich zog mich an und ging auf die Straße.

Zum Theater habe ich nur eine halbe Stunde zu gehen. In dieser halben Stunde ist mir klargeworden, daß ich nicht ins Theater gehen KANN, daß sich mir der Besuch eines Theaters, einer Theatervorstellung, ein für allemal verbietet.

Wenn du deine Theaterstudie geschrieben hast, dachte ich, dann ist es Zeit, dann ist es dir wieder erlaubt, ins Theater zu gehen, damit du siehst, daß dein Traktat STIMMT!

Mir war nur peinlich, daß es überhaupt soweit hat kommen können, daß ich mir eine Theaterkarte gekauft habe - ich habe die Theaterkarte GEKAUFT, nicht GESCHENKT bekommen - und daß ich mich zwei Tage lang in dem Glauben malträtiert habe, ins Theater zu gehen, mir eine Theatervorstellung anzuschauen, Schauspieler, und hinter allen diesen Schauspielern einen miserablen und stinkenden Regisseur (Herrn T.H.!) zu wittern usw.... vor allem aber, daß ich mich für das Theater UNGEZUGEN hatte. Für das Theater hast du dich UMGEZUGEN, dachte ich.

Die Theaterstudie, eines Tages die Theaterstudie! Man beschreibt gut, was man hat, dachte ich. In fünf, möglicherweise sieben Abschnitten unter dem Titel THEATER-THEATER? ist meine Studie in kurzer Zeit fertig. (Ist sie fertig, verbrennst du sie, weil es sinnlos ist, sie zu veröffentlichen, du liest sie durch und verbrennst sie. Veröffentlichung ist lächerlich, VERFEHLTER ZWECK!) Erster Abschnitt DIE SCHAUSPIELER, zweiter Abschnitt DIE SCHAUSPIELER IN DEN SCHAUSPIELEARN, dritter Abschnitt DIE SCHAUSPIELER IN DEN SCHAUSPIELEARN DER SCHAU-

SPIELER usf. ... viertar Abschnitt BÜHNENEXZESSE usf. ...
letzter Abschnitt: Also, WAS IST DAS THEATER?

In diesen Gedanken bin ich in den Volksgarten gekommen.
Ich setze mich auf die Bank neben der Meisera, obwohl
sich in dieser Jahreszeit auf die Volksgartenbank zu
setzen TÖDLICH sein kann, und beobachte, angestrengt, mit
Vergnügen, ungeheuer konzentriert, WER UND WIE man in
das Theater hineinght.

Es befriedigt mich, NICHT hineinzugehen.

Du solltest aber, denke ich, hingehn und mit Rücksicht auf
deine Armut, deine Karte verkaufen, GEH HIN, sage ich mir,
während ich das denke, habe ich den größten Genuß daran,
meine Theaterkarte zwischen Daumen und Zeigefinger der
rechten Hand zu zerreiben, das Theater zu zerreiben.

Zuerst sin es, sage ich mir, immer mehr Menschen, die in
das Theater hineingehen, dann immer weniger. Schließlich
geht niemand mehr in das Theater hinein.

Die Vorstellung hat angefangen, denke ich, und ich stehe auf
und gehe ein Stück in Richtung Innere Stadt, mich friert,
ich habe nichts gegessen und, fällt mir ein, über eine
Woche lang mit keinem Menschen mehr gesprochen, als ich
plötzlich angesprochen bin: ein Mann hat mich angesprochen,
ich höre, daß mich ein Mann fragt, wie spät es sei, und ich
höre mich "Acht Uhr" rufen. "Es ist acht Uhr", sage ich,
"das Theater hat angefangen".

Jetzt drehe ich mich um und sehe den Mann.

Der Mann ist groß und mager.

Außer diesem Mann ist niemand im Volksgarten, denke ich.

Sofort denke ich, daß ich nichts zu verlieren habe.

Aber den Satz: "ICH HABE NICHTS ZU VERLIEREN!" auszusprechen,
LAUT auszusprechen, erscheint mir unsinnig, und ich spreche
den Satz nicht aus, obwohl ich die größte Lust habe, den Satz
auszusprechen.

Er habe seine Uhr verloren, sagte der Mann.

"Seit ich meine Uhr verloren habe, bin ich gezwungen, von Zeit
zu Zeit Menschen anzusprechen".

Er lachte.

"Hätte ich nicht meine Uhr verloren, hätte ich Sie nicht
angesprochen", sagte er, "NIEMANDEN angesprochen".

Ihm sei die Beobachtung an sich selber höchst interessant,
sagte der Mann, daß er, wie er, nachdem ich ihm gesagt hatte,
daß es acht Uhr ist, jetzt weiß, daß es acht Uhr IST und daß
er am heutigen Tag elf Stunden ununterbrochen - "ohne Unter-
brechung", sagte er - in einem einzigen Gedanken gegangen sei,
"nicht auf und ab", sagte er, sondern "iness geradeaus, und
wie ich jetzt sehe", sagte er, "doch immer im Kreis.

Verrückt, nicht wahr?"

Ich sah, daß der Mann Frauenhalbschuhe anhatte, und der Mann
sah, daß ich gesehen hatte, daß er Frauenhalbschuhe anhatte.

"Ja", sagte er, "jetzt mögen Sie sich Gedanken machen".

"Ich habe", sagte ich rasch, um den Mann und sich von seinen
Frauenhalbschuhen abzulenken, "einen Theaterbesuch
machen wollen, aber unmittelbar vor dem Theater habe ich kehrt-
gemacht und bin nicht in das Theater hineingegangen".

"Ich bin sehr oft in diesem Theater gewesen", sagte der Mann,
er hatte sich vorgestellt, ich hatte aber seinen Namen sofort
vergessen, ich merke mir Namen nicht, "eines Tages zum letzten

Mal, wie jeder Mensch eines Tages zum letzten Mal in ein Theater geht, lachen Sie nicht!" sagte der Mann, "alles ist einmal zum letzten Mal, lachen Sie nicht!"

"Ach", sagte er, "was wird denn heute gespielt? Neinnein", sagte er rasch, "sagen Sie mir nicht, was heute gespielt wird..."

Er ging jeden Tag in den Volksgarten, sagte der Mann, "seit Saisonbeginn gehe ich immer um diese Zeit in den Volksgarten, um hier, von dieser Ecke aus, von der Meiereimauer aus, sehen Sie, die Theaterbesucher beobachten zu können. Merkwürdige Leute", sagte er.

"Freilich, man müßte wissen, was heute gespielt wird", sagte er, "aber sagen Sie mir nicht, was heute gespielt wird. Für mich ist es äußerst interessant, einmal NICHT zu wissen, was gespielt wird. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?" fragte er und sagte sofort: "Neinnein, sagen Sie nicht, WAS es ist. Sagen Sie ES nicht!"

Der Mann ist fünfzig, oder er ist fünfundfünfzig, denke ich. Er machte den Vorschlag, in Richtung zum Parlament zu gehen. "Sehen wir bis vor das Parlament", sagte er, "und wieder zurück. Merkwürdig still ist es immer, wenn die Vorstellung angefangen hat. ICH LIEBE dieses Theater..."

Er ging rasch, und es war fast unerträglich, ihm dabei zuzuschauen, der Gedanke, daß der Mann Frauenhalbschuhe anhat, verursachte mir Übelkeit.

"Hier gehe ich jeden Tag die gleiche Anzahl von Schritten, das heißt", sagte er, "mit diesen Schuhen gehe ich von der Meierei bis zum Parlament, bis zum Gartenzaun, genau dreihundertachtundzwanzig Schritte. In den SPANGENSCHUHEN gehe ich dreihundertzehn. Und zum Schweizertrakt - er meinte den Schweizertrakt der Hofburg - gehe ich genau vierhundertvierzehn Schritte mit DIESEN Schuhen, dreihundertneundzwanzig mit den SPANGENSCHUHEN! Frauenschuhe mögen Sie denken und es mag Ihnen widerwärtig sein, ich weiß", sagte der Mann.

"Aber ich gehe auch nur in der Dunkelheit auf die Straße. Daß ich jeden Abend um diese Zeit, immer eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn, in den Volksgarten gehe, beruht, wie Sie sich denken können, auf einer Erschütterung. Diese Erschütterung liegt jetzt schon zweiundzwanzig Jahre zurück. Und sie hängt ganz eng mit den Frauenhalbschuhen zusammen. Zwischenfall", sagte er, "ein Zwischenfall. Es ist ganz die Stimmung von damals: der gerade aufgegangaene Vorhang im Theater, die Schauspieler, fangen zu spielen an, die Menschenleere draußen... Gehen wir jetzt", sagte der Mann, nachdem wir wieder bei der Meierei sind, "zum Schweizertrakt."

Ein Verrückter? dachte ich, wie wir zum Schweizertrakt gingen, nebeneinander, der Mann sagte: "Die Welt ist eine ganz und gar, durch und durch juristische, wie Sie vielleicht nicht wissen. Die Welt ist eine einzige ungeheure Jurisprudenz. Die Welt ist ein Zuchthaus!"

Er sagte: "Es ist genau achtundvierzig Tage her, daß ich hier im Volksgarten um diese Zeit zum letzten Mal einen Menschen getroffen habe. Auch DIESEN Menschen habe ich gefragt, wie spät es ist. Auch dieser Mensch hat mir gesagt, daß es acht Uhr ist. Merkwürdigerweise frage ich immer um acht Uhr, wie spät es ist. Auch dieser Mensch ist mit mir bis vor das Parlament gegangen

und bis vor den Schweizertrakt. Übrigens", sagte der Mann, "habe ich, das ist die Wahrheit, meine Uhr nicht verloren, ich verliere meine Uhr nicht. Hier, sehen Sie, ist meine Uhr", sagte er und hielt mir seine Handgelenk vors Gesicht, so daß ich seine Uhr sehen konnte.

"Ein Trick", sagte er, "aber weiter: dieser Mensch, den ich vor achtundvierzig Tagen angetroffen habe, war ein Mensch Ihres Alters. Wie Sie, schweigsam, wie Sie, zuerst UNSchlüssig, dann entschlossen, mit mir zu gehn. Ein Naturwissenschaftsstudent", sagte der Mann. "Auch IHM habe ich gesagt, daß eine Erschütterung, ein Zwischenfall, der lange Zeit zurückliegt, die Ursache dafür ist, daß ich mich jeden Abend im Volksgarten aufhalte. In Frauenhalbschuhen. Reaktionsgleichheit", sagte der Mann, und:

"Übrigens habe ich da doch niemals einen Polizisten gesehen. Seit mehreren Tagen meidet die Polizei den Volksgarten und konzentriert sich auf den Stadtpark, und ich weiß, warum..."

"Nun wäre es tatsächlich interessant", sagte er, "zu wissen, ob in dem Augenblick, in welchem wir auf den Schweizertrakt zugehen, im Theater eine Komödie oder eine Tragödie gespielt wird... Das ist das erste Mal, daß ich nicht weiß, was gespielt wird. Aber SIE dürften es mir nicht sagen... Mein, sagen Sie es nicht! Es müßte nicht schwer sein", sagte er, "indem ich SIE studiere, nicht ganz auf SIE konzentriere, sich ausschließlich

nur MIT IHNEN beschäftige, darauf zu kommen, ob in dem Theater augenblicklich eine Komödie oder eine Tragödie gespielt wird. Ja", sagte er, "nach und nach würde mir das Studium Ihrer Person über alles, was in dem Theater vorgeht, und über alles, was außerhalb des Theaters vorgeht, über alles in der Welt, das doch jederzeit vollkommen mit Ihnen zusammenhängt, Aufschluß geben. Schließlich könnte einmal tatsächlich der Zeitpunkt eintreten, in welchem ich dadurch, daß ich Sie auf intensivste studiere, alles über Sie weiß..."

Als wir vor der Mauer des Schweizertraktes angekommen waren, sagte er: "Hier, an dieser Stelle, hat sich der junge Mann, den ich vor achtundvierzig Tagen getroffen habe, von mir verabschiedet. AUF WELCHE WEISE wollen Sie wissen? Vorsicht! Ah!", sagte er, "SIE verabschiedeten sich also nicht? Sie sagen NICHT Gute Nacht? Ja", sagte er, "dann gehen wir vom Schweizertrakt wieder zurück, Corthin, von wo wir gekommen sind. Wo sind wir denn hergekommen? Achja, von der Meiserei. Das Merkwürdige an den Menschen ist, daß sie sich selber andauernd mit anderen Menschen verwechseln. Also", sagte er, "Sie haben die heutige Vorstellung besuchen wollen. Obwohl Sie, wie Sie sagen, das Theater hassen. Das Theater HASSEN? ICH LIEBE es..." Jetzt fiel mir auf, daß der Mann auch einen Frauenhut auf dem Kopf hatte, die ganze Zeit hatte ich das nicht bemerkt. Auch der Mantel, den er anhatte, war ein Frauenmantel, ein Frauenwintermantel.

Er hat tatsächlich lauter Frauenkleider an, dachte ich. "Im Sommer", sagte er, "gehe ich nicht in den Volksgarten, da wird auch kein Theater gespielt, aber immer, WENN im Theater gespielt wird, gehe ich in den Volksgarten, dann, wenn Theater gespielt wird, geht außer mir niemand mehr in den Volksgarten, weil der Volksgarten viel zu kalt ist. Vereinzelt kommen junge Männer in den Volksgarten herein, die ich, wie Sie wissen, sofort anspreche und auffordere, mitzugehen, einmal vor das Parlament, einmal vor den Schweizertrakt ... und

von Schweizertrakt und von der Meierei immer wieder zurück ... Aber kein Mensch ist bis jetzt mit mir, und das fällt mir auf", sagte er, "ZWEIMAL bis vor das Parlament gegangen und ZWEIMAL bis zum Schweizertrakt und also VIERMAL zur Meierei zurück. Jetzt sind wir ZWEIMAL zum Parlament und ZWEIMAL zum Schweizertrakt und wieder zurück gegangen", sagte er, "das genügt. Wenn Sie wollen", sagte er, "begleiten Sie mich ein Stück nach Hause. Noch nie hat mich auch nur ein einziger Mensch von hier ein Stück nach Hause begleitet." Er logierte im Zwanzigsten Bezirk.

Er HAUSE in der Wohnung seiner Eltern, die vor sechs Wochen ("Selbstmord, junger Mann, Selbstmord!") gestorben seien.

"Wir müssen über den Donaukanal", sagte er. Mich interessierte der Mensch, und ich hatte Lust, ihn solange wie möglich zu begleiten.

"Am Donaukanal müssen Sie zurückgehen", sagte er, "Sie dürfen mich nicht weiter als bis zum Donaukanal begleiten. Fragen Sie, bis wir beim Donaukanal angekommen sind, nicht NARUM!"

Hinter der Rossverkaserne, hundert Meter vor der Brücke, die in den Zwanzigsten Bezirk hinüber führt, sagte der Mann plötzlich, stehengeblieben, in das Kanalwasser hineinschauend: "Da, an dieser Stelle."

Er drehte sich nach mir um und wiederholte: "An dieser Stelle."

Und er sagte: "Ich stieß sie blitzschnell hinein. Die Kleider, die ich an habe, sind IHRE Kleider."

Dann gab er mir ein Zeichen, das hieß: VERSCHWINDE!

Er wollte allein sein.

"Gehen Sie!" kommandierte er.

Ich ging nicht sofort.

Ich ließ ihn aussprechen. "Vor zweiundzwanzig Jahren und acht Monaten", sagte er.

"Und wenn Sie glauben, daß es in den Strafanstalten ein Vergnügen ist, so irren Sie sich! Die ganze Welt ist eine einzige Jurisprudenz. Die ganze Welt ist ein Zuchthaus. Und heute abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben, ob Sie es glauben oder nicht, eine Komödie gespielt. TATSÄCHLICH eine Komödie".

BRONISLAWA LICHTEROWA
(RIGA)

PRAGMATIK DES DOPPELPUNKTS

Es gibt dieses Irland:
wer aber hinfährt und es
nicht findet, hat keine Er-
satzansprüche an den Autor.
H. Böll

Daß die Zeichensetzung im Satz regelnde Funktion hat, ist ohne weiteres klar, und daß die deutsche Zeichensetzung, wie es im "Großen Duden-Rechtschreibung" ¹ behauptet wird, mehr grammatologisch, weniger psychologisch begründet ist, scheint auch einleuchtend zu sein. Es gibt aber Fälle, wo der Zeichensetzung im Satz eine besondere Bedeutung zugesprochen wird. Entscheidend für eine besondere Rolle der Zeichensetzung im Satz werden zwei Faktoren, nämlich der psychologische und der kommunikativ-pragmatische. Dies läßt sich am Beispiel eines Fragments aus dem "Irishen Tagebuch" von H. Böll, in dem der Doppelpunkt zum Werkzeug der Pragmatik wird, sehr gut zeigen.

"Die Klasse der Gliederungssignale ist eine offene Klasse: es läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben, welche sprachlichen Elemente gliedernde Funktion ausüben können". ² In diesem Text hat der Doppelpunkt eine textgliedernde und textkonstruierende Funktion. Das ist aber noch nicht alles. Der Doppelpunkt wird hier sogar zum Kunstgriff. Der Ich-Erzähler macht 29-mal Gebrauch vom Doppelpunkt. Der Doppelpunkt erlaubt dem Autor zu ironisieren, zu philosophieren, zu dichten, zu informieren, zu evaluieren, zu erklären und zu präzisieren. Der Doppelpunkt steht im Text auch im Dienste der Rhythmisierung.

Von ihrem Wirkungseffekt her ist H. Bölls "Als Gott die Zeit

machte..." eine Tagebuchaufzeichnung, was schon apriori die Sender-Empfänger-Beziehungen hier bestimmt. Der Ich-Erzähler macht keine Anstalten, objektiv zu sein. Daher wird eine subjektive Erzählweise zur Hauptvoraussetzung der Erzähler-Leser-Kommunikation.

Das Irland von H.Böll, das ist kein Irland an sich. Das ist kein irisches Irland, und das ist kein Irland einfach eines Fremden. Das ist H.Böll's Irland; H.Böll will sich selber im fremden Lande nicht auflösen, und er löst das fremde Land in sich auf; mit Liebe und Verständnis schreibt er über Irland, welches er, Böll, zu sehen bekommen und zu lieben gelernt hat.

"Als Gott die Zeit machte, hat er genug davon gemacht" - für H.Böll ist dieser Gott genau so ein Ire wie derjenige Sterbliche, der diese irische Volksweisheit ausgedacht hat. Und die kontinentale Zeit, an die er sich gewöhnt hat, wird hier zum langsamen, vom irischen Gott "einprogrammierten" Abendessen aller Priester, "der ansässigen wie der Urlauber", mit einem endlosen Nachschwatz. Und der Herr Gott selbst scheint hier ein irischer Priester zu sein, der sich gar nicht beeilt, pünktlich zur abendlichen Kinovorstellung zu erscheinen, "denn immer ist "Zeit gelassen": Dabei tadelt H.Böll keinesfalls weder Irland noch Iren. In seinem Reisegepäck gibt es keinen Merkblock mit einer vorher fertiggemachten und festgelegten Skala der kontinentalen Werte. Er wird einfach in ein anderes Koordinatensystem versetzt, ohne jeden Wunsch, sich diesem neuen Lebenssystem anzupassen. Ihm ist es lieber, es zu verstehen und Verständnis aussprechen zu können.

Böll sitzt im Kinosaal, und unwillkürlich versucht er, sich einzufühlen, sich wie ein Ire zu fühlen, und er beginnt, auf die Iren so

zu sehen, wie sie selbst auf sich gesehen hätten. Seine Wahrnehmung wird allmählich, so könnte man sagen, zur Wahrnehmung eines Iren. Da er aber kein Ire ist und sich nicht in dieser angenehmen, aber doch irischen Weltordnung ("denn hier - Welch eine Wohltat - darf man im Kino rauchen. Es würde wohl einen Aufstand geben, würde man das Rauchen im Kino verbieten, denn die Leidenschaft des Kinogehens ist bei den Iren mit der des Rauchens gekoppelt") verlieren will, wählt er zum Werkzeug seiner Wehrung die Ironie, keine böse und beißende, aber eine leichte, eine reizende. Diese ironische Wahrnehmung gibt ihm die Möglichkeit, aller Welt zu zeigen, daß indem seine "strenge Kontinentalität" immer noch besteht, werden die Gefühle der Iren, deren Leben er im Mikrokosmos des Kinosaals beobachtet, gar nicht beleidigt. Ein Pionier im "winzigen Kosmos" des irischen Kinospiels, spielt er keinen Missionär, der es versucht, die ungebildete einheimische Bevölkerung zu belehren. Im Gegenteil ihm gefällt dieses irische Ungleichnis, diese Eigenart, mit der Irland ein den anderen Ländern nicht ähnliches, ein ganz besonderes Land ist. Sonst hätte es kein Böll's Irland gegeben - ein Meer von Gedanken und Erinnerungen, in dem die unauflöselichen Bruchteilchen der Böll'schen Ironie kreisen.

So scheinen seine ironischen Repliken, vom Doppelpunkt eingeleitet, dem Ich-Erzähler die Möglichkeit zu gewähren, sich vom Gesagten zu distanzieren, wobei diese Ironie, oft nur leicht angedeutet, nicht weniger stark wirkt; der Erzählte aber wird dadurch plausibler. Es bleibt ihm die Hoffnung, daß der Pfarrer und seine Freunde ihr Abendessen, ihren Nachtschwatz bald beendet haben; daß sie sich nicht allzusehr in Erinnerung vertiefen; die Skala der Weißdunoch-Gespräche ist unerschöpflich;... Man keine Zeit hat was

Ungeheuer, eine Mißgeburt: er stiehlt irgendwo Zeit, unterschlägt sie. Hin und wieder fängt eins der vier- oder dreijährigen Kinder an zu schreien, wenn die Pistolen allzu realistisch knallen, das Blut, zu echt nachgemacht, von der Stirn des Helden fließt oder gar dunkelrote Tropfen auf dem Hals der Schönen sichtbar werden: Oh, muß denn dieser süße Hals durchbohrt werden? Er wird nicht endgültig durchbohrt, nur keine Bange, schnell dem schreitenden Kind ein Stück Schokolade in den Mund geschoben: da schmelzen Schmerz und Schokolade im Dunkel dahin.

Die Beobachtungen von H. Böll und daher die Vermittlung von seinen Reiseeindrücken kommen in einer Erzählfolge zum Ausdruck, die als Beispiel einer assoziativen Denkweise gelten könnte. Im Rahmen dieser Erzählfolge gibt es Signale, in Form von Doppelpunkten, die jedesmal einen neuen Gedanken eröffnen. Es ist eine Anreihung von Gedanken, die eine syntaktische Kette bilden. Diese syntaktische Kette besteht aus den syntaktischen Strukturen, von denen jede mit einem Doppelpunkt eröffnet wird. Dabei wird die Erzählfolge vom Ich-Erzähler bestimmt. Er steht im Freien und beobachtet eine fremde Landschaft, die ihm aber nicht einfach eine fremde, faszinierende Natur ist, sondern er will dem Leser eine neue Information vermitteln, die sich auf seine Vorkenntnisse stützt. Hier wird aber diese trockene Weisheit, "belebt" durch das Leben (er sieht das mit eigenen Augen), zur Realität. So ordnet sich ein Gedanke an den anderen. Und es wäre ein ungegliederter, undefinierbarer Bewußtseinsstrom, wenn nicht der Doppelpunkt, der dabei zum gedankeneröffnenden und Gliederungssignal wird.

"Wenn die Luft zu schlecht wird, der kann rausgehen, sich für ein

paar Minuten an die Kinowauer lehnen: ein heller milder Abend drauBen; noch ist das Licht des Leuchtturms auf Clare Island, 18 Kilometer weit entfernt, nicht zu sehen: der Blick fällt über die ruhige See vierzig, fünfzig Kilometer weit, über den Rand des Clew-Bai bis in die Berge Connemaras und Galways- und wer noch nach rechts blickt, westwärts, der blickt bis Achill-Head, auf die letzten zwei Kilometer Europas, die noch zwischen ihm und Amerika liegen: wild und wie für den Hexensabbat geschaffen mit Moor und Heide bedeckt, ragt der Croghaun auf, der westliche der europäischen Berge, zur Seeseite hin 700 Meter steil abfallend; vorne auf seinem Hang im dunklen Moorgrün ein helles kultiviertes Viereck mit einem großen, grauen Haus: hier wohnte Captain Boycott, an dem die Bevölkerung das Boycottieren erfand: hier wurde der Welt eine neue Vokabel geschenkt; einige hundert Meter oberhalb dieses Hauses die Überreste eines abgestürzten Flugzeuges: amerikanische Flieger hatten, um den Bruchteil einer Sekunde zu früh, geglaubt, den freien Ozean vor sich zu haben, die glatte Fläche, die noch zwischen ihnen und der Heimat lag: Europas letzte Klippe wurde ihnen zum Verhängnis, der letzte Zacken dieses Erdteils, den Faulkner in seiner Legende "jene winzige Eiterstelle, die den Namen Europa trägt", nennt...

Zugleich bedient sich der Ich-Erzähler des Doppelpunkts in den für den Doppelpunkt üblichen, "alltagspragmatischen" Funktionen. Es ist die Funktion der Ankündigung dessen, was weiterhin erklärt wird [a]. Und es ist ein Signal, daß Begriffe, Handlungen oder Tätigkeiten aufgezählt, daher auch erklärt und präzisiert werden [b].

[a] Ein großzügig gestaltetes Programm: drei Stunden, dauert es und, auch hier, als die rötlichen Muscheln wieder zu leuchten beginnen,

die Türen geöffnet werden: auf den Gesichtern, was nach jedem Kin-
schluß auf den Gesichtern zu sehen ist: eine leichte, durch Lächeln
übermalte Verlegenheit: man schämt sich ein wenig des Gefühls, das
man, ohne es zu wollen, investiert hat."

[b]"Aber selbst für die, die den Aufschub nicht nutzen, um nachzu-
denken, selbst für sie ist gesorgt: großzügig werden Schallplatten
abgespielt, Schokolade, Eis, Zigaretten zum Verkauf angeboten, denn
hier - Welch eine Wohltat - darf man im Kino rauchen.

... im Halbdunkel des Saales herrscht eine Munterkeit wie auf einem
Jahrmarkt: Gespräche werden über vier Sitzreihen hinweg geführt,
Witze über acht Reihen hin gebrüllt; vorne ... vollführen die Kinder
einen heiteren Lära, ... Pralinen werden angeboten, Zigarettenmarken
ausgetauscht, irgendwo im Dunkel ertönt das verheißungsvolle Knir-
schen, mit dem ein Pfropfen aus einer Whiskyflasche gezogen wird;
das Make up wird erneuert, Parfüm verspritzt; jemand fängt an zu
singen, und für den, der all diesen menschlichen Lauten, Bewegungen,
Tätigkeiten nicht zugestehen will, daß sie der Mühe wert sind, die
vergehende Zeit zu beanspruchen, für den bleibt die Zeit zum Nach-
denken: als Gott die Zeit machte, hat er genug davon gemacht."

In eine neue, ungewöhnliche Gesellschaft geraten, versucht H. Böll,
die Eigenarten dieser Gesellschaft philosophisch wahrzunehmen,
denn ausgerechnet die Unterschiede bedingen die Frische seiner
Wahrnehmung. Und es ist wieder der Doppelpunkt, "in Worte gefaßt",
der ihm verhilft, fremde Lebensweise mit seiner Philosophie in Ver-
bindung zu bringen und dem Leser sein Irland vorzustellen.

"Mitternacht ist vorüber, längst leuchtet das Leuchtfeuer von Clare
Irland vorüber, die blauen Silhouetten der Berge sind tief schwarz,

einzelne, gelbe Lichter ferne im Moor: dort wartet die Oma, die Mutter, der Mann oder die Frau, um erzählt zu bekommen, was sie an einem der nächsten Tage sehen wird, und bis zwei, bis drei Uhr morgens wird man noch am Kaminfeuer sitzen, denn - als Gott die Zeit machte, hat er genug davon gemacht.

Es gibt in der Sprache kein Element, welches unbedeutend wäre. Es gibt nur Texte, in denen die Verteilung der sprachlichen Elemente zugunsten der einen oder der anderen Elemente geschieht. Die Sprache "in Aktion" zeigt, daß "das Spiel" der sprachlichen Elemente einmal ein ganz winziges, scheinbar unbedeutendes sprachliches Element, in unserem Fall das Zeichen "Doppelpunkt", als Hauptfigur im geschriebenen Kommunikationsprozeß in den Vordergrund rückt und als textorganisierendes Mittel erscheinen läßt.

- 1) Der Große Duden. Rechtschreibung, Leipzig 1969, S. 665
- 2) Gülich, Elisabeth. Makrosyntax der Gliederungssignale in gesprochenen Französisch. München 1970. Bd. 2, S. 9.

HEINRICH BÖLL

ALS GOTT DIE ZEIT MACHTE...

Daß der Gottesdienst erst beginnen kann, wenn der Pfarrer erscheint, ist einleuchtend; daß aber das Kino erst beginnt, wenn alle Priester, die ansässigen wie die Urlauber, vollzählig versammelt sind, ist für den Fremden, der an kontinentale Gebräuche gewohnt ist, eine Überraschung. Es bleibt ihm die Hoffnung, daß der Pfarrer und seine Freunde ihr Abenden, ihren Nachtschmätz bald beendet haben; daß sie sich nicht allzusehr in Erinnerung vertiefen: die Skala der Weiß-du-noch-Gespräche ist unerschöpflich; Lateinlehrer, Mathematiklehrer und erst der Geschichtslehrer!

Der Kinobeginn ist auf 21 Uhr angesetzt, doch wenn irgend etwas unverbindlich ist, dann diese Uhrzeit. Selbst unsere vagste Verabredungsformel, wenn wir so gegen 9 sagen, hat dagegen den Charakter äußerster Präzision, denn unter 9 gegen 9 ist um halb zehn zu Ende, dann fängt 9 gegen 22 an; dieses 21 Uhr hier, die nackte Deutlichkeit, mit der es auf dem Plakat steht, ist die reine Hochstapelei.

Seltener genügt, daß sich niemand über die Verspätung ärgert, nicht im geringsten. "Als Gott die Zeit machte", sagen die Iren, "hat er genug davon gemacht". Zweifellos ist dieses Wort so zutreffend wie des Nachdenkens wert: stellt man sich die Zeit als einen Stoff vor, der uns zur Verfügung steht, um unsere Angelegenheiten dieser Erde zu erledigen, so steht uns zweifellos genug davon zur Verfügung, denn immer ist "Zeit gelassen". Wer keine Zeit hat, ist ein Ungeheuer, eine Mißgeburt: er stiehlt irgendwo Zeit, unterschlägt sie. (Wieviel Zeit mußte verschlissen, wieviel gestohlen werden, um die zu Unrecht berühmte militärische Pünktlichkeit so sprichwörtlich zu machen: Milliarden gestohlener Stunden Zeit sind der Preis für diese aufwendige Art der Pünktlichkeit, und erst die neuzeitlichen Mißgeburten, die keine Zeit haben! Sie kommen mir immer vor wie Leute, die zuwenig Haut haben...)

Zeit zum Nachdenken bleibt genug, denn es ist längst halb zehn, vielleicht sind die Pfarrer jetzt beim Biologielehrer angelangt, immerhin also bei einem Nebenfach, das könnte die Hoffnung befähigen. Aber selbst für die, die den Aufschub nicht nützen, um nachzudenken, selbst für sie ist gesorgt: großzügig werden Schallplatten abgespielt, Schokolade, Eis, Zigaretten zum Verkauf angeboten, denn hier -welch eine Wohltat - darf man im Kino rauchen. Es würde wohl einen Aufstand geben, würde man das Rauchen im Kino verbieten, denn die Leidenschaft des Kinogehens ist bei den Iren mit der des Rauchens gekoppelt.

Die rötlich erleuchteten Muscheln an den Wänden geben nur schwaches Licht, und im Halbdunkel des Saales herrscht eine Munterkeit wie auf einem Jahrmarkt: Gespräche werden über vier Sitzreihen hinweg geführt, Witze über acht Reihen hin gebrüllt, vorns auf den billigen Plätzen vollführen die Kinder einen netteren Lärm, wie man ihn nur aus Schulpausen kennt: Frärlinnen

werden angeboten, Zigarettenmarken ausgetauscht, irgendwo im Dunkel ertönt das verheißungsvolle Knirschen, mit dem ein Tropfen aus einer Whisylflasche gezogen wird, das Make up wird erneuert, Parfüm verspritzt, jemand fängt an zu singen, und für den, der all diesen menschlichen Lauten, Bewegungen, Tätigkeiten nicht zugestehen will, daß sie der Mühen wert sind, die vergehende Zeit zu beanspruchen, für den bleibt die Zeit zum Nachdenken: als Gott die Zeit machte, hat er genug davon gemacht. Zweifellos, beim Gebrauch der Zeit herrschen sowohl Verschwendung wie Ökonomie, und paradoxerweise sind die Zeitverschwender auch die Sparsamen, denn sie haben immer Zeit, wenn man ihre Zeit beansprucht: um schnell jemand zum Bahnhof oder ins Krankenhaus zu bringen; so wie man Geldverschwender angehen kann, sind die Zeitverschwender die Sparkassen, in denen Gott seine Zeit verbirgt und in Reserve hält, für den Fall, daß plötzlich welche gebraucht wird, die einer von den Zeitknappen an der falschen Stelle ausgegeben hat.

Immerhin: wir sind ins Kino gegangen, um Anne Blyth zu sehen, nicht, um nachzudenken, wenn auch das Nachdenken überraschend leichtfällt und wohltuend ist auf diesem Ruempelplatz der Sorglosigkeit, wo Moorbauern, Torfstecher und Fischer im Dunkel den verheißungsvoll lachenden Damen, die tagsüber mit Straßenkruzern durch die Gegend fahren, Zigaretten anbieten, Schokolade entgegennehmen, wo der pensionierte Oberst sich mit dem Briefträger über die Vorzüge und Nachteile der Inder unterhält. Hier ist die klassenlose Gesellschaft Realität. Schade nur, daß die Luft so schlecht wird: Parfüm, Lippenstift, Zigaretten, der bittere Torferuch aus den Kleidern, und auch die Schallplattenmusik scheint zu riechen: sie dunstet nach der rauhen Erotik der dreißiger Jahre, und die Sitze, wunderbar mit rotam Samt gepolstert - wenn man Glück hat, erwischt man einen, dessen Feder noch nicht gebrochen ist -, diese Sitze, die wahrscheinlich im Jahre 1880 in Dublin als schick gepriesen wurden (Sullivans Opern und Spiele haben sie gewiß gesehen, vielleicht auch Yeats, Synge und O Cassey, den früheren Shaw), diese Sitze riechen so, wie alter Samt riecht, der sich gegen die Rauheit des Staubsaugers, die Wildheit der Bürste sträubt - und der Kinosaal ist ein unfertiger Neubau, noch ohne Lüftung und Ventilation.

Nun, die plaudernden Pfarrer und Kaplane scheinen doch nicht beim Biologielehrer angekommen zu sein, oder sollten sie beim Hausmeister sein (ein unerschöpfliches Thema), bei den ersten heimlich gerauchten Zigaretten? Wem die Luft zu schlecht wird, der kann rausgehen, sich für ein paar Minuten an die Kinomauer lehnen: ein heller, milder Abend draußen; noch ist das Licht des Leuchtturms auf Clare Island, 18 Kilometer weit entfernt, nicht zu sehen: der Blick fällt über die ruhige See vierzig, fünfzig Kilometer weit, über den Band der Clew-Bai bis in die Berge Connemaras und Calways - und wer nach rechts blickt, westwärts, der blickt bis Achill-Head, auf die letzten zwei Kilometer Europas, die noch zwischen ihm und Amerika liegen: wild und wie für den Hexenabbat geschaffen, mit Moor und Heide bedeckt, ragt der Broghann auf, der westlichste der europäischen Berge, zur Seeseite hin 700 Meter steil abfallend: vorne auf seinem Hang im dunklen Moorgrün ein helles kultiviertes Viereck mit

einem großen, grauen Haus hier wohnte Captain Boycot, an dem die Bevölkerung das Boycottieren erfand hier wurde der Welt eine neue Vokabel geschenkt: einige hundert Meter oberhalb dieses Hauses die Überreste eines abgestürzten Flugzeuges; amerikanische Läger hatten, um den Bruchteil einer Sekunde zu früh, geglaubt, den freien Ozean vor sich zu haben, die glatte Fläche, die noch zwischen ihnen und der Heimat lag; Europas letzte Klippe wurde ihnen zum Verhängnis, der letzte Zacken dieses Erdteils, der Faulkner in seiner Legende "jene winzige Eiterstelle, die den Namen Europa trägt" nennt...

Blau zieht sich über die See, in verschiedenen Schichten, verschiedenen Schattierungen, eingehüllt in diese Bläue Inseln, grüne, die wie große Moosplacken wirken, schwarze, zackige, die wie Zahnstümpfe aus dem Meer ragen...

Endlich (oder leider - ich weiß nicht) haben die Priester den Austausch ihrer Schulerinnerungen beendet oder abgebrochen, auch sie kommen, um sich die Herrlichkeit anzusehen, die das Plakat verspricht: Anne Blyth. Die rötlichen Muscheln erlöschten, der Schulpausenlärm auf den billigen Plätzen verstummt, diese ganze klassenlose Gesellschaft versinkt in schweigende Erwartung, während süß, bunt und breitwandig der Film beginnt. Hin und wieder fängt eins der vier- oder dreijährigen Kinder an zu schreien, wenn die Pistolen allzurealistisch knallen, das Blut, zu echt nachgemacht, von der Stirn des Helden fließt oder gar dunkelrote Tropfen auf dem Hals der Schönen sichtbar werden: Oh, muß denn dieser süße Hals durchbohrt werden? Er wird nicht endgültig durchbohrt, nur keine Pango, schnell dem schreienden Kind ein Stück Schokolade in den Mund geschoben, da schmelzen Schmerz und Schokolade im Dunkel dahin. Am Ende des Films hat man jenes Gefühl, das man seit der Kindheit nicht mehr kannte: als habe man zuviel Schokolade gegessen, zuviel Süßigkeiten genascht, dieses schmerzlich kostbare Sodabrennen zu intensiv genosener Verbotenheit! Nach soviel Süße eine pfeifrige Voranzeige: Schwarzweiß, Spielhölle - harte magere Weiber, häßliche, kühne Helden, wieder die unvermeidlichen Pistolenschüsse, wieder Schokolade in den Mund der Dreijährigen geschoben. Ein großzügig gestaltetes Programm: drei Stunden dauert es und, auch hier, als die rötlichen Muscheln wieder zu leuchten beginnen, die Türen geöffnet werden auf den Gesichtern, was nach jedem Kinoschluß auf den Gesichtern zu sehen ist: eine leichte, durch Lächeln übermalte Verlegenheit: man schämt sich ein wenig des Gefühls, das man, ohne es zu wollen, investiert hat. Die Modeheft-Schönheit steigt in ihren Straßenkreuzer, riesige blutrote Rücklichter, glimmend wie Torfstücke, entfernen sich zum Hotel hin - der Torfstecher tritt müde auf seine Kate zu; schweigende Erwachsene, während die Kinder zwitschern, lachend, weit in die Nacht verstreut sich entfernend, sich den Inhalt des Films noch einmal erzählen.

Mitternacht ist vorüber, längst leuchtet das Leuchtfeuer von Clare Island herüber, die blauen Silhouetten der Berge sind tief schwarz, einzelne, gelbe Lichter ferne im Nordost wartet die Gai, die Mutter, der Mann oder die Frau, um erzählt zu bekommen, was sie an einem der nächsten Tage sehen wird, und bis zwei, bis drei Uhr morgens wird man noch am Kabinfeuer

sitzen, denn - als Got* die Zeit machte, hatte er genug davon gemacht.

Esel schreien in der warmen Sommernacht, geben ihren abstrakten Gesang weiter, dieses verrückte Geräusch wie vor schlecht geöhlten Türangeln, von rostigen Puäpen - unverständliche Signale, großartig und zu abstrakt, um glaubhaft zu wirken, unendlichen Schmerz drücken sie aus und doch Gelassenheit. Radfahrer rauschen wie Fledermäuse auf unbeleuchteten Drahteseln vorüber, bis endlich nur noch der ruhige, friedliche Trott der Flägänger die Nacht erfüllt.

GERT SAUTERMEISTER
(BREMEN)

GRENZSITUATIONEN DER LIEBE.
GESCHLECHTER-ROLLEN IN DER
LYRIK VON GOETHE

Vorbemerkung

Die folgende Unterrichtseinheit handelt vom Verhältnis der Geschlechter in Liebesgedichten. Bis an die Schwelle unserer Gegenwart hielt man ja dieses Verhältnis vielerorts für naturgegeben; die Geschlechter-Rollen erschienen als menschheitliche Wesensmerkmale, als Mann-Frau-Konstanten. Das mögen sie konventionell Erzogenen noch heute bedeuten - die widersprüchlichen Auffassungen hierüber stoßen in unserer Zeit elementar aufeinander. Und selbst dort, wo unkonventionelle Verhaltensweisen bewußt erprobt werden, kann sich die normative Kraft der Tradition gleichwohl geltend machen - gegen Widersprüche ist auch ein selbstkritisch reflektiertes Leben nicht gefeit, um wieviel weniger ein nur modisch drapiertes. Liebesgedichte von der Goethe-Zeit bis heute können der Vorstellungskraft metaphorisch sagen, wie die Vergangenheit in uns weiterwirkt und was uns von ihr trennt. Kontinuität und Veränderbarkeit der hergebrachten Geschlechter-Rollen, ihre Geschichtlichkeit und ihre Aktualität rücken mit unserem Lyrik-Panorama wie von selbst ins Blickfeld.

Kulturhistorische Akzente lassen sich bei dieser Gelegenheit zwanglos setzen. Epochentypische Mitteilungs- und Dialogmedien, die heute verschwunden oder vom Verschwinden bedroht sind, zum Beispiel den Brief oder das Naturbild, betonen wir, um die Konturen unserer eigenen Zeit - und unseres Selbstverständnisses - aufzuhellen. Im "Prozeß der Zivilisation" lösen sich nicht nur erstarrte zwischenmenschliche Verkehrsformen auf, es gehen auch unersetzliche Umgangsweisen verloren: Fortschritt und Verarmung sind darin dialektisch ineinandergeflochten und für jede Epoche neu zu bestimmen. Auch die inzwischen gängige und so kritisch gemeinte Kennzeichnung "patriarchalisch" muß vor dieser Dialektik gelegentlich verblassen, zumal gegenüber Kunstwerken, die sich gesellschaftlichen Normen ohnedies nicht unstandlos beugen, vielmehr sich ihnen zu entziehen trachten oder gar mit ihnen brechen.

Das an unserer Liebeslyrik unwiderruflich Vergangene, Überlieferungs- und Aktuelle ist allerdings nicht als stofflicher Inhalt unvermittelt greifbar; es kommt nur im Medium der künstlerischen Form zum Vorschein. Kunstwerke vermitteln ihren Gehalt durch die ihnen eigentümliche, unwiederholbare Struktur. Auf sie den Blick zu lenken, schien uns auch im Hinblick auf die "Ästhetische Erziehung" in der Schule leg. tim. Stilgef. u. l. Formbewußtsein, künstlerisches

Urteilsvermögen sind weniger Hilfsmittel zum Verständnis alter und neuer Liebestexte als vielmehr Organ des Verstehens selber, unter Umständen auch Differenzierungs-Medium des eigenen Liebes-Sinns.

Natürlich erschöpft die Bedeutung, die wir dem jeweiligen Gedicht zusprechen, dessen Sinnpotential keineswegs. Ergänzende, vielleicht auch kontroverse Deutungen zu erproben, gehört zur Lust der gemeinsamen Lektüre und zur ästhetischen Entdeckerfreude. Letztere anzuregen und zur selbstständigen Suche nach komplementären Gedichten, wenn möglich nach selbstgemachten, zu verführen, mag ein unbescheidener Wunsch sein. Dennoch dürfte die Unterrichtsstunde umso produktiver sein, je mehr sie die leeren Stellen zwischen unseren lyrischen Bruchstücken füllt. Unsere fünf Kapitel sind so angelegt, daß sich jedes nach Belieben ergänzen, ja zu einer eigenen Unterrichtseinheit ausgestalten läßt. Sie können aber auch verknüpft und auf wenige Grundmuster von Geschlechterbeziehungen zugeschnitten werden. Eine nicht geringe Rolle für den schöpferischen Umgang mit den einzelnen Kapiteln spielt der Anhangser enthält Variationsvorschläge zu den exemplarisch interpretierten oder nur beiläufig kommentierten Gedichten und ermöglicht die Bildung von Schwerpunkten.

1 Goethe WILLKOMMEN UND ABSCHIED

Spätere Fassung

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht,
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhugel
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude
Floß von dem süßen Blick auf mich;
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich - ihr Götter!
Ich hofft es, ich verdient es nicht!

Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küss, in welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Die Erstfassung des Gedichts, entstanden 1771, beginnt wie folgt:

Es schlug mein Herz, Geschwind, zu Pferde!
Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht!

Der zweite Vers klingt, verglichen mit der späteren Fassung, herausfordernd kämpferisch. Wenn Goethe nach etwa 18 Jahren eine maßvollere Zeile bevorzugt, so dürfte dabei ein gewisses Unbehagen am stürmischen Heroismus der Sturm- und Drang-Epoche mitschwingen. Dieser Heroismus ließ sich freilich nur punktuell mildern, er herrscht als Grundton auch in den ersten beiden Strophen der späteren Fassung vor. Der Stürmer und Dränger stilisiert die Natur zum Widerpart seines Heldentums: die Eiche wird zum aufgetürmten Riesen, schauerlich umhauen ihn die Winde, tausend Ungeheuer begegnen ihm. Angesichts der bedrohlichen Natur kann er sich so recht als unerschrockener Abenteurer bewähren:

Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Man achte auf die Sprachgestalt der beiden letzten Zeilen: die rhetorische Figur des Parallelismus, die elliptische Satzfügung, die emphatischen Ausrufe verraten ein über sich selbst begeistertes Ich. Wir wissen, daß dieses Ich ein ästhetisches, kein reales war, daß es nur in der Einbildungskraft der Stürmer und Dränger so existierte, wie beispielsweise auch die Natur mit ihren "tausend Ungeheuern" der schaffenden Einbildungskraft des Dichters angehört. Sie entwirft Gegenbilder zur damaligen Realität, die mit ihren Standesgrenzen, ihrer strengen Etikette und provinziellen Enge die bürgerliche Jugend der Zeit bedrückte, ja auch niederdrückte, wie Goethes "Werther" bezeugt. Umso mehr bedurfte diese Jugend ekstatischer Selbstvergewisserung. Die ästhetische Imagination schuf eine Welt, in der sie sich so gefühlsunmittelbar und heroisch aufzuführen durfte wie kaum sonst im gesellschaftlichen Alltag. Natürlich war dies keine schlicht illusionäre Welt, bekundete sich in ihr doch auch ein Vorgefühl weltweiter Veränderungen, jener bürgerlichen Revolutionen nämlich, die sich Jahre später in Amerika und Frankreich ereigneten. Doch sei dies hier nur am Rande vermerkt, gleichsam als historischer Kommentar zum Selbstverständnis der Stürmer und Dränger - und zu ihrer Liebesauffassung. Diese nämlich bleibt nicht unberührt von ihrem Hang zu heroischer Selbsterstellung.

Der durch die schauerliche Natur reitende Held langt in

der dritten Strophe an seinem Ziel an - einem ungenannten Liebesort. Die Geliebte, hinter der sich Friederike Brion verbirgt, wirkt wie dem Bilderbuch entsprungen: milde Freude/süßer Blick/rosenfarbnes Frühlingswetter auf lieblichem Gesicht/Zärtlichkeit. Es ist ein Bilderbuch aus Rokoko, wo Dichtung und Malerei gern dergleichen Frauengestalten zeichnen - Goethe ist davon nicht unbeeinflusst. Auch das Originalgenie ist von Konventionen nicht frei, ja man wird sagen dürfen, daß Goethe mit dem Bild des heroisch-wagemutigen Mannes und des mild-süß-zärtlichen Mädchens ein längst bekanntes Gegensatzpaar wiedererlebt hat. Wiedererlebt und zugleich ästhetisch verjüngt: der dämonische Ritt, der unvermutet einmündet in das erlösende "Dich sah ich", die heftige Polarität von heldischem Abenteuer und märchenhafter Idylle, schauerlicher Nacht und rosenfarbnem Frühlingswetter - diese unvermittelte Kontrastierung der ersten beiden "männlichen" mit der dritten "weiblichen" Strophe verleiht dem Gedicht eine bewegte Spannung. Die hergebrachten Geschlechter-Rollen erhalten durch die ästhetische Fügung neuen Glanz.

Im übrigen sprengt auch die Geliebte die konventionellen Grenzen. Die Liebesnacht währt lange, wie der Hinweis auf die Morgensonne verrät, länger, als es sich damals für ein bürgerliches Mädchen schickte. Auch ihre Hingabebereitschaft ist von mäßiger Konventionalität frei: "In deinen Küssen welche Wonne! In deinem Auge welcher Schmerz!" Der rhetorische Parallelismus der beiden Zeilen erinnert ebenso an die Intensität der Liebesbegegnung wie die rhetorische Ästhetik von Genüß und Leid. In Parenthese sei angemerkt, daß Goethe in der Erstfassung auf die Morgensonne verzichtet hatte - dort liest sich die vierte Strophe so, als hätte man sich noch in der Nacht getrennt, ohne Zweifel die schicklichere und asketischere Lesart. Man sieht daran, daß es nicht geraten ist, die Kunst umstandslos mit dem Leben zu identifizieren, auch nicht im Falle der anscheinend so gefühlsmittelbaren Stürmer und Dränger.

Mit dem anbrechenden Tag nimmt der jugendliche Held Abschied von der Geliebten, die ihm unter Tränen, zum Bleiben gezwungen, nachsieht. Er ist der Tätige, der eigentlich Handelnde: ihm sind Ankunft und Aufbruch, ihr das Karten und Verharren zugeordnet. Seit den Minneliedern ist uns diese geschlechterspezifische Situation vertraut, so sehr, das wir sie bis heute als Selbstverständlichkeit hinnehmen. Goethe krönt das allzu Selbstverständliche mit einem ebenso hinreißenden wie ichzentrierten Finale:

Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Die Emphase des lyrischen Ichs gewinnt ihre Glaubwürdigkeit durch die intensive sprachliche Einfügung: der Chiasmus ordnet das Paar 'Glück-Liebe' in ein Über-Kreuz-Stellung an-

Glück	Liebe
Liebe	Glück

und verdichtet so stilistisch das Gemeinte. Beide Male aber steht das Ich im Mittelpunkt: als geliebte und als liebende Instanz von sich selbst hingerissen. Daß es mitten in der rhetorischen Figur des Chiasmus die Götter anruft, ist übrigens kein Zufall. In die Liebe kehrt nach dem Wunsch und Willen der damaligen Generation das Göttliche ein: der Himmel, bisher in unüberwindbarer Ferne zur Erde, soll diese wiederbeglücken, nachdem die Menschen das eigentliche Glück jahrhundertlang dem Hier und Heute entzogen und für das Jenseits und das Morgen aufgespart haben. Die aus der menschlichen Brust in den Himmel entiegenen Götter werden heimgeholt! Einen Reflex dieses Vorgangs, geistesgeschichtlichen als Säkularisation bezeichnet, haben Goethes Schlußverse aufgefangen. Auch das gehört zu ihrer zeitgeschichtlichen Repräsentativität.

11 Goethe: NÄHE DES GELIEBTEN

Ich denke dein, wenn mir die Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne,
O wärst du da!

Hält man dieses Gedicht neben das erste, so lassen sich beide als Wechselgesang lesen. Auf den Abschied und die Abwesenheit des Geliebten antwortet die Zurückbleibende durch das intensivste Eingedenken. Es zeugt von der weitgespannten Vorstellungskraft Goethes, daß er seine lyrische Stimme ebenso gut einem 'männlichen' wie einem 'weiblichen' Subjekt zu leihen vermag, und es wäre an der Zeit, einmal danach zu fragen, ob in Raum der Poesie nicht immer wieder eine 'männliche' und eine 'weibliche' Sprache sich vermischt haben, ja, ob dies nicht eine Eigenart der Poesie ausmache, im Unterschied zur ungemischten trennenden Alltagssprache. Man spricht neuerdings viel von einer 'spezifisch weiblichen Ästhetik', als ob nicht ein Goethe, ein Eichendorff, ein Morike in ihren Gedichten eine geradezu 'weibliche' Empfänglichkeit in Liebesdingen verrichten und eine quasi 'unmännliche' Hingebefähigkeit an die zarte Empirie der Natur und des Seelenlebens bekundeten.

Und umgekehrt entwickelt die Droste in Gedichten wie "Das Spiegelbild" und "Am Turm" eine gliedernde und zergliedernde Reflexionskraft, die nach traditioneller Vorstellungsart eher 'männlichen' Wesens sein dürfte. Eben weil im alltäglichen Lebensprozeß die erstarrte Geschlechtertrennung (noch) den Ton angibt, vereinigt das dichterische Organ die Vorzüge beider Geschlechtsprachen und kann ebenso beredt zur männlichen wie zur weiblichen Leserschaft sprechen. Dies gehört mit zum utopischen Mehrwert der Kunst gegenüber der einschränkenden und einschnürenden Alltagssituation.

Natürlich heißt das nicht, daß mit dem erweiterten dichterischen Organ auch schon die Utopie einer Geschlechter-Synthese ins Wort und Bild gesetzt wäre. Davon ist auch ein Goethe gelegentlich noch ein beträchtliches Stück entfernt, wie etwa das vorstehende Rollengedicht lehrt. Aus der Perspektive einer Geliebten verfaßt, entfaltet es die Grundsituation des Wartens, die damals - und noch lange danach - von keiner Frau in einem Willensakt plötzlich verändert werden konnte. Eine Veränderung vermochte üblicherweise nur der Erwartete durch seine Ankunft herbeizuführen. Die Sehnsucht danach beseelt das Gedicht. Ja, es verhält wie nur wenige die dieser Sehnsucht innewohnende Verwandlungskraft. Jede Erscheinung der Natur und jeder Schritt der Zeit wird zum Medium der sehnsüchtigen Vergegenwärtigung des Geliebten. Sonne und Mond (1 Strophe), Tag und Nacht (2 Strophe), Sonne und Sterne (4 Strophe) sind ebenso sehr Natur- wie Zeitphänomene, und das Gedicht lebt von Anfang an davon, daß die Sehnsucht der Geliebten sich nicht etwa statisch im Gegenständlichen verfestigt, sondern dem Zeiterhythmus überläßt, der ihr ein Wechselspiel der Bilder vor die Sinne rückt. Der Bilder und auch der Töne: die dritte Strophe bringt die dumpf rauschende Welle und das Schweigen der Welt zu Gehör. Wonach die Geliebte in der Stille lauscht, ist der Ton, der die Ankunft des Ersehnten verraten könnte. Die Sinne sind aufs äußerste gespannt und für polar entgegengesetzte Eindrücke empfänglich: Wellenrauschen und Stille, strahlenden Sonnenreflex und sanften Widerschein des Monds. Man sollte sich diese intensive und extensive Empfänglichkeit so lange wie möglich vergegenwärtigen, um von heute aus zu ermessen, welche innige Verschränkung einmal zwischen Natur- und Sinnenprache möglich war - und wie sehr uns, um der Erhaltung unserer Sinnenwelt willen, an der Erhaltung der Natur gelegen sein muß.

Die Sinnenwelt - sie will hier nicht als das nur Sinnliche, Sicht- und Hörbare, aufgefaßt sein, sondern als Organ der Seele und des Geistes. Schon der Umstand, daß die Wartenden den fernen Geliebten zu hören vermeint, "wenn dort mit dumpfem Rauschen die Welle steigt", ist verräterisch genug: das betäubende Meeresrauschen geht in die innerlich vernommene Stimme des Mannes über. Von solcher Verinnung des Äußeren künden auch die übrigen Strophen, wenn etwa aus einem fernen Staubwirbel die Gestalt des Erwarteten hervorgeht. Das Auge sieht ein Wunschbild der Seele, und wie tätig diese Einbildungskraft der Seele ist, bezeugt der daran geknüpfte Zweizeiler: der nächtliche Wanderer, und das will hier heißen: jeder nächtliche Wanderer wird der Liebenden

zum Inbild des Geliebten. Äußeres und inneres Auge, optisches und visionäres Sehen, akustisches und psychisches Hören bedingen und befruchten einander, und zwar in unauf löslicher Verbindung mit dem geistigen Sinn: das Eingedenken, von dem die erste Strophe redet, ist sowohl mentalen wie seelischen Charakters und prägt den Gesichts- wie den Gehörsinn. Es lebt aus der Kraft der Erinnerung und erstreckt sich zugleich in die Zukunft als die Zeit des Wiedersehens, überwindet dank der gelebten Nähe des Zusammenseins die Ferne des Getrenntseins. So stiftet das Eingedenken Gegenwart im Sinne von Ver-Gegenwärtigung:

ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!

Angesichts der doppelten Synthese, die der Liebenden im Eingedenken gelingt - Synthese der Zeiten und Synthese von Geist, Sinneswelt, Seelensprache - müßte man den Begriff der Gegenwart steigern zur Allgegenwart des fernen Geliebten. Es ist ein religiös klingender Superlativ, gewiß, er deutet auf die mystische Inbrunst von Betern, die ihren Gott als allgegenwärtig empfinden - aber hat nicht die liebende Sehnsucht in unserem Gedicht gerade diese religiöse Färbung? Der Prozeß der Säkularisierung, der uns schon einmal auffiel, hinterläßt seine Spuren auch hier und heiligt das Phänomen weltlichen Liebens. Weniger noch als "Willkommen und Abschied", das uns in seiner Zweitfassung die undichtende experimentierende Feder Goethes verriet, ist die "Nähe des Geliebten" auf eine konkrete Erlebnissituation durchschaubar. Entstanden 1793, als Goethe die Vertonung eines Gedichts der populären Lyrikerin Friederike Brun hörte, ist es ein regelrechtes Kunst-Lied, das seine eigentlichen Impuls zwei konträren ästhetischen Erfahrungen verdankt: dem Ungenügen Goethes am Sprachkörper des Brun-Gedichtes und seiner Bewunderung der Brun'schen Versrhythmik, die ihm durch die Tongebung seines Freundes Zelter erst richtig hörbar wurde. So hat er denn speziell für Zelters Musik ein eigenes Gedicht komponiert, das die Vorlage der Friederike Brun undenklich und doch mit Bedacht verwandte. Goethe übernahm den rhythmischen Grundeinfalt der Dichterin - Wechsel zwischen langem und kurzem Vers - und mit ihm den melodischen Spannungsbogen, der sich jeweils über dem lang-kurzen Verspaar wölbt, getragen vom Enjambement und gleichzeitig behutsam verzögert durch die sachte Zäsur des Zeilenendes. Mit anderen Worten: Jeder mit "wenn" beginnende Satz drängt, kurz aufgehalten durch das Zeilenende, über das Enjambement unwiderstehlich zu seinem Schluß hin. Aber Goethe hat diesen Spannungsbogen - in Gegensatz zur Brun - Verspaar für Verspaar erneuert, und zwar fast über drei Strophen hinweg, so daß folgende syntaktisch-rhythmische Bauart Kontur gewinnt: Anrede an den Geliebten bzw. Auftakt mit Zäsur / Beginn des ersten längeren Bogenteils mit dem Wenn-Satz / leichte Verzögerung durch das Zeilenende / zugleich Fortführung durch das Enjambement samt kürzerem Bogenteil. Goethe verändert diese schwingende und gleichzeitig gliedernde Bauart zweimal, die Brun nur einmal (e Strophe, wobei sie den Wenn-Satz schlicht durch ein "Und" verlängert (ausgerollten Strophe 4)).

Weil Goethes Strophe durch Auftakt bzw. Anrede und Jäsur doppelt so oft wie die der Vorlage gegliedert ist, gewinnt sie eine ausgewogenere Rhythmik und intensiviert zugleich die Vergegenwärtigung des Geliebten. Mehr noch: Goethe verknappte und verdichtete die Vorlage, indem er deren 4. Strophe, die mit ihrem überraschenden Präteritum wie ein Fremdkörper wirkt, schlicht übergang; er enttrivialisierete und entsentimentalisierte die 3. Strophe, indem er die rührende, allzu bekannte Geschwätzigkeit Philomelens ins Schweigen des Hains und ins Lauschen der Geliebten verwandelte; er entpathetisierte die Bilderflut vom tönend anschwellenden Weltmeer, von der Wogen Wut und vom stöhnend zurück bebenden Ufer durch eine komprimierte akustisch-visuelle Wahrnehmung. Und schließlich: Während das lyrische Ich der Friederike Brun in der Schlussstrophe mit selbstquälerischer Larmoyanz im Grab versinkt, verleiht Goethe der Sehnsucht die höchste Spannkraft. Die Wenn-Sätze der drei vorhergehenden Strophen münden in ein verändertes rhythmisch-syntaktisches Gefüge, das einer viermaligen Anrufung des Geliebten Raum gibt, als sollte der bisher gleichmäßig akzentuierte Atem der Sehnsucht freier entbunden werden. Das dichte Ineinanderspiel der Personalpronomen Ich und Du scheint die Polarität zwischen Nähe und Ferne zu überwinden, ehe schließlich der letzte Vers, aller Illusion vorgreifend, die Vergegenwärtigung als erträumte, noch nicht wahr und real gewordene Wirklichkeit ins Bewusstsein zurückruft. - So läßt sich anhand des Vergleichs zwischen dem Brun- und dem Goethe-Gedicht zweierlei transparent machen: die Differenz zwischen trivialer und hoher Kunst, aber auch die produktive Antriebskraft der ersteren. Denn die hohe Kunst verdankt sich gelegentlich der anstößigen, Anstöße hervorbringenden Realität ihrer niederen Stiefschwester.

III. Kulturhistorische Weiterführung, Variationsvorschläge

Versuchen wir, die Überlegungen von 1 und 11. durch kulturhistorische Anmerkungen zu ergänzen und bei dieser Gelegenheit Variationsmöglichkeiten für eine UE ins Spiel zu bringen.

Die Situation der wartenden, an einen Ort gebannten Frau, die schon in "Willkommen und Abschied" umrißhaft hervortritt, wird in der "Nähe des Geliebten" verdichtet und pointiert: die Sehnsucht der Wartenden verwandelt die ganze Welt zum Sinnbild des fernen Geliebten. Nicht, als ob dem Mann in der Geschichte unserer Kultur diese Haltung fremd geblieben sei - aber er hat sie, auch wenn er ihr selbst hier und da erlag, doch selten so verinnerlicht und zu solch exzessiver Gefühlkultur entwickelt wie die Frau. Davon legt die deutsche Klassik beredetes Zeugnis ab. Man vergegenwärtige sich nur, mit welcher Entschiedenheit Schiller den Mann als handelndes, ungetriebenes, weltoffenes und weltbeschwertes, durch Erziehung und Beruf außergelenktes Subjekt profiliert - im Gegensatz zum häuslichen, auf Natur und Innenwelt gerichteten,

soelen- und gemütvollen "Weibe" .Ist es ein Zufall, daß der deutsche Bildungsroman zu seinem Helden stets nur einen durch Reise, Welterfahrung, berufliche Tätigkeit zu forwanden Jüngling, nie eine heranwachsende Frau erkoren hat? Und findet die Sehnsucht in dem Gedicht "Nähe des Geliebten" nicht ein bezeichnendes 'männliches' Gegenbeispiel in Goethes "Seliger Sehnsucht"? Bis an die Schwelle unserer Gegenwart ist das "Stirb und Werde", das dort zur musterhaften Existenzform ertoben wird, dem Mann zugeordnet worden, und schlechthin eine Ausnahme wäre es gewesen, hätte eine Frau in der "Liebesnächte Kühlung" die "fremde Fühlung" Goethes entfaltet und zum Verlangen nach "höherer Begattung" weitergetrieben. Umso denkwürdiger sind uns jene poetischen Zeugnisse zumal des alten Goethe, die der Ausnahme von der Regel stattgeben und das Geschlechterverhältnis auf eine neue Stufe der Wechselseitigkeit, ja der Gleichberechtigung in Liebesdingen heben. 3) Hier eignet sich der Poet nicht nur weibliches Fühlen und Denken in Form eines Rollengedichtes an, wie wir das vorhin skizziert haben, vielmehr zeichnet er die Utopie eines rollenauflöbenden Liebesbündnisses vor. Es geht uns hier indes weniger um die poetische Ausnahme als um die kulturelle Regel. Proben davon liefert der klassische Goethe in einem Sonettenkranz aus den Jahren 1807/08. Wenn hier etwa die Liebende in den Sonetten VIII, IX und X als Brietschreiberin zur Sprache kommt, so im Sinne der ihr üblicherweise zugemessenen Rolle. Wie in der "Nähe der Geliebten" weiß sie sich mit ihrem ganzen Sein dem in der Ferne weilenden Mann verbunden, so sehr, daß ihr die gewohnten Familienbindungen fremd werden: "entfernt von dir, entfremdet von den Meinen (...)." "Schließt diese Entfremdung nicht die Entfremdung vom eigenen Selbst ein, wenn am Schluß des Briefes die beschwörende Bitte aufklingt (VIII):

Vernimm' das Lispeln dieses Liebeswehens!
Mein einzig Glück auf Erden ist dein Wille,
Dein freundlicher zu mir; gib mir ein Zeichen!

Abermals bemerken wir die Spuren säkularisierter Religiosität im Selbst- und Liebesverständnis des lyrischen Ichs. Unterwarf sich der religiöse Mensch einst dem Willen Gottes im Blick auf ein fernes Glück im Jenseits, so ordnet sich nun die Liebende dem Willen des Mannes unter im Blick auf ein Glück in Diesseits. Beide Male ist die Bindung unbedingt, wenn das Wortspiel erlaubt ist. Das Individuum empfängt sein wahres Selbst aus anderer, zweiter Hand, wie der nächste Sonettbrief es wiederum im Schlufertzett kund tut (IX):

So stand ich einst vor dir, dich anzuschauen,
Und sagte nichts. Was hätt' ich sagen sollen?
Mein ganzes Wesen war in sich vollendet.

Die Idee der Selbstvollendung des Menschen - sie ist, religiösen Verständnis zufolge, gewiß eine ketzerische Usurpation: Anmaßung des sündigen gebrechlichen Erdenwesens, sich eine eigene Herrlichkeit zu schaffen. Diesseits des religiösen Verständnisses könnte man dies als Emanzipation

des Menschengeschlechts von seiner göttlichen Herrschaft bezeichnen. Doch ist Emanzipation dadurch gebrochen, daß die Menschen die alte Herrschaft durch eine neue, wenn auch sinnlichere, leibhaftige ersetzen: zum Beispiel durch jene Liebesherrschaft, in deren Rahmen die Frau, patriarchalischen Gesetz gemäß, ihre Selbstvollendung in Stände der Abhängigkeit erfährt. Das emanzipatorische Glücksverlangen des weiblichen Ichs entdeckt zwar im Medium der Liebe die neue Schönheit des Erdenlebens, kann sich aber nicht im Geiste der Ebenbürtigkeit und Gleichheit äußern. In diese Ambivalenz ist es bis heute verstrickt, wengleich weniger emphatisch und weniger bedingungslos als zur Zeit Goethes. Oder kann man sich noch heute eine Briefschreiberin vorstellen, die - wie in Goethes Sonett X - dem Geliebten ein leeres Blatt zuschickt, damit er es in einem männlichen Enadenakt mit vertrauten Worten ausfüllt, so daß die "Hochbeglückte" noch einmal das Erlebnis der Selbstvollendung und Selbstverschönerung dank seiner Zuneigung nachvollziehen kann?

Sogar dein Lispeln glaubt'ich auch zu lesen,
Womit du liebend meine Seele fülltest
Und mich auf ewig vor mir selbst verschontest. (X)

Die Unvollkommenheit der Technik, um es zum Paradoxon hin zu pointieren, ist die Bedingung für die schöpferische Entfaltung aller Kräfte der Liebenden im Bunde mit der Natur und der Schrift. Man sollte das Staunen über das Paradoxon nicht sogleich verlernen und sich vielmehr fragen, warum technischer Fortschritt vielerorts die schöpferische Entfaltung der Menschen behindert, anstatt sie zu fördern, wie erwartet werden dürfte. Man sollte sich aber auch bewußt bleiben, welchem Ansporn sich Naturnähe, Sinnenreichtum und beseeltes Denken der Goethe'schen Geliebten verdankt: der Sehnsucht als Gestalt des Ungenügens, des Leidens an der Gegenwart. Poesie entspringt oft genug dem Bewußtsein eines Lebensmangels - und ihre ästhetische Vollkommenheit ist nicht mit ihrem so unvollkommenen Ursprung zu verwechseln, ist vielmehr das utopisch-kritische oder ver-söhnlich-tröstende Gegenbild dazu.

IV Kontrastbilder.

Von Goethe zur Spätromantik

- IV.1 Das Geschlechter-Verhältnis, das uns in den Kapiteln I bis III als ein Leitmotiv Goethe'scher Liebeslyrik entgegentrat, herrscht darin nicht ausnahmslos vor, wie wir mit dem Hinweis auf den Häm-Suleika-Dialog schon anzeigten. Einen sprachmächtigen Kontrast zu dem uns vertrauten Leitmotiv bilden auch Goethes "Verse an Lida", diese gedankenvolle Zwiesprache mit Frau von Stein. Die in der Anlage 5 mitgeteilten Gedichte verraten die bannende und zugleich erzieherische, magische und zugleich lebenserhellende Wirkung dieser Frau auf Goethe. Nicht zufällig verknüpft er ihre Gestalt gern mit der Sterne- und Licht-Metaphorik: als verheiratete Frau von vornehm zur Sublimierung und Vergeistigung sinnlicher Leidenschaft willens und fähig, erlebt Goethe sie als ein irdisches, alizu

irdischem Begehren entrücktes Gestirn, das einige Jahre lang auf die "lärmende Bewegung" seines Lebens heilkräftig niederstrahlte und dessen "wilden irren Lauf" immer wieder in neue Höhen empor führte (vgl. "Warum gabst du uns die tiefen Blicke" in den "Versen an I. Ida"). Der für die 'offene Welt' bestimmte und darin leidenschaftlich umgetriebene Mann unter der mäßigen, zügelnden, veredelnden Einflußnahme der Frau - das deutet auf einen Wandel im patriarchalischen Geschlechterverhältnis. Freilich - die Frau gewinnt ihre führende Kraft nur durch platonische Selbstbemeisterung; weil sie verheiratet ist, muß sie in ihrer außerehelichen Liebesbeziehung auf sinnliche Erfüllung verzichten. Darin offenbart sich die Entsagung, die sie sich und dem Mann in dem neuen ebenbürtigen Geschlechterverhältnis zumuten muß, will sie ihre gesellschaftlich normierte Rolle als Ehefrau und Mutter nicht gefährden. Ihre geistig-seelische Selbstentfaltung ist der allgegenwärtigen Herrschaft patriarchalischer Normen nicht entrückt, auch wenn sie das Szepter der Entsagung aus freiem Entschluß schwingt und zur Selbstbestimmung fähig scheint. Goethe jedenfalls hat diese Entsagungsethik nach einiger Zeit als fremdbestimmt empfunden und sich ihr durch den Aufbruch in die 'offene Welt' der Fremde, Italiens, entzogen - zum Leidwesen der zurückbleibenden, an Haus und Familie gefesselten Geliebten. 4)

ANMERKUNGEN

1. Zitiert werden Goethes Gedichte nach der Hamburger Ausgabe. (Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz). - Die Anmerkungen von Trunz enthalten Varianten, Quellennachweise, biographisches Material etc.
2. Zu anderen Polaritäten und Kontrastierungen in diesem Gedicht vgl. die entsprechende Interpretation im Beitrag von Wilfried Herderhorst. - Zur Struktur der Polarität bei Goethe vgl. außerdem die Beiträge von Spannake (Materialien A.3) und Gert Bohnen (Kap. 3.5).
3. Vgl. dazu Goethes "Westöstlicher Divan" und die entsprechenden Hinweise auf eine Haten-Suleika-Wechselrede im Beitrag von Wilfried Herderhorst.

MUDITE SMILTENA

(RIGA)

IKONISCHE DARSTELLUNG DER MUSIK DURCH SPRACHLICHE MITTEL

Wie der Titel der Erzählung von Friedo Lampe "Spanische Suite" vermuten läßt, bildet hier das Hauptthema ein musikalisches Ereignis, und zwar die Uraufführung der ersten gleichnamigen Orchesterkomposition des jungen Geigers Juan Bulthaupts. Aus diesem Grunde weist auch die sprachliche Gestaltung der Erzählung auf mehreren Ebenen deutlich ausgeprägte Ähnlichkeit mit einem Musikstück auf, vor allem in Komposition und Architektur, aber auch im Rhythmus und in der lautlichen Ausformung des Textes.

Die zentrale Stellung in der Struktur des in 16 Absätze gegliederten Textes nehmen die Absätze 9, 10, 12 und 13 ein, die unmittelbar der Schilderung der Musik und ihrer Einwirkung auf die Zuhörer gewidmet sind; es sind die längsten Absätze im Text, und sie machen auch die Hälfte des ganzen Textumfangs aus. Die Absätze vorher führen Schritt für Schritt an das Hauptthema heran - ihr Inhalt: das Erscheinen eines verspäteten Konzertbesuchers, das Verklingen der Bramsschen Musik am Ende des ersten Teils des Konzerts, Aufregung der Mutter des jungen Musikers, Ermunterung des Komponisten durch den Bürgermeister, die mit der Uraufführung verbundenen Erwartungen des Publikums.

Die Komposition des Textes suggeriert den Eindruck einer sich allmählich entfaltenden Melodie (bzw. des Hauptthemas), die mit voller Kraft beim Einsatz des Orchesters in Abs. 9 erklingt, während der Schilderung der Uraufführung der "Spanischen Suite" triumphierend dominiert, um ab Abs. 14 an Lautstärke wieder abzunehmen und mit der optimistischen Stimme der Hauptperson Juan Bulthaupt zu enden. "Or, es

war großartig, und alles erst ein Anfang".

Ein parallel zum Hauptthema sich entwickelndes selbständiges Thema bilden die in die Absätze 2, 8, 9, 12 und 13 eingefügten Passagen aus meisterhaft parodiertem billigem Unterhaltungsroman über ein Liebesdreieck unter den Zirkusartisten "Asta, die Tochter der Luft", in dem die Garderobenfrau während des Konzerts liest. Textstellen aus dem Roman umrahmen (vgl. den Anfang des Abs. 8 und das Ende des Abs. 13) und unterbrechen (im Abs. 9 und 12) die Schilderung der Uraufführung und korrespondieren gewissermaßen mit dem Inhalt der programmatischen Musik der "Spanischen Suite". Z.B., der Anfang des Absatzes 8 "Zirkusbeginn!" (...) "Scheinwerferlicht, Pferdegeruch, Marschmusik, die Ränge schwarz von Menschen (...) oh, Zirkusluft!" nimmt den im nächsten Absatz folgenden Beginn der Aufführung der "Spanischen Suite" vorweg. Im Abs. 13 steht am Anfang die Darstellung des letzten Satzes des Musikstückes und am Ende des Absatzes - der Abschluß des Romans. Beide Textstellen stehen in Beziehung zueinander nicht nur in der Gesamtwirkung, sondern sie stimmen auch in der Wortwahl teilweise überein, vgl. "weiße Segel sich weich in der Luft lösend; über dem flimmernden Silberglanz... ganz hoch und leicht und zart; ein weißes Licht durchflutet den Saal." - "Da schwebten sie nun oben (...), angestrahlt vom Scheinwerferlicht, leicht und weiß, trafen sich, unschlangen sich, lösten sich, die Königs-kinder der Luft; die silbernen Schaukeln glänzten".

Neben den zwei großen Themen klingen in der Erzählung noch einige andere - mehr oder weniger ausgearbeitete - kleinere Themen an, die entweder mit dem Hauptthema in Zusammenhang stehen oder mit ihm kontrastieren, weil sie Probleme aus der Privatsphäre der Zuhörer

darstellen, die sie beim Lauschen der Musik beschäftigter Neben den Autor kommen in der Erzählung noch 15 Personen im Dialog oder im inneren Monolog - einmal oder mehrmals - zu Wort, so daß beim Lesen Assoziationen mit einer vielstimmigen Partitur erweckt werden.

Die Verschachtelung der verschiedenen Themenstränge führt dazu, daß verschiedene Melten integriert werden und eine vielfältige Polyphonie entsteht, die in vielen Stellen die verhaltene Ironie des Autors spüren läßt.

Da die "Spanische Suite" ein programatisches Musikwerk ist, läßt sie sich sehr stark plastisch durch Sprachmittel darstellen. Mit jedem der Titel der einzelnen Sätze der Suite (1. In der Schenke; 2. Die Alhambra; 3. Der Ruhe des Torero; 4. Südliches Meer) verbinden sich im Bewußtsein der Zuhörer und auch der Leser - schon ganz bestimmte Vorstellungen, die vom Autor durch Erwähnung charakteristischer Details und Vorgänge aus spanischer Wirklichkeit unterstützt werden. Zur Erfassung des Charakters der Musik tragen auch die italienischen Termini bei, die am Anfang der ersten drei Sätze der Suite stehen: 1. Allegretto vivace (schnell, lebhaft). 2. Andante (langsam, gemessen, ruhig). 3. Allegro con brio (schnell, lebhaft, mit Feuer).

Bei der Wiedergabe des Rhythmus der Musik durch die Sprache spielt die syntaktische Organisation der Sätze eine besondere Rolle. Die Darstellung einer spanischen Schenke, wie sie in Juan Rulhaupts Musik erfolgt, wird im Abs. 9 a.: Hilfe von zwei umfangreichen Sätzen verwirklicht. Im ersten davon wird das Spiel einzelner Instrumente charakterisiert, es herrschen die Bezeichnungen akustischer Eindrücke vor, wobei die Klangfarbe jedes Instruments nicht nur phonetisch, sondern auch durch Benutzung unterschiedlicher Wortbildungsarten differenziert wird: "aufreizendes Gezupf der Geige." (eine Ablei-

tung), "Klappern der Kastagnetten" (die Substantivierung eines lautmalenden Verbs), "dumpfes Bum-Bum-Bum der Trommeln" (die Substantivierung einer wiederholten lautmalenden Interjektion). Die Struktur dieses Satzes widerspiegelt den lebhaften Rhythmus der Musik, die er darstellt: Auf eine asyndetische Aufzählung, bestehend aus drei Substantivgruppen (nach der ersten Substantivgruppe stehen zwei nichtkongruierende Attribute), folgt der einzige vollständige Satz im Rahmen des umfangreichen Satzes, aber auch von diesem einfachen erweiterten Satz ist eine Reihe von Adverbialbestimmungen abgesondert, die, ausgedrückt durch das lautmalende Partizip I "quäkend", die Wiederholung des Adverbs "immer" und drei Komparativformen "schneller, schärfer und härter" (die zwei letzteren verbunden durch Assonanz), in semantisch steigender Anordnung den expressiven Mittelpunkt der Aussage bilden. Weiter kommt es zu einem durch einen Gedankenstrich markierten Anakoluth, was semantisch aber eine Zusammenfassung des ganzen vorhergehenden Satzes bedeutet, "ein Tumult, chaotisch zerreibend und doch zusammengehalten, zusammengezwungen durch diesen eckigen, brutalen Rhythmus". Zur Dynczik und zum Rhythmus tragen noch folgende Elemente des Satzes bei: relative Kürze der Wortgruppen, die durch Kommas getrennt sind, Gebrauch von drei Partizipien I, syntaktische Parallelismen in der Aufzählung "zum Tanz, zum Wirbel", die synonymische Wiederholung der Partizipien II an der Grenze der letzten Syntagnen "zusammengehalten, zusammengezwungen durch diesen eckigen, brutalen Rhythmus", Gebrauch von zwei adjektivischen Attributen vor dem letzten Substantiv.

Im nächsten Satz begegnen sich zwei Inhaltsebenen: die nur in der Einbildung der Zuhörer durch die Musik hervorgezauberten Szenen aus dem

bunten Leben in der Schenke und der reale Beginn des Spiels von Juan Bulthaupt da ihn die Anwesenden sehen. Hier ändert sich der Rhythmus der Prosa im Rahmen der Satzverbindung mehrmals: Zuerst wirkt er dynamisch durch die asyndetische Aneinanderreihung kurzer Elementarsätze, die jeweils aus dem Personalpronomen "sie" und einem Verb bestehen, erst im dritten Teilsatz erscheinen nach einer lokalen Adverbialbestimmung als Nachtrag zwei gleichartige Subjekte, ausgedrückt durch substantivierte sinnverwandte Adjektive "die Wilden, die Feurigen", nach denen wieder zwei durch die Konjunktion "und" verbundene Verben stehen, dann folgen zwei Interjektionen "he, ole", die die Ausrufe der Tanzenden wiedergeben, und drei parataktisch angeordnete kurze Teilsätze. Der vierte Teilsatz in der Parataxe weist aber eine aufgelockerte Struktur auf - der Satz beginnt mit einer dreifachen Wiederholung des Adverbs "da" (zweimal am Anfang des Satzes und noch einmal zur Wiederaufnahme des Gedankens nach der Prolepse und einer durch einen Gedankenstrich gekennzeichneten Pause), dann folgt ein elliptisches Satzglied "Pause", wiederum eine Unterbrechung des Satzes durch einen Gedankenstrich, danach eine ausführliche mit Hilfe der durch die Wiederholung des Verbs "hebt" und Einfügung des Akkusativus absolutus in der Funktion des prädikativen Attributs "die Hand am Geigenhals" gleichsam die Bewegungen des Geigers nachvollziehende Beschreibung der Vorbereitungen zum Spiel, wogegen der Beginn des Spieles selbst ganz kurz das expressive Verb "stürzt sich", die als Parenthese gebrauchte Interjektion "ruck" und die Wortgruppe mit einer lautmalenden deverbalen Ableitung mit dem Präfix "ge": "in das neu ausbrechende Gekrache" dargestellt wird. Unter anderem wird dieses Wortbildungsmodell bei der Wiedergabe akustischer Eindrücke vom Autor offensichtlich bevorzugt:

"über all des hässernden Gebrodel" (Abs.9), "Blachgeschmetter, Stiergebrüll" (Abs.12), "wildes Geklatsche" (Abs.14). Eine auffällige Erscheinung in den oben erwähnten Beispielen, wie auch in den Abs.12,13, die der Darstellung der Musik gewidmet sind, ist der Gebrauch von Parazip 1-Formen, zum Teil von lautmalenden Verben gebildet: "gurrend hintern Fächer, Kastagnetten klappernd" (Abs.9), "dröhnende Marschrhythmen; Juan spielt singend, scharf mit dem Fuß taktierend; klirrend und grell schließt der Satz" (Abs.12), "verschwebend, verhauchend" (Abs.13), was zur Dynamisierung der Erzählung verhilft.

Mit der Eigenart der Klangfarbe verschiedener Musikinstrumente bringt der Autor die Gedanken der Zuhörer bzw. Musiker in Verbindung. In Abs.9 z.B.: "Und die Geigen zucken herausfordernd: nimm die Weser-Aktien, nimm die Weser-Aktien".

Die unbändige Freude eines Musikers über den an diesem Tag geborenen Sohn findet Widerhall in seinem Spiel: "Heinz Stange bläst mit dickgeblähten Backen die metallisch schmetternde Trompete: ein Junge, o Gott, ein Junge". Dasselbe Thema wird in Abs.12 fortgesetzt:

"Triumphierend bläst Heinz Stange die Trompete: er ist da, er ist da, also doch ein Junge!". In Abs.13, in dem die Kulmination der "Spanischen Suite" erreicht ist, findet der abschließende Zusammenklang der Musik Verwirklichung in der Sprache durch die Wiederaufnahme der wichtigsten Leitmotive - Gedankenfragmente einiger Anwesenden: "Und alle anderen im Saale schwingen, klingen, singen mit'm Barten spielen mit Lotti - ein Junge, ein Junge - er ist ein Zigeuner, ein spanischer Prinz - der Saal muß umgebaut werden, ganz schlicht und weiß auß er sein - das ist Süd-Musik, wie sie Nietzsche erträumte - Spanien, o Spanien...". Man beachte hier die drei sich reinenden Verben im Begleitsatz,

die einen unmittelbaren musikalischen Effekt schaffen.

Für die Charakteristik der emotionalen Wirkung der Musik von Juan Sulthaupt dienen die bewertenden Epitheta, z.B. im Abs. 10 "Die Alhambra, Andante, ernst und feierlich, voll und weich; eine satte, inbrünstige Melodie erklang, nachtdunkel, durchtränkt von Wehmut und Schwärmerel; Und Juans Geige, das ganze Orchester sang in warmen, satten Trauerklängen: Alhambra - Granada - Nacht-Mondschein-Vergänglichkeit". Wie die oben angeführten Beispiele veranschaulichen (und auch andere Textstellen bestätigen), treten solche Epitheta in den meisten Fällen nicht vereinzelt, sondern gehäuft auf und vermitteln auf solche Weise eine möglichst vielseitige Vorstellung von der dargebotenen Musik. Zu demselben Zweck werden im Text zwei hyperbolisch zugespitzte Vergleiche gebraucht: "die heiße, trockene Melodie (...), die nun aufsteigt wie eine glutrote Rakete" (Abs. 9); "Das ist nun - nach all dem Lauten und Bewegten - wie ein stilles Ausatmen, ein ruhiges, großes Sichverströmen". (Abs. 13). Der erste Vergleich kennzeichnet die Kulmination in der Musik des ersten Teils, der zweite aber leitet den letzten Teil der "Spanischen Suite" ein und gibt eine allgemeine Charakteristik dieses Teils, folglich haben sie einen unterschiedlichen Stellenwert.

Die bisher analysierten sprachlichen Ausdrucksmittel waren vorwiegend dazu bestimmt, die Phantasie und das Gefühl der Leser anzusprechen.

Doch findet die Musik des jungen Komponisten in der Erzählung auch ein fachmännisches Urteil, und zwar in den Gedanken, und Notizen des Musikkritikers Dr. Hellmer, von Stadtanzeiger, der mit Fachbegriffen und Scalenwärttern operiert und die "Spanische Suite" im europäischen Kulturkontext betrachtet, indem er in diesem Musikstück Einflüsse bekannter Komponisten und Schriftsteller feststellt und auf solche

Weise beim Leser bestimmte Assoziationen auslöst.

Die Erzählung "Spanische Suite" ist im Präteritum abgefaßt, doch auffällig ist der Gebrauch der Präsens in den Absätzen, die die einzelnen Teile des Musikstücks darstellen. Dadurch wird die Vergewärtigung des Erzählten erreicht, und es geschieht im Text an den Stellen, die von besonderer Bedeutung sind. Solcher Wechsel der Zeitformen kann sogar in der Mitte des Satzes vorkommen, durch die Spannung des Geschehens bedingt, z.B. im Abs. 12: "Die Sonne brannte glühend, die Arena wogte, die Kämpfer zogen auf, der Held wird gefeiert, der große Torero, der berühmteste, die Frauen jauchzen ihm zu, dicke Sträube fliegen in die Arena, knallrot die Baldachine, Tücher und Fahnen, Stiergebrüll, ein strahlender Tag". An diesem Satz sind folgende syntaktische Besonderheiten festzustellen, die zur Dynamik und zu einem lebhaften Rhythmus beitragen, es sind die: asyndetische parataktische Verbindung kurzer Teilsätze, die Absonderung der Apposition "der große Torero" und des nachgestellten Attributs dazu, elliptischer Teilsatz mit dem Prädikativ "knallrot" (expressives Adjektiv) in der Anfangsstellung und drei gleichartigen Subjekten, ein Nominalsatz "Stiergebrüll" und als Zusammenfassung der absolute Nominativ "ein strahlender Tag". Asyndetisch parataktisch angeordnete Nominalsätze können eine ganz entgegengesetzte ruhige Stimmung wiedergeben, wie das folgende Beispiel aus dem Abs. 13 es veranschaulicht: "Das helle, blaue, glitzernde Meer im Mittagsglanz, ganz durchsichtig, in zarten Dunstschleiern, weiße Segel weich sich in der Luft lösend, unbändige Sonnenfülle, vollkommener, seliger Augenblick". Der unterschiedliche Effekt wird vor allem durch die Semantik der Lexik bedingt, aber auch dadurch, daß die Substantive durch viele Attribute ergänzt werden. Wie in Abs. 12 wird hier der Satz mit einem

absoluten Nominativ als Zusammenfassung abgeschlossen. Einen gleichmäßigen Rhythmus, deren Beschaffenheit an eine Melodie erinnert, hat der nächste Satz mit polysyndetischer Verbindung durch die Konjunktion "und" von jeweils drei Wörtern mit gleicher Silbenzahl an zwei Stellen im Satz und zwei nebeneinanderstehenden Partizipien 1 von sinnverwandten Verben mit dem gleichen Präfix "ver-":
"Über dem flimmernden Silberglanz der Geigen und Flöten und Harfen zieht Juans einsamer Gesang ganz hoch und leicht und zart, ver-schwebend, verhauchend im wolkenlosen, tiefen Blau". In diesem Satz verbunden sich zwei Inhaltsebenen - das reale Spiel der Musiker, zwar metaphorisch dargestellt, fließt mit den Bildern aus der Komposition zusammen, Ton und Klang werden sichtbar.

Abschließend seien noch einmal die wichtigsten sprachlichen Besonderheiten genannt, die die ikonische Wiedergabe der Musik in der Erzählung "Spanische Suite" von Friedo Lampe verwirklichen:

- partiturartiger polyphoner Aufbau der ganzen Erzählung, der durch die parallele Entfaltung mehrerer Handlungsstränge und die Verflechtung verschiedener Rededarstellungsarten geschaffen wird;
- treffende Wortwahl und sprachliche Bilder, die sich nicht nur auf akustische, sondern auch optische Eindrücke stützen;
- rhythmische, melodische und lautliche Beschaffenheit des Textes.

FRIEDO LAMPE

SPANISCHE SUITE

[1] "Sie können jetzt nicht reingehen", sagte Frau Frese, die Garderobenfrau, "ist aber wohl bald zu Ende, das Stück". Willy Mertens stellte sich an die geschlossene Tür und horchte in den Saal. Gramvolle, wehmütige Klänge, die sich wandelte in milde, männliche Resignation - Brahms, das war doch Brahms? Frau Frese hatte sich schon wieder hingesetzt und las schnell weiter in ihrem Roman. Sie saß hinter der Theke vor den mit Zeug vollgestopften Garderobenständern, eine kleine rundliche Frau mit schwarzem Kleid, weißer Schürze, Häubchen auf dem grauen Haar, Grille.

[2] Es hatte für sie immer was besonders Stimmungsvolles, hier zu sitzen und zu lesen, während aus dem Saal gedämpft die Musik herüberklang. Also wie war das mit diesem gräßlichen Clown? Hier, ja! "Asta wach bis in den äußersten Winkel des kleinen Wohnwagens zurück, und ihre Augen weiteten sich angstvoll, als der Clown Alfio ihr mit verzerrtem Gesicht immer näher kam. Seine Augen schossen grelle Blitze, und seine dicke rote Clownsnase wirkte besonders furchterregend. "So, nun glaubst du, weil du diesen Fernando hast, da könntest du mich wie einen räudigen Hund behandeln? Mir gehörst du, für immer, und ich rate dir ...". - "Der Direktor will doch, daß er mein Partner ist", rief Asta in höchstem Entsetzen".

[3] Der Brahms war zu Ende. Willy Mertens schlüpfte durch die Tür in den Saal. Winter verbeugte sich vorne auf dem Podium, man sah seine spiegelnde Glatze. Klatschen, Klatschen. "Da bist du endlich", sagte Anita, "warum kannst du nicht einmal pünktlich kommen?" "Ach, da kam im letzten Augenblick Besselmann mit so einer wichtigen Sache", sagte Willy Mertens. "Der Brahms war herrlich", sagte Anita, "und denke dir, Winter hat alles auswendig dirigiert". - "Ja, Brahms ist seine Spezialität", sagte Willy Mertens, "wann kommt denn nun der junge Bulthaupt mit seinem Konzert?" - "Jetzt", sagte Anita.

[4] "Ich bin so unruhig", sagte Heinz Stange, der Trompeter, zu seinem Nachbarn, "meine Frau liegt in der Klinik und erwartet ein Kind - ob ich wohl mal telefonieren kann?" - "Geh mal hin", sagte der Trommler, "ist wohl noch Zeit".

[5] "Ich glaube, jetzt ist es so weit", sagte Juan Bulthaupt und stand auf. Er saß mit seinen Eltern dicht neben dem Orchester in der Loge. Winter hatte ihm zugenickt. "Nun geht's also los", sagte Teresa Bulthaupt und sah ihn ängstlich an mit ihren glänzenden Mandeläugen, "Maria und Joseph". - "Du bist mir die Richtige", sagte Konsul Bulthaupt, "erst kannst du nicht abwarten, den Jungen da oben vor'm Publikum stehen zu sehen, und nun zitterst du. Ihr habt's ja gewollt, nun muß er sehen, wie er durchkommt". - "Hab keine Angst", sagte Juan und starrte einen Augenblick über den Saal hin, "vor denen da hab' ich keine Angst". - "Na also", sagte der Vater, "stolz will ich den Spanier. Ist doch auch nicht das erstemal für dich". - "Aber seine erste Orchester-Komposi-

tion", klagte Teresa.

[3] "Er ist aufge tanden", flüsterte Lili Bracksieck ihrer Freundin Eva Lor ann zu. Sie saßen in der zwölften Reihe. Lili Bracksieck war siebzehn Jahre alt und wohnte in derselben Straße wie Bulthaupt, in der Mathildenstraße.

"Sieht er nicht reizend aus in einem Frack? Seine Mutter ist eine Spanierin, da on sieht er so brünett aus, und von ihr hat er auch die Augen. Den ganzen Sommer ist er in Spanien gewesen, sein Vater ist ja spanischer Konsul und hat ein Geschäft, weißt du, so eine Filiale, in Madrid". - "Hast du denn mal mit ihm gesprochen?" fragte Eva. "Nein, jetzt nicht, aber wir haben früher zusammen gespielt. Ach, sein Vater war ja so da, sagen, daß er Musik studierte, er sollte doch eigentlich Kaufmann werden - aber nun hat er's doch erreicht". - "Na, das wird schöne Kämpfe gegeben haben", meinte Eva.

[?] In Musikerszimmer stand Generalmusikdirektor Professor Winter mit dem Bürgermeister zusammen. "Da ist er ja, unser junger Mozart", rief der Bürgermeister. "Lampenfieber? Tritt sie nieder, die Bestie Publikum". - "Hab' keine Angst", sagte Juan Bulthaupt lachend und zeigte sein blendendes Gebiß. "Gott, Otto", sagte der Bürgermeister, "erinnerst du dich noch, als wir damals, so vor fünfzehn Jahren, dein erstes Werk, die "Frühlingsymphonie", aufführten? Na, da hast du schön gebibbert". - "Komponieren Sie gar nicht mehr?" fragte Juan. "Nein", sagte Winter, "ich bin der Ansicht, daß man überhaupt nichts machen soll, wenn man nicht das ganz Vollkommene machen kann. Halbtalente haben wir genug. Da halt' ich mich lieber an die großen Meister". - "Schöne Ansicht, wo kämen wir damit hin?" sagte der Bürgermeister. "Das bedeutet Erstarrung, mein Lieber, aber wir müssen weiter, brauchen junges, neues Leben". - "Na, ich geh' nun rein", sagte Winter, "folgen Sie mir in ein paar Minuten. - und alles Gute". Matt drückte er ihm die Hand und sah ihn kaum an mit seinen grauen, toten Augen. So blaß war sein Gesicht. "Verkalbt, verkalbt", murmelte der Bürgermeister, "ich kann Ihnen sagen, das war nicht leicht, Ihr Opus bei dem da durchzusetzen. Nun z-igen Sie ihn mal, was Sie können, bringen Sie mal etwas frischen, scharfen Wind in die alte Bude - ach, herrlich, so jung zu sein und mal ordentlich reinzuhaufen..."

[4] "Zirkusbeginn!" las Frau Frese, die Garderobentrau, in ihrem Roman "Asta, die Tochter der Luft". "Scheinwerferlicht, Pferdegeruch, Marschmusik, die Ränge schwarz von Menschen, der Direktor zieht mit den Artisten in langem Zug in die Manege, die Clowns überkugeln sich - on, Zirkusluft!" - In der vierten Reihe saß Fräulein Brandes, die Klavierlehrerin, fünfunddreißig Jahre alt, blond und zart. Was kommt nun? Ah, das moderne Stück "Spanische Suite" für Geige und Orchester von Juan Bulthaupt, Uraufführung. Da steht er ja schon, mit seiner Geige, Winter flüstert ihm noch was zu. So jung und darf schon in einem Konzert auftreten mit einer eigenen Komposition. Nie werde ich in einem Konzert auftreten - na, rie, und doch ist Musik das Schönste in meinem Leben, was hab' ich sonst von meinem Leben? "Jetzt geht's los", flüsterte Lili Bracksieck und betrachtete Juan durchs Opernglas. Juan stand ruhig vorn Orchester neben der Dirigent-

tenpult, er hatte die Geigensaiten noch einmal geprüft, nun stand er da und sah kühl und abwartend ins Publikum, die Geige unterm Arm, ein weißes Seidentuch in den Krügen geschoben. Er verachtet sie alle, dachte Lili Bracksieck, er ist ein Prinz, ein spanischer Prinz... "Stange, endlich", sagt Winter und schüttelt mißbilligend den Kopf, "wie können Sie jetzt weglaufen". - "Oh, Herr Professor", sagt Heinz Stange und strahlt über sein gutes, rotes Gesicht, "entschuldigen Sie, ich habe mit der Klinik telephoniert, meine Frau hat einen Jungen geboren, jetzt gerade, nun denken Sie mal, und man hat mir gesagt..." - "Schon gut, Stange, gratuliere, aber nun setzen Sie sich, erzählen Sie mir das später, das geht doch jetzt nicht". - Der Bürgermeister trat in die Loge und beugte sich zu Konsul Bulthaupt runter: "Na, sind Sie nun nicht doch ein wenig stolz auf Ihren Filius?" - "Abwarten, abwarten. Mir, wäre lieber, er wäre ein tüchtiger Kaufmann geworden als so ein Zigeuner mit der Geige. Die schöne, alte Firma, von Generationen aufgebaut - das wird beiseitegeschoben, als wär's gar nichts". - "Hat er nicht eine fabelhafte Haltung, der Junge?" sagte Teresa Bulthaupt gerührt. "Er ist eben ganz die Mutter", flüsterte ihr der Bürgermeister galant ins Ohr.

[9] Winter hob den Taktstock - los! Erster Satz: In der Schenke. Allegretto vivace. Aufreizendes Gezupf der Geigen, scharf und abgehackt, Klappern der Kastagnetten, dumpfes Bum-Bum-Bum der Trommeln, Flöten schrillen dazwischen, frech und quäkend, immer schneller, immer schärfer und härter, aufstachelnd zum Tanz, zum Wirbel - ein Tumult, chaotisch zerreißen und doch zusammengehalten, zusammengezwungen durch diesen eckigen, brutalen Rhythmus. Sie tanzen, sie lachen, sie trinken und schreien, in einer Schenke, die Wilden, die Feurigen, stampfen und werfen sich nach hinten, he, olé, Tücher fliegen, Röcke schlagen flammende Räder, Messer blinken, und da, da, auf dem Höhepunkt - da bricht es ab, Pause - und Juan hebt langsam die Geige ans Kinn, hebt sie ganz hoch, die Hand am Geigenhals, und stürzt sich - ruck - in das neu ausbrechende Bekrache. Die schwarzglänzenden Haare fallen ihm über die Stirn, zerstört der spiegelnde Scheitel; er wirft sich hin und her, stampft auf mit dem Fuß und summt durch die Nase die heiße, trockene Melodie mit, die nun aufsteigt wie eine glutrote Rakete und sich königlich entfaltet über all dem hämmernden Gebrodel. Komödiant, denkt Winter, schon wieder diese Varietémanieren. - Tanzen, tanzen, denkt Lili Bracksieck, o mit ihm in Spanien tanzen! Ich als Carmen, im schwarzen Seidenkleid mit der Mantille, girrend hinterm Fächer, Rose hinterm Ohr, Kastagnetten klappern. Ach, ich bin keine Carmen, und was wird er für Frauen kennengelernt haben in Spanien. Und ich muß in Herrn Bäumbachs Tanzstunde tanzen. - Warum soll ich die Weser-Aktien nicht nehmen, denkt Willy Mertens, warum soll ich Besselmann nicht vertrauen? Es ist nicht der erste gute Tip, den er mir gegeben hat. Ich nehme die Weser-Aktien. Und die Geigen zucken herzusfordernd: nimm die Weser-Aktien, nimm die Weser-Aktien. Anita neben ihm denkt plötzlich: Himmel, hab ich den Wasserhahn von der Badewanne abgedreht? Wenn das Wasser nun weiterläuft, ins

Badezimmer, in die Stube, durch die Decke? Heinz Stange bläst mit dickgeblühten Backen die metallisch schimmernde Trompete: ein Junge, ein Junge, o Gott, ein Junge. - Und Frau Frese, die Garderobenfrau, draußen in dem Gang, liest in ihrem Roman: "Fernando", ruft Anita in wilder Verzweiflung, "gib heute abend auf den Clown Alfio acht, er führt was in Schilde, ich fühle es. Aber Fernando, der Junge, der strahlende, lächelt nur: 'Ach was'. Frau Dieckmann, die mit Frau Frese an derselben Theke die Garderobe bewacht, tritt zu ihr: "Oh, ich habe heute wieder solche Ischiesschmerzen, ich kann nicht stehen und nicht sitzen, weißt du denn kein Mittel?" - "Da nützt nur Wärme", sagte Frau Frese, "aber nun stör mich doch nicht, ist gerade so spannend, die Geschichte". - "Wärme, das ist schön gesagt. Und dabei zieht es hier so schoußlich. Das ist ja das reine Gift für mich".

[5] Kurze Pause zwischen zwei Sätzen. "Sie müssen sich etwas Mühen", sagte Winter zu Juan. "Im Gegenteil, feuriger müßte alles sein, die Temp: warer zu langsam, immer noch zu langsam", sagte Juan leise und kalt. "Angsthase, kleines Dummerchen", sagte Willy Mertens, "natürlich hast du den Wasserhahn abgedreht, nun bilde dir doch nichts ein". - "Meinst du?" sagte Anita und sah ihn erleichtert und dankbar an. Wie hübsch sieht sie jetzt aus, dachte Willy Mertens, die geröteten Backen, die strahlenden Augen, die zarte Haut, die leichten, hellen Haare an der Schläfe, und wie süß duftet das Veilchenparfüm, das ich ihr zu Weihnachten geschenkt habe - ein kleines Mädchen ist sie ja noch, ein Kind, ich müßte mich viel mehr um sie kümmern, ich bin nicht gut genug zu ihr - dann begann der zweite Satz: Die Alhambra, Andante, ernst und feierlich, voll und weich. Juan schielte seinen schmalen Kopf sanft an den Geigenleih, und eine satte, in-orürstige Melodie erklang, nachtdunkel, durchtränkt von Wehmut und Schwärmerei. "Alhambra? Was ist das noch?" fragte Anita. "Ach, das ist so ein großes, altes maurisches Schloß, so ein Kastell, weißt du, in der Nähe von Granada, wo die arabischen Könige wohnten, genau kann ich's dir auch nicht sagen", sprach Willy Mertens leise. "Danke", hauchte Anita, "du weißt aber auch alles", zärtlich strich sie ihm über die Hand. Da umraßte er ihre Hand, drückte sie, streichelte sie, und so saßen sie da, die Hände ineinander. - Schön, dachte Fräulein Brandes, die Klavierlehrerin, und lehnte sich in ihrem Stuhl zurück, ich liebe die langsamen Sätze, das Traurige, Ernste und Feierliche - das Bewegte, Heitere und Lustige ist nicht meine Sache. Das kommt wohl daher, weil ich so einsam bin. Spanien - ja, da müßte man hinreisen, na würde man was sehen und erleben. Aber so allein, nein, da habe ich keinen Mut. Es ist verkehrt, daß ich jeden Sommer in die Lüneburger Heide fahre. Ach, mir fehlen die Flügel, mir sind die Flügel beschnitten. - "Sieh dir mal seine Hände an", sagte Lili Bracksteck zu Eva Lohmann und gab ihr das Epernglas. "was hat er für wunderbare Hände, so schlank und braun und nervig". - In der Ecke des Saals saß der Musikkritiker Dr. Hellmers vom Stadtanzeiger, er hatte eine Künstlermahne und einen Zwicker auf der Nase und machte sich fortwährend Notizen. Er ist ein Teufel - Karl, ein Wunderknabe, dieser Junge. Bittneut, ein

raffinierter Koloristiker. Wie er da nun diese arabischen Klangfarben rauskriegt, famos. Natürlich, man merkt die Abhängigkeit von Richard Strauß, Debussy und Respighi, das muß ich auch betonen, aber es ist doch eine Geschlossenheit, Architektonik, monumentale Struktur zu erkennen, die die neue Generation ankündigt... Teresa Sulthaupt träumte vor sich hin: die Alhambra! Maurische Bogen und Gänge, Höfe und Moscheen im warmen Mondeschein, das Gras wuchert wild und hoch, die Springbrunnen rauschen, Liebespaare flüstern in den Nischen... Ach, war es eigentlich richtig, daß ich von Spanien fortgegangen bin? Hier bin ich eine Fremde und bleibe ich eine Fremde, nur Juan versteht mich. Konsul Sulthaupt dachte: da steht er nun, der Junge, und spielt von Spanien, von Teresas Spanien. Hat er überhaupt etwas von mir? Kann ich ihn verstehen? Früher hätte ich ihn vielleicht verstanden, als ich Teresa kennenlernte, jetzt bin ich zu alt und zu kalt. Der Bürgermeister hinter ihm überlegte: begreife ich etwas von Musik, oder bin ich zu plump und zu banal? Schön klingt das, so zart, so traurig, aber ich glaube, im Grunde bin ich unmusikalisch. - Im Rang, in der ersten Reihe, saß der junge, neue Stadtbaurat Wilkens, schmales, scharfes Gesicht, energievolleres Kinn, unruhig schweifende Augen: ich muß unbedingt noch mal nach Spanien reisen, den maurischen Einfluß auf den Baustil studieren, interessante Sache, wird ähnlich sein wie in Sizilien. Heute abend gleich noch mal die Alhambra ansehen, ich hab' da doch ein Buch... Und Juans Geige, das ganze Orchester sang in warmen, satten Trauerklängen: Alhambra-Granada-Nacht-Mondeschein-Vergänglichkeit.

[ff] Still und wie träumend saßen die Leute in der Pause. Der erste Geiger beugte sich zu Juan vor: "Merken Sie, wie das Publikum mitgeht? Sie haben gewonnen". - "Glauben Sie?" sagte Juan und lächelte schüchtern. Er sah rüber zu seiner Mutter, sie sah ihn an, traurig und glücklich, sie nickten sich zu. Kraft durchdrang ihn und Zuversicht. "Weiter", rief er Winter zu. "Immer langsam", sagte Winter. "Nein, nein, nicht langsam", sagte Juan, "jetzt aber mit Schwung!" Grau im Gesicht und schlapp stand Winter da und blickte leer und unglücklich über das Orchester. Scheußlich war das, der junge Kerl, der schaffte es nun, hatte einfach die Kraft, und ich muß ihm noch helfen bei seinem Erfolg. Übelkeit kam in ihm hoch, aber dann straffte er sich, nur nichts merken lassen, Haltung, Haltung, nur nichts vorm Orchester merken lassen, oder hatten sie es schon erkannt, sahen sie ihn nicht alle so höhnisch und schadenfroh an?

[ff] Dritter Satz: Der Ruhm des Torero, beginnend mit einem blitzenden Allegro con brio. Dröhnende Marschrhythmen, festlicher Jubel, Blechgeschmetter. Die Sonne brannte glühend, die Arena wogte, die Kämpfer zogen auf, der Held wird gefeiert, der große Torero, der berühmteste, die Frauen juchzen ihm zu, dicke Sträube fliegen in die Arena, knallrot die Baldachine, Tücher und Fahnen, Stiergebrüll, ein strahlender Tag. Juan spielt singend, scharf mit dem Fuß taktierend, das Kämpfermotiv, sein Gesicht ist blaß und starr vor Gesanntheit, mitgerissen folgt das Orchester.

"Ist er nicht herrlich?" flüstert Lili Bracksieck jubelnd, "dieses Temperament, nun ist ihm alles egal". Ja, fühlt sie, ein Zigeuner ist er, er rast auf einem wilden Pferd über die Steppe und singt - und dann steht er breitbeinig auf dem Tisch in dem Wirtshaus und spielt die Geige, und alle Mädchen sind ihm verfallen. - Triumphierend bläst Heinz Stange die Trompete: er ist da, er ist da, also doch ein Junge! Sophie, sagt' ich es nicht? Ja, damit wirst du dich nun abfinden müssen. Und ein Trompeter wird er, das ist doch ganz klar. - Mut, mehr Mut müßte ich haben, denkt Fräulein Brandes, die Klavierlehrerin, ich müßte mich mehr unter Menschen wagen, warum bin ich in diesem Winter nicht auf den Ingenieur-Ball gegangen, dann hätt' ich Herrn Backer getroffen, so übel war er doch nicht, natürlich, das Ideal ist er nicht, aber ich kann doch nicht bis an mein Lebensende diese Klimperstunden geben! - "Ich kaufe das Haus in der Parkallee, dann hast du deinen Garten, ich hab' mich eben entschlossen", flüsterte Willy Mertens Anita zu. "O Willy", ruft Anita leise. "Ja", sagt Willy Mertens, "du und Lotti, ihr braucht mehr Luft und Sonne. Dann kann Lotti doch schön im Garten spielen". Im Garten spielen, im Garten spielen. - Stadthaurat Wilkens wird ganz aufgeregt: der Philharmonie-Saal muß umgebaut werden, daß ich das erst jetzt sehe. Ich muß heute abend mit dem Bürgermeister sprechen. Völlig veraltet. Weg die Karyatiden, der Stuck, die Säulen, die Deckenmalerei, die protzigen Kronleuchter - alles abgerissen - ein klarer, heller, schlichter Saal, schmucklos, mit indirekter Beleuchtung. - "In riesigen Sprüngen, wie ein Panther", las Frau Fresse, die Garderobenfrau, "lief Fernando die Ränge hin- auf zur Zirkuswand und riß den Clown Alfio an der Schulter herum: "Schuff, was arbeitest du da mit der Feile an dem Eisendraht?" Es war der Draht, der das Trapezgestänge oben festhielt. Tief erschrocken, feige und töckisch sah Alfio ihn an: "Ich wollt' da was in Ordnung bringen", murmelte er. "Scher' dich zum Teufel", rief Fernando und stieß ihn die Treppe hinunter, "wir sprechen uns später". - Musikkritiker Dr. Hellmers notierte mit fiebernder Hand: "Das ist Süd-Musik, wie sie Nietzsche erträumte, der Süden Mérimées, Bizets und Verdis, scharfes, helles Licht, trockne, heiße Luft, elementare Leidenschaft, naive Sinnenfreude, Verismus, heiter noch im Tragischen. Nur einer, der diese Welt im Blute hat, kann solche Töne finden..." Klirrend und grell schließt der Satz, Beifall bricht aus, plötzlich, ruft: "Bravo, bravo". Winter winkt schnell ab, hebt schon wieder den Taktstock, Ruhe, Ruhe - und der letzte Satz beginnt: Südliches Meer. [13] Das ist nun - nach all dem Lauten und Bewegten, - wie ein stiller Ausatmen, ein ruhiges, großes Sichverströmen. Das helle, blaue, glitzernde Meer im Mittagsglanz, ganz durchsichtig, in zarten Dunstscheitern, weiße Segel weich sich in der Luft lösend, unbändige Sonnenfülle, vollkommener, seliger Augenblick. Über dem flimmernden Silberglanz der Geigen und Flöten und Harfen zieht Juans einsamer Gesang ganz hoch und leicht und zart, verschwebend, verhauchend im wolkenlosen, tiefen Blau. Ein weißes Licht durchflutet den Saal. - Nun weitet sich die Musik ins Kosmische, denkt Dr. Hellmers, der Musikkritiker. - Ja, ich will diesen Sommer nach Nordenney fahren, entschließt sich Fräulein Brandes, am Strande laufen,

mit nackten Füßen, baden. - Und alle anderen im Saale schwingen, klingen, singen mit: im Garten spielen mit Lotti - ein Junge, ein Junge - er ist Zigeuner, ein spanischer Prinz - der Saal muß umgebaut werden, ganz schlicht und weiß muß er sein - das ist Süd-Musik, wie sie Nietzsche erträumte - Spanien, o Spanien... Und Frau Frese, die Garderobenfrau, liest: "Da schwebten sie nun oben in der Kuppel des Zirkus, angestrahlt vom Scheinwerferlicht, leicht und weiß wie Vögel, im Takt der Musik, trafen sich, unsclangen sich, lösten sich, Asta und Fernando, die KönigsKinder der Luft, und die silbernen Schaukeln glänzten. Unten aber, am Manegeeingang, stand Alfio, der Clown, ohnmächtig bebend, und schaute haBerfüllt zu ihnen hinauf".

[14] Da hört Frau Frese den Beifallssturm im Saal, das Konzert ist zu Ende, die Saaltüren öff en sich, die ersten Leute kommen zur Garderobe, seufzend klappt Frau Frese den Roman zu und legt ihn unter die Thek... In Saal wildes Geklatsche, die Leute strömen vor zum Orchester, ich muß ihn doch noch mal sehen, bravo Bulthaupt, das war fabelhaft, bravo, bravo, komm, klatsch doch ordentlich, das hat er verdient, mein Gott, wie bescheiden verbeugt er sich, wie linkisch, ein sympathischer Junge, sieh mal, da schleppen sie ja Blumen heran, Kinder, was für'n großer Korb, und all die Sträuße, was für eine Fülle. "Die Rosen da, siehst du, an denen er jetzt riecht, die sind von mir", kichert Lili Bracksieck hochrot Eva Lohmann zu. Als Juan aus dem Saal lieft, trat ihm Heinz Stange entgegen. "Herr Bulthaupt, ich hätte eine große Bitte. Ich habe eben erfahren, daß meine Frau einen Jungen geboren hat, nun wollte ich zu ihr in die Klinik und habe gar keine Blumen". - "Da, nehmen Sie", sagte Juan und stopfte ihm Lili Bracksiecks Rosen in den Arm.

[15] Im Musikerzimmer fiel Teresa Bulthaupt ihrem Sohn um den Hals: "Mein Juan, mein kleiner Juan, das hast du schön gemacht, o deine Mammi ist ja so stolz auf dich. Du wirst noch ein ganz, ganz großer Künstler. Papa, begreifst du nun endlich, daß er ein Erz-Musiker ist?" Der Bürgermeister schüttelte Juan herzlich die Hand: Na, wie haben wir das Kind geschaukelt? Toll, mein Lieber, das hatte Schweiß mit dem Torero, Donnerwetter noch mal, Bulthaupt, wenn Sie noch immer nicht einsehen, daß das mehr ist als doppelte Buchführung und Taktimport, dann kann ich nur sagen: Sie sind ein Tyrann, ein Ignorant, ein Banause". Konsul Bulthaupt lächelte etwas gequält und hilflos: "Nein, nein, ich sage nun gar nichts mehr, mach man so weiter, mein Junge, du hast schon recht". - "Mein guter, alter Papa", sagte Juan leise und strich seinem Vater über die Schulter. Winter stand abseits an seinem Tisch und blätterte in einem Notenheft. "Otto", sagte der Bürgermeister zu ihm, "nun gib dir doch mal einen Ruck und sieh die Sache etwas überlegener und freier an, spiel doch nicht die gekränkte Leberwurst. Was hat dir denn Junge getan? Er kann eben was, damit mußt du doch fertig werden." - "Ja, ich bin ein Esel, ein blöder, kleinlicher Esel". Winter sah einen Augenblick den Bürgermeister an, und es zuckte um seinen Mund. Dann ging er auf Juan zu und streckte ihm die Hand hin: "Es ist mir nicht leicht gefallen, Sie zu bewundern, Sie werden das vielleicht einmal verstehen, wenn Sie älter sind, aber ich bewundere Sie, Sie sind was, Sie können was". - "Oh, Herr Professor, daß Sie das sagen", Juan

war tiefrot geworden, und seine dunklen Augen leuchteten warm, "ach, nein, nein, ich muß ja noch so viel lernen". Stadtbaurat Wilkens drängte sich an den Bürgermeister heran: "Herr Bürgermeister, darf ich Sie einen Augenblick sprechen? Mir ist heute abend etwas Wichtiges klargeworden. Der Philharmonie-Saal muß umgebaut werden, er ist ja völlig veraltet, ich hab' da ein Projekt..." Der Bürgermeister nahm ihn unter den Arm. "Na, denn schießen Sie mal los, Wilkens, Sie wissen ja, für Veränderungen und Umwälzungen bin ich immer zu haben".

[16] Juan öffnete die Tür vom Musikerzimmer und trat auf den Balkon. Einen Augenblick allein zu sein, frei durchatmen. Dort unten lag dunkel die Stadt. Ein weicher, föhniger, feuchter Wind, man spürte schon das nahende Frühjahr. Der Schnee schmolz von den Dächern und rieselte auf die Straße. Es war ein Rumoren und Ziehen und Drängen in der Luft, und Juan preßte die Fäuste an die Brust und atmete tief die Frühlingsluft in sich ein, seine Brust dehnte sich, daß das weiße, steife Hemd knackte. Oh, es war großartig, und alles erst ein Anfang!

WOLFGANG WILDGEN
(ERBLEN)

HERMANN HESSES "SPRACHBILDER" ALS OBERGANG ZWISCHEN BILD UND ERZÄHLUNG

Die Faszination des Zeichnens und Malens als andere, komplementäre Ausdrucksformen hat Hermann Hesse nicht nur in seinen Aquarellen und kolorierten Zeichnungen gesucht, sie schlägt sich auch in vielen Texten nieder, wo er sich selbst als Malerien beschreibt. Wir wollen untersuchen, wie er diesen Komplex des Findens, Ergreifens eines Bildgegenstandes, der Umsetzung in ein Bild, der Auseinandersetzung mit dem Malzeug sprachlich zur Geltung bringt. Dabei achten wir darauf, wie räumlich-figürliche und farbliche Verhältnisse in sprachliche Strukturen "transponiert" werden.

1. Die sprachliche Darstellung des Sehens und Malens und ihrer Gegenstände

In dem Text "Ohne Krapplack" sind die zentralen Episoden jene, welche den Malvorgang (der allerdings in seinen Augen mißlingt) darstellen, die folgenden:

Episode A:

"Kaum bin ich in einen kleinen Wiesenfußweg eingebogen, wo im Schatten eines Rebennügels das Gras noch tiefend naß vom Tau steht, da ruft mich schon ein Bild an, das unbedingt gemalt werden muß, so schön und jeneinnisvoll strahlend blickt es mich an: ein alter Baumgarten, der mit Eiben, Palmen, Zypressen, Magnolien und vielem Gebüsch steil den Berg hinauf strebt, wie Flammen steigen, mit leicht gebogenen, nadelspitzen Wipfeln, die Zypressen in den Himmel, und unten brennt in dem Meer von dunklem Grün ein grellrotes Holzziegeldeck mit entzückenden zackigen Schatten, und hoch oben auf dem schlafenden Garten- und Baumparadies blickt zart und kokett ein helles Landhaus mit

scharfen Schattenkanten..., aber da ist nun nichts zu machen, das rote Dach, und der Schatten unterm Kamin, und die paar tiefen mysteriösen Blau im Laubmeer der Terrasse lassen mich nicht los, das muß ich malen." (Hesse, 1980: 32 f)

Episode B:

"Und ich lege den Rucksack ins Gras und packe aus, die Malschachtel, den Bleistift, das Papier, ich lege den Karton auf meine Knie und fange an aufzuzeichnen, das Dach, den Kamin mit dem Schatten, die Hügellinie, die hohe strahlende Villa, die dunklen Raketen der Zypressen, den besonnten, lichten Kastanienstamm, der so wunderbar im tiefen Blauschatten des Gehölzes schimmert... Heut kommt es mir bloß auf die Farbe an, auf dies satte, schwere Rot des Daches, auf alle die Blaurot und Violett darin, auf das Herausleuchten des lichten Hauses aus dem Baumdunkel." (ibidem: 33 f)

Episode C:

Und machte sich daran, den Krapplack zu ersetzen. Ich nahm Zinnober und mischte ein wenig von einem Blaurot hinein, und als das mit allem Mischen nicht die ersehnte Farbe geben wollte, tönnte ich die Umgebung des Laches aus dem Blauen mehr ins Gelbgrüne, um wenigstens den Kontrast herauszukriegen. Und ich mischte, verbiß mich, strengte mich an und vergaß den Lack, vergaß die Freuden, die Literatur, die Welt, es gab nichts mehr als den Kampf mit diesen paar Farbflächen, die miteinander eine ganze bestimmte Musik ergeben mußten. Und schließlich war mein Blatt voll gewalt, eine Stunde war vergangen." (ibidem: 36)

Wir wollen zuerst die räumlich-dynamischen Aspekte in der sprachlichen Wiedergabe, dann die Farbangaben untersuchen.

1.1. Die räumlich dynamische Gestaltung

ad A:

- ein alter Baumgarten strebt steil den Berg hinan
- unten brennt in dem Meer von dunklem Grün ein grellrotes Hohlziegeldach
- hoch oben blickt zart und kokett ein helles Landhaus.

Semantisch ist sofort klar, daß die Verben "streben", "brennen" und "blicken" entgegen den üblichen Selektionsregeln verwendet werden; im Falle von "brennen" ist nur indirekt erkennbar (aus der Opposition von "Meer von Grün" und "grellrot"), daß ein tatsächliches Brennen nicht gemeint ist. Es werden also Verben der Fortbewegung (hinaustreben), der Qualitätsveränderung (brennen), der sensuellen Bewegung (blicken) verwendet, obwohl die enthaltenen Bewegungs-, Veränderungs- und Handlungsaspekte gleichzeitig negiert werden. Man könnte sagen, es wird lediglich die imaginale Intensität dieser Verben aber nicht ihre Bedeutung für ihre Darstellung genützt.

Die räumliche Gliederung geht von der Mitte aus nach oben in den "Himmel", dann ganz nach unten ("Meer") und schließlich nach "hoch oben". Das Bild wird also in der senkrechten Dimension "abgetastet" und in eine Beschreibungssequenz kodiert.

ad B:

Bei der Vorzeichnung nennt Hesse die wichtigsten Elemente der Szene, die aber immerhin einige dynamische Zutaten bekommen:

- die strahlende Villa, die Raketen der Zypresse,

- der "besonnte Kastanienstamm, der im Blauschatten schimmert".

Die räumliche Ordnung ist flach, es werden lediglich Bildelemente aufgezählt; nur lokale Tiefen sind angegeben: der Kamin mit dem Schatten. Gegenüber Episode A sind die (metaphorisch gebrauchten) Bewegungsverbren zurückgenommen. Dies entspricht dem Übergang vom visuellen Erfassen zum statischen Produkt, der Zeichnung.

ad C:

Beim Malen selbst, wo Hesse den Krapplack zu ersetzen versucht, dominieren zuerst direkte Handlungsverbren; von der äußeren Perspektive (a) schwenkt Hesse aber schnell auf die innere (b) um:

a) nehmen (Zinnober), mischen, tönen, (den Kontrast) herauskriegen

b) sich verbeißen, sich anstrengen, vergessen, der Kampf (mit den Farbflächen).

Das Ende der Episode C wird als Resultat markiert: war vollgewalt, war vergangen (Partizip Perfekt).

Die sprachliche Gestaltung gibt ziemlich klar die unterschiedliche Dynamik, Bewegung der drei Episoden wieder, wobei metaphorische Dynamisierung (A), dimensionale Verflachung (B) und eine Zentrierung auf das Äußeré und schließlich das innere Ich (C) den Aufbau des Textes markieren. Das Grundschemá eines Erzähltextes mit Komplikationsphasen A, B, C(a) und Resultat: C(b) ist trotz des insgesamt deskriptiven Charakters gewahrt (vgl. Wildgen, 1987).

1.2. Farbcharakterisierungen

Die Versprachlichung von Farben und Farbkompositionen bzw. Kontrasten verschiebt sich ebenfalls zwischen A, B und C.

ad A:

Zuerst sind die Farben implizit in den Pflanzenbezeichnungen mitgegeben: Eiben, Palmen, Zypressen, Magnolien - dann werden sie direkt ins "Sprachbild" gesetzt:

dunkles Grün - grellrotes Hohlziegeldach (grün - rot)
helles Landhaus - scharfe Schattenkanten (hell - dunkel)

Die Oppositionen werden konzentriert auf die Konstellationen:
Rot mit Schatten - Laubmeer (grün) mit tiefem Blau

"das rote Dach, und der Schatten unterm Kamin, und die paar tiefen mysteriösen Blau im Laubmeer der Terrasse."

ad B:

Beim Aufzeichnen der Bildgegenstände werden sprachlich nur die Hell-Dunkel-Werte hervorgehoben:

strahlende Villa	dunkle Zypressen
besonnter Kastanienstamm	tiefer Blauschatten des Gehölzes ¹⁾

¹⁾ Das Farbwort 'Blau' erscheint im Determinans des Nominalkompositums und damit in semantisch peripherer Position (vgl. Wildgen, 1982).

ad C.

Bei der gedanklichen Vorbereitung des Malvorganges heißt es:

"Heute kommt es mir bloß auf die Farbe an, auf dies satte, schwere Rot des Daches, auf all die Blaurot und Violett darin, auf das Herausleuchten des lichten Hauses aus dem Baumdunkel."

Beim Versuch, den Krapplack (für die Farbe des Hohlziegeldaches) zu ersetzen, ist die Rede von:

Zinnober, Blaurot und (als Kontrast) Gelbgrün, Blau.

Die semantische Achse der Farbcharakterisierungen ist die Opposition: Rot - Grün. Diese wird verfeinert, wobei Krapplack die gesuchte Spezifikation des Rot wäre, stattdessen behilft sich Hesse mit Blaurot und Violett. Die andere Seite, der Kontrast wird differenziert zum Gelbgrün (Blau).

Das kleine Prosastück, das wir analysiert haben, zeigt die semiotische Nähe der sprachlichen zu den malerischen Mitteln; sowohl die Strukturen der Bildgestaltung (räumlich) als auch die Farbpalette sind analog wiedergebbar. Der Gesamteindruck des Bildes ist allerdings im "Sprachbild" nicht reproduzierbar, dafür gibt der Text die Vorgänge der Bildfindung, der Bildanalyse, der Vorzeichnung und des Malens wieder und fügt diese ein in Überlegungen, Erinnerungen, Emotionen des Malers. Diese prozessuale Tiefe und assoziative Breite ist der Reichtum, mit dem das "Sprachbild" seine imaginale Dürftigkeit kom-

²⁾ In der Farbpsychologie sind die Oppositionen Rot - Grün und Blau - Gelb die Grundachsen, sie liegen auch der menschlichen Farbrezeption als Viereropposition (als retinale Schaltebene) zugrunde; vgl. Wildgen, 1981.

pensieren kann. Wir wollen gerade diese Komplementarität in der zweiten Analyse in den Vordergrund rücken.

2. Die erzählerische Vertiefung eines "Sprachbildes"

In dem Text "Nachbar Mario" erzählt Hesse ebenfalls, wie er in der freien Natur sitzt, beobachtet und zeichnet, d.h. es gibt wieder ein gezeichnetes - gemaltes Ergebnis und einen Text.

Der Anfang des Textes läßt sich wie im vorherigen Beispiel in Abschnitte gliedern: (A) gibt den Gesamteindruck des Künstlers wieder, (B) den Inhalt der Zeichnung (quasi den zu zeichnenden Ausschnitt), (C) den Zeichenvorgang selbst. Dann kippt der Bericht aber und es entsteht eine kurze Erzählung:

"Als ich einmal von meinem Gestrichel aufblickte, erschrak ich, denn plötzlich war das Bild verändert: das Lattentor stand weit offen, im tiefschwarzen Kellerloch strahlte warm und wunderlich ein Kerzenlicht, das wurde jezt eben ausgeblasen, und aus dem Schlunde kam ein großer hagerer Mann heraufgestiegen. Ich hatte nicht gewußt, wem der alte Felsenkeller gehöre, den ich schon mehrmals gezeichnet habe. Nun wußte ich es: es war der alte Zio Mario aus Montagnola, der da aus der Erde gestiegen kam." (Hesse, 1980: 59)

Das Bild (natürlich nicht das auf dem Papier, sondern seine Projektion in der Wirklichkeit) kommt in Bewegung, die Erzählung ist nicht nur eine, die von der Landschafts- und Bildbeschreibung ausgehend zum Sehenden, Zeichnenden, Malenden übergeht - jetzt ist es der Gegenstand selbst, der sich belebt und bald den Zeichner in ein unvorhergesehenes Geschehen hineinzieht und damit auch den Horizont seiner Interessen und Reflektionen in Bewegung bringt.

Da Hesse die Begrüßung erwidert, wird er eingeladen, in jenes Felsenloch, das ihn beim Zeichnen faszinierte, hineinzugehen. Wir wollen kurz die thematische Behandlung dieses Felsenloches in den Abschnitten (B) und (C) zitieren, um sie dann auf mit der auf sie folgenden Episode zu vergleichen.

(H. Hesse zeichnet) ...

B: *"Und mitten zwischen den Bäumen den etwas verfallenen Eingang eines Felsenkellers; zwischen zwei gemauerten Pfeilern ein Lattentor, hinter dessen Latten schwarz und tief ein Felsenloch hineingeht."* (ibidem 58)

C: *"Ich kämpfte mit den Faunkräutern, strichelte Schatten in die Stämme hinein, freute mich über die dicken gewundenen Baumstämme und über das geheimnisvolle Märchentor, das da zwischen zwei Steinsäulen in den Berg zu den Kobolden hinabführte. Die tiefe Finsternis dieses Schlundes mit dem Bleistift in mein weißes Papier hineinzuschwärzen, war dabei das Hauptvergnügen."* (ibidem)

Die oben zitierte Veränderung dieses Bildes setzt an dieser Stelle ein. Auf die Einladung des Besitzers steigt nun Hesse in den Felsenkeller:

"Wir stiegen die vor Alter rund gewordenen Stufen hinab, das Tor und der schwarze Schlund taten sich vor mir auf, in Finsternis griff der Alte um sich, zauberte eine Leuchte hervor, zündete die Kerze an und zeigte mir mit Stolz den schön gemauerten und gewölbten Keller, mit mehreren kapellenähnlichen Seitennischen. Der Hauptgang führte wohl dreißig Meter in den Berg hinein und war tadellos gemauert, weiter hinten hörte das künstliche Gewölbe auf, und der Gang verlор sich in Sand und Geröll noch weit in die Tiefe." (ibidem, 60)

Der erzählende Text ist insofern eine zeitlich prozessuale Vertiefung des "Sprachbildes", als sowohl die veränderte Si-

tuation als auch jede der weiteren Phasen (die Stufen, die in den Keller führen; der gewölbte Keller mit seinen Seitennischen; der Felseingang mit seiner Fortsetzung) Gegenstand eines Bildes hätte sein können.

An dieser Stelle angelangt, tritt plötzlich der ursprüngliche Bildgegenstand (der Keller) ganz in den Hintergrund. Die Persönlichkeit Marios, seine Fremdheit und doch die Ähnlichkeit zu dem Autor nehmen den Vordergrund ein. Die Begegnung mit dem Fremden führt zu einer seelischen Annäherung ähnlich wie die Betrachtung und das Zeichnen des Felsenkellers, durch dessen Betreten "transzendiert" wurden.³⁾

Die "Phrasenübergänge" zwischen Beschreibung, Bericht, Erzählung und die stilistische Mischung ihrer Strukturelemente, um daraus Unmittelbarkeit und Direktheit, insbesondere im Bezug zum Erleben, scheinen einerseits und zum Zeichnen und Malen andererseits herzustellen, macht die Faszination dieser kleinen Prosastücke Hermann Hesses aus.

Schluß

Der in dieser Analyse nur angedeutete Vergleich zwischen dem gemalten Bild und dem "Sprachbild" und der Vergleich zwischen dem Sprachbild und der Erzählung zeigen die spezifische, eher indirekte dafür aber reichere Darstellungsfähigkeit des Textes gegenüber dem Bild. Zwar sind Farben und Formen benennbar, die zweidimensionale (und in der Perspektive annäherungsweise dreidimensionale) Komposition des Bildes, die Farbbeziehungen,

³⁾ Dieses Transzendieren ist später eines der Zentralmotive des Romans: Das Glasperlenspiel.

und was sie beim Betrachter auslösen, sind nur sehr ungefähr im "Sprachbild" durch syntaktische Konstruktionen, Metaphern, geschickte Irregularitäten der lexikalischen Wahlen einzufangen. Dafür hat die sprachliche Darstellung Zugang zum Erinnerten, Assoziierten, zum Prozeß der Bildauffassung - und Gestaltung; der Bildgegenstand kann zeitlich vertieft werden, dessen Thematik kann variiert (vom Objekt weg zum Menschen) und symbolisch hinterlegt werden.

Die Gesamtbewegung der analysierten Texte ist eine von außen nach innen und dies in mehrfacher Hinsicht.

Gerade der Kontrast von Bild, "Sprachbild" und erzählerischer Vertiefung läßt die spezielle Fassungskraft des Mediums "Sprache" hervortreten. 4)

4) Man könnte gerade in der Moderne die Versuche in der bildenden Kunst heranziehen, bei denen abstrakte, dynamische und assoziative Elemente in die Bildsprache integriert wurden. Dabei wird der umgekehrte Weg beschritten, indem versucht wird, der Bildsprache Elemente der "Textsprache" zu verleihen.

Literaturverzeichnis

Hesse, Hermann,

1943/1971. Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften.

Hesse, Hermann,

1980. Magie der Farben. Aquarelle aus dem Tessin. Mit Betrachtungen und Gedichten zusammengestellt von Volker Michels, Insel, Frankfurt, Bd 7 und 8 der Jubiläumsausgabe: Hermann Hesse, Die Romane und die großen Erzählungen, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1980.

Wildgen, Wolfgang,

1981. Archetypal Dynamics in Word Semantics. An Application of Catastrophe Theory, in: H.J. und H. Rieser (Hrsg.). Words, Worlds and Contexts. New Approaches to Word Semantics, de Gruyter, Berlin, 234-296.

Wildgen, Wolfgang,

1982. Zur Dynamik lokaler Kompositionsprozesse. Am Beispiel nominaler ad hoc-Komposita im Deutschen, in: Folia Linguistica, 16: 297-344.

HERMANN HESSE

OHNE KRAPPLACK

Wieder einmal ist es mir geglückt, einen Vormittag für mich zu retten und zu entwischen. Die Pflichten mögen ein wenig warten. Der ganze Kram meiner täglichen Existenz mag ein wenig liegen bleiben; bin ich denn wirklich verpflichtet, diesen langweiligen und rostigen Apparat immer wieder in Gang zu halten. Warten mögen die Korrekturen vom Verleger, warten mag der Herr in Sochum oder Dortmund, der mich für den Winter zu einem Vortrag einlädt, warten mögen die Briefe der Studenten und der Backfische, warten die Besuche aus Berlin und Zürich, die Litetarurknaben und die geistigen Edeltanten - mögen sie vor meinem Hause auf und ab wandeln und sich einmal auch die schöne Gegend betrachten, statt immer nur über Literatur zu schwatzen!...

Dem allem bin ich davongelaufen, es gibt jetzt für ein paar Stunden keine Bücher, kein Studierzimmer mehr. Es gibt nur die Sonne und mich, und diesen hellzarten, apfelgrün durchschimmernden Septembervormtag, und das strahlende Gelb im herbstlichen Laub der Maulbeerbäume und der Reben. Ich habe mein Malstühlchen in der Hand, das ist mein Zauberapparat und Faustmantel, mit dessen Hilfe ich schon tausendmal Magie getrieben und den Kampf mit der blöden Wirklichkeit gewonnen habe. Und auf dem Rücken habe ich den Rucksack, darin ist mein kleines Malhrett, und meine Palette mit Aquarellfarben, und ein Fläschchen mit Wasser fürs Malen, und einige Blatt schönes italienisches Papier, und auch eine Zigarette und ein Pfirsich. Ich ziehe aus, grade noch ehe der Briefträger mich erwischen kann, der in zehn Minuten da sein muß, ich marschiere zum Dorf hinaus und singe das alte italienische Soldatenlied vor mich hin: Addio la caserna, non ci vedremo piu!

Weit komme ich nicht. Kaum bin ich in einen kleinen Wiesenflußweg eingebogen, wo im Schatten eines Rebenhügels das Gras noch triefend naß vom Tau steht, da ruft mich schon ein Bild an, das unbedingt gemalt werden muß, so schön und geheimnisvoll strahlend blickt es mich an: ein alter Baumgarten, der mit Eiben, Palmen, Zypressen, Magnolien und vielem Gebüsch steil den Berg hinab strebt, wie Flammen steigen, mit leicht gebogenen, nadelspitzen Wipfeln, die Zypressen in den Himmel, und unten brennt in dem Meer von dunklem Grün ein grellrotes Honziegeldach mit entzückenden, zackigen Schatten, und hoch oben aus dem schlafenden Garten- und Baumparadies blickt zart und kokett ein helles Landhaus mit scharfen Schattenkanten. Eigentlich paßt es mir gar nicht, mich schon hier, beinahe noch im Dorf, aufzuhalten, und mir im hohen Grase nasse Füße zu holen, aber da ist nun nichts zu machen, das rote Dach, und der Schatten unterm Kamin, und die paar tiefen, mysteriösen Blau im Laubmeer der Terrasse lassen mich nicht los, das muß ich malen. Ich stelle mein Klappstühlchen auf, den Freund und Kameraden meiner Ausflüge aus dem Hause ins Freie, aus den Pflichten in die Vergnügungen, aus der Literatur in die Malerei. Vorsichtig setze ich mich, der

tuchene Sitz kracht ein wenig und warnt mich, ich muß neue Nägel hineinschlagen, natürlich habe ich es gestern wieder vergessen! Warum? Weil wieder ein Herr aus Deutschland da war, der sich für Ferientage im Süden aufhielt und nichts Klügeres mit diesen Tagen anzufangen wußte, als Landsleute aufzusuchen und von Literatur zu schwatzen! Na, möge er die Beine brechen! Mein, das eigentlich doch nicht -- aber möge er künftig in Berlin oleiben! Leise kracht mein Stühlchen. Und ich lege den Rucksack ins Gras und packe aus, die Mal-schachtel, den Bleistift, das Papier, ich lege den Karton auf meine Knie und fange an aufzuzeichnen, das Dach, das Kamin mit dem Schatten, die Hügellinie, die hohe, strahlende Villa, die dunklen Raketten der Zypressen, den besonnten, lichten Kastanienstamm, der so wunderbar im tiefen Blauschatten des Geholzes schimmert. Bald bin ich fertig, es kommt mir heute nicht auf Kleinigkeiten an, bloß auf die Farbflächen. Andere Male wieder kann ich mich auch ins Kleine und Einzelne verlieren und die Blätter am Bau abzählen, aber heute nicht! Heute kommt es mir bloß auf die Farben, auf dies satte, schwere Rot des Daches, auf alle die Blauröt und Violett darin, auf das Herausleuchten des lichten Hauses aus dem Baumdunkel. Schnell rieße ich die Farben heraus, schenke etwas Wasser in den winzigen Becher, tauche den Pinsel ein -- aber da erschrecke ich sehr. Mehrere von den Farbenhöhlen meiner Palette sind leer, und sauber ausgekratzt, auch nicht ein Rest von Farbe mehr drin, und unter den Farben, die da fehlen, ist der Krapplack! Es fehlt also ausgerechnet die Farbe, auf die ich mich so sehr gefreut hatte, wegen deren tiefem Klang ich überhaupt diese Skizze aufgezeichnet hatte! Wie sollte ich das herrliche Holzziegeldach ohne Krapplack malen?!

Und, lieber Gott, WARUM fehlte der Krapplack denn, warum waren diese leeren ausgekratzen Löcher ohne Farbe? Ach, ich wußte es sofort wieder. Es war vor zwei, drei Tagen. Ich war vom Malen zurückgekommen und hatte zu Hause, noch ehe ich mich wusch und ausruhte, alsbald mich daran gemacht, einige von den Farbgruben neu aufzufüllen, ich hatte den Kobalt, den Krapplack, einige von den Grün weggekratzt, hatte die Hände voll Farbe gehabt und eben die Farbtuben zum Nachfüllen aus dem Schrank holen wollen, da hatte es geklopft, und es war wieder so ein Besucher gekommen, ein Herr in einem sehr schönen Tennisanzug, der nach Grand Hotel und eigenen Auto rief, und der, da er sich gerade etwas in Lugano aufhielt, auf die Idee gekommen war, zu mir herauf zu fahren, um mir mitzuteilen, daß er keinen >Steppenwolf< gelesen hat und daß im Grunde auch er so eine Art von Steppenwolfnatur sei. Er sah gerade so aus. Nun, ich hatte meine Malsachen schnell in den Rucksack zurück gestopft und den Herrn eine Viertelstunde lang angehört und ihn dann an die Haustür gebracht und die Türe doppelt hinter ihm geschlossen und verriegelt -- aber die Farben hatte ich über seiner Unterhaltung vergessen, und jetzt saß ich da, voll Maleifer, verliebt in das rote Dach, und hatte keinen Krapplack! Nein, man sollte keine fremden Leute bei sich empfangen! Und man sollte keine Bücher schreiben! Das hatte man davon! Ich war wütend.

Indessen, mit dem Temperament allein wird keine Kunst gemacht, es gehört auch Klugheit dazu. Daran erinnerte ich mich, und sagte mir: >Wenn du nicht fähig bist, den gewollten Klang auf deinem Bild auch ohne Krapplack zu erreichen, dann gib das Malen lieber auf!< Und machte mich daran, den Krapplack zu ersetzen. Ich nahm Zinnober und mischte ein wenig von einem blaurot hinein, und als das mit allem Mischen nicht die ersehnte Farbe geben wollte, tönnte ich die Umgebung des Daches aus dem Blauen mehr ins Gelbgrüne, um wenigstens den Kontrast herauszukrägen. Und ich mischte, vergaß mich, strengte mich an und vergaß den Lack, vergaß die Fremden, die Literatur, die Welt, es gab nichts mehr als den Kampf mit diesen paar Farbflächen, die miteinander eine ganze bestimmte Musik ergeben mußten. Und schließlich war mein Blatt vollgemalt, eine Stunde war vergangen. Aber nachdem ich das Papier ein wenig hatte trocknen lassen und es nun im Grase vor mir aufstellte, sah ich sofort, daß nichts erreicht, nichts geglückt war. Einzig der Schatten unterm Dach der Villa war schön, der saß, der war richtig und stand fein zum Himmel, obwohl ich ihn ohne Kobalt hatte malen müssen. Der ganze Vordergrund war verschmiert und verunglückt. Ich war nicht fähig gewesen, den Krapplack zu ersetzen.

Ich hatte nichts gekonnt.

Ach, und auf das Können kam es ja einzig an in der Kunst! Mochte man sagen, was man wollte, es war nur das Können, die Potenz, oder meinetwegen das Glückhaben, was in der Kunst entschied! Oft hatte ich ja selbst das Gegenteil gedacht und behauptet, daß es nicht darauf ankomme, was ein Mensch könne und wie virtuos er seine Kunst betriebe, sondern bloß darauf, ob er wirklich etwas in sich trage und wirklich etwas zu sagen habe. Dummes Zeug! Jeder Mensch hatte etwas in sich, jeder hatte etwas zu sagen. Aber es nicht zu verschweigen und nicht zu stammeln, sondern es auch wirklich zu sagen, sei es nun mit Worten oder mit Farben oder mit Tönen, darauf einzig kam es an! Eichendorff war kein großer Denker, und Renoir war veräutlich kein außerordentlich tiefer Mensch, aber sie hatten ihre Sache gekonnt! Sie hatten das, was sie zu sagen hatten, sei es nun viel oder wenig, vollkommen zum Ausdruck gebracht. Wer das nicht konnte, der mochte Feder und Pinsel wegwerfen! Oder aber er mochte hingehen und sich weiter üben, immer und immer wieder, und nicht nachgeben, bis auch er etwas konnte, bis auch ihm etwas glückte.

Diesen zweiten Weg beschloß ich zu wählen, als ich einpackte.

NACHBAR MARIO

Dieser Tag saß ich an einem sonnigen Vormittag im Wald, wo schon hier und dort einzelne Akazienzweige verfärbt sind und wie zitternde Goldtropfen mit ihren kleinen hellgelben Blättchen im bläulichen Laubgewölbe schwanken. Ich saß umgeben von den kleinen Zeichen des beginnenden Herbstes von den roten silbergrauen Pilzen, von ersten gefallenen Kastanienfrüchten, die noch weiß und unreif in den grünen stacheligen Hülsen steckten, von blühenden Goldruten und Habichtskraut, und ich saß nicht müßig, sondern war sehr beschäftigt. Nachdem ich ein paar Jahre lang immer nur gemalt hatte, war ich neulich plötzlich einmal auf das Zeichnen verfallen und hatte mich seither so in dies neue Handwerk verbissen, daß ich nachts sogar davon träume. Ich saß also da, meine Mappe auf den Knien, und war bemüht, ein Stück Wald auf mein Papier zu zeichnen: ein Dutzend alter, krummer, wie Riesenschlangen durcheinander kriechender Kastanienbäume, zwischen denen gerade und schlank die hellbraunen Akazienstämmchen stehen, zwischen und über den Stämmen das Durcheinander der Zweige und Laubkronen, unter ihnen die Steine, Farnkräuter und Wurzelnetze und mitten zwischen den Bäumen den etwas verfallenen Eingang eines Felsenkellers: zwischen zwei gemauerten Pfeilern ein Lattentor, hinter dessen Latten schwarz und tief das Felsenloch hineingeht. Es war eine Aufgabe, der ich nicht gewachsen war, aber dies war kein Grund, sie weniger ernsthaft zu betreiben.

Es ist langweilig und geisttötend, immer nur Dinge zu betreiben, welche man schon kann. Jeder Polizist oder Paßbüro-Beamter weiß dies ja und hütet sich wohl, etwa das Alphabet, das Lesen von Namen usw. zu lernen, und erhält sich dadurch frisch und gesund, daß er viele Jahre lang jedes Schreiben oder Kontrollieren eines Passees mit der ganzen Intensität, Neugierde und langwieriger Bemühung betreibt, als sei es das erstemal, daß er diese schwierige Arbeit tue.

Ich kämpfte mit den Farnkräutern, strichelte Schatten in die Stämme hinein, freute mich über die dicken gewundenen Baumstämme und über das geheimnisvolle Märchentor, das da zwischen zwei Steinsäulen in den Berg zu den Kobolden hinabführte. Die tiefe Finsternis dieses Schlundes mit dem Bleistift in mein weißes Blatt hineinzuschwärzen, war dabei das Hauptvergnügen.

Als ich einmal wieder von meinem Gestrichel aufblickte, erschrak ich, denn plötzlich war das Bild verändert: das Lattentor stand weit offen, im tiefschwarzen Kellerloch strahlte warm und wunderbarlich ein Kerzenlicht, das wurde jetzt eben ausgeblasen, und aus dem Schlunde kam ein großer hagerer Mann heraufgestiegen. Ich hatte nicht gewußt, wem der alte Felsenkeller gehöre, den ich schon mehrmals gezeichnet habe. Nun wußte ich es: es war der alte Zio Mario aus Montagnola, der da aus der Erde gestiegen kam - und noch ehe er das Tor hinter sich geschlossen hatte, sah und erkannte er mich, legte einen Finger an seinen Filzhut und grüßte mich mit der Freundlichkeit, die im Tessin unter den älteren Leuten noch immer den nachbarlichen Verkehr zu einer liebenswerten, anmutigen Zeremonie macht. Sein braunes knochiges Gesicht lächelte

herzlich, und höflich fragte er nach meiner Arbeit, ohne aber heranzutreten und mir aufs Blatt zu schauen. Diese diskrete Artigkeit, vor einer Generation noch in allen romanischen Ländern selbstverständlich und unter Franzosen auch heute noch nicht selten zu finden, lebt auch hier noch unter den älteren Leuten fort und gehört zu jenen paar Dingen, welche das Leben hier im Süden erleichtert und erheitert. Hätte ich mich nach unserer kurzen Begrüßung wieder über mein Blatt gebückt und weitergezeichnet, er hätte kein Wort mehr gesagt und meine Arbeit respektiert. Ich stand aber auf, ging zu ihm hinüber und gab ihm die Hand, fragte nach dem Stand der Trauben und dem Befinden der Ziegen und wußte genau, daß er mich nun, so nahe bei seinem Keller, zu einem Glas Wein einladen würde, was er auch sofort mit Herzlichkeit tat. Ich dankte und erklärte ihm, daß ich am Vormittag und während der Arbeit keinen Wein trinken könne, daß ich aber sehr gerne einen Blick in seinen Keller tun möchte.

Wir stiegen die vor Alter rund gewordenen Stufen hinab, das Tor und der schwarze Schlund taten sich vor mir auf, im Finstern griff der Alte um sich, zauberte einen Leuchter hervor, zündete die Kerze an und zeigte mir mit Stolz den schön gemauerten und gewölbten Keller, mit mehreren kapellenähnlichen Seitennischen.

Der Hauptgang führte wohl dreißig Meter in den Berg hinein und war tadellos gemauert, weiter hinten hörte das künstliche Gewölbe auf, und der Gang verlor sich in Sand und Geröll noch weit in die Tiefe. Ich lobte das Mauerwerk und die tiefe Kühle des Raumes, und da ich seine wiederholte Einladung zum Weintrinken nicht annahm, schritten wir langsam beim Schein der kirinen Kerze wieder zurück und traten aus der Erdtiefe wieder in das goldene Waldmorgenlicht heraus. Da standen wir doch eine Weile und plauderten.

Mario ist scheinbar ein ganz und gar anderer Mensch als ich, er könnte einem Unwissenden wie mein Gegenteil und Widerspiel erscheinen. Er ist Bauer, und zwar ein armer Bauer, der es sehr schwer hatte. Wie früher fast alle armen Bauernjungen im Tessin, lernte er das Mauerhandwerk und war in seiner Jugend manche Jahre auswärts auf Arbeit, in Kiel, in Genf, in Frankreich. Dann kam er zurück, übernahm das kleine arme Grundstück des Vaters, kaufte vom Ersparten ein Stück Wald hinzu, und las hat er in fleißigen Jahrzehnten, ohne fremde Hilfe, allmählich mit eigener Hand gerodet und zu Wiesen und Weinberg gemacht. Eine Kuh und vier, fünf Ziegen, ein Streifen Ackerland mit Mais und Buchweizen, ein Rest Kastanienwald und ein gutgehaltener Weinberg, daraus lebte er alle die langen Jahre, oft spärlich, oft reichlicher, wie die Jahre eben ausfielen.

Für Mario bin ein »Herr«, ein Fremdling, der sich da in seinem Dorf niedergelassen hat und irgendwelche unverständliche Dinge treibt, denn daß ich vom Zeichnen und Aquarellieren nicht leben kann, weiß er recht wohl. Er sieht mich malen und zeichnen, sieht mich spazierengehen, sieht mich kleine Sträuße von Steinernen oder Enzianen nach Hause tragen, er plaudert auch seit Jahren manchmal mit mir, sonst weiß er nichts von mir, mein Leben und meine Arbeit sind ihm Geheimnis. Scheinbar ist er der schlichte rauhe Bauer, der den spazierengehenden Fremdling als einen harmlosen Schwarzetter betrachten muß.

Aber es sticht doch nicht ganz, und in Wirklichkeit ist Mario

mir gar nicht fremd und hat viel mehr Ähnlichkeiten mit mir, als man meinen könnte. Mario wohnt im Dorf, sein Grundstück aber liegt vom Dorf eine gute Strecke entfernt. Dort hat er einen Stall gebaut, schon vor Jahrzehnten, die Hütte sieht schon ganz alt aus, Rebe und Brombeere wachsen an ihr hinauf. Neben dem Stall hat er einen kleinen Bach in einem grünen feuchten Tälchen laufen, da hat er sich an kühler Stelle ein Plätzchen für Ruhestunden eingerichtet, eine Bank und einen steinernen Tisch, auf den im Frühling die Akazienblüten fallen und wo man mit einem Freunde oder allein am Abend eine Pfeife rauchen und ein Glas Wein trinken kann. Er raucht gern seine Pfeife, er ißt gern im Herbst einen guten geschmorten Steinpilz im Risotto und trinkt sehr gerne ein Glas guten Wein; dies alles aber tut er weise, mit Maß, und hofft, dabei alt zu werden und neben der Arbeit noch manche gute Stunde zu genießen. Er raucht Virginiatabak, undert Gramm zu sechzig Centesimi und diese hundert Gramm reichen immer genau für eine Woche, er kauft nie mehr, um immer frischen Tabak zu haben. Am Sonntag und an Festen erlaubt er sich, nicht nur wie alltäglich von seinem eigenen Wein zu trinken, sondern in Grotto einen halben oder ganzen Liter Piemonteser zu nehmen; früher pflegte er dazu mit seinen Altersgenossen Boccia zu spielen und war ein guter Spieler. Dies hat er jetzt aufgegeben. Aber mit dieser Lust zu einem stillen und doch festlichen Lebensgenuss sind seine Gaben und Neigungen keineswegs erschöpft. Mario hat außerdem seit undenklicher Zeit in der »Philharmonie«, im konservativen Dorfmusikverein (es gibt auch einen liberalen), das Horn geblasen, und von Blasmusik und vom Feiern ländlicher Feste versteht niemand in der Gemeinde mehr als er. Und noch etwas, was mir an ihm besonders lieb ist! An seinem alten Stall, den er vor dreißig oder mehr Jahren mit eigenen Händen gebaut hat, hat er dies Jahr die Vorderseite neu hergerichtet und getüncht, und er hat sich nicht damit begnügt, der Wand einen ordentlichen Verputz zu geben; er hat auch noch einen Maler kommen lassen, den Kunstmaler Petri aus einem Nachbarort, und ließ ihn über der Tür ein schönes Bild malen, eine heilige Familie im Stall von Bethlehem. Wenn man, aus dem Walde kommend, sich Marios Hütte nähert, dann sieht man durch Kirschbaumzweige hindurch das frohe schöne Bild an der Mauer leuchten, die sanfte lichte Madonna, den stillen braunen Joseph, das heilige Kind und die freundlichen Tiere an der Krippe. Mag Mario sich mein Leben nicht richtig vorstellen können, mag ich selber von seinem Leben voll harter Handarbeit und kleiner Sparsamkeit mir nur eine sehr oberflächliche Vorstellung machen können - er spürt doch ganz genau, wie sehr ich seine tiefsten Liebhabereien und Freuden verstehe, wie ähnlich wir beiden alten Männlein einander in ihnen sind. Die hundert Gramm Virginiatabak in der Woche, das einsame heilige Treffen im Wald nach einem guten Steinpilz, das abendliche Sitzen am Steintisch unter den Pflaumen, neben dem kleinen rinnenden Bach, das Trompetblasen am Sonntag bei der Dorfmusik und die Freude an dem neuen, frischen schönfarbigen Madonnenbild auf der grün bewachsenen Mauer - das alles verstehe ich viel besser, als ich das Leben und die Freuden vieler »Herren« verstehe. Ja, lieber Herr, sagt Mario zu mir, das Leben ist hart, es wird ihnen nicht leicht-

gemacht. Aber sehen Sie: ein Glas Wein am Abend, ein bißchen
Fröhlichkeit und eine Musik am Sonntag, das macht alles gut.
Wir schütteln uns die Hände, und ich bücke mich wieder
über meine Zeichnung. Wenn sie auch mißlingt, das Blatt mit
Marios Kellertor wird mir ein liebes Andenken sein.

(1928)

BERNHARD, THOMAS (1931-1989)

Geboren 1931 in Heerlen (Holland). Erzähler und Dramatiker. Begann als Lyriker ("Unter dem Eisen des Mondes" 1958) und entwickelte sich dann zu einem der bekanntesten Prosaschriftsteller der österreichischen Gegenwartsliteratur. Erzählungen (u.a.): Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns; Jauregg; Die Mütze; Ist es eine Komödie? Ist es ein Tragödie?; Attaché an der französischen Botschaft.

BÖLL, HEINRICH (1917-1985)

Geboren 1917 in Köln. Nach dem Abitur arbeitete als Lehrling im Buchhandel. In dieser Zeit erste schriftstellerische Versuche. 1938-1945 Arbeitsdienst und Wehrmacht. 1945 kehrte nach Köln zurück, studierte Germanistik und verdiente seinen Unterhalt als Hilfsarbeiter. 1949 veröffentlichte er sein erstes Buch "Der Zug war pünktlich", danach erschienen in rascher Folge Erzählungen, Romane, Hörspiele. Seit 1951 freier Schriftsteller. 1972 erhielt er den Nobel-Preis für Literatur. Veröffentlichungen (u.a.): Ansichten eines Clowns; Wanderer, kommst du nach Spa...; Wo warst du, Adam?; Billard um halb zehn; Gruppenbild mit Dame.

HESSE, HERMANN (1877-1962)

Geboren 1877 in Calw an der Neckar. Kindheit in Calw und Basel (Schweiz). Eine Zeitlang Schüler im ev.-theologischen Seminar; Lehre als Turmhüfenmacher; Buchhandelslehre; Buchhändler und Antiquar in Basel; Schriftsteller. 1946 erhielt er den Nobel-Preis. Veröffentlichungen: Romantische Lieder; Narziß und Goldmund; Der Stoppwolf; Das Glasperlenspiel.

LAMPE, FRIEDO (1899-1943)

Geboren 1899 in Bremen. Kindheit und Jugend dort. Studium der Literatur und Kunstgeschichte in Heidelberg, München und Freiburg i.Br. (Dr.phil.). Lebte als Redakteur in Bremen, als Volksbibliothekar in Stettin, in Hamburg; war Verlagslektor in Berlin. Am 2. Mai 1945 in Klein-Machnow bei Berlin infolge einer Verwechslung von sowjetischen Soldaten erschossen, weil er, dem man im dritten Reich seinen ersten Roman "Am Rande der Nacht" beschlagnahmt hatte, nicht nachweisen konnte, daß er kein SS-Mann war. "Das Gesamtwerk" erschien 1955 im Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg und enthielt: "Am Rande der Nacht", R. 1933; "Septembertgewitter", R. 1937; "Von Tür zu Tür. Zehn Geschichten und eine", 1946; "Aus dem Nachlaß", 1950.

MARTI, KURT

Geboren 1921 in Bern, zwei Semester Rechtsstudium, danach Theologiestudium. Pfarrer in Leimiswil, dann in Niederenz, von 1961-1983 in Bern. Verfaßte Gedichte in Berner Umgangssprache. Bekannte Werke: "Zum Beispiel Bern 1972", Prosaband "Zärtlichkeit und Schmerz" (1979).

INHALTSVERZEICHNIS

BRONISLAWA LICHTEROWA (RIGA)	
Vorwort	5
ILGA BRIGZINA (RIGA)	
Die Funktion der Wiederholung am Beispiel des Textes "Neapel sehen" von Kurt Marti.....	6
HORST KREYE (BREMEN)	
Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?.....	12
BRONISLAWA LICHTEROWA (RIGA)	
Pragmatik des Doppelpunkts.....	43
GERT SAUTERMEISTER (BREMEN)	
Grenzsituationen der Liebe, Geschlechterrollen in der Lyrik von Goethe.....	54
MUDITE SMILTENA (RIGA)	
Ikonische Darstellung der Musik durch sprachliche Mittel.....	66
WOLFGANG WILDGEN (BREMEN)	
Hermann Hesses "Sprachbilder" als Übergang zwischen Bild und Erzählung.....	83
BIOGRAPHISCHE NOTIZEN.....	101