

# Wege der deutschen Innerlichkeit

am Beispiel von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des  
jungen Werther*, Hermann Hesses *Siddhartha* und  
Thomas Manns *Doktor Faustus*

Dissertation  
Zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
(Ph.D.)  
der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged

vorgelegt von  
GÉZA HORVÁTH

Budapest-Szeged

2000

*„Wo gehen wir denn hin? – Immer nach Hause.“* (Novalis)

*„Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“* (Friedrich Schlegel)

*„[...]er (der deutsche Geist) ist von vorgestern und von übermorgen – er hat noch kein Heute. Der Übergang, die Verwandlung vom Vorgestern ins Übermorgen, das macht Zauber und Fluch und edle Bestimmung des deutschen Wesens und Werdens aus.“*  
(Ernst Bertram)

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. Einleitung</b>	<b>6</b>
1.1. Umrisse eines theoretisch-methodologischen Rahmens	6
1.2. Zur Problemstellung. Die Frage der Innerlichkeit in der deutschen Romantik	9
1.2.1. <i>Heinrich von Ofterdingen</i>	14
1.2.2. <i>Der Runenberg</i>	19
1.2.3. <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	20
1.2.4. <i>Vom verlorenen Spiegelbilde</i>	22
1.2.5. <i>Das Marmorbild</i>	24
<b>2. Johann Wolfgang von Goethe: <i>Die Leiden des jungen Werther.</i></b>	
<b>Dimensionen der Flucht</b>	<b>27</b>
2.1. Formale Gliederung	28
2.1.2. Das Erste Buch	28
2.1.2.1. Exkurs: Werthers Homer-Lektüre	29
2.1.2.2. Exkurs: Werthers Abschied	33
2.1.3. Das Zweite Buch	36
2.2. Die Struktur der Textwelt und die Zeitperspektiven	38
2.2.1. Werther – ein Genie?	43
2.2.1.1. Exkurs: Werther und die Kunst	45
2.2.2. Struktur-Schema	48
2.3. Werthers Tod	50
2.4. Die deutsche Innerlichkeit im Werther-Roman: Zusammenfassung und überbrückender Verweis auf das dritte Kapitel	56

<b>3. Hermann Hesse: <i>Siddhartha</i>. Auf der Suche nach der Einheit</b>	58
3.1. Funktionen der Handlungsstruktur	58
3.1.1. Die Bipolarität	60
3.1.1.1. Exkurs: Narziß und Goldmund, Knecht und Designori	61
3.1.2. Der Kreis	64
3.1.3. Die Einheit	65
3.1.3.1. Exkurs: Die begierdelose Liebe und Schopenhauers „Weltauge“	68
3.1.4. Der Protagonist	69
3.1.5. Der Seelenführer	70
3.1.5.1. Exkurs: Der „Starke“ und der „Diener-Herrschер“	70
3.1.6. Hesses Entwicklungslehre	73
3.1.6.1. Exkurs: Hesse und Kierkegaard oder Hesse und die Mystik	76
3.2. <i>Siddharta</i> . Eine indische Dichtung	78
3.2.1. Zur Entstehung	78
3.2.2. Strukturschemen	79
3.2.3. Kreislauf und Einheit: das Motiv des Wassers	83
3.2.4. Kreislauf und Einheit: der Protagonist	88
3.3. Die deutsche Innerlichkeit im <i>Siddhartha</i> : Zusammenfassung und überbrückender Verweis auf das vierte Kapitel	90
<b>4. Thomas Mann: <i>Doktor Faustus</i>. Dimensionen des Verfalls</b>	93
4.1. Zur Entstehung	93
4.2. Der Titel	97
4.3. Die Zeitschichtung	98
4.4. Der Narrator	102
4.5. Adrian Leverkühns wundersames Leben	105
4.5.1. Die wichtigsten Lebensstadien Leverkühns	105
4.5.2. Zwei Pole: Buchel und Pfeiffering	106

4.5.3. Kaisersaschern: Leverkühns musikalischer Werdegang und das Problem der Barbarei	109
4.5.4. Halle: Die Frage nach der Schöpfung – Der Entelechie-Gedanke. Bemerkungen zur Struktur der Textwelt	116
4.5.4.1. Exkurs: Stoff und Form im <i>Tod in Venedig</i>	118
4.5.4.2. Exkurs: Die deutsche Innerlichkeit im <i>Doktor Faustus</i> : Ernst Bertram, Friedrich Nietzsche und Thomas Mann	132
4.6. Durchbruchsversuche	136
4.7. Doktor Fausti Weheklag	138
4.8. Der Nietzsche-Roman	139
<b>5. Schlußbemerkung</b>	143
<b>6. Literaturverzeichnis</b>	145

# 1. EINLEITUNG

## 1.1. Umrisse eines theoretisch-methodologischen Rahmens

In der vorliegenden Arbeit wird die sogenannte „deutschen Innerlichkeit“ behandelt. Schwerpunkte der Untersuchung sind drei literarische Werke, deren textzentrische Analyse ermöglicht, sie im Rahmen eines breiteren ideengeschichtlichen Kontextes zu erörtern. Bei den Texterklärungen werden grundsätzlich die theoretischen und methodologischen Überlegungen der möglichen Welten berücksichtigt.<sup>1</sup>

Die literarischen Werke werden dementsprechend als souveräne, fiktive Textwelten betrachtet, die unmittelbar keine Beziehung zur realen Welt haben. In der Textwelt werden vor allem motivische und/oder intertextuelle Wiederholungsstrukturen untersucht. Durch das Aufzeigen und die Interpretation aufeinander bezogener Motive und/oder intertextueller Bezugsverhältnisse unterschiedlicher kontextueller Umgebungen lässt sich der im Text verborgene Sinn mosaikartig erschließen. Die intertextuellen Bezüge werden vor allem im Vergleich von Textstellen der jeweiligen Textwelt zu anderen Texten des jeweiligen Autors hergestellt, aber auch zu autorenfremden Texten. Die Untersuchung von Wiederholungsstrukturen wird in gewissen Fällen durch die Behandlung von Funktionen der Handlungsstrukturen (wie z. B. die Bipolarität, der Kreis oder Spirale, die Einheit, der Protagonist sowie der Seelenführer im Hesse-Kapitel), bzw. durch die Einbeziehung von Metabereichen (wie die Darstellung von Goethes Entwicklungsauffassung im Goethe-Kapitel oder die von Hesses Entwicklungslehre von der Menschwerdung im Hesse-Kapitel) ergänzt.

<sup>1</sup> vgl. dazu die diesbezüglichen Arbeiten von Árpád Bernáth und Károly Csúri. Árpád Bernáth, *A lehetséges világok poétikájához* (deKONKÖNYVek. Irodalomelméleti és Interpretációs sorozat, 12.) Szeged, 1998., Árpád Bernáth – Károly Csúri, „*Mögliche Welten*“ unter literaturhistorischem Aspekt. In: *Studia Poetica* 2. Hrsg. v. Árpád Bernáth et alii. Szeged, 1980. S. 44-63., Károly Csúri, *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés téma köréből*. Budapest, 1987.

Dementsprechend werden Parallelen zu realen Figuren, die den Gestalten der fiktiven literarischen Texte als Vorbilder gedient haben mögen, nur dann berücksichtigt, wenn über formale Ähnlichkeiten hinaus auch solche gehaltlich-geistigen Wirkungen nachzuweisen sind, die zur Erschließung der Textbedeutung beitragen können. So wird z. B. Nietzsche in Hesses *Glasperlenspiel* oder vielmehr im *Doktor Faustus* behandelt, in dessen Figur u.a. das „Phänomen Nietzsche“ im Mannschen Sinne eingebaut ist. Im letzteren Fall muß Nietzsche auch im Spiegel der späten Nietzsche-Rezeption von Thomas Mann dargestellt werden. Es werden jedoch u. a. auf biographische – wie etwa auf heteroerotische oder künstlerische – Parallelen zwischen Gustav von Aschenbach und Thomas Mann oder der Werther-Figur und Kestner oder Jerusalem verzichtet, denn solche Verfahren Gegenstände der realen Welt willkürlich und unmotiviert der souveränen und fiktiven Textwelt beimischen. Außer acht gelassen werden auch reale schriftliche Dokumente, wie etwa Kestners Bericht über Jerusalems Tod an Goethe v. 11. November 1992, aus dem Goethe Textstellen wörtlich in den Roman übernommen hat. Es bliebe nämlich die Frage offen, warum andere Textstellen weggelassen oder Namen in der Textwelt geändert worden sind, z. B. „Goethe“ oder „Jerusalem“ in „Werther“, andere jedoch nicht, wie z. B. der von Lotte. Wenn überhaupt Namen untersucht werden, dann wiederum nur dann und dazu, wieweit sie den Sinngehalt der Textwelt vertreten. Der sprechende Name Werther, die Komparativform des Adjektivs „wert“, verweist gerade darauf, daß der Protagonist zwischen den normalen Menschen und dem „Wertesten“, dem Schöpfer schlechthin steht. Jegliche Bezüge der Textwelt zur Realität können nur dann von Bedeutung für die Interpretation sein, wenn sie innerhalb des Gesamtsystems der Textwelt einen Stellenwert im Verhältnis zu anderen Elementen der Textwelt haben. So wäre z. B. Dürer an sich ohne Interesse, wenn sein Meisterstich *Melencolia*, insbesondere das magische Quadrat, in der Textwelt keine grundlegende motivische Rolle spielen, das Leverkühnsche Kompositionskonzept nicht bestimmen oder zu einem der beiden Leverkühnschen Hauptwerke, zur *Apocalipsis cum figuris*, keinen unmittelbaren Bezug herstellen würde, und zwar zwischen der Geistigkeit, der Zeit und dem Werk des deutschen Malers an der Schwelle des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit und der Geistigkeit, der Zeit und dem musikalischen Werk Leverkühns an der Schwelle einer historischen Epoche, in der das klassische Bürgertum im Untergehen und eine neue, leicht manipulierbare Massengesellschaft im Aufkommen begriffen sind.

Genauso spielen die Parallelen zwischen dem Leben des Religionsstifters Buddha und dem Protagonisten der indischen Dichtung keine Rolle. In diesem Zusammenhang erscheint es viel wichtiger, welche Bedeutung die Selbstbegegnung Buddhas – die Begegnung des jungen Siddhartha mit dem vollendeten Meister und Heiligen – innerhalb des Textes hat.

Bei der Textanalyse werden in gewissen Fällen (z. B. *Heinrich von Ofterdingen*, *Werther*, *Siddhartha*, *Doktor Faustus*) über die Wiederholungsstrukturen hinaus auch die Zeitperspektiven mitberücksichtigt, weil sie ebenfalls zur Erschließung der Textbedeutung beitragen.

In den drei großen Kapiteln (2. *Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Dimensionen der Flucht*, 3. *Hermann Hesse: Siddhartha. Auf der Suche nach der Einheit* und 4. *Thomas Mann: Doktor Faustus. Dimensionen des Verfalls*) werden in Exkursen Teilanalysen unternommen. So wird z. B. im Goethe-Kapitel anhand der Abschiedsszene am Ende des Ersten Buches v. 10. September 1771 der erste, konkrete Abschied Werthers von Lotte und Alberten im Zusammenhang mit der zweiten und letzten Abschiedsszene erörtert, in welcher Werther nach dem für ihn die ewige Einigung bedeutenden, verhängnisvollen Kuß die letzte Reise in den Tod antritt. Im Hesse-Kapitel wird u. a. zur Veranschaulichung einer der Funktionen der Handlungsstruktur, der Bipolarität, das Verhältnis von Narziß und Goldmund, sowie das von Knecht und Designori dargestellt. Im Mann-Kapitel wird zunächst ein Exkurs der Entelechie-Problematik gewidmet, in dem das Verhältnis zwischen dem Stoff als Potentiellen und der Form als Verwirklichung des Möglichen am Beispiel der Meister-Erzählung *Der Tod in Venedig* erläutert wird. Im zweiten Exkurs wird die deutsche Innerlichkeit mit Einblendung der Innerlichkeitsauffassungen von Nietzsche und Ernst Bertram thematisiert, die einen unmittelbaren Einfluß auf den Roman hatten.

Da es sich bei den behandelten Texten um bekannte und repräsentative Werke der modernen deutschsprachigen Literatur handelt, mußte bei der Berücksichtigung der verwendeten Sekundärliteratur eine strenge Auswahl getroffen werden. In erster Linie werden auf jene Analysen reflektiert, die thematisch in die Konzeption der Dissertation hineinpassen (z. B. die Aufsätze des Hesse-Forschers Reso Karalaschwili). Zweitens werden wichtige Meinungen in Betracht gezogen, die rezeptionsgeschichtlich wichtig sind (z. B. Vertreter der Geistesgeschichte, wie H. A. Korff, Fr. Gundolf, der Marxist G. Lukács, der Literatursoziologe K. Müller-Salget oder der Hermeneut H. R. Jauß).

## 1.2. Zur Problemstellung. Die Frage der Innerlichkeit in der deutschen Romantik

Es kann auf den ersten Blick eine Zumutung sein, einen Brief-Roman von 1774/1787<sup>1</sup> mit einer Erzählung von 1922 und einem Roman von 1947 unter einem Aspekt zusammen zu behandeln. Und doch, auch wenn es bei der Auswahl der erläuterten Texte eine gewisse Beliebigkeit eine Rolle gespielt haben mag, ist wohl eine thematische Ähnlichkeit zwischen ihnen nachzuweisen, die diese Texte miteinander verknüpft. Diese thematische Ähnlichkeit beruht auf der sogenannten „deutschen Innerlichkeit“, die eine solche Untersuchung rechtfertigt.

Es wäre schwierig, für diesen Begriff je nach seinen Bedeutungsänderungen in den verschiedenen ideengeschichtlichen Kontexten eine exakte Definition zu liefern. Verallgemeinernd könnte jedoch die Innerlichkeit folgendermaßen charakterisiert werden: Sie stellt bestimmte „innere“, d. h. geistig-seelische Gehalte dar, die als Potenz nach „äußerer“ Verwirklichung streben. Die Frage ist, wie sich das Mögliche als Verwirklichtes manifestieren, welche äußere Gestalt es annehmen kann.

Der Begriff „deutsche Innerlichkeit“ wurde in dieser Form von Thomas Mann übernommen, der ihn u.a. unter dem Einfluß von Friedrich Nietzsche und Ernst Bertram geprägt und im Faustus-Roman und in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen* thematisiert hat. Mann war bereits gegen Mitte des 20. Jahrhunderts in der Lage, die deutsche Innerlichkeit in ihrer Komplexität, samt ihren politischen Folgen zu betrachten. Die Innerlichkeit ist in jener Bedeutung, wie sie Mann rückblickend auf die Entwicklung der deutschen Gesitigkeit versteht, zunächst in der Mystik erschienen, hat sich dann in der Lutherschen Kirchenreform, der Reformation, dann im Pietismus, später in der Romantik und in der Psychoanalyse fortgesetzt, um politisch mißbraucht der Demagogie eines Hitler zum Opfer gefallen in den Weltbrand des Zweiten Weltkriegs zu münden.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Bei der Untersuchung des Werther-Romans wird die zweite Fassung v. 1787 verwendet, weil sie im Vergleich zur ersten Fassung v. 1774 gerade hinsichtlich einer Struktur- und Motivanalyse abgerundeter ist, auch wenn dabei Kraftausdrücke des Sturm und Drang, sowie mundartliche Wendungen und unregelmäßige syntaktische Konstruktionen verlorengehen. Die Geschichte des Bauernknechts ist allerdings ein neues Element, das zusammen mit anderen tragischen Liebesgeschichten Werthers tragischen Werdegang noch markanter hervorhebt.

<sup>2</sup> vgl. dazu etwas ausführlicher den Exkurs: Die deutsche Innerlichkeit im *Doktor Faustus*: Ernst Bertram, Friedrich Nietzsche und Thomas Mann im Mann-Kapitel.

Welche sind nun jene Topoi, die die deutsche Innerlichkeit kennzeichnen, und die eine thematische Gemeinsamkeit der drei zeitlich so weit voneinander liegenden, untersuchten Texte zu lassen? Vor allem das ambivalente Verhältnis von **Werden** und **Sein** oder **Natur** und **Geist**.

Das Werden bedeutet ständige Bewegung und ist ewig-vergänglich, das sich im Kreislauf organischen Lebens immer wiederholt und von Entstehung, Entwicklung, Reife als Höhepunkt, Untergang, Vergehen und von Wiederentstehung gekennzeichnet ist. Dem Werden gegenüber gilt das Sein als ewig-unbewegtes, als unbewegt-bewegendes Prinzip. Zu unterscheiden ist hier zwischen einem niederen Sein, dem Dasein (Goethe, Hesse), also dem organischen Leben schlechthin, das eigentlich zur Sphäre des Werdens gehört, und einem höheren Sein, dem ewigen Geist. Dieses höhere Sein kann als „jene Welt“ (Goethe) „höhere Heimat“ (Novalis) oder als „drittes Reich des Geistes“, als „Logos“, „ewiger Geist“ (Hesse) erscheinen, nach dem die Protagonisten ständig unterwegs sind. Im Spannungsfeld zwischen Werden und Sein befinden sich die Protagonisten also von Sehnsucht getrieben auf einem Wanderweg, die sie aus dem Kreislauf sich wiederkehrender Gewöhnlichkeiten der Werden-Sphäre in das ewige Sein-Sphäre zu entrücken habe.

Die in den drei Hauptkapiteln behandelten Texte lassen sich im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Werden als Potenz und dem Sein als der formlosen Materie als Potenz Gestalt verleihendes Prinzip u. a. durch den Entelechie-Gedanken des Aristoteles (Goethe, Hesse, Mann), sowie durch die Polaritätsgesetze in der Natur (Goethe) oder durch die Funktionen der Handlungsstruktur (Hesse) – kurz: durch die allgemeine „Entwicklungslehren“ von Goethe und Hesse verknüpfen.<sup>3</sup> Für uns ist vor allem nicht die Entelechie-Auffassung des Aristoteles wich-

<sup>3</sup> Die Entelechie bedeutet seit Aristoteles die Form, die sich im Stoff verwirklicht, eine Art Energie, besonders die im Organismus liegende Kraft, die ihm von innen her zu Selbstentwicklung- und Vollendung verhilft. In diesem Sinne bezeichnet Aristoteles die Seele als die erste Entelechie eines organischen, lebensfähigen Körpers. Vgl. Aristoteles, *Über die Seele*, Buch II. 1. 412a. In: Aristoteles, *Über die Seele*. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar. Hrsg. v. Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition v. Wilhelm Biehl u. Otto Apelt. (Philosophische Bibliothek 476). Homburg, 1995. S. 59–63. „Wir wollen [...] versuchen zu bestimmen, was die Seele ist, und was ihr gemeinsamster Begriff sein dürfte. Wir nennen nun eine Gattung des Seienden das Wesen (Substanz), und von diesem das eine als Materie, das an sich nicht dieses bestimmte Ding da ist, ein anderes aber als Gestalt und Form, nach welcher etwas schon ein bestimmtes Ding ist, und drittens das aus diesen (beiden Zusammengesetzte). Die Materie ist Potenz/Möglichkeit, die Form aber ist Vollendung (Entelechie)“ S. 60–61.

tig, sondern vielmehr das, wie sie von unseren Autoren verstanden werden, und welche Bedeutung ihr in den Textwelten zugeordnet wird.

Goethes Entelechie- und Entwicklungsauffassung weist folgendes Schema auf: Die Entelechie ist ein Beweis der Ewigkeit im Geistigen, bildet die Triebfeder der Produktivität, ist im Genie ein ganzes Leben lang tätig und gewährt ihm ständige Tatkraft. In den gestalteten, Natur gewordenen Organismen – welche die Entelechie nicht entbehren können – walten polare Kräfte, die sich anziehen und abstoßen, und sich in einem Kreislauf – nach dem Muster der Naturbewegung von Anfang/Aufgehen/Frühling – Mitte/Höhepunkt/Sommer – Untergehen/Herbst – Ende/Tiefpunkt/Winter – bewegen. In diesem Kreislauf ist jegliches Lebewesen bestrebt, aufgrund des dem Geist zugeschriebenen Triebes zur „Steigerung“, „Entselbstung“ oder „Entgrenzung“ in der Entwicklungsstufe immer höher zu steigen. In diesem Sinne erlebt Werther den Tod als ein Hinübersteigen in das Ewige, als eine Rückkehr des Gottessohns zum ewigen Vater und ein Transzendentieren seiner durch den Kuß vollendeten Liebe zu Lotte.<sup>4</sup>

Hesse betrachtet die Person der Glasperlenspieler als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie. Die Entelechie ist auch bei ihm ewig, die Maske ändert sich bloß ständig. In diesem Sinne sind z. B. die drei Selbstbiographien am Ende des *Gasperlenspiels* unterschiedliche Gestaltungen des gleichen Gedankens, der Einheit nämlich, die mit anderen Funktionen der Handlungsstruktur Hessescher Werke – wie etwa mit der Bipolarität, dem Kreislauf, dem Protagonisten als Erwählten und dem Seelenführer, der für die Entwicklung des Protagonisten zu sorgen hat – die gedanklich-inhaltliche Grundlage der erzähltechnischen Strukturen der Prosawerke Hesses bilden.

Der Entelechie-Gedanke erscheint auch im Mannschen Faustus-Roman, und zwar in mehrfacher Form. Der Theologie-Student Leverkühn hört von Nonnenmacher Vorlesungen über die Entelechie-Lehre des Aristoteles. Die Lehre über Stoff und Form spukt aber, in die Alltagspraxis

<sup>4</sup> vgl. dazu das Goethe-Kapitel, sowie folgende Aufsätze, in denen Goethes Entelechie-Auffassung und Entwicklungslehre ausführlicher behandelt werden: Géza Horváth, *Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Dimensionen der Flucht*. In: Neohelicon XXV/2. Acta comparationis litterarum universarum. Hrsg. Miklós Szabolcsi et alii, Budapest, Dordrecht, Boston, London, 1998. S.197–213. sowie Géza Horváth, *Goethe und Hesse. Goethes Auswirkung auf Hesse im Spiegel der Entwicklungsgedanken beider Dichter*. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie (11.). Hrsg. v. Ernő Kulcsár Szabó et alii, Berlin, 1999. S. 131–139.

umgesetzt, vor dem Ersten Weltkrieg bereits in den Diskussionen der Mitglieder des Winfried-Vereins, entfaltet sich dann in einem anderen politischen und kulturellen Kontext vor dem Zweiten Weltkrieg in den erzkonservativen Gesprächen der Herren-Abende bei Kridwiß in München. Kurz: Die deutsche Jugend betrachtet sich als metaphysische Gabe, die die Kraft und das Recht hat, aus der Isolation herauszubrechen, und das werdende Deutschtum zur Selbstgestaltung zu verhelfen, die im politischen Bereich die Weltherrschaft schlechthin bedeuten würde. Genauso verhält es sich mit Leverkühns biographischer und musikalischer Entwicklung. Er will auch aus seiner Pfeifferinger Einsamkeit durch gescheiterten Heiratsversuch herausbrechen und mit seiner musikalischen Revolution die Kunst aus ihrer Isolation herauslösen und sie dem Volk zugänglich machen.<sup>5</sup>

In der Topik der romantischen Poesie<sup>6</sup> manifestiert sich die Bewegungsstruktur von Werden und Sein u. a. in der Sehnsucht des in ein Dualsystem gespaltenen Geschöpfen im vergänglichen Dasein nach dem Ewigen und Unbedingten, dem Ungeteilt-Ganzen im Sein meistens als

<sup>5</sup> In einem Exkurs des Faustus-Kapitels wird Thomas Manns Meisternovelle *Der Tod in Venedig* aus der Sicht des Schöpfungsgedanken, d.h. des Verhältnisses von Werden und Sein, von Stoff und Form, untersucht, und gezeigt, wie pervertiert er in Aschenbachs Auffassung erscheint.

<sup>6</sup> Es ist keine Zielsetzung und daher auch keine Aufgabe dieser Arbeit auf literaturtheoretische, ästhetische oder poetologische Probleme der Romantik einzugehen, die sich ausführlich mit der Innerlichkeit befassen. Die Frage ist um so komplizierter, weil – vor allem in der Frühromantik – die Poesie, z. B. die „romantische Poesie“ im Sinne Friedrich Schlegels oder die „Transzentalpoesie“ im Sinne von Novalis gerade alle Wissenschaften und Bereiche des Lebens durchpoetisieren will. Hier lassen sich Wissenschaftsbereiche im heutigen Sinn noch nicht trennen. Schleiermachers Schriften sind genauso durchpoetisiert wie die von Novalis oder Tieck. Hier möchte ich nur auf das bekannte Fragment (116) von Schlegel kurz zurückgreifen, das gleichsam ein Manifest (früh-)romantischer Poesie ist: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollenet sein kann.“ In: Friedrich Schlegel, *Werke in zwei Bänden*. Bd.1. Berlin; Weimar, 1980. S. 204-205. Gerade das Fragment als beliebte literarische Form der Frühromantik drückt pradoxerweise die Sehnsucht des dichterischen Willens nach dem Unendlichen am angemessensten aus. Das ist die adäquateste Form, denn das Unendliche kann nämlich gerade durch eine unvollendete, bruchstücksmäßige und endliche Form, das jedoch dem Unendlichen gegenüber offen ist, ausgedrückt werden. Im Zusammenhang mit dem Fragment und – u.a. – seinem Verhältnis zur Innerlichkeit vgl. den theoretischen Aufsatz von Ernő Kulcsár Szabó, *A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában*. In: Literatura. 1999/3. S. 253-273. Ich möchte nur noch auf einen umfassenden Sammelband hinweisen, der sich mit poetologischen Fragen – unter diesem Aspekt u. a. auch mit der Innerlichkeit – der Romantik befaßt. Vgl. Michael Neumann (Hrsg.), *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/Main, 1991.

Fernweh, das sich sowohl nach konkret-immanenten, wie auch nach abstrakt-transzendenten Zielen richten kann. Als konkretes Ziel erscheint der Süden oder die Exotik des fernen Ostens. Als abstraktes Ziel gilt das eigene Innere, die Psyche und/oder ein höherer Bereich, der außerhalb der Immanenz liegt. Wichtig ist jedoch auf dem Wanderweg der Protagonisten das Moment des Suchens, des Unterwegsseins, der Bewegung, kurz das Werden als noch nicht verwirklichte Möglichkeit und das Moment des Ziels, das Sein als gestaltete, ungestört-unbewegliche Wirklichkeit, als Vollendung. Die Struktur der Bewegung der deutschen Innerlichkeit bildet das Schema von Dasein als lokal und temporal beschränktes Leben, das Werden als Getriebenwerden und Suche nach Halt, nach dem Ewigen, dem Sein. Für das Dasein steht oft die kalte, nordisch-nördliche Heimat als Ausgangspunkt und für das Sein eine höhere Heimat. Die beiden Heimaten werden durch das Wandern verbunden.

Der Weg der Protagonisten zu sich und/oder zum Ewigen ist meistens gefährlich. Die Protagonisten geraten oft auf Irrwege, werden von dämonischen Mächten verführt und müssen oft zugrunde gehen. Die dämonische Gewalt erscheint meistens in der Gestalt eines erotisch wirkenden Weibs, das als Teufelsgefährtin auftritt. Dieser schematischen Grundtypologie romantischer Texte von **Dasein** (beschränktes, normales Leben) – **Werden** (Fernweh: konkrete Sehnsucht in den Süden nach dem fernen Osten oder nach exotischen Landschaften, sowie Sehnsucht nach dem Unendlich-Ewigen) – **Sein** („höhere Heimat“ des Geistes, des Reichen der Poesie, der Transzendenz, etc.) lassen sich erzähltypologisch wichtige, motivische Elemente in Form von Gegensatzpaaren unterordnen, wie z. B.: Nord – Süd, Kälte – Wärme, Ratio – Emotion, Vernunft – Triebe, Nüchternheit – Rausch, Ordnung – Chaos, bewußt – unbewußt, Wachsein – Traum, Tag – Nacht, hell – dunkel, etc.

Im Hindblick auf die Innerlichkeit werden fünf kurze repräsentative Erzähltexte der Romantik dargestellt, an denen plausibel darzustellen ist, wie die motivischen Elemente die Erzählstrukturen modellieren. Es könnten selbstverständlich viele andere romantische Texte unter diesem Aspekt untersucht werden, aber ein solches Unterfangen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.



### 1.2.1. Heinrich von Ofterdingen

Im Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis erscheint das Fernweh und damit im Zusammenhang das Motiv der Reise auf unterschiedlichen Ebenen: auf der konkreten Textebene im ersten Teil, in der *Erwartung*, und zwar als Heinrichs Reise in der Begleitung seiner Mutter und von Kaufleuten aus Heinrichs Heimatstadt, dem nördlichen Eisenach in Thüringen in das südliche Augsburg in Schwaben. Dem kalten Norden, wo „raue Ernsthaftigkeit und die wilde Ausgelassenheit der Männer“ walten, und wo Träume verpönt sind, wird das in der Nachbarschaft von „Welschland“ liegende südliche Schwabenland, das in Heinrichs Vorstellung nach der Erzählung der Mutter als „irdisches Paradies“ erscheint, entgegengehalten. In der „Heimat der Sänger“ herrscht „milde Lebendigkeit, sanfte bescheidene Freude“ und „die Liebe wird in tausendfachen Gestalten der leitende Geist der glücklichen Gesellschaften.“ Augsburg ist die Heimatstadt der Mutter und des Großvaters, hier begegnet Heinrich nach Vorstufen der Poesie<sup>7</sup> dem Dichter, Klingsor, und hier vermahlt er sich mit Mathilde, die die Treue und wahre Liebe – die höchsten Elemente im Leben und in der Poesie – vertritt.

Dieser Teil endet mit Klingsors Märchen, das den Roman im zweiten Teil in eine „höhere Sphäre“ der *Erfüllung* hinüberführt, in der Heinrich als Pilgrim seine Reise wieder aufnimmt. Hinter diesen konkreten Reisen zeichnen sich aber auch andere ab, die dann aufeinander bezogen eine analoge Entwicklungstendenz aufzeigen, die auf jeder Ebene des Romans gültig ist. Heinrichs Fernweh richtet sich in einer „Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt“<sup>8</sup>, die sich als Wunschobjekt in der traumhaften blauen Blume verkörpert. Dem konkreten Reiseantritt geht die erste Erwähnung der Blume, sowie ihre zweifache motivische Wiederholung in Heinrichs und des Vaters Traum voran. Vollkommen motiviert erblickt Heinrich zu Beginn der Dämmerung im Traum eines Traums die Blume, deren er vor dem Einschlafen gedenkt, indem er den

<sup>7</sup> Auf der konkreten Reise von Eisenach nach Augsburg wird Heinrich mit den wichtigsten Komponenten der Poesie vertraut gemacht; Aus den beiden Märchen der Kaufleute von der Arion-Legende sowie der Atlantis-Geschichte geht die Allmacht der Dichtkunst hervor; auf dem Ritterschloß lernt er die wilde Herrlichkeit des Kriegs kennen, der durch Zulimas Vermittlung das Ursprungsland der Poesie, das Morgenland, und die friedliche Toleranz gegenübergestellt werden. Der Bergmann vermittelt das Naturerlebnis, der aus dem Krieg in Einsiedelei zurückgezogene Hohenzoller die Kraft der Meditation und die Wichtigkeit der Geschichtsschreibung.

<sup>8</sup> Novalis, *Dichtungen und Prosa*. Hrsg. V. Claus Träger und Heidi Ruddigkeit. Leipzig, 1975. S. 78.

Fremden in Erinnerung ruft, von dem er einst von der Wunderblume gehört hat. In Verbindung mit der Dämmerung als Schwellenzustand erscheint der Traum für Heinrich als Vermittler zwischen zwei Sphären: dem Bewußten und Unbewußten („ein bedeutsamer Riß in den geheimnisvollen Vorhang [ist], der mit tausend Falten in unser Inneres hineinfällt“<sup>9</sup>), sowie dem gewöhnlichen Leben und der freien, dichterischen Phantasie. Nach dreifachem Heraufbeschwören der blauen Blume bricht Heinrich bei Morgendämmerung zu der Reise auf, wobei nach einer Todesvorahnung<sup>10</sup> im Moment der Trennung von der Heimatstadt – gerade in Anlehnung an die Wunderblume – die konkrete Reise mit der Suche nach der Blume und dem Vaterland verknüpft wird:

Eine erste Ankündigung des Todes, bleibt die erste Trennung unvergeßlich, und wird [...] endlich bei abnehmender Freude an den Erscheinungen des Tages, und zunehmender Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt zu einem freundlichen Wegweiser [...] Es war früh am Tage, als die Reisenden aus den Toren von Eisenach fortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung [...] Er sah sich an der Schwelle der Ferne [...] Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Novalis, S. 71.

<sup>10</sup> Der Tod bedeutet jedoch keine Vernichtung oder Zerstörung des Ich, sondern nur den Abschluß eines Lebensstadiums, auf das ein höheres und zugleich ein tieferes folgt, das also durch Selbterkennen, d.h. ein Vertrautwerden mit den Bereichen der eigenen Seele und der Gesamtheit des Bewußten und Unbewußten, des Gemüts erzielt wird. In der Vision des Pilgrims erquickt ihn Mathilde und bereitet ihn auf die Begegnung mit Zyane vor, „[...] so daß ihm der Tod, wie eine höhere Offenbarung des Lebens erschien“ (Novalis, S. 209.) Die meisten Gestalten treten nach mehrfachem Versterben immer wieder in neuer und erweiterter und erhöhter Form auf, wie z.B. Heinrich selbst, der Pilgrim wird, oder Sylvester, der identisch mit dem Fremden und dem Alten aus dem Traum von Heinrichs Vater ist, oder selbst Zyane – deren Name „Kornblume“ auf die blaue Blume verweist und dadurch auch sie zum Teilespekt der Wunderblume macht –, die eine auferstandene Tochter der Morgenländerin Marie von Hohenzollern und Friedrich von Hohenzollern ist, und die sich in der erhöhten Sphäre als Heinrichs Schwester ausgibt, und ihre Mutter mit Einbeziehung aller Mütter in die Figur der himmlischen Muttergottes, Maria, erhöht, ganz im Sinne des Romankonzepts, nach dem jeglichem, vereinzelten Mikrokosmos ein einheitlicher Makrokosmos zugrunde liegt, den die Person des Weltalls überschauen kann: „Das Weltall zerfällt in unendliche, immer von größern Welten wieder befaßte Welten. Alle Sinne sind am Ende Ein Sinn. Ein Sinn führt wie Eine Welt allmählich zu allen Welten [...] Nur die Person des Weltalls vermag das Verhältnis unsrer Welt einzusehn.“ (Novalis, S. 219.)

<sup>11</sup> Novalis, S. 78–79.

Das Motiv der Dämmerung<sup>12</sup> verbindet aber nicht nur Nahes und Fernes, Bewußtes und Unbewußtes, sondern auch weitere Bereiche:

In allen Übergängen scheint, wie in einem Zwischenreiche, eine höhere, geistliche Macht durchbrechen zu wollen; und wie auf der Oberfläche unseres Wohnplatzes die an unterirdischen und überirdischen Schätzen reichsten Gegenden in der Mitte zwischen den wilden, unwirtlichen Urgebirgen und den unermeßlichen Ebenen liegen, so hat sich auch zwischen den rohen Zeiten der Barbarei und dem kunststreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter eine tiefssinnige und romantische Zeit niedergelassen, die unter schlachtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt.<sup>13</sup>

Anhand dieser Textstelle lässt sich folgendes Entwicklungsschema erstellen:

Nacht	Dämmerung/Übergang/ Vermittlung	Tag
Schlaf	Traum	Wachsein
Unterirdische Schätze, wilde, unwirtliche Urgebirge	Oberfläche/Mitte	Überirdische Schätze, uner- meßliche Ebenen
Einst: rohe Zeit der Barbarei	Jetzt: tiefssinnige, romantische Zeit, die eine höhere Gestalt als Möglichkeit in sich verbirgt	Zukunft: kunstreiches, vielwis- sendes Zeitalter, bleibende, si- chere Welt, Heimat, Vaterland
Tief	Flach, Ebene	Hoch
Nah	Mitte/Übergang	Fern

Diese dreistufige Entwicklungslinie wird in unterschiedlichen Kontexten variiert, wobei die Mitte immer ein Übergangsstadium bildet, das eine ständige Bewegung, Entwicklung oder Werden voraussetzt. In der zweiten Erzählung der Kaufleute über die Macht der Liebe und Poesie trägt der junge Mann ein Lied seinem künftigen Eidam, dem König von Atlantis, vor, in dem es heißt:

<sup>12</sup> Auf die Wichtigkeit des Dämmerung-Motivs machen auch Leroy und Pastor aufmerksam. Die Synthese von Träumen und Nichtträumen auf der Schwelle der Dämmerung betrachten sie als „Operation des Genies“, als „Genese der poetischen Schöpfung schlechthin“: „[...] der Geist des träumend-wachen Dichters flutet im Strom des Unbewußten, über den er sich aber zugleich denkend erhebt; und in dieser eigentlich romantischen Seelenlage findet seine Einbildungskraft jene Vorstellungen und Symbole, die Unendliches und Endliches buchstäblich ‚ineins-bilden‘ und im Greifbaren einer konkreten Erscheinung die unendliche Idee mitgeben.“ Vgl. Robert Leroy – Eckart Pastor, *Die Initiation des romantischen Dichters. Der Anfang von Novalis, Heinrich von Ofterdingen*. In: Ernst Ribbat (Hrsg.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein, 1979. S. 38-57. Zitat: S. 52.

<sup>13</sup> Novalis, S. 77.

Er handelte von dem Ursprunge der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Tiere und Menschen, von der allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barbarei und ihren Kämpfen mit jenen wohltätigen Göttinnen, und endlich von dem zukünftigen Triumph der letztern [...] der Verjüngung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters.<sup>14</sup>

Vergangenheit: I. Goldenes Zeitalter: Liebe und Poesie: Vorwelt	Gegenwart: Barbarei, Haß, Übergang, Kampf zwischen Liebe, Poesie und Barbarei, Haß	Zukunft: Verjüngung der Na- tur, Wiederkehr eines ewigen, II. Goldenen Zeitalters: Über- welt
---	---	--

Genauso dreifach gliedert sich die Entwicklung im Gespräch Heinrichs mit Sylvester erstens in ein I. Stadium der Kindheit, der Unschuld, der Harmonie, einer „Blumenexistenz“ oder „unschuldigen Blumenwelt“, zweitens in das sterbliche Menschenleben und drittens in eine zweite, „höhere Kindheit“ und das wiedergefundene Paradies, dessen Vorboten die Wolken sind, und dessen Keim jedem Menschen in der Form des Gewissens als Vermittler zwischen Mensch und Gott innewohnt: „Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch.“<sup>15</sup>

Ein Zusammenschmelzen von Vergangenem und Künftigem erlebt Heinrich in einer Vision unter Einwirkung des Mondes, der wie ein Traum der Sonne über der in sich gekehrten Traumwelt die in unzählige Grenzen geteilte Natur in jene fabelhafte Urzeit zurückführt, „wo jeder Keim noch für sich schlummerte, und einsam und unberührt sich vergeblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermeßlichen Daseins zu entfalten.“<sup>16</sup> Der Mond erscheint hier analog zu Heinrichs Traum-Auffassung als Vermittler an der Schwelle zwischen dem im Hellen Verwirklichten und dem im Dunklen schlummernden Urbild, und besitzt die Zauberkraft, das bereits Verwirklichte in einen Urzustand des erst Möglichen vor dem Gestaltetwerden zurück zu verwandeln. „Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinerinem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldenen Engelskindern ihr singend entgegenschwabe.“<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Novalis, S. 101–102.

<sup>15</sup> Novalis, S. 221.

<sup>16</sup> Novalis, S. 131.

<sup>17</sup> Novalis, S. 131.

Das Wohnzimmer verweist darauf, daß Heinrich noch nicht erfahren und reif genug ist, selber im Inneren des Münsters das Treffen beider Welten zu erleben, wie er es kurz darauf bei der Begegnung mit dem Einsiedler auch gesteht, der selbst nach langer Kriegserfahrung und dem Verlust der Kinder und der morgenländischen Gattin, Eremit geworden ist, um in der Einsamkeit die Geschichte zu studieren. Das Substantiv Münster bedeutet Einsiedelei und ist eine große Kirche eines Klosters. Das weist einerseits auf die zum Betreiben der Historie nötige einsame Meditation, andererseits auf die spätere Bemerkung Hohenzollers „die Kirche ist das Wohnhaus der Geschichte“<sup>18</sup> hin. Die mit der Dichtkunst eng verwandte, sogar ihr gehörige Geschichte bedeutet eine Verknüpfung des Vergangenen – mit Hilfe der Erinnerung – mit dem Künftigen – mit Hilfe der Hoffnung: „[...] und nur dann, wenn man imstande ist, eine lange Reihe zu übersehen, [...] bemerkt man die geheime Verketzung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen.“<sup>19</sup> So wird ersichtlich, warum Heinrich die ernste Vorwelt mit der klaren und fröhlichen Zukunft im Dämmerzustand der Vision entgegenzukommen vorahnt. In diesem historischen Erkenntnis-Moment werden Vergangenes und Künftiges in einem ewigen Gleichzeitigen aufgehoben.

Die höhere Welt, die ewige Harmonie wird im Klingsorschen Märchen wiedergefunden und wiederhergestellt.

Heinrich strebt also auf dem Wege zur wahren Poesie nach dem Urbild und der höheren Einheit, die in einer transzendenten Ewigkeit zusammenfallen, nach der Aufhebung der Gegensätze von Innen und Außen, von Vergangenheit und Zukunft, die er in unterschiedlichen Seinsbereichen auf Wanderschaften zum Quell<sup>20</sup> – der Anfang und Ende ist – zurückkehrend im geplanten dritten Teil, in der *Verklärung*, wiederfinden soll.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Novalis, S. 138.

<sup>19</sup> Novalis, S. 137.

<sup>20</sup> Auch die Quelle kehrt im Text motivisch oft wieder. Zuerst erblickt Heinrich in seinem ersten Traum, im Berginnern einen Springquell, der bis zur Decke steigt, um dann in unzählige Funken zerstoben in das wiedervereinigende Becken zurückzufallen. Der Alte aus Böhmen – ein Hinweis auf den Mystiker Jakob Böhme – ist deshalb Bergmann geworden, denn er wollte wissen, wo das Wasser in den Quellen herkomme. Bei der Begegnung mit dem Einsiedler sinnt Heinrich darüber nach, daß die unerschöpflich dünkende Quelle seines inneren Lebens durch eine Fülle von Erfahrungen gesättigt werden muß, um dann wieder zu sich zu kommen, ähnlich wie der Einsiedler erst nach reichen Lebenserfahrungen Einsiedler geworden ist.

<sup>21</sup> Vgl. Richard Samuels grundlegenden Aufsatz *Novalis. Heinrich von Ofterdingen*. Besonders das Kapitel *Die Pläne zu Fortsetzung des Romans*. In: *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf, 1966. S. 253-300. Auch Samuel betont anhand der Strukturbes-

## 1.2.2. Der Runenberg

In Ludwig Tiecks Erzählung *Der Runenberg* wird der junge Held, Christian, aus rätselhaften Gründen von einer, zunächst unpersönlichen, fremden Macht, der magnetisch-magischen Kraft der dunklen Bergwelt angezogen: „es hat mich wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise meiner Eltern und Verwandten hinweggenommen“<sup>22</sup>. Aus „dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit“<sup>23</sup>: der engen Wohnung, dem kleinen, „beschränkten Garten“ des Vaters mit „geordneten Blumenbeeten“ treibt es ihn in die Ferne, in die dunklen und wilden, kahlen und kalten Berge, die er nunmehr als seine Heimat liebt, und in denen er der heidnischen Jagdgöttin Diana huldigt. Zwar graut es ihm vor der unmenschlichen vereinsamten Gegend, besteigt er doch um Mitternacht von Sehnsucht und Wollust berauscht wie ein Trunkener den rätselhaften, vom Mond beschienenen, gefährlichen, heidnischen Berg<sup>24</sup>, um sich dem erotischen Zauber der sich entkleidenden, schwarzhhaarigen, mächtigen und überirdischen Schönheit des Bergweibs erlegen, mit dem kalten, leblosen Reich des Erzes für immer zu vermahlen. Vergebens flieht er aufgewacht aus tiefem Traum in die sonnige Ebene, um am südlichen Hang des Bergs im frommen Dorf ein neues Leben zu beginnen. „Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann“<sup>25</sup> – bekennt Christian seiner jungen Frau, der blonden Elisabeth, gleich in der Brautnacht, und kehrt bald nochmals in den Berg zurück, unter dem Einwand zwar, seine Eltern zu besuchen. Im Berg wird er diesmal jedoch noch vom eigenen Vater gerettet, aber dem vom Fremden ihm anvertrauten Gold kann Christian nicht mehr widerstehen und verschwindet im Berg, um seinem normalen, geordneten und gesitteten Leben den Rücken kehrend, Frau und Gut dem Verfall überlassend am Ende der Erzählung wahnwitzig noch einmal kurz aufzutreten. Christian, des-

---

handlung des Romans, daß sich der erste Teil in den weiteren beiden auf immer höheren Stufen wiederholen sollte, und bereits im ersten Teil richten sich u. a. auch alle Sprachmittel – Metapher, Vergleich und Bild – darauf, „in allem lebendig Wirkenden die unmittelbare Beziehung zum Transzendenten herzustellen, den Menschen über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg in die Ewigkeit zu stellen.“ (S. 285.)

<sup>22</sup> Ludwig Tieck, *Der Runenberg*. In: Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen. Märchen.* Nachwort v. Konrad Nussbächer. Stuttgart, 1986. S. 28..

<sup>23</sup> Tieck, S. 25.

<sup>24</sup> Der Name des Bergs verweist auf die Zeichen der von den Germanen benutzten Schrift, und bedeutete ursprünglich „Geheimnis“, „Geflüster“.

<sup>25</sup> Tieck, S. 37.

sen Demut, Ruhe und kindlicher Sinn trotz seines Namens von Wildheit und Hochmut verschüttet wird, vertritt eine verkehrte Wertordnung, indem er die lebendig-organische Natur, vor allem die Flora: Pflanzen, Kräuter, Blumen und Bäume bloß als Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten versteht. Der dem Wahn verfallene Christian trachtet nach dem Ewigen, das er im dunklen und tiefen Berginnern, im anorganischen Erz gefunden zu haben wähnt.

Die Erzählung hat eine Diagramm-Struktur. Auf der horizontalen Achse befinden sich die beiden „Ebenen“: die Heimat mit der organisch-kultivierten Natur, der engen Wohnung und dem beschränkten Garten, die christlich-humane Sphäre also, und auf der vertikalen Achse der kalte, leblose Berg, auf dessen Gipfel Christian das Dämonische in der Gestalt der erotischen Schönheit erscheint, und dessen Tiefe das ewige Erz verbirgt. Der beängstigende, schauerliche, doch lockende Berg enthält also im Gegensatz zur sicheren Ebene beide Extreme „Höhe“ und „Tiefe“. Der Grund der unwiderstehlichen Wirkung des dämonischen Bergs auf Christian liegt in seinem „Schicksal“<sup>26</sup>, in seinen angeborenen Charakterzügen „Trotz“, „Wildheit“ und „Übermut“, wogegen sich sogar die fürsorgliche Erziehung des Vaters als wehrlos erweist.<sup>27</sup>

### 1.2.3. Peter Schlemihls wundersame Geschichte

„Nach einer glücklichen, jedoch für mich sehr beschwerlichen Seefahrt erreichten wir endlich den Hafen.“<sup>28</sup> – So beginnt *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Die Erzählung setzt mit der Ankunft von einer näher nicht bestimmten Seereise in einer unbenannten Hafenstadt an.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Tieck, S. 25.

<sup>27</sup> „die Felsen, die zerrissenen Klippen mit ihren schroffen Gestalten haben dein Gemüt zerrüttet und den verwüstenden Hunger nach dem Metall in dich gepflanzt. Immer hättest du dich vor dem Anblick des Gebirges hüten und bewahren müssen, und so dachte ich dich auch zu erziehen, aber es hat nicht sein sollen. Deine Demut, deine Ruhe, dein kindlicher Sinn ist von Trotz, Wildheit und Übermut verschüttet.“ Tieck, S. 44. Übrigens sind u. a. Trotz und Übermut Charakterzüge auch von Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus*.

<sup>28</sup> *Chamisso's Werke*. Hrsg. v. Hermann Cardel. Leipzig und Wien, o.J. S. 291.

<sup>29</sup> Die Attribute „glücklich“ und „beschwerlich“ verweisen darauf, daß die Reise dem Helden viel Anstrengung und Mühe gekostet hat und er froh ist, daß er endlich angekommen ist. Die Abneigung Schlemihls gegen Reise, obgleich hier konkret von einer Seereise die Rede ist, nimmt bereits im allerersten Satz die ungeheure Last des Herumirrens in der Welt vorweg, zu dem er, ohne es zu wissen, von vornherein verurteilt ist.

Halt und Rast, bzw. ein glückliches Leben, das sich Schlemihl mit Hilfe des vom Teufel abgekauften Glücksseckels Fortunati zu erreichen wünscht, bleiben ihm versagt. Schattenlos zur Einsamkeit verurteilt, erhascht er in fremder Maske die wahre Liebe eines reinen Mädchens, die er aber nur um seine Seele bekommen könnte. Nach dem übereilten Fehlritt, nämlich dem Verzicht auf seinen Schlagschatten, kann er nunmehr den weiteren Versuchungen des Teufels widerstehen, indem er den Pakt nicht unterschreibt und das Geldseckel in den tiefen Abgrund wirft. Der Preis für sein Heil ist jedoch sehr hoch. Ohne Schatten und ohne Geld büßt er nunmehr – zur endgültigen Einsamkeit verbannt – seine frühe Schuld ab, obgleich ihm anscheinend als Trost und Preis für seine Standhaftigkeit der Siebenmeilenstiefel zugespielt wird, nachdem er sich seinem „Schicksal“ ergeben und erkannt hat, daß er einer inneren Stimme folgend seinen eigenen Weg zu gehen hat. Nun ist aber dieser Weg nichts anderes als das endlose, einsame Herumirren in der Welt: „Nicht ohne früheres Verschulden trifft mich schwere Strafe [...] Ich werde allein unstat in der Welt wandern.“<sup>30</sup> Schlemihls Schicksal ist also weder Reichtum, noch glückliche Ehe, noch wahre Liebe – also kein normales Leben unter Menschen –, sondern eine fürchterliche Einsamkeit und eine unstillbare Sehnsucht nach dem Ganzen. Als privatisierender Gelehrter ist er ständig auf „Forschungsreisen“, aber der Ersatz „Naturforschung“ für das Ausgeschlossensein aus der menschlichen Gesellschaft kann ihn auch nicht befriedigen. Nicht einmal mit Hilfe der Wunderstiefel vermag er die ganze Erde zu entdecken und die ganze Natur zu umfassen und zu erschließen. Vom inneren Urbild gejagt widmet er sich der wissenschaftlichen Sammeltätigkeit: „Es war nicht ein Entschluß, den ich faßte. Ich habe nur seitdem, was da hell und vollendet im Urbild vor mein inneres Auge trat, getreu mit stillem, strengem, unausgesetztem Fleiß darzustellen gesucht, und meine Selbstzufriedenheit hat von dem Zusammenfallen des Dargestellten mit dem Urbild abgehängen.“<sup>31</sup> Und nun entpuppt sich Schlemihls wahre Tragödie: Nicht für die frühe Schuld muß er büßen, sondern wegen seiner in seinem innersten Innern verborgenen Begierde, das Ganze zu ergreifen, muß er in der Welt herumirren, wobei er zu wissen verurteilt ist, daß seine Sehnsucht nach wie vor unbefriedigt bleiben muß:

<sup>30</sup> Chamisso, S. 332.

<sup>31</sup> Chamisso, S. 341-342.

Ich setzte mich endlich auf die äußerste Spitze von Lamboc nieder und, das Gesicht gegen Süden und Osten gewendet, weint' ich wie am festverschlossenen Gitter meines Kerkers, daß ich doch so bald meine Begrenzung gefunden. [...] und so war im Ursprung schon, alles, was ich sammeln und erbauen sollte, bloßes Fragment zu bleiben verdammt.<sup>32</sup>

### 1.2.4. Vom verlorenen Spiegelbilde

Die Nord-Süd-Polarität, das Fernweh, das Dämonische in der Gestalt des verführerischen Weibs, das unstete Herumirren, der Kampf des Guten mit dem Bösen, kehren auch in E. T. A. Hoffmanns *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* wieder<sup>33</sup>, und zwar mit einem unmittelbaren intertextuellen Bezug zu Schlemihl, auch wenn in ziemlich ironischer Darstellung. Der Jungvermählte, deutsche Erasmus Spikher<sup>34</sup> hat sich immer schon nach dem warmen und süßen Süden gesehnt. Nun wird ihm auf einmal der Wunsch erfüllt – er kann „die nördliche Heimat“, das philistriose Alltagsleben mit der „lieben, frommen, deutschen Hausfrau“ – die im Gegensatz zu ihrer südländischen Rivalin keinen Namen hat und den bieder-naiven, guten Gattin-Typus verkörpert – verlassen und „nach dem schönen warmen Welschland“ reisen. Im Gegensatz zur „gemeinen Wahrheit“ des Nordens ist das warme „Italien das Land der Liebe“ und der üppigen Genüsse. Beim bloßen Anblick der engelsschönen Giulietta fällt die Maske des possierlich disziplinierten und verantwortungsvollen jungen Familienvaters, der ohne Donna am fröhlichen Fest in Florenz erscheint, und der von einer italienischen Schönheit mit den Worten bedroht

<sup>32</sup> Chamisso, S. 343.

<sup>33</sup> Die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* bildet das vierte und letzte Stück *Der Abenteuer der Silvester-Nacht*, die das dritte Stück des zweiten Teils der *Fantasiestücke in Callots Manier* ist. Zitiert wird nach folgender Ausgabe: E. T. A. Hoffmann, *Poetische Werke*. 1. Bd. Berlin, 1958.

<sup>34</sup> Selbst der von Erasmus von Rotterdam eingeführte, griechische Vorname des Hoffmannschen Protagonisten drückt die Sehnsucht und Begierde aus (das griechische Verb „eran“ bedeutet wünschen, sich sehnen, begehrten), während der Familienname, der norddeutsche „Spikher“ auf den Spiegel verweist, den der Held mit Giuliettas Vermittlung dem überall lauschenden Teufel abtreten wird. Aber nicht nur Begierde und Spiegel, sondern auch die Nord-Süd-Polarität ist im Namen inbegriffen, und zwar im griechischen Vornamen der Wunschcharakter, im nördlichen Nachnamen der Spiegel, der das Bild Juliens zeigt, solange ihn Spikher besitzt: „Es war mir, als schwebe aus des Spiegels tiefstem Hintergrunde eine dunkle Gestalt hervor [...] die Züge eines holden Frau**n**bildes – ich erkannte Julien.“ (Hoffmann, S. 387.)

wird: „Du kalter, kalter Teutscher“<sup>35</sup>. Erasmus Spikher wirft sich „wie im Wahnsinn“ vor der Frau nieder; seine, ein Leben lang verdrängten Sehnsüchte werden im Nu entfesselt, was das Publikum der berauschenden Wirkung des verzehrten Weins zuschreibt: „Ja, du bist es, dich habe ich geliebt immerdar, dich, du Engelsbild! – Dich habe ich geschaut in meinen Träumen, du bist mein Glück, meine Seligkeit, mein höheres Leben [...] Laß mich untergehen – untergehen, nur in dir, nur du will ich sein“.<sup>36</sup> Das ambivalente Bild des heiß begehrten Weibs ist aber komplizierter und entfaltet sich erst motivartig in mehrfacher Wiederholung. In der vorangehenden Episode *Der Abenteuer der Silvester-Nacht* kommt das Weib – Julie, Julia oder Giulietta genannt – als Erasmi Leben bestimmender Faktor vor. In der kalten Silvester-Nacht zunächst als die alte Geliebte, „ein Strahl aus herrlicher Vergangenheit, aus dem Leben voll Liebe und Poesie“<sup>37</sup>, die sich dann in eine üppige Schönheit – in die Figur der florentinischen Kurtisane und Teufelsgefährtin – verwandelt, die etwas Entsetzliches und Grauenvolles in dem Ich-Erzähler regt. In der verhängnisvollen Schönen vereinigen sich Himmelsbild und Höllengeist, Entzücken und Qual, Sehnsucht und Verzweiflung, höheres Leben und Dämonie, Kunst und Lust an der Verrücktheit. Erasmus erliegt dem dämonischen Zauber Giuliettas, schenkt ihr sein Spiegelbild, das doch bloß ein „Traum des Ich“, eine „schnöde Illusion“ sei, die das eigene Ich in Wahrheit und Traum spalte. Das gespaltene Ich des Erasmus Spikher pendelt zwischen der „gemeinen Wahrheit“, der Wirklichkeit seiner deutschen Heimat, der frommen Hausfrau, der Gestalt des „langweiligen Melancholikers“, „des kalten Teutschen“ und „der höheren Wirklichkeit der Poesie“, verbunden mit den üppigen Liebesgenüssen und dem Teufelsbündnis. Ähnlich wie Schlemihl unterschreibt Spikher den Teufelspakt nicht, obgleich es nicht an seinem Willen, sondern an äußeren Mächten scheitert: Zuerst rettet ihn der brave Freund Friedrich, dann die Taube des kleinen Rasmussens, die an dem Gift pickt, mit dem Spikher laut Intentionen des Teufels seine Familie ermorden sollte, um mit Leib und Seele Giulietta gehören zu dürfen, und drittens verjagt die fromme Hausfrau das Unwesen aus der Nähe seines Gatten, der nach wie vor nach der üppigen Schönheit schmachtet. Auch ein zweites Mal tritt Spikher

<sup>35</sup> Hoffmann, S. 393.

<sup>36</sup> Hoffmann, S. 394.

<sup>37</sup> Hoffmann, S. 378.



eine Reise an, diesmal von der biederer Hausfrau verabschiedet: „Wandre also nur noch ein bißchen in der Welt herum und suche gelegentlich dem Teufel dein Spiegelbild abzujagen.“<sup>38</sup> Der Textintention nach kann aber diese Reise nicht abgeschlossen werden, da Spikher diesmal ohne Obhut seiner Hausfrau in seiner Sehnsucht nach Giulietta, ganz ihrem Zauber ausgeliefert, in der Welt herumirrt. Die Dauerhaftigkeit dieser Reise ahnt wohl auch die in ihrem Wesen als Hausfrau und Mutter unerschütterte Gemahlin, wenn sie meint: „Schicke dem Rasmus dann und wann ein Paar neue Höschen, denn er rutscht sehr auf den Knien und braucht dergleichen viel.“<sup>39</sup> Ein letzter Hinweis auf die Begegnung Spikhers mit Schlemihl und ihren Entschluß, einander ergänzend Kompagnie zu gehen, muß notgedrungen scheitern, sonst würde beider unendliches Irren in der weiten Welt vereitelt.

### 1.2.5. Das Marmorbild

Fernweh, Sehnsucht, erotisch-dämonische Magie versteinerter heidnischer Urwelt, Kampf des reinen, lebenslustigen und frohen, christlichen Welt mit dem spukenden Geist der Antike, Hell und Dunkel, der Zauber des Südens bilden auch die Grundmotive der Erzählung *Das Marmorbild*<sup>40</sup> von Joseph von Eichendorff.

„Auf dem Lande in der Stille aufgewachsen, wie lange habe ich da die fernen blauen Berge sehnsüchtig betrachtet, wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang und von großer, unermeßlicher Lust“<sup>41</sup> – erzählt der junge Florio dem Sänger Fortunato unterwegs nach Lucca. Florio sehnt sich also aus der Stille, dem Garten des Elternhauses nach der lockenden, wunderschönen Ferne und den blauen Bergen. Auf der „Suche nach der Freiheit“ wird Florio Gefahren ausgeliefert, die auch hier durch die unwiderstehliche, anziehende und abstoßende, sinnliche Verführungs Kraft der in

<sup>38</sup> Hoffmann, S. 408.

<sup>39</sup> Hoffmann, S. 408.

<sup>40</sup> Zitiert wird nach Joseph von Eichendorff, *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hrsg. v. Hans Jürgen Meinerts. Siegloch; Künzelsau. 1958. Bd. 2. S. 7–48.

<sup>41</sup> Eichendorff, S. 8.

mehrfacher Gestalt erscheinenden römischen Liebesgöttin, Venus, eine enorme Wirkung auf den unschuldigen jungen Mann ausüben. Florio erreicht Lucca bei Abenddämmerung und bricht dann nach einem kurzen, verhängnisvollen, doch glücklich beendeten Zwischenspiel bei Morgendämmerung in das blühende Mailand auf. Die Abenddämmerung lässt das dunkle Abenteuer vorahnend, aber die Morgendämmerung weist auf die geglückte Überwindung obskurer irdischer Lust und ein Wiederfinden der hellen und frohen Welt hin. Florio treibt von innerer Sehnsucht nach dem dämonischen, wilden und verbotenen Schönen gejagt zwischen den Mächten des Guten und des Bösen. Das Gute vertreten Fortunato, die holde Bianca, die dem Jüngling gegenüber reine Liebe hegt, und ihr Vater, Pietro. Auf der anderen Seite lockt die Schöne, die durch den düsteren, schwarz gekleideten, die Sonne und Kirchenglocke scheuenden Ritter, Donati, Florio umwirbt. Die Gestalt des Wunschkards Venus erscheint mehrfach im Text: Zuerst beim Mondschein in tiefer Nacht als marmornes Venusbild. In ihrem ambivalenten Steinbild verschmelzen die zur erhöhten Geliebten gesteigerte reale Gestalt der hübschen Ballspielerin Bianca, deren Urbild in Florio schon seit früh auf geschlummert hat: „Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn in ihm kam jenes Bild wie eine langgesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor.“<sup>42</sup> Am hohen Mittag erscheint die verwandlungsfähige Schöne mit goldenem Haar und singt ein Sonett vom Auferstehen und Sehnen der Venus, am nächsten Abend begegnet Florio am Maskenball das Doppelbild im griechischen Gewande: Bianca und die an ein Marmorbild erinnernde, wunderbare Dame, die dem Jüngling Wonne und Schauer einflößt. Endlich kommt es zur intimeren Begegnung: In der „verhängnisvollen Nacht“ wird Venus lebendig. Sie empfängt Florio im heidnischen Tempel. Florio kommt die Dame wieder wohlbekannt vor: „[...] ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.“<sup>43</sup> Florio ist also unterwegs nach dem in seinem Innern lauernden, doch verdrängten Wunschkard des erotischen Weibsbilds, das er in Lucca auch findet, vor dem er jedoch dank Fortunato, Bianca und Pietro gerettet wird. Die im Frühling auferstehende Venus, ein Andenken an die irdische Lust, verführt durch teuflisches Blendwerk junge sorglose Gemüter, „die dann vom Leben abgeschieden und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden“.

<sup>42</sup> Eichendorff, S. 18.

<sup>43</sup> Eichendorff, S. 39.

der Toten zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren.”<sup>44</sup> – heißt es in der Höllendarstellung des Fortunato. Florio ist aber gerettet, wie die ganze Welt, denn die in Stein verbannte, heidnische Schöne ist von einem anderen, einem stillen und milden Frauenbild überwunden worden, auch wenn die in jedem Frühling immer wieder auferstehende Venus für das ewige Bestehen irdischer Lüste sorgt.

<sup>44</sup> Eichendorff, S. 46.

## **2. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHER.* DIMENSIONEN DER FLUCHT**

In diesem Kapitel wird Goethes berühmtes Jugendwerk, das in der modernen deutschen Literatur einen früher nie erlebten Weltruhm errungen und eine bis heute rege rezeptionsgeschichtliche Reaktion ausgelöst hat, aus der Sicht der deutschen Innerlichkeit untersucht.<sup>1</sup>

„Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die ihnen diesen Wunsch so reizend macht“<sup>2</sup> wirft Lotte im zweiten Teil des Romans dem sie immer leidenschaftlicher stürmenden und ihr nunmehr immer lästiger werdenden Werther vor, und mit dieser Befürchtung verweist sie auf den Kernpunkt und wahren Grund der Leiden des Helden.

Um diesen Gedanken klarzustellen, sollten zunächst eine formale Gliederung der Textstruktur, dann die im Text vorhandenen Zeitebenen geprüft werden.

Der Roman besteht aus zwei großen Teilen, dem Ersten und dem Zweiten Buch, wobei die beiden Teile hinsichtlich grundsätzlicher motivischer Wiederholungen wie etwa die von Glück, Wonne, Ausgefülltsein, Freihetsdrang, Sehnsucht nach dem Unbegrenzten auf der einen, sowie Leben-Dasein und Eingeschränktheit, Unglück, Leiden, Leere, Einschränkung auf der anderen Seite antinomisch miteinander korrespondieren.

<sup>1</sup> Hier seien vor allem die Vertreter der deutschen Geistesgeschichte: Wilhelm Dilthey, Friedrich Gundolf, Fritz Strich, Hermann August Korff, dann die im Sinne der sog. marxistischen Literaturwissenschaft abgefaßte Werther-Studie von Georg Lukács, bzw. der Hermeneut Hans Robert Jauß, Hans Rudolf Vaget sowie Helmut Koopmann erwähnt und bei meiner Werther-Auslegung mitberücksichtigt. Zur allgemeinen Orientierung möchte ich noch auf den rezeptionsgeschichtlichen Teil des Goethe Handbuchs (*Goethe Handbuch in vier Bänden*. Hrsg. von Bernd Witte et alii. Bd. 3. Prosaschriften, Stuttgart, 1997. Kap. *Die Leiden des jungen Werthers*. S. 51–101.) und einen repräsentativen, rezeptionsgeschichtlich angelegten Auswahlband der wichtigsten Interpretationen über dieses Werk hinweisen: *Goethes Werther: Kritik und Forschung*. Hrsg. v. Hans Peter Hermann. Darmstadt, 1994. (Wege der Forschung, Bd. 607). In einem anderen Zusammenhang untersucht in diesem Band Klaus Müller-Saget die Struktur-Frage des Werther-Romans (*Zur Struktur von Goethes 'Werther'*), wobei er vor allem die Pendant-Stellen im Rahmen der Parallel-Konstruktion der beiden Bücher analysiert und der Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst nachgeht. (künftig M-S).

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hrsg. v. Erich Trunz. München, 1973. Bd. VI. S. 102–103. (künftig Goethe, Bd. S.)

## 2.1. Formale Gliederung

### 2.1.2. Das Erste Buch gliedert sich in drei Teile:

I./1. „Wie froh bin ich, daß ich weg bin“<sup>3</sup>. Mit diesem Satz beginnt der erste Brief des Romans, und bereits dieser Anfangssatz nimmt das wichtigste Moment des Werkes, das der Flucht, vorweg und stellt einen unmittelbaren Bezug zum Ende, zum Tod Werthers her.

Das Adverb „weg“ bezeichnet ein Sichentfernen von einem bestimmten Ort, am Anfang des Textes von der unerträglichen Stadt der Mutter, in die sie sich nach dem frühen Tod von Werthers Vater, seine geliebte Geburtsstadt verlassend, eingesperrt hatte, und am Ende bezeichnet es ein Sichentfernen vom Dasein schlechthin. Dieses Sichentfernen betont zugleich das Moment des Unterwegsseins, des ständigen Herumirrens und Suchens des Protagonisten nach Halt, Rast, Glück und Heil.

Der konkrete Anlaß der Entfernung Werthers von der Mutter in Sachen einer Erbschaftsgeschichte liefert Werther bloß ein Alibi, Tabula rasa mit seiner Vergangenheit zu machen. „Ich will das Gegenwärtige genießen und das Vergangene soll mir vergangen sein“<sup>4</sup>, heißt es immer noch im ersten Brief v. 4. Mai, nach seiner Ankunft in einer ungenannten Stadt, die ihm ebenfalls unausstehlich vorkommt. In Wahlheim jedoch scheint er in der Jahreszeit der Jugend, also im Stadium des Neuanfangs, mit all den szenarischen Mitteln des Ortes, Labsal für sein krankes Herz und Beruhigung für sein sich nach Ausfüllung sehndes Gemüt gefunden zu haben. Das gegenwärtige, beschränkt-naive und idyllische Glück des einfachen Volks Wahlheims, insbesondere das der Kinder, verknüpft Werther mit der idealisierten Welt einer fernen Vergangenheit, nämlich der patriarchalischen Idee des Alten Testaments und Homers. Hinter dem Schein dieser Idylle spukt jedoch von Anfang an der Zweifel daran: Die „Krankheit zum Tode“ keimt in Werther, die am Ende ihr Opfer zerstören und dem Dasein entrücken wird. Werther ist sich dessen bewußt, wenn er sagt: „Und dann, so eingeschränkt er (nämlich der Mensch) ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker (nämlich das Leben) verlassen kann, wann er will“<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Goethe, Bd. 6. S. 7.

<sup>4</sup> Goethe, Bd. 6. S. 7.

<sup>5</sup> Goethe, Bd. 6. S. 14.

Es sind also das gegenwärtige Wahlheim (einfaches Volk und die Kinder) und eine idealisierte Vergangenheit (Bibel und Homer) Wiegenlied, Linderungs- bzw. Betäubungsmittel für Werther. Um auf die Ambivalenz dieses anscheinend paradiesischen Zustands, mit dem sich Werther bloß täuscht und betrügt, aufmerksam zu machen, genügt es hier allein auf Werthers einzige Lektüre in Wahlheim im Ersten Buch, auf Homers Ulyß, hingewiesen zu werden. Es stimmt zwar, daß im zweiten Buch Ossian in Werthers Herzen den Homer verdrängt, es darf aber auch nicht vergessen werden, daß seine einzige Lektüre der Ulyß ist. Bei ihm sucht er Ruhe, gerade bei Ulyß, der von Poseidon zur Irrfahrt verurteilt erst nach langem Unterwegssein wieder seine Heimat, seinen Halt als König an der Seite der treuen Gemahlin finden kann. Also wird nicht nur die patriarchalische Idee, sondern auch das Motiv der Wanderung und das Ziel als wiedererlangtes Glück durch die Rückkehr zum Ausgangspunkt durch diese Lektüre heraufbeschworen.

#### **2.1.2.1. Exkurs: Werthers Homer-Lektüre**

Wenn man die Stellen genauer betrachtet, an denen Werther nicht nur den Autor Homer oder den Titelhelden Ulyß erwähnt, sondern auch auf konkrete Textstellen anspielt, sieht man, daß hinter der friedlich-naiven Idylle eines patriarchalischen Szenariums das Motiv des Herumirrens, des ständigen Unterwegsseins Ulyß<sup>6</sup>, beziehungsweise die Vorahnung und Vorwegnahme des Todes steckt. Im Ersten Buch wird Homer in unterschiedlicher kontextueller Umgebung viermal, im Zweiten Buch dreimal in Erinnerung gerufen. „[...] ich brauche Wiegengesang und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer“<sup>6</sup>, heißt es zuerst im Brief v. 12. Mai. Hier gilt Homer nach dem Strukturkonzept im hoffnungsvollen Anfangsstadium des Neubeginns und der zarten Jahreszeit als Beruhigungsmittel für Werthers unstetes und krankes „Kinderherz“, das sich zwischen Extremen wie „Kummer“ und „Ausschweifung“ oder „süßer Melancholie“ und „verderblicher Leidenschaft“ bewegt. Werther weiß also von vornherein, daß sein verwirrtes Gemüt zwischen Leiden und Wonne pendelt, wobei beide Extremfälle ihn tödlich gefährden, wie er es Alberten auch erklärt. Der zweite Bezug zeugt auch von einer Selbstgenügsamkeit inmitten des frisch entdeckten Paradieses Wahlheim: „So vertraulich, so heimlich hab' ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden, und dahin lass' ich mein Tischchen aus dem Wirtshause bringen und meinen Stuhl, trinke meinen Kaffee da und lese meinen Homer“<sup>7</sup>, berichtet Werther am 26. Mai, also immer noch in einer positiven Frühlingsatmosphäre, in der er sich der Wahlheimischen Einschränkung und dem naivem Glück hingibt und sich damit zufrieden zu geben scheint. Dieser Brief endet aber auch mit der heißen Sehnsucht des Protagonisten nach der Ausgießung seines Genies, also einer ungeduldigen und rastlosen Begierde nach Freiheit, Fülle und Ganzheit.

<sup>6</sup> Goethe, Bd. 6. S. 10.

<sup>7</sup> Goethe, Bd. 6. S. 14-15.

Wenn ich des Morgens mit Sonnenaufgänge hinausgehe nach meinem Wahlheim und dort im Wirtschaftsgarten mir meine Zuckererbsen selbst pflücke, mich hinsetze, sie abfädne und dazwischen in meinem Homer lese; wenn ich in der kleinen Küche mir einen Topf wähle, mir Butter aussteche, Schoten ans Feuer stelle, zudecke und mich dazusetze, sie manchmal umzuschütteln: da fühl' ich so lebhaft, wie die übermütigen Freier der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. Es ist nichts, das mich mit so einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sei Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann.<sup>8</sup>

So schwärmt Werther am 21. Junius. Die anscheinend spontane und doch erzwungene Parallele zwischen der bieder-süßen Erbsensuppe, deren Zubereitung Werther ziemlich akribisch darstellt, und dem orgiastisch-frevelhaften Schmaus der Freier der Penelope beruhigt zwar Werther, betont jedoch zugleich die extreme Kluft zwischen damals und jetzt und steigert den Gegensatz ins Komisch-Groteske. Wenn der ganze Kontext des Briefes mitberücksichtigt wird, wird ersichtlich, daß es sich hier wiederum um das Pendeln und Schweben zwischen Ruhe, glücklichem, aber eingeschränktem Dasein und der „Begier im Menschen, sich auszubreiten“<sup>9</sup> handelt. Der Bezug zur Odyssee weist auf den zweiten und den zwanzigsten Gesang des Epos hin, in dem Ulyß verkleidet nach Hause zurückkehrt, während die Freier schlemmen und in ein von Pallas Athene erregtes, unzähmbares Gelächter ausbrechen, aber „Blutig wurde das Fleisch, das sie aßen, es füllten die Augen/voll sich mit Tränen: es sah ihr Gemüt schon den kommenden Jammer.“<sup>10</sup>

Diese Stelle ist gar nicht typisch für das stille patriarchalische Milieu, zu dessen Demonstration sie von Werther herangezogen wird, sondern durch den Hinweis auf den ausgelassenen und rauschhaften Schmaus der übermütigen Freier viel eher für die Vorwegnahme der Katastrophe und des Todes. Werther versucht hier wieder die Scheinidylle seiner Gegenwart mit der von ihm zur Scheinidylle emporstilisierten Homerscher Vergangenheit zu verknüpfen – dies unterstützt auch das Natur-Szenarium: Ende Juni, „morgens“ und „Sonnenaufgang“ –, wobei die Textintention eindeutig an die latente Todesgefahr hinter dem schönen Schein der Ruhe und Gelassenheit mahnt.

„Es waren zwei Büchlein in Duodez dabei, der kleine Wetsteinische Homer, eine Ausgabe, nach der ich so oft verlangt, um mich auf dem Spaziergange mit dem Ernestischen nicht zu schleppen“<sup>11</sup>, schreibt Werther am 28. August. Lottens und Albertens Geburtstagsgeschenk an Werther, ein Päckchen mit einer blaßroten Schleife von Lottens Kleid, in welchem Werther sie zuerst gesichtet und kennengelernt hat, sowie die handliche Homer-Ausgabe, scheint verspätet und verfehlt zu sein, denn Werther ist zu diesem Zeitpunkt, Ende August – und zwar an seinem Geburtstag, damit der krasse Gegensatz zwischen Geburt und Tod noch markanter hervorgehoben werde – schon tödlich krank: „wenn meine Krankheit zu heilen wäre, so würden diese Menschen es tun.“<sup>12</sup>

Im Zweiten Buch erscheint Homer zunächst wiederum als Fluchtojekt Werthers, bei dem er Trost und Linderung sucht: „Ich strich mich sacht aus der vornehmen Gesellschaft, ging, setzte mich in ein Kabrio-

<sup>8</sup> Goethe, Bd. 6. S. 29.

<sup>9</sup> Goethe, Bd. 6. S. 28.

<sup>10</sup> Homer, *Odyssee*. Übertrag. v. Anton Weiher. Gernsbach, 1967/3. XX. Gesang, 348 ff.

<sup>11</sup> Goethe, Bd. 6. S. 54.

<sup>12</sup> Goethe, Bd. 6. S. 54.

leit und fuhr nach M..., dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen und dabei in meinem Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem trefflichen Schweinehirten bewirkt wird.”<sup>13</sup>

Diese Stelle bildet ein Pendant zur Kochszene vom 21. Juni. Aus der Adelsgesellschaft vertrieben tröstet sich der beleidigte und gedemütigte Werther mit einer friedlicheren und beruhigenden Episode aus der Odyssee, aber die Gesamtsituation: das verletzte Herz Werthers, das Natur-Szenarium mit der untergehenden Sonne sowie die räumliche Position des Protagonisten, der die untergehende Sonne vom Hügel aus, also von oben nach unten betrachtet, verweisen auf einen allgemeinen Verfall und betonen auch den allmählichen Niedergang von Werther.

„Wenn Ulyß von dem ungemeinnen Meer und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig, eng und geheimnisvoll“<sup>14</sup> – beklagt sich Werther am 9. Mai. Aus der Perspektive des Melancholikers Werther, der wider Willen Vertreter des modernen Menschen wird, der von Kind auf vom Schulwissen gesättigt und „verbildet“ und durch seine positiv-toten, durch Vernunft sich angehäuften Kenntnisse paradoixerweise immer eingeschränkter und der unendlichen Phantasie beraubt wird, erscheint der durchidealisierte, naturnahe, naiv-unwissende Ulyß, der trotz seines räumlichen, zeitlichen und vernunftmäßigen Eingeschränkseins dank seiner unendlichen Phantasie als göttlicher Repräsentant wahren und verlorengegangenen Glückszustands der Menschheit in ihrem Jugendalter.<sup>15</sup>

Zuletzt kommt Homer in Verbindung mit Ossian vor: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt“<sup>16</sup> – behauptet Werther am 12. Oktober. Diese Bemerkung markiert einen eindeutigen und endgültigen Perspektivenwandel in Werthers Werdegang. Der ganze Brief ist eine Wehklage und eine Nachempfindung Macphersonscher Poesie. An die Stelle der lichten, naiv-glücklichen, mythisch-idealisierten, warmen, südlichen Welt des herumirrenden, sein häusliches Glück, bzw. sein königliches Leben zuletzt doch wiederfindenden, zielbewußten, duldenen, listigen Homerschen Heros und Sonnenhelden rücken die düster-kalten, traurigen, todumwehten, pseudo-mythischen Helden und Barden des Nordens.

**I./2.** Im zweiten Teil des Ersten Buches wird Werthers krankes Herz, das in Wahlheim geheilt werden sollte, durch die Begegnung mit Lotte am 16. Junius tief erschüttert. Werther kämpft zwar um die Ruhe seiner Seele, aber umsonst. In diesem Teil wird auch die deutsche Innerlich-

<sup>13</sup> Goethe, Bd. 6. S. 69.

<sup>14</sup> Goethe, Bd. 6. S. 73.

<sup>15</sup> Vgl. Helmut Koopmann, *Warum bringt Werther sich um?* In: „*Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen*“. *Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Gertude Cape et alii. Köln; Wien, 1990. S. 29–50. (künftig Koopmann). Koopmann geht in seinem Aufsatz davon aus, daß Werther unter Weltschmerz leidet. Er betrachtet Werther als Vorläufer des modernen Menschen, der im 19. Jahrhundert immer öfter auftritt, und der zur Vereinsamung verurteilt ist. Leiden, Angst und Langeweile sind die häufigsten Symptome des sensiblen, asozialen, modernen Menschen. Koopmann nennt Werther einen „in sich gekehrten Steppenwolf des 18. Jahrhunderts“ (S.44.) Was das Krankheitssymptom Werthers betrifft, kann ich Koopmann zustimmen, den Grund, den er für Werthers Leiden liefert, nämlich die „soziale Isolation“ (S.44.) kann ich jedoch nicht mehr akzeptieren.

<sup>16</sup> Goethe, Bd. 6. S. 82.

keit thematisiert, die auf Werther bezogen sein Schicksal zu betonen hat. Hier wird zuerst im Zusammenhang mit Lotte auch Ossian erwähnt<sup>17</sup>.

Werther weiß hier schon um Albert, er wird sogar zweimal gewarnt, daß Lotte verlobt sei, er kümmert sich jedoch nicht darum, und verliert sich völlig in der Liebe, um seinem geniehaften Anliegen entsprechend sich völlig hinzugeben, auszufüllen und in der Einigung ausgefüllt zu werden. Werthers Liebe zu Lotte vollendet sich für ihn im Sommer (13. Juli - 8. August); Werther fühlt sich da glücklich, ausgefüllt und eins mit sich selbst. Die Frühlingswärme schlägt mit der Steigerung von Werthers Gefühlen in Sommerhitze um, was sowohl in Werthers Seele wie auch in der Natur den Gipelpunkt bedeutet.

**I./3.** Am Anfang des dritten Teils des Ersten Buches wird im Spätsommer die scheinbar glückliche Liebe durch Albertens Ankunft gestört. Jetzt denkt Werther zuerst an Flucht aus Wahlheim: „Albert ist gekommen, und ich werde gehen.“<sup>18</sup> Der Sommer ist vorbei, und mit dem Herbst, der hinsterbenden Natur, verändert sich auch Werthers Seelenzustand. Während für ihn die Natur am Anfang der Textwelt und in der Vorgeschichte als lebendiges Geschöpf, bzw. als Gleichnis des Wesens erscheint, „das alles in sich und durch sich hervorbringt“<sup>19</sup> und an dem er teilzuhaben und dadurch selbst ein Mitschöpfer zu werden wünscht, verwandelt sich die herbstliche Natur für ihn nun „in den Abgrund des ewig offenen Grabes“<sup>20</sup>, in „ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer“<sup>21</sup>. In diesem Teil kommt es zum berühmten Gespräch zwischen Werther und Albert, in dem Werther als Apologet des Selbstmordes auftritt und das Symptom der für den außerordentlichen Menschen kennzeichnenden, ihn zerstörenden „Krankheit zum Tode“ schildert, wobei der Selbstmord als ins Unendliche gesteigerte Form von Freude oder Leid, als Durchbruch des kalten Bewußtseins, als Sichverlieren in der Fülle des Unendlichen, als

<sup>17</sup> Ossians Erwähnung im Ersten Buch, in dem noch Homer das Übergewicht hat, ist ein weiterer Beweis dafür, daß die Idylle, die sich Werther in Wahlheim aufzustören, äußerst gebrechlich ist. Hinter der scheinbaren Ruhe und dem Glück droht die Gefahr eines explosionsartigen Ausbruchs von Werthers Gemüt. Im Zusammenhang mit der Korrespondenz beider Teile ist es wichtig, daß Werther Ossian bereits hier mit Lotte verknüpft, was die Verbindung der Geliebten mit dem düsteren, den Tod heraufbeschwörenden Milieu des zweiten Teils vorwegnimmt.

<sup>18</sup> Goethe, Bd. 6. S. 41.

<sup>19</sup> Goethe, Bd. 6. S. 52.

<sup>20</sup> Goethe, Bd. 6. S. 52

<sup>21</sup> Goethe, Bd. 6. S. 53.

Austritt aus dem Kerker in die ewige Freiheit dargelegt wird. Im Gespräch der beiden Menschentypen – des vernünftig-beschränkten, normalen Albert, der vom Standpunkt der geregelten Welt aus ein polares Denken vertritt, indem er u.a. hinsichtlich des Selbstmordes über gut und böse moralisierend den Freitod als eine Folge von Frevel oder Wahn verwirft und Werthers, des jenseits von gut und böse stehenden Genie-Typen, der das Unbedingt-Ganze vertritt – wird auf die Unmöglichkeit erfolgreicher sprachlicher Kommunikation beider Menschentypen hinge-deutet. Dieser Teil endet mit dem Abschied v. 10. September, der gleichsam den letzten Abschied am Ende des zweiten Buches vorwegnimmt.

### **2.1.2.2. Exkurs: Werthers Abschied**

Im letzten, auffällig kurzem, vierzeiligen Brief vor dem Abschied bestätigt Werther sogar dreimal seine feste Entscheidung, die geliebte Frau zu verlassen: „Ich muß fort“<sup>22</sup>, und im darauffolgenden Brief vom 10. September kommt es wirklich zur Darstellung des Abschieds, wobei dem Ausdruck „Abschied“ und seinen Varianten „Abscheiden“, „Abgeschiednen“ eine konkrete wie auch eine übertragene Bedeutung beigesessen wird, nämlich die der Trennung von der Geliebten und ihrem Bräutigam, sowie von der verstorbenen Mutter von Lotte, beziehungsweise von den, vom Leben „Geschiedenen“. Der konkrete Abschied wird also – und zwar von Werthers Abschiedsabsicht diesmal nichts ahnenden Lotte unmittelbar initiiert – auf die Verstorbenen übertragen, und damit wird eine Verbindung zwischen Immanenz und Transzendenz hergestellt. Der erste Abschnitt des Briefes bestätigt, daß Werther fest entschlossen ist, Lotte nie wieder zu sehen: „Ich werde sie nicht wiedersehen!“<sup>23</sup> Das Naturszenarium spielt auch hier eine wichtige Rolle: Werther betritt die Stätte des Abschieds, die Kastanienalle, zum ersten Mal an einem Mittag, also am Höhepunkt des Tages, im Moment höchsten Glücks und der Vorahnung des darauffolgenden Untergangs: „als ich zum erstenmale an einem hohen Mittage hineinrat; ich ahnete ganz leise, was für ein Schauplatz das noch werden sollte von Seligkeit und Schmerz.“<sup>24</sup> Die Ambivalenz dieses Gefühls ist eindeutig. Während aber beim „erstenmale“ das Gefühl der Seligkeit vorherrschte, das zugleich jedoch vorahnungsweise auch das Leiden mitbeinhaltete, verwandelt es sich hier in dessen Gegenteil; das wird u.a. vom aufkommenden Monde, als begleitendem Natureffekt unterstrichen. Der Schauplatz der Begegnung ist ein Gleichnis des allmählich einengenden Lebens, des Lebens als Kerker, der im beliebigen Moment verlassen werden kann:

Erst hast du zwischen den Kastanienbäumen die weite Aussicht – ach, ich [...] habe [...] schon viel davon geschrieben, wie hohe Buchenwände einen endlich einschließen und durch ein daranstoßendes Boskett die Allee immer düsterer wird, bis zuletzt alles sich in ein geschlossenes Plätzchen endigt, das alle Schauer der Einsamkeit umschweben.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Goethe, Bd. 6. S. 56.

<sup>23</sup> Goethe, Bd. 6. S. 56

<sup>24</sup> Goethe, Bd. 6. S. 57.

<sup>25</sup> Goethe, Bd. 6. S. 56.

Am Anfang der Allee – wie zu Beginn von Werthers Leben – eröffnet sich ihm eine „weite Aussicht“, eine Perspektive ins Unendliche, die allmählich immer enger wird. Das zweite Glied des Kompositums „Buchenwände“, die die weite Sicht einengen, sowie sein Attribut „hohe“, dann die Temporalbestimmung „endlich“ und das Prädikat des ersten Nebensatzes „einschließen“ heben eindeutig das Kerkerhafte des Lebens hervor, was im darauffolgenden Gliedsatz, der dem vorangehenden nebengeordnet ist, noch weiter gesteigert wird. Das aus dem Mittellateinischen ‘boscus’ stammende, über italienische und französische Vermittlung eingedeutschte „Boskett“ bedeutet eine „Gruppe von beschnittenen Büschen und Bäumen (bes. in den Gärten der Renaissance- und Barockzeit)“<sup>26</sup> und verweist im Gegensatz zum natürlichen Wachstum oder mindestens zu dem das natürliche Wachsen nachahmenden Englischen Garten auf die künstlich-gekünstelt gestaltete, naturwidrige französische Gartenbaukunst des Barock. Werther äußert sich über die Gesamtanlage des Gartens bereits in seinem ersten Brief höchst zufrieden: „Der Garten ist einfach, und man fühlt gleich bei dem Eintritte, daß nicht ein wissenschaftlicher Gärtner, sondern ein fühlendes Herz den Plan gezeichnet.“<sup>27</sup> Das Todesmotiv taucht aber schon hier auf. Der Graf nämlich, dessen Garten Werthers Lieblingsaufenthaltsort wird, ist bei Werthers Ankunft schon verschieden. Werther trauert auch vom Herzen um ihn – „Schon manche Träne hab’ ich dem Abgeschiedenen in dem verfallenen Kabinettchen geweint [...]“<sup>28</sup> –, und zwar verwendet hier Werther den Begriff „Abgeschiedener“, und dadurch wird im Text ein Bezug zwischen der ersten Erwähnung des Gartens und damit der Verstorbenen und der Abschiedsszene am Ende des Ersten, sowie Werthers Abschiedsbrief an Lotte am Ende des Zweiten Buches hergestellt. Die Allee wird immer düsterer und endet in ein „geschlossenes Plätzchen“. Das im ersten Nebensatz als Verb vorgekommene Prädikat verwandelt sich in ein Partizipium Perfekt, das als ambivalentes Attribut der diminutiven, und dadurch meistens in positiver Bedeutung verwendeten Lokalbestimmung „Plätzchen“ die Abgeschlossenheit des Endzustandes fixiert, und einen Wahrnehmungsprozeß der Einsamkeit durch das Nomen „Schauer“<sup>29</sup> einleitet. Das geschlossene Plätzchen – im ersten Brief noch „Kabinettchen“ im Abschiedsbrief schon „düsteres Kabinett“ genannt – wird Schauplatz des Abschieds. Dem konkreten wie auch dem in den Tod hinüberführenden Abscheiden sieht Werther mit einem „schmachtenden, süßen Gedanken“ entgegen. Durch die motivische Wiederholung von Begriffen, wie „Abscheiden“, „Wiedersehen“, „Schauer“, „Tod“, „Zukunft“ entsteht im Gesamttext allmählich ein Bedeutungsmosaik, das ein komplettes Bedeutungsbild ergibt. In diesem Sinne wird von dem auf die Geliebte wartenden Werther der süße Gedanke des Abscheidens mit dem des – zunächst konkreten – Wiedersehens verknüpft. Komischerweise ist es gerade Lotte, die bei untergehender Sonne und beim aufgehenden Monde, bei tiefer Dämmerung (also auf der Schwelle von Licht und Dunkel) Tod und Zukunft assoziativ verbindet und damit gleichsam eine Brücke zwischen den Sphären von Immanenz und Transzendenz schlägt: „Niemals gehe ich im Mondenlichte spazieren [...], daß mir nicht der Gedanke an

<sup>26</sup> Vgl. *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Hrsg. und bearb. v. Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. 3. völlig neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1996.

<sup>27</sup> Goethe, Bd. 6. S. 8.

<sup>28</sup> Goethe, Bd. 6. S. 8.

<sup>29</sup> In den Erläuterungen heißt es, daß Schauer oder Schauder als Innewerden ein Weg zur Erkenntnis führt, wie es in dieser Bedeutung u. a. auch in 'Faust' II. vorkommt: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.“ (I. Akt Finstere Galerie, V. 6272). Vgl. Kurt Rothmann, *Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart, 1987. S. 5.

meine Verstorbenen begegnete, daß nicht das Gefühl von Tod, von Zukunft über mich käme.“<sup>30</sup> Und darauf ruft sie provokativ aus: „Wir werden sein! [...] aber Werther, sollen wir uns wieder finden? wieder erkennen?“<sup>31</sup> Werther reagiert vortrefflich und bestätigt, nachdem Lotte in ihn die Möglichkeit einer Wiederbegegnung nach dem Abscheiden aus dem Dasein hineinprojiziert hat, daß sie sich wiedersehen werden: „wir werden uns wiedersehen! Hier und dort wiedersehen!“<sup>32</sup> Im Gegensatz zur Ausgangssituation des Briefes, in der sich Werther von Lotte für immer losreißen will, vertritt er hier unter Einwirkung der geliebten Frau eine verkehrte Meinung. In seinen Worten „Hier und dort wiedersehen“ verleiht er seinem Wunsch Ausdruck, Lotte im Leben noch einmal wiederzusehen d.h. er nimmt seine Rückkehr zu ihr und nach Wahlheim bereits hier vorweg, und bestätigt Lottens Hoffnung auf eine Wiederbegegnung nach dem Tod, und weitet damit die Perspektive der vollendeten Liebe ins Unendlich-Transzendentale aus. Lotte steigert Werthers Gemütszustand noch, weiter indem sie an die verstorbene Mutter als Quasibe obachterin aus dem Jenseits erinnert und sie als rechtfertigende Instanz ihrer Vermählung mit Alberten zitiert: „Albert, du warst im Zimmer. Sie hörte jemand gehn und fragte und forderte dich zu sich, und wie sie dich ansah und mich [...] daß wir glücklich sein, zusammen glücklich sein würden [...]“<sup>33</sup> Auf Lottens provokative Worte kann Werther nur mit einer doppelt gestärkter Bewilligung reagieren: „Wir werden uns wieder sehen [...] wir werden uns finden, unter allen Gestalten werden wir uns erkennen [...] Wir sehn uns wieder.“<sup>34</sup> Werther wiederholt diese Worte in seinem Abschiedsbrief an Lotte, kurz bevor er sich erschießt: „Nahe am Grabe wird mir es heller. Wir werden sein! wir werden uns wieder sehen!“<sup>35</sup> Hier, in diesem einsam-düsteren Kabinett, das also gleichnishaft für das eingeschränkte Leben steht und auch die Zeitstruktur pausibel darstellt, wird Werther von der geliebten Frau und seinem Rivalen zurückgelassen. Werther kann von hier nicht nach vorne weiterfliehen – wie am Ende des Romans in den Tod, obgleich in der Flucht in den Tod beide Bewegungsrichtungen von „vorwärts“ wie auch von „zurück“ miteinbegriffen sind – sondern verfolgt sie im verhängnisvollen Mondschein vergebens zurück bis an die Terasse, wo der verschwindenden Lotte ihr weißes Kleid nachschimmert.

<sup>30</sup> Goethe, Bd. 6. S. 57.

<sup>31</sup> Goethe, Bd. 6. S. 57.

<sup>32</sup> Goethe, Bd. 6. S. 57.

<sup>33</sup> Goethe, Bd. 6. S. 59.

<sup>34</sup> Goethe, Bd. 6. S. 59

<sup>35</sup> Goethe, Bd. 6. S. 117.

### **2.1.3. Das zweite Buch, in welchem Werther seine Flucht nach Zurück fortsetzt, läßt sich wiederum in drei Teile gliedern.**

**II./1.** „Gestern sind wir hier angelangt“<sup>36</sup> – berichtet Werther am 20. Oktober 1771 vom Hof, wo er auf die Drangsal der Mutter und Wilhelms hin einen öffentlichen Dienst beim Gesandten antritt. Dieser Neuanfang im Herbst ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das weiß auch Werther, weil er sich im Gegensatz zur ersten Ankunft in Wahlheim am Hof bereits zu Beginn enttäuscht zeigt. Wie er sich nach Wahlheim vor seiner Vergangenheit flüchtet, versucht er im Dienst, die verzehrende und hoffnungslos gewordene Liebe zu Lotte zu vergessen.<sup>37</sup>

**II./2.** Zu Beginn des zweiten Teils des zweiten Buches verläßt Werther am 6. Mai, also ein Jahr nach der Ankunft in Wahlheim, den Hof und den Sommer verbringt er auf dem Jagdschloß des Fürsten\*\*\*, das er wiederum enttäuscht verläßt und weiterreist, wobei er eigentlich zurück – nach Wahlheim – flieht. Unterwegs unternimmt er eine Pilgerfahrt zur heiligen Heimat, in seine Geburtsstadt. Das bedeutet wieder eine Flucht nach zurück. In der Heimatstadt wird die persön-

<sup>36</sup> Goethe, Bd. 6. S. 60.

<sup>37</sup> Hier sei erwähnt, daß vor allem die im Dienst verbrachten Monate Werthers am Hof der marxistischen, ideologiegeladenen Literaturkritik eines Georg Lukács den Anlaß gaben, Werther als Opfer feudalistischer Mißstände darzustellen. Lukács streitet dem Werther jegliche Transzendenz ab, und will nicht bemerken, daß der wahre Grund der Leiden Werthers ist, daß er bloß Mensch sein kann und als solcher im Dasein zum Eingeschränktsein verurteilt ist. Lukács übersieht u.a. die Stelle, wo Werther die Existenzberechtigung und Notwendigkeit der Stände, also der sozialen Unterschiede zugibt, wobei ihn bloß das stört, daß diese Stände-Unterschiede ihn in seinem persönlichen Glück hemmen: „Zwar weiß ich so gut als einer, wie nötig der Unterschied der Stände ist, wie viel Vorteile er mir selbst verschafft: nur soll er mir nicht eben gerade im Wege stehen, wo ich noch ein wenig Freude, einen Schimmer von Glück auf dieser Erde genießen könnte“. (Goethe, Bd. 6. S. 63.) Werther könnte weder im Sozialismus noch im Kommunismus in dem Sinne sich ausfüllen, wie es sich Lukács vorstellt, und wie es sich Werther wünscht. Der große Aufsatz von Lukács *Die Leiden des jungen Werther* (1936) ist eine ideologieträchtige, sogar dogmatische Reaktion auf die sog. bürgerliche Literaturhistorie. Nachdem er Gundolf, Korff, Strich als Vertreter irrationalistischer Tendenzen der bürgerlichen Dekadenz kurz erledigt hat, appelliert er an Feuerbach und Lenin, und betrachtet Werther als Vorläufer der Französischen Revolution: „Im Mittelpunkt des ‘Werther’ steht das große Problem des bürgerlich-revolutionären Humanismus, das Problem der freien und allseitigen Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit. Feuerbach sagt: ‘Unser Ideal sei kein kastriertes, entleibtes, abgezogenes Wesen, unser Ideal sei der ganze, wirkliche, vollkommene, ausgebildete Mensch.’ Lenin, der diesen Satz in seine philosophischen Exzerpte einfügt, sagt darüber, dieses Ideal ist das ‘der vorgeschrittenen bürgerlichen Demokratie oder der revolutionären bürgerlichen Demokratie’“. In: Georg Lukács, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied; Berlin, 1964. S. 53–68.

liche, hoffnungsvolle Vergangenheit des Kindes als Möglichkeit mit den fehlgeschlagenen Plänen der enttäuschenden Gegenwart als verwirklichte Möglichkeit konfrontiert.

**II./3.** Am Ende des Sommers, am 4. August, kehrt Werther zur geliebten Frau nach Wahlheim zurück. Es empfängt ihn jedoch eine völlig veränderte Welt. Es ist Herbst geworden, und die Momente, die sich im ersten Buch noch im Stadium hoffnungsvoller Entfaltung, der Blüte befanden, weisen bereits auf das Sterben hin: das liebe Kind, Hans, stirbt, der Pfarrer auch, die Nußbäume sind gefällt worden, der vor Eifersucht toll gewordene Bauerbursch schlachtet seinen Rivalen verzweifelt ab, Lotte ist nun Albertens Frau geworden, Ossian verdrängt den Homer, etc. Einen Tag vor dem Heiligen Abend, am 23. Dezember, verläßt Werther den Kerker, um sich in „jene Welt“, ins Reich der unendlichen Freiheit hinüberzurennen.

## 2.2. Die Struktur der Textwelt und die Zeitperspektiven

Im Brief v. 21. Junius 1771, kurz nach der ersten Begegnung und der ersten ‘Einigung’<sup>38</sup>, gibt sich Werther unter den Linden am geliebten „Plätzchen“ in Wahlheim, wo er sich unter den reinsten Wonnen des Lebens in aller Seelenruhe eingenistet zu haben wähnt, Betrachtungen hin, deren Gegenstand die Dialektik von Rast und Rastlosigkeit, Ruhe und Getriebenwerden in Bezug auf die menschliche Natur und insbesondere auf die Problematik der deutschen Innerlichkeit bildet.

O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. – Und ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpfitem Labsale.<sup>39</sup>

Diese Zeilen stehen gegen Mitte des Briefes und bieten ein verallgemeinerndes Bild des grundlegendsten Problems des Werks, das hier in einer dialektischen Pendelbewegung von Rast und Rastlosigkeit, von Möglichem und Verwirklichtem, also vom Werden und Sein behandelt wird. Der Brief variiert die persönliche Ich-Form mit der generalisierenden dritten Person Sin-

<sup>38</sup> Gemeint ist die berühmte Ballszene, an deren Ende bei Erwähnung der Klopstockschen Ode *Frißlingsfeier* Lotte und Werther gleich berührt werden. Lotte legt ihre Hand auf die von Werther, und sieht ihn mit tränenvollen Augen an, worauf Werther „unter wonnevollsten Tränen“ ihre Hand küßt. Die Entladung der Emotionen läuft parallel mit den Naturereignissen. Der erquickende Regen nach dem Gewitter bringt Ruhe, genauso wie die Tränen und der Handkuß. Die Tränen galten in der Zeit der Empfindsamkeit als Ausdruck gesteigerten und reichen Gefühlslebens (vgl. Rothmann, S. 27.), und haben auch eine gewisse erotische Bedeutung, besonders im Zusammenhang mit dem aufs Land säselnden, Erquickung und Beruhigung gewährenden Regen, der generell ein Symbol der Befruchtung und des Lebens ist. Bei der letzten Begegnung wiederholt sich diese Szene nunmehr viel gesteigerter. Statt Klopstock wird Ossian zitiert, aber die Wirkung bleibt nicht aus. „Ein Strom von Tränen“ bricht aus Lottens Augen, und „ihre Tränen vereinigten sich“. Nach der Vereinigung der Tränen kommt es zum verhängnisvollen Kuß, der wiederum von Lotte initiiert wird, und zwar in einer blaßen Vorahnung des „schrecklichen Vorhabens“ von Werther. Diesen Kuß erlebt Werther als Pfand ewiger Vereinigung. In diesem kontextuellen Zusammenhang kann man bereits den ersten Handkuß als „Einigung“ verstehen. Da sich Werther immer in einem fiebrigen, überhitzen Gemüts- und Gefühlszustand befindet, sehnt er sich nach Erquickung, die entweder in Form von Tränen, Regen oder kühlem Quellwasser erscheint. Gegen Ende des Zweiten Buches klagt er im Brief v. 3. November gerade darüber, daß sein Herz tot, seine Augen trocken sind und er nicht „von erquickenden Tränen gelabt“ werde. Ausgetrocknet, seiner Lebenskraft beraubt, steht er da, wie ein „versiegter Brunnen“.

<sup>39</sup> Goethe, Bd. 6. S. 29.

gular eines „Vagabunds“ oder der ersten Person Plural „wir“, wodurch die Perspektive einer konkreten Situation ins Allgemeine übergeht. Werther sehnt sich vom Waldheimischen Hügel aus nach dem schönen Tal, dem Wäldchen, der Spitze des Berges, den ineinander geketteten Hügeln und den vertrauten Tälern, befriedigt nun auch diese Begierde und stellt enttäuscht fest, daß er nicht gefunden, was er gesucht habe. Das konkrete, lokale Objekt des nunmehr auf „wir“ verallgemeinerten betrachtenden Subjekts wird auf ein temporales übertragen, damit verknüpft, und dadurch wird auf Werthers persönliches Schicksal, sowie auf seine problematische Stellung zum Zeitlichen schlechthin verwiesen. Die Ferne wie die Zukunft kommen dem Betrachter als „dämmerndes Ganze“ vor. Das Attribut „dämmernd“ bedeutet eine Schwelle, kann sowohl den Anbruch des Lichts wie auch den Einbruch der Dunkelheit ankündigen, so drückt es jedenfalls das Möglich-Potentionelle aus. Während in der ersten Abschiedsszene am Ende des Ersten Buches die „Dämmerung“ wegen ihrer kontextuellen Position – an der Schwelle zwischen Sonnenuntergang und Mondaufgang – eindeutig auf den Einbruch des Dunklen hindeutet, lässt hier das Attribut des Subjekts „Ganzes“ eine positive Verwirklichung ahnen. Das Ganze steht nämlich im ganzen Text für die ungeteilte, vollständige, vollkommene Einheit, sowie für die Möglichkeit und Hoffnung, dieses Eine auch erreichen zu können. Im nächsten Brief v. 29. Junius bekennt z. B. Werther unter Berufung auf den Lehrer der Menschen seine Liebe zu den Kindern, die noch unverdorben und „ganz“ sind. Dem betrachteten Objektkomplex als Ziel – „Ferne“ und „Zukunft“ als „dämmerndes Ganze“, „Dort“ – verleiht das Prädikat „ruht“ ein statisches, stilles, unbewegtes Bedeutungsmoment des Seins. Im Gegensatz dazu drücken dem betrachtenden und sich sehnenden Subjekt zugeordnete Satzglieder eine höchstgespannte Dynamik aus. Durch das äußere Wahrnehmungsorgan „Auge“ wird ein unmittelbarer Kontakt zur „Seele“ und dadurch zu den „Empfindungen“, zur „Wonne eines einzigen [...] Gefühls“ hergestellt. Die Prädikate „verschwimmt“, „ausfüllen lassen“, „hingeben“ und „hineilen“ drücken ein ungeduldiges Verlangen nach dem Objekt und den Wunsch aus, das ganze Wesen darin aufgehen zu lassen, eins mit dem „dämmernden Ganzen“ zu werden. Die Präfixe „hin-“, steigern den Bewegungzwang, „ver-“ und „aus-“ die Sehnsucht nach der Vereinigung. Im Moment der Verwirklichung des Möglichen erfolgt aber statt der erhofften Erfüllung und Befriedigung eine niederschmetternde Enttäuschung, die bereits durch die den zweiten Satz einleitende Interjektion des Schmerzes und der Betroffenheit „Und ach!“ im Gegensatz zum Ausruf der Freude und Sehnsucht „O“ des ersten

Satzes betont wird. Zurückgestürzt auf eine Position, die noch verzweifelter ist als die dem Be- trachtungsstatus vorangeganene, befindet sich das Subjekt „wir“ in einer statisch-eingeengten Lage, welche die Bestimmungen „Armut“ und die motivschwere „Einschränkung“, sowie das Prädikat „stehen“ hervorheben. Die wegen der unerfüllten Begierde unbefriedigt gebliebene Seele verlangt nun in einem höchstgesteigerten, heißen Zustand nach „Labsal“, d. h. nach etw. Kühlem, das Erquickung bringt – genauso, wie am Anfang des Romans Werthers krankes und fieberndes Kinderherz in Wahlheim auch erquickendes und heilendes Labsal sucht. Das Prädikat „lechzen“, das ursprünglich „austrocknen“ und „dürsten“ bedeutete, drückt ein heftiges Verlangen nach etwas aus, was sogar für die eigene Existenz dringend gebraucht wird, meistens nach Wasser oder Kühlung.<sup>40</sup>

Auf die zitierte Stelle folgt nun eine anscheinend logische Fortsetzung, die aber in krassem Gegensatz zu ihr steht: „So sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder, in den Geschäften zu ihrer Erhaltung die Wonne, die er in der weiten Welt vergebens suchte.“<sup>41</sup> Der Unterschied zwischen dem Vagabunden und Werther ist bloß, dass Werther diese Ruhe und Wonne häuslichen Lebens nie finden kann, bzw. sie in Wunschform ins Jenseits nach dem Tod projizieren wird.

Mit diesem Gedanken Werthers korrespondieren die am Anfang bereits zitierten Rügeworte Lottens, wonach sie als unerreichbares Liebesobjekt, als Medium für Werther gilt („Es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht“). Das vor Werthers Seele schwebende jeweilige Ziel reizt ihn nur solange, bis er es nicht erreicht hat, bis er es nicht besitzt. Aus der Sicht des jeweiligen Gegenwärtigen (Jetzt, wirklich gewordenes Mögliche, Erreichen der Ferne oder der Zukunft als Ziel) erscheint das Vergangene als einst Gegenwärtiges, das im Moment des damals Gegenwärtigen voller Hoffnung auf ein vollkommenes Zukünftiges (dämmerndes Ganze, Mögliches) immer wieder als fehlgeschlagen:

<sup>40</sup> Vgl. den Wortartikel „lechzen“ in: Duden.

<sup>41</sup> Goethe, Bd. 6. S. 29.



Da stand ich nun unter der Linde, die ehedem, als Knabe, das Ziel und die Grenze meiner Spaziergänge gewesen. Wie anders! Damals sehnte ich mich in glücklicher Unwissenheit hinaus in die unbekannte Welt, wo ich für mein Herz so viele Nahrung, so vielen Genuß hoffte, meinen strebenden, sehnenden Busen auszufüllen und zu befriedigen. Jetzt komme ich zurück aus der weiten Welt – o mein Freund, mit wie viel fehlgeschlagenen Hoffnungen, mit wie viel zerstörten Planen!<sup>42</sup>

So ruft Werther beim Besuch der Geburtsstadt aus. Von Werthers Perpektive aus wird aus der hoffnungsvollen Zukunft immer eine gescheiterte Gegenwart, und aus dieser Gegenwart eine Vergangenheit schmerzhafter Erinnerung an einstige, mit der Verwirklichung fehlgeschlagene Hoffnungen. Werther versucht am Anfang seine Vergangenheit loszuwerden ( „Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein“), er vermag es aber nicht, und kehrt in der Hoffnung auf eine heilvolle Zukunft immer wieder zur Gegenwart des Kindes oder des jüngeren Werther zurück, um daraus Mut und Lebenskraft zu schöpfen, bzw. die Kluft zwischen einst und jetzt zu betonen. Werthers „Reise“ ist paradoxalemente immer eine Flucht zurück in die Vergangenheit, obgleich er vorwärts zu kommen wähnt. Je öfter sich dieser Kreislauf vom Damaligen, Gegenwärtigen und Künftigen wiederholt, der im Grunde in jedem Moment beliebig nachvollziehbar wäre, der in Werthers Wahrnehmung jedoch durch unterschiedliche und extreme Gefühlserfahrungen nur an bestimmten und entscheidenden Stellen der Textwelt hervorgerufen wird, desto weniger Hoffnung bleibt ihm und desto verzweifelter wird er; seine Krankheit zum Tode gewinnt langsam oberhand. Im Moment des Gegenwärtigen ist aber die Ahnung des Scheiterns, immer intensiver werdend, inbegriffen. Im Laufe dieses Prozesses schlägt dann endlich die Hoffnung auf ein Ganzes im Dasein in eine Verzweiflung um, die mit einer erzwungenen Hoffnung auf ein Transzendieren in den Tod als letzte Zielsetzung verbunden wird.

In dieser Zeitperspektive gibt es zwei Sphären: das Leben, das in die Grenzen von Zeit und Raum eingeschränkte Da-sein, und das reine Sein, das unbeschränkt, ewige und unendliche Ganze. Das Leben erscheint für Werther grundsätzlich als Einschränkung, als eine ständige Wiederkehr des Gleichen. Werther bewundert die Mutter des im 2. Teil verstorbenen Hans als ein naives „Geschöpf, das in glücklicher Gelassenheit den engen Kreis seines Daseins hingehet“<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Goethe, Bd. 6. S. 72

<sup>43</sup> Goethe, Bd. 6. S. 17.

und er bedient sich der Kreismetapher noch zweimal, zuerst dort, wo er Alberten durch das Gleichnis des sich ertränkenden Mädchens die Berechtigung des Selbsmords nahebringen will, des Mädchens, „das in dem engen Kreis häuslicher Beschäftigungen [...] herangewachsen war“<sup>44</sup>, und dem die unbedingte Liebe eine Befreiung aus diesem Kreis bedeutet hätte. Als in sich geschlossenen Kreis erlebt Werther im Stadium wachsender Verzweiflung auch die Natur, die „ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer“<sup>45</sup> ist, also eine ewige Wiederkehr von Tod und Geburt markiert.

Für das Leben sind aber auch die Wanderschaft, die Pilgerschaft, die Reise, das ständige Unterwegssein, das Herumirren genauso kennzeichnend wie die Einschränkung und der Kreislauf: „Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?“<sup>46</sup>, heißt es zum Beispiel als selbständige Eintragung v. 16. Junius. Im engen Kreis des Daseins gibt es für Werther grundsätzlich zweierlei Lebensspären und Lebensgefühle: den naiven, unbewußten oder vorbewußten, glücklichen kindlichen Zustand als Möglichkeit zur Ganzheit und den naturfremden, zivilisierten, vernunftorientierten, gebildeten, genauer „verbildeten“ Stadt- und Hofmenschen als Verwirklichung. Die erste Sphäre sollte ein unbeschränktes Reich des Gefühls, die andere das der beschränkt-begrenzten Vernunft darstellen. Die erste Sphäre wird von der patriarchalischen Idee der Bibel und des Homer („so beschränkt und so glücklich waren die herrlichen Altväter! so kindlich ihr Gefühl, ihre Dichtung!“<sup>47</sup>), bzw. von der Phantasiewelt des Kindes Werther, die ähnlich dem beschränkten Glück der Altväter unendliche Möglichkeiten darbot, kurz: von der Vergangenheit, sowie vom einfachen Volk, den Bauern und Kindern, also von der Gegenwart vertreten. In die andere Sphäre gehören bis auf einige Gestalten, zu denen sich Werther einigermaßen und oft ziemlich launisch hingezogen fühlt, wie dem Grafen, dem Fürsten, Fräulein B., Wilhelm, alle anderen Figuren, nicht nur die Mutter, Albert, etc. sondern letzten Endes sogar Lotte, die sich trotz ihrer Werther gegenüber gehegten Gefühle für ein sicheres und beschränktes Leben an Albertens Seite entscheidet.

<sup>44</sup> Goethe, Bd. 6. S. 49.

<sup>45</sup> Goethe, Bd. 6. S. 53.

<sup>46</sup> Goethe, Bd. 6. S. 75.

<sup>47</sup> Goethe, Bd. 6. S. 73.

## 2.2.1. Werther – ein Genie?

In der Perspektive des beschränkt-unvollkommenen dualistischen Daseins und des unbedingt-vollkommenen Ewigen läßt sich eine dreistufige Entwicklungslinie nachvollziehen, die schematisch der heilsgeschichtlichen Entwicklung entspricht, und an deren Spitze im Roman das Genie steht. Genie ist laut Werther das Ganze, Einheitliche, Ungeteilte und Schöpfende, und das noch Ungeschöpfte als Idee. Das höchste Genie ist das Wesen, „das alles in sich und durch sich hervorbringt“. Der wichtigste Grund der Leiden von Werther ist es, daß der Strom seines Genies nur selten, bzw. auf der Textebene bis auf zwei Liebesausbrüche und die Erinnerung an die verstorbene Freundin, nie hervorbricht. Werther ist nämlich kein Genie, sondern nur ein Phantast, ein Besessener des Genies, er weiß um die schöpferische Kraft, die sich ihm gleichnishaft in der Natur, der Kunst und der Liebe auftut und die er in sich und für sich zu erzwingen sucht.<sup>48</sup>

Selbst der Name Werther, das gesteigerte Adjektiv „wert“<sup>49</sup> steht zwischen Positiv und Superlativ. Der Held des Romans ist „werter“ als andere, vermag jedoch nicht zum „wertesten“, zum Schöpfer und Unendlichen zu avancieren, auch wenn er sich am Anfang über die Einschränkung, „in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind“<sup>50</sup>, verzweifelt mit dem, Werthers schöpferischen Genius zu beweisen, oft zitierten Satz tröstet:

<sup>48</sup> Friedrich Gundolf nennt Werther im Gegensatz zu anderen, handelnden, also aktiven Goethe-Figuren der Sturm und Drang-Periode, wie Götz, Prometheus oder Ganymed einen passiven Titanen: „Werther schließt sich der Reihe der titanischen Goethe-symbole, welche zugleich Vereinigung heidnischen Welterbens mit modernem Ich-Gefühl sind, an als der Titan der Empfindung – wie Prometheus der Titan des Schaffens, Cäsar der Tat, Faust des Strebens ist (so paradox es klingen mag Werther als einen Titanen zu bezeichnen) wenn wir unter einem Titanen ein Wesen verstehen, das die dem Menschen gezogenen Grenzen nach irgendeiner Seite, durch irgend welche Kräfte und Mittel zu überschreiten und zu zersprengen sucht: durch Trotz gegen gegebene Mächte wie Prometheus, oder durch Überspannung gegebener Eigenschaften, wie Werther durch sein Empfinden welches ins All eintauchen will, obwohl er ins menschlich Begrenzte, Leibliche gebannt ist.“ (Goethe, S. 169–170) Im Gegensatz zu den heroischen Tätern und Erlösern, die im Namen des Gottes, den sie verkörpern, die Welt bekämpfen, erlösen und verwandeln wollen, schlägt in Werther die Erlösartat in das Mysterium der Kindschaft um, indem er im Selbstmord zum ewigen Vater wiedergekehrt.

<sup>49</sup> Darauf hat Árpád Bernáth aufmerksam gemacht. vgl. Bernáth Árpád: *Johann Wolfgang Goethe: Werther szerelme és halála*. 1774. In: *Huszonöt fontos német regény*. Hrsg. v. Éva Ambrus. Budapest, 1996. Eine andere, weniger überzeugende Erklärung des Namens des Protagonisten liefert Müller-Salget. Er beruft sich auf Max Gottschalds *Deutsche Namenkunde*, und behauptet, der Name „Werther“ sei eine Ableitung von „Werth“, der Fluß insel, und betone die unaufhebbare Isolation des Helden, der nach seiner Meinung vor allem darunter leidet, daß er keinen Kontakt zu einem Du herstellen kann.

<sup>50</sup> Goethe, Bd. 6. S. 13.

„Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!“<sup>51</sup> Die Fortsetzung dieses Gedanken wird aber kaum mehr beachtet, die gerade nur den Wunschcharakter der inneren Weltenschöpfung betont: „Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft“<sup>52</sup>. Im Zusammenhang mit der deutschen Innerlichkeit klagt Werther in der Gegenüberstellung vom hoffnungsvollen Einst und hoffnungslosen Jetzt über die Metamorphose der Natur, deren inneres, heiliges Leben ihm sich einst aufgetan hat, und die sich nun „in den Abgrund des ewig offenen Grabes“<sup>53</sup> verwandelt. Nach wie vor sehnt er sich, eins mit dem Ewigschaffenden zu werden und am Schöpfungsakt teilzuhaben:

Ach damals, wie oft habe ich mich mit Fittichen eines Kranichs [...] zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt.<sup>54</sup>

Als Künstler scheitert Werther an dieser Idee. Solange er im Übergangsstadium der Zwangsrufe in Wahlheim, sich der Einschränkung hingebend, die Landschaft im Stil der Genremalerei zu verewigen wähnt, wobei sich seine Gefühle sofort auflehnen, indem er sich künftig an die Natur als einziger gültigen Etalon halten will, kann er mit seiner künstlerischen Leistung zufrieden sein. Sobald er jedoch Lottens Porträt malen will, muß er sich gestehen, daß er sich dreimal prostituiert habe, und sich mit dem Schattenbild der Geliebten begnügen soll.

<sup>51</sup> Goethe, Bd. 6. S. 13.

<sup>52</sup> Goethe, Bd. 6. S. 13. Hier möchte ich auf den eminenten Aufsatz *Rousseaus 'Nouvelle Héloïs' und Goethes 'Werther' im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus* von Hans Robert Jauß verweisen. In: Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main, 1982. Jauß untersucht den Werther-Roman aus einer ganz anderen Perspektive, und zitiert gerade nur den ersten Teil von Werthers Gedanken, um dadurch einen Horizontwandel zu veranschaulichen, „der dem gesellschaftskritischen Rousseauismus des Sturm und Drang den Weg des Rückzugs in die Innerlichkeit des Selbstgefühls wies, aus der sich wiederum eine neue Gemeinschaft empfindsamer Seelen bilden sollte.“ (Jauß, S. 621.) Jauß hat wohl recht mit dieser Behauptung, zitiert jedoch Werthers Worte nicht weiter, die eben darauf hinweisen, daß im Werther-Roman diese neue Gemeinschaft empfindsamer Seelen nicht zu realisieren ist. Müller-Salget bemerkt anhand dieser Textstelle, daß Werther mangels schöpferischer Gabe statt objektiver, autonomer Kunstwerke eine emotional aufgeladene, subjektive „über- und verformende Welt“ schafft.

<sup>53</sup> Goethe, Bd. 6. S. 52.

<sup>54</sup> Goethe, Bd. 6. S. 52.

### **2.2.1.1. Exkurs: Werther und die Kunst**

Zur Unterstützung dieser Aussage sei hier das Strukturkonzept des Briefes vom 26. Mai 1771 vorgestellt, in dem Werther über seine künstlerische Tätigkeit als Graphiker anscheinend äußerst begeistert berichtet. Der vorangehende Brief vom 22. Mai endet mit dem bereits zitierten Satz: „Und dann, so eingeschränkt er (der Mensch) ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.“ Ein Paar Tage vor dem Brief vom 26. Mai sehnt er sich also noch nach der Freiheit und beneidet die unwissend-glücklichen Kreaturen. Umso verblüffender wirkt seine Genügsamkeit und Zufriedenheit, die auf den ersten Blick die Atmosphäre dieses Briefes beherrscht. Werthers Glück wird dadurch gerechtfertigt, daß er nach der Entdeckung des Heiligtums Wahlheim zuerst über diesen „vertraulichen Ort“ berichtet, und zwar ziemlich detailliert, wobei er sich des Diminutivs eines der Lieblingsausdrücke der Empfindsamkeit, eines ihrer beliebten Bildmotivs, das des „Hüttchens“ bedient, was eine Vorstellungswelt der Idylle, der Geborgenheit und des natürlichen Lebens hervorruft. Um den Kontrast zum Abschluß des vorigen Briefes hervorzuheben und dadurch auch auf Werthers extreme Gemütszustände aufmerksam gemacht zu werden, gibt Werther im ersten Absatz des Briefes eine angeblich alte und gewöhnliche Neigung von ihm zum eingeschränkten Leben bekannt. Er schwärmt für das bieder-idyllische „Plätzchen“, bei dessen Beschreibung ebenfalls das friedliche Eingeschränktsein betont wird: das Plätzchen ist nämlich mit einer Kirche, Bauerhäusern und Höfen „eingeschlossen“. Hier werden die zum friedlich-beschränkten Leben nötigen Requisiten, wie etwa das „Tischchen“, der Kaffee oder die Homer-Lektüre aufgezählt. Auf Werthers Zeichnung erscheinen wiederum szenarische Gegenstände, die das vorhin noch als Kerker bezeichnete eingeschränkte Leben verherrlichen: ein „Zaun“ und „einige gebrochene Wagenräder“, die auf die momentane Unmöglichkeit eines „Sich Entfernens“, einer Reise verweisen. Nachdem Werther die „wohlgeordnete, sehr interessante Zeichnung verfertiget“<sup>55</sup> hat, stellt er fest, daß er sich als Künstler von nun an ausschließlich an die Natur halten will, denn „sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler“<sup>56</sup>. Er scheint bloß darüber zu vergessen, daß ihm Natur in recht verkehrten Gestalten erscheint, und diesmal lobt er die zahme, domestizierte, kultiviert-denaturierte Natur im Blüezustand des Frühlings. Und da folgt eine recht sonderbare Bemerkung, die der bisherigen, stillen Begeisterung für das eingeschränkte Leben widerstrebt. Werther will nun jegliche Regel meiden, denn „sie schränkt nur ein, beschneidet die geilen Reben etc.“<sup>57</sup> Und hier schlägt er fast unmerklich in eine bittere Klage über den seltenen Ausbruch seines Genies um, indem er ein Gleichnis von der wahren Liebe erwähnt, der man sich all seine Kräfte verschwendet, ganz hingibt im Gegensatz zur bürgerlich-geregelten, d.h. beschränkten Liebe. Die Struktur dieses Briefes gilt auch als ein gutes Beispiel für die dialektische Pendelbewegung zwischen Rast und Rastlosigkeit, Zufriedenheit mit der Kerker-Existenz und der Sehnsucht nach Befreiung davon und nach der unbedingt-unbeschränkten Freiheit. Wenn sich also Werther mit dieser Lebensform scheinbar abfindet, sie sich aufzwingt, widerstreitet er ihr sofort, auch wenn nicht immer bewußt, sondern instinkтив, von ihren Empfindungen dazu bewegt. Es gibt hinsichtlich des Künstlertums Werthers grundsätzlich zwei Auffassungen. Nach der einen seien Werthers Briefe Kunstwerke höchsten Ranges, ihr Urheber muß also Künstler sein. Nach H. A. Korff wird Werther in der Liebe nicht nur zur Lotte, sondern zur ganzen Welt enttäuscht und „Dieser Vorgang

<sup>55</sup> Goethe, Bd. 6. S. 15.

<sup>56</sup> Goethe, Bd. 6. S. 15.

<sup>57</sup> Goethe, Bd. 6. S. 15.

der Desillusionierung ist das typische Geschick des faustisch-wertherischen Menschen”<sup>58</sup>, und am deutlichsten spiegelt sich diese unglückliche Liebe der Seele zur Welt in Werthers Schicksal als Künstler, der nach Korff, nicht nur als Maler, sondern auch als Dichter der Briefe ein Künstler sei. Anhand der Romanform wird im Zusammenhang mit Werthers Künstlertum sogar nach der Identität des Empfängers der Briefe gefragt. Friedrich Gundolf vertritt die Meinung, daß die Briefform der adäquateste Ausdruck einer Mischgattung, der lyrischen Erzählung ist, und das angesproche Du als Miturheber der Briefe identifiziert er mit Goethe selbst, und damit mischt er der Textwelt reale, biographische Elemente des Urhebers bei und verwechselt die fiktionale Textwelt mit der Vita des Dichters.<sup>59</sup> Eine extrem entgegengesetzte Meinung dazu vertritt Hans Rudolf Vaget, der davon ausgeht, daß Werther auf jedem Gebiet des Lebens ein Dilettant sei, weil er das Leben nicht lebt, sondern nur aus seinen Büchern – Homer, Bibel und Ossian – erlebt. Als solcher präsentiert er also einen neuen Bürgertypen, den dilettanten, schwärzenden Leser einer beginnenden Massengesellschaft, den „leidenden“ Dandy. Der wahre Künstler nimmt nach Goethe, jedenfalls in Vagets Interpretation, „die ‘innere Form’ wahrer Kunst gleichsam nackten Auges ‘überall’ in der Natur wahr“<sup>60</sup>, während der Dilettant den Formenreichtum der Natur nicht sieht. „Das Formgefühl des Dilettanten ist also nicht ursprünglich, sondern aus zweiter Hand.“<sup>61</sup> Vaget geht sogar so weit, daß er meint, Emilia Galotti liege auf Werthers Lesepult bei seinem Selbstmord, weil dadurch ein Bezug zum ebenfalls Dilettanten-Maler Conti hergestellt werde, den Vaget als den „Ahnher(n) einer unabsehbaren Linie von Dilettanten-Figuren“<sup>62</sup> ansieht.

Eine ähnliche, auch wenn nicht so radikale Meinung vertritt Müller-Salget über Werthers künstlerisches Talent. Unter Berufung auf Thomas Mann, der in seinem Werther-Essay kurz und bündig behauptet, Werther sei „der junge Goethe selbst, minus der schöpferischen Gabe, die diesem die Natur verlieh“<sup>63</sup>, definiert er Werther als „Halbkünstler, der, statt seinem Metier nachzugehen, lieber dem Leben ästhetisrend ins Handwerk pfuscht“<sup>64</sup>.

Außer des idealen Genies, das über die Fähigkeit des Schöpfens und Sichschöpfens verfügt und das Ganze als ungespaltenes Eine nach dem Schöpfungsakt wiederherzustellen vermag, sind die Gestalten im Roman, die auf einer emotionalen Basis die Einheit, das Unbedingt-Vollkommene, die höhere, d.h. unbegrenzte und unendliche Harmonie als Glück anstreben, die mit Hilfe der Kunst oder im Roman vor allem mit Hilfe der Liebe aus dem engen Kreis der Gewöhnlichkeiten auszubrechen suchen, aus der Sicht des Normalen zum Scheitern verurteilt. Die bereits erwähnten, in Selbstmord (Werthers Gleichnis von dem sich ertränkenden Mädchen), Mord (erst

<sup>58</sup> Vgl. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. I. Teil. Sturm und Drang. 2. Durchges. Aufl. Leipzig, 1954. S. 301.

<sup>59</sup> Vgl. Friedrich Gundolf, *Goethe*. 11. Aufl. Berlin, 1922, bes. Kap. Werther.

<sup>60</sup> Vaget, S. 49.

<sup>61</sup> Vaget, S. 49.

<sup>62</sup> Vaget, S. 46.

<sup>63</sup> M-S., S. 322.

<sup>64</sup> M-S., S. 322.

in die zweite Fassung des Romans v. 1787 aufgenommene Geschichte vom Bauerburschen) oder Wahn (Episode vom Amtschreiber) mündenden Liebesgeschichten, die alle Werthers Schicksal zu untermauern haben, sind Beispiele dafür. Dieses Glück kann nur der Kreatur ohne Wissen oder jenseits des Wissens zuteil werden: „Gott im Himmel! hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, daß sie nicht glücklich sind, als ehe sie zu ihrem Verstand kommen und wenn sie ihn wieder verlieren!“<sup>65</sup> – ruft Werther geplagt aus bei der Begegnung mit dem über seine unerfüllbare Liebe zu Lotte toll gewordenen Schreiber des Amtmannes. Im Geschöpf, das nach dem unbedingten, maßlosen Glück trachtet, wird das Gleichgewicht zw. Gefühl und Verstand notgedrungen zuungunsten des Verstandes gestört, und die Grenzen der Menschheit werden durch die wütenden Leidenschaften zerstört: „Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben.“<sup>66</sup> Werther pendelt also zwischen dem sonst überhaupt nicht dauerhaften Zustand der glücklichen Gelassenheit, dem niedrigeren Glück des einfach-naiven Volkes oder der patriarchalischen Idee eines Homer und der ewigen Wanderschaft, und taumelt dabei dem Tod entgegen, den er nach der Einigung mit Lotte in der berühmten Kußszene als den willkürlichen Abbruch der Wanderschaft im Dasein und eine Rückkehr zum ewigen Vater in „jene Welt“ betrachtet. Den Kuß erlebt Werther als Pfand ewiger Liebe. Albert kann im Leben Lotte besitzen, nach dem Tod soll aber die geliebte Frau ewig ihm gehören:

Du bist von diesem Augenblicke mein! mein, o Lotte! Ich gehe voran! gehe zu meinem Vater, zu deinem Vater. Dem will ich's klagen, und er wird mich trösten, bis du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bei dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Goethe, Bd. 6. S. 90.

<sup>66</sup> Goethe, Bd. 6. S. 50.

<sup>67</sup> Goethe, Bd. 6. S. 117. Die „Umarmung“ bedeutet einerseits ein Besitzergreifen, ähnlich wie das Verb „umfassen“, dessen sich Werther bei der Erinnerung an die ältere Freundin bedient, die sein Genie förderte: „Konnt' ich nicht vor ihr das ganze wunderbare Gefühl entwickeln, mit dem mein Herz die Natur umfaßt?“ (Goethe, Bd. 6. S. 12), sowie einen sinnlichen Akt des nach dem Ganzen Trachtenden, andererseits antwortet diese Textstelle auf die entsprechende Passage in der Abschiedsszene am Ende des Ersten Buches, in der Lottes Mutter als segnende Zeugin der irdischen Vermählung von Lotte und Albert herangezogen wird. Die große Einigung von Lotte und Werther in ewigen Umarmungen vor dem Angesicht des Unendlichen als höchster Instanz bekräftigen Werthers nunmehr festen Glauben, in „jener Welt“, im Sein, das im Dasein Unmögliche doch zu erlangen und zu verwirklichen.

## 2.2.2. Struktur-Schema

Die Dialektik von Unterwegssein, von Suche nach Heim und Heimat, vom Getriebenwerden und Halt spiegelt sich auch in der Fein-Struktur des Textes deutlich wider. Die Heimat als Topos von Ruhe und Sein erscheint in Motiven – wie der frühe Verlust des Vaters, die Hoffnung auf eine Rückkehr zum ewigen Vater, das niedere Glück eines vorbewußt-unwissenden Stadiums und die Suche nach dem höheren, ewigen Glück jenseits des Wissens – in drei Formen: erstens in der Geburtsstadt (Heimat), zweitens in der gewählten Heimat (Wahlheim) und drittens in der des Todes als der Rückkehr zum ewigen Vater. Die Geburtsstadt erinnert den pilgernden Werther zugleich an die hoffnungsvolle Vergangenheit und an die öde, enttäuschende Gegenwart. Auch Wahlheim erscheint im Ersten und im Zweiten Buch in zwei unterschiedlich-veränderten Gestalten. Die dialektische Wiederholungsstruktur der drei Heimaten als zu erreichen-der erreichter Ziele im Dasein, bzw. im Sein und der dazwischen liegenden Wanderschaften als Sehnsucht nach den jeweils erstrebenswerten Zielen zeigt folgendes Schema auf:

*I. Heimat 1/a.:* Die Geburtstadt in der Rückblende der Erinnerung als Vorgeschichte: Werthers Kindheit, in der der Vater noch lebt. Ziel und Grenze der Spaziergänge ist eine Linde. Diese Heimat trägt aus der Perspektive der Vergangenheit des Kindes Werther in seiner Sehnsucht nach dem Unendlichen das Motiv späterer Wanderungen in sich. Die physische Dasein hindernde Grenze wird von Werther, wie vom Helden seiner Lieblingslektüre, Ulyß, durch die unendliche Phantasie aufgehoben.

*II. Wanderschaft:* Nach dem Tod des Vaters verläßt die Mutter den lieben, vertraulichen Ort (Heimat 1/a), um sich in ihre unerträgliche Stadt einzusperren. Der Schauplatz sogenannten aktiven Lebens ist die Stadt der Mutter, aus der Werther am Anfang des Romans vor seiner Vergangenheit flieht.

*III. Heimat 2/a:* In Wahlheim, der gewählten Heimat, erwartet Werther im Frühling eine scheinbare Idylle. Zweck seiner Spaziergänge sind die zwei Linden, später das Jagdhaus, in dem Lotte mit seinem Vater und seinen Geschwistern lebt. Diese Heimat ist ein Ort naiv-eingeschränkten Glücks. Werthers Liebe zu Lotte ist grundsätzlich zum Scheitern verurteilt. Werther täuscht sich

bloß die Möglichkeit der Vollendung vor. Mit Albertens Auftritt reift in ihm der Gedanke der Fortsetzung der Wanderschaft, d.h. der Flucht.

**IV. Wanderschaft:** Flucht zurück zum gehaßten Dienst, in ein Leben, das die Mutter, nicht aber Werther für wahre Aktivität hält.

**V. Heimat 1/b:** Die Geburtsstadt kommt Werther aus der Perspektive der Gegenwart als Schauplatz fehlgeschlagener Pläne vor.

**VI. Wanderschaft:** Es treibt Werther zurück zur Lotte, nach Wahlheim

**VII. Heimat 2/b:** In Wahlheim hat sich alles verändert. Werther stößt überall auf Vorzeichen des Todes. Nach dem Kuß, der für Werther die Vollendung bedeutet, tritt er die letzte Wanderschaft an.

**VIII. Der Tod als gewählte Heimat 3:** In Hoffnung auf die ewige Heimat bricht Werther willkürlich die irdische Wanderschaft ab und kehrt zum ewigen Vater zurück, indem er die Liebe als vollendete Einigung, sich Ausfüllen und Ausgefülltsein in den Tod transzendiert. Werther lässt sich unter zwei Linden bestatten. Die letzte Wanderschaft, die die Perspektive ins Unendliche der Transzendenz rückt, fängt an.

## 2.3. Werthers Tod<sup>68</sup>

Um Werthers Tod textzentrisch zu erklären, müssen zunächst einige Stellen geklärt werden, die ein besseres Verständnis ermöglichen. Unserer Meinung nach beruht der ganze Roman auf der Dialektik vom Werden und Sein und auf einem Streben in Richtung Zurück, die aber hinsichtlich der Auffassung Goethes von der Schöpfung auch ein Streben nach Oben ist. Werthers Geschichte ist die Geschichte einer Reise, eine Fluchtgeschichte eines empfindsamen Sturm-und Drang-Helden, der das Ganze anstrebt und notgedrungen verzweifelt an seiner Krankheit zum Tod versiecht, indem er seinen Freitod als die Flucht eines rastlosen Gottes-Sohns zurück zum Gottes-Vater versteht.

<sup>68</sup> Werthers Tod, verbunden mit seinem Todesdatum, scheint für die Sekundärliteratur ein Rätsel zu sein. Müller-Salget erwähnt einige Auffassungen über Werthers Tod. Er beruft sich unter anderem auf Herbert Schöffler, der den „Roman allzu einseitig in Parallele zur Passion Christi gesehen“ (M-S, S. 328.) hat. Müller-Salget erkennt zwar an, daß das Sterbensdatum mit Christi Geburt im Zusammenhang steht, übersieht auch nicht die symbolischen Zeitpunkte des Schusses und des Sterbens, und behauptet letzten Endes: „Wenn Goethe trotzdem den 23. Dezember als Todesdatum wählte, so offenbar deshalb, weil es eine Vielzahl von Assoziationen zuläßt.“ (M-S, S. 328.) Das stimmt zwar, gibt jedoch keine akzeptable Erklärung. Koopmann betrachtet den Werther-Roman aus literarsoziologischer und kulturhistorischer Sicht. Nachdem er acht Ursachen des Weltschmerzes Werthers kurz behandelt hat – 1. Kluft zwischen Realität und Idealität, bzw. die Unfähigkeit, sie zu überbrücken, 2. Diese Kluft, die in der Pubertätszeit noch als normal angesehen werden kann, 3. Verlust religiöser Sinngebung in einer entgötterten Welt, 4. Das Nur-Gefühl-Sein der Empfindsamkeit, 5. Eigenes höchstgespanntes Weltbewußtstein als Tantalus-Gefühl des Sturm und Drang, 6. Die Entdeckung des Schwärmer-Typen durch die neue Melancholieforschung, 7. Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen der Zeit im Sinne einer politischen Deutung, 8. Metaphysische Unruhe als Grundsituation des modernen Menschen, bzw. die Verkörperung des Widerspruchs von Endlichkeit und Unendlichkeit, deren Folge die hohle, zermürhte Innerlichkeit als sichtbares Signum der Epoche, insbesondere der Romantik ist (in der Romantik erscheine der Weltschmerz als negative Theologie) – erklärt Koopmann Werthers Selbstmord durch eine Selbstisolation (Vereinsamung): „Werther kann sich nicht sozialisieren, nicht metaphysische Obdachlosigkeit ist sein Schicksal [...] sondern soziale Isolation“ (S. 47.) Nach Koopmann ist Werther zu sich selbst verurteilt, nicht die Gesellschaft verstößt ihn, sondern er zieht sich in seine Einsamkeit zurück. Doch erklärt Koopmann Werthers Tod ziemlich unüberzeugend mit einem optimistischen Ausklang, indem er meint, Werther kehre mindestens in seinem Tode zu den Menschen zurück, weil der Amtmann und seine Söhne ihn in ihren Familienband aufnehmen. Die überzeugendste Erklärung liefert Korff, der Werthers Tod als den letzten Akt des Befreiungsprozesses ansieht, den er für die ganze Sturm- und Drang-Bewegung hält. In diesem Sinne sei die Liebe eine Vorstufe des Todes, „der seinerseits die Wiedervermählung der individuellen mit der Weltseele bedeutet.“ (Korff, S. 293.) Korff betrachtet Werther als Gottessohn, der im Tod, in der Rückkehr der Seele aus dem Kerker der Welt in den Schoß der Unendlichkeit Gottes eine Wiedervereinigung mit Gott findet.

Bereits der Titel enthält Hinweise zum Motiv der Reise.<sup>69</sup> Wie bereits erwähnt, beginnt der Roman mit dem Moment des „Sich Entfernens“. Werther kommt aus der verhaßten Stadt der Mutter in einer anderen Stadt an, in deren Nähe er das Paradies entdeckt. Aber bereits hier kokettiert er mit dem Gedanken der letzten Reise. Der kurze Brief vom 3. September ist eine einzige Klage: „Ich muß fort! Ich danke dir, Wilhelm, daß du meinen wankenden Entschluß bestimmt hast [...] Ich muß fort. Sie ist wieder in der Stadt bei einer Freundin. Und Albert – und – ich muß fort!“<sup>70</sup> Einige Monate nach dem Dienst am Hof beklagt sich Werther nach jenem verhängnisvollen und demütigenden Besuch beim Grafen C, zu dem er von dem durch Werthers Anliegen beeindruckten Grafen selbst eingeladen wird, und den er wegen der bornierten Adelsgesellschaft abzubrechen gezwungen ist. Er beginnt den Brief vom 15. März mit den Worten: „Ich habe einen Verdruß gehabt, der mich von hier wegtreiben wird.“<sup>71</sup> Der nächste Bericht vom 16. März bestätigt den Fluchtgedanken: „Es hetzt mich alles“<sup>72</sup> und endet mit dem Gleichnis vom edlen Pferd, das sich die Ader aufbeißt, um sich zu beruhigen: „So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte.“<sup>73</sup> Dem im Sterben liegenden Werther wird dieser – auch wenn bloß aus medizinischer Sicht überflüssige, doch motivisch wichtige – Wunsch erfüllt. Am 24. März scheint er fest entschlossen, dem Hofdienst den Rücken zu zeigen: „Ich mußte nun einmal fort“<sup>74</sup>, und den Brief vom 5. Mai beginnt er mit den Worten: „Morgen gehe ich von hier ab“<sup>75</sup>. Kaum weilt er zwei knappe Wochen auf dem Jagdschloß des Fürsten \*\*\*, sehnt er sich weiterzufahren: „ich kann nicht länger bleiben [...] Noch acht Tage bleibe ich, und dann ziehe

<sup>69</sup> Das Verb „leiden“ hängt etymologisch mit der Fortbewegung zusammen. „[...] wie das subst. elend von dem begiffe des wohnens in der fremde in den des unglücks und der not übertrat, so gewann das verbum lidan von der bedeutung des ziehens in ferne lande und über see die des übelbefindens, ertragens und duldens, und an diesem bedeutungsübergange mag eben so sehr das gefühl des heimwehs, wie die fährlichkeit der wanderung antheil haben.“ Die Pluralform des substantivierten Infinitivs kommt übrigens gerade im Titel des Werther-Romans von Goethe zum erstenmal vor. (vgl. Grimm) Auch Der Große Duden erklärt die Herkunft des Verbs ähnlich: „Das im heutigen Sprachgebrauch im Sinne von 'dulden, ertragen, Schmerz, Kummer empfinden' gebräuchliche Verb bedeutete früher 'gehen, fahren, reisen'[...] Auf die Bedeutungsentwicklung hat wahrscheinlich die christliche Vorstellung vom Leben des Menschen als einer Reise durch das irdische Jammertal eingewirkt.“ In: *Der Große Duden. Bd. 7. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache.* 2. völlig neu bearb. und erweit. Aufl. Hrsg. v. G. Brodowski. Mannheim; Wien; Zürich, 1989.

<sup>70</sup> Goethe, Bd. 6. S. 56.

<sup>71</sup> Goethe, Bd. 6. S. 67.

<sup>72</sup> Goethe, Bd. 6. S. 69.

<sup>73</sup> Goethe, Bd. 6. S. 71.

<sup>74</sup> Goethe, Bd. 6. S. 71.

<sup>75</sup> Goethe, Bd. 6. S. 72.

ich wieder in der Irre herum.”<sup>76</sup> Das Verb „herumziehen“ und das Substantiv „Irre“ verweisen auf die Ziellosigkeit seiner „Reise“ und auf Ulyß’ Irrfahrt. Der darauffolgende kurze Brief – der kürzeste im ganzen Roman, der aus einem Ausrufe- und Fragesatz besteht – weitet das Motiv der Reise ins Allgemeine aus: „Ja wohl bin ich nur ein Wandrer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?“<sup>77</sup> In diesem Ausruf wird das Moment der Irrfahrt als ziel- und zwecklose Wanderschaft mit der Attitüde einer Reise vom Pilger-Werther in die Geburtsstadt als heiliges Ziel verknüpft. Neben der heiligen Stätte der Geburtsstadt, der Heimat und der Wahlheimat Wahlheim schwebt schon als fernes Ziel der Tod als ewige Heimat von Ruhe und Glück. Im Brief vom 30. November fleht er zum unbekannten und schweigsamen Gottesvater mit der bitter-verzweifelten Bitte: „Zürne nicht, daß ich die Wanderschaft abbreche.“<sup>78</sup> Im zweiten Teil des Zweiten Buches kommt das Motiv der Reise in Bezug auf den Tod immer öfter vor: „Ich bin nirgend wohl, und überall wohl. Ich wünsche nichts, verlange nichts. Mir wäre besser, ich ginge.“<sup>79</sup>, heißt es im Brief vom 14. Dezember, den der Herausgeber in seine Darstellung hineinfügt und folgendermaßen erklärt: „Der Entschluß, die Welt zu verlassen, hatte in dieser Zeit [...] in Werthers Seele immer mehr Kraft gewonnen.“<sup>80</sup>

Selbst der Begriff „Reise“ kommt mehrmals, und zwar der Romanstruktur entsprechend als Pendant vor. Im berühmten Brief vom 12. August, in dem Werther mit Albert über Selbstmord, Trunkenheit und Wahn, über das eingeschränkte Leben und die Krankheit zum Tode diskutiert, bittet Werther Albert um seine Pistolen zu einer geplanten Reise in die Berge: „Borge mir die Pistolen [...] zu meiner Reise“<sup>81</sup>. Gemeint ist hier noch eine konkrete Reise. Die gewünschten Waffen, die den gewalttätigen Selbstmord vorwegnehmen, nimmt Werther jedoch nicht mit sich,

<sup>76</sup> Goethe, Bd. 6. S. 74.

<sup>77</sup> Goethe, Bd. 6. S. 75.

<sup>78</sup> Goethe, Bd. 6. S. 91.

<sup>79</sup> Goethe, Bd. 6. S. 100.

<sup>80</sup> Goethe, Bd. 6. S. 100.

<sup>81</sup> Goethe, Bd. 6. S. 45. Sogar der Wahn als eine Art der Krankheit zum Tode gilt als heilig-verinnerlichte Flucht vor dem Leiden des Herzens, als innere Reise, als unfreiwillige Schutzreaktion des Gemüts, ein Linderungsmittel, das den Verstand ausklammernd seinem Opfer sogar unendliches Glücksgefühl gewähren kann, wie dem toll gewordenen Amtmannsschreiber, dessen Krankheit Werther wie folgt beschreibt: „Müsste der trostlos umkommen, der eines Kranken spottet, der nach der entferntesten Quelle reist, die seine Krankheit vermehren, sein Ausleben schmerzhafter wird! Der sich über das bedrängte Herz erhebt, das, um seine Gewissensbisse loszuwerden und die Leiden seiner Seele abzutun, eine Pilgrimschaft nach dem heiligen Grabe tut. Jeder Fußtritt, der seine Sohlen auf ungebahntem Wege durchschneidet, ist ein Linderungstropfen der geängstigten Seele, und mit jeder ausgedauerten Tagreise legt sich das Herz um viele Bedrängnisse leichter nieder.“ (Goethe, Bd. 6. S. 90.)

weil er nach dem unfruchtbaren Streit mit Albert das Haus erregt verläßt. Die Pistolen sind sowieso nicht geladen, wofür Albert eine ausführliche Erklärung gibt – an der Pendantenstelle, wo die Waffe schon benutzt werden soll, ist es selbstverständlich, daß die Pistole geladen ist. Aus Albertens Erklärung der Ungeladenheit der Pistolen geht hervor, daß infolge eines bösen Streichs ein Bedienter mit der Waffe dem Dienstmädchen beim Waffenputzen die rechte Hand durchschoß, worauf sich Werther die Mündung der Pistole übers rechte Aug' an die Stirn drückt, an die Stelle, an der er sich wirklich erschießen wird. Obgleich „rechts“ an den zitierten Textstellen unmittelbar mit der Katastrophe zusammenhängt, verweist es durch seine symbolische Bedeutung auf ein von Werther erzwungenes oder zu erzwingen gehofftes Heil.<sup>82</sup>

Das Motiv der Reise, verbunden mit der geborgten Tatwaffe, wiederholt sich am Ende des Textes noch einmal und weitet die Perspektive mit dem Einbeziehen des Todes ins Unendliche aus. Vor der letzten Reise empfiehlt Lotte Werther eine „Reise“, damit er sich zerstreue, auf sie verzichte und das irdische Glück auf der Seite eines anderen Mädchens finde: „Gewinnen Sie es über sich, eine Reise wird Sie, muß Sie zerstreuen!“<sup>83</sup> Lotte meint zwar eine konkrete Erholungsreise, weil aber Werthers Herz durch endlich-irdisches Glück nicht befriedigt werden kann, fordert ihn Lotte aus seiner Sicht im Sinne des Abschieds am Ende des Ersten Buches ein zweites Mal zum Selbstmord auf. Nun ist es auch Lotte, die die tödliche Waffe von der Wand nimmt und sie Werthers Diener übergibt. Lotte verhilft Werther also auch konkret zur „Erlösung“, wobei sie zittert, weil sie ahnt, welche Art von Reise ihr Freund vorhat. Werther schickt seinen Bedienten zu Albert mit einem offenen Zettelchen: „Wollten Sie mir wohl zu einer vorhabenden Reise Ihre Pistolen leihen?“<sup>84</sup> Die Bitte bezieht sich direkt auf die Pendantenstelle im Ersten Buch. Albert reagiert diesmal noch unsensibler, als damals: er liest in seiner Post, bittet Lotte, Werthers Wunsch nachzukommen und wünscht ihm nebenbei eine gute Reise.

<sup>82</sup> In der Symbolik von „rechts“ und „links“ der europäischen Kulturtradition bedeutet das Adverb „rechts“ oder das Adjektiv „recht“, bis auf gewisse moderne politische Rechtspraxis, das Gute, das Heile und das Lichte. In Werthers Lieblingsschrift, in Homers Odyssee bringt der von rechts heranfliegende Vogel gute Nachricht den Menschen. Christus sitzt nach seiner Auferstehung auf der rechten Seite Gottes, und am Jüngsten Tag gehen die Erlösten nach rechts, die Verdammten aber nach links. Vgl. Manfred Lurke, *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Durchges. und erw. Aufl. Stuttgart, 1991.

<sup>83</sup> Goethe, Bd. 6. S. 103.

<sup>84</sup> Goethe, Bd. 6. S. 118.

Beim vorletzten Besuch Werthers bei Lotte verbietet sie ihm, vor Weihnachten noch einmal unerwartet zu kommen, verspricht ihm allerdings ein „Wachsstückchen und noch was“<sup>85</sup> als Weihnachtsgeschenk. Die apotropäische Bedeutung sowie der Symbolgedanke der Wachskerze, wonach Christus als Sonne der Gerechtigkeit und Licht der Welt sei und als Sinnbild für die Geburt Christi, sowie die Assoziation mit der Sterbekerze, die über den Tod hinausweist, enthalten wiederum eine ambivalente Botschaft: Sie weisen auf die Geburt Christi hin, die Werther nicht mehr erleben wird, aber als Sterbekerzen auch auf ein Heil nach dem Tod Werthers. Das von Lotte in Aussicht gestellte Weihnachtsgeschenk ist ein weiterer Beweggrund zum Selbstmord, der wiederum von der geliebten Frau animiert wird. Werthers letzte Worte bestätigen, daß er den Tod mit einer sakralen Allusion auf die Worte des leidenden Christus im Garten Gethemane „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“<sup>86</sup> durch Lottens Vermittlung und mit einer letzten Einwilligung in Lottens wiederholte Intention empfängt: „Ich schaudre nicht, den kalten, schrecklichen Kelch zu fassen, aus dem ich den Taumel des Todes trinken soll! Du reichst mir ihn [...]“<sup>87</sup>

Mit der Erwähnung des Sternbilds Wagen, „des liebsten unter allen Gestirnen“<sup>88</sup> vor dem Selbstmord wird nun das Moment der Reise noch einmal betont. Im Gegensatz zur selbstvergnügten Genre-Malerei im Ersten Buch, wo Werther die gebrochenen Wagenräder in seinem damals gerade akzeptierten, eingeschränkten Leben verewigt hat, erscheint hier das ewig walten-de, himmlische Sternbild direkt vor dem Antritt der letzten großen Reise als Quasi-Fahrzeug, das Werther in „jene Welt“ entrückt. Er erschließt sich um zwölf Uhr nachts, also am Tiefpunkt der dunklen Nacht, an der Schwelle zwischen Nacht und Tag, und stirbt um Mittag, am Höhepunkt des lichten Tages, an der Schwelle zwischen Tag und Nacht. Alle Intentionen des Textes deuten – von Werthers Gesichtspunkt aus – auf eine krampfhafte Hoffnung auf ein Transzendieren hin, während die vom Herausgeber in sachlichem Stil berichtete Textintention bezüglich des Sterbens bloß die Fortsetzung der Wanderschaft hervorhebt.

Der Goethe-Forscher- und Editor, Erich Trunz, behauptet mit Recht, daß Werther den Tod als Befreiung aus einem Kerker, als Entgrenzung des Ich empfindet, und beruft sich auf das Ende des 8. Buches des zweiten Teils der *Dichtung und Wahrheit*. Hier rekonstruiert Goethe rückbli-

<sup>85</sup> Goethe, Bd. 6. S. 102.

<sup>86</sup> Joh. 18,11.

<sup>87</sup> Goethe, Bd. 6. S. 123.

<sup>88</sup> Goethe, Bd. 6. S. 122.

ckend auf seine Leipziger Studienjahre seine damalige persönliche Religion, seinen eigenen Schöpfungsmythos. Trunz bemerkt dazu folgendes:

[...] die ganze Schöpfung sei 'Abfallen und Zurückkehren zum Ursprünglichen; Menschsein bestehe einerseits im Begrenztsein, Selbst-Sein, aber andererseits in der Möglichkeit und Hoffnung der Entgrenzung, ein Zustand, der einerseits 'niederzuziehen und zu drücken scheint', andererseits aber Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben. Und nun bildet Goethe hier die Wörter: 'Verselbststen' und Entselbstigen.<sup>89</sup>

In diesem Zusammenhang erlebt Werther den Akt des Selbstmordes als sinnlich-religiöse Entgrenzung und mysteriösen Liebesvollzug, wodurch seine unvollkommen-gehandicapte Liebe zu Lotte im Dasein ins Unendlich-Ewige transzendierend hinübergerettet wird.

<sup>89</sup> Goethe, Bd. 6. S. 542–543.

## **2.4. Die deutsche Innerlichkeit im Werther Roman: Zusammenfassung und überbrückender Verweis auf das dritte Kapitel**

O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft. Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge. Und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. – Und ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpfitem Labsale.

Aus der Sicht der deutschen Innerlichkeit ist dieses Zitat eine der einleuchtendsten Texstellen, die auf den wahren Grund der Leiden von Werther verweisen.

Der Text beginnt mit dem Moment der Flucht aus der gehaßten Stadt der Mutter. Die Städte, Standorte durch Zivilisation und Kultur verbildeter Leute, sind für Werthers fühlendes Herz un- austehlich. Der rasend-fiebernde Protagonist findet unter dem einfach-naiven, unwissenden Volk in der natürlichen Umgebung von Wahlheim Labsal für sein krankes Herz. Diese Scheinidylle kann er am Anfang noch steigern, indem er assoziativ die friedlichen und menschenwürdigen Zei- ten der Altväter der Bibel, sowie die phantasievolle Zeit der Griechen durch seine Lieblingelektüre, den Ulyß von Homer, heraufbeschwört. Aus der Texterklärung geht hervor, daß die Idylle bloß Schein und Trug sei, die sich Werther aufzertroyiert, damit er sich vortäuscht, Rast und Ruhe ge- funden zu haben. Die Bekanntschaft mit Lotte zerstört Werthers Seelenruhe. Seine Liebe zum Mädchen sei vom Anfang an zum Scheitern verurteilt, weil sie verlobt sei. Werther kümmert sich jedoch nicht darum, erst dann, wenn Albert auftritt, beschließt er den geliebten Ort und die gelieb- ten Menschen zu verlassen. Werther flieht aus Wahlheim, aber er kann seinem Schicksal nicht ent- rinnen. Er tritt in Hofdienst. Das ist ein Schritt Richtung Zurück, weil er aus Verzweiflung diese Wahl trifft, die ihm früher schon die Mutter und sogar Wilhelm empfohlen haben. Enttäuscht von der bornierten Adelsgesellschaft flieht er weiter: genauer wieder Zurück, weil er nach einem Ab- stecher in die geliebte Geburtsstadt nach Wahlheim zurückkehrt, wo alles dem Untergang und Sterben naht. Vergebens stürmt der Protagonist die nunmehr mit Albert verheiratete Frau. Er kann ihr doch gegen Ende des Textes einen Kuß abzwingen, bevor er ruhig die letzte Reise antritt: er er- schießt sich und wähnt zum ewigen Vater zurückzukehren, indem er im Besitz des Pfandes ewiger Liebe in „jene Welt“ hinübersteigt. Er ist fest überzeugt von einem „Wiedersehen“ und einer ewi-



gen Vereinigung mit der geliebten Frau in der ewigen Heimat. Der Textintention nach wird aber bloß das Moment der Reise betont. Der Text endet – wie er begonnen – mit dem Motiv der Reise.

In der Textanalyse wird nachgewiesen, daß hinter den sujetthaften Handlungsreihen auf der konkreten Textoberfläche tiefere Beweggründe liegen. Werther als typischer Vertreter des Genie-Kults der Sturm-und-Drang-Zeit leidet in Wahrheit darunter, daß er kein Gott, kein „Wertherster“, bloß ein „Werther“ ist. Vergebens sucht er sich im Unbeding-Unendlich-Ewigen hingeben und eins mit dem Wesen zu sein, „das Alles in sich und durch sich schafft“, ob er es in der unbeschränkten Liebe, der vollkommenen Kunst oder in der Natur sucht. Schöpfer zu werden, bleibt ihm im Dasein notgedrungen versagt. Er ahnt das immer, auch wenn er auf seiner rasenden „Reise“ und Flucht in Richtung „Zurück“ (zurück zum Dienst, zurück zur Geburtsstadt, zurück zur Lotte nach Wahlheim und zurück zum Gottesvater) Zwangspausen einlegt. Er kann weder am naiven Glück der unwissenden Dorfleute, noch an der alltäglichen Zufriedenheit der Stadtbürger, noch an der Zufriedenheit der bornierten Adelsgesellschaft teilhaben. Nicht, weil er kein gebürtiger Adeliger ist, sondern weil er nach dem Unmöglichen trachtet, woran er notgedrungen zugrunde gehen muß.

In der Analyse wird die Textstruktur aufgezeigt, d. h. vorgestellt, daß die beiden Bücher nach dem gleichen Sturkturkonzept – nämlich dem Kreislauf organischen Lebens – aufgebaut sind, und sie Motive wiederholend miteinander pendantisch korrespondieren. Dies untermauern auch die Zeitperspektiven, die ebenfalls erläutert werden.

Nach dem Goethe-Kapitel kommt es zu einem großen Sprung. Zwischen dem Werther-Roman und der Siddhartha-Erzählung liegen an die 150 Jahre. Die ganze Romantik, der „poetische Realismus“, der Naturalismus, zum Teil die Ismen, sogar der Anfang der Moderne werden übersprungen. Da es aber in dieser Arbeit nicht auf literaturhistorische, sondern auf textzentrische Analysen mit Rücksicht auf die deutsche Innerlichkeit ankommt, und die Dissertation sich das Anfangs- und Endstadium dieses ideengeschichtlichen Gedankens darzustellen die Aufgabe als Ziel gesetzt hat, ist es verständlich, warum ein Prosatext von 1922 als nächstes untersucht werden kann. In Klammern sei so viel bemerkt, daß Hesse auch als Neuromantiker eingestuft wird, und zweifelsohne hatten literaturgeschichtliche Richtungen, wie etwa der Expressionismus (Klingsors letzter Sommer) oder ideengeschichtlich-philosophische Strömungen, wie der Existentialismus eines Kierkegaard oder das Gedankengut Nietzsches eine eminente Wirkung auf ihn gemacht.

Im Vergleich zum *Werther* und zum *Doktor Faustus* ist *Siddhartha* der einzige Text, der eine positive Sinndeutung zuläßt.

### **3. HERMANN HESSE: *SIDDHARTHA*. AUF DER SUCHE NACH DER EINHEIT**

#### **3.1. Funktionen der Handlungsstruktur**

Den Lebenslauf als eine Art Seminararbeit, Stilübung, fiktive Selbstbiographie der Studierenden in Kastalien, die sich „in das geistige Klima irgendeiner früheren Epoche zurückzuversetzen und sich darin eine (ihnen) entsprechende Existenz auszudenken“<sup>1</sup> die Aufgabe hatten, veranschaulicht der Chronist im *Glasperlenspiel* mit dem Vergleich der Entelechie: „Man [...] lernte seine eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie betrachten“.<sup>2</sup> Diese Entelechie erscheint in den Gestaltungen der drei Lebensläufe des jungen Josef Knecht als Appendix zum biographischen Teil des Romans. In den drei Selbstbiographien – *Der Regenmacher*, *Der Beichtvater* und *Indischer Lebenslauf* – erscheint die im jeweiligen Protagonisten Form gewordene Entelechie zunächst in der Maske eines Waisenkindes in matriarchalischen Zeiten vor manchen tausend Jahren, das als erwählter Nachfolger des Regenmachers am Ende durch Selbstopferung das Dorf rettet, wobei er das heilige Amt an seinen Sohn, Turu, weitervererbt, dann im Urchristentum in der Gestalt des Eremit gewordenen einstigen Weltmanns, Josef Famulus, der Nachfolger des Seelenrichters und Seelenführers, Dion Pugil, wird, und drittens im alten Indien als der erleuchtete Yogin gewordene indische Fürstensohn, Dasa. Die übrigens fiktiv-ahistorischen Zeiten und Welten als Textwelten, die den seelisch-geistig-intellektuellen Werdegang der Protagonisten innerhalb eines inhärenten Text-Systems darzustellen haben, verändern sich zwar in den Lebensläufen, die wichtigsten Motive und Funktionen der Handlungsstruktur, sowie der Entwicklungsgedanke Hesses wiederholen sich im Grunde unverändert und bilden eine gedanklich-inhaltliche Grundlage der erzähltechnischen Strukturen der Prosawerke Hesses von den Frühwerken bis zum letzten Roman, dem *Glasperlenspiel*.

<sup>1</sup> Hermann Hesse, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (GW). Frankfurt/M., 1987. Bd. 9. S. 118.

<sup>2</sup> GW Bd. 9. S. 119.

Welche sind nun diese Funktionen, die zunächst geklärt werden müssen, um dann am Beispiel der Erzählung *Siddhartha* vor allem im Zusammenhang mit der Erzählstruktur aufgezeigt zu werden?

1. Die **Bipolarität**, die gleichsam der Motor der Entwicklung ist,
2. der **Kreislauf**, in dessen Spannungsfeld sich die Entwicklung, bzw. jegliche Bewegung vollzieht,
3. die **Einheit**, die als ausgleichendes oder aufhebendes Prinzip hinter/über oder in den Gegensätzen steht,
4. der **Protagonist** als Erwählter,
5. der **Seelenführer**, der für die Entwicklung des Protagonisten zu bürgen hat und der ihm nachfolgt.
6. Das Aufeinanderwirken dieser Funktionen der Handlungsstruktur lassen sich besonders aufgrund Hesses dreistufiger Entwicklungslehre von der Menschwerdung erklären, die im Essay *Ein Stückchen Theologie* dargelegt wird.<sup>3</sup>

In diesem Kapitel werden die genannten Motive und Funktionen der Handlungsstruktur behandelt, ohne inhaltliche Bezugspunkte etwa zum Leben Buddhas, zur buddhistischen,

<sup>3</sup> Die Hesse-Literatur behandelt diese Thematik sehr ausführlich, und zwar aus den unterschiedlichsten Aspekten und meistens nicht in ihrer Komplexität, sondern nur einzeln. Da die erwähnten Funktionen zahlreiche Parallelen mit europäischen und asiatischen Denksystemen aufzeigen, auf die Hesse selbst oft aufmerksam macht, wird z.B. die Entwicklungs-Struktur der Hesseschen Werke mit Hegels Dialektik, die Seelenentwicklung z.B. mit Kierkegaards ebenfalls dreistufigem Entwicklungsgedanken verglichen (vgl. Peter Jansen, *Personalität und Humor. Hesses "Steppenwolf" und Kierkegaards Humorkonzeption*. In: Sprache im technischen Zeitalter. 1978. S. 209–220.), um nur einige Beispiele zu nennen. Dazu siehe noch: asiatische Aspekte, z.B: bei Adrian Hsia, *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation*. Stuttgart, 1981, oder die Analyse der großen Gegensatzpaare: Hans Jürg Lüthi, *Hermann Hesse – Natur und Geist*. Stuttgart; Berlin, 1970. (Sprache und Literatur), oder das Verhältnis christlichen und asiatischen Gedankenguts: Gerhard Mayer, *Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesses*. Bonn, 1956. Peter Gontrum untersucht das ganze Motiv-System aus der Sicht der Symbolik: Peter Gontrum, *Natur und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses*. München, 1958. Eine auf strukturalistischer Basis beruhende, textzentrische Analyse liefert der Georgier Karalaschwili: Reso Karalaschwili, *Hermann Hesses Romanwelt*. Köln; Wien, 1986 (Literatur und Leben; N.F. Bd. 29). Es gibt u.a. auch Interpretationsversuche, die Hesses Werke aus psychoanalytischer Sicht untersuchen, wie z.B. Günter Baumann, *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. 2. Aufl. Rheinfelden; Berlin, 1993.

taoistischen oder sogar zur christlichen Religion zu suchen, weil es im Sinne des Lebenslauf-Konzeptes im *Glasperlenspiel* auch in dieser Erzählung darum geht, in einem streng konzipierten, motivisch-symbolischen Textsystem die dichterische Auffassung Hesses diesmal in der Maske einer Pseudo-Buddha-Biographie mit Verwendung der erwähnten Funktionen auf unterschiedlichen Textebenen auszudrücken. All diese Funktionen stehen im engen Kontakt zueinander, sie bedingen einander und können ohne einander nicht funktionieren.

### 3.1.1. Die Bipolarität

Die Bipolarität oder Zweipoligkeit entsteht durch die Zerstörung des Ur-Einen, des Ganzen, der Harmonie, des Vollkommenen durch den Schöpfungsakt, dessen Produkt die gestaltete und gespaltene Welt ist. Mit der Geburt gerät jede Kreatur in ein unvollkommenes Dualsystem, in eine „Erscheinungswelt“. Für Hesse bilden **Geist** und **Natur** das größte Gegensatzpaar-Schema. Die Pole oder Gegensätze stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander und bilden gleichsam den Motor der Entwicklung oder jeglicher Bewegung in seinen Werken. Der Geist kann in zweierlei Form erscheinen: erstens als reiner Geist, der besonders im Spätwerk als ewiges, reines Sein, Gott oder Gottheit, Logos, Unbedingtes, Vollkommenes da ist und dessen Erreichen das höchste Ziel des Protagonisten ist; zweitens in einer falschen – weil durch den unvollkommenen, menschlichen Intellekt vermittelten – Form. Dieser niedere Geist kann zwar um die Einheit des Lebens wissen, er sucht sie jedoch durch Lehre zu erreichen, was nach Hesses Auffassung unmöglich sei, weil am Erleben der Einheit als etwas Vollkommenen nur außergewöhnliche, erwählte Menschen, Outsider: Kranke, Künstler, Heilige, Weise meistens nur in Gnadenmomenten, wie etwa im Zustand schöpferischer Inspiration, Erleuchtung, begierdeloser Liebe oder durch den Blick mit dem Weltauge teilzuhaben vermögen. Der junge Siddhartha weiß um diese Einheit, die in der Erzählung als Atman, bzw. Brahman erscheint: „Schon verstand er, im Inneren seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall.“<sup>4</sup> Siddhartha ahnt jedoch, daß das Unbedingte durch Lehre und mechanische Übungen,

<sup>4</sup> GW Bd. 5. S. 355.

wie vorschriftsmäßige Waschungen, Meditationsübungen der Brahmanen und der Samanas nicht erreichbar ist, er muß also zunächst einen gewissen Weg durch die beiden großen Sphären des Lebens, durch die des Geistes und dann – leibhaftig – durch die der Natur zurücklegen, d.h. beide Pole erleben, um zu sich selbst zu kommen und am Atman, d.h. am Einheitsgefühl beteiligt sein zu dürfen. Der kognitiv vermittelte Geist ist ohne Leben, tot, papieren, deshalb auch falsch. Dem Prinzip „reiner Geist“ werden weitere umfassende Prinzipien, wie das „Männliche“, „Helle“, „Solare“, „Bewußte“, „Aktive“, „Befruchtende“, „Gute“, das „Ewig-Seiende“ zugeordnet. Dagegen erscheint das Prinzip Natur in der Gestalt der „Urmutter“, „Eva“ und ist durch das „Weibliche“ oder „Mütterliche“, das „Dunkle“, das „Chaotische“, das „Lunare“, das „Unbewußte“, das „Sinnliche“, das „Irdische“, das „Passiv-Empfangende“, das „Verbotene“, das „Böse“, das „Ewig-Werdende“ repräsentiert. Im *Siddhartha* vertreten die ersten vier Kapitel, also der erste Teil, das Prinzip Geist, während die Natur in den ersten vier Kapiteln des zweiten Teils thematisiert wird. Geist und Natur, Männliches und Weibliches stehen sich wie These und Antithese, Pol und Gegenpol gegenüber, wobei jeder – jeweils überwiegende – Pol den Keim seines Gegenpols enthält. Sie ziehen sich an und stoßen zugleich einander ab. Im Spannungsfeld dieses Kampfes vollzieht sich die Entwicklung, die eine zyklische Bewegung bedeutet und durch das Motiv des Kreises, bzw. der Spirale ausgedrückt wird.

### **3.1.1.1. Exkurs: Narziß und Goldmund, Knecht und Designori**

Für die Bipolarität seien hier zwei typische Beispiele genannt: das Verhältnis von Narziß und Goldmund, bzw. die Feind-Freundschaft von Josef Knecht und Plinio Designori im *Glasperlenspiel*.

Bereits Name und Äußeres der beiden Protagonisten der pseudo-mittelalterlichen Novelle verweisen auf die Antinomie der beiden Pole, die sie vertreten. Narziß, der einen unmittelbaren Bezug zum griechischen Narkissos hat, trägt Charakteristika des Natur-Prinzips, wie sein dunkles Haar und seine dunklen Augen, obgleich er als Geistlicher, wortgewandter Kloster-Lehrer, Gelehrter und Diener logischen Denkens, sowie des Wortes, also als Vertreter „einer Welt ohne Vorstellung“ vorwiegend den seiend-unwandelbaren, ewigen Geist repräsentiert. Ihm gegenüber weist der Name Goldmund auf Dion Chrysostomos, den griechischen Rhetor und Politiker aus dem 11. Jh. n. Ch. hin und erinnert auch an Johannes Chrysostomos (345-407), den Patriarchen von Konstantinopel, der ein hervorragender Prediger war und als Schutzheiliger der Kanzelredner galt. Auch sein blondes Haar und seine blauen Augen stehen für die lichte, klare Geistessphäre, obwohl er als geborener Künstler und Vagabund der Liebe, „einer Welt ohne Worte“ verbunden ist, die die werdend-bewegliche, ewige Natur repräsentiert. Während Narziß am Anfang der Seelenführer Goldmunds ist, bis er nach einer Vision im Kreuzgang des Klosters zu sich

selbst erwacht, schwindet seine führende Rolle allmählich. Die Natur kann jedoch ohne die fruchtbare Einwirkung des Geistes auf sie nicht zur vollen Entfaltung gelangen.

„[...] der Geist liebt das Feste, Gestaltete [...] er liebt das Seiende, nicht das Werdende, das Wirkliche und nicht das Mögliche“<sup>5</sup> – meint Narziß und erinnert seinen Freund daran, daß sein Dominium nicht der Geist, sondern die Seele ist: „[...] du bist erwacht, und du hast ja jetzt auch den Unterschied zwischen dir und mir erkannt, den Unterschied zwischen mütterlichen und väterlichen Herkünften, zwischen Seele und Geist.“<sup>6</sup> Goldmund wird fasziniert vom „Wunder der Formung“ und dem „Zauber des Körperlichen“, der Sinnlichkeit der Frau. Während Narziß die strenge und asketische Klosterwelt nie verläßt, also unbeweglich ist wie der ewige Geist, irrt Goldmund im Leben herum und quält sich aufgrund der unvollkommen-polaren Welt ab:

Es schien alles Dasein auf der Zweiheit, auf den Gegensätzen zu beruhen; man war entweder Frau oder Mann, entweder Landläufer oder Spießbürger, entweder verständig oder gefühlig – nirgends war Einatmen und Ausatmen, Mannsein und Weibsein, Freiheit und Ordnung, Trieb und Geist gleichzeitig zu erleben.<sup>7</sup>

Zum Erlebnis der Einheit kommen sie beide aber erst, nachdem sie einander, das Leben auf ihre eigene Weise und sich selbst gegenseitig beeinflußend kennengelernt haben; Goldmund erreicht die Einheit auf krummen Pfaden der Schuld, die zur Unschuld führen, sowie auf den Wegen der schöpferischen Tätigkeit in der Kunst, die aus dem ständig Werdenden als Potentiellem mit Hilfe des Geistes zur Tat vordringt, und das Mögliche zum Wirklichen formt: „Dort aber, wo wir von der Potenz zur Tat, von der Möglichkeit zur Verwirklichung schreiten, haben wir teil am wahren Sein.“<sup>8</sup> Narziß erreicht auf seinem gradlinigen Weg die Vergeistigung, verwandelt sich in Johannes, und bekennt am Ende, daß das Sein nicht nur, und vielleicht sogar auch nicht am reinsten durchs Denken, sondern durch die Kunst zu erfassen sei: „Jetzt erst sehe ich, wie viele Wege zur Erkenntnis es gibt und daß der Weg des Geistes nicht der einzige und vielleicht nicht der beste ist [...] (ich sehe dich) auf dem entgegengesetzten Weg, auf dem Weg durch die Sinne, das Geheimnis des Seins ebenso tief erfassen und viel lebendiger ausdrücken, als die meisten Denker es können.“<sup>9</sup> Die Bipolarität von Natur und Geist läßt sich in der Textgestaltung bereits im allerersten Satz, dann variiert auch im ganzen ersten Abschnitt der Novelle, nachvollziehen, in dem der aus dem südlichen Welschland stammende, vereinzelte Kastanienbaum als ein Symbol der Natur und der in sich ruhenden organischen Einheit in nächster Nachbarschaft vor dem „von Doppelsäulchen getragenen Rundbogen des Klostereinganges“ steht. Dieses Bild, das die Geistessphäre repräsentiert, ist bereits in sich ein Gleichnis der Einheit hinter den Gegensätzen: Das Doppelsäulchen deutet auf die zweigeteilte Welt der Erscheinungen hin, die jedoch durch einen kreisförmigen Rundbogen zusammengehalten und dadurch in eine höhere, dritte Einheit aufgehoben wird. Die in sich eine dialektische Struktur aufweisenden beiden Bilder – der lebendig-natürliche

<sup>5</sup> GW Bd. 8. S. 66.

<sup>6</sup> GW Bd. 8. S. 67.

<sup>7</sup> GW Bd. 8. S. 253.

<sup>8</sup> GW Bd. 8. S. 286.

<sup>9</sup> GW Bd. 8. S. 298.

Baum und das künstlich errichtete, steinerne Domizil der welt- und lebensabgewandten Askese – sind untrennbar.<sup>10</sup> In der Wechselwirkung von Geist und Natur hat in dieser Novelle jedoch schon der Geist den Vorrang. Zwar drückt die Konjunktion „und“ im Titel eine Nebenordnung aus, an erster Stelle steht jedoch Narziß; Narziß ist und bleibt der Seelenführer Goldmunds, auch wenn seine Führerrolle an Intensität verloren geht; im ersten Satz des Textes steht das Kloster vorne; im Kunstschaften wird das Urbild als Idee vom ewigen Geist befruchtet und geleitet; und zum Schluß stirbt Goldmund, während Narziß am Leben bleibt.

Als zweites Beispiel sei hier das ambivalente Verhältnis zwischen Josef Knecht und Plinio Designori erwähnt. Der vom Magister Musicae zum kastalischen Leben und zur Eliteausbildung in der von der Welt abgekapselten pädagogischen Provinz erwählte Josef kommt nach vier Schuljahren in Eschholz, der größten und jüngsten Schulsiedlung Kastaliens nach Waldzell, das als kleinste Schule und Stätte der Universalbildung im Vergleich zu den anderen Schulsiedlungen, in denen Spezialstudien betrieben werden, wie etwa in Keuperheim Altphilologie oder in Porte aristotelische und scholastische Denklehre, und das als Sitz der Ordensleitung das Zentrum Kastaliens gilt. Josef rückt also auf der biographischen Ebene des Textes von der „Peripherie“ eines Eschholz ins „Zentrum“ Waldzell. Der Name der Schulprovinz, ein Kompositum, bestehend aus zwei Gliedern, vereinigt in sich die beiden großen Gegensatzpaare Natur: Welt, Leben, Kunst, Sinnlichkeit und Geist: Kastalien, Askese und Wissenschaft. Hier in Waldzell lernt Josef Knecht als echter Kastalier den Hospitanten, also den aus der Welt nur zum vorübergehenden Studium zugelassenen und mit losem Band an Kastalien gebundenen Plinio Designori kennen. Der junge Designori entstammt einer konservativen Patrizierfamilie und steht im Gegensatz, wie bereits sein Name, „Herr“ das verrät, zu „Knecht“, der lange noch ein Diener kastalischer Geistigkeit bleibt. Auch der südländische Klang des Namens Designori bildet einen Gegensatz zu dem, im Vergleich dazu nördlichen, deutschen Namen seines Freundes. Designori operiert viel mit der Natur und dem gesunden Menschenverstand, und will „die ‘Welt’ und das naive Leben gegen die ‘hochmütig scholastische Geistigkeit’ Kastaliens verteidigen.“<sup>11</sup> Knecht setzt sich in den Diskussionen mit Designori für den Geist – Kastaliens – ein, und zwar im Auftrag des Ordens. Ähnlich wie bei seiner ersten Krise, in die er wegen der Abtrünnigen, die aus Kastalien zurück in die Welt geflüchtet sind, gerät, weil er ihren Schritt als kleiner und unerfahrener Schüler doch ahnungsweise akzeptieren kann, die dadurch verursachte Krise jedoch mit Hilfe seines Seelenführers, des Musikmeisters, zu überwinden vermag, gerät er diesmal in eine noch größere Krise, die sich auch diesmal noch mit der autoritären Unterstützung des Ordens überwinden lässt. In dieser dialektischen Beziehung bildet Designori den einen Pol, die These, Knecht bildet zu ihm den Gegenpol, die Antithese, und aus der „Feind-Freundschaft“ entwickelt sich eine Synthese, die Carlo Ferromonte folgendermaßen charakterisiert: „Der Gegensatz: Welt und Geist, oder der Gegensatz: Plinio und Josef hatte sich vor meinen Augen aus dem Kampf zweier unversöhnlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert.“<sup>12</sup> Diese Beziehung wird auch als „Musik über zwei Themata“ oder als dialektisches Spiel zwischen zwei

<sup>10</sup> Vgl. Reso Karalaschwili, *Der Romananfang bei Hermann Hesse. Die Funktion des Titels, des Vorworts und des Romaneinsatzes in seinem Schaffen*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (25). Hrsg. v. Willfried Behrens et alii. Stuttgart, 1981.

<sup>11</sup> GW Bd. 9. S. 96.

<sup>12</sup> GW Bd. 9. S. 113.

Geistern<sup>13</sup> bezeichnet. Die Lebenswege der zwei Figuren trennen sich bald, und sie treffen sich erst gegen Ende des biographischen Teils des Romans. Der in die Welt zurückgekehrte Designori scheitert am Leben: Er bricht mit dem traditionsreichen, konservativen Elternhaus, engagiert sich als liberaler Politiker und politischer Schriftsteller, heiratet sogar die Tochter eines gleichgesinnten Politikers, verkauft das väterliche Haus und baut eine unharmonische Existenz auf. Knecht erreicht das Äußerste an Karriere in Kastalien: Ins innerste Zentrum gerückt, wird er Magister Ludi, und gerade auf dem Gipfel seiner kastalischen Laufbahn erlebt er die größte Seelenkrise und beschließt, in die Welt zu gehen und die Jugend zu erziehen, d.h. der Geist wird von seinem Gegenpol, der Natur, angezogen, um von ihm befruchtet zu werden, damit die Kontinuität organischen Lebens aufrechterhalten bleibt. Knechts Versuch scheint wegen seines frühen Wassertods zu scheitern: Er hat jedoch sein Ziel erreicht, indem er den Adel des Geistes in den jungen Tito verpflanzt hat. „Knechts Tod ist ein Wunder, Knecht selbst ein Heiliger und *imitabile*, der zur Nachfolge auffordert“.<sup>14</sup>

### 3.1.2. Der Kreis

Die beiden Pole als These und Antithese werden jeweils auf einer höheren Stufe in einer Synthese aufgehoben, die bereits eine nächste Entzweiung in sich birgt. Die ständige Entzweiung und das Einswerden gegensätzlicher Prinzipien bilden Zyklen, die entweder durch das Motiv des in sich wiederkehrenden Kreises oder der nach oben – bzw. nach unten, in die Seelentiefe des Protagonisten – strebenden Spirale ausgedrückt werden. Somit steht der Kreislauf in Hesses Werken für das organische Leben schlechthin und wird nach einem Grundschema der zyklischen Wechselbewegung der Natur – der Lebensstadien, der Tages- oder der Jahreszeiten – viergeteilt. Jeder Kreis hat einen Anfang: Geburt, Morgen, Frühling, dann eine Mitte: Jugend, Mittag, Höhepunkt, Sommer, worauf ein Niedergang: Greisenalter, Abend, Herbst und zuletzt ein Untergang: Sterben, Nacht, Winter folgt. Im Moment des Sterbens vollzieht sich jedoch die nächste Neugeburt, und alles fängt auf einer anderen Stufe wieder an. Im Schnittpunkt des Sterbens und Neugeborenwerdens leuchtet der Einheitsmoment: der magische Moment, die Inspiration, die Gnade oder im *Siddhartha* die Erleuchtung und damit ein Erwachen zu neuer Lebensphase auf. Dieses Schema des Kreises wiederholt sich in verschiedenen kontextuellen Zusammenhängen auf der Textebene und variiert das Thema

<sup>13</sup> GW Bd. 9, S. 95.

<sup>14</sup> Reso Karalaschwali, *Josef Knechts Tod*. In: *Materialien zu Hermann Hesses ‘Das Glasperlenspiel’*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt/M. Bd. 2, S. 230. (künftig: Materialien)

Bewegung-Entwicklung. Dem Kreis-Schema folgt auch der Werdegang der Protagonisten, die durch eine Seelenentwicklung endlich zu sich kommen und zur Einheit gelangen, und deren Wanderweg vom Wissen um die Einheit bis zu ihrem Erleben führt.

### 3.1.3. Die Einheit

Ziel der Protagonisten ist es, das unvollkommene Dualsystem der Welt der Gestaltungen, der „sogenannten Wirklichkeit“ – und dadurch auch sich selbst – zu überwinden, den Kreislauf organischen Lebens zu durchbrechen und dadurch in die Einheit einzugehen, bzw. die im organischen Leben waltende, allumfassende Einheit durch das Erleben aller Geschöpfe als Teil des Alls akzeptieren zu können. Der Protagonist als **principium individuationis** bewegt sich aller Kreatur gleich im Rahmen von Zeit und Raum und ist den Gesetzen der Kausalität von Ursache und Wirkung ausgeliefert. Er leidet darunter und ist ständig bestrebt, sich davon zu befreien.

Die Einheit erscheint im Hesseschen Œuvre wiederum in verschiedenen Formen. Besonders im Frühwerk kann sie als das „Ur-Eine“, als „Urmutter“ oder „Chaos“, also ein Stadium vor dem Wirklichwerden, der Gestaltung, der Geburt erscheinen, und bedeutet in diesem Falle eine Rückkehr zum Anfang, zum weiblich-dunklen Natur-Prinzip.<sup>15</sup>

Die Einheit kann aber auch das Ziel einer Bewegung nach Vorwärts, bzw. nach Oben, zu Gott, zum reinen Sein, zum „dritten Reich des Geistes“, also zum Prinzip Geist bedeuten. Der Weg nach Vorne oder nach Oben führt oft auf Wandelwegen rückwärts, durch das Chaos hindurch, das meistens einen Abstieg in das Unbewußte des Protagonisten, eine Höllenfahrt

<sup>15</sup> Am ausgeprägtesten erscheint das Natur-Prinzip in *Demian*. Hier erscheint Demians Mutter, Eva, als Urmutter, Magna Mater, als Vorbild für Sinclair. Auch Joseph Mileck betont die bestimmende Funktion der Frau Eva für den jungen Sinclair: „Frau Eva [...] ist für Sinclair alles und das All. Sie ist seine Jungsche Anima, die Seele, das Unbewußte [...] und sie ist außerdem sein Ideal, die Selbstverwirklichung [...] Anima und Ideal werden Inspiration und Führerin, potentielle Geliebte und spirituelle Mutter.“ (In: Josef Mileck, *Hermann Hesse. Dichter. Sucher. Bekannter*. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 1357), 1987. S. 99–100.) Das Weiblich-Mütterliche als Ur-Eine, Ursprung und Objekt der Begierde des Protagonisten überwiegt etwa bis zur Novelle *Narziß und Goldmund*, in der ein Gleichgewicht zwischen beiden Prinzipien hergestellt wird. Im Spätwerk schwindet das Weibliche vollkommen: Im *Glasperlenspiel* gibt es nur noch eine einzige Frauenfigur, Titos Mutter, die aber nur eine notwendige und ziemlich negative Nebenrolle spielt.

durch die tiefsten Tiefen der eigenen Seelenwelt bedeutet, aus deren Unordnung eine Neuordnung herzustellen ist. Das Einzelne kann die Einheit nur nach dem zweigespaltenen, zwiespältigen Lebensstadium, auf einer dritten Stufe der Synthese wiedererlangen. Die beiden Einheitsformen in Richtung „Zurück“ oder nach „Unten“ und „Vorwärts“ oder nach „Oben“ können parallel oder gleichzeitig erzielt werden, was erzähltechnisch die Steigerung des Einheitserlebnisses durch diese Verdoppelung entgegengesetzter Bewegungen bedeutet. Der Protagonist gelangt mit Hilfe von sog. Seelenführern und/oder durch Selbsterkennen zu seinem Unbewußten, wobei er zugleich in eine höhere Wirklichkeit des reinen Geistes, in die vollkommene Einheit der Seele eintritt. Neben dieser ebenfalls bipolar gerichteten vertikalen Entwicklungsspirale gibt es auch eine horizontale Bewegung, nämlich ein Streben von der Peripherie eines Kreises zum Zentrum hin. Die Entwicklung ist ein ewiges Werden, das Ziel, das Transzendentale und das Zentrum fallen im Unendlichen zusammen, wo die zerstörte und in Gegensätze gespaltene Einheit wiedererlangt wird.

Der Protagonist gerät oft auf Irrwege bei der Suche nach der wiederzuerlangenden Einheit. Solche Irrwege oder falsche Ersatzmittel sind künstlich hergestellte Rauschzustände, hervorgerufen z.B. durch Alkoholgenuss – wie etwa in der Erzählung *Klingsors letzter Sommer*, oder sogar auch im *Siddhartha* –, durch ekstatische Vereinigung im Geschlechtsakt – ebenfalls im *Klingsor*, im *Siddhartha*, im *Steppenwolf*, in der Erzählung *Narziß und Goldmund* –, durch zum Wahnsinn gesteigerte Schizophrenie – wie in *Klein und Wagner* –, durch Rauschgift – wie im *Steppenwolf* oder durch Glücksspiel – wie z.B. im *Kurgast* oder im *Siddhartha*. Diese höchst gefährlichen Ersatzmittel können aber auch als Linderungs- oder Betäubungsmittel besonders der frühen Protagonisten Hesses dienen, die darunter leiden, daß sie zwar um die Einheit wissen, sie aber nur kaum und zwar durch göttliche Gnade, d.h. durch den Eingriff einer vom Protagonisten bewußt nicht herbeirufbaren Instanz, und nicht durch diese Mittel und Übungen erreichen können. Andere, weniger gefährliche, allerdings genauso erfolglose Methoden zum Erlangen der Einheit sind dogmatisch-religiöse Vorschriften, wie z.B. die Waschungen oder Meditationsübungen der Brahmanen und der Samanas im *Siddhartha*.

Der Schöpfungsakt in der Kunst nimmt eine Sonderstellung unter den Formen ein, mit denen durch Aufhebung zeitlicher und räumlicher Beschränkung die Einheit ergriffen und

gerade durch die Ausdrucksmittel der Kunst in dauerhaften Bildern dargestellt werden kann. Klingsor versucht neben den Flaschenkanonen mit grellen Farben den Tod zu erlegen; sein künstlerischer Versuch bleibt aber, bis auf sein letztes Gemälde, das Selbstbildnis, ein verzweifelter und vergeblicher Kampf, weil er den Tod fürchtet und außerstande ist, die Welt mit „begierdeloser Liebe“ zu betrachten. Kunst kann aber auch die Harmonie repräsentieren: Die wahre Kunst ist vor allem die Musik, die wegen des Gleichklangs gleichsam eine Gleichzeitigkeit, und damit die Aufhebung der Zeit, des Nacheinanders ausdrücken kann.

Die Musik spielt in vielen Werken Hesses eine eminente Rolle (*Gertrud*, *Steppenwolf*, *Das Glasperlenspiel*), und steht letzten Endes immer für die Harmonie. Neben der reinen, abstrakten und ahistorischen Formelsprache der Mathematik bildet die Musik eine der drei Hauptquellen der Idee des Glasperlenspiels. Als dritte Quelle gilt die Meditation, die dazu dienen soll, die Gefahren des Formalismus des Spiels zu vermeiden. „Sie (die Musik) entsteht aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen. Das große Eine erzeugt die zwei Pole; die zwei Pole erzeugen die Kraft des Dunkeln und des Lichten [...] Die Musik beruht auf der Harmonie zwischen Himmel und Erde, auf der Übereinstimmung des Trüben und des Lichten“<sup>16</sup>, heißt es im *Glasperlenspiel* im Zusammenhang mit der Musik als Ausdruck für die Einheit alles Lebens.

Das wahre Erleben der Einheit – ob es einem Künstler, einem Heiligen oder einem Weisen zuteil wird – beruht auf einer reinen Betrachtungsweise, der sog. „begierdelosen Liebe“, wie es in dem 1917 entstandenen Aufsatz *Von der Seele* heißt. Solange das Schauen vom Wollen bestimmt und regiert wird, kann der betrachtete Gegenstand nicht in seiner reinen, natürlichen Schönheit gesehen werden, sondern nur durch seine Beziehungen zum Willen des Betrachtenden; Einen Wald sieht ein Käufer, ein Pächter, ein Holzfäller oder ein Jäger jeweils mit anderen Augen, je nach seinem Interesse am Wald. Erst wenn der Betrachtende nichts vom Wald *will*, kann er ihn als Natur sehen:

Im Augenblick, da das Wollen ruht und die Betrachtung aufkommt, das reine Sehen und Hingegebensein, wird alles anders. Der Mensch hört auf, nützlich oder gefährlich zu sein, interessiert oder langweilig, gütig oder roh, stark oder schwach. Er wird Natur, er wird schön und

<sup>16</sup> GW Bd. 9, S. 27-28.

merkwürdig wie jedes Ding, auf das reine Betrachtung sich richtet. Denn Betrachtung ist ja nicht Forschung oder Kritik, sie ist nichts als Liebe. Sie ist der höchste und wünschenswerteste Zustand unserer Seele: begierdelose Liebe.<sup>17</sup>

In diesem Betrachtungszustand, in dem der Betrachtende selber Natur geworden, kann er alles so akzeptieren, wie es ist, und seine höchste Aufgabe ist es, in allem die Seele zu erforschen.

### **3.1.3.1. Exkurs: Die begierdelose Liebe und Schopenhauers „Weltauge“**

Die das Wollen losgewordene, reine Betrachtung und der Blick mit dem Weltauge als charakteristische Sehweise des Natur gewordenen Betrachters – des inspirierten Künstlers, des erleuchteten Weisen, des begnadeten Heiligen, etc. – weisen Ähnlichkeiten mit Schopenhauers Auffassung über den ästhetischen Weg der Befreiung vom wild-schöpferischen Willen auf, wonach das Genie als betrachtendes Subjekt eins mit dem betrachteten Objekt wird, in ihm aufgeht, in die Sphäre der ersten Objektivation des Willens eindringt, um das dort Erlebte in dauerhaften Bildern festzuhalten und darzustellen, und zwar zur Milderung der vom Willen verursachten Leiden auf der Ebene der zweiten Objektivation des Willens, in der das Individuum im Kerker von Zeit, Raum und Kausalität schmachtet.<sup>18</sup>

Mit dem Verschwinden des Willens aus dem Bewußtseyn ist eigentlich auch die Individualität, und mit dieser ihr Leiden und ihre Noth, aufgehoben. Daher habe ich das dann übrig bleibende reine Subjekt des Erkennens beschrieben als das ewige Weltauge, welches, wenn auch mit sehr verschiedenen Graden der Klarheit, aus allen lebenden Wesen sieht, unberührt vom Entstehn und Vergehn derselben, und so, als identisch mit sich, als stets Eines und das Selbe, der Träger der Welt der beharrenden Ideen, d.i. der adäquaten Objektität des Willens, ist; während das individuelle und durch die aus dem Willen entspringende Individualität in reinem Erkennen getrübte Subjekt, nur einzelne Dinge zum Objekt hat und wie diese selbst vergänglich ist.<sup>19</sup>

Bei Schopenhauer ist im ästhetischen Bereich allein das Künstler-Genie fähig, die Schranken des principii individuationis zu durchbrechen und sich vom Willen zu befreien:

[...] so ist Genialität [...] die vollkommene Objektivität [...] Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist, diesem Dienste zu entziehn, d.h. sein Interesse, sein

<sup>17</sup> GW Bd. 10. S. 33-34.

<sup>18</sup> Hesses Interesse für Schopenhauer geht in seine frühe Schaffensperiode zurück. Damals las er eingehend Nietzsche und Schopenhauer: „Mit Schopenhauer begann ich mich schon in jenen Jünglingsjahren, in denen Nietzsche meine Hauptlektüre war, zu beschäftigen.“ (GW Bd. 12. S. 257.)

<sup>19</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Nach der Edition v. Arthur Hübscher u. mit einem Nachwort v. Heinz Gerd Ingenkamp. Stuttgart, 1990. Bd. 2. S. 485.

Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als *rein erkennendes Subjekt*, klares Weltauge, übrig zu bleiben: und dieses nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nöthig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und „was in schwankende Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken.“<sup>20</sup>

Hesse als Dichter zweifelt jedoch gerade daran, daß er die Gnadenmomente, die magischen Erlebnisse des reinen Erkennens, kurz das Einheitserlebnis mit sprachlichen Mitteln adäquat wiederzugeben vermag; deshalb bedient er sich immer wieder Gleichheitssymbole, wie etwa des des Baumes oder des Wassers und besonders des der Musik, die auch in Schopenhauers Gedankenwelt eine qualitativ höhere, vollkommenere Kunst in der Gesamthierarchie der Künste darstellt, weil sie nicht bloß in die erste, reine Objektivation des Willens, in die Sphäre der Ideen, sondern unmittelbar in die Sphäre des Willens einzudringen vermag.<sup>21</sup>

### 3.1.4. Der Protagonist

Hesses Protagonisten sind immer „Erwählte“, d.h. sie unterscheiden sich von den normalen Alltagsmenschen, weil sie berufen sind oder sich berufen fühlen, ihrem ihnen zugeteilten Lebensweg zu folgen, eine innere Entwicklung im Sinne von Hesses dreistufiger Entwicklungslehre durchzumachen, um endlich ans Ziel: zu sich selbst und zur Einheit zu gelangen. Die frühen Hesse-Protagonisten sind gefährlich-gefährdete, tragische Figuren: selbstzerstörerische Genies wie der Maler Klingsor, Selbstmörder wie der aus dem Kleinbürger Klein sich entpuppende Mörder Wagner, Verzweifler wie der Steppenwolf Harry Haller, Besessene, Kranke oder Verbrecher wie die Dostojewski-Helden, der Fürst Myschkin, die vier Karamasow oder Rogoschin und Nastasja in Hesses Dostojewski-Interpretation, oder Starke wie Demian, der als Gestempelter die neutestamentarische Liebesidee im Sinne der Umwertung aller Werte umstülpt. Unter den frühen Protagonisten bildet gerade Siddhartha eine Ausnahme, der ebenfalls ein Erwählter ist. Siddhartha ist aber im Vergleich zu den anderen viel gesetzter und erweist sich als Weiser, sogar als Heiliger.

<sup>20</sup> Schopenhauer, Bd. 1. S. 274-275.

<sup>21</sup> Vgl. zu den Einheitssymbolen: Gontrum, bes. Kap. V.: Der Weg der Einheit: Fluß- und Baumsymbole in Siddhartha, Symbole des ewigen Werdens und der Einheit: Das Wasser als Träger der Einheit.

Eine Charakter-Wende der Protagonisten tritt mit der Figur von Narziß auf, der als besonnener Freund und Seelengeleiter von Goldmund bereits die Geistessphäre im Vergleich zu ihm, dem Naturverbundenen, auf eine ausgeglichene, kaum merkbare, jedoch auf eine überwiegende Weise repräsentiert. Den Übergang zum reinen Geist, zum Logos als Verwalter der nunmehr höheren Einheit vertritt der imaginäre Seelenführer Leo in der Erzählung *Die Morgenlandfahrt*, der bereits das Ideal des Spätwerks, den Diener-Herrschertypus vorwegnimmt. Im *Glasperlenspiel* gewinnt die Repräsentanz des Prinzips Geist eindeutig oberhand.

### 3.1.5. Der Seelenführer

Hesses Protagonisten werden auf ihren Wegen seelischer Entwicklung von erfahrenen, ihren eigenen Weg erkannten und zu Ende gegangenen, weisen, erleuchteten Figuren, sogenannten Seelenführern geleitet. Je nach Art und Funktion lassen sich diese Psychagogen unterscheiden. Es gibt falsche Führer, die im Laufe der Selbstentfaltung der Protagonisten bloß einen Irrweg bedeuten und mit oder ohne den Eingriff des jeweiligen wahren Seelenführers überwunden werden. Ein solcher Typ ist Pistorius in *Demian*, der zwar eine ähnliche Auffassung vertritt wie Demian, der wahre Führer, der ein Priester von Abraxas, der Pole vereinigenden Gottheit werden will, der aber sein Ideal von der starken Persönlichkeit als weltenformenden historischen Gestalt selbst nicht verwirklichen, es nur dozieren kann. Sinclair bricht sein inniges Verhältnis mit Pistorius bald ab, nachdem er erkannt hat: „Sein Ideal war ‘antiquarisch’, er war ein Sucher nach rückwärts, er war ein Romantiker.“<sup>22</sup>

#### 3.1.5.1. Exkurs: Der „Starke“ und der „Diener-Herrschertypus“

Nietzsche hat Hesse zur Zeit der Entstehung des *Demian* intensiv beschäftigt. „[...] kein anderer Schriftsteller außer Nietzsche hat mich je so beschäftigt, so angezogen und gepeinigt, so zur Auseinandersetzung gezwungen (wie Goethe) [...] Manche Jahre habe ich mich so mit Goethe geplagt und ihn zur Unruhe meines geistigen Lebens werden lassen, ihn und Nietzsche.“<sup>23</sup> – schreibt Hesse 1932

<sup>22</sup> GW Bd. 5. S. 124.

<sup>23</sup> GW Bd. 12. S. 146 u.149.

rückblickend in seinem Aufsatz *Dank an Goethe*. 1919 veröffentlicht Hesse, zunächst anonym, die Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend*. Hier ermutigt Hesse die nach dem Ersten Weltkrieg ruinierte Jugend mit Zarathustras Worten, obgleich er unter Berufung des Selbsterkennens als Medikament eher auf Nietzsches Essay *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zurückgreift.<sup>24</sup> Nietzsches Einfluß auf Hesse läßt sich besonders gerade in *Demian* nachvollziehen, wo in der Gestalt des Demian der vereinsamte, starke Mensch als Zukunftsbürge alle – christlichen – Werte umwertet. Das Attribut *antiquarisch* verweist auf Nietzsches Aufsatz *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873), in dem Nietzsche drei Arten der historischen Perspektive unterscheidet: die *monumentalische*, die *kritische* und die *antiquarische*.

Wenn der Mensch, der Großes schaffen will, überhaupt die Vergangenheit braucht, so bemächtigt er sich ihrer vermittelst der monumentalischen Historie; wer dagegen im Gewohnten und Altverehrten beharren mag, pflegt das Vergangene als antiquarischer Historiker; und nur der, dem eine gegenwärtige Not die Brust beklemmt, und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfnis zur kritischen, das heißt richtenden und verurteilenden Historie.<sup>25</sup>

Das Ideal des starken Menschen als Schicksalsträger, dem aufgebürdet ist, zu regieren, wird in Demians Auffassung durch Kain, Mose, Buddha, Napoleon, Bismarck, Cäsar und Loyola repräsentiert. Im Gegensatz zu diesem neuen, starken Menschentyp vertritt im Spätwerk der bedeutendste Geschichtsschreiber und Politiker des Benediktinerordens, Pater Jakobus, eine wesentlich andere Geschichtsauffassung. Als neues Menschenideal tritt an die Stelle der starken Männer der Diener-Herrschers, der im *Glasperlenspiel* in der Figur von Josef Knecht thematisiert wird. Josef wird durch die Person des Pater Jakobus mit diesem Geschichtsideal konfrontiert, in dessen Sinne nicht die Scheingroßen, die Abenteurer der Geschichte, nicht der Korporal, der von heute auf morgen Diktator wird, nicht die durch Geburt und Berufung erwählten starken Menschen historische Vorbilder sind, sondern jene sehr langlebige Organisationen:

[...] in welchen der Versuch gemacht wird, vom Geist und der Seele her Menschen zu sammeln, zu erziehen und umzuformen, sie durch Erziehung, nicht durch Eugenik, durch den Geist, nicht durchs Blut zu einem Adel zu machen, der zum Dienen wie zum Herrschen befähigt ist.<sup>26</sup>

Auch im *Glasperlenspiel* wird Nietzsche noch einmal in der Gestalt des Fritz Tegularius heraufbeschworen. Tegularius erscheint aber hier schon trotz seiner Genialität als „Nihilist“, der zwar das Zeug sogar zum Magister Ludi hätte, der aber wegen seiner lasterhaften Krankheit, seiner Charakterfehler und individualistischer Lebensführung bloß als Einzelgänger und genialer Narr gekennzeichnet wird, der

<sup>24</sup> Vgl. Géza Horváth, *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend. Hermann Hesses Engagement der Seele*. In: *Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben*. Hrsg. v. Martin Pfeifer. Bad Liebenzell; Calw, 1992. S. 193-205.

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. Karl Schlechta. München-Wien, 1980. Bd. 1. S. 225.

<sup>26</sup> GW Bd. 9. S. 181.

sich um Harmonie und Einordnung gar nicht kümmert und als Vorläufergestalt des Untergangs apostrophiert wird: „Tegularius bedeutete für Knecht zugleich die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten und das mahnende Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang.“<sup>27</sup> Der wahre Seelenführer bleibt Demian, der Verkünder des Untergangs der alten Welt, der Sinclair durch seine Parole vom starken Einzelnen, der die Weltkatastrophe überlebt und für die Zukunft bürgt, zum Selbsterkennen verhilft:

Um das, was von uns bleibt, oder um die von uns, die es (Weltuntergang) überleben, wird der Wille der Zukunft sich sammeln [...] Und dann wird sich zeigen, daß der Wille der Menschheit nie und nirgends gleich ist mit dem der heutigen Gemeinschaften, der Staaten und Völker, der Vereine und Kirchen. Sondern das, was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben [...] Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche.<sup>28</sup>

Neben den leibhaften Seelenführern, die als Vermittler und Lehrer auftreten, gibt es in den früheren Werken bis zur *Morgenlandfahrt* auch Frauen von zweifelhaftem Ruf, Damen der Welt oder der Halbwelt, die in ihrer Funktion, den Protagonisten in die ihm unbekannt-unerprobte, verdrängt-verbotene, außerbürgerliche sinnliche Sphäre einzuführen, auch einen wichtigen Beitrag zur Seelenentwicklung des Protagonisten leisten: die Tänzerin Teresina in *Klein und Wagner*, Kamala in *Siddhartha*, Hermine im *Steppenwolf* oder die vielen Frauen in *Narziß und Goldmund*. Die sinnliche Erfahrung der Welt kann aber auch durch männliche Vertreter vermittelt werden, wie zum Beispiel durch den südländischen Jazz-Musiker, Pablo, im *Steppenwolf*, dessen reale Figur mit der des imaginären und unsterblichen Mozart im Magischen Theater verschmilzt. Einige Seelenführer gehen, nachdem sie ihre Funktion dem Protagonisten gegenüber erfüllt haben, selbst in die Ewigkeit ein, wie Josefs Meister, der Magister Musicae, der Josef zum kastalischen Elite-Leben beruft, ihm seine Seelenkrisen zu überwinden hilft und als Knecht selbst geworden, und die Kontinuität von Meister-Schüler-Meister gesichert hat, seinen Schützling verlassen kann. Der Musikmeister stirbt als Heiliger und Vollendet, als Josef bereits als Anwärter des Amtes des Magister Ludi das bevorstehende Jahresfest vorbereitet. Ähnlich kann der Fährmann Vasudeva in die Wälder, d.h. in die Einheit, zurückkehren, nachdem er Siddhartha dazu

<sup>27</sup> GW Bd. 9. 296. Vgl. dazu noch: Mileck. S. 296–297. und Martin Pfeifer, *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. Frankfurt/M., S. 292.

<sup>28</sup> GW Bd. 5. S. 135.

verholfen hat, die geheime Sprache des Wassers zu verstehen und durch das letzte Erwachen ein Erleuchteter zu werden. Der Diener-Herrschler Leo erscheint in der *Morgenlandfahrt* als höheres Alter Ego, als gesteigertes geistiges Inbild des Protagonisten H.H.-s, in dessen ewiges Bild, in das „Erdichtete“, das niedere, vergängliche Ich des „Dichters“ sich auflöst. Gesteigerte Seelenführer sind Mozart und Goethe im *Steppenwolf*, sie weisen Haller den Weg zu den Unsterblichen in Träumen und Visionen. Im Zusammenhang mit der spiralhaften Entwicklung steht der Seelenführer gewordene Schüler für die Weitervererbung des Einheitsgedankens, wie z.B. Siddhartha. Sein Schatten, Govinda, der ein Leben lang seinen eigenen Weg nicht gefunden hat, kann in der Stirnkuß-Szene das heilig gewordene Wesen Siddharthas erleben und die durch Lehre nicht gefundene Wahrheit erkennen. Genauso sorgt Knecht für die Kontinuität des Ideals von der Einheit in der Gestalt des selbst gewordenen Weisen, als Vertreter des Geistes, indem er im eiskalten Bergsee um die Seele des Knaben kämpfend durch seinen Wassertod seinen Schüler, Tito, völlig verändert und zur Nachfolge animiert: „Und indem er sich [...] an des Meisters Tode mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, daß diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Größeres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte.“<sup>29</sup>

### 3.1.6. Hesses Entwicklungslehre

1932 veröffentlicht Hesse den Aufsatz *Ein Stückchen Theologie*, der auch unter dem Titel *Stufen der Menschwerdung* bekannt ist. In diesem psychologisierenden Essay behandelt der Autor die drei ihm bekannten Stufen der Menschwerdung sowie die zwei Grundtypen des Menschen, wobei betont wird, daß die Stadien der Menschwerdung in der Entwicklungsgeschichte der Seele zu erkennen sind. Um die dreistufige Entwicklung plausibler zu machen, liefert der Autor gleich drei Entwicklungsschemen: ein europäisches, ein indisches und ein chinesisches, die ihrem Wesenskern nach gleich sind und gleichsam eine Entelechie im Sinne der drei Lebensläufe im *Glasperlenspiel* darstellen. Im Sprachgebrauch europäisch-christlicher Kultur

<sup>29</sup> GW Bd. 9. S. 471.

beginnt der Weg der Menschwerdung mit der Unschuld, einem verantwortungslosen Vorstadium der geborgenen Kindheit, einem paradiesischen Zustand. Auf der zweiten Stufe gerät der bewußt gewordene Mensch in ein Stadium der Schuld, das in der christlichen Tradition mit dem Sündenfall und dem Vertreiben des Menschen aus dem Paradies beginnt. Hier wird der Mensch durch sein Wissen mit den Forderungen der Moral, der Kultur und der Religion konfrontiert, und das differenzierte Individuum muß notgedrungen erkennen, daß die Tugend, die Gerechtigkeit und jegliche andere Forderungen nicht unbedingt, d.h. absolut zu erfüllen seien. Deshalb gerät er wegen seines Unvermögens in Verzweiflung, die dann zum Untergang, in „Nichts“ oder zu einem „dritten Reich des Geistes, zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein [...] zum Glauben“<sup>30</sup> führt. Das Wissen um dieses dritte Stadium einer höheren Verantwortungslosigkeit, das wieder jenseits von Moral und Kultur liegt – bzw. das Erleben dessen – ermöglicht dann das Leben kraft des Glaubens an die ursprüngliche Einheit, denn: „Auf jeder Stufe [...] wird den Menschen [...] nichts so wichtig und so tröstlich sein, wie die Wahrnehmung, daß der Spaltung in Rassen, Farben, Sprachen und Kulturen eine Einheit zugrunde liegt, daß es nicht verschiedene Menschen und Geister gibt, sondern nur Eine Menschheit, nur Einen Geist.“<sup>31</sup> Das Wissen hat aber auch ein doppeltes Gesicht: Erstens kann es eine durch Vernunft angeeignete und angehäufte Menge positiver Kenntnisse bedeuten; das wahre Wissen ist dagegen Tat, Erlebnis, „Seine Dauer heißt Augenblick“. In diesem Augenblick will dann in gewissen Gnadenmomenten die Ewigkeit erfaßt werden. Typische Beispiele für eine solche Erfahrung sind nach Hesse der Fall Paulus, Pascal, Luther oder Ignatius. Das wäre also der europäisch-christlichen Tradition nach „der Weg vom paradiesischen Adam bis zum erlösten Christen“. Dieses dritte Stadium als Wunschbild, als Kunst, als ideales Ziel schwebt vor den Augen einer kleinen Minderheit von Menschen, den berufenen und erwählten Protagonisten. Die Vertreter dieser dritten Stufe sind die Vollkommenen, Unsterblichen.

In die Kategorien indischer Kultur übersetzt, beginnt die erste Stufe mit dem sog. naiven Menschen, der dann auf der zweiten Stufe, von Angst und Begierde beherrscht, sich nach Erlösung sehnt, wobei er das Höchste, den ihm innenwohnenden Atman, der eins mit dem Weltgeist ist, durch Yoga, also durch Erziehung zur Beherrschung der Triebe, zur Verachtung

<sup>30</sup> GW Bd. 10. S. 75

<sup>31</sup> GW Bd. 10. S. 76.

der Schein- und Sinnenwelt zu erzielen sucht. Die Mehrzahl der Menschen erreicht nicht einmal die zweite Entwicklungsstufe, bleibt im Urzustand, im kindlichen Diesseits der Konflikte, in der verantwortungslosen Tierwelt ihrer Triebe verstrickt. Sie heißen *Kindermenschen* (*Siddhartha*) oder *Hotel- und Herdenmenschen* (*Kurgast*), Klingsor bezeichnet ihre Welt als *Spielwelt*, und ihr Domizil bleibt das Materielle, die Sphäre der sogenannten Wirklichkeiten, im Gegensatz zur wahren Wirklichkeit, der organischen Natur und/oder dem immateriellen und imaginären dritten Reich des Geistes.

Im Zusammenhang mit diesem Entwicklungsschema unterscheidet Hesse zwei Grundtypen des Menschen, den „Vernünftigen“ und den „Frommen“. „Der Vernünftige glaubt den ‘Sinn’ der Welt und seines Lebens in sich selber zu besitzen. Er überträgt den Anschein von Ordnung und Zweckgebundenheit, den ein vernünftig geordnetes Einzelleben hat, auf die Welt und Geschichte. Er glaubt darum an Fortschritt.“<sup>32</sup> Er vertraut der allmächtigen Kraft und Macht seiner Vernunft, identifiziert die Vernunft mit dem Geist, der die Welt schuf und regiert, strebt nach Macht, weil er sich dank seiner Vernunft dazu berufen fühlt, nicht nur sich selbst, sondern die ganze Welt zu regieren; mißbraucht jedoch oft die Macht, und zwar fest überzeugt von der Richtigkeit seiner Handlung. Mit diesem reinen Seelentypus liefert Hesse den Prototyp des Diktators: „Trotzki, dem es ganz unerträglich ist, einen Bauern prügeln zu sehen, läßt seiner Idee zuliebe ohne Skrupel Hunderttausende schlachten.“<sup>33</sup>

Das Lebensgefühl des Frommen beruht dagegen auf einem hohen Respekt, der sich „in einem starken Natursinn und in dem Glauben an eine überrationale Weltordnung“<sup>34</sup> äußert. Da sein Vorbild nicht die Vernunft sondern die vernunftlose Natur ist, in der er keinen Fortschritt, „sondern nur ein Sichausleben und Sichverwirklichen unendlicher Kräfte ohne erkennbares Endziel“<sup>35</sup> sieht, und sich auch als einen Teil dieser lebendigen Natur betrachtet, kann er auch nicht an Entwicklung glauben. Den Fortschritt in der Technik oder die Änderungen in der Geschichte hält er nicht für Entwicklung, sondern bloß für oft negative, die Natur zerstörende Ausartungen und Produkte menschlicher Leistung durch Vernunft. Wegen seiner Natur- und Kunstverbundenheit, und wegen seines Unglaubens an die allmächtige Gewalt der Vernunft

<sup>32</sup> GW Bd. 10. S. 81.

<sup>33</sup> GW Bd. 10. S. 82.

<sup>34</sup> GW Bd. 10. S. 83.

<sup>35</sup> GW Bd. 10. S. 83-84.

neigen die Vernünftigen zum Quietismus. Unter ihnen kann es auch Genies geben, wie etwa Hegel, Marx oder Lenin. Im wahren Genie sind jedoch beide Menschentypen optimal verteilt, und sie bekämpfen einander nicht, sondern bestärken sich, wie etwa Pascal. Hesses Protagonisten sind grundsätzlich Fromme, wobei in ihnen natürlich auch der Vernunftmensch waltet. Der Kampf der beiden Seelen-Typen bildet das Thema von Hesses Werken. Und dieser Kampf, der letzten Endes zu Aussöhnung und Frieden führt, wird im Rahmen der dreistufigen Entwicklungsstruktur ausgetragen und endet immer mit dem Sieg des Protagonisten, auch wenn dieser Sieg manchmal nur in der Form von immer gesteigerter wiederkehrenden Modell-Strukturen als blasser Hoffnungsschimmer aufblitzt.

### **3.1.6.1. Exkurs: Hesse und Kierkegaard oder Hesse und die Mystik**

Hesses dreistufige Entwicklungslehre der Seele wird von Peter Jansen anhand der Humorkonzeption im *Steppenwolf* im Vergleich zu Kierkegaards Ironie- und Humortheorie mit Kierkegaards Existenzstadien verglichen:

Dabei unterscheidet Kierkegaard drei verschiedene Existenzstadien: das *ästhetische* Stadium, in dem der einzelne Mensch unmittelbar das ist, was er von Geburt und durch seine Umwelt ist – der Ästhetiker ist kein Selbst, er hat sein Selbst noch nicht gesehen, ist vielmehr unmittelbar bestimmt von Zufall, Glück und Unglück; das *ethische* Stadium, in dem der Mensch erkennt, daß er sich erst zum Menschen, zur Person machen muß, und in dem er sich absolut dafür entscheidet, sein Selbst zu verwirklichen – der Ethiker hat sein Selbst gesehen und sich dazu entschieden, die unabsließbare Aufgabe des Selbstwerdens zu verwirklichen; das *religiöse* Stadium, in dem der Mensch die Vergänglichkeit dieser Welt erkennt, aber an dieser Erkenntnis nicht verzweifelt, sondern gerade im Angesicht der Vergänglichkeit an seiner existentiellen Aufgabe der Personwerdung festhält.<sup>36</sup>

Jansen meint, daß die Ironie das ästhetische und das ethische und der Humor das ethische und das religiöse Stadium überbrückt, und daß in diesem Sinne Hallers allmähliches Begreifen des Humors ihn vom Selbstmordgedanken abbringt und ihm gleichsam als Heilmittel zum Ertragen des Lebens verhilft. Gerhart Mayer verfährt im Grunde mit Recht so, wenn er zunächst die Einheitsmystik definiert, um dann Hesses Entwicklungslehre mit dem ebenfalls dreistufigen mystischen Heilsweg zu vergleichen.

Die Identitäts- oder All-Einheitsmystik beruht auf einer irrationalen, monistisch gefaßten Gottesvorstellung. Jenseits aller bunten Vielfalt der Erscheinungen, aber sie doch schöpferisch durchdringend, weist die transzendentale All-Gottheit (ind. Brahman), die sich in ihrer

<sup>36</sup> Jansen, S. 211.

Namenlosigkeit dem Zugriff des menschlichen Geistes entzieht und nur durch das Prinzip der coincidentia oppositorum, des Zusammenfalls der raum-zeitlichen Gegensätze in einer umfassenden metaphysischen Einheit ahnend zu erspüren ist [...] Das Individuum hat durch die participatio realis teil an der Wesensfülle des unnennbaren göttlichen Seinsgrundes. Der Mystiker pflegt dabei das erdegebundene empirische Ich von dem höheren Selbst (ind. Atman), welches das göttliche 'Lichtfunklein' in sich birgt, zu unterscheiden. Sinn und Zweck einer mystisch strukturierten Existenz ist es nun, das potentiell veranlagte Fünkeln zur hellen Flamme anzufachen, mit anderen Worten, das seinen Leidenschaften verfallene Ich durch eine immer innigere Identifikation mit der Gottheit mehr und mehr zu heiligen.: die das Ich durch Askese von allen egoistischen Strebungen läuternde via purgativa, die durch Meditation erlangte Einheitsschau der via illuminativa und schließlich das beseligende Erlebnis der Vereinigung mit der Gottheit in der unio mystica.<sup>37</sup>

Die beiden Auffassungen sind insofern berechtigt, als sie zu dem höchstallgemeinen Entwicklungsschema Hesses, das er selbst durch die dreifache Variation betont, gerade wegen seines allgemeinen Charakters mühelos passen können. Genauso könnte dieses Schema jedoch mit Goethes Entwicklungstheorie oder Heinrich von Ofterdingens Entwicklungsweg von seiner nördlich-kalten Heimatstadt über die südlich-warne Geburtstadt der Mutter zur höheren Heimat hin im Sinne der Universalpoesie des Novalis verglichen werden. Deshalb trifft zwar Mayers Parallele zu, prägnanter ist jedoch seine Behauptung, wenn er von der reinen Struktur her die Triebkräfte der Protagonisten definiert: „Das dynamische Streben des niederen zum höheren Ich, das beständige Ringen um die Verwirklichung letzter Möglichkeiten der Seele bildet wohl das wesentlichste Strukturelement der Werke vom Demian bis zum Glasperlenspiel.“<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Gerhart Mayer, *Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (4).Hrsg. v. Wilfried Behrens. Stuttgart, 1960. S. 437-438.

<sup>38</sup> Mayer, S. 438.

## 3.2. Siddhartha. Eine indische Dichtung

### 3.2.1. Zur Entstehung

Die Pseudo-Buddha-Novelle ist mit kürzeren Unterbrechungen zwischen 1919 und 1922 geschrieben und 1922 veröffentlicht worden. Daß dem Wasser-Motiv eine eminente Rolle beigemessen wird, bezeugt, daß Hesse vom Dezember 1919 bis August 1920 am Werk arbeitet, dann aber das unvollendete Manuskript beiseitelegt, weil er beim wichtigen Kapitel *Am Flusse* steckenbleibt, und den entscheidenden, synthetischen dritten Teil nicht meistern kann. Unzufrieden ist der Autor mit diesem Kapitel, „weil ein Stück Entwicklung darin gezeigt werden müßte, das ich selbst noch nicht zu Ende erlebt habe“<sup>39</sup> Die Arbeit am *Siddhartha* nimmt Hesse erst im März 1922 wieder auf. Da scheint sich das Gesamtkonzept herauskristallisiert zu haben, und es wird auf Teile verzichtet, die das Werk auf Nebenwege zu entlocken schienen. Geplant war ein später verworfenes Kapitel mit dem Titel *Dewadatta*. „Es sollte wohl im zweiten Teil des Buches auf die beiden bei der Hättere Kamala und dem Kaufmann Kamaswami spielenden Abschnitte folgen und einen Handlungsverlauf vorbereiten, an dessen Ende Siddhartha anstelle des jungen Königs Dewadatta zum Regenten des Landes geworden wäre“ – berichtet der Hesse-Forscher- und Editor, Volker Michels, über die Entdeckung eines Textes auf der Rückseite einer handschriftlichen Fassung des *Siddhartha*-Manuskriptes.<sup>40</sup> Die Handlungserweiterung, eine eventuelle Steigerung sinnlicher Entwicklung des Protagonisten im zweiten Teil, hätte die Konzeption zum abschließenden, die Einheit herstellenden dritten Teil wahrscheinlich nur verzögert, vielleicht sogar zerstört. So kommt es zur Niederschrift der endgültigen Fassung: Die Reinschrift sendet Hesse Ende Mai 1922 an Samuel Fischer und im Oktober 1922 erscheint die Buchausgabe beim S. Fischer Verlag.<sup>41</sup>

Um die Interpretation der Novelle einfacher nachvollziehen zu können, sei hier das Sujet kurz dargestellt. Der vornehme Brahmanensohn, Siddhartha, entschließt sich eines Tages, das Elternhaus zu verlassen, um sich den Samanas, einem Bettelorden, anzuschließen. Drei Jahre

<sup>39</sup> Hesses Brief an Georg Reinhart v. 14. 6. 1920. Zitiert nach Pfeifer, S. 203.

<sup>40</sup> Vgl. Hermann Hesse, *Dewadatta*. In: *Hermann Hesse und die Religion*. Hrsg. v. Volker Michels. Bad Liebenzell; Calw, 1990. S. 9-17.

<sup>41</sup> Vgl. Pfeifer. S. 202-204.

verbringt er bei den Mönchen, indem er durch Yoga-Übungen sein Ich zu überwinden und in die ewige Einheit einzugehen sucht. Bei einer (Selbst-)Begegnung mit dem vollendeten Gotama erwacht er zu neuem Leben. Statt des Abtötens seines Ich will er sich nun dem Leben hingeben. Der Fährmann Vasudeva befördert ihn ans andere Ufer des Flusses, wo Siddhartha mit Unterstützung der Hetäre Kamala und des Handelsmanns Kamaswami in die sinnlich-erfahrbare Welt der „Kindermenschen“ eingeweiht wird. Nach zwanzig Jahren sinnlicher Erfahrung und Übersättigung dieses erschlaffenden Lebensstils, wobei er seinen Geist vernachlässigt, kehrt Siddhartha zum Fluß zurück, um Selbsmord zu begehen. Nach einem wiederholten Erwachen unter einem Kokosbaum am Flußufer bleibt er beim Vasudeva als dessen Gehilfe und Schüler, um sich endlich der Welt der Seele zu widmen und vom Wasser das große Geheimnis des Lebens zu erlauschen. Inzwischen stirbt das Vorbild Buddha und Siddharta begegnet noch einmal Kamala, die mit ihrem, von Siddhartha gezeugten Sohn unterwegs zu Gotamas Bestattung ist. Kamala wird von einer Schlange tödlich gebissen und von Siddhartha und Vasudeva feuerbestattet. Der Sohn – Siddharthas letztes Band zur sinnlichen Welt – flieht vor seinem Vater in die Stadt zurück, um seinen eigenen Weg zu gehen. Vasudeva kehrt in den Wald zurück und Siddhartha bleibt als sein Nachfolger als Fährmann, nunmehr auch selber erleuchtet, am Fluß zurück. Es kommt zu einer letzten Begegnung mit seinem Schatten, Govinda, der Siddhartha die Stirn küßt und dessen Heiliggewordenseins gewahr und selber ein Nachfolger des Erleuchteten wird.

### 3.2.2. Strukturschemen

Das Werk besteht nach Einteilung des Autors aus zwei Teilen: Der erste umfaßt vier, der zweite acht Kapitel. Insgesamt besteht der Text aus zwölf kleineren Einheiten.

Der Feinstruktur nach läßt sich jedoch der Text in drei, aus je vier Kapiteln bestehenden größere Einheiten gliedern. Es handelt sich also um eine zweifache Strukturierung des Textes:

$$4 + 8 = 12$$

$$3 \times 4 = 12$$

Das Feinsturkurmmodell zeigt folgendes Schema:

- |         |                                    |
|---------|------------------------------------|
| I. Teil | 1. <i>Der Sohn des Brahmanen a</i> |
|         | 2. <i>Bei den Samanas b</i>        |
|         | 3. <i>Gotama c</i>                 |
|         | 4. <i>Erwachen d</i>               |
|         | 1. <i>Erwachen Siddharthas</i>     |

Dieser Teil bildet die Sphäre des niederen Ich oder des niederen Geistes: die Sphäre des Denkens, der Askese, der Entselbstung, und stellt Siddharthas Flucht vor dem Ich, das „Abtöten des Ich der Sinne“ dar; das ist der männliche Pol, die These; Schauplatz ist die Erscheinungswelt, also die sogenannte Wirklichkeit.

- |          |                                    |
|----------|------------------------------------|
| II. Teil | 5. <i>Kamala a</i>                 |
|          | 6. <i>Bei den Kindermenschen b</i> |
|          | 7. <i>Sansara c</i>                |
|          | 8. <i>Am Flusse d</i>              |
|          | 2. <i>Erwachen Siddharthas</i>     |

Dieser Teil bildet die Sphäre der Sinne, er steht für das Natur-Prinzip und handelt vom Töten des Ich des Verstandes; das ist der weibliche Pol, die Antithese; Schauplatz ist die Erscheinungswelt

- |           |                                |
|-----------|--------------------------------|
| III. Teil | 9. <i>Der Fährmann a</i>       |
|           | 10. <i>Der Sohn b</i>          |
|           | 11. <i>Om c</i>                |
|           | 12. <i>Govinda d</i>           |
|           | 3. <i>Erwachen Siddharthas</i> |

Dieser Teil bildet die Sphäre des höheren Ich, der Seele, die auch dem „dritten Reich des Geistes“ entsprechen kann; er steht für die Einheit, in der die ersten beiden, gegensätzlichen Pole in einer Synthese aufgehoben werden; Schauplatz ist die wahre Welt, die wahre Wirklichkeit.

Der Fluß bildet eine Grenze zwischen den beiden Sphären des Geistes und der Natur. Das Wasser als großes Einheitssymbol trennt, verbindet und hebt die Sphären der Erscheinungswelt auf. Selbst der Name des Fährmanns, „Vasudeva”, der einer der Namen Krischnas ist, und so viel bedeutet, wie der „Vereinigende”, weist auf seine Funktion hin, die beiden Ich-Sphären Siddharthas zu vereinigen. Dementsprechend lassen sich die drei Welten schematisch folgendermaßen darstellen:

Verstand/Geist	Seele	Sinne/Natur
Brahmanentum/Elternhaus		
	1. Vasudeva/Wasser	
		Sansara: Spielwelt:
		a, Kamala/Liebe/Stadt
Samanas/Askese/Wald		b, Kamaswami/Handel,
Illusion		Reichtum/Stadt
		Illusion
	2. Vasudewa/Wasser	
	Om = Einheit	
	Wahrheit	
	„Sein Ich war in die Einheit geflossen“	

In jedem der drei Teile lässt sich eine vierfache Gleiderung feststellen, die dem Prinzip der Entwicklung organischen Lebens in der Natur: Anfang – Mitte – Höhepunkt – Ende/Neuanfang entspricht und den jeweiligen Stand von Siddharthas Seelenentwicklung gleichsam dem zyklischen kreis- oder spiralförmigen Entwicklungsschema strukturiert.

a, Anfang	I/1. Der Sohn des Brahmanen Geist	
		(Wissen/Verstand)
	II/5. Kamala	Natur
		(Liebe/Sinne)
	III/9. Der Fährmann	Einheit
		(Weisheit/Seele)
b, Mitte	I/2. Bei den Samanas	Geist
		(Lehre/Askese)
	II/6. Bei den Kindermenschen	Natur
		(Handel/Sinne)
	III/10. Der Sohn	Einheit
		(Weisheit/Seele)
c, Höhepunkt	I/3. Gotama	Geist
		(Lehre/Verstand)
	II/7. Sansara	Natur
		(Spiel/Sinne)
	III/11. Om	Einheit
		(Weisheit/Seele)
d, Ende/Neuanfang	I/4. Erwachen Geist	
	II/8. Am Flusse	Natur
	III/12. Govinda	Einheit
		(Weisheit/Seele) <sup>42</sup>

<sup>42</sup> Die Behandlung der Zahlen untermauern das Strukturkonzept des Werks. Das große Eine, das als anzustrebendes Ziel und Vollkommenes, Ganzes erscheint und am Ende vom Protagonisten auch erreicht wird, wird logischerweise durch die Eins vertreten. Die Eins ist das Ungeteilte und steht für das männliche Prinzip des Geistes. Für das Dual-System der geschöpften und unvollkommenen Welt der Erscheinungen steht die Zwei, die in der vollkommenen Drei überwunden und aufgehoben wird. Deshalb lässt sich der Text der Feinstruktur nach dreifach gliedern, wobei jeder Teil aus vier weiteren Teilen besteht. Die Vier bedeutet die Vollkommenheit der geschöpften Welt, sie repräsentiert die kosmische Ordnung und bildet das Grundschema des Kosmos. Im Vergleich zu Drei, die für die göttliche Vollkommenheit steht und auf die Dimension der Zeit verweist, bezieht sich die Vier auf den Raum und auf die Ganzheit der Welt. Die Multiplizierung dieser beiden Zahlen ergibt die vollkommene und universale Zwölf, die Gesamtheit der Kapitel des Textes. In der Zwölf verbinden sich also die kosmische und die göttliche Vollkommenheit. Vgl. dazu: Manfred Lurke, *Wörterbuch der Symbolik*. 5.

### 3.2.3. Kreislauf und Einheit. Das Motiv des Wassers

Da der Fluß das symbolträchtigste und komplexeste Bild des Textes ist, das für den Kreislauf und die organische Einheit des Lebens steht, das zugleich Vieles ist und als solches auch das Nacheinander der Zeit abzuschaffen und es durch ein Zugleich zu ersetzen vermag, sollten zunächst die prägnantesten Textstellen aufgezeigt werden, die die unterschiedlichen Funktionen des Wassers darstellen.

„Auch das habe ich vom Flusse gelernt: alles kommt wieder! Auch du, Samana, wirst wiederkommen“<sup>43</sup> – mahnt Vasudeva Siddhartha bei seiner ersten Übersetzung über den Fluß im Kapitel *Erwachen*.

„[...] und alle Ziele wurden erreicht und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluß, strebte aufs neue, floß aufs neue.“<sup>44</sup> – heißt es im Kapitel *Om*.

Beide Textstellen stehen für den Kreislauf als ewige Wiederkehr. Das größte Problem des jungen Siddhartha ist es aber gerade, ob durch das Durchbrechen des Lebenskreises das einheitliche Weltgesetz organischen, d.h. ständig werdenden Lebens, das doch von einem immerwährend-seienden Prinzip regiert und umfaßt werden soll, nicht verletzt würde. Bei der Begegnung mit seinem erleuchteten Selbst, Gotama, wirft er dem Weisen vor, daß er durch seinen Ausstieg aus dem ewigen Kreislauf die große Einheit zerstört hätte:

[...] aber die Einheit der Welt, der Zusammenhang alles Geschehens, das Umschlossensein alles Großen und Kleinen vom selben Strome, vom selben Gesetz der Ursachen, des Werdens und des Strebens, dies leuchtet hell aus deiner erhabenen Lehre [...] durch eine kleine Lücke strömt in diese

---

Durchges. und erw. Aufl. Stuttgart, 1991. Auch Karalaschwili untersucht die symbolische Bedeutung der Zahlen nach Vorstellung der „altindischen Kultursphäre“, vor allem die Zwei, Vier, Acht, Drei und Zwölf, aber auf die dreifache Gliederung der Feinstruktur geht er nicht ein. Er betont jedenfalls, daß die symbolträchtigen Zahlen, vor allem die Drei, bis in die sprachliche Struktur hinein nachvollziehbar sind: „Auch zu den Samanas im Walde (1), auch zu Siddhartha (2), auch zu Govinda (3) war die Sage gedrungen, langsam, in Tropfen (!), jeder Tropfen schwer von Hoffnung (2), jeder Tropfen schwer von Zweifel (3).“ Zitiert nach: Reso Karalaschwili, *Die Zahlensymbolik als Kompositionsgrundlage in Hermann Hesses 'Siddhartha'*. In: *Materialien zu Hermann Hesses 'Siddhartha'*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt/M., 1974. Bd. 2. S. 265.

<sup>43</sup> GW Bd. 5. S. 391.

<sup>44</sup> GW Bd. 5. S. 458.

Welt der Einheit etwas Fremdes [...] das ist deine Lehre von der Überwindung der Welt, von der Erlösung. Mit dieser kleinen Lücke, mit dieser kleinen Durchbrechung aber ist das ganze ewige und einheitliche Weltgesetz wieder zerbrochen und aufgehoben.<sup>45</sup>

Nun ist aber der junge Siddhartha noch nicht erleuchtet, wie sein weises Alter Ego; nach seiner Denkweise wäre der Durchbruch des Kreises ein Entstieg, und als Folge dessen würde das organische Leben zunächst für Gotama aufgehoben werden, und da es sich hier nicht um eine christliche Erlösung im Sinne des Heilgeschehens handelt, würde der entstiegene Gotama diesen Kreis einfach für immer verlassen ohne irgendeinen Wink auf einen Zweck oder ein Ziel seines Entrücktseins ins Transzendentale. Der Erleuchtete Gotama verfügt aber über eine andere Sehweise, die Siddhartha erst gegen Ende seines Lebens eigen wird, mit der er nämlich die Einheit des organischen Lebens sieht, dessen gleichzeitiges Erleben auch eine Überwindung von Zeit, Raum und Kausalität bedeutet und durch die er die Einheitsidee vertreten kann. Diese beiden Einheitsformen der beiden Buddhas spiegeln bloß zwei Perspektiven, zwei Seiten derselben Einheit wider: die erste den kognitiven Zugangsversuch zur Einheit, die zweite bereits den erlebten Moment der Erleuchtung. Im letzten Kapitel äußert sich Siddhartha über den Perspektivenwandel, den er als Erleuchteter durchgemacht hat:

Dies hier [...] ist ein Stein, und er wird in einer bestimmten Zeit vielleicht Erde sein, und wird aus Erde Pflanze werden, oder Tier oder Mensch. Früher nun hätte ich gesagt: 'Dieser Stein ist bloß ein Stein [...] er gehört der Welt der Maya an: aber weil er vielleicht im Kreislauf der Verwandlungen auch Mensch und Geist werden kann, darum schenke ich auch ihm Geltung [...]. Heute aber denke ich: dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehre und liebe ihn nicht, weil er einstmal dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist.<sup>46</sup>

Und damit verwirft er die Perspektive der Zeitigkeit, in der das Mögliche zur Wirklichkeit werden kann, und vertritt eine multidimensionale Perspektive, in der die Gleichzeitigkeit, ein ständiges Werden von Verwandlungen, Gestaltungen, Erscheinungsformen und Wiederholungen im Ewigen, im Immer-Seienden dominiert. Wie beim Motiv des Kreislaufes so wird auch im Falle der Einheit eine allmähliche Steigerung durch Wiederholungen erzielt. So lernt Siddhartha die Zeitlosigkeit, die an mehreren Textstellen betont wird, ebenfalls vom Fluß:

<sup>45</sup> GW Bd. 5. S. 379-380.

<sup>46</sup> GW Bd. 5. S. 464-465.

Hast auch du vom Flusse jenes Geheime gelernt: daß es keine Zeit gibt? (fragt Siddhartha seinen Meister, Vasudeva) [...] Es ist doch dieses, was du meinst: daß der Fluß überall zugleich ist, am Ursprung und an der Mündung, am Wasserfall, an der Fähre, an der Stromstelle, im Meer, im Gebirge, überall, zugleich und daß es für ihn nur Gegenwart gibt, nicht den Schatten Zukunft<sup>47</sup>

– antwortet ihm der Fährmann.

Zu diesem Erleben verhilft Siddhartha wiederum der Fluß, der ihn zur wahren Meditation, zu einem Sich-Versenken in die Tiefen seines Inneren und zu einem passiven, introvertierten Wahrnehmungs-Verhalten bewegt, das jedoch geradezu der Betrachtungsweise der „begierdelosen Liebe“ entspricht. Durch dieses In-Sich-Gekehrtsein erreicht der betrachtende Siddhartha einen Zustand, in dem er jeglichen Willen und jegliches Interesse los wird: „Vor allem lernte er von ihm (vom Fluß) das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung“<sup>48</sup> Und in diesem Zustand erlebt er die absolute Liebe zu jedem, ihm wesensgleichen Geschöpfe der vergänglichen Erscheinungswelt, weil er in ihm das Ewige erblickt. Im Gegensatz also zu den Denkern, deren Sache es ist, die Welt zu erklären, liegt Siddhartha einzig daran, die Welt im Sinne reiner Betrachtung lieben zu können.

Eines der großen Einheitserlebnisse Siddharthas erfolgt dem Szenario-Konzept gemäß am Fluß, und zwar unter einem Kokosbaum. Das Wasser erscheint hier auch als Spiegel der eigenen Seele, die im Moment des Absterbens des sinnlichen Ich Siddharthas leer zu sein scheint. Und als Siddhartha sich auslöschen, sein – voriges – Leben wegstoßen will, überblickt er seine Vorgeburten und all seine früheren Lebensstationen von dem Knaben an, der mit Göttern und Opfern zu tun hatte, über den asketischen Samana-Mönch Siddhartha, über die erste Erleuchtung dank des weisen Buddha, bis zu den Jahren der Liebeslust und des Handelslebens, in denen aus dem früheren Mann ein Kind, ein Kindermensch geworden, der wiederum alt und reif zum Sterben geworden ist, um zum neuen Leben wiedergeboren zu werden.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> GW Bd. 5. S. 436.

<sup>48</sup> GW Bd. 5. S. 436.

<sup>49</sup> Wie früher bereits auf die Wichtigkeit der zwei großen Einheitssymbole „Baum“ und „Wasser“ hingewiesen wurde, soll hier in diesem Textzusammenhang, wo beide kombiniert vorkommen, noch einmal auf sie aufmerksam gemacht werden. Der in sich ruhende Baum versinnbildlicht das organische, einheitliche Leben, der die Pole überbrückt; seine Wurzeln streben in die dunkle Tiefe, während sich seine Krone gegen den lichten

Im engen Zusammenhang mit dem einheitlichen Ewigkeitsgedanken kehrt das Motiv des Kreises in unterschiedlichen kontextuellen Situationen, durch weitere Bedeutungsimpulse angereichert, immer wieder. Es umfaßt zunächst die ganze Text-Struktur, und zwar in dreifacher Wiederholung. Im ersten Teil ist Siddhartha als Samana-Mönch durch trainierte Yoga- und Meditationsübungen bestrebt, sein Ich immer wieder zu überwinden und auf diese Weise den Kreis der Gestaltungen, von denen der junge Siddhartha meint, sie wären bloß Täuschungen, Maia, zu durchbrechen. Seine Versuche müssen jedoch scheitern, weil er aus den beliebigen Gestaltungen, in die er gleichsam auf sein Siddhartha-Ich verzichtend und es loswerdend hineinschlüpft, immer wieder zum jeweiligen Siddhartha-Ich – in diesem Teil zum Asketen-Ich – zurückgetrieben wird. Den Kreis kann er also nicht für ewig verlassen:

Und Siddharthas Seele kehrte zurück [...] hatte den trüben Rausch des Kreislaufs geschmeckt, harrete in neuem Durst wie ein Jäger auf die Lücke, wo dem Kreislauf zu entrinnen wäre, wo das Ende der Ursachen, wo leidlose Ewigkeit begänne [...] er tötete seine Erinnerung, er schlüpfte aus seinem Ich in tausend fremde Gestaltungen, war Tier, war Aas, war Stein, war Holz, war Wasser, und fand sich jedesmal erwachend wieder, Sonne schien oder Mond, war wieder Ich, schwang im Kreislauf, fühlte Durst, überwand den Durst, fühlte neuen Durst<sup>50</sup>

Am Ende des ersten Teils besinnt sich Siddhartha, daß er durch die Zauberkünste der Entselbstungsübungen auf Irrwege geraten sein Ich nicht überwinden, bloß vor ihm fliehen und es kurz betrügen und betäuben konnte, um das Leben ertragen zu können. Siddharthas Schatten, der ewige Schüler, Govinda, berichtet ihm über Gotama, der das Leben, das vielleicht sogar kein in sich wiederkehrender Kreis, sondern eine Spirale ist, in der sie beide manche Stufe schon gestiegen wären, überwunden „und das Rad der Wiedergeburten zum Stehen gebracht“<sup>51</sup> hätten. Govinda doziert aber nur. Seiner Spirale-Metapher haftet die zweidimensionale, zeitgebundene

---

Himmel sehnt. Er wird von der Erde, der Luft und dem Wasser genährt und stirbt und wird ständig neugeboren: „Ein Baum spricht [...]: ich bin Leben vom ewigen Leben [...] Mein Amt ist, im ausgeprägten Einmaligen das Ewige zu gestalten und zu zeigen.“ (GW BD. 6. S. 151-152.) Das Wasser ist ein magisches Element, Werden und Sein zugleich. Viele Protagonisten Hesses sterben den Wassertod: Hans Giebenrath, Klein-Wagner, Knecht. Klingsor sehnt sich am Karen-Tag danach, „den Tod Li Tai Pes zu sterben, im Boot auf dem stillen Fluß.“ (GW Bd. 5. S. 309.) Und auch der reif gewordene Goldmund stürzt auf seiner letzten, gescheiterten Wanderschaft in einen Bach, bevor er ins Kloster zurückkehrt, um dort zu sterben.

<sup>50</sup> GW Bd. 5. S. 365.

<sup>51</sup> GW Bd. 5. S. 369.

Perspektive an, indem er eine Entwicklung oder ein Werden des Ich in einer Reihenfolge vom Nacheinander voraussetzt, während Siddhartha am Ende der Erzählung – zweifelsohne mit einer Entwicklung hinter sich – dieses Nacheinander durch ein Zugleich zu ersetzen weiß. Govinda sieht in Buddha den Heiligen, der das Nirwana erreicht hat und nie mehr in den Kreislauf zurückkehrt, nie mehr in den trüben Strom der Gestaltungen untertaucht. Für Govinda ist Buddha ein Vollendet, dem nachzufolgen ist, von dem er den rechten Weg zur Erleuchtung zu erlernen hofft, während für den jungen Siddhartha Gotama als Vorbild gilt, der er seinem eigenen Wege folgend einst selbst werden wird. Die Begegnung mit dem erleuchteten Selbst bestätigt Siddhartha darin, daß man die Weisheit zwar erleben aber nie erlernen kann, und bewegt ihn gleichsam als ein Medium dazu, nach den Jahren der Askese, in denen er sein Ich loszuwerden suchte, gerade dieses Ich zu erkennen und es zur vollen Entfaltung zu bringen: „ich nannte die Welt der Erscheinungen Täuschung [...] Nein, dies ist vorüber, ich bin erwacht, ich bin in der Tat erwacht und heute erst geboren.“<sup>52</sup> – heißt es im Kapitel *Erwachen*, in dem Siddhartha nun zur sinnlichen Erfahrung der Welt und seiner Selbst erwacht.

Ähnlich flüchtet der Kindermensch gewordene Siddhartha in Scheinerlösungen oder eher noch in Betäubungen der Geschlechtlichkeit und von da zurück zur nunmehr Laster gewordenen Geldgier: „(er) [...] floh in Betäubungen der Wollust, des Weines, und von da zurück in den Trieb des Häufens und Erwerbens. In diesem sinnlosen Kreislauf lief er sich müde, lief er sich alt, lief sich krank.“<sup>53</sup> Neben der Liebe und dem Alkoholrausch läßt er sich nur noch von der Trance des Glücksspiels beglücken. Beim zweiten Erwachen am Fluß erkennt er wieder, daß er nunmehr auch die sinnliche Sphäre seines Ich zu Ende geführt hat, und dieses Ich muß sterben, den Kreis dieser Lebenssphäre verlassen: „War dieser Kreislauf nicht für ihn erschöpft und abgeschlossen?“<sup>54</sup> Der Kreis wiederholt sich also solange, bis innerhalb eines Lebensstadiums die Entwicklung von Anfang, Höhepunkt, Untergang nicht durchgespielt ist. „War es nicht eine Komödie, eine seltsame und dumme Sache, diese Wiederholung, dieses Laufen in einem verhängnisvollen Kreise? [...] Ja [...] es kam alles wieder, was nicht bis zu Ende gelitten und gelöst ward, es wurden immer wieder dieselben Leiden gelitten.“<sup>55</sup> – heißt es im Kapitel *Om*, beim zweiten, bzw. dritten Erwachen Siddharthas.

<sup>52</sup> GW Bd. 5. S. 385.

<sup>53</sup> GW Bd. 5. S. 414.

<sup>54</sup> GW Bd. 5. S. 420.

<sup>55</sup> GW Bd. 5. S. 455.

### 3.2.4. Kreislauf und Einheit: der Protagonist

Der Struktur der Kreis-Bewegung entspricht auch die äußere Entwicklung des Protagonisten, die er als eine Pilgerfahrt betrachtet, einen Weg also, der zu einem heiligen Ziel – zu sich und zur großen Einheit – führt, und sich selbst im ständigen Wandel begreift, solange er nicht zur dritten Erleuchtung gelangt. „Wohin noch mag mein Weg mich führen? Närrisch ist er, dieser Weg, er geht in Schleifen, er geht vielleicht im Kreise.“<sup>56</sup>

Ebenfalls folgt dem Kreis-Schema die Figur des Protagonisten, der in drei Gestalten auftritt. Der Name des Titelhelden – ein Beiname Buddhas – bedeutet: „einer, der sein Ziel erreicht hat“. Die Erzählung schildert gerade den inneren Weg Siddharthas, der sein Ziel am Ende erreichen wird. Im Beinamen ist also das Ende dieses Weges: die letzte Erleuchtung, die Vervollkommenung, das Finden des Selbst, vorweggenommen und mitbeinhaltet. Gotama geht dem Protagonisten voran; er hat bereits sein Ziel erreicht, als ihm der junge Siddhartha begegnet und gilt ihm als Vorbild. Diese Selbst-Begegnung des Erleuchteten mit dem Suchenden, die Konfrontation des höheren Ich mit dem niederen hat wohl nicht nur die Funktion, Siddhartha aus der Askese zu einem neuen Lebensstadium zu erwecken, sondern ist auch hinsichtlich der Zeitbehandlung sehr wichtig. Durch die gleichzeitige Gegenüberstellung zweier Entwicklungsstadien des Selbst wird die zeitlich-zweidimensionale Perspektive aufgehoben und die Gleichzeitigkeit als multidimensionale Einheitsbetrachtungsweise hervorgehoben. Während Buddha, der Erleuchtete dem jungen Siddhartha auf dem Entwicklungsweg voraus ist, geht ihm sein Freund und Schatten Govinda hinterher. Siddhartha trennt sich von ihm nach seinem ersten Erwachen, gerade nach der Begegnung mit seinem höheren Ich, befreit sich also von seinem Schatten und niederem Ich, und begibt sich auf seinen eigenen Lebensweg. Govinda bleibt Schatten, und zwar einer des höheren Ich Buddha. Im dritten Teil treten noch einmal alle wichtigen Figuren auf, die Siddharthas Weg geebnet haben, damit sich der erleuchtete Siddhartha von ihnen endgültig befreien kann. Vasudeva kehrt in den Wald, in die Einheit zurück, auch Buddha kann sterben, nachdem Siddhartha ihn eingeholt, d.h. die höchste Stufe der Seelenentwicklung erreicht hat.

<sup>56</sup> GW Bd. 5. S. 428.

Kamala, von der Siddhartha die Liebeskunst erlernt hat, kann ebenfalls erleuchtet ihren Geliebten verlassen und sterben. Das letzte Band, das Siddhartha an die sinnlich-materielle Welt der Gestaltungen fesselt, und das er mit Hilfe seines Meisters Vasudeva zerreißt, ist sein Sohn, der ebenfalls ein Berufener ist und der ebenfalls seinem eigenen Weg zu gehorchen hat. Mit dem Sohn wird für die Kontinuität im Sinne des Kreislaufs gesorgt. Mit dem jungen Siddhartha beginnt noch einmal ein neuer Lebenskreis, der am Ende der zeitlichen Lebensbahn genauso in die Einheit münden soll, wie Siddharthas Leben: „Auch zu ihm soll einst der Fluß reden, auch er ist berufen.“<sup>57</sup>

Und nun kehrt am Ende des dritten Teils und des ganzen Werks auch Govinda wieder, um am nunmehr vollendeten Freund das den ganzen Text vielschichtig variierte Grundmotiv der allumfassenden großen Einheit zu erleben, in der das vergänglich-ewig-strömende Werden vom ewigen Sein umhüllt und zusammengehalten wird, und zwar in der weise lächelnden Maske des großen Einheitssymbols Wasser:

und alle diese Gestalten und Gesichter ruhten, flossen, erzeugten sich, schwammen dahin und strömten ineinander, und über alle war beständig etwas Dünnes, Wesenloses, dennoch Seiendes, wie ein dünnes Glas oder Eis gezogen, wie eine durchsichtige Haut, eine Schale oder Form oder Maske von Wasser, und diese Maske lächelte, und diese Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> GW Bd. 5. S. 445.

<sup>58</sup> GW Bd. 5. S. 470.

### **3.3. Die deutsche Innerlichkeit im *Siddhartha*: Zusammenfassung und überbrückender Verweis auf das vierte Kapitel**

Hesses *Siddhartha* ist eine indische Dichtung, eine Pseudo-Buddha-Geschichte. Die Handlungsführung folgt zwar grob den realen Lebensstadien des historischen Buddha, aber die Handlung stellt bloß eine „Maske“ einer Entelechie dar, d. h. hinter der gestalteten Textwelt liegen wiederum solche Textschichten, die streng dem Strukturkonzept Hessescher Prosatexte entsprechen und nicht der realen Buddha-Biographie nachahmen wollen.

Der junge Brahmanensohn Siddhartha verläßt das Elternhaus und gesellt sich zu den Samaras, einem asketischen Bettelorden, um durch Abtöten seines Leibs durch Lehren, d. h. Waschungen, vorschriftsmäßige Meditationen das höchsterwähnte Atman zu erreichen. Nach drei Jahren muß er einsehen, daß die Einheit durch Lehren nicht, nur durch Erleben erzielt werden kann. Nach einer (Selbst-)Begegnung mit Buddha, dem Erleuchteten, erkennt Siddhartha, er müsse seinem eigenen Lebensweg folgen, um durch Aufhebung der Gegensätze und der Zeit, durch Selbsterkennen eins mit dem Weltall zu sein. Auf diese Weise ist er bestrebt, auch den Gegensatz zwischen Innen und Außen abzuschaffen. Nach dem Absterben des Körpers gibt er sich der Sinnlichkeit hin: er lernt die Liebeskunst von Kamala und den Beruf des Handels von Kamaswami. Die beiden Pole vom Geist, einem niederen, weil vernunftmäßig erkenn- und erlernbareren Geist und der Sinnlichkeit müssen überwunden und im Sinne dialektischer Entwicklung auf einer höheren Stufe weitergeführt werden. Trennlinie beider Sphären ist der Fluß – ein wichtiges Einheitssymbol auch bei Hesse. Als er von Kamala und Kamaswami, also aus der Welt der „Kindermenschen“ ein zweites Mal zum Fluß zurückkehrt, bleibt er da, um vom Fährmann Vasudeva die Geheimnisse des Wassers zu erlernen, bzw. sie dem Fluß abzulauschen. Endlich erkennt er sein Selbst, und kann erleuchtet – nunmehr Buddha geworden – die „Welt der Erscheinungen“ mit einer multiperspektivischen Betrachtungsweise, der begierdelosen Liebe sehen. Da erkennt er, daß Werden und Sein, das sich Ewig-Bewegende und Wiederkehrende vom Unbewegt-Bewegenden umflossen ist. Werden kann also im Sinne der Entelechie nicht ohne Sein, Natur nicht ohne Befruchtung und Führung des Geistes existieren.



Nach Aufzeigen der wichtigsten Funktionen der Handlungsstruktur, die auch in diesem Text eine strukturmodellierende Rolle spielen, wird gezeigt, wie sie in der Textwelt von Siddhartha funktionieren.

Der Protagonist ist also auch hier ständig unterwegs: unterwegs zu sich selbst und zum ungespaltenen Einen, der Anfang und Ende ist. Auf der Pendelfahrt zwischen einer niedrigen Geistes-Sphäre und sinnlicher Wahrnehmung wandert er, bis er diese Sphäre bezwingen und in eine höhere der Seele hinübersteigen kann. Die drei Lebenssphären: Geist – Natur – Seele lassen sich in drei, je aus vier Kapiteln bestehende Teile gliedern, die sich wieder nach der Bewegungsstruktur organischen Lebens gestalten. Der Gebrauch der Zahlsymbolik ( $4 + 8 = 12$ , bzw.  $3 \times 4 = 12$ ) untermauert das Strukturkonzept der gesamten Textwelt.

1943 erscheint *Das Glasperlenspiel*, Hesses letzter, großer Roman, der praktisch das Lebenswerk abschließt. Auch in diesem Roman lässt sich die gleiche Struktur und die gleichen Funktionen der Handlungsstruktur nachvollziehen, wie in den früheren Werken, z. B. in der Erzählung *Siddhartha*. 1943 schreibt Thomas Mann bereits seit neun Jahren an seinem *Doktor Faustus*, der vier Jahre nach dem *Gasperlenspiel*, 1947 in Stockholm erscheint. In einem Brief Thomas Manns an Hermann Hesse v. 8. April 1945 bekennt Mann seine Überraschung hinsichtlich gewisser thematischer Ähnlichkeiten zwischen beiden Romanen, und berichtet im Anschluß daran über den *Doktor Faustus*:

„Bestürzung war auch unter den Gefühlen, mit denen ich das Werk las, – über eine Nähe und Verwandschaft, die mich nicht zum ersten Mal beeindruckt, diesmal aber auf besonders präzise und gegenständliche Weise. Ist es nicht sonderbar, daß ich seit Jahr und Tag [...] an einem Roman schreibe, einem rechten ‘Büchlein’, das sowohl die Form der Biographie hat wie auch von Musik handelt?“<sup>59</sup>

Die Ähnlichkeiten betreffs Form und Musik sind aber höchst oberflächlich. Denn während die Biographie von Joseph Knecht trotz seinem Wassertod im Sinne des Strukturkonzepts einen positiven Bedeutungsimpuls enthält und auch die Musik im *Gasperlenspiel* wie in anderen Werken Hesses wegen der „Gleichzeitigkeit“ der Töne für die Aufhebung des zeitlichen Nacheinanders zum Gleichklang steht, erscheint die Musik bei Mann meistens mit negativem

<sup>59</sup> Hermann Hesse - Thomas Mann, *Briefwechsel*. Hrsg. v. Anni Carlsson. Frankfurt/Main, 1981. S. 155.

Vorzeichen, besonders im Faustus-Roman. Auch die Biographie Leverkühns endet mit dem totalen Untergang. Auf diesen Unterschied beider Werke mag wohl Thomas Manns Widmung seines Roman für Hesse verweisen: „T. v. d. Tr. – Thomas von der Trave Hermann Hesse dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen von seinem Freunde Thomas Mann, Pacif. Palisades 15. Jan. 1948.“

## **4. THOMAS MANN: *DOKTOR FAUSTUS*. DIMENSIONEN DES VERFALLS**

### **4.1. Zur Entstehung**

Thomas Mann hat seinen Roman *Doktor Faustus* zwischen Mai 1943 und Ende Januar 1947 in Amerika geschrieben. In diesem Zeitabschnitt sind auch andere Mann-Werke entstanden, die für das Verständnis des Faustus-Romans äußerst wichtig sind; vor allem die Aufsätze *Deutschland und die Deutschen* (1945), *Dostojewski - Mit Maßen* (1946) und *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947).

Im Dostojewski-Essay wird bei der Vermittlung der Gedankenwelt des russischen Meisters für das amerikanische Publikum auch Nietzsche miteinbezogen und gewisse Parallelen werden zwischen beiden Genies zuungunsten des deutschen Philosophen gezogen. Mann erklärt das dämonische Talent und Schaffen von Dostojewski und Nietzsche mit der stimulierenden Wirkung der Krankheit. Im Fall des Russen wird sie durch die „heilige Krankheit“, die Fallsucht, hervorgerufen, während bei seinem deutschen Schicksalsgefährten durch die Paralyse, jene verzehrend-vernichtende, sich zyklisch wiederkehrende und fieberhaft-euphoristische Schaffensperioden gewährende Kraft, welche mit göttlich-dämonischer Inspiration ihre Opfer heimsucht und sie zu übermenschlichen Leistungen anspornt. Gewisse Morbi vermögen sensible, künstlerisch infizierte Menschen zur schöpferischen oder pseudoschöpferischen Tätigkeit zu animieren. Das Verhältnis zwischen der den Geist anregenden Krankheit und der vom Tod inspirierten, dämonischen Kunst bildet ein zentrales Thema im Mannschen Œuvre.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Es genügt hier auf die bekanntesten kranken Künstler-Figuren hinzuweisen, wie den Schriftsteller Detlev Spinell im *Tristan*, den nach steril-klassizistischer Form strebenden, die platonische Eros-Auffassung pervertierend umkehrenden Romancier und Essayisten, Gustav von Aschenbach, im *Tod in Venedig*, dessen Tod bereits am Anfang des Jahrhunderts den politisch-kulturellen Untergang der abendländischen Welt vorahnt, oder den über hypnotisierende Gewalt verfügenden Krüppel, den Ciarlatano-Zauberkünstler, Cipolla in *Mario und der Zauberer*, der bereits den Anfang des großen Weltbrands im Zweiten Weltkrieg vorwegnimmt.

Diese, vor allem die tuberkulösen, epileptischen und venerischen Erkrankungen entrücken ihre Opfer in eine antibürgerlich-antihumane Sphäre, in der die Gegensätze von „sakral“ und „dämonisch“ zusammenfallen und aufgehoben werden: „Meine Scheu, eine tiefe, mystische, zum Schweigen anhaltende Scheu, beginnt vor der religiösen Größe der Verfluchten, vor dem Genie als Krankheit und der Krankheit als Genie, vor dem Typus des Heimgesuchten und Besessenen, in welchem der Heilige und der Verbrecher Eines werden [...]“<sup>2</sup> Dem Trance ähnlichen, gesteigerten, außerbewußten Schöpfungszustand liegt nach Mann der erotisch-sexuelle Trieb zugrunde: „[...] nach meiner Meinung hat sie (hier die Epilepsie, im Fall Leverkühns die Syphilis) ihre Wurzeln unverkennbar im Sexuellen und ist eine wilde und explosive Erscheinungsform seiner Dynamik, ein versetzter und transfigurierter Geschlechtsakt, eine mystische Ausschweifung.“<sup>3</sup> Die meisten, vor allem Künstlerfiguren des Romans sind trotz des Anscheins, des gesunden Aussehens, krank: Leverkühn ist von Geburt auf migräneanfällig, lässt sich absichtlich infizieren und nimmt bewußt die Folge der Syphilis, die Gehirnerweichung auf sich. Knöterich leidet an Tuberkulose, Zink an Asthma, Spengler an Syphilis (er ist bloß gar nicht so talentiert wie Leverkühn), Rudi Schwerdtfeger hat nur eine Niere, der breitschultrige, sportliche Rüdiger Schildknapp leidet an Lungenblutung und ist anfällig für Tuberkulose.

Die Krankheit kann aber das Genie nicht nur stimulieren, sondern es auch von den Gesunden isolieren. Diese beiden Gegebenheiten: Krankheit und Einsamkeit durchziehen den Roman leitmotivisch, sowohl auf der biographischen Ebene des Protagonisten Leverkühn, wie auch in der Thematik Kunst.

Wichtig ist also, daß Mann sowohl im Fall Dostojewski wie Nietzsche den Genius gleichsam als ein Medium behandelt, er untersucht in erster Linie das Phänomen Künstlertypus und nicht die künstlerisch-geistige Leistung – und zwar mit größter Distanz. Zwei wichtige Gedanken von Nietzsche, wie den des „Übermenschen“ und der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“ erledigt Mann kurz mit der Bemerkung, Nietzsche hätte sie wohl von Dostojewski

<sup>2</sup> Dostojewski - Mit Maßen. Einleitung zu einem amerikanischen Auswahlbande Dostojewskischer Erzählungen.  
In: Thomas Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, 1955. Bd. 10. S. 618.

<sup>3</sup> Ebd., S. 622.

selbst übernommen.<sup>4</sup> Im Nietzsche-Aufsatz, *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, den Mann zunächst als seinen ersten Vortrag nach dem Zweiten Weltkrieg auf deutschsprachigem Boden, in Zürich, hielt, setzt er sich nicht mit dem Gedankengut des Philosophen auseinander, sondern es wird hier die zum Opfer politischer Demagogie herabgesetzte Gestalt Nietzsches als tragisches Symbol des Deutschtums schlechthin thematisiert. Untermauert wird dieser Gedanke durch einige andere Aussagen Manns. In einem Brief an Karl Kerényi v. 3. Dezember 1945 heißt es: „Dr. Faustus [...] ist doch [...] im Grunde ein Nietzsche-Roman [...] und (handelt) eigentlich vom Charakter und Schicksal Deutschlands.“<sup>5</sup> Vier Monate später berichtet Mann Hermann Hesse im Zusammenhang mit dem soeben erschienenen Hesse-Roman *Das Glasperlenspiel* über ein „Büchlein“: „Der Titel lautet: *Doktor Faustus* [...] Es ist die Geschichte einer Teufelsverschreibung. Der 'Held' teilt das Schicksal Nietzsches und Hugo Wolfs, und sein Leben, von einer reinen, liebenden, humanistischen Seele berichtet, ist etwas sehr Anti-Humanistisches, Rausch und Collaps.“<sup>6</sup>

Die Grundidee des Romans soll von 1901 stammen, sie taucht jedenfalls laut Tagebucheintragungen 1905 wieder auf: „Der syphilistische Künstler nähert sich von Sehnsucht getrieben einem reinen, süßen, jungen Mädchen, betreibt die Verlobung mit der Ahnungslosen und erschießt sich dicht vor der Hochzeit.“<sup>7</sup> Der Plan wird ein Leben lang hinausgezögert. 1943

<sup>4</sup> Ebd., S. 626.

<sup>5</sup> Thomas Mann – Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*. Hrsg. v. Karl Kerényi. Frankfurt/M. o.J. S. 123.

<sup>6</sup> Hermann Hesse-Thomas Mann, *Briefwechsel*. Frankfurt/Main. 1981. S. 155-156. Ähnlich berichtet Mann an seinen Sohn, Klaus in einem Brief v. 27. 4. 1943. „Ich möchte wieder etwas schreiben und verfolge einen sehr alten Plan, der aber unterdessen gewachsen ist: eine Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte, aus der Schicksalsgegend Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d.h. mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt (der Held war ursprünglich Theologe), spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute. Es wird mein 'Parsifal'. So war es schon 1910 gedacht, als der politische Einschlag noch vorwegnehmender und verdienstlicher war.“ – Zitiert nach Helmut Koopmann (Hrsg.), *Thomas Mann-Handbuch*. Stuttgart, 2. Aufl. 1995. S. 477-478. (künftig Koopmann, S.)

<sup>7</sup> Die Geschichte der Tagebücher von Thomas Mann ist ziemlich abenteuerlich. Mann verbrannte seine Aufzeichnungen mehrmals, eigentlich sind nur die Notizbücher zwischen 1933 und 1955 heil erhalten geblieben. Auf frühere Eintragungen lässt sich aus Manns anderen Äußerungen oder aus philologischen Forschungsergebnissen schließen. Zum „Dreizeilenplan“ vgl. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. In: *Thomas Mann, Gesammelte Werke. Bd. 12. Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum*

ist Mann immer noch unentschlossen, ob er mit dem Faust-Thema beginnen oder das Krull-Fragment wiederaufnehmen sollte, an dem er nach mehrmaligem Anlauf 1954 zuletzt wieder zu arbeiten beginnt – es bleibt jedoch ein Fragment. Er entschließt sich für den Faust-Stoff, und so entsteht der das Lebenswerk abschließende Roman, der das Leben und den Tod des deutschen Tonsetzers, Adrian Leverkühn, sowie das auf die konkret-individuelle Vita gebaute Zeitbild und den totalen Zusammenbruch Deutschlands darstellt.

---

*Zeitgeschehen*. Berlin, 1955. S. 188., sowie Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. 2. erg. Aufl. Tübingen, 1974. S. 69. und das Nachwort von Georg Wenzel in: Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Berlin; Weimar, 1975. Zur Entstehungsgeschichte und Struktierung des Romans nach „Künstlerroman“, „Faustroman“, „Gesellschaftsroman“ und „Deutschlandroman“ vgl. Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. 2. überarb. Aufl. München (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), 1991. S. 269-283. Zur Entstehung siehe noch Peter de Mendelssohn, *Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Bd. I. Kap. 'Doktor Faustus'*. Frankfurt/M., 1982.

## 4.2. Der Titel

Der Romantitel besteht aus zwei Teilen, dem Haupttitel: *Doktor Faustus* und einem, sich ebenfalls in zwei Teile gliedernden Untertitel: *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Der Haupttitel – der den akademischen Grad und den Namen des Protagonisten enthält – hat viele intertextuelle Bezüge, die auf die Faust-Legende zurückgehen. Der lateinische „Faustus“, sowie viele andere intertextuelle Motive des Romans lassen darauf folgern, daß Mann bis auf die Urquelle, auf das 1587, in Frankfurt am Main anonym erschienene Volksbuch zurückgreift, wohl aus zwei Gründen: die latinisierte Titelvariante verweist auf jene Geistigkeit, die das Geschick des individuellen Werdegangs Leverkühns, sowie das des Deutschtums determiniert, die in der deutschen Reformation wurzelt, beziehungsweise sich in das dunkle Mittelalter der Hexen- und Bücherverbrennung zurückverfolgen läßt. Andererseits überbrückt der intertextuelle Bezug eines Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts zur Gestalt des Volksbuchs die ganze deutsche Kultur-, Geistes- und Sozialgeschichte der Neuzeit.

Der Untertitel *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* präzisiert den Haupttitel. Es fragt sich jedoch gleich, warum im Untertitel der veraltete „Tonsetzer“ und nicht der seit dem 15. Jahrhundert eingebürgerte „Komponist“ verwendet wird, der im Sprachgebrauch des Erzählers Zeitblom um so öfter vorkommt. Durch den archaisierenden Untertitel wird der Bedeutungsimpuls des intertextuell belasteten Haupttitels gestärkt.

Den endgültigen Titel hatte der Roman im September 1944 erhalten<sup>8</sup>. Bis dahin hieß er *Doktor Faust. Das seltsame Leben Adrian Leverkühns, erzählt von einem Freunde*. Über die Titeländerung äußert sich Mann in einem Brief an Erich von Kahler folgendermaßen: „Das Wort 'deutsch' hat sich nolens volens eingeschlichen, als Symbol aller Traurigkeit und alles Einsamkeitselends, wovon das Buch handelt, und was es symbolisch macht.“<sup>9</sup> Diese Bemerkung unterstützt – nebst der vorhin zitierten Aussage Manns an Karl Kerényi – die Absicht des Autors, das tragische individuelle Leben Leverkühns auf das Schicksal einer Nation hinauszuprojizieren.

<sup>8</sup> Vg. Mendelssohn, S. 147.

<sup>9</sup> In: *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*. Bd. 3. Die Briefe von 1944 bis 1950. Bearb. und hrsg. unter Mitarbeit v. Y. Schmidlin et alii. v. H. Bürgin u. H.O. Mayer. Frankfurt/M., 1982. S. 1944.

## 4.3. Die Zeitschichtung

Im Roman sind drei Zeitschichten („Zeitläufte“) vorhanden:

I. die sogenannte **historische Zeit**, die etwa siebenundfünfzig Jahre der konkreten Romanhandlung von 1883 – zwei Jahre vor der Geburt Leverkühns bis zu seinem Tod – bis 1940 umfaßt. In diese Zeitschicht gehören:

I/a. Die körperlich-seelisch-geistige Entwicklungsgeschichte Adrian Leverkühns, die das Rückgrat der Textwelt bildet. Diese Teilzeitschicht endet mit Leverkühns geistigem Zusammenbruch, seinem Tod. Also mündet die biographische Ebene des Protagonisten in den Untergang.

I/b. Die Lebensbeschreibung des Freundes und Biographen, Serenus Zeitblom, die einen Gegenpol zum Lebensweg des Protagonisten bildet. Diese Teilzeitschicht endet mit dem einzigen, blaßen Hoffnungsschimmer des Narrators, einem religiösen Paradox, dem Warten auf Wunder.

I/c. Die Lebensbahn oder geistige Entwicklung von anderen Personen, die Leverkühns Entwicklung mitbestimmen (z.B. Wendell Kretschmar, Rüdiger Schildknapp, Rudi Schwerdfeger, die Familie Rodde, Schweigestill, Leverkühns Enkel, Nepomuk, usw.). Durch die einzelnen Schicksalsreporte entsteht ein Gesamtbild von Deutschlands Geschichte innerhalb der Romanhandlung. In diesen Zeitabschnitt gehören zwei Weltkriege. Der Erste Weltkrieg erscheint im Sinne der deutschen Innerlichkeit als Durchbruchsversuch sowohl im kulturellen wie auch im wirtschaftlichen Bereich. Der Durchbruchsversuch kennzeichnet auch Leverkühns Biographie: seine Heiratspläne und seine musikästhetische Auffassung sowie sein neues Kompositionsprogramm: „ins Volk hinein“. Der Zweite Weltkrieg repräsentiert den großen Weltbrand, den totalen Untergang. Auch die Nebenepisoden münden in den Untergang: wie z.B. die Familie Rodde, Rudi Schwerdfeger, Nepomuk, etc.

I/d. Die drei Zeitebenen der I. Zeitschicht werden vom Protestantismus als der „Ursache allen Übels“, durch Luthers Gestalt und Geistigkeit, durch die Faust-Tradition, durch Dürer und die Teufelverschreibungsgeschichte durchwoven. Es wird also in der Zeit der Romanhandlung als deren Vorgeschichte auf konkret-historische Ereignisse, und darüber hinaus auf mythische Vorzeiten als Urquelle zurückgegriffen.

Die II. große Zeitschicht bildet die **Zeit des Niederschreibens** des Romans. Sie umfaßt etwa drei Jahre 1943-1945. Die Zeit der Narration beginnt knapp drei Jahre nach Leverkühns Tod, entfällt auf den Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs und endet ebenfalls mit Untergang.

Die III. Zeitschicht ist eine **imaginär-künftige**, die der Rezeption, die in eine ungewisse und ferne Zukunft jenseits des von Deutschland entflamten Weltbrands verlegt wird. Sie steht in einem unmittelbaren Bezug zur Parallelgeschichte der I. (I/a, I/c, und I/d) sowie zur II. Zeitschicht und entspricht dem Ausgang des ganzen Romans in der Übermittlung Zeitbloms, die als transzendierte Verzweiflung einer paradoxen Wundererwartung die einzige Zukunftsmöglichkeit zuläßt.

In jeder Zeitschicht ist bereits im Anfangsstadium das Ende miteinbezogen, und so ergänzen, intensivieren sie einander mit Hilfe der parallel-geschichteten Montagetechnik. Den Anfang, also den Aufstieg präsentieren z.B. auf der biographischen Ebene des Protagonisten die Geburt und die frühen Kinderjahre Leverkühns, dem der historische Aufstieg des II. Reichs auf der historischen Zeitebene entspricht. Wie aber bereits in Buchel das Dämonische in der Figur des buckligen Stalljungen und der von der Stallmagd dem jungen Adrian und Serenus beigebrachten Singübungen – welche, die von Adrian so lange vermiedene, für ihn schicksalhafte Musik vertreten –, lauert, so droht auf der Ebene der historischen Zeit das traditionelle Großbürgertum unterzugehen, das im Mannschen Werk vor allem im Frühroman *Buddenbrooks* und im *Doktor Faustus* in der Rodde-Episode thematisiert wird<sup>10</sup>.

Der Erste Weltkrieg als Zwischenspiel erscheint im Roman als Durchbruchsversuch, sowohl auf der biographischen Ebene: Levehkühn zieht in die Einsamkeit von Pfeiffering, von wo aus er durch Heirat und neue Kompositionstechnik ausbrechen will, wie auch auf der historischen Zeitebene: Deutschland will aus seiner Isolation auf eine recht sonderbare Weise in die Welt ausbrechen. Dieser Ausbruchsversuch, der auf beiden Zeitebenen mit Scheitern endet, bildet

<sup>10</sup> vgl. dazu Nelly Heussers Bemerkung, zitiert nach Hans Wisskirchens: „Der Doktor Faustus [...] ‘knüpft genau dort an, wo die Dekadenz der Familie Buddenbrook uns Böses fürchten ließ! Es ist die Welt im Salon Frau Senator Roddes, auf die hier angespielt wird. Die Dekadenz hat den Weg von Lübeck nach München gefunden. Aber es gibt natürlich Unterschiede, die der beinahe fünfzigjährigen Zeitgeschichte geschuldet sind, die beide Werke trennt.’“ In: Koopmann, S. 909.

den Anfang vom Ende: den Kriegsverlust und das darauf folgende Umsichgreifen der Diktatur auf der einen und auf der anderen Seite Leverkühns tödliche Krankheitspassion, die 1930 in geistige Umnachtung umschlägt und dann ohne Möglichkeit auf Heilung und Heil 1940 in den vernichtenden Tod führen wird. Das Niederschreiben des Romans setzt 1943 ein, also nach Leverkühns Tod, dem Abschluß des Lebenswerks und dem Verfall des Protagonisten und auf dem „Höhepunkt“ des Zweiten Weltkriegs, der hier noch vom Volksrausch umjubelt wird, obwohl der apokalyptische Ausgang in Zeitbloms Darstellung schon jetzt eindeutig sichtbar ist. Beim Abschluß des Niederschreibens fallen die einzelnen Untergänge zusammen: Leverkühns Tod erweist sich als Verdammnis, der Teufel holt ihn, der Krieg endet mit einer Vollendung der Katastrophe, die den früheren Rausch in eine bittere Ernüchterung verwandelt, und auch Zeitblom bleibt nichts mehr übrig, als zu klagen und auf ein Wunder zu hoffen, das über den Glauben geht.

Die ersten beiden Zeitschichten: I/a: Leverkühns Biographie, I/c: die historische Zeit, I/d: die Vorgeschichte und II: die Zeit des Niederschreibens variieren miteinander korrespondierend das Kernthema des Romans: „Barbarei“ und „Untergang“, als Folge einer Verknüpfung vom Alten (Prähistorischen, Prämusikalischen, also vom „Chaotischen“, von einem Urzustand vor der durch Schöpfung entstandenen Ordnung) sowie vom Neuen (Revolutionären, von einem Neuanfang nach einer Krise) gleichsam ein polyphones Musikstück, wie *Dr. Fausti Weheklag*, das auf das Grundthema „Klage“ gebaut ist und dieses Thema variiert, ähnlich wie ein ins Wasser gefallener Kiesel, der konzentrische Kreise zieht, wobei die immer größeren, ins Unendliche wachsenden, und sich langsam verlierenden Kreise die kleineren ins Kosmische mit sich ziehen.

Diese Verbindung des Ursprünglichen mit dem Revolutionär-Jüngsten läßt sich neben dem letzten, großen Opus, der Faustus-Kantate bereits im Oratorium *Apocalipsis cum figuris* nachvollziehen. In der *Apocalipsis*, die in der ersten Nachkriegszeit, also nach der großen Durchbruchs-Euphorie, entstand, gelingt es Leverkühn, mit der Technik des Glissandos, des Gleitklangs, zum vorkulturellen, kultisch-rituellen, unartikulierten, chaotischen Geheul, in einen Zustand des vor dem ins musikalische System hineinkultivierten Musik-Tons, zurückzugleiten. Zeitblom äußert sich darüber folgendermaßen:

[...] die früheste Errungenschaft der Tonkunst war, den Klang zu denaturieren, den Gesang, der ursprünglich-urmenschlich ein Heulen über mehrere Tonstufen hinweg gewesen sein muß, auf einer einzigen festzuhalten und dem Chaos das Tonsystem abzugewinnen [...] eine normierende Maß-Ordnung der Klänge war Voraussetzung [...] dessen, was wir unter Musik verstehen.<sup>11</sup>

Dieses Heulen, hervorgerufen durch das Glissando, verdichtet sich im letzten Werk, in der Faustus-Kantate zu einer einzigen Lamentation, zu einer einzigen Wehklage mit negativem Vorzeichen im Vergleich zur *Ode an die Freude*. Die Struktur der Klage-Variationen des Musikstücks entspricht der Struktur der Textwelt auf jeder Zeitebene:

Ein ungeheueres Variationenwerk der Klage – negativ verwandt als solches dem Finale der 'Neunten Symphonie' mit seinen Variationen des Jubels – breitet es sich in Ringen aus, von denen jeder den anderen unaufhaltsam nach sich zieht: Sätzen, Groß-Variationen, die den Texteinheiten oder Kapiteln des Buches (des Volksbuches) entsprechen und in sich selbst wieder nichts anderes als Variationsfolgen sind. Aber alle gehen, als auf das Thema, auf eine höchst bildsame Grundfigur von Tönen zurück, die durch eine bestimmte Stelle des Textes gegeben ist.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühns, erzählt von einem Freunde*. Mit einem Nachwort v. Georg Wenzel. Berlin und Weimar, (Bibliothek der Weltliteratur), 1975. S. 508. (künftig: Mann, S.)

<sup>12</sup> Mann, S. 660-661.

## 4.4. Der Narrator

Adrian Leverkühns Biograph und Chronist, Serenus Zeitblom betont bereits im allerersten Satz des Romans, daß er bei den Mitteilungen über das Leben seines Freundes seine Person nicht in den Vordergrund zu rücken wünscht. Dies scheint auch der Untertitel zu bestätigen. Und doch ist er der bestimmende Berichterstatter, durch dessen Brille Leverkühns Leben und Deutschlands tragisches Schicksal gesehen und dementsprechend entfaltet und enthüllt wird. Im ersten Kapitel nennt er vier Argumente, warum er sich als bescheidener und einfacher Gymnasiallehrer überhaupt getraut hat, Leverkühns Lebengeschichte aufzuarbeiten. Erstens, weil er den Lebensweg seines Freundes persönlich verfolgen konnte; zweitens, weil er als Librettist von mehreren Leverkühn-Kompositionen Miturheber des Leverkühnschen-vres war; drittens, weil er zahlreiche Dokumente des Verstorbenen besitzt; viertens, weil er Leverkühn geliebt, geehrt, seinen menschlichen und künstlerischen Werdegang mit Grauen und Bewunderung und mit ängstlicher Sorge verfolgte. Zeitblom ist also Schicksals- und Leidensgefährte und aktiver Teilhaber des Kunstschaaffens Leverkühns. Er bildet einen Gegenpol zu seinem, dem Bösen verbundenen Freund. Zeitblom ist ein einfacher, normaler, gesunder Bürger, der sich „absoluten Werten“ verpflichtet fühlt, die für die Grundlage jeglicher Ordnung haften. Als Altphilologe, Pädagoge und Lehrer humaner Schulfächer, als engagierter Anhänger des antiken und modernen Humanismus, der sich auch in seinem Leben für Werte, wie Freiheit, Gerechtigkeit, Recht und Vernunft, einsetzt, die eine sichere Existenz des Individuums gewähren, stellt er einen unzeitgemäßen Typen in einer historischen Epoche dar, in der die auf die Idee des bürgerlichen Individuums gegründete Ordnung von einem diktatorisch regierten, durch Mythen manipulierbaren Massen-Zeitalter abgelöst wird.

Zeitblom ist im dämonischen Kaiserssaschern geboren. In der mittelalterlich geprägten protestantischen Kleinstadt gilt die katholische Apotheker-Familie Zeitblom als geringe Minderheit, genauso wie der Rabbiner, der ein Freund des alten Zeitblom ist.

Der Vorname des Biographen zeugt von seiner Neigung zum klassischen Humanismus<sup>13</sup>. Sogar spielt bei Zeitbloms Brautwahl keine geringe Rolle, daß die Auserwählte *Helena* heißt.

<sup>13</sup> „Serenus“ bedeutet klar, heiter, unbewölkt. In der späten Kaiserzeit galt den Cäsaren der Titel „serenissimus princeps“.

Bestimmte Ortschaften der Lebensstationen des protestantisch erzogenen Leverkühn: vor allem das altertümliche, protestantische Kaisersaschern und Halle, dann die Teufelsstadt Palestrina sowie Pfeiffering widern den Humanisten Zeitblom an, in ihrer Atmosphäre fühlt er sich bedroht und glaubt zu ersticken. Zeitblom ist zwar kein antireligiöser Typ, vertritt allerdings eine Art aufgeklärt-humanistisch gefärbte Religionsauffassung, die er im Zusammenhang mit Leverkühns fiktivem Tiefsee-Erlebnis und kosmologischen Vorstellungen beim Vergleich des „homo dei“ und des „homo naturae“ zugunsten des „homo dei“ so formuliert:

Frömmigkeit, Ehrfurcht, seelischer Anstand, Religiosität sind nur über den Menschen und durch den Menschen, in der Beschränkung auf das Irdisch-Menschliche möglich. Ihre Frucht sollte, kann und wird ein religiös tingierter Humanismus sein, bestimmt von dem Gefühl für das transzendentale Geheimnis des Menschen, von dem stolzen Bewußtsein, daß er kein bloß biologisches Wesen ist, sondern mit einem entscheidenden Teil seines Wesens einer geistigen Welt angehört; daß ihm das Absolute gegeben ist, die Gedanken der Wahrheit, der Freiheit, der Gerechtigkeit, daß ihm die Verpflichtung auferlegt ist zur Annäherung an das Volkomen. In diesem Pathos, dieser Verpflichtung, dieser Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst ist Gott;<sup>14</sup>

Zeitblom betrachtet und erklärt die erlebte Zeit einerseits auf der Ebene der historischen Zeitschicht der Romanhandlung, andererseits hat er beim Niederschreiben des Romans eine große Distanz zur historischen Zeit. Diese Distanz ermöglicht auch eine ironisch-selbstironische Darstellungsweise. Die als Kind mit schaudernder Hingabe und Verwunderung gehörten wundersamen Geschichten und Argumentationen des alten Leverkühn über die Rätsel der Natur, Kretschmars musikalische Vorträge in Kaisersaschen, die damals weder Adrian noch Serenus richtig verarbeiten konnten, die jedoch durch ihren (schauer-)märchenhaften Zauber tiefen Eindrücke auf beide Kinder – besonders auf Adrian – machten und ihrer Phantasie freien Lauf gaben; oder die flegelhaft-unreifen, doch ernst gemeinten Betrachtungen und Diskussionen der Mitglieder des Winfried-Vereins über die Berufung der deutschen Jugend zur Weltherrschaft und Welterlösung als besondere metaphysische Gabe – das alles sieht der erwachsene Zeitblom beim Schreiben inmitten des großen Weltbrands in einem wesentlich anderen historischen Kontext. Während der Romanhandlung kann der Zeitgenosse Zeitblom das überall lauernde

<sup>14</sup> Mann, S. 371-372.

Dämonische erst ahnen, beim Schreiben wird der gereifte Chronist mit den Folgen – der verwirklichten Vollendung des damals nur als Mögliches erschienenen Geahnten schonungslos konfrontiert. Mit Hilfe der Montage-Technik wird durch die Narration die Zeitschicht des Niederschreibens in die historische Zeit der Romanhandlung hineingeschmuggelt. Dadurch werden die beiden Zeitschichten aufeinanderbezogen, und diese Gegenüberstellung der beiden Zeitschichten hebt die unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen hervor und intensiviert die Wirkung des Dargestellten der historischen Zeitschicht explosionsartig. So wird die zu enormem Koloß gewachsene Wirkung – das ins Totale gesteigerte Dämonische, der Weltuntergang – im Spiegel ihrer Ursache eingeblendet und vorausgedeutet.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ein gutes Beispiel bietet dafür das XXI. Kapitel, das aus drei Teilen besteht. Es fängt mit einem zeitgeschichtlichen Einschnitt aus der Zeit der Niederschrift, vom Herbst 1943 an, (A) wenn Zeitblom schon klar sieht, daß der intellektuelle Traum von einem europäischen Deutschland durch eine unerträgliche Wirklichkeit eines deutschen Europas ersetzt wurde. Die Dürer-Stadt wird bald bombardiert, das „Jüngste Gericht“ erreicht München in Kürze, etc. Der historische Untergang wird mit Einblendung des deutschen Schicksals vorausgesagt. Im Stadium wirklich gewordener Ideen, in dem es statt einem Durchbruch zu einem Zusammenbruch gekommen ist, wird auf der biographischen Ebene der historischen Zeit der Romanhandlung um 1910 (B) Leverkühns Isolation betont und es werden seine Reisen in dieser Zeit aufgezählt, wobei der verhängisvolle Abstecher nach Preßburg, worüber im bevorstehenden Kapitel berichtet wird, hier nur mittelbar zum Ausdruck kommt. In diesem Teil wird also die Vereinsamung und die Infizierung des Protagonisten betont, die den Anfang des Teufelsbündnisses bedeutet. Im dritten Teil (C) kommt es zu einer ästhetischen Erläuterung der Krise der Kunst, wobei behauptet wird, daß das Kunstwerk nicht nur Schein, sondern nunmehr Trug sei. Als Parallele zu Leverkühns Biographie (Isolation und Infizierung durch Liebesgift) wird sein Kunstbestreben gestellt, durch Travestie der Unschuld, die Kunst zu retten. Jetzt entsteht der Brentano-Zyklus, in dem zuerst die Fünf-Ton-Kombination von h-e-a-e-es als Hommage für Esmeralda verwendet und durch Brentano die syphilistische Erkrankung betont wird.

## **4.5. Adrian Leverkühns wundersames Leben**

Die Darstellungsweise des körperlich-gesittig-seelischen Werdegangs des Protagonisten steht im krassen Gegensatz zum romantischen Entwicklungsroman. Leverkühn verläßt mit zehn Jahren das Elternhaus, das ihm dem allgemeinen Schema nach Geborgenheit gewährt. Im Laufe seiner Entwicklung wird er mit zahlreichen Erlebnissen konfrontiert, die sein Leben beeinflußen und bahnen. Im Gegensatz zur Entwicklung eines Heinrich von Ofterdingen, die sich im zweiten Teil des Romanfragments von Novalis, in der *Erfüllung*, in einer transzendenten Sphäre fortsetzt und der Apotheose naht, wobei der Held durch Selbserkennen mit Hilfe wahrer Poesie, im Sinne der Universalpoesie, immer näher zur wiederzuerlangenden Harmonie und zugleich zur „höheren Heimat“ gelangt, macht Leverkühn eine große Karriere als Komponist, um im Gegensatz zu einer Apotheose vernichtet und jämmerlich zurückzustürzen zu dem Ausgangspunkt, an dem sein Leben und seine Entwicklung begonnen hatte.

### **4.5.1. Die wichtigsten Lebensstadien Leverkühns**

- 1. Buchel:** Adrians Geburtsort; hier verbringt er seine Kindheit (1885-1895 = 10 Jahre).
- 2. Kaisersaschern:** determinierende Erlebnisse: die Stadtatmosphäre, die Instrumentensammlung des Onkels, Kretschmars musikalische Vorträge (1895-1903 = etwa 8 Jahre).
- 3. Halle:** Theologiestudium (Nonnenmacher, Kumpf, Schleppfuß), Adrian tritt dem Winfried-Verein bei (1903-1905 = etwa 2 Jahre).
- 4. Leipzig:** Leverkühn studiert Musiktheorie und Komponieren bei Kretschmar und hört philosophische und musiktheoretische Lehrveranstaltungen; fatale Begegnung mit Heteara Esmeralda: Adrian wird vom Weib als dem Fleisch gewordenen Bösen berührt. Er stöbert Esmeralda in Preßburg auf. Trotz der Warnung des Mädchens läßt sich Leverkühn bewußt von ihr syphilitisch infizieren – mit seinem Blut besiegt er den Teufelspakt (1905-1910 = etwa 5 Jahre).
- 5. München:** Leverkühn wird in die Künstlerkreise der Stadt eingeführt und lernt die Familie der verwitweten Senatorsfrau Rodde kennen. (etwa 1 Jahr).

6. Italienreise mit Rüdiger Schildknapp; **Palestrina** - Parallelen mit Buchel und Pfeiffering; Begegnung mit dem Teufel; den Winter verbringen sie in Rom (etwa 1 Jahr).

7. München: Leverkühn wohnt in Schwabing (1912).

8. Pfeiffering: der Erste Weltkrieg: „Durchbruchsversuche“, intensive Schaffensperiode (*Apocalipsis cum figuris* und *Doktor Fausti Weheklag*), geistige Umnachtung (1913-1930 = etwa 18 Jahre). Leverkühns gescheiterter Selbsmordversuch (durch Aufopferung des Leibs könnte er die Seele vor der Verdammnis retten).

9. Buchel: der bewußtlos dahinvegetierende Paralitiker Leverkühn wird von seiner leiblichen Mutter bis zu seinem Tod am 25. August 1940 gepflegt. Der Kreis schließt sich.

#### 4.5.2. Zwei Pole: Buchel und Pfeiffering

Leverkühn wird 1885 in Buchel geboren, und er stirbt 1940 auch hier. Der Hof Buchel liegt in der Nähe von Kaisersaschern, und zwar im Schmalkaldischen in Thüringen, im Zentrum der deutschen Reformation.<sup>16</sup>

In dieser Region wird Adrian also auf einem, von der Welt abgekapselten Einzelhof als Sohn einer gediegenen und alten Bauernfamilie geboren. Der urdeutsche Vater ist „ein Mann besten deutschen Schlages“, er hat die Physiognomie eines Bauern von vor dem Dreißigjährigen Krieg. Aber nicht allein der Vater, sondern das ganze Milieu Buchels strahlt die Stimmung einer in die Gegenwart hinübergetretenen, altertümlich-altväterischen Welt. Auf diese Atmosphäre kann und will auch Leverkühn sein ganzes Leben lang nicht verzichten. Kein Zufall ist es, daß Zeitblom bereits am Anfang des Romans, im III. Kapitel, die Ähnlichkeiten zwischen Buchel und

<sup>16</sup> Hier entstanden die *Schmalkaldischen Artikel*, die Luther als Zusammenfassung der protestantischen Hauptlehren für das von Papst Paul III. 1537 nach Mantua ausgeschriebene Konzil abgefaßt hatte. Zu Schmalkalden wurde 1531 der *Schmalkaldische Bund* protestantischer Fürsten und Städte unter der Führung von Kurfürst Johann dem Beständigen von Sachsen und Landgraf Philipp von Hessen ins Leben gerufen, um den protestantischen Glauben gegen Kaiser Karl V. zu verteidigen. Der Bund, dem sich fast alle antihabsburgischen Kräfte in Europa anschlossen, zerfiel infolge der Niederlagen im *Schmalkaldischen Krieg* von 1546-1547.

Pfeiffering betont. Pfeiffering, wo Leverkühn achzehn Jahre verbringt, wo seine Kunst ihren Höhepunkt erreicht und wo sich seine Krankheit voll entfaltet, bildet einen Kontrapunkt zu Buchel. In beiden, isolierten Mikrowelten sind alle Gestalten und Gegenstände des Gesamtszenariums vorhanden. Die architektonische Anlage der beiden Höfe ist gleich – es gibt jedoch einen wesentlichen Unterschied, der paradoixerweise die ähnliche, altmodisch-altprotestantische Atmosphäre betont. Das Pfeifferingsche Landgut war einst im Besitz des Augustiner-Ordens, dem auch der Junge Mönch Luther angehörte. Während in Buchel fast alles auf die „ländliche Kinderwelt“, Geborgenheit und Wärme verweist, wird Pfeiffering vom Dunklen und von dämonischer Kälte, von „Knaster-Atmosphäre“ gekennzeichnet. In Buchel heißt der Teich „Kuhmulde“, sein Pendant „Klammerweiher“. Der Buchelsche Hügel heißt „Zionsberg“, seine negative Entsprechung „Rohmbühel“<sup>17</sup>. Der Hund heißt in Buchel „Suso“, sein Gegenstück, der wilde Teufelshund „Kaschperl“ – der Name ist nämlich eine altertümliche Bezeichnung des Teufels –, der Leverkühn vom Anfang an gehorcht, was wiederum auf einen unmittelbaren Bezug zu Leverkühns Verbundenheit mit dem Dämonischen hinweist. „Stall-Hanne“, das „tierisch-duftende Geschöpf“, strahlt Wärme aus, während ihr Gegenbild, „Walpurgis“ einen unmißverständlichen Bezug nicht nur zu Goethes Walpurgisnächten, sondern zur Hexenorgie auf dem Brocken laut Volksglauben schlechthin herstellt. Dem Vater „Jonathan“ entspricht „Max“, die leibliche Mutter heißt „Elisabeth“, die Wahlmutter heißt „Else“. Das Gegenbild des Buchelschen Erbsohns „Georg“ ist „Gregor“, und die Schwester „Ursel“ heißt in Pfeiffering „Clementine“. In der Schweigestill-Familie fehlt nur noch der zweite Sohn, dessen Posten später Adrian beziehen wird.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Das Substantiv „Rohm“ ist eine Variante von „Rahn“, der Müll bedeutet (Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*). Es handelt sich also nicht um eine Gegenübersetzung hebräisch-christlicher Kultur durch das Heraufbeschwören des Burgbergs in Jerusalem und der Antike durch die im Namen verborgene Metropole und das Weltreich Rom, wie es u.a. in der ungarischen Übersetzung des Romans von Klára Szöllősy der Fall ist (Szöllősy übersetzt „Rohmbühel“ mit „Rómadomb“). Eher wird der heilige Berg, der im protestantischen Gottesdienst bis heute gesungene 65. Psalm als Dankgesang für leibliches und seelisches Gut, als Ehrenstätte Gottes gilt und oft als pars pro toto für die ganze heilige Stadt Jerusalem steht, zum Abfall devalviert, was wiederum auf die Oberhandnahme des Bösen, die Umkehrung christlich-moralischer Werte verweist. Auch dadurch wird ein kleiner Beitrag zum strukturellen Gesamtkonzept des Romans hergestellt.

<sup>18</sup> Die ambivalente und komplizierte Symbolstruktur der sprechenden Namen und Gegenstände fällt sofort ins Auge. Eine ausführliche Erläuterung der Funktion der Namensgebung im Korpus des Gesamttextes kann jedoch

Während der Münchener Jahre stößt Adrian auf einem Ausflug auf Pfeiffering. Von der Wirtin erfährt er, daß sie auf dem Gut ab und zu recht sonderbare fremde Untermieter aufnimmt. Vor und nach Adrian gibt es einige grillige, melancholische Gäste, die ohne Ausnahme ein tragisches Ende haben: ein Kunstmaler aus München von Schwermut gequält, eine geisteskranke Baronin aus Handschuhsheim, dann eine Kindermutter der besten Gesellschaftskreise, die von früh auf mit dem Tod, später mit dem Chauffeur ihres Bankier-Vaters kokettiert, und ihr uneheliches Kind im abgelegenen Pfeiffering zur Welt bringt. Auch die Senatorswitwe, Frau Rodde, die nach dem Versterben ihres Gemahls nach München zieht, um dort einen Salon zu führen, flüchtet sich in die Stille Pfeifferings; ihre Tochter, Clarisse, die unbegabte, verführte und erpreßte Schauspielerin vergiftet sich auch in Pfeiffering, und der kleine, himmlische Nepomuk – der wegen Erkrankung der Mutter nach Pfeiffering zum Oheim Adrian geschickt wird, und der vom seelenlosen, zur Liebe unfähigen, vereinsamten Leverkühn innigst angebetet wird – wird hier vom Teufel entrissen, und stirbt unter höllischen Qualen an Gehirnhautentzündung.

Leverkühns Lebensweg überspannt diese beiden Güter, die zwei antinomische Projektionen eines Ortes sind. In beiden erscheint der Gegenpol im fetalen Zustand: In Buchel, im Schutzbereich der Geborgenheit und Wärme, lauert das Böse, die Musik, die Adrian instinkтив lange zu meiden sucht. Die welsche Mutter besitzt zwar eine innere Musikalität, spielt auch ab und zu Gitarre, singt oder musiziert aber nie mit Adrian. Die Stallmagd, Hanne bringt den Jungen Adrian und Serenus das Kanonsingen bei, und da gibt es noch eine sonderbar-dämonische Figur, den buckligen Stalljungen, Thomas, auf dessen Buckel Adrian gerne reitet. Aber auch in Pfeiffering waltet das Gute trotz des Übergewichts des Bösen, und zwar in der Gestalt der Frau Else, die mit mütterlicher Liebe und Sorge Adrian pflegt und beschützt.

---

nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein. Ich habe auf Bedeutung und Bezüge der Namen ohne den Anspruch auf Vollständigkeit nur andeutungsweise hingewiesen, soweit es bei der Untersuchung des Struktur-Schemas und des Grundmotivs des Textes – Variation des Themas „Barbarei“ im Zusammenhang mit der deutschen Innerlichkeit – erforderlich ist.

### 4.5.3. Kaisersaschern: Leverkühns mäusikalischer Werdegang und das Problem der Barbarei

Das zweite, äußerst wichtige Lebensstadium Leverkühns ist die Geburtsstadt des Biographen Zeitblom, die zum Symbol der Barbarei in Zeitblomschen Sinne wird. Die typisch deutsche Kleinstadt hat einen fiktiven und sprechenden Namen, ist ein aus zwei Gliedern bestehendes Kompositum, dessen beide Glieder „Kaiser“ und „aschern“ das Altertümliche und den Tod heraufbeschwören.

Dieses traditionsreiche Städtchen mit seinen 27000 Einwohnern, die größtenteils protestantischer Konfession sind, bildet eine eigenartige Mischung von dämonischer Vergangenheit und moderner Gegenwart. Seine Architektur, Atmosphäre, Einwohner, die Sondertypen: die als Hexe gefürchtete und verspottete Keller-Lisa, der komische Mann, Mathilde Spiegel und der Kleinrentner, das Stadtmuseum, das für seine Folterinstrumente bekannt ist, seine Bibliothek, die sich zweier mittelalterlichen Zaubersprüche rühmen kann, der Dom mit dem Grabmal Kaisers Otto III. und die Musikanstrumentensammlung des Oheims gewähren eine alte, miefige, mittelalterlich-zeitlose Atmosphäre, eine „altermülich-neurotische Unterteufelheit und seelische Disposition“. Die Stadt, deren Bevölkerung man „nur als 'Volk' anzureden braucht, wenn man sie zum Rückständig-Bösen verleiten will“<sup>19</sup>, verfügt aber auch über eine moderne Industrie, über einen florierenden Maschinenbau, Lederindustrie und „Spinnereien“, Armaturenproduktion, sie ist sogar Eisenbahnknotenpunkt. Die Stadt könnte also potentiell eine weltoffene Stadt sein. Die verhängnisvolle und paradoxe Verflechtung von Alt und Neu, vom Eingeschlossensein und von der Möglichkeit des Ausbruchsversuchs aus dieser Isoliertheit, spukt im tragischen Schicksal des latenten Namengebers der Stadt, Kaisers Otto III., von dessen Geist das Stadtbild sogar noch im 19. und 20. Jahrhundert geprägt ist.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Mann, S. 53.

<sup>20</sup> Der mit 22 Jahren in der Fremde verstorbene, politisch ambiziöse und talentierte Kaiser, der ein *renovatio imperii*, eine Erneuerung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation mit Rom als Hauptstadt und Residenzstadt anstrebte, und durch einen Aufstand 1001 zum Verlassen der ewigen Stadt gezwungen wurde, und der wie Leverkühn und Nietzsche unter seiner deutschen Abstammung unheimlich litt, scheitert an den Modernisierungsversuchen.

Kaisersaschern kommt im Roman in unterschiedlichen kontextuellen Zusammenhängen mehrmals vor. Anhand einer Diskussion zwischen Serenus und Adrian über die Freiheit verbindet Zeitblom die Stadt mit der Theologie: „Adrian Leverkühn und diese Stadt – gewiß, das ergab zusammen wohl Theologie.“<sup>21</sup> Zeitblom verknüpft auch Leverkühns Musik mit Kaisersaschern: „Es war die Musik eines nie Entkommenen, war bis in die geheimste genialisch-skurille Verflechtung hinein, in jedem Kryptenhall und -hauch, der davon ausging, charakteristische Musik, Musik von Kaisersaschern.“<sup>22</sup> Aber auch Leverkühn bekennt sich zum altertümlichen Milieu der Stadt im Gegensatz zum turbulenten Leipzig, wo er infolge eines Mißverständnisses in ein Bordell geführt wird: „Nicht als ob mir dies Ninive sonderlich gefiele, ist gewiß nicht die schönste Stadt meines Vaterlandes, Kaisersaschern ist schöner, hat aber auch leichter schön sein und würdig, da es nicht weiter als alt und still zu sein braucht und keinen Puls hat.“<sup>23</sup>

Selbst der Teufel identifiziert Leverkühn mit der Stadt: „Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: „Wo ich bin, da ist Kaisersaschern.“<sup>24</sup>

Ironisch äußert sich Leverkühn über Deutschland zur Zeit des Ersten Weltkriegs, indem er im Zusammenhang mit dem politischen Durchbruchsversuch des Landes gerade Kaisersaschern als Beispiel erwähnt: „Ich habe verstanden, daß Kaisersaschern Weltstadt werden möchte.“<sup>25</sup>

Und zuletzt charakterisiert Zeitblom Adrians *Apocalipsis* als typisches Beispiel der Barbarei im Sinne von Verknüpfung von Alt und Neu, und zwar unter Eibziehung dieser Stadt:

Man halte daneben noch einmal die allerdings sehr gelegentlichen, zu rein infernalischen Zwecken benutzten Jazz-Klänge, und man wird mir die schneidende Bezeichnung 'streamlined' zugute halten für ein Werk, das nach seiner geistig-seelischen Grundstimmung mit 'Kaisersaschern' mehr zu tun hat als mit moderner Schnittigkeit der Gesinnung, und dessen Wesen ich – mit gewagtem Wort – eine explodierende Altertümlichkeit nennen möchte.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Mann, S. 114.

<sup>22</sup> Mann, S. 114.

<sup>23</sup> Mann, S. 190.

<sup>24</sup> Mann, S. 308.

<sup>25</sup> Mann, S. 419.

<sup>26</sup> Mann, S. 513.

Der Protagonist hat zwei bestimmende Erlebnisse in Kaisersaschern. Im Haus des Oheims entdeckt er durch Zufall ein in den Korridor verbanntes Harmonium, einen im kirchlich-religiösen Bereich benutzten, nahen Verwandten des Klaviers, des sonderbarsten und volkommensten Instruments, weil es – bis auf die Orgel – über die reichste Skala von Tönen verfügt und damit die größten Kombinationsmöglichkeiten zuläßt und trotz des sinnlichen Charakters der Musik ein verhältnismäßig bescheiden-asketisches Klangsystem hat. Die Ambivalenz der Musik besteht eben darin, daß sie grundsätzlich die reinste und nüchternste, geistigst-abstrakte, bei der „Verwirklichung“, d.h. bei Vesinnlichung durch Spielen jedoch die sinnlichste Kunst ist. Auf diesem Harmonium macht Adrian seine ersten musikalischen Entdeckungen: „Der alte Tretkasten [...] hat aber bei aller Demut das Ganze in sich. Schau [...], wie das alles zusammenhängt und im Kreise herumführt [...] Alles ist Beziehung, und die Beziehung bildet den Kreis.“<sup>27</sup> Leverkühn bemerkt also zunächst das Motiv des Kreises, das ein strukturmodellierendes Motiv des ganzen Werks ist, außerdem entdeckt er die Dur-Moll-Skala und dadurch die Relativität der Musik: „Musik die Zweideutigkeit als System“<sup>28</sup> – bemerkt er mit vierzehn Jahren, in dem Alter, in dem er die Sphäre der Unschuld und Geborgenheit der Kindheit verlassen muß. Im Haus des Oheims lernt er auch den Dom-Organisten, Wendell Kretschmar kennen, dessen skurille musiktheoretische Vorträge die geistige Entwicklung des sich entfaltenden Komponisten zutiefst beeindrucken.

Zeitblom bietet ein sensationelles, ironisches Porträt des Musikers deutscher Abstammung, der in Amerika aufgewachsen ist und von dort nach Deutschland zurückgekehrt ein Wanderleben führt. Der stotternde Dom-Organist hält seine konfusen Vorträge in der „Gesellschaft für gemeinnützige Thätigkeit“, obgleich den musikalischen Vorträgen bis auf Leverkühns und Zeitbloms meistens nur ein paar Elevinnen der höheren Töchterschule beiwohnen, die unter Gekiecher die stotternd vorgetragenen Erklärungen des Meisters verfolgen. Der Adressat der Kretschmarschen Vorträge ist aber eigentlich allein Leverkühn. Genauer gewinnen die Intentionen des jungen Meisters in der Erläuterungsweise von Adrian eine jeweils spezifische Bedeutung, die sich meistens in heftigen Diskussionen mit Zeitblom

<sup>27</sup> Mann, S. 65.

<sup>28</sup> Mann, S. 66.

herauskristallisiert. Zeitblom berichtet über vier Vorträge ausführlicher. Zwei davon sind Beethoven gewidmet. Der erste behandelt die Klaviersonate opus 111, und hebt den Zusammenhang von „harmonischer Subjektivität“ und „polyphonischer Sachlichkeit“ hervor, wobei das Persönliche in diesem vollkommenen Spätwerk Beethovens von der Konvention doppelt überwunden wird, und das Verhältnis vom Persönlichen und Konventionellen vom Tod bestimmt ist:

Das Verhältnis des späten Beethoven [...] zum Konventionellen sei [...] ein ganz anderes [...] Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor [...] (die) Ich-Verlassenheit [...] wirke als jedes persönliche Wagnis. In diesen Gebilden [...] gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein [...] bestimmt vom Tode [...] Wo Größe und Tod zusammenträten [...] da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität, den herrischen Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete.<sup>29</sup>

Im zweiten Beethoven-Vortrag, der durch schauer- und märchenhafte Einlagen eine größere Effektivität bei den jungen Zuhörern erreicht, weist Kretschmar nach, daß Beethoven, der angeblich keine Fuge schreiben konnte, nach einem mysteriösen Jakobs-Kampf sie jedoch gemeistert hatte. Wichtig ist für Leverkühn, daß die auf dem Gegensatz von „subjektiver Harmonie“ und „objektiver Polyphonie“ beruhende Gleichung in der letzten Schaffensperiode des deutschen Meisters nicht mehr gilt. Hier walten schon absolute „Größe“ und „Tod“. In der Diskussion von Zeitblom und Leverkühn über diese beiden Vorträge wird die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Humanisten, der sich für „absolute Werte“ einsetzt und dem, die absoluten Werte bezweifelnden, ihre Relativität vertretenden Adrian klar. Leverkühn versteht die Kunst Beethovens als eine, in der die Musik säkularisiert wird, weil „die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte sie mit einer bezuglosen Feierlichkeit, einem absoluten Ernst,

<sup>29</sup> Mann, S. 73-74. Die doppelte Überwindung des Subjektiven vom Mythisch-Kollektiven in der Beethovenscher Musik – mindestens nach Kretschmars Interpretation –, zu deren *Ode an die Freude* Leverkühn ein Gegenstück komponieren wird, kehrt später als eine ihrer ins Politisch-demagogische übertragenen und zugespitzten Varianten in den politischen Diskussionen der Kridwiß-Abende wieder.

einem Leidenspathos belastet habe<sup>30</sup>. Leverkühn möchte bereits zu dieser Zeit die säkularisiert-isolierte Musik irgendwie „auf eine bescheidenere, glücklichere (Rolle) im Dienst eines höheren Verbandes, der nicht gerade, wie einst, die Kirche zu sein brauche“<sup>31</sup> zurückführen. Er ist in seinem ganzen Lebenswerk bestrebt, diesen höheren, glücklicheren Zustand wiederherzustellen, den er paradoxerweise über die Zwischenstation „Parodie“ (*Meerleuchten*) mit Hilfe der neu entwickelten musikalischen Formelsprache der Dodekafonie durch die Renaturierung, also durch die Verknüpfung einer strengen, magischen Formelsprache mit der Rückkehr zum Uralten, zum Elementaren, zum Vorkulturell-Mythischen (*Apocalipsis cum figuris* und *Doktor Fausti Wehklag*), zu verwirklichen hofft.<sup>32</sup> Es ist kein Zufall, daß das magische Quadrat aus Dürers Kupferstich *Melencolia* das Leverkühnsche Schaffen bestimmt; einen triftigen Grund liefert dazu die strenge – wenn auch die Grenzen des Menschlichen zersprengende, grauenhaft-rätselhafte, magische oder kosmische – klare Ordnung. Deshalb neigt sich Leverkühn auch zur exakten Mathematik, die er als eine sterile, formale Seite der Musik versteht; und zum Teil röhrt auch sein Hang zur Theologie daher. Die Ordnung bedeutet ihm aber nicht etwas Unbedingtes, wie dem Humanisten Zeitblom, der innerhalb der Grenzen des Rational-Erfaßbaren, des apollinischen Schönen und Guten verweilt, sondern etwas Relatives. In Leverkühns Auffassung vom relativen Ordnungssystem werden auf Polarität beruhende und ein absolutes Wertesystem bildende Kategorien, wie Kultur und Barbarei in Frage gestellt, umgeworfen oder einfach nicht beachtet: „Die Barbarei ist das Gegenteil der Kultur doch nur innerhalb der Gedankenordnung, die diese uns an die Hand gibt. Außer dieser Gedankenordnung mag das Gegenteil ganz etwas anderes oder überhaupt kein Gegenteil sein.“<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Mann, S. 82.

<sup>31</sup> Mann, S. 82.

<sup>32</sup> In der Zwölfton-Technik wird eine variable Intervallreihe aus den fünf Grundtönen h-e-a-e-es abgeleitet und weiterentwickelt, wobei diese Tonreihe auf eine zwölfstufige Reihe des temperierten Halbton-Alphabets erweitert wird. Die zwölf Halbtöne ermöglichen ein vierfaches Variationssystem von einfacher Reihe, Verkehrung der Reihe, Krebs, d.h. der Grundreihe mit dem letzten Ton beginnend, sowie der Umkehrung des dritten Modi. Jedem Ton ist jegliche Freiheit geraubt, jeder Ton ist streng gebunden und darf nur auftreten, wenn er in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllt. Das Ordungsprinzip ist eine auf strengste geregelte Organisation, ein sog. „Schulmeister“, der im System, das an das Dürersche magische Quadrat erinnert, das „Archaische“ und Revolutionäre verbinde und reguliere. In Leverkühns kompositionstechnischer Entwicklung läßt sich also wiederum das Grundmotiv des Werks von Barbarei nachweisen.

<sup>33</sup> Mann, S. 83.

Kultur sei – in Leverkühns Auffassung – nicht identisch mit Zivilisation. Ein unerlässliches Element der Kultur sei Naivität und Natürlichkeit.

Das Dürersche magische Quadrat – das so eingeteilt war, „daß die 1 im rechten unteren, die 16 im linken oberen Felde zu finden war; und die Magie – oder Kuriosität – bestand nun darin, daß diese Zahlen, wie man sie auch addierte, von oben nach unten, in die Quere oder in der Diagonale, immer die Summe 34 ergaben“<sup>34</sup> – hängt in Leverkühns Zimmer in Halle. Zeitblom vergleicht Leverkühns musikalischen Stil an ein früheres Gespräch mit dem Komponisten erinnernd, im XLVI. Kapitel im Zusammenhang mit dem Hauptwerk *Doktor Fausti Weheklag* mit dem magischen Quadrat: „Er ließ mich das ‘magische Quadrat’ eines Stils oder einer Technik erblicken, die noch die äußerste Mannigfaltigkeit aus identisch festgehaltenen Materialien entwickelt, und in der es nichts Unthematisches mehr gibt, nichts, was sich nicht als Variation eines immer Gleichen ausweisen könnte.“<sup>35</sup>

Dieses Kompositions-Konzept erscheint im Keim – und seine politisch-demagogische Projektion vorwegnehmend – bereits im dritten und besonders im vierten Kretschmar-Vortrag in den Kaisersaschernen Jahren, im dritten wird es sogar durch ein äußerst wichtiges Moment ergänzt, nämlich dadurch, daß die Musik ihrem Wesen nach frei von jeglicher Sinnlichkeit, mit einer heimlichen Neigung zur Askese in die Sphäre der reinen Geistigkeit gehört, und es der tiefste Wunsch der Musik sei, „überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern [...] in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemüts, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden.“<sup>36</sup> Zugleich sei die Musik untrennbar von der sinnlichen Welt, und muß einer Kundry ähnlich „nach stärkster, ja berückender Versinnlichung streben“.<sup>37</sup> Die Effektivität dieser berauschenenden Sinnlichkeit wird im dritten Vortrag von Kretschmar *Das Elementare in der Musik* oder *Die Musik und das Elementare* oder *Die musikalischen Elemente* erörtert. Kretschmar verweist hier auf den ahistorischen Charakter der Musik:

<sup>34</sup> Mann, S. 127.

<sup>35</sup> Mann, S. 660.

<sup>36</sup> Mann, S. 85-86.

<sup>37</sup> Mann, S. 86.

[...] es liege im Wesen dieser seltsamen Kunst, daß sie jeden Augenblick imstande sei, von vorn zu beginnen, aus dem Nichts, bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte [...] Dabei durchlaufe sie dann dieselben Primitiv-Stadien wie in ihren historischen Anfängen, und könne auf kurzer Bahn [...] einsam und unbelauscht von der Welt, wunderliche Höhen absonderlichster Schönheit erreichen.<sup>38</sup>

Leverkühn illustriert diese theoretische Behauptung mit der Musik eines amerikanischen Sektenführers, dem Gründer der Gemeinde „Wiedertäufer des Siebenten Tages“, von Zeitblom als „Winkel-Diktator“ bezeichneten, Johann Conrad Beißel, der gegen Mitte des 18. Jahrhunderts aus Deutschland nach Amerika umgesiedelt ist. Beißel baut seine primitiv vereinfachte, für seine besonderen, manipulierbaren Zwecke brauchbare Musiktheorie und ausgearbeitete Kompositionstheorie auf „Herren- und Diener-Töne“. In diesem extrem schematisierten und vereinfachten System hätte er „die ganze Heilige Schrift nach eigenem Rezept in Musik zu setzen“<sup>39</sup> vermocht. Seine Kirchenlieder wurden in Facette vorgetragen, wodurch eine akustische Wirkung entstand, als stiege der Klang von der niedrigen Decke des Betraals hinab und schwebte eine Engelsschaar über der Gemeinde. Beißels Beispiel zeigt, wie sich eine Masse mit einer auf pragmatisiert-primitive Ordnung reduzierte Musik manipulieren lässt. Die Formel der protestantischen Kirchenmusik zeige zunächst eine Entzinnlichung, Mechanisierung der Musik, damit sie durch ihre „Kuhwärme“ zu Manipulation mißbraucht werden könne. Nach dem Ersten Weltkrieg bemüht sich auch Leverkühn um die Vereinfachung der musikalischen Sprache, um das Volk zu erreichen.

<sup>38</sup> Mann, S. 88.

<sup>39</sup> Mann, S. 92.

#### **4.5.4. Halle: Die Frage nach der Schöpfung – Der Entelechie-Gedanke.**

##### **Bemerkungen zur Struktur der Textwelt**

Nach dem Abschluß des Gymnasiums entscheidet sich Leverkühn für das Studium der Theologie, weil diese Wissenschaft, deren Grundlehre von Gott als Urquell des Seins, als die höchste und vornehmste, über der Vernunft stehende Sphäre des Erkennens gilt. In diesem Sinne ist sie die Königin der Wissenschaften, denn selbst die Philosophie ist bloß eine Dienerin der Theologie.

Die Hallenser Jahre werden in drei Kapiteln: XI, XII und XIII behandelt. Zeitblom betont am Anfang des XIV. Kapitels, daß er zwar nicht an Zahlenmystik glaubt, die „Erinnerungsmasse“, diese fatalen Erinnerungen aus den Jahren des Theologiestudiums in Halle, hätte er jedoch am liebsten in einem einzigen Kapitel, und zwar im XIII. untergebracht, wenn sie die Struktur des Romans nicht zersprengt hätten. Die dialektische Konstruktionstechnik des Textes läßt sich durch die Darstellung dieser drei Kapitel plausibel nachvollziehen.

Im XI. Kapitel wird ein geschichtlicher Überblick der geistigen und kulturellen Entwicklung und die Atmosphäre der urwüchsig protestantischen Stadt geboten. Halle galt als Hochburg des deutschen Pietismus, hier lebte und wirkte der erste lutherische Superintendent, Justus Jonas, der zum Kummer von Erasmus – und natürlich auch von Zeitblom – wie Hutten und Melanchton aus dem humanistischen Lager in das reformatorische übergegangen war. Zeitblom fühlt sich unheimlich in der geistigen Atmosphäre dieser Stadt, wie in der von Kaisersaschern, Palestrina oder Pfeiffering.

Zeitblom fügt zwar hinzu, daß er kein Religionsloser ist, vertritt aber eher die Auffassung des ebenfalls Hallenser Gotteskundigen, Schleiermacher, „der die Religion als 'den Sinn und Geschmack für das Unendliche' definierte und sie einen im Menschen vorhandenen 'Tatbestand' nannte.“<sup>40</sup> Und dieser Sinn gehört zur stillen Andacht und zu den schönen Künsten hin, nicht aber zu den Wissenschaften, denn Gott als das Unendliche enträt der Vernunft. Die Theologie als

<sup>40</sup> Mann, S. 121.

Wissenschaft setzt das Religiöse zur Funktion der menschlichen Humanität herab. Die Gefahr der Theologie bestehe eben darin, daß sie in Verbindung mit der Lebensphilosophie, dem Irrationalismus leicht zur Dämonologie werden kann.

Zu dieser, in sich dialektisch strukturierten Kapitel-These –, in der die Reformation (Jonas, Melanchton, Hutten), der Pietismus, die konfessionell gebundene, dogmatisch-positive Religion, die Theologie als gefährliche Pseudowissenschaft sowie Levehrkühns Hang zur Theologie dem Humanismus eines Erasmus, einer Religiosität im Sinne Zeitbloms und, einer liberalen Theologie, gegenübergestellt werden – bildet das XII. Kapitel eine Antithese, in dem vom Chronisten zwei, ebenfalls dialektisch gegenübergestellte Theologie-Professoren vorgestellt werden: Kolomatz Nonnenmacher, der naturphilosophische Vorlesungen hält, u.a. über die Entelechie-Lehre des Aristoteles und der Ethiker Kumpf. Die Lehre des Aristoteles über Stoff und Form spukt, in die Alltags-Praxis umgesetzt, wiederum mit negativem Vorzeichen, bereits in den heftigen Diskussionen der Studiosi und Mitglieder des Winfried-Vereins vor dem Ersten, dann als eine erweiterte, in einem anderen politischen und kulturellen Kontext vor dem Zweiten Weltkrieg auftretende Variante, in den erzkonservativen Gesprächen der Herren-Abende bei Kridwiß in München. Die von Nonnenmacher vorgetragene Entelechie-Lehre des Aristoteles lautet in Zeitbloms Vermittlung wie folgt:

Des Aristoteles Lehre von Stoff und Form entzückte uns: vom Stoff als dem Potentiellen, Möglichen, das zur Form drängt, um sich zu verwirklichen; von der Form als dem bewegenden Unbewegten, das Geist ist und Seele, die Seele des Seienden, die es zur Selbstverwirklichung, Selbstvollendung in der Erscheinung treibt; von der Entelechie also, die, ein Stück Ewigkeit, den Körper belebend durchdringt, sich im Organischen gestaltend manifestiert und sein Getriebe lenkt, sein Ziel kennt, sein Schicksal überwacht.<sup>41</sup>

Es handelt sich also darum, daß das Potentielle, das Mögliche, die noch nicht-verwirklichte Materie unter Obhut des Form gewordenen Geistes und der Seele in der Spähre des Organischen verwirklicht wird. Die Art und Weise des manifestierten Geistes und die der Verwirklichung bilden die wichtigste, viele Variationen aufzeigende Triebfeder des Romans.

<sup>41</sup> Mann, S. 129.

#### **4.5.4.1. Exkurs: Stoff und Form im Tod in Venedig**

Das Verhältnis des Noch-Nicht-Geschaffenen als Möglichen, das sich in der ungeformten und unbegrenzten Materie manifestiert, mit der durch den göttlichen Schöpfungsakt des Künstlers verwirklichten Formgebung bildet den grundlegendsten Gedanken auch in der frühen Meisternovelle *Der Tod in Venedig*.

Aschenbachs höchstes Ziel ist, mit Hilfe der sich aufoktroyierten Willenskraft, die er väterlicherseits geerbt und ein Leben lang bis zum verhängnisvollen Venedig-Erlebnis auch streng gepflegt hat, im Zeichen seines künstlerischen Wahlspruchs „Heroismus der Schwäche“ die vollkommene Form zu erlangen. Dies Ringen um die unbefangene, klassizistische Schönheit einer zweiten Einfachheit durch strenge Formgebung verdrängt in ihm jegliche Sinnlichkeit, was sich in einem Stadium des äußeren Karrierengipfels zu rächen droht und ihn in eine Krise stürzt, aus der er sich durch eine Reise in den „liebenswürdigen Süden“ zu flüchten sucht. Im zweiten Teil der Novelle wird im Rahmen einer pseudo-objektiven, narrativen Einlage Aschenbachs Formbestrebung als falscher Schein entlarvt: „[...] die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhlung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag [...] sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen.“<sup>42</sup> Auf der Schiffahrt nach Venedig gerät Aschenbach in ein mythisches, zeit- und raumloses, schwebendes Ursprungsstadium, in dem Himmel und Wasser in eine Masse verschmelzen und der Wille, mit dessen Hilfe er formell zum anerkannten Künstler avanciert ist, allmählich aufgerieben wird und dadurch anstelle der Zucht und Ordnung sich die orgiastische Zügellosigkeit und Freigabe verdrängter und verbotener Empfindungen und Sehnsüchte behaupten und das Chaos die Oberhand gewinnt. Einer sonderbaren und komplizierten Traumlogik nach wird die vollkommenste Form griechischer Bildhauerkunst als Ergebnis genuinen Schaffens und des Höhepunkts europäischer Kunst schlechthin mit einem der Grundelemente, dem Wasser gleichgesetzt, das in diesem Zusammenhang einem Zustand vor dem Schöpfungsakt, dem formlosen Stoff, entspricht, der in der Novelle durch das offene Meer repräsentiert ist. Diese ambivalente Auffassung von der vollkommensten Form, in der einerseits die perfekte – doch auch die Zeichen der Kränklichkeit und des nahen Todes aufweisende – Gestalt des jungen Polen Tadio als Medium mit zahlreichen intertextuellen Bezügen, andererseits die noch ungeschöpft-ungeteilt-maßlose Masse Meer verknüpft werden, führt zur folgenden Bemerkung:

Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrte; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts [...] und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 464.

<sup>43</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 487.

Aschenbach betrachtet sich als Schöpfer, der sich einer Metapher bedienend als griechischer Bildhauer bezeichnet:

Wirkte er (der strenge und schöpferische Wille) nicht auch in ihm, wenn er, nüchtern Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte? [...] Seine Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärzendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt<sup>44</sup>

Seinem schöpferischen Genius zufolge bekommen ganz alltägliche, reale Gegenstände und Geschehnisse durch seine Brille betrachtet ein Plus an Bedeutung, das die Perspektive ins Mythisch-Monumentale erweitert. Was auf der Textoberfläche als einfaches Strandbild mit badenden Urlaubern erscheint, bewegt Aschenbachs Phantasie und verleiht der gesehenen Szene das Moment der Entstehung der Form, der Geburt der Götter, des göttlichen Schöpfungsaktes, des Schöpfens aus dem Nichts. Aschenbach sieht Tadzio aus dem seichten Wasser ans Ufer waten und assoziiert wie folgt:

Er (Tadzio) kehrte zurück, er lief, das widerstrebende Wasser mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut; und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 502.

<sup>45</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 490. Aschenbachs Assoziation verknüpft Tadzios Gestalt mit der Geburt der Aphrodite. In den *Theogoni* des Hesiod wird berichtet, wie Kronos mit einer von Gaia erhaltenen Sichel seinem Vater Uranos die Scham abschneidet und sie ins Meer wirft. Aus der Vereinigung des göttlichen Samens mit dem Wasser wird die Liebesgöttin geboren, in deren Begleitung Eros auftritt: „Aber sobald er die Scham mit der stählernen Sichel geschnitten/ Und sie vom Lande geworfen hinab in das brandende Weltmeer/ Trieb sie lange dahin durch die flutenden Wellen; da hob sich/ Weißlicher Schaum aus unsterblichem Fleisch, es wuchs eine Jungfrau/ In ihm empor, sie nahte der heiligen Insel Kythere/ Erst, doch gelangte sie dann zum ringsumflossenen Kypros.“ (vgl. Hesiod, *Sämtliche Werke. Theogoni*. Z. 188-194. Deutsch v. Th. von Scheffer. Hrsg. v. E.G. Schmidt. Leipzig, 1965.) So wird mit der leibhaften Gestalt des polnischen Jünglings die Entstehung der Form, die Göttergeburt, die Liebesgöttin und mit ihr Eros und natürlich das Meer, aus dem die Form entsteht, bzw. die Zeugung durch den abgeschnittenen Phallos des Uranos und damit das Phallos-Motiv, das in den drei exotischen Visionen Aschenbachs sich wiederholend auftritt, wobei in der letzten das Phallossymbol ekstatisch angebetet wird, verbunden. Aber auch das Insel-Motiv wird eingebendet. Wie Aschenbach von einer Insel der Adria zur Bäderinsel in Venedig getrieben wird, so naht ihm der göttliche Junge aus dem Wasser auf diese Insel, die hier schon von den infizierten Wellen umflossen wird.

Die Form gilt hier Aschenbach als „Gottesgedanke“ als „die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt“. Von dieser Idee berauscht gibt er sich Visionen hin, in denen er einen unmittelbaren intertextuellen Bezug zu Platos zwei Meisterdialogen (*Phaidros* und *Gastmahl*) herstellt, sich selbst in die Rolle des schöpferischen Meisters Sokrates versetzt, dem die Schönheit als einzige Form des Geistigen gilt, die der Mensch sinnlich empfangen und ertragen kann. In die Textwelt werden Stellen aus Platos *Symposion* wörtlich hineingeschmuggelt und, durch Aschenbachs Interpretation gänzlich verfälscht, in eine Art Todesästhetik umgedeutet. Im Traum-Dialog des Aschenbach alias Sokrates und des geliebten Tadzio alias Phaidros belehrt der Meister seinen Schüler mit Platos Worten: „So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste [...] (und der verschlagene Hofmeister bemerkt), daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern.“<sup>46</sup> Phaidros äußert sich in Platos *Symposion* anhand der Erläuterung des Wesens und der Rolle des Eros über die sich liebenden Freunde genauso, wie Aschenbach vorhin: „Der Liebhaber ist göttlicher als der Geliebte; denn in ihm wohnt der Gott.“<sup>47</sup> Noch wichtiger ist der sechste Beitrag des Platonschen Dialogs, in dem Sokrates die Lehre einer Frau aus Mantinea, der Diotima, von Eros den versammelten Berühmtheiten erzählt. Im ganzen Dialog wird zwar über Eros gesprochen, Kerngedanken der insgesamt sechs Beiträge sind jedoch die Verbindung von Schön und Gut, das plötzliche Erkennen, d.h. die Erleuchtung, sowie das höchste Gut, nämlich das Erkennen des Schönen an sich. In diesem Erkenntnis-Prozeß bildet die rechte Art Knabenliebe bloß eine niedrige Stufe in der Erkenntnishierarchie. Sokrates stellt diesen Weg des Erkenenns wie folgt dar:

von einem schönen Leibe zu zweien und von zweien zu allen schönen Leibern, und von den schönen Leibern zu den schönen Einrichtungen und von den schönen Einrichtungen zu den Wissenschaften, bis man dann von den Wissenschaften aus zu jener Wissenschaft gelangt, die die Wissenschaft von nichts anderem als von jenem Schönen selbst ist, und der schließlich das erkennt, was das Schöne selbst ist [...] An dieser Stelle im Leben [...] ist das Leben für den Menschen lebenswert: wenn er das Schöne selbst schaut.<sup>48</sup>

Im Gegensatz zu Intentionen des Platonschen Textes wird für und in Aschenbach, dem verseucht-sterbenden Künstler einer verseucht-sterbenden Kulturepoche in einer verseucht-sterbenden Stadt infolge des Verzichts auf den Willen, der unnatürlicherweise eine künstlich-falsche Selbstzucht und Disziplin lange aufrechtzuerhalten vermochte, und mit der Aufgabe dieses Willens durch Heraufbeschwören und Freigabe tiefstliegender, elementar-rauschhafter Triebe sowohl im ästhetischen wie auch im ethischen Bereich ein falsches und verzerrtes Schönheitsideal kreiert, das dem Chaos freien Lauf lässt. Für Aschenbach hat die Form in ethischer Sicht von vornherein ein Janus-Gesicht: „Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich – sittlich als Ergebnis und

<sup>46</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 504.

<sup>47</sup> Platon, *Symposion* (Das Gastmahl). In: Platon, *Jubiläumsausgabe sämtlicher Werke zum 2400 Geburtstag*. Zürich; München, 1974. Bd. III. S. 116.

<sup>48</sup> Platon, Bd. III. S. 162-163.

Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersätzlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Morale unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?“<sup>49</sup>

Die Neigung zum Bösen lauert von Anfang an in Aschenbachs Figur und Kunstauffassung, die das Krankhafte, das Faule, das Häßliche und den biologischen Verfall mit Hilfe des schönen Scheins des Apoll im krampfhaften Kampf mit dem wild-chaotischen Dionysos bloß vertuscht und verfälscht. Falsch ist ja ein Schlüsselbegriff der Novelle. Falsch ist der Hochsommer, der Mitte Mai nach naßkalten Wochen in München einfällt und den anscheinend ruhig-üblichen Arbeitsrhythmus des willensstarken Schriftstellers zerstört und den Verfallsprozeß in Gang setzt. Falsch ist Aschenbachs Adelstitel, der ihm dank seiner falschen Kunst – die bereits den Schulunterricht angesteckt hat – zum fünfzigsten Geburtstag verliehen wird, falsch ist der Frieden am verhängnisvollen Frühlingsnachmittag des Jahres 19..., das die Balkankrise und Balkankriege heraufbeschwört und den Ersten Weltkrieg vorahnend läßt, falsch ist der Anführer der Polesaner Reisegesellschaft auf dem Schiff unterwegs nach Venedig, mehrfach falsch ist die künstlich aufs Meer gebaute Kulissenstadt, „in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte“<sup>50</sup>, falsch ist die anscheinend gesunde Stadt, die „schmeichlerische und verdächtige Schöne“, die märchenhafte Fremdenfalle, die von der indischen Cholera heimgesucht ist und falsch ist Aschenbach selbst, wenn er sich vom Hotel-Coiffeur zum „falschen Jüngling“ schminken läßt und sich gänzlich dem Verderben hingibt, wobei seine Seele „Unzucht und Raserei des Untergangs“ kostet.

Am Ende des Verfallsprozesses wertet Aschenbach das Platonische Erkenntnisziel um und läßt Erkenntnis und Schönheit berauscht in den Abgrund stürzen. Während die Schönheit als Folge der Schöpfung durch vollkommene Form- und Maßgebung aus dem formlosen Unmaß am Anfang der Novelle mit „Einfachheit“, „Größe“, „neuer Strenge“, „zweiter Unbefangenheit“, „Würde“, „Eleganz“ und „Vornehmheit“ verbunden ist, erscheint sie am Ende als Abgrund, als Rückkehr ins Nichts. Nach Aschenbachs Logik muß die Schönheit, die göttlich und als solche vollkommen allein sichtbar und auf sinnlichem Weg erkennbar ist und die den Künstler zum Geiste, zum schöpfenden Prinzip zurückführt, mit Hilfe des Eros als Führergestalt den Verführten notgedrungen auf den gefährlichen Pfad der Leidenschaft zur Unzucht führen. Nach dieser Logik ist der Künstler ein Abenteuerer des Gefühls, „dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist.“<sup>51</sup> Nachdem Aschenbach in seiner Eigenschaft als Sokrates im Pseudo-Dialog mit Tadzio-Phaidros also die Erkenntnis verworfen hat, kommt er auch anhand der Schönheit zur Schlußfolgerung, daß auch sie zum „Gefühlsfrevel“ verleiten und führen muß:

So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie *ist* der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuer Strenge, der

<sup>49</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 467.

<sup>50</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 515.

<sup>51</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 534.

zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen.<sup>52</sup>

Die Schlußszene greift u.a. auf die vorhin erwähnte, erste Badeszene am Anfang des dritten Teils der Novelle zurück und weist ähnliche mythische Vorstellungen auf, diesmal aber negative im Vergleich zu den ersten, die die Geburt der Form und der Götter in Erinnerung rufen.

Tadzio hat einen Spielgefährten, der sowohl in der äußereren Erscheinung wie auch im Verhalten ein Gegenbild zum polnischen Jungen bildet. Tadzio ist „honigblond“, „zärtlich“, ein „Gott“, „Herr“, „aristokatisch“, ein „Ausgezeichneter“, Jaschu dagegen „dunkelhaarig“, ein „stämmiger Bursche“, „nächster Vasall und Freund“, „barbarisch“, er ist „der Geringere“, der „Dienende“. Im spielerischen Ringkampf läßt sich der stärkere Vasall vom schwächeren Herrn bis auf die Schlußszene immer besiegen. In der Abschiedsstunde scheint jedoch der Geringere für eine lange Sklaverei Rache zu nehmen und erwürgt beinahe den schönen Gott. Die klassische Ordnung scheint aus den Fugen geraten zu sein. Die Novelle endet also – auch auf der konkreten Textebene – mit dem Sieg des Barbaren über den Edlen und Göttlichen. Und nun kehrt Tadzio ins Meer, in das einfache, ungeheuere, ungegliederte, maßlose, ewige Element zurück, dem er in der ersten Badesszene gleich einer Gottheit entstieg. Der besiegte und gekränkte, jedoch stolze Gott entschwindet im Meer, im „Nebelhaft-Genzenlosen“.

Die Form gewordene Gottheit, gezeugt vom göttlichen Geist und geboren aus der ungeformten Materie, löst sich im Maßlosen auf, und kehrt ins Nichts zurück. Die festen Konturen lösen sich auf, und ein dämmerndes, grenzenloses Ganzes beherrscht die Szene, ähnlich wie auf der Schiffahrt nach Venedig, wo die bleierne, horizontlose Masse von Himmel und Meer Aschenbach den Sinn für das Geteilte, für Raum und Zeit, raubt. Die Schöpfung wird zurückgenommen.

Und nun nimmt Tadzio als Seelenführer Hermes – und durch diese letzte Einblende der Hermes-Figur, die zuerst bereits am Anfang der Novelle, in der nördlichen Friedhofszenen in der Gestalt des Fremden auftaucht – Aschenbach mit, der nicht nur ein Opfer, sondern auch ein aktiver Repräsentant und vor allem Mitgestalter des Verfallsprozesses ist: „Ihm (Aschenbach) war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheibungsvoll-Ungeheure.“<sup>53</sup>

Der mehrfache Gebrauch der Konjunktion „als ob“ verfeinert und relativiert zwar die Perspektive auf Aschenbach, er erlebt diesen Ruf und seinen Tod jedoch als Erfüllung seiner unbewußten Flucht vor der anstrengenden Arbeit und vor dem gehaßten Sommeraufenthalt in seinem Landhaus im regnerischen, kalten und kahlen Norden. Die Flucht in den Süden beginnt auf der konkreten Textebene mit Aschenbachs ungeplant-ungewöhnlichem Spaziergang zum nördlichen Friedhof an jenem rätselhaften, mit Gefahr drohenden, falschen Frühlingsnachmittag, realisiert sich dann in einer Reise ohne bewußt

<sup>52</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 534-535.

<sup>53</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 537.

geplantes Ziel zunächst auf einer Insel der Adria, wo ihn jedoch „der Mangel jenes ruhevoll innigen Verhältnisses zum Meer“<sup>54</sup> verdrießt, das ihn nach Venedig weiterlockt, wo er dieses Verhältnis zum offenen Meer trotz ungünstiger klimatischer Verhältnisse wegen der vor allem sinnlichen Ausstrahlung Tadzios nicht nur findet, sondern sich dem Abgrund und dem Verfall hingebend im Urelement, im Nichts auflöst.

Bereits der Novellentitel zeugt davon, daß es sich nicht nur um den Einzeltod eines berühmten Schriftstellers handelt, sondern vielmehr um den Tod einer Kultur, deren Geburt und Gipfel die Antike bedeutete, und der gerade in einer südlich-verführerischen, kranken Stadt, im intertextuell belasteten Venedig, eintrifft, in welcher sich eben der nördliche Künstler als pervertierter Spätling dieser Kultur und die indische Cholera, eine Folgeerscheinung eines fremden Elements dieser Kultur, – deren moderner Kult, der Dionysos-Kult, nach Mann Nietzsches Auffassung vom apollinischen und dionysischen Prinzip zuzuschreiben ist –, treffen müssen. Konkret wird der Tod des alten Europa am Anfang des 20. Jahrhunderts im allerersten Satz des Textes vorweggenommen, und durch Aschenbachs körperlichen, geistig-seelischen, künstlerischen und sittlichen Verfall ins Mythische erweitert.

Tadzio gilt für Aschenbach als Medium, das mit einem umfangreichen intertextuellen Bezugssystem belastet ist. Er hat sowohl zur Moderne wie auch zur Antike zahlreiche Bezugspunkte, wobei die beiden Bereiche durch das zeitlos-ewige Meer verknüpft werden. Auf der biographischen Ebene läßt sich der Bezug Aschenbachs zu Tadzio erstens durch Aschenbachs Mutter herstellen, die die Tochter eines böhmischen – also slawischen – Kapellmeisters ist, und deren feurige Impulse im Gegensatz zu den ein jeweils pflichtgetreues, straffes und anständig karges Leben führenden väterlichen Vorfahren von höheren Offizieren und Verwaltungsfunktionären für das künstlerische Erbteil des besonderen Künstlers Aschenbach zu sorgen haben. Aschenbach war zwar verheiratet, „Einen Sohn hatte er (aber) nie besessen.“<sup>55</sup> Seine Neigung zu Tadzio wird im Bereich der Moderne durch seine künstlerische Auffassung motiviert, die stark von Nietzsches *Ecce homo* wie von seiner Gegenüberstellung der apollinischen und dionysischen Prinzipien in der *Geburt der Tragödie* geprägt sind. Von Nietzsches Patenschaft zeugen auch Aschenbachs körperliche Schwäche, seine Kränklichkeit, sein Aristokratismus, das Streben nach Formperfektion und dementsprechend das Symbol seiner Kunst, die zärtliche und leidende Sankt-Sebastian-Gestalt, die den Heroismus der Schwäche verkündet. Das väterliche Erbteil von Zucht, Selbstzucht, Durchhalten und höchster Disziplin, für die eine enorme Willenskraft zu bürgen hat, wird durch Nietzsches Parole vom „Trotzdem“ als eminente Triebkraft schöpferischer Tätigkeit verstärkt. Nietzsches dionysisches Erbe läßt sich in der Zügellosigkeit, der Formlosigkeit, in den in Aschenbachs Visionen und Träumen spukenden, exotisch-wilden Bildern von Chaos und Bacchanal nachvollziehen. Im Bereich der Antike vermittelt Tadzio zwischen Aschenbach und einigen griechischen Göttern und mythologischen Gestalten: Venus/Aphrodite, Hermes, Charon und vor allem dem fremden Gott Dionysos<sup>56</sup>. Der fremdartige und falsche, weil keine gültige Lizenz besitzende Gondolier in

<sup>54</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 469.

<sup>55</sup> Mann, *Erzählungen*, S. 468.

<sup>56</sup> Thomas Mans mythologische Quellen zu dieser Novelle sind reich. Vor allem muß Friedrich Nösselt, *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie für höhere Töchterschulen und die Gebildeten der weiblichen Gesellschaft*. 4. verb. Aufl. Leipzig, 1853 erwähnt werden, das bereits Mans Mutter benutzte, und das im

Venedig, der Aschenbach trotz seines Willens statt zur Vaporetto-Station zur Bäderinsel befördert, erinnert an Charon, der die Schatten der Verstorbenen von Hermes übernimmt, um sie an das Tor des Hades zu bringen. Auf Dionysos wird vor allem und zuerst in Aschenbachs Vision am nördlichen Friedhof in München Bezug genommen. Die meisten exotischen Figuren dieses Tagtraums, wie der horizontlose „dickdunstige Himmel“, die üppige und ungeheuere Urweltwildnis, die als Phallos-Symbol geltenden haarigen Palmenschäfte und der Tiger als Dionyos' Begleittier wiederholen sich in der Beschreibung der indischen Cholera des englischen Clerks, sowie in gesteigerter Form, bei der Darstellung von Aschenbachs Traum, einer wahren Bacchus-Orgie, einem Fest und Unmaß des äußersten Opfers, in dem sich der Träumende der Verblendung, der betäubenden Wollust und dem hinreißenden Wahn unterworfen, sowie dem fremden Gott hörig dem Verfall hingibt.

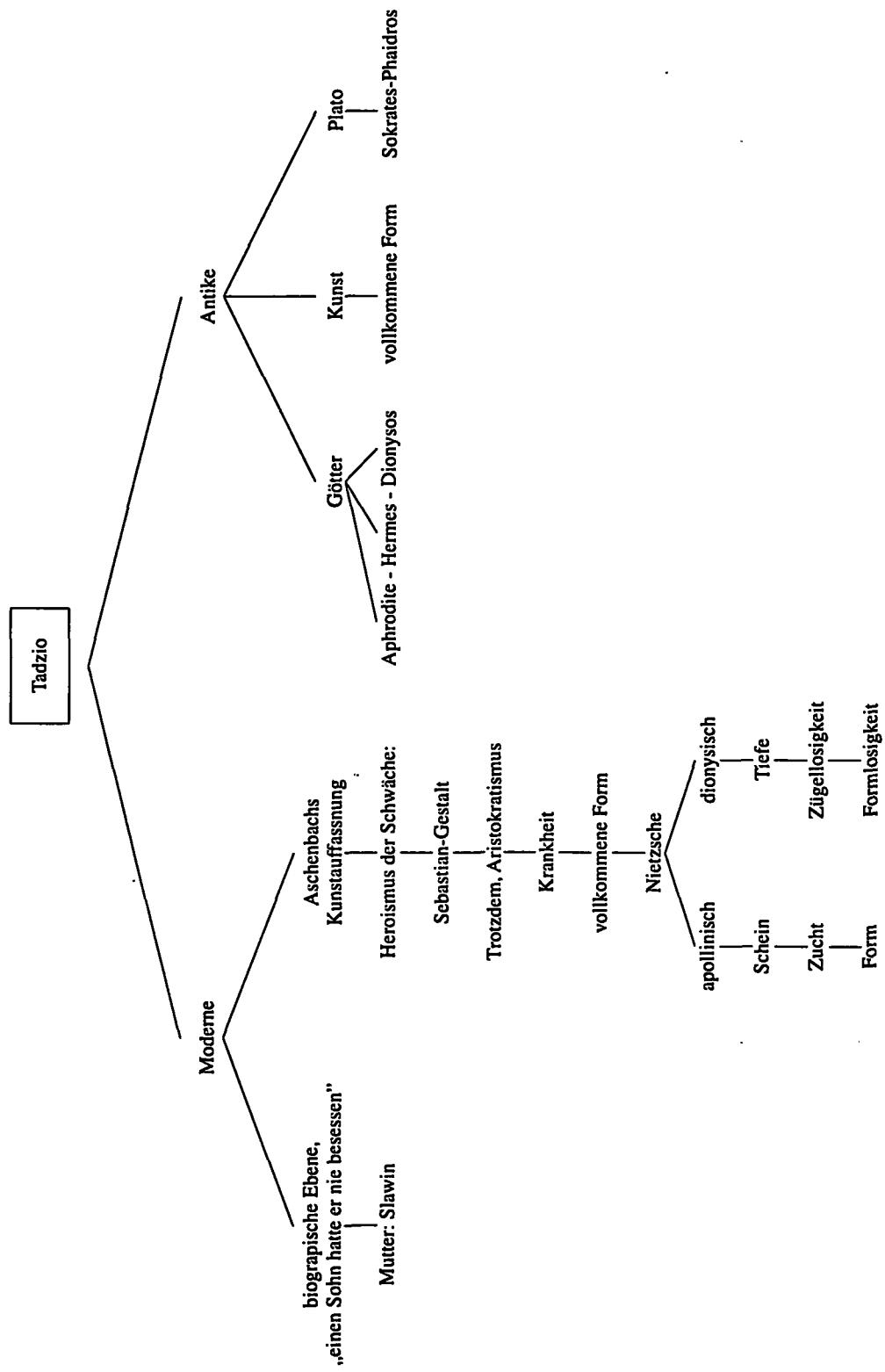
Aschenbachs Auffassung vom Schönen als von vollkommenster Form findet ihre höchste Verwirklichung in der Gestalt des leibhaften Tadzio, in der Aschenbach eine Verflechtung des Lebendig-Naturschönen und des in der griechischen Plastik geformten Kunst-Schönen sieht. Beim ersten Anblick erinnert der polnische Jüngling Aschenbach „an griechische Bildwerke aus edelster Zeit“, dessen marmorhaftes Haupt ihm als das des Eros „vom gelblichen Schmelze parischen Marmors“ vorkommt. Wie bereits erwähnt, hat Tadzio ein inniges Verhältnis zum Meer (er trägt u.a. Matrosanzug, wird aus dem schäumenden Wasser geboren, kehrt ins Meer zurück). Durch dieses Verhältnis Tadzios zum Wasser wird auch Aschenbachs Neigung zum Jüngling intensiviert, weil auch er als nach strengster Disziplin schaffender Künstler einen enormen Hang zum Urelement als formloser Masse hat, dem er die schlanke Form abzuzwingen bestrebt ist. In Tadzio sieht Aschenbach aber auch sein Kunstdideal von jünglinghafter Männlichkeit und von Kränklichkeit gefährdetem, dem Tod geweihtem, schwachem Aristokraten leibhaft verwirklicht. Tadzios Attribute zeugen von Aschenbachs mehrdimensionaler Zuneigung zum polnischen Jüngling. „Das Schöne“, „Eros“, „Gott“, „Göttliches

---

kleinen Thomas tiefe Spuren hinterlassen hatte. Bei Nössert kommt zuerst vor, daß Dionysos aus Indien stammt. Als weitere Quellen dienten E. Rohde, J. Burckhard, in dessen Werk *Griechische Kulturgeschichte* Dionysos als „Kommender“ und „Fremder“ bezeichnet wird, R. Huchs *Blüthezeit der Romantik*, vor allem das Kapitel 'Apollo und Dionysos', dann S. Lublinski, H. von Hofmannsthal, G. Hauptmann, *Euripides* und vor allem Nietzsche. Vgl. Hans-Joachim Sandberg, *Der fremde Gott und die Cholera. Nachlese zum 'Tod in Venedig'*. In: *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*. Hrsg. v. E. Heftrich u. H. Koopmann. Frankfurt, 1991. Nach Sandberg trete Dionysos in der Novelle in den folgenden Gestalten auf: 1. Wanderer am nördlichen Friedhof, 2. Billeteur, 3. Gondolier, 4. Bänkelsänger, 5. Friseur, 6. Tadzio. Das stimmt nur zum Teil, weil sich in diesen Gestalten nicht allein Dionysos verpuppt, sondern auch andere Götter oder mythologische Figuren mitverschmelzen, so im Wanderer und auch in Tadzio Hermes und im Gondolier vor allem Charon. Im Zusammenhang mit der Wiedergeburt der Tragödie hebt Nietzsche die indische Herkunft des fremden Gottes, sein Begleittier, den Tiger, die Aufforderung zur Nachfolge des Rausch-Gottes und den Untergang des sokratischen Vernunft-Menschen hervor: „Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten!“ In: Friedrich Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. Karl Schlechta. München-Wien, 1980. Bd. I. S. 113.

Bilderwerk", „Gleichnis ewiger Schönheit“ verweisen auf das ästhetische Ideal und stellen einen Bezug zur Antike als Vorbild her, wie auch das Attribut „kleiner Phäake“, das unmittelbar an Homer erinnert. Die Bezeichnungen „der Schöne“, „der Verliebte“, „der Begehrte“ verweisen eher auf den leiblichen Reiz des Jungen, und „Idol“ oder „Abgott“ nehmen schon die dionysische Orgie vorweg. Weitere Bezüge zur Antike bilden die bereits behandelten platonischen Reminiszenzen.

Das Bezugssystem, das Tadzio als Mediator zwischen Aschenbachs Biographie, seiner künstlerischer Auffassung, sowie seinen Beziehungen zur Antike vermittelt, zeigt folgendes Grundschema:



Eine Gegenfigur zu Nonnenmacher bildet der lebensbejahende, aktive Kumpf; ein urwüchsiger Deutscher, ein saftiger Redner, der sich des bildhaft-derben Sprachgebrauchs der Reformatoren des 16. Jahrhunderts bedient. Kumpf ist anti-pharisäisch, anti-dogmatisch und auch anti-metaphysisch, ethisch und erkenntnistheoretisch, Bejahrer der Kultur, besonders der deutschen Kultur, ein „massiver Nationalist lutherischer Prägung“.<sup>57</sup> Kumpf ist eine blendende Luther-Parodie. Im Stil der *Tischreden* amüsiert er seine bei sich eingeladenen Studenten, Leverkühn und Zeitblom: Er betont die Schönheit des Lebens, schmaust und umarmt oft seine beliebte Frau und leiert zur Überraschung der Gäste mit eigener Gitarrenbegleitung bekannte Studentenlieder, und zum Schluß schmeißt er eine Semmel gegen den im finstern Stubenwinkel lauernden Teufel, der sich über den Professor ärgert, weil er für die Freuden des Lebens Gott lobt. Diese Szene wird im XXV. Kapitel vom Teufel erwähnt, und damit wird an die berühmte legendäre Szene auf der Wartburg erinnert, in der der Teufel die Semmel zunächst mit dem Tintenfaß verwechselt, das Jürgen Jörk, alias Martin Luther, gegen das Böse schleuderte.

Der im XIII. Kapitel vorgestellte Religionspsychologe, Eberhard Schleppfuß, bildet eine Synthese zu den letzten beiden Kapiteln, bzw. zu den beiden Figuren Nonnenmacher und Kumpf. Schleppfuß unterscheidet sich qualitativ von seinen Kollegen, besonders vom Ethiker Kumpf, der wohl ahnt, daß sein Kollege der Teufel in Person sei. Schleppfuß tritt nämlich im XXV. Kapitel als dritte metamorphe Figur des Bösen auf, und auch der Dienstmann in Leipzig erinnert Leverkühn an Schleppfuß, der den nichts ahnenden Adrian in der Turbulenz der Großstadt infolge eines fatalen Mißverständnisses in ein Bordell irreführt. Der Cicerone trägt charakteristische Züge Schleppfußens und des Teufels: rote Mütze und Bärchen. Durch die rote Farbe des Bordells wird der ehemalige Religionspsychologe, durch ihn der Teufel, durch den Teufel die Erotik und durch das Klavier, als einziges Fluchtojekt Leverkühns im Foyer des Freudenhauses, die Musik und durch Leverkühns archaisierenden Berichtsstil des 16. Jahrhunderts noch einmal Luther heraufbeschworen. Im Bordell berührt das Weib als erotisches Objekt und als Vertreterin des Urbösen im Schleppfußschen Sinne Leverkühn, das er nunmehr nicht mehr loswerden kann. Leverkühn stöbert Hetaera Esmeralda ein Jahr später in Preßburg auf, um um den Preis seines

<sup>57</sup> Mann, S. 132.

Blutes die Syphilis, die Genius spendende Krankheit, zu erkaufen, denn: „Der Hochmut des Geistes hatte das Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe erlitten. Adrian sollte zurückkehren an den Ort, wohin der Betrüger ihn geführt.“<sup>58</sup>. Die Gefahren des Dämonischen, die in der Theologie versteckt lauern, werden vom Chronisten in diesen drei Kapiteln erörtert.

Während Zeitblom beim XIII. Kapitel noch kompositionstechnische Vorbehalte hat, setzt er sich im XXXIV. Kapitel einfach darüber hinweg; er schreibt drei XXXIV. Kapitel: XXXIV, XXXIV. (Fortsetzung) und XXXIV. (Schluß) – und zwar nach dem dialektischen Konstruktionsprinzip, das er in den Kapiteln XI-XIII verwendet hat. Kein Zufall, daß gerade die XXXIV. Kapitel diesen umfassenden Teil bilden, die der verhängnisvollen Summe des Dürerschen Quadrats entsprechen. In diesen drei Kapiteln wird nämlich die Apokalypse thematisiert. Im ersten Kapitel werden Quellen und Entstehung der *Apocalipsis cum figuris*, bzw. der Zusammenhang zwischen Krankheit und Genie ausführlich behandelt, es wird jedoch bereits hier Sixtus Kridwiß kurz erwähnt, dessen konservativen Herren-Abenden das nächste Kapitel gewidmet ist. Im dritten XXXIV. Kapitel werden dann das Leverkühnsche Werk und die Geistigkeit des Kridwiß-Kreises als These und Antithese miteinander konfrontiert. Die historische Zeit der drei Kapitel, 1919, kennzeichnet einen Neubeginn, den Zeitblom als den Verfall des bürgerlichen Humanismus erlebt.

Leverkühn zieht 1913, ein Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, dem großen, gescheiterten Durchbruchsversuch Deutschlands, aus dem Gesellschaftsleben der Metropole München in die stille Einsamkeit Pfeifferings um. Nach einer qualvollen und schweren Krankheitsperiode wird Adrian 1919 von einem rasch auftretenden, euphoristischen Schaffensfieber übermannt, obwohl sich seine Qualen, welche die der kleinen Seejungfrau weit übertreffen, dabei zu denen des Johanni Martyr im Ölkessel steigern. In diesem Krankheitszustand entsteht das Oratorium *Apocalipsis cum figuris*, das eine Hommage für Dürers Kupferstichserie von 1498 ist.

<sup>58</sup> Mann, S. 202. Bereits der Name „Schleppfuß“ verweist auf den gefallenen obersten Lichtengel, der im Christentum als Satan (vgl. Lukas 10, 18.: „Er (Jesus) sprach aber zu ihnen: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz.“) und im Volksglauben als der vom Himmel gestürzte, deshalb hinkende Teufel erscheint.

Im zweiten XXXIV. Kapitel werden nach der Darstellung der Quellen und Inspiratoren des Leverkühnschen Oratoriums die Diskussionsabende bei Sixtus Kridwiß vorgestellt. Der Gelehrten- und Dichterkreis, dessen Mitglieder Proklamatoren der Blut- und Boden-Idologie sind, verkündet die Ankunft einer Epoche nach dem Zeitalter des bürgerlichen Humanismus von Gewalt, Diktatur, absoluter Macht und neuer Barbarei. Diese durchpolitisirt-mißgestalten Ideen haben jedoch viel tiefer liegende Wurzeln. Hier erscheinen sie als sich immer mehr ausbreitende konzentrische Kreise innerhalb der Untergangsgeschichte. Die ausschließlich männlichen Teilnehmer der Diskussionsabende sind größtenteils keine neuen Gestalten.

Durch die kurze Darstellung von zwei Figuren aus diesem Kreis, Helmut Institoris und Dr. Chaim Breisacher, soll die Vorgeschichte dieses Phänomens untersucht werden. Der blonde, gebrechliche, in früher Jugend eine leichte Tuberkulose durchlittene Ästhetiker und Kunsthistoriker, Institoris ist Privatdozent an der Technischen Hochschule in München. Er tritt vor dem Ersten Weltkrieg im XXIX. Kapitel im Haus der Senatorin Rodde auf. Der junge Gelehrte liest über die Theorie des Schönen und die Baukunst der Renaissance und verherrlicht dabei die Brutalität, natürlich nur dann, wenn sie schön ist. Die italienische Renaissance betrachtet er als eine Zeit, „die 'von Blut und Schönheit' geraucht habe.“<sup>59</sup> In Zeitbloms ironischer Darstellung erscheint Institoris als eine paradoxe Figur, weil sein kunsttheoretisches Ideal von Gesundheit, Kraft und Brutalität in krassem Gegensatz zu seinem schwachen Habitus steht. Institoris versucht allerdings den Schein seiner männlichen Überlegenheit aufrechtzuerhalten und vermählt die fein-melancholische Ines Rodde, damit sie in die Obhut, den seelischen Schutz gesicherten Bürgerstandes zurückfliehen kann, wobei ihm die etwas deklassierte, patrizische Herkunft von Ines imponiert, und meint, daß er sie durch diese Heirat durchhaus rehabilitieren könne. Ines flüchtet aus dem anscheinend harmonischen, formellen Ehestand in die Liebe zu Rudi Schwerdtfeger, beziehungsweise zum schmerzbetäubenden Mittel des Opiums. Aber auch Rudis Liebe erweist sich nur als Schein, er erwidert nämlich Ines' Gefühle bloß aus Edelmütigkeit eines Gentilhommes. Als Ines erfährt, daß Rudi eine andere

<sup>59</sup> Mann, S. 390.

Frau heiraten und ein neues Leben beginnen will, erschießt sie den Betrüger nach seinem Abschiedskonzert.

Der häßliche, hochintelligente, jüdische Polihistor, Dr. Chaim Breisacher, der einen „boshaften Konservativismus“ vertritt, ist auch Mitglied des Kridwiß-Kreises, aber auch er tritt bereits vor dem Ersten Weltkrieg im XXVIII. Kapitel auf. Er verkündet eine antikulturelle Kulturphilosophie, die Zeitblom äußerst widerlich findet. Der Privatgelehrte sieht in der Kultur einen Verfallsprozeß, selbst das Wort „Fortschritt“ war die verächtlichste Vokabel in seinem Mund. Mit Einbeziehung der Moral in die Weltreligionen wurde der reine Geist des Ritus verwässert, und das Opfer ist zum Symbol, die Gottesbeschwörung zum harmlosen Gebet degradiert und domestiziert worden. Im Breisacherschen Erzkonservativismus klingt das Motiv der Barbarei nach, und er mutet dem liberal gesinnten, wurzellosen Judentum zu, die barbarische Situation handzuhaben: „Kann man es übrigens dem jüdischen Geist verargern, wenn seine hellhörige Empfänglichkeit für das Kommende, Neue sich auch in vertrackten Situationen bewährt, wo das Avantgardistische mit dem Reaktionären zusammenfällt?“<sup>60</sup> Gerade wegen dieser Eigenschaft haben die Juden eine Neigung auch zur Leverkühnsschen Musik. Anhand der Diskussionen und Betrachtungen der Kridwiß-Abende betont auch Zeitblom die eigenartige Verknüpfung von uralt und neu im zweiten XXXIV. Kapitel:

Es war eine alt-neue, eine revolutionär rückschlägige Welt, in welcher die an die Idee des Individuums gebundenen Werte, sagen wir also: Wahrheit, Freiheit, Recht, Vernunft, völlig entkräftet und verworfen waren oder doch einen von dem der letzten Jahrhunderte ganz verschiedenen Sinn angenommen haben, indem sie nämlich der bleichen Theorie entrissen und blutvoll relativiert, auf die weit höhere Instanz der Gewalt, der Autorität, der Glaubensdiktatur bezogen waren, – nicht etwa auf eine reaktionäre, gestrige oder vorgestrige Weise, sondern so, daß es der neuigkeitsvollen Rückversetzung der Menschheit in theokratisch-mittelalterliche Zustände und Bedingungen gleichkam.<sup>61</sup>

Zeitblom vergleicht diesen Werdegang der Weltereignisse mit der Kreisbahn um die Kugel: „Das war sowenig reaktionär, wie man den Weg um eine Kugel, der natürlich herum-, das heißt zurückführt, als rückschrittlich bezeichnen kann. Da hatte man es: Rückschritt und Fortschritt,

<sup>60</sup> Mann, S. 386-387.

<sup>61</sup> Mann, S. 501.

das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins, und das politische Rechts fiel mehr und mehr mit dem Links zusammen.”<sup>62</sup>

Urbild und Wurzel des Konservatismus im Kridwiß-Kreis tauchen bereits in den Diskussionen des im XIV. Kapitel behandelten christlichen Studentenvereins Winfried auf, in denen besonders die Berufung der deutschen Jugend und des Deutschtums schlechthin debattiert wird. Die für Musik und Natur empfänglichen Jungtheologen erörtern auf ihren Wanderungen Fragen, die sich auf die Problematik der deutschen Innerlichkeit beziehen, und die auch mit der vorhin erwähnten Entelechie eng zusammenhängt. Die tonangebenden Figuren des Vereins, der urwüchsig-deutsche Deutschlin und Teutleben vertreten eine völkisch, der jüdische Arzt eine sozialistisch gefärbte Verwirklichung der diskutierten Ideen. Alle Mitglieder des Winfried-Vereins sind sich bis auf Leverkühn darüber einig, daß im Deutschtum allein die Jugend dazu berufen und berechtigt sei, eine legitime Brücke zwischen den Sphären des zivilisierten Bürgertums und der Natur zu schlagen. Die deutsche Jugend bildet jedoch nicht nur einen Entwicklungsstand im physikalischen Sinne, sondern gilt unter den Theologiestudenten als eine metaphysische Gabe, als Inbegriff deutschen Wesens. Wie sich die tatkräftige, doch unreife Jugend manchmal traut, instinkтив und verfrüht Taten zu vollbringen, lassen sich auch in der deutschen Geschichte solche voreilig-unreifen, geschichtsträchtigen Aktionen nachvollziehen, wie etwa die deutsche Reformation eine war: „Luther war unreif genug, Volk genug, deutsches Volk genug, den neuen, gereinigten Glauben zu bringen“ – meint Deutschlin, und fügt hinzu: „Wir werden ihr (der Menschheit) in unserer Unreife noch manche Erneuerung, manche Revolution bescheren.“<sup>63</sup> Diese Jugend ist in ständigem Werden, in einem Zustand des Möglichen begriffen:

Jugend im höchsten Sinn hat nichts mit politischer Geschichte, überhaupt nichts mit Geschichte zu tun. Sie ist eine metaphysische Gabe, etwas Essentialles, eine Struktur und Bestimmung. Hast du nie vom deutschen Werden gehört, von deutscher Wanderschaft, vom unendlichen Unterwegssein des deutschen Wesens? Wenn du willst, ist der Deutsche der ewige Student, der ewig Strebende unter den Völkern...<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Mann, S. 501.

<sup>63</sup> Mann, S. 161.

<sup>64</sup> Mann, S. 161.

Im Winfried-Verein wird das auf Weltherrschaft gerichtete Berufungs-Bewußtsein der deutschen Jugend als Zukunfts-Bürge mit einer Verbundenheit mit dem Volksgeist und der Religiosität verknüpft, mit einer Religiosität, die „[...] der Wille und das Vermögen (ist), die Naturhaftigkeit und das Dämonische des Daseins [...] in voller Vitalität zu erfahren und zu durchleben.“<sup>65</sup> Diese Religiosität erscheint als deutsches Charakteristikum, als „seelische Jugend, als Spontaneität, als Lebensgläubigkeit und Dürersches Reiten zwischen Tod und Teufel“.<sup>66</sup> Deutschlin formuliert die deutsche Überlegenheit so: „Die Russen [...] haben Tiefe, aber keine Form. Die im Westen Form, aber keine Tiefe. Beides zusammen haben nur wir Deutsche.“<sup>67</sup> Und in der Diskussion über die künftige Gesellschaft wird bereits hier der Gedanke des politischen Totalitarismus angedeutet, der später im Kridwiß-Kreis offen verkündet wird.

Im letzten Teil des dritten XXXIV. Kapitels werden Parallelen zwischen der Leverkühnschen Musik und der Kridwißschen Geistigkeit behandelt.

Zeitblom veranschaulicht anhand des Oratoriums *Apocalipsis cum figuris* Leverkühns Musik mit dem Kugel-Vergleich, mit dem auch die Diskussionsabende im Kridwiß-Kreis illustriert wurden. Auch dadurch ist also ein unmittelbarer Bezug zwischen beiden Sphären und Kapiteln hergestellt:

Der Weg um die Kugel, von dem in den quälend gescheiten Unterhaltungen bei Kridwiß die Rede gewesen war, dieser Weg, in dem Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft eins wurden, – hier sah ich ihn verwirklicht durch ein neuigkeitsvolles Zurückgehen über Bachs und Händels bereits harmonische Kunst hinaus in die tiefere Vergangenheit echter Mehrstimmigkeit.<sup>68</sup>

Auf das Verhältnis von der harmonischen Subjektivität – die im sozialen Bereich mit dem bürgerlichen Humanismus in Zusammenhang gebracht werden kann – und der polyphonischen Sachlichkeit – die dem Uralten, dem Kultischen, bzw. der modernen Massengesellschaft entspricht – machte noch Kretschmar in seinem Vortrag in Kaisersaschern aufmerksam. Leverkühn greift in

<sup>65</sup> Mann, S. 162.

<sup>66</sup> Mann, S. 162.

<sup>67</sup> Mann, S. 169.

<sup>68</sup> Mann, S. 506.

seinem polyphonen Musikstück in einer solchen modernen Zeit auf eine frühere Tradition der Kirchenmusik – die, noch früher jedoch magisch-rhythmischem Kulen profaner Zeiten diente –, zurück, in welcher das Subjekt geächtet und vernichtet wurde. Das adäquate musikalische Mittel der Rückkehr ins Vor-Kulturelle ist das Glissando: „In ihr (in der Musik) stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando, – ein aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war.“<sup>69</sup> – meint Zeitblom. Dieses bedrohliche Werk ist paradox, denn die Grenze zwischen Chor und Orchester, dem Menschlichen und dem Dinglichen erscheint verrückt, und sie werden ineinander aufgelöst. Das Paradox schlägt in dämonische Groteske, gleichsam ins negative Gegenteil von Gehalt und Form um: Die Stimme der babylonischen Hure erklingt im graziösesten Koloratursopran, während der liebliche Kinderchor in ein Höllengelächter ausbricht.

#### **4.5.4.2. Exkurs: Die deutsche Innerlichkeit im Doktor Faustus: Ernst Bertram, Friedrich Nietzsche und Thomas Mann**

Der Lyriker, Essayst und Literaturhistoriker, Ernst Bertram, behandelt diesen Gedanken der deutschen Innerlichkeit im Kapitel *Das deutsche Werden* seines Essay-Romans *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (1918) folgendermaßen:

Derart weilt der deutsche Geist auf der ewigen Schwelle zwischen dem Zauberreich des Gewordenen, das sich ihm wie eine Erfüllung seiner eigenen, sehr andern Zukunft vorspiegelt, und der Versuchung des Rücksturzes ins Barbarische, Verworrne, mystisch Vergangene und doch stets Drohende alles Menschlichen. So sieht ihn der beunruhigte, zweiflerische Blick jedes überdeutschen Auges: so sieht er sich selber in den Augenblicken, wo er sich seiner selbst bewußt wird: er ist von vorgestern und von übermorgen – er hat noch kein Heute.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Mann, S. 508.

<sup>70</sup> Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. Berlin, 1922. S. 78. Mann war bei der Erscheinung des Buches mit dessen Verfasser befreundet. Bertram überreichte Mann sein Nietzsche-Buch persönlich. Manns Tagebucheintragungen zeugen davon, daß er vom Nietzsche-Essay stark beeindruckt war: „Zum Thee Bertram [...] und sein Nietzsche-Buch [...] Las abends mit Rührung und ganz 'bei mir' in Bertrams Buch, dem ich zugethan als einem Geschwister des meinen.“ (München, Mittwoch, 11. September 1918) oder: „Abends 'Nietzsche' Kurz, es ist mein Buch, behandelnd den mir weitaus interessantesten – meinen Central-Gegenstand [...]“ (14. September 1918) In: Thomas Mann, *Tagebücher 1918-1921*. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M., 1979. S. 3. u. S. 6. Inge und Walter Jens haben nachgewiesen, daß Manns Gesamtkonzept bei der Entstehung des Romans von Bertram stark geprägt wurde. Bertram soll ihn im Zusammenhang mit Nietzsche

Der deutsche Geist kann sich nicht verwirklichen; gereift im ewigen Werden trachtet er nach der vollkommenen Seinsform, obgleich sie – wenn er nicht auf das Niveau der Alltagspolitik abgewertet werden will – bloß als fernes Ziel vor ihm schweben kann. Nach Bertram wurzelt Nietzsches Haß auf alles, was deutsch ist: auf das Reich, auf das „zeitgemäße“ Deutschtum gerade darin, daß es dieses Ideal auf der Schaubühne der Politik zu verwirklichen wähnte und es dadurch vernichtete: „Ein Deutschtum, das sich am Ziele glaubt, das schon seine Verkörperung (seine ‚Kultur‘) erreicht sieht, ist ihm nichts als ein grotesker Greuel.“<sup>71</sup> Während die Lebensform der Völker Europas – vor allem der lateinischen – das verwirklichte Sein kennzeichnet, muß sich das Deutsche mit dem Werden begnügen. Dieser Gegensatz isoliert auch das immer „unreife“ und in ständiger Entwicklung begriffene Deutsche, wobei die Möglichkeit, sich einmal verwirklicht über die anderen Völker zu erheben, von durchaus lockendem Reiz ist. Der „deutsche Seelenhaushalt“ (Bertram) enthält in sich die Ambivalenz vom „Edelsten“ und „Gemeinsten“, „Chaotischen“ als Möglichen. Im ständigen Kampf dieser beiden Prinzipien wird der deutsche Geist immer reifer, wobei er sich durch „Bildung“ und „Bildgestaltung“ sich fortwährend überwindend „entwickelt“, bis er sich endlich „entdeutscht“ und in einem „überdeutschen“ Stadium kosmopolitisch geworden zur wahren Selbstverwirklichung gelangt. Nach Bertram sei das adäquateste Ausdrucksmittel dieser Doppeltheit vom Edelsten und Gemeinsten die Musik.

Bei Nietzsche wird die „deutsche Innerlichkeit“ am prägnantesten wohl im zweiten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, im Aufsatz *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873) zum Ausdruck gebracht. Der Aufsatz bietet zugleich eine Kritik des unter Überwucherung der historischen Perspektive leidenden modernen Menschen. Nietzsche betrachtet als Voraussetzung eines gesunden Lebens die Harmonie der unhistorischen Perspektive – die vom Tatendrang, Handeln, Vergessenkönnen, Glück, einem punktartigen Horizont und dem Seinszustand gekennzeichnet ist –, sowie der historischen Perspektive – gekennzeichnet durch Sein-Verlust, Verzicht auf das Ich, eine Betrachtungsweise also, die überall nur das Werden sieht, und anstatt aktiven Handelns passive Resignation bevorzugt, wobei „das Unhistorische und das Historische [...] gleichermaßen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig“<sup>72</sup> ist. Der moderne Mensch, der vom Historischen ersticken zu werden bedroht ist, ist gespalten: Die Einheit von Innen und Außen ist in ihm

---

u.a. auf Dürer und Luther aufmerksam gemacht haben. „Entscheidender aber als die Übereinstimmung in Details ist, daß Thomas Mann Nietzsche, jene reformatorische, von Lutherschem Erbe und Dürerschem Meistertum gleichermaßen gespeiste Erscheinung weit mehr eine Figur Ernst Bertrams als eine genuine Gestalt des Poeten ist [...] die Konzeption stammte von Bertram. Er war es, der im Kapitel ‚Ritter, Tod und Teufel‘ auf die Bedeutung des Dürer-Stichs für Nietzsche verwies und das tapfere ‚Dennoch‘ Dürerscher Weltsicht (Nietzsche verwendet das Dürerbild in dieser symbolischen Bedeutung in der ‚Vorrede zur Geburt der Tragödie‘ und in der ‚Genealogie der Moral‘ zur Charakterisierung Schopenhauers) in Zusammenhang mit jenem von Thomas Mann schon 1904 als Umschreibung für seine Welt gebrauchten Zitat von ‚Kreuz, Tod und Gruft‘ brachte [...]“ vgl. Inge und Walter Jens: *Betrachtungen eines Unpolitischen: Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*. In: *Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse*. Hrsg. v. B. Hillebrand. [München], Tübingen, 1978. (künftig: Hillebrand)

<sup>71</sup> Bertram, S. 83.

<sup>72</sup> Nietzsche, Bd. 1. S. 214.

zerstört, obgleich diese Harmonie die Voraussetzung jeglicher Kultur ist. Infolge des zwiegespaltenen inneren Inhalts und der äußeren Form neigt der moderne Mensch dazu, von sich zu glauben, er stünde über allem, bloß würde er durch fremde Kulturen an der Entfaltung und Vollendung seines wahren Seins verhindert. Über diese Innerlichkeit und das Deutschtum meint Nietzsche:

[...] etwas recht wird der Ausländer immer behalten, wenn er uns vorwirft, daß unser Inneres zu schwach und ungeordnet ist, um nach außen zu wirken und sich eine Form zu geben. Dabei kann es sich in seltenem Grade zart empfänglich, ernst, mächtig, innig, gut erweisen und vielleicht selbst reicher als das Innere anderer Völker sein: aber als Ganzes bleibt es schwach, weil alle die schönen Fasern nicht in einen kräftigen Knoten geschlungen sind:<sup>73</sup>

In diesem Sinne ist das Deutschtum dem alten Griechentum ähnlich, das inmitten der Turbulenz von fremden Völkern durch Selbsterkennen (*nosce te ipsum*) das innere Chaos und die fremden Einwirkungen zu organisieren und zu überwinden vermochte. Dem von fremden Völkern umringt schmachtenden Deutschen empfiehlt Nietzsche die überhistorische Perspektive als Gegengift, die sich in der Kunst und der Religion manifestiert: „[...] ‘überhistorisch’ nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu *Kunst* und *Religion*.“<sup>74</sup> Der orientierungslosen deutschen Jugend zeigt Nietzsche als Vorbild die Griechen auf, die sich trotz fremder Mächte entfalten und behaupten konnten.

Thomas Mann setzt sich mit der Problematik der „deutschen Innerlichkeit“ in seinem Vortrag *Deutschland und die Deutschen* (1945) auseinander. Kurz nach dem Krieg versucht Mann in diesem Aufsatz den geistig-historischen Grund der Weltkatastrophe in Kürze zu klären, und als amerikanischer Staatsbürger gewordener, geborener Deutscher sich selbst und das Deutschtum einer Selbstprüfung und Selbstkritik zu unterziehen, indem er eine psychologisierend-politische Entwicklungsgeschichte des Deutschen liefert. Dieser Aufsatz kann auch als ein skizzenhafter Überblick oder eine Zusammenfassung der Ideen gelten, die gerade im *Doktor Faustus* thematisiert werden.

Nach Mann wird das Deutschtum – mindestens seit Luthers Reformation – zwischen „Weltbedürftigkeit“ und „Weltscheu“, d.h. zwischen dem Drang nach Kosmopolitismus, einem „Kosmopolitismus in der Schlafmütze“ und Provinzialismus aufgerissen. In diesem Zustand paart sich der verdrängte und hochmütige Intellekt notgedrungen mit einer seelischen Altertümlichkeit und Gebundenheit. Aus dieser Doppelheit entsteht das Dämonische, gleichgültig, ob es sich in der Gestalt des Lutherschen oder des Faustischen Teufels kundtut: Faust und Luther sind jedoch typisch deutsche Figuren. Der Hang des Deutschen zur Abstraktion und Mystik kommt besonders in der Musik zum Ausdruck, in ihr kann der Hochmut, in dessen Sinne das Deutsche „tiefer“ als alle anderen Völker ist, zur Geltung kommen:

<sup>73</sup> Nietzsche, S. 235.

<sup>74</sup> Nietzsche, S. 281.

Die Musik ist dämonisches Gebiet [...] Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und chaotischste Wider-Vernunft zugleich [...] abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, – das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewußtsein bestimmt, der Welt an 'Tiefe' überlegen zu sein.<sup>75</sup>

In der tiefen Musikalität der deutschen Seele werden das spekulative und das gesellschaftlich-politische Element getrennt, wobei das spekulative Denken das andere völlig in den Hintergrund drängt. Das Entwicklungsschema der deutschen Seele sieht in diesem Mannschen Aufsatz folgendermaßen aus: Das Deutschtum versucht sich aus seiner ambivalenten, zwiespältigen Position von Weltbedürftigkeit (Kosmopolitismus) und Weltscheu (Provinzialismus) herauszukämpfen, und durch seine unreifen Ausbruchsversuche mündig zu werden, die Tiefe an die Oberfläche zu bringen. Dabei kokettiert es mit dem Dämonischen, wie Faust, ein Repräsentant intellektueller Überheblichkeit. Diese Überheblichkeit paart sich mit der Musik, dieser späten Kunst ("Die Deutschen kommen immer zu spät. Sie sind spät wie die Musik, die immer von allen Künsten die letzte ist, einen Weltzustand auszudrücken."<sup>76</sup>) Die intellektuelle Überheblichkeit, verbunden mit der Dämonie der Musik, findet ihren Ausdruck in der Gestalt des musikalischen Theologen, Luther, der ein „konservativer Revolutionär“ ist. Aus ihm wächst der Pietismus, eine psychologisierende, moralisierende Selbstprüfung hervor, gepaart mit absolutem Wahrheitsgefühl, der dann in der Romantik ihre Fortsetzung findet, einer Kulturbewegung, in der das Irrational-Emotionale über die Vernunft triumphiert. Der Spätromantiker Nietzsche überwindet aus einem, von seiner venerischen Krankheit genährten, höchstgesteigerten dionysischen Rausch die christliche Moral aus Moral. Ein nächstes Stadium dieser Entwicklung bildet die Psychoanalyse, die die Krankheit und die Affinität zum Tod betont. Für den Ausklang der deutschen Seelenentwicklung steht die Figur Hitler, in der der Romantizismus auf ein klägliches Massenniveau reduziert, mit Massenrausch manipuliert, in eine hysterische Barbarei umschlägt. Die einstige geistige Überheblichkeit mündet in politisches Verbrechen, der Ausbruchsversuch aus der Weltscheu in die Welt in eine weltweite Tragödie, in ein „scheuerliches Ende“. Das wäre die melancholische Geschichte der deutschen Innerlichkeit nach Mann, der sich in diesem Aufsatz einer paradoxen politischen Erklärung bedient: Einerseits hält er das Abrücken der horizontalen Betrachtungsweise ins Vertikale für äußerst gefährlich, andererseits kann er dessen Früchte, wie etwa das Wunder des deutschen Volksliedes, nicht leugnen. Wichtig ist jedoch, daß Mann in diesem Aufsatz eine Erklärung auch dafür gibt, warum er einen Komponisten als Protagonisten seines Faustus-Romans gewählt hat.

<sup>75</sup> Mann, GW Bd. 12. S. 165.

<sup>76</sup> Mann GW Bd. 12. S. 172.

## 4.6. Durchbruchsversuche

Im ersten Weltkrieg als einer Art Zwischenspiel der geistigen und gesellschaftlichen Entwicklung der Romanwelt will das Ideengut der deutschen Jugend verwirklicht werden. Der zunächst im Rausch bejubelte Krieg erscheint als ein Mittel des Durchbruchs des Deutschtums aus seiner isolierten Position in die Welt, als Mittel zur Weltherrschaft. Zeitblom bemerkt auch ironisch:

[...] hier waltete nun freilich, wie immer bei uns, eine eigentümliche Selbstbefangenheit, ein völlig naiver Egoismus, dem es nicht darauf ankommt, ja, der es für ganz selbstverständlich ansieht, daß für die deutschen Werde-Prozesse (und wir werden ja immer) eine ganze, schon fertigere und keineswegs auf Katastrophendynamik versessene Welt mit uns ihr Blut zu vergießen hat.<sup>77</sup>

Parallel zu den Durchbruchsversuchen auf der sozialen Bühne versucht sich auch der in seiner Pfeifferinger Einsamkeit eingeschlossene Leverkühn zunächst mit einem Durchbruch in seiner Kunst. Er berichtet darüber Zeiblom folgendermaßen:

Aber was wir die Läuterung des Komplizierten zum Einfachen nannten, ist im Grunde dasselbe wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft. Wenn es möglich wäre, – wem der – wie würdest du sagen?' wandte er sich an mich und antwortete sich selbst: 'der *Durchbruch* würdest du sagen. Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen.'<sup>78</sup>

Leverkühn hat Angst um eine völlige Vereinsamung der Kunst, deshalb ist er bestrebt, eine Musik zu komponieren, die nicht die gebildete Elite, sondern das Volk erreichen will:

Ist es nicht komisch, daß die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war, – aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, 'Publikum' genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie finde den Weg zum 'Volk'<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Mann, S. 409.

<sup>78</sup> Mann, S. 438.

<sup>79</sup> Mann, S. 438-439.

Das ästhetische Muster zu diesem musikalischen Durchbruchsprogramm liefert Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810):

Hier wird auch [...] 'vom Durchbruch gehandelt [...] und er wird darin geradezu das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt' genannt. Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heißt dem Unbewußtstein oder einem unendlichen Bewußtstein vorbehalten ist, [...]<sup>80</sup>

Als musikalischen Durchbruchsversuch schreibt Leverkühn seine Puppenoper, deren Sujet der *Gesta Romanorum* entnommen wird. Zeitblom vertritt über die Revolutionisierung der Kunst eine durchaus entgegengesetzte Meinung. Nach ihm wäre die geistige Souveränität dem Adel des Geistes verpflichtet. Eine, dem Volk zugerichtete und zugängliche, vereinfachte Kunst würde eine Auslieferung der Kunst an die Politik, einen Verrat am Geist bedeuten. Ein früheres Beispiel dafür ist die Beißel-Geschichte in Kretschmars viertem Vortrag. Die Puppenoper bildet jedoch nur eine Zwischenstation auf dem Weg zur natürlichen Unschuld der Musik. Die Endstation sind die *Apocalipsis cum figuris* und *Doktor Fausti Weheklag*.

Der gescheiterte Durchbruchsversuch, die Welt zu erobern, lässt sich auch auf der biographischen Ebene Leverkühns nachvollziehen. Die Öffnung zur Welt bedeutet für Leverkühn eine Flucht vor dem Deutschtum, einen Austritt aus dem deutschen Provinzialismus, das „Außerdeutsche“ schlechthin. Adrian werden drei Möglichkeiten geboten, aus der Isolation auszubrechen: erstens von der rätselhaften ungarischen Aristokratin, Madame de Tolna, die Leverkühns Kunst bewundert und ihn ohne persönliche Bekannschaft managt; zweitens vom jüdischen Impressario, Saul Fitelberg, nach dessen Meinung Judentum und Deutschtum hinsichtlich ihres Auserwähltseins verwandt seien, und der Deutsche dem Juden zulassen sollte, als médiateur, als Manager, als Unternehmer des Deutschtums aufzutreten; und drittens von der in der französischen Schweiz geborenen Marie Godeau, die Adrians Heiratsantrag ablehnt.

<sup>80</sup> Mann, S. 420.

## 4.7. Doktor Fausti Weheklag

Über Leverkühns letztes Werk, über die bei der Behandlung der Zeitschichten bereits erwähnte symphonische Kantate wird im XLVI. Kapitel berichtet. Die Endphase des Niederschreibens des Romans – der durch den Zweiten Weltkrieg verursachte Weltbrand –, die Monsterklage der in der historischen Zeit entstandenen, negativen Kantate *Doktor Fausti Weheklag*, die den Höhepunkt im Leverkühnschen Œuvre darstellt, sowie die Vollentfaltung der Krankheit des Komponisten spitzen sich einem Fortissimo gleich zu einer einzigen, höchstgesteigerten Lamentation zu, und zwar in einer Zeit, in der alles, „was nur immer auf deutsch gelebt habt [...] als ein Abscheu und als Beispiel des Bösen“<sup>81</sup> dasteht, in einer Zeit, in welcher nach Ablauf der im Teufelspakt festgelegten vierundzwanzig Jahre – Leverkühn spürt 1906 Esmeralda in Preßburg auf und die Paralyse bricht bei ihm 1930 aus – der Satan sein Opfer packt, und in welcher die *Neunte Symphonie* zurückgenommen wird. Ähnlich wie im Fall des Kunstparadoxes können eventuell noch dem religiösen Paradox gewisse Chancen eingeräumt werden: „Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht.“<sup>82</sup> Dieses ungewisse Warten auf ein Wunder, das in der Form einer stillen Frage gestellt wird, bleibt der einzige, blaße Hoffnungsschimmer für Zeitblom, Leverkühn und das Deutschtum. In den letzten Momenten des totalen Untergangs legt auch der Narrator die Feder nieder. Beim Begräbnis seines Freundes ruft er den Teufelspakt noch einmal in Erinnerung, den nicht allein Adrian geschlossen hat:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal (1940) auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute (1945) stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verziefung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Mann, S. 653.

<sup>82</sup> Mann, S. 666.

<sup>83</sup> Mann, S. 692.

## 4.8. Der Nietzsche-Roman<sup>84</sup>

Es fallen sofort zahlreiche biographische, körperlich-geistig-seelische Parallelen zwischen Friedrich Nietzsche und Adrian Leverkühn auf. Beide Kinder sind hochbegabt, verschlossen, beide haben Neigung zur Einsamkeit, vom Vater geerbte Migräne, beide bestehen auf Ordnung und beide sind von der Musik fasziniert. Die Musik spielt in ihrem Leben eine entscheidende Rolle. Nietzsche wird zwar nie ein Komponist<sup>85</sup>, sein Verhältnis zur Musik wird jedoch von Wagners Musik, genauer vom Wagnerschen Gesamtkunstwerk geprägt (der junge Nietzsche sah in Wagner den Erneuerer der attischen Tragödie, die durch die Versöhnung und Verschmelzung der gegensätzlichen apollinischen und dionysischen Prinzipien nach Nietzsche den Höhepunkt der griechischen Kunst darstellte). Sowohl Nietzsche als auch Leverkühn studieren Theologie und trotz ihrer zurückhaltenden, menschenscheuen Natur treten beide musikliebenden Studentenvereinen bei. Nietzsche genießt im Germania-, Leverkühn im Winfried-Verein das Ansehen der anderen. Der fatalen Begegnung Adrians mit dem Weib, also der Leipziger Bordell-Episode liegt ein höchstähnliches Erlebnis Nietzsches in Köln zugrunde, worüber der Nietzsche-Freund, Paul Deussen, berichtet. Während aber nach dem Mannschen Konzept Leverkühn nach der ersten Berührung des Weibs Esmeralda bewußt aufstöbert, damit seine um sein Blut erkaufte Krankheit seinen musikalischen Genius entfalte, auch wenn er dadurch der

<sup>84</sup> In der Mann-Literatur ist dem Nietzsche-Einfluß auf Thomas Mann ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Hier möchte ich vor allem auf das Mann-Kapitel in Theo Meyers Monographie (*Nietzsche und die Kunst*. Tübingen; Basel, 1993.), das Nietzsche-Kapitel in Karlheinz Hasselbachs Buch (*Thomas Mann, Doktor Faustus*. Oldenburg, 1988.), und noch einmal auf Mendelssohn und auf Hillebrand hinweisen. Besonders wichtig ist im letzteren Werk der Aufsatz von Peter Pütz: *Thomas Mann und Nietzsche*. Pütz macht darauf aufmerksam, daß Manns *Entstehung des Doktor Faustus* seine Nietzsche-Lektüre verrät. Mann las zur Zeit des Niederschreibens des Roman besonders *Ecce homo*, Nietzsches Briefe und *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Im Gegensatz zu meiner Schlußfolgerung, wonach in Manns essayistischen Werken nach dem Zweiten Weltkrieg und nach den Erfahrungen des Dritten Reiches, vor allem in *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* eine stark durchpolitisierter-distanzierte Haltung zu entdecken ist, betont Pütz Manns ambivalentes Verhältnis zum Philosophen, indem er unter Berufung auf Manns Briefe behauptet, Mann verteidige Nietzsche gegenüber Autoren, die ihn eindeutig als Vorläufer des Faschismus preisgeben.

<sup>85</sup> Nietzsche versuchte sich als Student auch im Komponieren. Er vertonte u.a. einige Brentano- und Petőfi-Gedichte (*Ereszkedik le a felhő, Szeretném itt hagyni, Te vagy, te vagy barna kislány, Te voltál egyetlen virágom*).

Paralyse erliegen muß, scheint Nietzsches Krankheitssymptom von einer syphilistischen Erkrankung gar nicht so eindeutig zu sein, obgleich die Paralyse auch bei ihm diagnostiziert wurde. Auch beider Heiratspläne weisen Ähnlichkeiten auf: Nietzsche wirbt durch seinen Freund, Paul Reé, um Lou Salome, Leverkühn bittet Rudi Schwerdtfeger um den heiklen Auftrag. Beide Männer werden zurückgewiesen. Paul Deussens Bericht über seinen Besuch beim kranken Nietzsche anlässlich seines fünfzigsten Geburtstags wiederholt sich fast wortwörtlich in Zeitbloms Darstellung seines Besuch bei seinem kranken Freund anlässlich seines ebenfalls fünfzigsten Geburtstags. Sowohl Nietzsche als auch Leverkühn sterben am selben Tag, den 25. August. Zahlreiche Entsprechungen oder Ähnlichkeiten könnten noch auf der biographischen Ebene nachgewiesen werden. Viel wichtiger sind jedoch jene geistigen Parallelen, die in den tieferen Textschichten verborgen sind.

Die Nietzsche-Biographie lässt sich jedoch nicht nur in Leverkühns dämonischem Schicksal nachvollziehen, sondern auch in Zeitbloms. Nietzsche war nämlich auch Altphilologe, Pädagoge, genauso wie Zeitblom. Zeitblom verbrachte ein Dienstjahr in Naumburg, beim 3. Feld-Artillerie-Regiment. Nietzsche diente ebenfalls ein Jahr in derselben Stadt bei den reitenden Feld-Artilleristen. Zeitblom war ein Jahr lang Vize-Wachtmeister in Naumburg, wo er vom Läusetyphus befallen und verabschiedet wurde. Nietzsche zog sich nach kurzem Dienst im Preußisch-Französischen Krieg Ruhr und Diphtherie zu: sein militärischer Dienst brach ebenfalls frühzeitig ab. Die auf der Textoberfläche nachvollziehbaren Parallelen zwischen Nietzsche und Zeitblom verweisen auf jene Zwiespältigkeit, die sich beim jungen Nietzsche im Kampf des apollinischen und des dionysischen Prinzips manifestiert, und die im Mannschen Roman in den Gestalten Zeitbloms und Leverkühns dargestellt wird, auch wenn im Faustus-Roman die entgegengesetzten Prinzipien nicht in Harmonie aufgelöst werden, sondern das dionysische Prinzip oberhand gewinnt.

Zeitblom stellt am Ende des Romans die Frage: „Werde ich wieder einer humanistischen Prima den Kulturdanken ans Herz legen, in welchem Ehrfurcht vor den Gottheiten der Tiefe mit dem sittlichen Kult olympischer Vernunft und Klarheit zu einer Frömmigkeit verschmilzt?“<sup>86</sup> – die Idee also, in dem Apollo, der Gott des schönen Scheins jene dunklen Kräfte

<sup>86</sup> Mann. S. 685.

und Gottheiten verschleiert und bezwingt, von denen bereits das Griechentum wußte, die es aber weise verschwieg oder vertrieb.

Auf Thoman Manns Nietzsche-Deutung wurde bereits am Anfang dieses Kapitels verwiesen. Das im Roman entfaltete Nietzsche-Bild Manns wird durch den Aufsatz *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* bestätigt. Die stimulierende Kraft der Krankheit wird auch hier als Triebfeder ersten Ranges, insbesondere im Fall von Nietzsches Genie hervorgehoben, wie im Dostojewski-Essay, und zwar wird in beiden dieser Gedanke wortidentisch formuliert. Um Nietzsches paralytische Erleuchtung zu demonstrieren, zitiert Mann einen Satz aus Nietzsches letztem größeren Werk vor dem geistigen Zusammenbruch, der essayistischen Selbstbiographie *Ecce homo*, der den dritten Teil des Zarathustra-Kapitels einleitet: „– Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? Im anderen Falle will ich's beschreiben. –“<sup>87</sup> Mann ist nicht entzückt vom Verfasser des Zarathustra, wenn er meint, daß Nietzsche „[...] die fascisitsche Komponente der nachbürgerlichen Zeit scheinbar bejaht und die sozialistische verneint (und) [...] sein Übermensch nichts anderes ist als die Idealisierung des fascistischen Führers“<sup>88</sup>. Mann betrachtet also Nietzsche als einen Vorläufer des europäischen Faschismus, und akzeptiert in Nietzsche vor allem den Kritiker und Kultur-Philosophen, obgleich er gleich hinzufügt, daß Nietzsches Kritizismus von Leidenschaft genährt wird und sein Kultur-Begriff, der auf Trieben, Vornehmheit und Ästhetizismus beruht, der Vernunft, des Erkennens, der Wissenschaft, sogar der Moral widerstrebt. Nietzsches allgemeiner Widerstand gegen die Moral führt zur Ablehnung der christlichen Moral, zum „Immoralismus“. Die Weisheit des Gottes der „tragischen“ Weisheit, der den ästhetischen Genie- und Heldenkult vertritt – die von Dionysos –, besteht darin, daß sie alle Mangelhaftigkeiten, Greuel und Härten des Lebens mitberücksichtigt und damit die humanitäre Idee ausschließt. Mann bemerkt anhand von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie vom Leben* ironisch, daß die „überhistorische Perspektive“, die von der Kunst repräsentiert ist – Mann läßt einfach außer acht, daß Nietzsche neben der Kunst auch die Religion zur „überhistorischen Perspektive“

<sup>87</sup> Nietzsche, Bd. 4. S. 1131.

<sup>88</sup> Thomas Mann, *Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zum Problem der Humanität.* GW. Bd. 10. S. 663.

zählt – und die unter der historischen Perspektive leidenden, modernen Menschen zu heilen die Aufgabe hätte, genauso im Gegensatz zum wissenschaftlichen Erkennen und zur humanitären Idee steht.

*Krankheit – Genie – Ästhetizismus*, der die Vernunft, das Humane und die Moral verwirft – *Irrationalismus*, der den Geist verneint – *Dämonie – Barbarei – Faschismus* – bilden die Formel zu jenem Nietzsche-Portrait, das der politisch gesinnte Mann in diesem Aufsatz gibt.

## 5. SCHLUßBEMERKUNG

Literarische Werke lassen sich auf unterschiedlichste Weise interpretieren. Zweck und Ziel jeglicher Annäherungsversuche ist, den Sinn der Werke zu enträsteln. In dieser Arbeit wurde – was die Methode der Texterklärungen betrifft – ein textzentrisches Untersuchungsverfahren verwendet, wobei vor allem durch die Textstrukturen, die Zeitstrukturen, die Wiederholungsstrukturen nach Sinn der Textwelten gefragt wurde. Durch „Zufall“ ergab dieses Verfahren bei der Analyse von literarischen Texten verschiedener Epochen und Gattungen, daß es sowohl dem Strukturkonzept wie auch dem Sinn nach gewisse Parallelismen, „Wiederholungen“ festzustellen sind. Bei gründlicher Betrachtung dieser Texte von der Präromantik (Goethe) über die Romantik (Novalis, etc.) bis hin zur Neuromantik (Hesse) und zum Realismus (Mann) stellte sich heraus, daß es in ihnen oft nicht nur typologische Ähnlichkeiten gibt, sondern gehaltlich-ideelle. Diese gehaltlich-ideellen Parallelen beruhen – auch wenn etwas schematisiert – auf den Protagonisten, die sich von den sog. normalen Alltagsmenschen unterscheiden, wie der Genie-Typ Werther, der berufene Dichter Heinrich von Ofterdingen, Christian, Peter Schlemihl, Erasmus Spikher, Florio, die aus verschiedenen Gründen zwar, aber aus der gesicherten und ruhig-biederen Welt ihrer Eltern oder Familie in die Ferne getrieben werden und zum Teil ein Leben lang allein in der Welt herumirren müssen, der Erwählte Brahmanensohn, Siddhartha oder das dämonische Musik-Genie, Adrian Leverkühn. Im Zusammenhang mit den Protagonisten ist das Moment des Suchens und der Reise kennzeichnend. Sie sind ständig unterwegs: Werther, weil er eins mit dem Schöpfer werden will und das Unbedingt-Unendliche im endlichen Dasein sucht, indem er sich der Natur, der Liebe völlig hingeben und sich ausfüllen will, wobei an diesem stürmerischen Habitus in seiner „Krankheit zum Tode“ zugrunde geht. Heinrich ist auf der Suche der „blauen Blume“, und nach Beendigung seiner Existenz im Dasein, setzt er seine Reise als Pilgrim auf einer höheren Ebene

fort. Christian wird von einer unbekannten Macht, seinem „Schicksal“ in die gefährliche Bergwelt hinweggenommen. Schlemihl muß infolge eines unüberlegten, jugendhaften Fehltritts ein Leben lang büßen und ohne Hoffnung auf ein Ergreifen des Ganzen als privatisierender Gelehrter einsam in der Welt herumirren. Erasmus zieht es in den Süden, das Land der Liebe, wo er auf sein Spiegelbild verzichtet und deshalb zum unendlichen Herumirren in der Welt verurteilt wird. Florio sehnt sich ebenfalls weg von zu Hause, in die fernen blauen Berge. Im Kampf zwischen dem Christlich-Guten und dem Heidnisch-Bösen wird er jedoch von Fortunato gerettet. Siddharta muß auch unterwegs zu sich und zur Einheit viel wandern, bis er sich selbst erreicht. Im Doktor Faustus fragt Deutschlin seinen Freund im Winfried-Verein: „Hast du nie vom deutschen Werden gehört, von deutscher Wanderschaft, vom unendlichen Unterwegssein des deutschen Wesens?“

Viele Protagonisten geraten auf Irrwege und gehen infolge der Verführungskraft des „Bösen“ zugrunde. Andere erreichen das Ziel oder aber gelangen auf den „rechten Weg“.

Die deutsche Innerlichkeit, die sich im 18. Jahrhundert noch im poetischen Bereich meldete, führte im 20. Jahrhundert durch eine demagoge Durchpolitisierung zum Weltbrand. Grund und Ursache dieser Entwicklung versucht Mann besonders in seinem Alterswerk zu klären. Die Worte des einzigen Überlebenden der Weltkatastrophe, Serenus Zeitblom, schließen den Roman: „Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mann, S. 692.

# VII. LITERATURVERZEICHNIS

## *Allgemeine Literatur:*

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig, 1854–1971.

Der Große Duden. Bd. 7. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2. völlig neu bearb. und erweit. Aufl. Hrsg. v. G. Brodowski. Mannheim; Wien; Zürich, 1989.

Duden Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. und bearb. v. Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. 3. völlig neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1996.

Manfred Lurke, Wörterbuch der Symbolik. 5. Durchges. und erw. Aufl. Stuttgart, 1991.

## 1. Einleitung

### *Primärliteratur:*

Adalbert Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: Chamissos Werke. Hrsg. v. Hermann Cardel. Kritisch durchges. und erläut. Ausgabe. Leipzig; Wien, Bd. 2. S. 276–349.

Joseph von Eichendorff, Das Marmorbild. In: Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Jürgen Meinerts. Siegloch; Künzelsau, 1958.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Die Abenteuer der Silvester-Nacht. In: E. T. A. Hoffmann, Poetische Werke. Bd. 1. Berlin, 1958. S. 375–409.

Ludwig Tieck, Der Runenberg. In: Ludwig Tieck, Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen. Märchen. Nachwort v. Konrad Nussbächer. Stuttgart, 1986.

Novalis, Dichtungen und Prosa. Hrsg. v. Claus Träger und Heidi Ruddigkeit. Leipzig, 1975. S. 63–236.

### *Sekundärliteratur:*

Árpád Bernáth, A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. In: Bernáth Árpád, Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához (deKON-KÖNYVek. Irodalomelméleti és Interpretációs Sorozat, 12.). Szeged, 1998. S. 79–107.

Árpád Bernáth – Károly Csúri, Mögliche Welten unter literaraturhistorischem Aspekt. In: Studia Poetica 2. Hrsg. v. Árpád Bernáth et alii. Szeged, 1980. S. 44–63.

- Károly Csúri, Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés téma köréből. Budapest, 1987.
- Rudolf Haym, Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Interpretationen, Bd. III. Hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt/M.; Hamburg, 1966. S. 118–135.
- Ernő Kulcsár Szabó, A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában. In: Literatura. Hrsg. v. Ernő Kulcsár Szabó et alii. 1999/3. S. 253–273.
- Robert Leroy – Eckart Pastor, Die Initiation des romantischen Dichters. Der Anfang von Novalis ‚Heinrich von Ofterdingen‘. In: Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hrsg. v. Ernst Ribbat. Königstein, 1979. S. 38–57.
- Michael Neumann (Hrsg.), Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche. Frankfurt/Main, 1991.
- Richard Samuel, Novalis. Heinrich von Ofterdingen. In: Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Bd. I. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf, 1965. S. 252–300.
- Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin; Weimar, 1980.

## 2. Goethe

### **Primärliteratur:**

- Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI. Hrsg. v. Erich Trunz, München, 1993.
- Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Berliner Ausgabe in 22 Bänden. Bd. 9. Bearb. v. Margot Böttcher et alii. Berlin, 1961

### **Sekundärliteratur:**

- Reinhard Assling, Werthers Leiden: Die ästhetische Rebellion der Innerlichkeit. (Europäische Handschriften, Reihe 1; 437.), Frankfurt/M.; Bern, 1981.
- Árpád Bernáth, J. W. Goethe, Werther szerelme és halála, 1774. In: Huszonöt fontos német regény. Műelemzések. Hrsg. v. Éva Ambrus. Budapest, 1996. S. 5–15.
- Gerhard Buhr, Goethe: ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ und der Roman des Sturm und Drang. In: Koopmann, S. 226–243.
- Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze v. W. Dilthey. Leipzig, 1906.
- Horst Flaschka, Goethes ‚Werther‘. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München, 1987.
- Friedrich Gundolf, Goethe. 11. unveränd. Aufl. Berlin, 1961.
- Hans Peter Hermann (Hrsg.), Goethes ‚Werther‘: Kritik und Forschung. (Wege der Forschung. Bd. 607), Darmstadt, 1994.

- Géza Horváth, Goethe, Die Leiden des jungen Werther. Dimensionen der Flucht. In: Neohelicon. Acta Litterarum Universarum. Hrsg. v. Miklós Szabolcsi et alii. XXV/2. Budapest, 1998. S.197–215.
- Bruno Hillebrand, Goethes Werther. Ein deutsches Thema. Wiesbaden, 1982
- Jasmin Hermann-Huwe, ‚Pathologie und Passion‘ in Goethes Roman ‚Die Leiden des jungen Werther.‘ (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Bd. 1595) Frankfurt; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1997.
- Homer, Odyssee. Übertrag. v. Anton Weiher. Gernsbach, 1967/3.
- Hans Robert Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M., 1982.
- Reinhart Meyer-Kalkus, Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. v. Fr. A. Kittler u. H. Turk. Frankfurt/M., 1977. S. 76–138.
- Helmut Koopmann (Hrsg.), Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf, 1983.
- Helmut Koopmann, Warum bringt Werther sich um? In: „Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen“. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Gertude Cape et alii. Köln; Wien, 1990. S. 29–50.
- Hermann August Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang. 2. Durchges. Aufl. Leipzig, 1954.
- Georg Lukács, Die Leiden des jungen Werther. In: Lukács, Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied; Berlin, 1964. S. 53–68.
- Paul Michael Lützerer – James E. McLeod (Hrsg.), Goethes Erzählwerk. Interpretationen. (Universalbibliothek Nr. 8081), 1985.
- Klaus Müller-Salget, Zur Struktur von Goethes ‚Werther‘. In: Hermann. S. 317–337.
- Kurt Rothmann (Hrsg.), Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther (Erläuterungen und Dokumente). Stuttgart, 1989.
- Emil Staiger, Goethe. 1749–1786. Zürich; Freiburg i. Br., 1952.
- Helmut Schmiedt (Hrsg.), „Wie froh bin ich, daß ich weg bin“. Goethes Roman ‚Die Leiden des jungen Werther‘ in literaturpsychologischer Sicht. Würzburg, 1989..
- Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur. 2. Aufl. Bern, 1957.
- Fritz Strich, Kunst und Leben. Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur, Bern, 1960.
- Hans Rudolf Vaget, Die Leiden des jungen Werthers (1774). In: Lützerer. S. 37–72.
- Karl Viëtor, Goethe. Dichtung, Wissenschaft, Weltbild. Bern, o.J.
- Dieter Welz, Der Weimarer Werther. Studien zur Sinnstruktur der zweiten Fassung des Werther-Romans. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 138). Bonn, 1973.
- Bernd Witte et alii (Hrsg.), Goethe Handbuch in 4 Bänden. Bd. 3. Prosaschriften. Stuttgart, 1997.

### 3. Siddhartha

#### **Primärliteratur:**

Hermann Hesse, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt/M., 1987.

Hermann Hesse, Dewadatta. In: Hermann Hesse und die Religion. Hrsg. v. Volker Michels. Bad Liebenzell; Calw. 1990. S. 9–17.

#### **Sekundärliteratur:**

Günter Baumann, Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs. 2. Aufl. Rheinfelden; Berlin, 1993.

Peter Baer Gontrum, Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. München, 1958.

Fritz Böttger, Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit. Berlin, 1974.

Géza Horváth, Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend. Hermann Hesses Engagement der Seele. In: Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben. Hrsg. v. Martin Pfeifer. Bad Liebenzell; Calw, 1992. S. 193–205.

Adrian Hsia, Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation. Frankfurt/M., 1981.

Walter Jahnke, Hermann Hesse, Demian. Ein er-lesener Roman. (Modellanalysen Literatur, Bd. 11), Paderborn; München; Wien; Zürich, 1984.

Peter Jansen, Personalität und Humor. Hesses „Steppenwolf“ und Kierkegaards Humorkonzeption. In: Sprache im technischen Zeitalter. Hrsg. v. Walter Höllerer u. Norbert Miller. Stuttgart. 1978. S. 209–220.

Reso Karalaschwili, Der Romananfang bei Hermann Hesse. Die Funktion des Titels, des Vorworts und des Romaneinsatzes in seinem Schaffen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (25). Hrsg. v. Wilfried Behrens et alii. Stuttgart, 1981.

Reso Karalaschwili, Hermann Hesses Romanwelt. (Literatur und Leben; N. F. Bd. 29), Köln; Wien, 1986.

Reso Karalaschwili, Josef Knechts Tod. In: Materialien zu Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt/M., 1973. Bd. 2. S. 220–235.

Reso Karalaschwili, Die Zahlensymbolik als Kompositionegrundlage in Hermann Hesses ‘Siddhartha’. In: Materialien zu Hermann Hesses ‘Siddhartha’. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt/M., 1974. Bd. 2. S. 255–272.

Hans Jürg Lüthi, Hermann Hesse – Natur und Geist. Stuttgart; Berlin, 1970.

Gerhart Mayer, Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesses. Bonn, 1956.

Gerhart Mayer, Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (4). Hrsg. v. Wilfried Behrens et alii. Stuttgart, 1960. S. 434–462.

Eike Midell, Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens. Frankfurt/M., 1975.

Joseph Mileck, Hermann Hesse. Dichter. Sucher. Bekenner. Frankfurt/M., 1987.

- Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Friedrich Nietzsches Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. München; Wien, 1980. Bd. 1. S. 209–285.
- Martin Pfeiffer, Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken. Frankfurt/M., 1990.
- Christian Immo Schneider, Hermann Hesse. (Beck'sche Reihe; 620. Autorenbücher), München, 1991.
- Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Nach der Edition v. Arthur Hübschner u. mit einem Nachwort v. Heinz Gerd Ingenkamp. Stuttgart, 1990.

## 4. Doktor Faustus

### **Primärliteratur:**

- Thomas Mann, Briefe. Regesten und Register. Die Briefe von 1944 bis 1945. Bearb. u. hrsg. unter Mitarbeit v. Y. Schmidhin v. H. Bürgin u. H.O. Mayer. Frankfurt/M., 1982.
- Thomas Mann, Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann, Erzählungen. Berlin; Weimar, 1964. S. 455–538. (Erzählungen)
- Thomas Mann, Deutschland und die Deutschen. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, 1955. Bd. 12. S. 554–576. (GW)
- Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Amsterdam, 1949.
- Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Mit einem Nachwort von Georg Wenzel. Berlin; Weimar, 2. Aufl. 1975.
- Thomas Mann, Dostojewski – Mit Maßen. Einleitung zu einem amerikanischen Auswahlbande Dostojewskischer Erzählungen GW Bd. 10. S. 617–636.
- Thomas Mann, Mario und der Zauberer. In: Erzählungen. S. 710–766.
- Thomas Mann, Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. In: GW Bd. 10. S. 636–674.
- Thomas Mann, Tagebücher 1918–1921. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1979.
- Thomas Mann, Tristan. In: Erzählungen. S. 128–176.
- Thomas Mann – Karl Kerényi, Gespräch in Briefen. Hrsg. v. Karl Kerényi. Frankfurt/M., o.J.
- Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel. Hrsg. v. Anni Carlsson. Frankfurt/M., 1981.

### **Sekundärliteratur:**

- Ehrhard Bahr, Thomas Mann: Der Tod in Venedig. (Erläuterungen und Dokumente). Stuttgart, 1991.
- Gunnila Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. 2. erg. Aufl. Tübingen, 1974.
- Ernst Bertram, Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin, 1922.
- Gábor Bonyhai, Az értékek kibontakozása és az ismétlődés. Elemzéspélda a „Doktor Faustus“ kompozíciójához. In: Helikon. Világirodalmi Figyelő. Hrsg. v. György Bodnár et alii. Budapest, 1975.
- Bernhard Böschenstein, Exzentrische Polarität. Zum Tod in Venedig. In: Interpretationen. Thomas Mann Romane und Erzählungen. (Universalbibliothek Nr. 8810) Stuttgart,

- Károly Csúri, Ismétlésstruktúrák – Irodalmi nézőpontból. In: Literatura. Hrsg. v. Ernő Kulcsár Szabó. 1994/4. S. 372–403.
- Peter Fix et alii (Hrsg.), Das erzählerische Werk Thomas Manns. Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung. Berlin; Weimar, 1976.
- Karlheinz Hasselbach, Thomas Mann, Doktor Faustus. (Oldenburg-Interpretationen, 24) Oldenburg, 1988
- Josef Häfele – Hans Stammel, Thomas Mann: Der Tod in Venedig. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur) Frankfurt/M., 1992.
- Hesiod, Sämtliche Werke. Theogoni. Z. 188–194. Deutsch v. Th. von Scheffer. Hrsg. v. E.G. Schmidt. Leipzig, 1965.
- Inge u. Walter Jens, Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. In: Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse. Hrsg. v. B. Hillebrand. Tübingen, 1978. S. 155–160.
- Helmut Koopmann (Hrsg.), Thomas Mann-Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart, 1995.
- Helmut Koopmann, Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks. Göttingen, 1975.
- Hermann Kurzke, Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung. 2. Überarb. Aufl. München, 1991.
- Peter de Mendelssohn, Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Frankfurt/M., 1982.
- Peter de Mendelssohn, Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann in drei Bänden. Frankfurt/M., 1997.
- Theo Meyer, Nietzsche und die Kunst. (Uni-Taschenbücher, 1414) Tübingen; Basel, 1993.
- Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Oder Griechentum und Pessimismus. In: Werke. Bd. 1. S. 9–134.
- Friedrich Nietzsche, Ecce homo. In: Werke. Bd. 4. S. 1062–1159.
- Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Schlechta, Bd. 1. S.
- Platon, Symposion. In: Platon. Jubiläumsausgabe sämtlicher Werke zum 2400. Geburtstag. Eingeleitet v. Olaf Groyan, übertragen v. Rudolf Rufener. Zürich; München, 1974. Bd. III. S. 105–181.
- Rosemarie Puschmann, Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld, 1983.
- Peter Pütz, Thomas Mann und Nietzsche. In: Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsberichte. Hrsg. v. Bruno Hillebrand. Tübingen, 1978.
- Terence James Reed, Thomas Mann „Der Tod in Venedig“: Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns (Literatur-Kommentare, Bd. 19). München; Wien, 1983.
- Rolf Günter Renner, Das Ich als ästhetische Konstruktion. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg, 1987.
- Agnes Schlee, Wandlungen musikalischer Strukturen im Werk Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe. (Europäische Hochschulschriften) Frankfurt/M.; Bern, 1981.
- Hans-Joachim Sandberg, „Der fremde Gott“ und die Cholera. Nachlese zum „Tod in Venedig“. In: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling. Hrsg. v. E. Heftrich u. H. Koopmann. Frankfurt/M., 1991. S. 66–111.