

‘Nur das erste Wort ist schwer’.
Erzählanfänge in den
novellistischen und biographischen Texten
Stefan Zweigs

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Madlen Hunger
aus
Dresden

Bonn 2010

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Eva Geulen

(Vorsitzende/Vorsitzender)

Prof. Dr. Helmut Schneider

(Betreuerin/Betreuer und Gutachterin/Gutachter)

Prof. Dr. Hiltrud Gnüg

(Gutachterin/Gutachter)

Prof. Dr. Michael Wetzel

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 09.02.2008

INHALT

I. THEMA UND AUFBAU DER ARBEIT	4
II. THEORETISCHE GRUNDLEGUNG	9
1. Der Texteingang	9
2. Die Grenzen des Erzähleinganges	12
3. Untergliederungsmöglichkeiten von Texteingängen	14
3.1 Der Titel	14
3.2 Das Motto	17
3.3 Der erste Satz	20
3.4 Eingang und Einsatz	21
4. Kategorisierungsmöglichkeiten von Textanfängen	22
4.1 Ab ovo und in medias res	22
4.2 Kategorisierung nach Leib	24
5. Die Arbeitsgrundlage	26
III. UNTERSUCHUNG DER TEXTE	27
1. Die Novellen	27
1.1 Die Novelle als Gegenstand kompositorischer Durchformung	27
1.2 Analyse der Novellen	28
1.2.1 „Vergessene Träume“	28
1.2.2 „Untergang eines Herzens“	53
1.2.3 „Schachnovelle“	88
1.3 Fazit der Novellenanalyse	129
2. Die Biographien	135
2.1 Die Biographie als Gegenstand kompositorischer Durchformung	135
2.2 Analyse der Biographien	146
2.2.1 „Emile Verhaeren“	146
2.2.2 „Joseph Fouché – Bildnis eines politischen Menschen“	177
2.2.3 „Balzac“	212
2.3 Fazit der Biographieanalyse	245
IV. SCHLUSSFOLGERUNGEN	252
V. LITERATURVERZEICHNIS	276
VI. ANHANG	286
1. Die Novellenanfänge	286
1.1 „Vergessene Träume“	286
1.2 „Untergang eines Herzens“	287
1.3 „Schachnovelle“	289
2. Die Biographieanfänge	291
2.1 „Emile Verhaeren“	291
2.2 „Joseph Fouché – Bildnis eines politischen Menschen“	292
2.3 „Balzac“	293

I. THEMA UND AUFBAU DER ARBEIT

Erzählende Texte präsentieren Ausschnitte aus fremden Welten. Sie führen den Rezipienten auf unbekanntes Terrain, ganz gleich, ob sie Fiktives oder Faktisches zum Inhalt haben. Welche Vorinformation über Inhalt und Form auch bereits zu ihm vorgedrungen sein mag, vollständig lässt sich das zu Erwartende in Erscheinungsweise und Wirkung doch nie abschätzen. Es kann nicht nur erschütternd, beunruhigend oder abstoßend sein und den Leser damit in seinem Seelenfrieden bedrohen, sondern auch banal, langweilig oder albern und sich entsprechend als Verschwendung von Zeit und Energie entpuppen. So stellt es immer ein gewisses Wagnis dar, sich auf einen Erzähltext einzulassen, den vom Autor eingeschlagenen Pfaden zu folgen. Entsprechend wichtig erscheint der Beginn der geplanten Reise, denn er gibt dem Rezipienten Hinweise auf ihren Verlauf und die Möglichkeit, ohne größeren Verlust von Zeit und Kraft wieder umzukehren. Er klärt ihn z.B. über die (erste) Richtung der Fahrt auf und über das dafür benutzte Vehikel, aber auch über die personellen Rahmenbedingungen. Wird es nach Indien gehen oder in die Eifel, wird die Fahrt mit dem Fahrrad stattfinden oder mit dem Hochgeschwindigkeitszug? Wie sieht die Ausrüstung aus, wer sind die Begleiter? Wird man sich also einschränken müssen oder luxuriös reisen? Wird man mit einer geschwätzig alten Frau oder mit einem gediegenen Ehepaar auskommen müssen? Auf diese und viele weitere Fragen gibt der Eingang eines Textes erste Antworten und verspricht auf diese Weise eine mehr oder weniger angenehme Erfahrung. Der Leser seinerseits lässt sich dadurch nicht nur zur Lektüre bewegen oder aber davon abschrecken, er wählt sich im ersteren Fall auch die mentale Ausrüstung, die die Vorgaben des Eingangs als erforderlich oder zumindest hilfreich erscheinen lassen, und legt damit fest, ob er die Reise in Wanderschuhen oder in Sandalen bestreiten wird. So ergibt sich bereits am Anfang eines Textes eine intensive Interaktion zwischen dem Leser und der virtuellen Realität, die bereits grundlegende Weichen stellt.

Ob diese Weichenstellungen dem Kommenden angemessen sind, ob die Anfangsgestaltung den Rezipienten umsichtig in die angesteuerten Gefilde einführt oder ihn weitgehend unvorbereitet auf das stoßen lässt, was ihn erwartet, ist die Frage, die hier im Mittelpunkt des Interesses steht. Trifft Letzteres zu, ist zu untersuchen, in welcher Weise Anfang und Fortgang kontrastieren und welche Wirkung dies hervorruft. Ist Ersteres der Fall, wäre zu klären, mit welchen Mitteln und welchem Ergebnis diese Einführung erfolgt. Handelt es sich mehr um eine Vorbereitung auf Äußerlich-Oberflächliches oder auf Tiefgehend-Strukturelles? Ist all dies beantwortet worden, ist schließlich

auch von Interesse, welche konzeptionellen Aussagen die herausgearbeitete Beschaffenheit der Texte über das untersuchte Werk und die dahinter stehende Vorstellung von Kunst und Welt enthält.

Gegenstand dieser Fragen soll das Werk Stefan Zweigs sein. Dieses weist mit seiner Schwerpunktsetzung einerseits im Novellistischen und andererseits im Biographischen eine auffällig kontrastierende Struktur auf. Es bewegt sich sowohl im Bereich des Fiktionalen, das der Gestaltung und entsprechend einer vorausweisenden Durchformung des Anfangs freien Raum lässt, als auch in den Grenzen des Faktischen, das durch mannigfaltige Vorgaben bindet und mithin weit weniger Möglichkeit zur gestalterischen Einflussnahme bietet. Es lässt daher eine Auseinandersetzung mit den Opponenten Fakt und Fiktion vermuten, die in einem bewussten Umgang mit dem zwischen ihnen bestehenden Spannungsverhältnis mündet. Eine Untersuchung dieser Texte kann folglich Aufschluss über den dabei eingenommenen Standpunkt geben und den Erkenntnissen über die Gestaltungsprinzipien, nach denen Stefan Zweig seine Texte arrangiert, noch Hinweise auf seine Sicht von Faktizität, Authentizität und Wahrheit sowie der Frage nach einem angemessenen Umgang mit diesen Größen hinzufügen.

Neben dieser aufschlussreichen Schwerpunktsetzung zeichnet sich das Werk Zweigs auch dadurch aus, dass es sich zu seiner Zeit einer großen Popularität erfreute. Dies lässt es einerseits als Exponenten des Zeitgeistes erscheinen, der den Erwartungen und Bedürfnissen des Publikums offenbar sehr entgegengekommen ist. Andererseits machte es dieses Werk auch zu einem Einflussfaktor auf die Verfasstheit der Zeit, denn als massenhaft rezipiertes Œuvre konnten seine Entwürfe von Leben und Welt die Vorstellungen und Überzeugungen einer breiten Schicht von Menschen mitformen. Die in der Analyse gewonnenen Erkenntnisse über Stefan Zweigs Sicht von und Umgang mit seiner Materie können daher in einem zweiten Schritt auch auf ihre Wirkung beim Publikum hin befragt werden und so Aufschluss darüber geben, welchen Einfluss dieser Autor auf den Zeitgeist genommen hat, wie sein Anteil an den Entwicklungen seiner sehr bewegten Zeit aussah.

Es sind daher die novellistischen und biographischen Texte, die hier zur Untersuchung herangezogen werden. Sie stellen nicht nur die beiden Seiten des soeben dargelegten Kontrastes im Schaffen Zweigs dar, sie bilden in ihrer großen Menge auch den Hauptteil seines schriftstellerischen Werkes. Die Zusammenstellung der Untersuchungsobjekte im Einzelnen schöpft bei den Novellen aus allen verfügbaren Textbeispielen, während die Auswahl der Biographien auf solche Texte beschränkt bleibt,

die eine ausführliche Lebensdarstellung enthalten. Dies gründet in dem Anliegen, dem Kontrast zwischen Fakt und Fiktion im Œuvre Zweigs möglichst gerecht zu werden, indem er in seiner deutlichsten Form vor Augen gestellt wird. Während nämlich die biographisch angelegten Kurztexte, zusammengefasst etwa in den Reihen „Baumeister der Welt“ oder „Sternstunden der Menschheit“, durch ihren Charakter als konzentrierte Ausschnitte dem Autor noch eine recht weit gehende Gestaltungsfreiheit lassen, binden die Lebensbilder ihn im größtmöglichen Maße. Hier muss er ein ganzes Leben zur Darstellung bringen, anstatt nur die dramatischen Höhepunkte herausfiltern und so Szenarien entwerfen zu können, die an Dichte einem fiktiven Geschehen gleichkommen. Die nach dieser Selektion zur Verfügung stehenden novellistischen und biographischen Texte sind nach Gesichtspunkten ihrer Chronologie sowie, in einem zweiten Schritt, nach Merkmalen ihrer Anfangsgestaltung geordnet und einem Auswahlprozess unterzogen, der zunächst eine möglichst große Breite des untersuchten Zeitraumes und schließlich eine möglichst hohe Varianz hinsichtlich der Charakteristika der jeweiligen Texteingänge gewährleistet. Im Falle der biographischen Arbeiten wurde dafür mit „Emile Verhaeren“ auch ein Text einbezogen, der eher monographischen Charakter hat. Dies ist durch die Tatsache begründet, dass er auch in dieser Ausrichtung die Anforderungen des Untersuchungsprofils erfüllt und zugleich ganz am Anfang des biographischen Schaffens von Zweig steht, sodass an ihm die ersten Ansätze dieser Arbeit beobachtet werden können.

Der Aufbau der Untersuchung stellt sich im Einzelnen wie folgt dar: Zunächst werden die Ansätze der Erzählanfangsforschung vorgestellt, um einen Überblick über die bestehenden Meinungen und Beiträge zum Thema zu geben und vor diesem Hintergrund schließlich die Arbeitsgrundlage zu benennen. Dann folgen zwei identisch angelegte Analyseteile, in deren Rahmen zunächst die Novellen und anschließend die Biographien untersucht werden. Der Aufbau dieser Analyseteile enthält als ersten Punkt eine kurze Darstellung der theoretischen Hintergründe, wie sie für die jeweilige Gattung im Kontext dieser Arbeit relevant sind. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Frage nach den Möglichkeiten der Gestaltung innerhalb der behandelten Gattung, um ihre grundsätzliche Offenheit für eine kompositorische Anlage des Anfangs herauszuarbeiten. Dem folgt die Untersuchung der konkreten Textbeispiele.¹ Diese ist dadurch gekennzeichnet, dass sie, an der natürlichen Rezeption orientiert, die ersten Glieder des Texteinganges

¹ Zur besseren Nachvollziehbarkeit des dort Dargelegten sind die zur Disposition stehenden Textanfänge im Anhang dieser Arbeit zusammengestellt.

nacheinander auf ihre Aussagen hin befragt, um schließlich Verknüpfungen zu den Entwicklungen der präsentierten Konstellation offenzulegen. Greifen diese Verknüpfungen an der grundlegenden Motivstruktur des Textes an, werden sie in einem letzten Schritt in einen Deutungsansatz überführt. Ist dies nicht der Fall, werden die festgestellten Verknüpfungen ebenso wie die Brüche zwischen Anfang und Gesamttext, in Hinblick auf ihre Funktion im Gesamtkonstrukt hin untersucht. Bei dieser Arbeit mit den Texten kommt, was den ersten Teil der Analyse betrifft, ein offener Anfangsbegriff zum Einsatz. Dementsprechend ist die Frage nach den Grenzen des Erzählanfanges an den Merkmalen des infrage stehenden Textes ausgerichtet. Zudem werden etwaige Binneneingänge in die Untersuchung mit einbezogen. In ihrer Eigenschaft, den Leser in einen neuen, in sich geschlossenen Kosmos einzuführen, sind sie dem faktischen Erzählanfang trotz ihrer Einbettung in einen vorbereitenden Kontext ausreichend ähnlich, um dies zu rechtfertigen. Allerdings kann keine strenge Untergliederung der Anfangskomponenten nach dem dargelegten Muster erfolgen, da die Texte Zweigs durch sehr fließende Übergänge zwischen Rahmen- und Binnenteil gekennzeichnet sind. Es wird daher eine zusammenfassende Betrachtung des Binneneingangs durchgeführt. Was den Abschlussteil der jeweiligen Einzelanalyse betrifft, sei darauf hingewiesen, dass dort nicht alle Verbindungen summarisch aufgezeigt, sondern lediglich einige Hauptstränge eingehend betrachtet werden. So kann sowohl der Maxime der Kompaktheit und Übersichtlichkeit entsprochen als auch die Tiefe der Verknüpfungen herausgearbeitet werden.

Generell ist zu den durchgeführten Analysen anzumerken, dass sie in erster Linie aus dem Blick auf den Text entstehen. Da es Ziel der Arbeit ist, der Verflechtung des Erzählanfanges mit dem Gesamtkonstrukt nachzugehen, erscheint es sinnvoll, sich dabei von dessen Struktur leiten zu lassen, anstatt Zusatzinformationen hinzuziehen. Auch ist darauf zu verweisen, dass die dabei gewonnenen Ergebnisse weder abschließend noch umfassend zu sein beanspruchen. Die Anlage dieser Arbeit ließe dies in ihrer Gedrängtheit auch nicht zu. Vielmehr sind die hier vorgelegten Interpretationen jeweils als eine von mehreren möglichen Deutungen zu verstehen und lassen entsprechend Raum für weitere Auseinandersetzungen mit dem Thema. Dies führt schließlich zum letzten hier noch anzusprechenden Punkt, nämlich der Forschungslage. Diese zeichnet sich in Bezug auf die gewählte Textgrundlage vor allem durch eine recht geringe Zahl an verwertbaren Beiträgen aus. Von der Tatsache abgesehen, dass bisher noch keine Arbeit zum Thema der Erzählanfänge Zweigs, sei es in den Novellen, sei es in den Biographien,

existiert, sind viele besonders der frühen Forschungstexte von großer emotionaler Bindung an den Autor getragen und daher zu wenig kritisch angelegt. Die von diesem Schwachpunkt nicht betroffenen Arbeiten beschäftigen sich nur zum Teil mit den Novellen und Biographien Zweigs und konzentrieren sich vor allem auf die bekannteren Texte, während besonders die früheren Werke kaum oder gar keine Beachtung finden. Auch gehen sie oft Fragestellungen nach, die für die vorliegende Arbeit nicht relevant sind, sodass eine Bezugnahme auf die Zweig-Forschung in diesem Rahmen nur recht bescheiden ausfallen kann.

Zu den Biographieanalysen ist noch anzumerken, dass die im Abschlussteil jeweils vorgelegten Deutungen selbstverständlich nur eine Interpretation der vorliegenden Texte darstellt, die in keinem Fall eine Diskussion über die geschichtliche Wirklichkeit zu sein beansprucht. Dies ist weder Ziel der Arbeit, noch wäre es in ihrem Rahmen zu bewältigen.

Auf die Untersuchungen der einzelnen Textbeispiele folgt schließlich ein Fazit, das den jeweiligen Schlusspunkt der beiden großen Kernteile bildet. Hier werden die Erkenntnisse der Einzelanalysen strukturiert und in gedrängter Form noch einmal vergegenwärtigt. Im letzten Kapitel der Arbeit werden dann die Ergebnisse, die vorher für die Gattungen getrennt ermittelt wurden, nebeneinander gestellt und bewertet. Dabei werden sie nicht nur auf die Implikationen hin befragt, die sie in Bezug auf das Schaffen Zweigs haben, sondern auch hinsichtlich der Konsequenzen, die sie rezeptionsästhetisch nach sich ziehen, zur Diskussion gestellt.

II. THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

1. Der Texteingang

Der Anfang eines Textes stellt einen radikalen Einschnitt dar. Er durchbricht das Schweigen, das vor der in ihm enthaltenen Wirklichkeit steht. Er lässt die Umrisse einer Welt entstehen, wo vorher nur Leere war, indem er die Existenz ihrer Bestandteile proklamiert und so in ein – imaginäres – Dasein überführt. Mit diesem einschneidenden Akt – „as the author’s language imposes shape and form upon silence and emptiness“² – imitiert der Anfang eines Textes nicht nur den biblischen Schöpfungsakt³, er tritt auch ein in die Realität des Lesers. Dies macht ihn zur Schnittstelle zwischen der Welt, der er einen Raum verschaffen will, und der Welt, in der diese Auffaltung des artifiziellen Kosmos’ stattfinden soll.⁴ Er stellt daher den Punkt dar, an dem diese beiden in ihren Eigenheiten aufeinander treffen und sich in ein erstes Verhältnis setzen. Da der fiktiven Welt, ganz gleich, wie sehr sie der faktischen ähnelt, gerade an ihrem Eingang immer ein Zug der Fremdheit und des Eindringens anhaftet, eignet diesem Verhältnis eine potentielle Unversöhnlichkeit, die eine gegenseitige Abstoßung nie ausgeschlossen sein lässt.⁵ So ist der Erzählanfang auch der Punkt, an dem der Weg des Lesers in die Fiktion am schwierigsten ist, während ein Rückzug in die eigene Realität noch ohne größeren Widerstand vonstatten geht, denn diese ist in ihrer Allgegenwart noch sehr wirkungsmächtig und macht in ihrer Bekanntheit einen anziehend sicheren Eindruck. Da der Leser nun aber unabdingbar für die Existenz der Fiktion ist – nur durch ihn kann sie zu echtem Leben erwachen, nur in seinem Geist aus einer Ansammlung von Papier, Pappe und Druckerschwärze zur Tür in eine andere Wirklichkeit werden – muss sie alles daran setzen, aus einem potentiellen einen tatsächlichen Rezipienten zu machen. Um dies zu erreichen, muss sie die Zurückhaltung und Skepsis überwinden, die ihn vor Langeweile oder unangenehmen Erfahrungen schützen sollen und den Erwartungen auf Abwechslung und Horizonterweiterung damit entgegenstehen.⁶ Eine gelungene Taktik der Außendarstellung, wie sie vom Ruf des Autors, vom Klappentext oder vom äußeren

² **Schwarz**, D. R.: Beginnings and Endings in Hardy’s Major Fiction, in.: Critical approaches to the fiction of Thomas Hardy, hg. v. D. **Kramer**, London 1979, S. 17.

³ Vgl. **Klotz**, V.: Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. **Miller**, Berlin 1965, S. 24.

⁴ Vgl. **Mandelartz**, M.: Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes, in: Euphorion 87, 1993, S. 420.

⁵ Vgl. dazu **Klotz**, S. 15.

⁶ Vgl. dazu **Tabbert**, R.: Lockende Kinderbucheingänge, in: Wirkendes Wort 36 (1), 1986, S. 422.

Erscheinungsbild eines Buches ausgehen mögen⁷, ist dafür nicht hinreichend, denn der Leser weiß, dass all diese Hinweise auf die Art des zu Erwartenden irreleiten können und die neue Welt in ihrer konkreten Realisierung letztlich doch unwägbar und ein Eintritt in sie daher mit Risiko behaftet bleibt.⁸ Erst der tatsächliche Erzähleingang hat den Rang eines weitgehend vertrauenswürdigen Informanten, wenn es um den Charakter des Kommenden geht, denn er stellt den ersten integrativen Bestandteil der fiktiven Welt dar. So ist er auch der ausschlaggebende Punkt bei der Entscheidung für oder gegen den Eintritt in den fiktiven Raum und sollte in seiner Gestaltung entsprechend Merkmale aufweisen, die eine möglichst große Anziehung auf den Rezipienten ausüben.⁹ Diesen Zusammenhang untersucht Amos Oz in seinem Essay über den Anfang von „Geschichten“ und kommt zu der Überzeugung, dass es eine Art vertraglicher Vereinbarung ist, die am Beginn eines Textes zwischen diesem und seinem Leser geschlossen wird. In diesem Rahmen präsentiert der Text dem Rezipienten die Bedingungen seines Verweilens in der Fiktion, sodass dieser eine verlässliche Handhabe für seine Entscheidung hat. Allerdings stellt Oz fest, dass nicht alle Texte ihre Versprechen halten, mehr noch, dass einige ihre Verträge sogar bewusst irreführend formulieren, um den Leser (zunächst) in einem Irrglauben über die wahren Bedingungen der Zusammenkunft zu belassen.¹⁰

Die Verlässlichkeit des Erzählanfangs als Vertragspartner ist damit grundlegend infrage gestellt, seine Fähigkeit, den Leser auch nach Entdeckung der Täuschung an das (fälschlicherweise) als gegeben Präsentierte zu binden, dagegen in keiner Weise beeinträchtigt. Im Gegenteil, im Falle einer Entscheidung für die Lektüre vermag er sich tief in die Wahrnehmung des Lesers einzuschreiben und damit die Beurteilung des Nachfolgenden nachhaltig zu beeinflussen. Der Grund hierfür liegt in der Strukturierungsmacht dessen, was als erstes in Erscheinung tritt: Am Eingang eines Textes erhält der Leser die ersten unmittelbaren Informationen über die sich aufschließende

⁷ Vgl. dazu **Kraft**, H.: „Seite eins“ – ein Beitrag zur inhaltsbezogenen Formanalyse von Romananfängen, in: Die Psychoanalyse der literarischen Form(en). Freiburger literatur-psychologische Gespräche 9, hg. v. J. **Cremerius**, W. **Mauser**, C. **Pietzcker** u. F. **Wyatt**, Würzburg 1990, S. 140f. Näheres dazu s. **Genette**, G.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches (Studienausgabe), Frankfurt a.M./New York 1992, S. 22-57, 103-114.

⁸ Vgl. **Wyder**, M.: Vorhof zum Tempel. Der Anfang von Stifters ›Nachsommer‹, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 20, 1989, S. 149f.

⁹ Vgl. dazu **Schuhmann**, K.: Englische Romananfänge im 19. Jahrhundert, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. **Miller**, Berlin 1965, S. 204. Vgl. dazu **Miller**, N.: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an den Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München 1968, S. 9f. [Im Folgenden als Miller1.]

¹⁰ Vgl. **Oz**, A.: So fangen die Geschichten an, Frankfurt a.M. 1997, S. 13ff. Vgl. dazu **Schuhmann**, S. 204f.

neue Welt. Da diese sich nicht mit Strukturen arrangieren müssen, die bereits von anderen Angaben derselben Textebene etabliert wurden, können sie mit ihren Implikationen weitgehend frei zur Sinnkonstruktion ansetzen. Alles Nachfolgende dagegen wird unter dem Eindruck der Marksteine wahrgenommen, die von diesen ersten unmittelbaren Informationen gesetzt wurden. So legt das Erst- bzw. Frühererscheinende die Grundlagen für die Wahrnehmung des Späteren und lenkt damit dessen Einordnung und Beurteilung. Eine Information, die im Eingang gegeben wird, wird ihren Einfluss in der entworfenen Welt daher auch dann nicht vollständig verlieren, wenn sie sich später als falsch erweist. Zu sehr hat sie, durch ihr frühes Auftreten in die Position eines Grundbausteines der Urteilsbildung gebracht, die Gestaltung des Gesamtbildes gesteuert und kann einen Verweis aus dem Kader der relevanten Angaben mit ihren weitreichenden Weichenstellungen aufwiegen. Selbst im Falle einer vollständigen Revision des entstandenen Bildes, der auch diese Weichenstellungen zum Opfer fallen, ist ihre Wirkung nicht zur Gänze aufgehoben, da die von ihr verursachte umfassende Umstrukturierung sich tief ins Gedächtnis des Rezipienten einschreiben und damit immer auch auf sie verweisen wird.

Eine Kategorisierung gängiger Konstellationen von Eingangsszenarien hat Leib vorgenommen und damit ein grobes Schema für die Einordnung von Erzählanfängen und deren Wirkung erstellt (s. Pkt. 4.2). Neben der dort herangezogenen konkreten fiktiven Situation, welche eine erste Handhabe für die Entscheidung für oder gegen die Lektüre liefert und erste Weichen in Bezug auf Ort, Zeit und Personal der fiktiven Welt stellt, führt der Anfang eines Textes auch Erzählperspektive und Erzählweise ein.¹¹ So lernt der Leser auch den Erzähler und seinen Umgang mit den geschilderten Vorgängen und den vorgestellten Protagonisten bereits von Beginn an kennen und erhält dadurch weitere Anhaltspunkte für seine Lektüreentscheidung. Zudem erfährt er im Falle eines Vertragsabschlusses auch von diesen Konstituenten der Fiktion schon eine grundlegende Steuerung seiner Wahrnehmung und Bewertung des Dargestellten.

Trotz der potentiellen Unzuverlässigkeit des Erzählanfangs in den Verhandlungen über die Lektüre enthält dieser also bereits eine ganze Reihe von Informationen über die sich entfaltende Welt und vermag sich daher zu einem komplexen Aussagekonstrukt zu entwickeln, sobald sich ein sorgfältig berechnetes Zusammenspiel dieser Informationen

¹¹ Vgl. **Erlebach**, P.: Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans, Heidelberg 1990, S. 50.

einstellt.¹² Eine Analyse des Präsentierten, welche auch die in diesem Zusammenspiel entstehenden unterschwelligeren Strukturen berücksichtigt, qualifiziert den Erzählanfang u.U. als besseren Indikatoren des Kommenden, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein hat.¹³ So verweist beispielsweise Mandelartz auf das Potential von Erzählanfängen, „de[n] Aufbau des Ganzen [zu spiegeln]“.¹⁴ Miller konstatiert:

Wenn man generell sagen kann, daß jedes Detail eines Kunstwerks die Eigenarten des geschlossenen Ganzen in sich berge [...], so kommt doch dem Anfang noch eine besondere und exemplarische Bedeutung zu: er enthält *in nuce* nicht allein die Eigenheiten des ganzen Romans, sondern auch die charakteristischen Züge seines Autors und schließlich der Zeit, der Roman und Romananfang angehören.¹⁵

Mandelartz schließt daraus, dass „eine Untersuchung der Motivik des Anfangs [...] wechselseitig die verschiedenen Motive und die Struktur der Texte aufklären [könnte]“.¹⁶ Maier betont, dass hierfür besonders die Strukturanalyse infrage komme, da der Anfang „relativ inhaltslos“ und nichts als „Vorbedeutung“ sei.¹⁷

Zugleich gibt es auch Stimmen, die vor einer Überbewertung dieser vorausgreifenden Eigenschaft des Anfangs warnen. So äußert z.B. von der Thüsen, dass „[es] falsch wäre [...], [...] den Romananfang als Embryo mit allen Anlagen zu den noch folgenden technischen Möglichkeiten betrachten zu wollen“¹⁸. Eine Berücksichtigung des Angemerkten wird vor einer Mythologisierung des Erzählanfangs schützen und zum adäquaten Umgang mit ihm anhalten.

2. Zur Abgrenzung des Erzähleinganges

Für eine Überprüfung und Nutzung des Auslegungspotentials, das für den Erzähleingang postuliert wurde, ist eine möglichst genaue Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes zweckmäßig. Die Forschung äußert sich allerdings recht spärlich zu dieser Frage, in vielen Fällen wird eine offene Vorgehensweise, die auf einer Anpassung an

¹² Vgl. dazu **Miller1**, S. 9. Vgl. dazu a. **Höllerer**, W.: Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. **Miller**, Berlin 1965, S. 345. Vgl. dazu a. **Schwarz**, S. 17.

¹³ **Erlebach** merkt in diesem Zusammenhang an, dass die Hinweise auf das eigentliche Thema im Anfang sehr subtil sein können bzw. dass die Hinführung zur „zentralen Aussage“ in einer scheinbar völlig anderen Richtung begonnen werden kann (vgl. dort, S. 35).

¹⁴ **Mandelartz**, S. 420.

¹⁵ **Miller1**, S. 10.

¹⁶ **Mandelartz**, S. 420.

¹⁷ **Maier**, W.: Ein Einzelfall? Anfang und Struktur im ‚Maler Nolten‘, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. **Miller**, Berlin 1965, S. 149.

¹⁸ **Von der Thüsen**, J.: Der Romananfang in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 43 (1), 1969, S. 622. Vgl. a. **Himmel**, H.: Der Romananfang bei Franz Nabl, in: Über Franz Nabl. Aufsätze, Essays, Reden, hg. v. K. **Bartsch**, G. **Melzer** u. J. **Strutz**, Graz/Wien/Köln 1980, S. 41. Vgl. dazu a. **Schwarz**, S. 17.

die „Eigenart des jeweiligen Werkes“¹⁹ gründet, nahegelegt bzw. gewählt. So definiert etwa Kanzog den Erzähleingang als „die ersten Worte, Sätze oder Abschnitte einer Erzählung, deren Elemente die Identifizierung des Textes als Erzählung ermöglichen und darauf zielen, das Interesse des Lesers zu wecken.“²⁰ Von Ziegesar stützt sich in seiner Arbeit auf die sehr unbestimmt gehaltenen Anmerkungen Aristoteles' zum Thema. Letzterem zufolge „[ist] ein Anfang [...], was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“.²¹ Von Ziegesar sieht sich darin durch die Ergebnisse seiner Analysen bestätigt²² und konstatiert, dass der

Anfang [...] eines Romanes [sich] nicht normativ festlegen [lässt], sondern [...] bedingt [wird] durch:

1. die literarhistorische Epoche
2. den Romantypus
3. den Autor selbst²³.

Explizitere Aussagen zur Abgrenzung des Erzählanfanges finden sich bei Retsch. Sie macht mehrere Merkmale für den „Übergang zur Textmitte“²⁴ aus, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie eine Veränderung des unmittelbar zu Beginn Vor-gestellten markieren. So führt sie „inhaltliche Aspekte“ wie die „Erweiterung des Textgeschehens“²⁵ an und weist darauf hin, dass bestimmte Arten der „Satz-anknüpfung“ die so erreichten Abgrenzungen noch unterstützen und daher ebenfalls als Anhaltspunkt dienen können.²⁶ Auch neue Akzente in der Darstellung des Präsentierten, die mit Hilfe von „lexematischer Variation“, „Involvierung“ und „lexikalischer In-klusion“ gesetzt werden, betrachtet sie als Kriterium für den Übergang vom Anfang zum Weiterführenden.²⁷ Schließlich führt sie noch den Wechsel im Tempus sowie in der Redeweise als mögliche Hinweise an.²⁸ Obwohl diese Kriterien sehr konkret sind und daher gut operationalisierbar erscheinen, sind doch zwei Punkte zu bedenken, die einer Erhebung über die anderen Ansätze und in den Rang eines Standardinstruments

¹⁹ **Schumann**, S. 185. Vgl. a. **Muller**, M.: Romananfang und Romanschluss bei Marcel Proust, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. **Miller**, Berlin 1965, S. 273. Vgl. a. **Himmel**, S. 41f.

²⁰ **Kanzog**, K.: Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens, Heidelberg 1976, S. 18.

²¹ **Aristoteles**: Poetik, übers. u. hg. v. M. **Fuhrmann**, Stuttgart, bibliogr. erg. Ausg. 1994, S. 25.

²² Vgl. **von Ziegesar**, D.: Romananfänge und Romanschlüsse bei Thomas Hardy. Versuch einer form-orientierten Interpretation, Göttingen 1971 (zugl. Univ.-Diss., Tübingen 1970), S. 4, 96.

²³ Ebd., S. 96.

²⁴ **Retsch**, A.: Paratext und Textanfang, Würzburg 2000 (zugl. Univ.-Diss., Würzburg 1999), S. 147.

²⁵ Ebd., S. 148.

²⁶ Vgl. ebd., S. 148f.

²⁷ Vgl. ebd., S. 149.

²⁸ Vgl. ebd., S. 149f.

entgegenstehen. Zum einen können auch sie nur Anhaltspunkte bei der Bestimmung des Anfangsbereiches sein, die ebenso subjektiven Schwerpunktsetzungen unterliegen wie die Zugangsweise der oben zitierten Autoren. Denn letztlich ist es elementare Eigenschaft der meisten Texte, dass sie mit fortschreitendem Umfang in irgendeiner Art Erweiterung und Veränderung erfahren. So ist es fraglich, ob die Grenzziehung zwischen Aspekten, die noch ureigener Teil des eingangs Dargestellten, und solchen, deren Richtung bereits eine deutlich andere ist, tatsächlich immer zweifelsfrei erfolgen kann. Zum anderen kann eine besonders strenge Anwendung der angelegten Maße – u.U. als Reaktion auf das eben geschilderte Problem – zu einer außerordentlich starken Beschränkung und entsprechend zu einer verminderten Aussagekraft des infrage stehenden Textausschnittes führen. Die Zweckmäßigkeit eines derart eng gefassten Anfangsbegriffes ist daher zweifelhaft.

3. Untergliederungsmöglichkeiten von Texteingängen

Zur Arbeit mit dem Texteingang bietet sich nun zunächst eine Orientierung an gängigen Komponenten der Textorganisation wie dem Titel, eventuellen Motti, dem ersten Satz, Absatz usw. an. Diese stellen nicht nur gebräuchliche Abschnitte in der Textproduktion dar, sondern fungieren auch als wichtige Anhaltspunkte bei der Rezeption eines Texteinganges und haben entsprechend eine bedeutende Rolle bei der Konstruktion des Fiktiven inne.

3.1 Der Titel

Der Titel eines Textes ist der erste Berührungspunkt des Rezipienten mit dem fiktiven Raum an sich. Trotz seiner Eigenschaft, nicht auf gleicher Ebene wie die anderen grammatischen Einheiten innerhalb des Textes zu agieren – Karalaszwili spricht davon, dass er das Buch als Ganzes „umhüllt“ – und daher nicht ohne Vorbehalte als Werkanfang gelten kann²⁹, ist er doch in der Regel – im Gegenteil etwa zu Vorwort oder Widmung – das erste grundlegende und unentbehrliche Element der Lektüre. Dies konzidiert auch Karalaszwili und fügt hinzu, dass der Titel für den Leser daher eine Wegweiserfunktion übernehme, die ihm anzeige, in welche Richtung sich seine

²⁹ Vgl. **Karalaszwili**, R.: Der Romananfang bei Hermann Hesse. Die Funktion des Titels, des Vorworts und des Romaneinsatzes in seinem Schaffen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 25, 1981, S. 459. Vgl. a. **Rothe**, A.: Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte, Frankfurt a.M. 1986, S. 15.

Phantasie entfalten solle.³⁰ Aus dieser Wegweiserfunktion erwächst ein zweiter Umstand, der ebenfalls dafür spricht, den Titel als integrativen Teil des Erzähleinganges zu behandeln. Durch das (u.U. vorgebliche) Informationsangebot des Titels nämlich sieht sich der Leser ermuntert, während der Lektüre immer wieder auf ihn zurückzugreifen und ihn zur Deutung des Dargestellten heranzuziehen. So entspinnt sich ein enges Zusammenspiel der fiktiven Wirklichkeit mit diesem noch mehr außerhalb ihrer Grenzen liegenden Textbestandteil und verbindet beide in gemeinsamer Aussage- bzw. Suggestionwirkung. Neben dieser übergreifenderen und entsprechend ungezielteren Einflussnahme kann der Titel auch in ein direktes Zusammenspiel mit dem Nachfolgenden treten, wenn er z.B., wie Backus zeigt, das Bezugsobjekt eines Pronomens im ersten Satz darstellt.³¹ Dies veranlasst Schönau zu der Anmerkung, dass „der Titel häufig die eigentliche Nahtstelle zwischen der empirischen Realität und der Fiktion darstellt“.³² Er sei „als ‚Name‘ des Buches [...] Teil der Wirklichkeit, als erstes Wort zugleich oft schon Teil der fiktiven Werkwelt“.³³ Infolgedessen sei auch „die Bedeutung des Anfangssatzes als der Stelle des ‚Einstiegs‘ [...] zu relativieren“.³⁴ Anstatt diesen also uneingeschränkt zur Schwelle in die Fiktion zu erheben, muss eine Vorverlagerung dieser Funktion in den Titel bzw. in den Aussageraum zwischen diesem und dem ersten Satz erwogen werden, wenn der Titel seinen reinen Umrahmungscharakter hinter sich lässt und durch seinen Aufbau bzw. sein Zusammenspiel mit dem ersten Satz bereits selbst in die fiktive Welt hineinführt.

Die genaueren Merkmale dieser ersten Station der Lektüre sind bei Genette konzise und zweckmäßig aufgelistet³⁵: Er fasst die Funktionen eines Titels, dem zusätzlich noch ein Untertitel und/oder eine Gattungsangabe angehören können³⁶, als „Bezeichnung“, „Angabe des Inhaltes“ und „Verführung des Publikums“ zusammen.³⁷ Lediglich die erste, so Genette, ist obligatorisch, da sie praktischen Erfordernissen der Identifikation entspringt, zugleich aber stellt sie auch die belangloseste der drei Funktionen dar, da sie

³⁰ Vgl. **Karalashwili**, S. 459.

³¹ Vgl. **Backus**, J. M.: „He Came Into Her Line of Vision Walking Backward“: Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings, in: *Language Learning, A Journal of Applied Linguistics* 15, 1965, S. 68.

³² **Schönau**, W.: In medias res: Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2, 1973, S. 56.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 55f.

³⁵ Eine detailliertere Aufstellung findet sich bei **Rothe**, der bei seiner Untersuchung jede Seite des vom Titel in Gang gesetzten Kommunikationsvorganges im Einzelnen beleuchtet und mit zahlreichen Beispielen illustriert.

³⁶ Vgl. **Genette**, S. 59f.

³⁷ Ebd., S. 77.

in ihrer rein technischen Ausrichtung ebenso von einer Zahlenkombination oder Ähnlichem erfüllt werden kann.³⁸ Dem Auftrag der Inhaltsangabe kann Genette zufolge auf zweierlei Weise Genüge getan werden: Zum einen kann ein Titel Auskunft über Merkmale des behandelten Stoffes geben – dem verleiht Genette das Etikett „thematisch“ – und zum anderen kann mit dem Titel über die gewählte Form des Dargestellten informiert werden, dies wird als „rhematisch“ bezeichnet.³⁹ Beides kann wiederum in unterschiedlicher Weise erfolgen. So kann ein thematischer Titel seine Aufgabe erfüllen, indem er die Hauptperson des Darzulegenden nennt, eine konkrete oder symbolische Bestimmung der behandelten Vorgänge liefert oder indem er auf ein Detail des Kommenden fokussiert.⁴⁰ Ein rhematischer Titel indessen kann sich durch die gängigen Gattungsbezeichnungen, aber auch durch nichtstandardisierte Angaben wie „Betrachtungen“, „Situationen“ oder „Abschweifungen“ auszeichnen.⁴¹ Beiden Varianten ist nach Genette gemein, dass sie neben einem deskriptiven Wert, der sich aus der Aussage des Titels an sich ergibt, noch ein konnotatives Moment enthalten können, welches aus intertextuellen Bezügen entsteht. So kann die Imitation einer Formangabe, deren Original fest mit einem bestimmten Kontext verknüpft ist, auch das mit Bedeutungen noch unaufgeladene Werk an diesen Kontext anbinden. Bei thematisch orientierten Titeln ist es die Nachahmung bestimmter Titelbildungsmuster, wie sie für gewisse Genres oder Autoren existieren, die eine Angliederung an konnotativ fest besetzte Hintergründe bewirkt und der Titelaussage auf diese Weise noch eine zusätzliche Komponente hinzufügt.⁴² Ebenfalls beiden Strukturvarianten gemein ist der Umstand, dass diese gemeinhin akzeptierte und erwartete Funktion des Titels, das Kommende in irgendeiner Art und Weise zu umreißen, unterlaufen oder gar völlig unberücksichtigt gelassen werden kann. So weist Genette darauf hin, dass weder das Inhalts- noch das Formpostulat des Titels – sei es in einer oberflächlich-konkreten, sei in einer absoluten Hinsicht – den Tatsachen entsprechen muss und eine Erfüllung der in ihn gesetzten Erwartungen als Deutungshilfe – zumindest in einem gängigen Sinne – ausbleiben kann.⁴³ Die Entscheidung für einen so gearteten Titel fördert die Auseinandersetzung

³⁸ Vgl. ebd., S. 77f. Vgl. a. **Rothe**, S. 34f.

³⁹ Vgl. **Genette**, S. 79f.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 82ff. Vgl. dazu a. **Rothe**, S. 176ff. Eine Ergänzung liefert auch **Mühlenweg** in ihrer weniger abstrakt strukturierten, dafür jedoch detailliert und beispielreich gestalteten Auflistung von Titelvarianten, die sie im Zuge einer Untersuchung der Verführungsfunktion von Titeln trivialer Texte zwischen 1750 und 1914 zusammenträgt. (Vgl. **Mühlenweg**, R.: Studien zum deutschen Romantitel (1750 – 1914), in: Muttersprache 73, 1963, S. 289-300.) Vgl. dazu a. **Rothe**, S. 176ff.

⁴¹ Vgl. **Genette**, S. 86ff. Vgl. dazu a. **Rothe**, S. 197ff.

⁴² Vgl. **Genette**, S. 89ff. Vgl. a. **Rothe**, S. 41ff.

⁴³ Vgl. **Genette**, S. 17f., 84. Vgl. a. **Rothe**, S. 170f.

des Rezipienten mit dem Text, da dieser sich dessen Wirkung und seiner vorgeblichen Angabe des Inhaltes nicht entziehen kann, und führt so u.U. zu tiefergehender Erkenntnis über das Sujet des Textes.

Die postulierte Verführungsfunktion schließlich hat ihr Ziel darin, eine Entscheidung des potentiellen Rezipienten für den Erwerb und die Lektüre eines Textes herbeizuführen.⁴⁴ Entsprechend ist sie mit ihrem Wirkungsfeld noch vor der eigentlichen Rezeption angesiedelt und hat darüber hinaus auch nicht die Bedeutungskonstruktion als solche im Blick, sodass sie hier von eher minderem Interesse ist. Völlig außer Acht zu lassen ist sie jedoch nicht, da sie sich in ihrem Verführungsbestreben die Wirkungsmöglichkeiten zunutze macht, die in der (scheinbaren) Angabe des Textinhaltes liegen.⁴⁵ In dieser Eigenschaft nimmt sie Einfluss auf deren Gestaltung und beteiligt sich damit indirekt am Prozess der Bedeutungskonstruktion. Es ist dies ein Eingriff, der – häufig von Außenstehenden wie etwa Verlegern gesteuert⁴⁶ – ein Tor für Verzerrungen des vom Künstler angestrebten Bildes öffnet und die Deutung des Titels auf diese Weise mit einem gewissen Unsicherheitsfaktor belastet. Es ist zugleich aber auch ein Eingriff, der dort Entsprechungen hat, wo der Text infolge eines Austauschs mit Kollegen, einer Kritik etc. verändert wurde, und daher ein mehr oder minder gewöhnliches Beispiel schriftstellerischer Praxis repräsentiert. Zudem ist es ein Eingriff, der nur mit Einwilligung des Autors erfolgen kann und daher im Falle sorgfältiger künstlerischer Arbeit das Gesamtkonzept nicht in Frage stellen wird.

Ist der Titel durch einen Untertitel erweitert, kann dieser als Modifizierung des Ersteren eingesetzt werden und die dargelegten Funktionen entsprechend ebenfalls in der einen oder anderen Weise erfüllen.⁴⁷

3.2 Das Motto

Motti sind kleine Texte, die dem eigentlichen Erzähltext vorangestellt sind. Sie stellen in der Regel Zitate jeglicher Art und Herkunft dar, wie etwa Zeilen aus lyrischen Werken, Aphorismen oder Stücke aus philosophischen Abhandlungen, können aber auch vom Autor selbst stammende Aussprüche oder Betrachtungen sein, die graphisch,

⁴⁴ Vgl. **Genette**, S. 92.

⁴⁵ Vgl. dazu **Rothe**, S. 86ff., 105ff. Dort finden sich die entsprechenden Techniken ausführlich dargelegt.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 93ff., 151ff.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 303ff., 321ff.

sprachlich und/oder inhaltlich vom Erzähltext abgesetzt.⁴⁸ Ähnlich wie der Titel sind sie nicht unmittelbar in den Text eingebunden, enthalten aber eine Aussage über ihn⁴⁹ bzw. das Versprechen einer solchen und treten auf diese Weise mit ihm in Beziehung: Ein mit sicherer Hand gewähltes Motto „wird [...], in verkürztem Maßstab, Richtung, Absicht, Geist und Stimmung des jeweiligen Werks und seines Autors kennzeichnen. [...] [E]in echtes Motto [soll] sich im Text, [...] der Text sich im Motto [...] widerspiegeln.“⁵⁰ In der Folge lösen die Verwirklichungen dieser „zwar fragmentarische[n], aber doch sehr sicher pointierte[n] Stil- und Aussagemöglichkeit“⁵¹ nicht nur – wie der Titel – Erwartungen bezüglich des Kommenden aus (die sie nicht erfüllen müssen)⁵², sie fungieren auch als Deutungsinstrument und können so fortwährend auf die Wahrnehmung des Dargestellten Einfluss nehmen.⁵³ Die Möglichkeiten dieser Einflussnahme finden sich bei Böhm wie folgt unterschieden: Neben einer Orientierung über inhaltliche Aspekte⁵⁴ kann ein Motto sowohl eine emotionale Einstimmung in die Beschaffenheit der vorgestellten Welt⁵⁵ als auch eine rationale Vorbereitung auf die behandelten Probleme bewirken.⁵⁶ Es kann zur Spannungserregung beitragen, indem es fesselnde Stoffe verspricht oder Fragen aufwirft⁵⁷, und es kann die Wirkung des Geschilderten verstärken, indem es einen Kontrast zu ihm bildet.⁵⁸ Darüber hinaus liegt es auch im Rahmen seiner Möglichkeiten, die Aussagen des Titels zu erhellen oder kommentieren⁵⁹ sowie dem Autor Sprachrohr für Mitteilungen über seine Beziehung zum vorliegenden Werk, dessen Ziele, Glaubwürdigkeit und Fragen seiner Darstellungstechniken zu sein, sodass der Text selbst nicht mit illusionsbrechenden Autorcommentaren belastet ist.⁶⁰ Schließlich kann ein Motto auch die Funktion eines inte-

⁴⁸ Einen systematisierten Überblick über mögliche Quellen von Motti bietet **Böhm** in seiner Untersuchung des Mottos in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. (Vgl. **Böhm**, R.: Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, München 1975, S. 20-109.)

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 247f. Vgl. a. **Genette**, S. 153f.

⁵⁰ **Rehm**, W.: Mottostudien. Kierkegaards Motti, in: ders.: Späte Studien, Bern 1964, S. 219.

⁵¹ Ebd., S. 220.

⁵² Vgl. **Genette**, S. 153f. **Oz** versucht, auch die Motti in sein Modell des Vertrages zwischen Rezipient und Text einzuarbeiten (vgl. dort, S. 83).

⁵³ Als weitere potentielle Wirkungsweise führt **Genette** die Kommentierung des Titels an. Demzufolge kann das Motto also ähnlich dem Untertitel die Aussage des Titels erläutern und dem Leser so eine Hilfestellung bei der Deutung desselben geben (vgl. dort, S. 152f.).

⁵⁴ Vgl. **Böhm**, S. 131ff.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 115ff.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 122ff.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 156ff.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 163ff.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 131ff. Vgl. a. **Genette**, S. 152f.

⁶⁰ Vgl. **Böhm**, S. 142ff.

grierenden Moments übernehmen und die Zusammengehörigkeit mehrerer Einzelwerke markieren, indem es auf gemeinsame Hauptlinien aufmerksam macht.⁶¹

Zu diesem vielgestaltigen Einwirkungspotential auf denotativer Ebene treten nun noch Effekte konnotativer Art. So spricht Böhm dem Motto einen dekorativen Wert zu⁶² und Genette stellt fest, dass die Anwesenheit eines Zitates einen Anschein von Intellektualität erweckt, der dann auf Werk und Autor abstrahlt.⁶³ Der Bezug auf einen solchen Ausspruch nämlich bescheinigt dem Autor eine gewisse geistige Größe, nicht nur, weil er die Kenntnis einer solchen Äußerung intellektueller Qualität nachweist, sondern auch, weil er dem Werk ein Niveau unterstellt, das dem des Zitierten entspricht. Letzteres resultiert aus der oben dargelegten Suggestion, die zitierte Äußerung gebe Einblicke in das Kommende. Sie stellt eine Verbindung zwischen Zitat und Erzähltext her, die eine gemeinsame Ebene beider postuliert und so den Geltungswert des Zitierten auch für das infrage stehende Werk fruchtbar macht. Dieser Effekt wird noch gesteigert, wenn neben dem Inhalt auch der Urheber eines Zitates für Eindruck sorgt, sodass nicht nur der Anschein einer bedeutsamen Äußerung, sondern auch die Sicherheit eines anerkannten Namens seinen Wert für den protegierten Text in die Waagschale legt.⁶⁴ (Abgenutztheit kann hier natürlich auch gegenteilige Wirkungen hervorrufen, doch sei diese Problematik einer detaillierten Auseinandersetzung mit diesem Phänomen vorbehalten.)

Dieses Vermögen von Zitaten, vorteilhaft auf die Wahrnehmung von Text und Autor Einfluss zu nehmen, macht sie zum potentiellen Angriffspunkt von Manipulationen durch den Zitierenden, welcher sich ihrer günstigen Wirkungen versichern will. So können Fremdzitate etwa im Wortlaut verändert sein, um ein harmonischeres Zusammenspiel mit dem zu schaffenden Kontext⁶⁵ oder auch eine bessere Verständlichkeit zu erreichen.⁶⁶ Ebenso können Kürzungen vorgenommen worden sein, um den Auftritt des Zitates komprimierter zu gestalten.⁶⁷ (Neben solchen gezielten Eingriffen weist Böhm allerdings auch auf Nachlässigkeit und Gedächtnisschwäche als mögliche Gründe für fehlerhafte Zitierweise hin.⁶⁸) Eigenzitate auf der anderen Seite können implizit oder explizit als Fremdzitate präsentiert werden, um die tatsächliche Urheberschaft zu ver-

⁶¹ Vgl. ebd., S. 170ff.

⁶² Vgl. ebd., S. 111f.

⁶³ Vgl. **Genette**, S. 155f.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 154f.

⁶⁵ Vgl. **Böhm**, S. 204ff. Vgl. a. **Genette**, S. 147f.

⁶⁶ Vgl. **Böhm**, S. 218.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 205f.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 203f.

schleiern und sich auf diese Weise u.U. scheinbare Unterstützung von anderer Seite zu verschaffen.⁶⁹ Eine Verlässlichkeit der Aussagen dieser Texte auf inhaltlicher wie referentieller Ebene ist daher nicht gewährleistet.

Ein letzter wichtiger Punkt ist die Eigenschaft von Motti, außerhalb des Erzähltextes und zugleich doch auch mit ihm in Kontakt zu stehen und so eine Verschiebung des eigentlichen Erzählbeginns nach hinten zu bewirken. Da sie zumindest vorgeben, sich mit dem Inhalt des Folgenden auseinanderzusetzen, veranlassen sie eine Beschäftigung mit der fiktiven Welt, ohne bereits einen vollständigen Eintritt in sie zu fordern. Damit schaffen sie eine Brücke zwischen Realität und Fiktion und mildern den Übergang von der einen in die andere ab.⁷⁰

3.3 Der erste Satz

Der erste Satz ist der erste unmittelbare Kontakt des Lesers mit dem Erzähltext. Mit ihm beginnt die Entfaltung der fiktiven Welt in ihrer ganz spezifischen Eigenheit, mit ihm wird ihre Gestalt tatsächlich sichtbar, denn hier nun erhält der Leser eine echte Probe von Erzählweise, Erzählperspektive, von Rhythmus und Grundton.⁷¹ Hier werden „die individuellen Erwartungen des Lesers zum ersten Mal mit der Werkstruktur konfrontiert“.⁷² So stellt der erste Satz trotz aller Hinweis-, Nahtstellen- und Brückenfunktionen des Vorherigen die eigentliche Schwelle zwischen Realität und Fiktion dar. Als solche unterliegt er zwar durchaus dem konnotativen Einfluss des bereits Gesetzten, befindet sich aber noch nicht in einem engen Netz von Verknüpfungen innerhalb der fiktiven Welt, da ein solches Netz erst mit ihm entsteht, während die vorhergehenden Instanzen lediglich eine lose Hinweisstruktur etablieren konnten. Dies versetzt ihn in eine außerordentlich machtvolle Position, denn er trifft auf eine, was die konkrete fiktive Welt betrifft, noch fast ungeprägte Imagination. Er kann den wichtigen ersten Eindruck, den der Leser von dieser Welt, von ihren Bewohnern, ihren Objekten und den in ihr ablaufenden Vorgängen hat, nachhaltig formen. Er entscheidet darüber, wer oder was als erstes auftritt, in welcher Weise dieses Ersterscheinende präsentiert, im Zusammenhang mit welchen Entitäten es vorgestellt wird, wie es zu diesen in Beziehung gesetzt wird. Alles, was nach diesem ersten Satz kommt, wird unter dem Eindruck, den er vermittelt

⁶⁹ Vgl. **Genette**, S. 147ff.

⁷⁰ Vgl. **Rasch**, W.: Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967, S. 52.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 51. Vgl. dazu a. **Erlebach**, S. 60f.

⁷² **Schönau**, S. 50. Vgl. a. **Wyder**, S. 149f.

hat, wahrgenommen und gedeutet werden. Seine Weichenstellungen beeinflussen das Verständnis und die Bewertung des nachfolgenden Satzes, dessen – vom Vorhergehenden gelenkte – Weichenstellungen wiederum die Rezeption des Darauffolgenden bestimmen usw. So bildet die Aussage des ersten Satzes als Ausgangspunkt des mit der Lektüre einsetzenden Verstehens- und Deutungsprozesses auch dessen Grundlage, mag ihre konkrete Gestalt mit dem Hinzutreten immer neuer Informationen und also Weichenstellungen auch mehr und mehr verblassen.

Auch aus der Sicht des Autors wird die wegweisende Bedeutung des ersten Satzes, beispielsweise bei Schmidt-Henkel, herausgestellt. Dieser konstatiert in einer Auseinandersetzung mit dem „Kreationsvorgang“ Folgendes:

Der erste Satz hat offenbar [...] eine kaum zu ermessende Bedeutung; sein syntaktisches Gefüge [...] umschließt [...] die ganze Welt des Romans oder doch die generativen Gesetze, nach denen er abzulaufen hat.⁷³

Die Aussagen über den ersten Satz treffen m.m. auch auf den ersten Absatz, den ersten Abschnitt und das erste Kapitel zu.

3.4 Eingang und Einsatz

Eine weniger detaillierte Unterteilung des Erzählanfangs liefert Erlebach, der diesen unter Gesichtspunkten der klassischen Rhetorik betrachtet und ihn in der Folge in Eingang und Einsatz gliedert.⁷⁴ Dabei stellt der Eingang den eigentlichen Anfang des Textes dar, der „zumeist noch keine Geschehensintentionen [besitzt]“.⁷⁵ Er enthält mit der Einführung von Personen, Ort, Zeit etc. lediglich „Ansatzpunkte für das kommende Geschehen“ und hat entsprechend eine darauf „verweisende Funktion“.⁷⁶ An ihn schließt sich in der Regel der Einsatz an, der erste dynamische Elemente besitzt und damit das „eigentliche Romangeschehen“ in Gang setzt.⁷⁷ Allerdings können auch beide Teile zusammenfallen, wie Erlebach anmerkt.⁷⁸ Da diese Einteilung jedoch fließende Übergänge hat⁷⁹, sind einer trennscharfen Abgrenzung und damit einer praktikablen Operationalisierung Grenzen gesetzt.

⁷³ Schmidt-Henkel, G.: Anfang und Wiederkehr. Romananfänge und Romanschlüsse der deutschen Romantik, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. N. Miller, Berlin 1965, S. 93. Vgl. a. Schönau, S. 45. Dort ist eine Bestätigung dieser Sichtweise von „Produzentenseite“ her zu finden.

⁷⁴ Vgl. Erlebach, S. 39.

⁷⁵ Ebd., S. 40.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 39.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 42.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 39.

Auch der Erkenntniswert erscheint beschränkt bzw. eher auf spezifische Fragestellungen ausgelegt, da diese Untergliederung wichtige Anfangskomponenten wie den Titel und Motti nicht in die Analyse einbezieht.

4. Kategorisierungsmöglichkeiten von Textanfängen

4.1 Ab ovo und in medias res

Eine gängige Kategorisierung von Erzählanfängen ist die Unterscheidung zwischen Texten, die *ab ovo*, d.h. am Ursprung beginnen, und solchen, die *in medias res*, d.h. mitten im bereits entwickelten Geschehen ansetzen. Erstere werden zuweilen auch als „epische“⁸⁰, letztere als „abrupte“⁸¹ oder „unvermittelte“⁸² Anfänge bezeichnet. Diese Art der Kategorisierung hat ihren Ursprung in der Horazschen Poetik, in der dieser sich für einen selbstständigen und zielstrebigem Umgang mit dem dichterischen Stoff einsetzt. So preist er den Dichter, der den Trojanischen Krieg nicht „ab ovo“, d.h. vom Ei der Leda an, aus dem Helena geboren wird, erzählt, sondern der „ad eventum“, zum Ereignis bzw. Ergebnis, und „in medias res“, mitten in die Dinge, „eilt“.⁸³ Er wendet sich damit gegen Texte, die einer *ordo naturalis* folgen und entsprechend am Ausgangspunkt des darzustellenden Geschehens ansetzen⁸⁴, um dann dessen natürlicher Chronologie zu gehorchen. Es sind dies Texte, die dem Leser das Darzustellende als kontinuierlich nachvollziehbare Entwicklung vorlegen und ihn folglich nie – wahrnehmbar – über die Bedingungen und Hintergründe des aktuell sich Abspielenden im Unklaren

⁸⁰ Rasch, S. 51.

⁸¹ Ebd., S. 54.

⁸² Schönau, S. 50.

⁸³ Horatius Flaccus, Q.: Satiren und Briefe, eingel. u. übers. v. R. Helm, Zürich/Stuttgart 1962, Vv. 147f.

⁸⁴ Die Frage, wo letztendlich dieser Ausgangspunkt liegt, kann nie endgültig geklärt werden. Um das Horazsche Beispiel aufzugreifen: Ist der Trojanische Krieg tatsächlich von Beginn an erzählt, wenn man ihm die Geburt der Helena als Ursprung setzt, oder ist man an dieser Stelle bereits „mitten in den Dingen“, da der eigentliche Auslöser der Geschehnisse der liebestolle Zeus war? Oder ist es vielleicht auch ein viel späteres Ereignis wie die Wiederaufnahme Paris' in die königliche Familie, was die fatalen Entwicklungen in Gang gesetzt hat? Die Bestimmung eines ersten Auslösers in einer Welt, in der alles in einem Ursache-Wirkungs-Zusammenhang steht, ist äußerst schwierig und entsprechend der Willkür des Autors unterworfen. So ist die Frage, ob es nicht auch zu einem wichtigen Teil sprachliche Entscheidungen sind, die die jeweilige Einordnung der Eingangsform steuern. Dies legt nicht nur Schönau's Hinweis auf den rezeptionsästhetischen Unterschied zwischen der Entscheidung für oder gegen einen bestimmten Artikel im ersten Satz eines Textes nahe (vgl. dort, S. 56). Es wird auch von linguistischen Untersuchungen gestützt, deren Ergebnisse sich als Hilfsmittel zur Unterscheidung der beiden Anfangsarten eignen. (Vgl. dazu Harweg, R.: Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache, in: Orbis 17 (2), 1968, S. 343-388. Vgl. dazu a. Harweg, R.: Pronomina und Textkonstitution, München 1968, bes. S. 150-170. Vgl. dazu a. Bossong, G.: Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Erzählliteratur, in: Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur 94 (1), 1984, S. 1-24. Vgl. dazu a. Stanzel, Fr.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, bes. S. 195-239.)

lassen.⁸⁵ Dies manifestiert sich in einer trichterförmigen Anlage, mit der diese Texte den Leser zu den interessierenden Vorgängen hinführen und ihm so eine bequeme Lektüre unter schützender Leitung ermöglichen.

Stattdessen spricht Horaz sich mit seinem Verdikt für eine *ordo artificialis* und also für einen autonomen Umgang mit den Komponenten des Geschehens aus.⁸⁶ Aus dieser Empfehlung resultiert ein Erzählanfang, der infolge seiner Abweichung von der Chronologie davon gekennzeichnet ist, dass expositionsartige Informationen in die laufende Handlung eingebunden und vorangegangene Ereignisse nachgetragen werden. Zudem wird er durch den Sprung in ein bereits begonnenes Geschehen mit einer besonderen Dynamik versehen. Dies verursacht beim Leser gesteigertes Interesse und eine größere Bereitschaft zur Fortsetzung der Lektüre⁸⁷, da er nicht nur erfahren will, was die zurückgehaltenen Hintergründe des Geschilderten sind, sondern auch vom Fluss der Ereignisse mitgerissen wird. Zugleich legt es dem Leser bei der Konstruktion der sich entfaltenden Welt aber auch Steine in den Weg, da es ihm ein orientierendes Gerüst verweigert, in das er die erhaltenen Informationen einordnen kann. Stattdessen sieht sich der Leser gezwungen, die unverbundenen Angaben entweder eigenständig zusammenzuführen oder unter Vorbehalt abzuspeichern, um sie in geeigneterer Lage zu einem Ganzen zu fügen.⁸⁸ Als letztes Resultat einer Entscheidung für den Sprung ins Geschehen ist die „erzählerische Verleugnung des Anfangs“ zu nennen, auf die Schönau verweist.⁸⁹ Sie suggeriere, dass es der Text und seine Lektüre sei, was anfinde, nicht aber die Handlung, die schon begonnen habe und nun vom Leser rekonstruiert werden müsse.⁹⁰ Während Schönau daraus einen Versuch ableitet, einen Eindruck von Wahrhaftigkeit zu erzeugen⁹¹, betrachtet Rasch es als Technik, das Erzählte als Teil des „unsichtbaren Gesamtlebens“ transparent zu machen und es so implizit darin einzuweben.⁹²

⁸⁵ Vgl. **Lausberg**, H.: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutschen Philologie, München ⁷1982, S. 27.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 28.

⁸⁷ **Erlebach** verweist darauf, dass eine Verwendung dieser Anfangstechnik nur im Hinblick auf diesen Effekt und ohne anschließende Ausführung der dynamischen Ansätze nicht als echter, sondern lediglich als blinder *in medias res*-Eingang bezeichnet werden könne (vgl. dort, S. 55). Vgl. dazu a. **Backus**, S. 69f.

⁸⁸ Vgl. **Schönau**, S. 51f., 57f.

⁸⁹ Ebd., S. 53. Vgl. a. **Rasch**, S. 55.

⁹⁰ Vgl. **Schönau**, S. 53.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 53f.

⁹² Vgl. **Rasch**, S. 55f.

4.2 Kategorisierung nach Leib

Die Kategorisierung von Leib schließt an eine Untersuchung an, im Rahmen derer Robert Riemann elf verschiedene Möglichkeiten des Einsatzes anhand von Goethes Romantechnik zusammengestellt hat.⁹³ Riemann unterscheidet dabei u.a. zwischen dramatischem, lococommunem und chronographischem Einsatz.⁹⁴ Allerdings legt er seinen Betrachtungen nicht den Beginn des Gesamttextes zugrunde, sondern den Kapitelanfang und trägt darüber hinaus verschiedene Kriterienkataloge an die einzelnen Textbeispiele heran, wodurch seine Unterteilungen auf verschiedenen Strukturebenen angesiedelt sind. Seine Ergebnisse können daher lediglich als Anregung, nicht aber als systematischer Ausgangspunkt von Interesse sein.

Leib nun stellt eine Untergliederung in vier übergeordnete Arten von Erzählanfängen auf: Demzufolge gibt es den *betrachtenden Eingang*, der dem Beginn des Geschehens allgemeine Gedanken zu einem bestimmten Thema voranstellt⁹⁵, sowie den *lyrischen Eingang*, bei dem ein Vers oder ein Spruch in die ersten Zeilen eingeflochten ist.⁹⁶ Es sind dies Eingangsformen, die Reflexionen an den Anfang setzen, welche in ihrer Allgemeinheit und ihrer relativen Eigenständigkeit zum einen als Deutungshilfe für das Nachfolgende auftreten und zum anderen den Einsatz des eigentlichen Geschehens hinauszögern, sodass die Härte des Übergangs von der empirischen in die fiktive Realität abgemildert ist. Die Wirkung dieser beiden Eingangsarten ist demnach der eines Anfangs mit Motto (s. Pkt. 3.2) in etwa gleichzusetzen. Als weitere Varianten führt Leib den *exponierenden Eingang* und den *Beginn mit der Handlung* an. Ersterer präsentiert dem Leser die Grundlagen der kommenden Geschehnisse und führt ihn also in die Fiktion ein, indem er ihm die wichtigsten Faktoren des Nachfolgenden vorstellt. Zu diesen zählt Leib nicht nur die personelle, temporale oder lokale Anlage des Werkes⁹⁷, sondern auch einen aktuellen Zustand, sodass auch eine „bloße Zustands-schilderung“ Inhalt eines solchen Eingangs sein könne.⁹⁸ Die Wirkung dieser Eingangsart variiert je nach Dominanz des jeweiligen Faktors bzw. der jeweiligen Kombination

⁹³ Vgl. **Driehorst**, G. u. **Schlicht**, K.: Textuale Grenzsignale in narrativer Sicht. Zum Problem von Texteingang und Textausgang. Forschungsstand und Perspektiven, in: Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge aus dem Institut für Germanistische Sprachwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, hg. v. W. **Brandt** u. R. **Freudenberg**, Marburg 1988, S. 251.

⁹⁴ Vgl. **Riemann**, R.: Goethes Romantechnik, Leipzig 1902, S. 25ff.

⁹⁵ Vgl. **Leib**, F.: Erzählungseingänge in der deutschen Literatur, Mainz 1913 (zugl. Univ.-Diss., Gießen 1910), S. 67f.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 69.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 70.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 71.

von Faktoren.⁹⁹ Der *Beginn mit der Handlung* zeichnet sich im Gegensatz zu dieser einführenden Vorstellung durch sofortigen Handlungseinsatz aus. Informationen über die Bedingungen der dargestellten Vorgänge werden nachgeliefert. Leib nennt ihn den „dramatischen Beginn“¹⁰⁰ und unterscheidet zwischen direktem und angekündigtem dramatischen Beginn. Im ersten Fall entfaltet sich die Situation sofort vor dem geistigen Auge des Lesers, weswegen Leib diesen Eingang „szenisch“ nennt¹⁰¹, während sie im zweiten Fall durch eine allgemeine oder zusammenfassende Bemerkung kurz angekündigt wird.¹⁰² Diese Variante nennt Leib „berichtend“¹⁰³ und weist mit dieser Terminologie auch auf ihr Hauptcharakteristikum, nämlich die spürbare Präsenz des Erzählers hin.¹⁰⁴ Auch bei dieser Eingangsart prägt das Ausmaß, in dem einer oder eine Kombination der oben genannten Faktoren auftritt, die sich einstellende Wirkung.¹⁰⁵

Der Wert der Leibschen Untersuchung liegt nun weniger darin, dass er eine verlässliche Systematik für die Einordnung von Erzählanfängen liefert. Zu wenig trennscharf sind dafür die einzelnen Kategorien. So ist beispielsweise unklar, wo ein Eingang aufhört, exponierend zu sein, und beginnt, lediglich als Ankündigung der nachfolgenden Handlung zu dienen. Auch der genaue Unterschied zwischen exponierendem Eingang mit Zustandsschilderung und szenischem Eingang wird nicht deutlich.¹⁰⁶ Die gelieferten Beispiele erscheinen zuweilen als Vertreter beider Kategorien und sind als solches Indiz für die Verschwommenheit der Grenzen (die auch in der Natur der Dinge mitbegründet sein mag). So ist es weniger das herausgearbeitete Systematisierungswerkzeug, das sich eher als grobe Ordnungshilfe denn als präzises Messinstrument eignet, sondern vor allem der Hinweis auf die Präsenz und Wirkung bestimmter Arten von Informationen, die hier als gewinnbringend herauszustellen sind. Während nämlich die Unterscheidung zwischen exponierendem Eingang und Beginn mit der Handlung vom grundlegenden Prinzip her der Unterscheidung zwischen *ab ovo* und *in medias res* vergleichbar ist, hat der Verweis auf die Frage nach der Fokussierung der einen oder anderen Kategorie von Informationen Neuigkeits- und somit erhöhten Erkenntniswert.

⁹⁹ Vgl. dazu ebd., S. 71ff., 88ff.

¹⁰⁰ Ebd., S. 80.

¹⁰¹ Ebd., S. 84.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 82f.

¹⁰³ Ebd., S. 85.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 82, 84.

¹⁰⁵ Vgl. dazu ebd., S. 88ff.

¹⁰⁶ Vgl. dazu ebd., S. 86.

5. Die Arbeitsgrundlage

Die Überprüfung der dargelegten Ansätze führt in der Frage nach den Grenzen des Erzähleinganges zur Verwendung eines offenen Anfangsbegriffs. Das Fehlen eines ebenso operationalisierbaren wie flexiblen Instruments zur Bestimmung lässt es zweckmäßig erscheinen, sich an den Charakteristika der konkreten Textbeispiele zu orientieren.

Für die Analyse der so erhaltenen Textgrundlage erweist sich die Verwendung des Untergliederungsschemas am sinnvollsten, das nach den natürlichen Einheiten der Textorganisation ausgerichtet ist. Eine sukzessiv erfolgende Untersuchung von Titel, eventuellem Motto, erstem Satz etc. ermöglicht eine sehr genaue Erfassung der dort übermittelten Aussagen und kommt der hier zu bearbeitenden Frage nach dem Vorausweisungsgrad des Erzählanfanges am meisten entgegen. Die Unterteilung in Eingang und Einsatz wie auch die Kategorisierungen nach dem Horazschen und dem Leibschen Muster erscheinen – von den bereits aufgezeigten Schwachpunkten abgesehen – zu grob bzw. zu einseitig ausgerichtet, um die Vielfalt möglicher Aussagen angemessen zu reflektieren. Sie, d.h. vor allem der Leibsche Beitrag, sind lediglich als unterstützende Anregung bei der Herausfilterung des im Anfang Übermittelten von Interesse. Es erfolgt daher eine Untersuchung nach den Prinzipien des ersten Untergliederungsschemas unter Verwendung der Terminologie Genettes.

III. UNTERSUCHUNG DER TEXTE

1. Die Novellen

1.1 Die Novelle als Gegenstand kompositorischer Durchformung

Die Offenheit der Novelle für eine Gestaltung des Erzählanfangs unter kompositorischen Gesichtspunkten ist evident. Sie stellt ein fiktionales Gebilde dar, das aus künstlerischer Arbeit resultiert, und ist entsprechend aus einem intensiven Formungsprozess hervorgegangen. Darüber hinaus zeichnet sie sich mit ihren gattungstheoretischen Konventionen noch dadurch aus, dass sie zu sorgfältiger Komposition anhält. Dies geschieht in quantitativer Hinsicht, indem mit einer Reihe von Merkmalen, die als gattungskonstituierende Kriterien behandelt werden, bereits ein genau definierter Rahmen vorgegeben wird, in den ein novellistisches Vorhaben sich einpassen muss.¹⁰⁷ Zwar hat die Forschung mittlerweile einen Standpunkt eingenommen, demzufolge ein Textbeispiel diesem theoretischen Prüfinstrument nicht in allen Punkten entsprechen muss, um als vollgültiges Mitglied der Gattung zu gelten.¹⁰⁸ Doch nimmt dies keinen Einfluss auf die Tatsache, dass dieses Muster einer „perfekten“ Novelle immer als Vergleichswert im Hintergrund der aktuell vorliegenden Realisierung steht. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die Idee eines solchen Konstrukts sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption eines novellistischen Textes mitwirkt. Zudem wird auch auf qualitativer Ebene zur Komposition angehalten, da eines dieser konstituierenden Merkmale in der relativen Kürze der Darstellung besteht, welche einhergeht mit resp. bedingt wird von besonderer Konzentration in der Abbildung des Geschehens.¹⁰⁹ Dies zieht eine Notwendigkeit zu intensiver Gestaltung nach sich, soll die künstlerische Aussage auf überzeugendem Niveau vermittelt werden, und zeitigt innerhalb dieser Gattung demnach noch einen zweiten Antrieb zu Strukturen kompositorischer Durchformung.

¹⁰⁷ Vgl. dazu etwa **Aust**, H.: *Novelle*, 3., überarb. u. aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar 1999, S. 8ff.

¹⁰⁸ Vgl. **Freund**, W.: *Novelle*, Stuttgart 1998, S. 30f. Vgl. a. **von Wiese**, B.: *Novelle*, 8., durchges. Aufl., Stuttgart 1982, S. 11f. Vgl. dazu a. **Aust**, S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. **Aust**, S. 8f., 12f. Vgl. a. **von Wiese**, S. 8, 10f. Vgl. a. **Degering**, Th.: *Kurze Geschichte der Novelle: von Boccaccio bis zur Gegenwart. Dichter, Texte, Analysen, Daten*, München 1994, S. 9.

1.2 Analyse der Novellen

1.2.1 „Vergessene Träume“¹¹⁰

Zusammenfassung des Inhaltes

Eine Frau wird auf ihrem Anwesen am Meer von ihrer Jugendliebe besucht. Die scheinbar vergessenen Erinnerungen an die romantische Liebe von einst werden wieder wach. Als er sie fragt, warum sie ihren Mann geheiratet habe, gesteht sie ein, dass finanzielle Gründe für ihre Entscheidung ausschlaggebend waren, und schildert ihren Jugendtraum von Luxus und Pracht. Nachdem sich der Besucher verabschiedet hat, beginnt sie, von den Möglichkeiten der vergangenen Liebe zu träumen.

Der Titel

Der Titel dieser Novelle lässt zwei Deutungsvarianten zu, die, oberflächlich betrachtet, in verschiedene Richtungen weisen, bei genauerem Blick aber grundlegende Parallelen erkennen lassen. Ihre Differenz gründet in der Mehrdeutigkeit des inhaltlichen Kerns „Träume“, welches als Benennung der mentalen Aktivitäten während des Schlafes wie auch als Bezeichnung einer bestimmten Art von Wünschen ausgelegt werden kann. Die erstere Deutungsart zeichnet sich im Vergleich mit der letzteren besonders dadurch aus, dass dort die fehlende Möglichkeit aktiver Gestaltung eine wichtige Rolle spielt. Da die nächtlichen Träume in einem Zustand lediglich unbewusster geistiger Aktivität auftreten, unterliegen sie nicht dem bewussten Willen des Träumenden und können daher in ihrem Inhalt auch nicht direkt von ihm beeinflusst werden. Es ist vielmehr so, dass dieser sich in eine von ihnen geschaffene Realität versetzt sieht, deren Regeln u.U. fundamental von der ihm bekannten Wirklichkeit abweichen und in der er sich ohne Aussicht auf vorzeitigen Ausstieg zurechtfinden muss. Die Kollision der gewohnten äußeren Bedingungen sowie Möglichkeiten und Grenzen des eigenen Handelns mit den anders gelagerten Voraussetzungen der virtuellen Realität schafft ein besonderes Bewusstsein der Erweiterungen, aber auch der Beschränkungen, ja Gefährdungen des Daseins in der Welt der Träume, in der immer wieder mit überraschenden Wendungen zu rechnen ist. In dieser Eigenschaft können die nächtlichen Bilder – insbesondere wenn negativen Inhalts – eine aufwühlende bis verstörende emotionale Qualität entwickeln, die noch dadurch erhöht wird, dass der Träumende sich ihnen nicht willentlich entziehen kann und infolgedessen u.U. ein Gefühl des Ausgeliefertseins entwickelt. Wirklich benannt und bewertet werden können die erträumten Eindrücke und die von ihnen

¹¹⁰ Ersterscheinung 1900.

verursachten Emotionen erst auf der Ebene bewusster Reflexion, auf der ausreichend Abstand zwischen dem unmittelbaren Erleben und der Einordnung desselben gegeben ist. Doch auch hier sind der Analyse Grenzen gesetzt, da das Geträumte häufig nur als emotionaler Nachklang, der von einigen bruchstückhaften Sequenzen begleitet ist, zugänglich ist. Die Frage nach dem Sinn all dessen bleibt deshalb häufig unbeantwortet oder greift auf Auslegungsweisen zurück, die weniger am Alltagsverstand orientiert sind.

Das 19. Jahrhundert, an dessen Ende die vorliegende Novelle entstand und das daher ihre weltanschaulichen Fundamente mitformte, war an seinem Anfang vor allem durch zwei Vorstellungen geprägt: Einerseits postulierte das romantische Modell eine enge Anbindung des Traums an universelle Naturerscheinungen und verlieh ihm auf diese Weise prophetische Qualitäten.¹¹¹ In seiner Teilhabe am großen Ganzen, so die Überzeugung, offenbare er dessen Struktur und werde zum „Organ einer kosmischen Erkenntnis“.¹¹² Andererseits generiert der Traum in der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts zum „Medium der Erinnerung und [...] Selbstbegegnung“¹¹³, wenn er die „bedrohlichen Züge [offenbart]“, die die „triebhafter Seite der menschlichen Seele“ in sich bereithält.¹¹⁴ So hebt er die im romantischen Traummodell enthaltene Entindividualisierung auf¹¹⁵ und entwickelt sich zugleich zum „Schauplatz von 'dunklen Mächten'“.¹¹⁶ Zudem beginnt eine Vermischung von realem und virtuellem Geschehen, die dem bereits erzeugten Bedrohungscharakter des Traumes noch eine größere Dimension verleiht.¹¹⁷

Diese Tendenz setzt sich auch in der Mitte des Jahrhunderts fort, wenn die Literatur Szenarien präsentiert, in denen Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen.¹¹⁸ Die Konfrontation mit den Schattenseiten der eigenen Seele dagegen wird abgelöst von einer „Begegnung mit den Urkräften des Lebens“¹¹⁹, die eine Zerstörung des Einzelnen nach sich ziehen können.¹²⁰

Die wissenschaftliche Psychologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts sah im Gegensatz zur Literatur von den psychischen Aspekten der Problematik ab und gelangte

¹¹¹ Vgl. Alt, P.-A.: Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002, S. 270ff.

¹¹² Ebd., S. 270.

¹¹³ Ebd., S. 282.

¹¹⁴ Ebd., S. 281.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 285.

¹¹⁶ Ebd., S. 283.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 286ff.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 294, 297ff.

¹¹⁹ Ebd., S. 295.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 295ff.

zu einer Leib-Reiz-Theorie, welche in erster Linie physiologische Vorgänge zum Auslöser des Traumgeschehens erklärte.¹²¹ Ihre Sichtweise dürfte allerdings von geringerer Bedeutung für die Entstehung des vorliegenden Textes gewesen sein, da im Lebenskontext Zweigs in diesen Jahren vor allem die Erscheinungen von Literatur und Kunst im Mittelpunkt des Interesses standen¹²², sodass aller Wahrscheinlichkeit nach hauptsächlich ihre Ideen in seine literarischen Arbeiten einfließen.

Gemein ist diesen relevanten Vorstellungen vor allem, dass sie dem Traum Macht über den Träumenden und eine Neigung, ins Zerstörerische abzugleiten, zusprechen. Diese Charakteristika finden sich bereits in den romantischen Überlegungen zum Thema, wo die überindividuellen Zusammenhänge, mit denen der Traum verbunden ist, den Menschen zu ihrem Spielball machen.¹²³ Explizit kommen sie in den Œuvres phantastischer Autoren zum Tragen, die den Traum an das Individuum und seine – u.U. verdrängten – inneren Prozesse anbinden und ihn zudem – in bisweilen prekärer Weise – über das Reich des Schlafes hinausgreifen lassen. Die darin liegende Schlagkraft bleibt dem Traum auch in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts erhalten, wenn diese Potenz, in die Realität des Wachzustandes hineinzureichen, mit der Macht kombiniert wird, den Träumenden mit bedrohlichen Gewalten zu konfrontieren.

Der literarische Kontext der infrage stehenden Novelle enthält also eine Auffassung vom Traum, die diesem große Wirkungsmacht einräumt. Das, was nach den Prinzipien des Alltagsverstands mehr als Phantasieprodukt denn als ernstzunehmende Komponente realen Lebens betrachtet wird, erhält durch diese Literatur den Rang einer Projektionsfläche grundlegender Faktoren des menschlichen Daseins. Mehr noch, sie versieht den Traum mit einer Eigendynamik, die ihn über seine Position als Herr lediglich virtueller Welten hinausgehen und Einfluss auch auf die Realität des Wachzustandes beanspruchen lässt.

Die zweite Deutungsvariante des Titels, der zufolge ein Traum einen Herzenswunsch darstellt, kennzeichnet eine bewusste Gestaltung und daher Kontrolle durch den Menschen. Es ist der Mensch, der ein Ziel, eine Vision in sich formuliert, und es ist der Mensch, der mit dem Streben nach Verwirklichung seines Wunsches aktiv Realität gestaltet, anstatt sich wie im Schlaftraum in die Eigenheiten ihres virtuellen Äquivalents ergeben zu müssen. Doch der Gegensatz ist nur ein vorläufiger, da auch diese Art von

¹²¹ Vgl. ebd., S. 306ff.

¹²² Vgl. **Zweig**, St.: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a.M. 2003, S. 29ff., 55ff. [Im Folgenden unter der Sigle WG.]

¹²³ Vgl. **Alt**, S. 271.

Traum eine Eigendynamik entwickeln kann, die der nächtlichen Variante durchaus vergleichbar ist. Ein erster Hinweis auf die Verwandtschaft beider Erscheinungen findet sich im Konnotat des Wortes „Traum“, welches eine gewisse Realitätsferne impliziert. Ein Traum ist kein gewöhnlicher Wunsch, der mit etwas zielstrebigem Aktivität verwirklicht werden kann, es ist ein Wunsch, der an die Grenzen der Möglichkeiten des Wünschenden stößt oder über sie hinausgreift und so immer in einem Grenzbereich zwischen Realität und Phantasie angesiedelt ist. Dies trifft in verstärktem Maße zu, wenn sich der innere Entwurf des Angestrebten so weit von der Umsetzbarkeit in der Realität entfernt, dass er zum Hirngespinnst oder, freundlicher formuliert, zum Luftschloss wird. Ein solcher Verlust des Kontaktes mit der Welt außerhalb der Imagination ist verursacht durch eine eigenmächtige Inkraftsetzung neuer Regeln und Wirklichkeiten, welche jeder Stütze durch die Tatsachen entbehren und sich so unbemerkt den ebenso irrealen Traumwelten nächtlicher Geisteswanderungen angleichen. Auch in Bezug auf die – postulierte – Eigenschaft, die Wirklichkeit des Träumenden zu beherrschen, kann der Wunschtraum eine Qualität gewinnen, die dem des nächtlichen Traumes strukturell entspricht. Je bedeutsamer seine Verwirklichung für den Wünschenden ist, desto mehr beeinflusst er dessen Wahrnehmung, Denken und Handeln und formt so seine Realität. Metapher dafür ist das mentale Sich-Verlieren in der Imagination des bereits umgesetzten Zieles, das den Tagtraum kennzeichnet. Währenddessen befindet sich der Träumende wie im nächtlichen Traum physisch zwar in der „realen“ Welt, ist psychisch aber vollständig in einen Raum eingetreten, der nur in seinem Geist existiert. Diese Erscheinung leitet über zu einer letzten wichtigen Gemeinsamkeit, nämlich der emotionalen Intensität, die beide Traumvarianten auszeichnet. Im Fall des Schlaftraumes rührt sie vom Echtheitsanschein des Geträumten her, vom Erleben desselben als voll wirksame Welt. Es erzeugt eine emotionale Reaktion, die in ihrer Intensität Reaktionen auf reale Geschehnisse entspricht. Besonders nachhaltig wirkt dies, wenn sich die Eigenschaft des Traumes, Gesetze der realen Welt außer Kraft zu setzen, in negativer Weise niederschlägt und den Träumenden so in angsteinflößende Situationen versetzt. Im Fall des Wunschtraumes ist die Quelle hoher emotionaler Beteiligung eine positive. Ein Traum nämlich ist ein Anliegen, das für den Wünschenden herausstehende Bedeutung, ja den Nimbus eines Lebenszieles hat. Er verspricht einen endgültigen und andauernden Glückszustand, sei es durch eine Erregenschaft dauerhafter Art, sei es durch ein punktuell Ereignis, das als überaus erfüllendes Erlebnis nachhaltig befriedigende Erinnerungen schafft. Als solches ist er

eine Quelle der Hoffnung, an der der Betreffende sich aufrichten, oder aber ein Ort der Zuflucht, mit dessen Hilfe er sich durch schwere Zeiten retten kann.

Der inhaltliche Kern dieses Titels führt also in beiden Deutungsvarianten in eine von der gewohnten Realität mehr oder weniger abgelöste Welt, in der es die Macht des Geistes ist, die die Tatsachen schafft, und in der ein außergewöhnliches Potential an Emotion bereitsteht bzw. zur Wirkung kommt.

Nun umfasst der Titel neben dem untersuchten „Traum“ noch ein Adjektiv und erhält dadurch in seiner Aussage eine völlig neue Richtung. Lediglich der Ort der aufgerufenen Inhalte bleibt derselbe: Sowohl Träumen als auch Vergessen sind Tätigkeiten des menschlichen Geistes – die mit „Träume“ vermittelte Relevanz desselben wird mit „vergessene“ daher bestätigt und verstärkt –. In Ablauf und Ergebnis jedoch stehen diese mentalen Aktivitäten sich diametral entgegen. Während Träume in beiden Auslegungsmöglichkeiten zum einen Produkte eines geistigen Schaffensprozesses darstellen und zum anderen ein hohes emotionales Potential aktivieren, kennzeichnet das Vergessen gerade ein Abbau der geistigen Repräsentation eines Gegenstandes, welcher aus einer zurückgegangenen, wenn nicht ganz verschwundenen emotionalen Relevanz für das betroffene Wertesystem resultiert. Dieser Gegensatz verleiht dem Titel den Charakter einer Chimäre und verhindert – vor allem in Bezug auf die emotionale Komponente – ein harmonisches Zusammenspiel seiner Bestandteile. Besonders deutlich wird dies im Fall einer Deutung der Titelaussage als Wunschtraum. Es erscheint außerordentlich ungewöhnlich, dass Elemente des inneren Bezugssystems mit so hoher Bedeutung, wie sie Träume besitzen, einfach vergessen werden. In ihrer Eigenschaft als motivationales Zentrum sind sie etwas, wonach Menschen engagiert streben und wofür sie auch bereit sind, Opfer zu bringen. Entsprechend ist sowohl der Prozess des Träumens an sich, d.h. des sich Ausmalens, Planens und Hoffens, als auch sein Ende, an dem entweder Erfüllung, Enttäuschung oder bewusster Verzicht steht, mit hohem Gefühlswert aufgeladen. Auch bei lediglich passiver Funktion als innerer Zufluchtsort haben Träume eine so große Bedeutung für das psychische Wohl, dass ihr Verlust nicht unbemerkt vorübergeht. Ein schlichtes Verblässen und schließliches Verschwinden als mentale Repräsentation durch schleichende Minderung des Stellenwertes erscheint angesichts dieser emotionalen Qualität alles andere als alltäglich.

Etwas weniger Irritation verursacht die Wortkombination zunächst im Fall der nächtlichen Träume. Ein Vergessen erscheint hier eher gewöhnlich, denn häufig werden sie am Morgen nicht erinnert. Ebenso oft aber ist der Erwachte sich seiner Träume auch

bewusst und kann nur nicht mehr auf die konkreten Inhalte zugreifen. Diese Situation ist es, die der Titel nachahmt, wenn er die Träume explizit anführt und so ein Bewusstsein ihres Daseins schafft, sie einem Zugriff zugleich aber entzieht, indem er sie als nicht mehr vorhanden apostrophiert. Im Leser wird dadurch das Gefühl aktiviert, das dem Erwachten aus der blinden Bewusstheit seiner Träume erwächst, und die damit einhergehende Irritation konkret spürbar gemacht. Der Kontrast der Titelbestandteile erhält dadurch besondere Aufmerksamkeit.

Der Titel macht auf diesem Weg auch einen Widerspruch auf kognitiver Ebene sichtbar: Die Benennung eines Gegenstandes als vergessen markiert denselben als eben nicht vergessen, wie es der eigentliche Wortsinn dieses Verbes postuliert, sondern als zumindest im Grundsatz erinnert. Es tritt die gleichzeitige An- und Abwesenheit einer mentalen Repräsentation und damit eine kognitive Unmöglichkeit ein. Soll der Titel dieser Novelle dennoch in vollem Wortsinne gültig sein, ohne Kompromisse alltagssprachlicher Ungenauigkeiten auf sich zu nehmen, bleibt nur die Installierung einer zweiten Instanz. Diese zweite Instanz überschaut die Situation einer ersten und vereint sowohl die Existenz der Träume als auch ihr Vergessensein, welches beim Gegenüber erlebte Realität ist, als wahrgenommene Fakten in sich. In ihr treffen sich mit Erinnerung und Vergessen jedoch nicht nur zwei kognitiv gegenläufige Konstellationen, in ihrer Wahrnehmung begegnen sich in der Folge auch zwei Entwicklungsstufen eines Persönlichkeitsmusters, die sich stark unterscheiden. Die vollständige Auslöschung einer mentalen Repräsentation von einer so hohen emotionalen Qualität, wie sie Wunschträume kennzeichnet, setzt einen umfassenden Wandel des Wertesystems voraus. Den einst gehegten Imaginationen muss nicht nur die herausragende Bedeutung für die konkrete Lebensgestaltung entzogen worden sein, auch ideell sind sie offenbar nichtig geworden, denn selbst die Erinnerung an das ehemals Erträumte wurde irrelevant für die Identitätsverwaltung. Entsprechend muss zwischen dem einstmals aktiv erträumten Idealzustand und seiner Eliminierung aus dem Bezugssystem eine grundlegende Umstrukturierung der Persönlichkeit liegen, die beide Bestandteile ein und desselben Lebens wie durch Welten voneinander getrennt und kaum miteinander zu vereinbarend erscheinen lässt. Schließlich vereint die außenstehende, übergreifend wahrnehmende Instanz durch die im Titel hergestellte Konstellation noch in einer dritten Hinsicht Differentes in ihrem Blick: Die angeführte Reorganisation der Persönlichkeit, die an derart grundsätzlichen Elementen wie hochbedeutenden psychischen Bezugspunkten ansetzt, lässt Ausgangs- und Endpunkt der Entwicklung durch eine erhebliche Zeitspanne getrennt erscheinen.

Der beide Stationen überschauende Blick vereint demnach eine ferne Vergangenheit mit einer aktuell wirksamen Gegenwart und wird damit auch auf zeitlicher Ebene zum Bindeglied des scheinbar Unvereinbaren.

Ein Aufeinanderprallen der Konnotate, das die genannten Diskrepanzen aufdeckt und ihre vielschichtigen Konsequenzen vor Augen führt, bleibt jedoch aus, da es dem eigentlichen Sinnzentrum dieses Titels, „Träume“, nicht gelingt, sein konnotatives Potential voll zu entfalten. Das vorangestellte Partizip schafft mit seinen Implikationen verschwundener innerer Relevanz und letztlich auch Präsenz eine Atmosphäre des Gedämpften, des lediglich schwachen Nachhalls, die sich auch auf den Assoziationshof des ihm grammatisch Über-, syntaktisch aber Nachgeordneten legt. Die Aura des Vergangenen, der Gleichgültigkeit überlagert das Aussagepotential von „Träume“ in einer Weise, dass der Vorgang des Vergessens derselben gewissermaßen auf sprachlicher Ebene umgesetzt und so fühlbar gemacht wird.

Der erste Satz

Auf dieses durch Imagination und Emotionalität geprägte Konnotat des Titels trifft nun ein knapper erster Satz, der zu nüchterner Sachlichkeit zurückführt: „Die Villa lag hart am Meer.“¹²⁴ Gegen die immateriellen Erscheinungen des menschlichen Geistes stellt dieser erste Satz mit der „Villa“ einen sehr handfesten Bestandteil der Realität, der zudem – scheinbar – sehr exakt lokalisiert wird. Auf diese Weise setzt er der Hingabe an die Möglichkeiten der Vorstellungskraft ein Ende und führt einen kühlen, rationalen Umgang mit den Tatsachen der Realität ein. Vollständig vollzogen wird diese Übergabe der Herrschaft an die harten Fakten jedoch erst mit der Form, in der die Bestandteile der realen Welt hier präsentiert werden. Dem konnotativen Potential des Meeres und der Villa, von einem unbeschwerten, sinnenfreudigen Dasein zu künden, wird keine Beachtung geschenkt und stattdessen ein einfacher Hauptsatz gewählt, dessen klassisch geordnete Satzglieder bilderreichen Beschreibungen keinen Raum geben. So entsteht der Eindruck, hier würden in fast buchhalterischer Weise Werte vorgeführt, um zu demonstrieren, dass Träume hier nicht mehr vonnöten sind, dass alles, wonach man verlangen könnte, bereits zur Verfügung steht. Die Aussagen des Titels erhalten dadurch einen Zug des Abseitigen. Zugleich entsteht aber auch eine nüchterne Atmosphäre, die gerade nicht dazu einlädt, sich Emotionen und folglich einer ursprünglichen

¹²⁴ **Zweig**, St.: Vergessene Träume, in: ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 192001, S. 71. [Im Folgenden unter der Sigle V.]

Lebensfreude hinzugeben. Ein Leben der realisierten Träume, ein sinnliches Schwelgen im Angebot des Daseins wird damit von diesem Ort, dessen Wesen ihn doch gerade dafür vorzusehen scheint, ausgeschlossen. Diese Wirkung wird untermauert durch die Beschaffenheit der Aussage in ihren Einzelementen, die besonders der „Villa“ verstärktes Gewicht verleiht. Diese erscheint in Spitzenstellung, was ihr eine dominierende Rolle bei der Strukturierung des entworfenen Wirklichkeitsausschnittes verschafft, und hat darüber hinaus als Subjekt auch syntaktisch den Rang einer regierenden Instanz inne. So kann sie in ihrer Eigenschaft als Symbol für Reichtum und Luxus einen grundlegenden, allem anderen vorgelagerten Einfluss materieller Werte suggerieren und entsprechend maßgeblich an der Betonung ihrer Relevanz mitwirken. Hinzu kommt die Verwendung des bestimmten Artikels für die Einführung des Besitztums, das hier mit der Villa vorgestellt wird. Er sorgt für einen Eindruck akkurater Abgrenzung und leistet auf diesem Wege der Atmosphäre rechnerischen Kalküls weiter Vorschub. Auch die Art der Lokalisierung des Besitzes untermauert diese Tendenz. Der Assoziationshof der zugefügten adverbialen Bestimmung „hart“ mit seinem Zug des Undurchlässigen, Unversöhnlichen und Abrupten weist ebenso wie der bestimmte Artikel auf scharfe Abgrenzung hin. Zudem macht er aus der knappen Feststellung, die dieser erste Satz beinhaltet, eine fast abwehrende Geste, die dem Weichheit und Weite transportierenden Konnotat vor allem des Titelworts „Träume“ rigoros Einhalt gebietet. Die Villa, der das Adverb durch die dargelegte konnotative Qualität einen herrischen Zug verleiht, scheint in dieser Lokalisierung sogar den Kampf mit dem angrenzenden Meer aufnehmen zu wollen, um es hinter seine Grenzen zurückzudrängen. Dies kann jedoch nie vollständig gelingen, da das Meer ähnlich wie das Titelkonnotat von Weichheit und Weite gekennzeichnet ist. Genauso wie der im Titel mitschwingende Anklang zwar zunächst von der Wirkung dieses ersten Satzes zur Seite gedrückt wird, sich letztlich aber doch im Hintergrund behauptet und in der von ihm hervorgerufenen Imagination der Situation einschleicht und festsetzt, kann auch die Villa in der Vorstellung des Rezipienten nur in begrenztem Maße die Herrschaft über die Naturgewalt übernehmen. Das Meer findet in nur geringer Entfernung vom Einflussbereich der Villa wieder zu seiner natürlichen weichen, weiten Form.

Der erste Absatz

Bestätigung findet diese zunächst noch unterschwellig transportierte Begrenztheit des Rationalen wie auch Kultivierten, wenn der Text nach der kühlen Sachlichkeit des

ersten Satzes mit opulentem Bilderreichtum wieder eine Atmosphäre herstellt, wie sie im Titel anklang. Die Villa, die eben noch im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, verschwindet mit allem, was sie an buchhalterischer Sachlichkeit repräsentierte, – zumindest fürs Erste – aus dem Blickfeld. Die Klarheit und Präzision, mit der sie in den Raum gestellt wurde und die sich entfaltende Situation strukturierte, verflüchtigt sich mit der Hinwendung zu ihrer Umgebung, welche durch sinnliche Beschreibungen vor dem inneren Auge des Rezipienten entsteht, und gibt stattdessen einer leichten Verschwommenheit Raum. Licht, Luft und Materie präsentieren sich in weichen, unscharfen Relationen und verweigern sich damit exakter Trennschärfe und klarem, nachdrücklichem Auftritt: Die „Piniengänge“ sind „dämmerreich“, „eine leichte [...] Brise spielt[]“, „streift[] hie und da“, die „Fernen“ sind „sonnenumglänzt“, in „das Meer [fallen] weit in der Ferne weiße Funken“, „mit der beweglichen Weise seiner Wogen [schmiegt[] es sich] an die Stufenterrasse an“ und „[verliert] sich [im] märchenstillen Park“ (V 71). Es bildet sich ein Kokon traumhaft anmutender Bildsequenzen, der ein Gefühl der Entrücktheit erzeugt und zurück in den Grenzbereich zwischen Phantasie und Wirklichkeit führt, wo auch der entstehende Eindruck eines Spazierganges durch paradiesisch unberührte Natur nicht befremdet. Doch der Schein trügt. Bei einem genauen Blick auf die paradiesische Kulisse zeigt sich eine deutliche Dominanz menschlicher Strukturierung und Kultivierung. Bereits an der Oberfläche finden sich Repräsentanten menschlicher Kulturleistung wie Häuser, Schiffe, ein Leuchtturm, ein Garten und ein Park. Diese Vertreter menschlichen Wirkens sind in ihrem Auftreten zwar sehr zurückgenommen – sie befinden sich „in sonnenumglänzten Fernen“ (ebd.), sind „nur selten weit, weit in der Ferne [als] weiße Funken“ (ebd.) zu sehen, sind „schattendunkel“ und „märchenstill“ (ebd.) und scheinen sich demnach harmonisch einzufügen. Doch stellen sie gut die Hälfte der beschriebenen Erscheinungen, sodass sie ein deutliches Gegengewicht zur Natur bilden. Dazu tritt, dass sie sich auch nicht vollständig harmonisch in die natürlichen Gegebenheiten einpassen, sondern sich eigene Strukturen schaffen, mit denen sie sich von den letzteren abheben. Einen besonders deutlichen Akzent setzt dabei der Leuchtturm, der „einer Kerze gleich steil empor[schießt]“ (ebd.) und damit der horizontalen Anordnung und Bewegung der natürlichen Umgebung entgegensteht. Auch die Villa, deren dominante Stellung bereits am Anfang offenbar wurde, tritt in diesem Zusammenhang wieder in Erscheinung: Sie beschränkt die Bewegungsfreiheit des Meeres mit ihrer Stufenterrasse, d.h. auch sie fügt sich nicht ein, sondern setzt der Natur Grenzen. Diese wiederum setzt, obwohl in Spitzenstellung

wie auch im Rang des Subjektes auftretend, dem Menschenwerk nichts entgegen. Ihr syntaktisch begründeter Vorteil wird annulliert durch eine Blickführung, die die zunächst nur in Abhängigkeit des Meeres erscheinende Villa in eine erhöhte Position versetzt. Mit Hilfe dieser Blickführung wird eine Bewegung von unten, wo sich das Meer befindet, nach oben, wo sich die Villa erhebt, vollzogen und so mit dem Eindruck eines Aufschauens die Suggestion einer Überlegenheit geschaffen, die den ursprünglichen Rang der Villa wiederherstellt. Das Meer, anstatt sich gegen diese Degradierung zur Wehr zu setzen und den Eingriff in sein Hoheitsgebiet zu sanktionieren, nimmt beides hin, ja scheint sogar Unterwerfung zu signalisieren, indem es „sich mit der beweglichen Weise seiner Wogen an die Stufenterasse [...], von der sich die Villa er[hebt], [*anschmiegt*]“ (ebd.) [Kursivierung M.H.].

Die Feststellung einer solchen Relation von Natur und Kultur, die eine Erörterung reiner Mehrheitsverhältnisse hinter sich lässt und die qualitativen Merkmale der Situation beleuchtet, leitet über zu einer zweiten, tieferen Ebene, auf der sich die Natur als vom Menschen strukturiert erweist: Die Bilder, in die ihre Erscheinungsformen gefasst sind, verweisen auffallend häufig auf Menschliches. Der gesamte Absatz zeigt sich von personifizierenden Vergleichen und Metaphern durchzogen:

In den [...] Piniengängen *atmete* die satte Kraft [...] und eine leichte beständige Brise *spielte* um die Orangenbäume und streifte hie und da, *wie mit vorsichtigen Fingern*, eine farbenbunte Blüte herab. Die sonnenumglänzten Farnen [erschieden wie] ein leuchtendes *Mosaik* [...] Das Meer [...] *schmiegte sich* [...] an die Stufenterasse *an* [...]. (ebd.) [Kursivierungen M.H.]

Diese Darstellung in menschlichen bzw. kulturellen Strukturen lässt die Natur wie ein menschliches Wesen erscheinen und nimmt ihr dadurch die ihr innewohnende Macht und Gewaltigkeit sowie das sie umgebende Geheimnis. So wird sie nicht nur in ihren Ausmaßen zum gleichrangigen Gegenüber, sondern wandelt sich auch in ihrem Wesen zu einer Entität, die wie ein Mensch funktioniert und entsprechend mit menschlichen Mitteln und Möglichkeiten versteh- und beherrschbar ist. Die aus der Textstruktur hervorgehende Suggestion der Unterlegenheit der Natur durch diese Reduktion und Entzauberung weiter genährt, und die etablierte Hierarchie gefestigt.

Allerdings sind im Bild der überlegen sich präsentierenden Kultur auch bereits erste Risse festzustellen. Kaum hat die Villa als prominenteste Vertreterin der Kultur das Meer in seiner Rolle als bedeutendsten Repräsentanten der Natur in seine Schranken verwiesen, „[steigt sie] immer tiefer in das Grün eines weiten, schattendunklen Gartens [...] [um] sich dort in dem müden, märchenstillen Park zu verlieren.“ (ebd.). Es ist dies

eine Bewegung ins Weitläufige, wie vor allem die Beschreibung des Gartens anzeigt, und zugleich ins Unbestimmte, wie sich zunächst in der Vagheit des „immer tiefer in das Grün“ als Bewegungsrichtung, aber auch in der Diffusität des „Schattendunklen“ ausdrückt und wie sich schließlich auch vollendend in der Verschwommenheit von „sich verlieren“ als Zielangabe zeigt. Es ist mithin ein Auftreten, das der Härte und Akkuratessse, welche die Villa im ersten Satz bestimmt hatte, verlustig gegangen ist und infolgedessen mit der darauf gründenden Aura der Härte und Stärke auch ihre Autorität untergräbt. Zu diesem Umstand treten zudem die Effekte der Verbindung, die mit dem „müden, märchenstillen Park“ geknüpft wird, wenn die Villa mit ihrem „sich in ihm Verlieren“ in diesen übergeht. Im Zuge dieser Verbindung fließen die Merkmale des Parks in die Erscheinung der Villa ein und lassen sie mit einer Müdigkeit behaftet zurück, die sie noch mehr um ihre Ausstrahlung der Stärke bringt. Gemeinsam mit dem passiven und leicht resignativ wirkenden „Sich-verlieren“ entsteht so der Eindruck mangelnder Lebenskraft, sodass die Villa den Eindruck einer im Kern kraftlosen Erscheinung erweckt.

Die folgenden Absätze

Im nächsten Absatz wird das Motiv der unterlegenen Natur wieder aufgenommen und weiterentwickelt. Dies geschieht, indem ihr Auftritt sprachlich von Repräsentanten menschlicher Kultivierung eingeschlossen wird: Auf der einen Seite steht das Haus gemeinsam mit Weg und Aussichtspunkt vor den Wogen, und am anderen Ende sehen sich die Sonnenstrahlen dem japanischen Schirm mit seinen „lustige[n] Gestalten“ (V 72) gegenüber. Daraus erwächst eine Struktur, gemäß derer die Natur von, ja in ihrem kulturellen Kontrahenten eingesperrt wird. Dem Unbeherrschten wird im Beherrschten ein Platz zugewiesen, Ersteres also zu einem Teil im System und Ensemble des Letzteren gemacht, sodass es seinen Status als souveräner Akteur, als echter, weil eigenständiger Gegenpart verliert. Mehr noch, das Unbeherrschte wird mit dieser Eingliederung auch selbst beherrschbar, da es dadurch nicht nur nominell die grundlegende Wesensart des großen Ganzen annimmt, dem es nun angehört. Es wird auch zu einer Komponente, die in ihrer besonderen Eigenart, nämlich unbeherrschbar zu sein, dem System dienstbar gemacht und so in ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis gesetzt wird. Die Natur versucht zwar energisch, dieser Degradierung entgegenzuwirken, indem sie ihren Vertretern ein martialisches Gewand verschafft: So treten die Sonnenstrahlen, die sonst mit lebensspendenden Eigenschaften wie Helligkeit und Wärme

verbunden sind, als „Sonnenpfeile“ (V 71), d.h. in einer tödlichen Funktion als Waffen auf. Auch sucht die Natur, ihr Hoheitsgebiet zurückzuerobern, indem sie sich mit einem „wild und unaufhörlich anstürmenden“ (vgl. ebd.) Meer in Szenarien engagiert, die an Erstürmungsversuche belagerter Festungen erinnern. Doch vermag sie sich nicht gegen die überlegene Kultur zu behaupten. Die „Sonnenpfeile“ werden vom japanischen Schirm „abgehalten“ (vgl. V 71f.), und der Ansturm der Wogen wurde seiner Macht schon lange vorher durch die hochgelegene Anlage des Aussichtspunktes beraubt. Selbst eine Rehabilitierung der Natur als ernstzunehmender Gegner gelingt nicht, da jede Verteidigungs- oder gar Rückzugsreaktion der Kultur und damit ihre Anerkennung eines Bedrohungspotentials ausbleibt. Stattdessen erfolgt eine Ästhetisierung der tobenden Natur mittels eines Aussichtspunktes, die die gefestigte Position der Kultur noch einmal nachdrücklich herausstellt. Dem Meer als Stellvertreter der Natur bleibt nichts als zu „groll[en]“, denn die Gewalt seiner Wogen löst sich am Aussichtspunkt in „schimmernde Wasseratome“ auf, die „hie und da [...] heraufstäub[en]“ (V 71). Diese Überreste der gewaltigen Wogen „[prahlen] beim grellen Sonnenlichte im regenbogenfunkelnden Glanz von Diamanten“ (ebd.) und erfüllen damit ihren ästhetischen Zweck.

Neben dieser Einverleibung der Natur durch die Repräsentanten der Kultur findet zugleich auch eine Ausgrenzung derselben statt, die sie marginalisiert, während sie die Kultur als Zentrum in Erscheinung treten lässt. Indem vom Aussichtspunkt aus, welcher durch die Blickführung von der Villa weg und über den „kiesbedeckte[n] Weg“ (ebd.) angesteuert und so zum Orientierungspunkt erhoben wird, der Fokus auf der einen Seite nach unten auf das tobende Meer und auf der anderen Seite nach oben auf die „abgehaltenen“ „Sonnenpfeile“ gerichtet wird, findet eine Verbannung der Natur in die Randbezirke des dargestellten Wirklichkeitsausschnittes statt. Ihre hilflose Aggression erscheint als Folge dieser Verdrängung, führt durch die Gegenüberstellung mit der kühlen Souveränität der Kultivierung jedoch nur zu einer Bloßstellung als entthronte Herrschaftsinstanz und zu einer Markierung als zu vernachlässigender Faktor. Es ist die Kultur, die die umfassende Autorität erfolgreich für sich beanspruchen kann: In ihrer Eigenschaft als Zentrum demonstriert sie eine Konzentration ihrer Kräfte und damit eine erhöhte Wirkungsmacht. Sie setzt auf diese Weise einen deutlichen Kontrast zur zerstreuten, impotenten Aktivität der Natur und kann zudem den Fokus der Aufmerksamkeit auf sich ziehen und ihren Herrschaftsanspruch dadurch zusätzlich untermauern.

In die in ihrer plastischen Greifbarkeit sehr sinnliche, in ihrer Durchsetztheit von Repräsentanten der Kultivierung zugleich aber auch unterschwellig restriktive Atmosphäre,

die in diesem Abschnitt entwickelt wird, tritt nun das erste menschliche Wesen: eine im Strohfauteuil liegende Frau. Sie stellt die Verwirklichung der menschlichen Präsenz dar, die in den Spuren der Kultivierung immer deutlicher hervorgetreten ist, und tritt folglich als Vertreterin der Herrschaftsinstanz auf, welche Urheber und Nutznießerin des implementierten Systems ist. Zugleich ist sie, wie zu sehen sein wird, auch Teil dieses Systems, das sie als Höhepunkt krönt. Die Vorbereitung ihrer Einführung findet ihren Abschluss in den „lustigen Gestalten“ (V 72) auf dem japanischen Schirm. Diese gemahnen in ihrer Erscheinung bereits so sehr an den Menschen, dass sie den Auftritt der Frau im Strohfauteuil geradezu vorwegnehmen und ihr gewissermaßen Spalier stehen. Zugleich sind die Gestalten auf dem Schirm auch in grundlegenden Wesenszügen mit der Frau verbunden und begleiten sie daher in einer Weise durch ihre anschließende Vorstellung, die die Wesensart der Frau verdichtend reflektiert. Unmittelbar einsichtig ist die Verknüpftheit der beiden Erscheinungen in ihrer fast identischen Benennung. Für beide hat der Autor hier keinen Namen gewählt, sondern ein aussage tragendes und als solches wesenhaft verortendes Wort. Sie sind „Gestalten“: Die einen sind „lustige Gestalten“, die andere ist eine „Frauengestalt“ (ebd.). Eine zweite Gemeinsamkeit ist ihre Lokalisierung anhand desselben Fixpunktes, nämlich des „weit-angespannten japanischen Schirmes“, auf dem die „lustige[n] Gestalten [...] festgehalten [sind]“ (ebd.) und in dessen Schatten die „Frauengestalt“ liegt.

Hinzu kommt eine ästhetische Komponente, die die Gestalten miteinander verbindet und auf die ebenfalls der japanische Schirm ersten Hinweis gibt. Dieser nämlich stellt das erste wirkliche Kunstprodukt in diesem Text dar. Er erfüllt nicht nur eine Funktion, sondern ist in gleichem Maße auch als ästhetischer Gegenstand gedacht. Wäre er nur in seinem Nutzen als Sonnenschutz von Interesse, müsste er weder aus Japan stammen bzw. japanisch anmuten, noch wären aufgemalte Gestalten vonnöten. Doch sein künstliches Erscheinungsbild ist gewollt, denn er soll einen bestimmten visuellen Effekt hervorrufen. Alle anderen, zum Teil ähnlich ästhetisch anmutenden Erscheinungen, wie die hervorblitzenden Häuser oder die schimmernden Segel der einsamen Schiffe, haben im Gegensatz dazu ein ihrer Funktion entspringendes und daher natürliches Aussehen. Erst in der Betrachtungsweise des Erzählers werden sie zu einem Teil des ästhetischen Gesamtbildes.

Neben ihrer Gebundenheit an den japanischen Sonnenschirm zeigt sich die ästhetische Ausrichtung und damit Verwandtschaft der Gestalten auch in der Darstellung ihrer selbst. Beide werden sie in einer Weise eingeführt, die ihre visuellen Qualitäten in

den Vordergrund stellt. Die „lustigen Gestalten“ stechen durch ihre Farbgebung hervor, während die „Frauengestalt“, der hier eine ausführliche Beschreibung gewidmet ist, sich durch ihre „Formen“ (V 72) und deren Wirkung auszeichnet (vgl. V 72). Die starke ästhetische Ausrichtung, die sich in dieser Darstellung der Frau vermittelt, wird allerdings erst im Verlaufe ihrer Beschreibung sichtbar. Zu Beginn macht die Protagonistin noch einen recht natürlichen Eindruck: Der Blick erfasst zunächst ihre behagliche, d.h. an Gesichtspunkten des Wohlbefindens, nicht des visuellen Effektes orientierte Körperhaltung und die anscheinend selbstvergessen mit dem Hundefell spielende Hand. Diese Hand scheint sich selbstständig gemacht zu haben und außerhalb ästhetischer Zielsetzung zu stehen. Sie ist nicht nur „unberingt[]“ (V 72), d.h. frei von Schmuck, und darf sich folglich so zeigen, wie sie ist. Sie „h[ä]ng[t]“ auch „herab“ (ebd.) und ist also entspannt, anstatt sich in einer bewusst eingenommenen Haltung und entsprechend bei der Erfüllung einer Funktion zu befinden. Ihr Spielen mit dem Fell eines Hundes zeigt sie als der Freude an sinnlicher Wahrnehmung hingegeben und stellt so in verschiedener Hinsicht Kontakt zur Natur her. Zum einen findet die Frau darüber Zugang zu ursprünglichen, nicht verfeinernder Kultivierung unterzogenen Formen des Ausdrucks körperlicher und seelischer Impulse. Zum anderen tritt sie über die Berührung des Hundes ganz konkret mit einem Stück Natur in Verbindung. Schließlich spiegelt sich in dieser Beschäftigung das Spielen der „beständige[n] Brise“ (V 71) wider, sodass sich in der hervortretenden Analogie eine Verwandtschaft mit der Naturerscheinung andeutet. Doch bereits dieser Augenblick scheinbar unprätentiöser Hingabe an ein echtes, unverfälschtes Dasein ist bereits durchsetzt von Spuren der Kultivierung. Das Stück Natur, mit dem die Frau hier in Verbindung tritt, ist als Hund ein seit Jahrhunderten domestizierter Begleiter des Menschen und zeichnet sich mit seinem „glitzernden Seidenfelle“ (V 72) zudem durch ein außerordentlich gepflegtes und angenehmes Erscheinungsbild aus. Dadurch nimmt auch er den Charakter eines Produktes bewusster Gestaltung an und gewährt einer ästhetisierenden Betrachtungsweise, die mit ihren Wertmaßstäben bald den gerade erzeugten Eindruck unverfälschter Natürlichkeit vollständig überlagert, Einlass in die Beschreibung. Entsprechend folgt dann auch die Hinwendung zur anderen Hand, die mit dem Buch nicht nur ein deutliches Symbol menschlicher Kultur hält, sondern auch als Übergang zur Betrachtung des Gesichtes der Frau dient und so die Beschreibung des offensichtlich geschaffenen Teils ihrer Schönheit einleitet. Im Zuge dieser Beschreibung wird neben dem ästhetischen Eindruck, den die Frauengestalt hinterlässt, auch die Notwendigkeit und Realisierung bewusster For-

mung zur Erzeugung dieses Eindrucks in zunehmender Hinweisdichte herausgestellt. So liegt schließlich in großer Deutlichkeit offen, dass die Frau, die zunächst noch so lässig dahingeworfen wirkt, genauso Kunstprodukt ist wie der japanische Schirm und die Gestalten auf ihm:

Überhaupt war die starke, anziehende Wirkung, die das ovale, scharfgeschnittene Gesicht ausübte, keine natürliche, einheitliche, sondern ein *raffiniertes* Hervorstechen einzelner Detailschönheiten, die mit besorgter, feinfühligter *Koketterie* gepflegt waren. Das anscheinend regellose Wirrnis der duftenden, schimmernden Locken war die mühevoll *Konstruktion* einer *Künstlerin*, und auch das leise Lächeln [...] war das Resultat einer mehrjährigen Spiegelprobe, aber jetzt schon zur festen, unablegbaren *Gewohnheitskunst* geworden. (ebd.) [Kursivierungen M.H.]

Die im Auftritt der Sonnenschirmgestalten und der Frau zutage tretende Relevanz ästhetischer Gesichtspunkte ist Ausdruck eines Systems der Restriktion durch Kultivierung. Seine Einwirkung zeigt sich zunächst in der Konfrontation mit der Natur, um schließlich auch in den Bereich seines Urhebers und als solches designierten Beherrschers, des Menschen, in dessen Vertretung hier die Frau erscheint, überzugreifen und eine Eigendynamik zu gewinnen, deren Steuerung sich auch dem ursprünglichen Potentaten entzieht. So gerät die Frau – genauso wie ihre symbolischen Verwandten, die „lustigen Gestalten“ – unmittelbar mit ihrer Einführung unter den Einfluss des wirkungsmächtigen – die Natur eingrenzenden und abwehrenden – Sonnenschirms, der sie geradezu körperlich fixiert. Am klarsten zeigt sich diese Fixierung an den Figuren auf dem japanischen Schirm, die, als „lustige Gestalten“ eigentlich Dynamik und Bewegung ausstrahlend, auf ihm „festgehalten“ werden. Aber auch die Frau, die „innerhalb des Schattenbereiches dieses Schirms“ (ebd.) liegt, ist an ihn gebunden. Sein Einfluss auf sie scheint zwar zunächst harmlos, ja positiv: Der Schirm gibt ihr Schutz vor den Sonnenstrahlen, deren Darstellung als „Sonnenpfeile“ eine lebensbedrohliche Gefährdung suggeriert, und erscheint hier also mehr als Aktionsraum bewahrende denn beschneidende Instanz. Doch ist der Schutz, den er bietet, aufgrund der Bedrohlichkeit der Sonne nicht nur unentbehrlich und daher bindend, er ist auch begrenzt auf den Schatten, den er wirft, sodass der eröffnete Aktionsradius von seinen Grenzen bestimmt wird. Die Meidung sowohl der Sonne als auch des natürlichen Schattens (der „Pinienwischeln“ (V 71)) bringt die Frau daher in Abhängigkeit von diesem Schirm, dem dies die Macht verschafft, ihren Bewegungsraum zu definieren und ihr folglich Grenzen zu setzen. Will sie seinen Schutz nicht verlieren, muss sie „innerhalb des Schattenbereiches dieses Schirms“ bleiben und ist damit genauso festgehalten wie die „lustigen Gestalten“. Diese praktische Machtposition wird auch narrativ abgebildet: Der Schirm findet nicht nur in beiden Fällen als erstes Erwähnung, sodass er es ist, der die sich entfaltende

Welt zuerst in Besitz nehmen kann, während die nachfolgenden Gestalten sich in dem einrichten müssen, was er ihnen gelassen bzw. vorgegeben hat. Er übt auch in der definierenden Rolle, die er bei der Lokalisierung der Gestalten einnimmt, strukturierenden Einfluss aus. Für die Positionierung sowohl der lustigen Gestalten als auch der Frauengestalt stellt er den unmittelbaren Orientierungspunkt dar, sodass diese explizit in Relation zu ihm, anstatt zunächst für sich selbst stehend auftreten. So entsteht auch auf dieser Ebene eine Gebundenheit an den Schirm, die dazu führt, dass beide immer in Abhängigkeit von ihm wahrgenommen werden.

Der Schirm steht mit seiner Wirkung repräsentativ für all die anderen – im Vergleich zu ihm schwächeren – Vertreter des menschlichen Kultivierungssystems, die dem Erscheinen der Frau vorauslaufen. So sind ihr beispielsweise noch das „weiche Strohfauteuil“ (V 72), der Aussichtspunkt, der Park und die Villa vorgeordnet, sodass die Frau in Abhängigkeit auch dieser Dinge erscheint, die umso dominanter werden, je näher der Text ihrem Auftritt kommt. Ihr schlussendliches Auftreten zwischen all diesen beherrschenden Erscheinungen dann zeigt sie – „wohlig“ in das Fauteuil geschmiegt (vgl. ebd.) – als sich harmonisch und bereitwillig in dieses System der Kultivierung fügend. Mit dem sonnenabwehrenden Schirm und dem weichen Strohfauteuil als ausgesprochen anschauliche Beispiele seiner Vorteile bietet ihr dieses System offensichtlich große Bequemlichkeit und liefert damit auch eine Erklärung für ihre angepasste Grundhaltung, die sich besonders in ihrem „Schmiegen“ ins „nachgiebige Geflecht“ (ebd.) des Fauteuils vermittelt. Dieses Schmiegen schlägt allerdings auch einen Bogen zurück zum Meer, welches sich der Stufenterrasse der Villa in derselben Weise näherte, und schafft dadurch eine Analogie, die bei der Frau ein ebenso ergebendes Einverständnis mit der beschränkenden Instanz suggeriert wie bei ihrem natürlichen Pendant. Darüber hinaus wird mit diesem Rückverweis das Anfangsszenario eingegrenzter und beherrschter Natur wieder aufgerufen sowie der restriktive Charakter dieses Kultivierungssystems, das oberflächlich voller Vorzüge zu sein scheint, noch einmal vor Augen geführt. Zugleich erhält auch das „nachgiebige Geflecht“ eine neue Dimension in seinem hier aktiven Aussageinhalt und fügt diesem unterschwellig wirkenden Kontext der Restriktion mit dem Potential eines Geflechtes, nicht nur fest-, sondern auch gefangen zu halten, noch eine weitere Komponente hinzu.

Der restriktive Charakter der Umgebung und das bereitwillige Entsprechen der Protagonistin sind jedoch nur die Einstimmung auf eine Unterwerfung, die den Maximen des Kultivierungssystems schließlich sogar Macht über die eigene physische und daraus

erwachsend auch psychische Erscheinung einräumt. Sie wird deutlich in der Beschreibung der Frauengestalt, deren Auftreten – wie die Ausführungen oben gezeigt haben – stark an ästhetischen Zielsetzungen ausgerichtet ist. Um dieser Zielsetzung, einer ästhetischen Veredelung willen hat die Protagonistin ihre Natürlichkeit, die Freiheit, sich so zu geben, wie sie ist, aufgegeben und sich zur Sklavin einer ausgeklügelten Berechnung des Effektes gemacht, sodass ihre Erscheinung und ihre Gebärden einer „festen, unablegbaren Gewohnheitskunst“ unterliegen, die „das Resultat einer mehrjährigen Spiegelprobe“ ist. Überwunden werden kann diese nur, wenn ein Teil von ihr der Kontrolle entgleitet, von ihr „vergessen“ wird und somit fast nicht mehr zu ihr gehört.

Die Geplant- und Gemachtheit ihrer Erscheinung führt dazu, dass sie als Kunstprodukt wahrgenommen wird, als etwas nicht natürlich Entstandenes, sondern nach ästhetischen Regeln (von ihr selbst) Geschaffenes. Als solches aber ist sie nicht in ihrer individuellen Wesensart von Interesse, sondern dient lediglich als Material für einen ästhetischen Plan, der an ihr verwirklicht werden soll. Ein Eindruck, der von der Tatsache gestützt wird, dass der Rezipient zwar ihr Aussehen und den Ort ihres Auftretens kennt, ihren Namen, der ihre Individualität greifbar machen würde, bisher aber noch nicht erfahren hat.

Der sich darin andeutende Mangel der Protagonistin an authentischer, klar sich abgrenzender Persönlichkeit wird offensichtlich in den Einzelheiten ihres Erscheinungsbildes, das vor allem einen Eindruck von Verschwommenheit hinterlässt. Es beginnt bereits mit einer Einführung als „Frauengestalt“, die ungenauer kaum sein könnte. Sie vermeidet die Klarheit einer direkten Benennung als „Frau“ und setzt stattdessen ein verschleiernes „Gestalt“ hinzu, sodass im Letzten selbst die grundlegende Frage, ob es sich tatsächlich um eine Frau handelt oder ob diese Gestalt nur einen solchen Anschein erweckt, offen bleibt. Die anschließende genauere Erfassung dieser Gestalt lässt mit dem Verweis auf „ihre schönen Formen“ (V 72) ebenso an präziser Aussagekraft zu wünschen übrig wie die Beschreibung ihrer Augen, „in denen es wie ein verhaltenes Lächeln lag“ (ebd.). Der Vagheit dieser Angabe wird im Folgenden noch zusätzliche Unsicherheit über den tatsächlichen Ausdruck dieser Augen hinzugefügt, indem „ein matter verschleierter Glanz“ über sie gelegt wird. Die Wirkung ihres Gesichts schließlich ist „keine natürliche, *einheitliche*, sondern ein *raffiniertes Hervorstechen einzelner Detailschönheiten*“ [Kursivierungen M.H.] und kann so ebenfalls keinen Eindruck von Geschlossenheit und harmonischer Stimmigkeit hervorrufen. Die im äußeren Erscheinungsbild der Protagonistin sich vermittelnde Unklarheit und Uneindeutigkeit ver-

weisen als Symptom einer inneren Konstellation auf die parallele Lagerung tiefer liegender, grundsätzlicher Strukturen. Ein grundlegender Mangel an stimmiger persönlicher Substanz tritt hervor, der nicht nur die Frage nach dem eigentlichen Kern dieses Individuums offen lässt, sondern auch die Entscheidung, ob die Frauengestalt ein Lebewesen oder ein Kunstgegenstand ist, zunächst in der Schwebe hält. In ihrer Pose könnte sie genauso Statue oder Automate sein, wie die vorher erwähnten „lustigen Gestalten“ auf dem Sonnenschirm Malereien sind. Die Farblosigkeit ihrer Erscheinung – lediglich Abstufungen von Schwarz und Weiß finden sich in der Beschreibung ihrer Person (vgl. V 72) – stellt zudem eine Nähe zur Totenblässe her, die ihre vitale Existenz in Zweifel zieht und einem Eindruck von Seelenlosigkeit hervorruft. Lediglich zwei Details in diesem Bild stellen letztlich doch sicher, dass es sich hier um ein lebendes Wesen handelt, nämlich das Spiel ihrer „vergessenen“ Hand und ihre unruhigen Augen. Sie durchbrechen die Hermetik der Pose und signalisieren, dass noch echtes Leben hinter der Fassade ist, dass es dem Kultivierungssystem nicht vollständig gelungen ist, die Protagonistin in sein Regiment zu zwingen. Doch diese marginalen Lebenszeichen, zumal unbewusster Art, können ihr lediglich eine zombiehafte Lebendigkeit verleihen. Sie bleibt, wenn auch nicht bis zur letzten Konsequenz Statue, doch Arrangement mit japanischem Schirm und gleicht sich damit ihrer bewusstseinslosen Umgebung an.

„Ein leises Knistern im Sande.“ (V 72) Die Fixierung auf das Aussehen der Frau und die sie begleitende Erstarrung wird gelöst, die akustische Dimension kommt wieder ins Spiel. Mit ihr und dem Wechsel ins Präsens findet die Realität Eingang in das Geschehen, und es kommt Dynamik in dieses Stillleben. Ein kurzer Auftritt des Dieners folgt, der die Frau jedoch nichts an ihrer Pose ändern lässt. Erst als sie die von ihm überreichte Visitenkarte liest, entgleitet ihr die Kontrolle über die einstudierte Mimik und der verschwommene Schwebezustand weicht zugunsten deutlich akzentuierter Lebenszeichen:

Sie liest den Namen mit dem Ausdrücke der *Überraschung* in den Zügen, den man hat, wenn man auf der Straße von einem Unbekannten in familiärster Weise begrüßt wird. Einen Augenblick *graben sich kleine Falten* oberhalb der *scharfen, schwarzen Augenbrauen* ein, die das angestrengte Nachdenken markieren [...]. (V 73) [Kursivierungen M.H.]

Mit diesem Kontrollverlust über die eigene Erscheinung verflüchtigt sich der ästhetische Eindruck, den die Protagonistin vorher gemacht hat, denn die genau kalkulierte Ordnung ist nun gestört und der darauf beruhenden Wirkung die Grundlage entzogen. Etwas ist abseits der erwarteten Bahnen geraten, und die Protagonistin hat kein ästhe-

tisches Muster für die neue Situation zur Hand, sondern kann nur mit Überraschung reagieren. Die Illustrierung dieser Überraschung als erhebliche soziale Normverletzung macht deutlich wie fatal die Störung der Ordnung sich hier auswirkt, indem sie starke Irritations- und Verunsicherungsgefühle vor Augen stellt. Die als Reaktion sich eingrabenden „Falten oberhalb der scharfen, schwarzen Augenbrauen“ führen die negativen Folgen vor und rufen mit den Falten einen Anklang von Alter und infolgedessen Verfall auf. Mit den „scharfen, schwarzen Augenbrauen“ machen sie zudem eine Komponente unterschwelliger Aggression spürbar.

Die gestörte Ordnung des kalten ästhetischen Systems wird jedoch durch eine neue, eine der Harmonie und seelenvollen Belebung ersetzt, sobald sich die Protagonistin erinnert. In diesem Moment entwickelt sie eine Ausstrahlung, die ihre gesamte konstruierte Schönheit an Wirkung übersteigt:

[...] plötzlich spielt ein fröhlicher Schimmer um das ganze Gesicht, die Augen blitzen in übermütiger Helligkeit, wie sie an längst verflogene, ganz und gar vergessene Jugendtage denkt, deren lichte Bilder der Name in ihr neu erweckt hat. (ebd.)

In ihrer Freude gewinnt die Frau ihre Individualität zurück und wird wieder ein authentisches, geschlossenes Wesen. Das Schattige, Matte und damit passiv Anmutende des Stilllebens wird von Klarheit und Lebendigkeit verdrängt. Das Spielen, das vorher nur der vergessenen Hand erlaubt war, erobert nun das gesamte Gesicht und darf am Anfang des Hauptsatzes stehen, sodass es in seiner Eindringlichkeit nur noch von „plötzlich“ übertroffen wird. Die Frau gibt sich einer eindeutigen emotionalen Äußerung hin und zeigt sich so als lebendiges Wesen und Individuum.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Der vorliegende Textanfang ist durch eine Anlage gekennzeichnet, die in vielschichtiger Weise Verbindungen mit dem Gesamttext herstellt und der dort entwickelten Motivik so ein tragfähiges Fundament verschafft. Besonders sticht dabei die Installierung eines ästhetischen Kultivierungssystems heraus, das den gesamten im Anfang präsentierten Wirklichkeitsausschnitt strukturierend für sich einnimmt. Mit dieser Akzentuierung gewährt der Texteingang nicht nur den ästhetisierenden Wertmaßstäben der Protagonistin Einlass in die Darstellung, er führt darüber hinaus auch das als voll gültige Wirklichkeit vor, was die Protagonistin später als ihren einstigen Traum von einem glücklichen Dasein schildern wird, und demonstriert so die erfolgreiche Umsetzung der einst gehegten Wünsche. Ihre Phantasien von einem Leben als „Königskind, wie sie in den alten Märchenbüchern stehen, die mit funkelnden, strahlenschillernden Edelsteinen

spielen, deren Hände sich im goldigen Glanz von Märchenschätzen versenken und deren wallende Kleider von unnennbaren Werten sind“ (V 77), von einem Leben „in einem Eigentum, das prächtig ist und kunstvoll zugleich [...], wo nicht die Niedrigkeit des Werkeltags seine schmutzigen Krallen hinreckt“ (ebd.), scheinen sich demnach erfüllt zu haben. Die Protagonistin verfügt über „Luxus und Pracht“ und kann ihr Dasein vor der „Gewöhnlichkeit“ (ebd.) des Alltags bewahren, indem sie sich einer sorgfältig arrangierten Kunstexistenz¹²⁵ hingibt. Doch so ästhetisch der Anschein, den sie damit hervorruft, auch sein mag, mit der Strahlkraft der Bilder ihrer Kindheitstage kann er nicht konkurrieren. Die Gestaltung des Anfangs enthüllt schonungslos, dass ihr Traum von „Kunstschönheit“ (ebd.) lediglich in eine Künstlichkeit gemündet ist, der es an echter Ausstrahlung, an Beseeltheit und Tiefe fehlt. Anstatt einer Inspiration zu folgen, die von Authentizität und Präsenz getragen ist, bedient sich die Protagonistin einer „Gewohnheitskunst“, die in ihrem Wiederholungscharakter banal wirkt und jede Aura eines Besonderen ausschließt. Vielmehr ist die Frauengestalt der von ihr einst verabscheuten Gewöhnlichkeit trotz all ihrer Eleganz und Veredelung näher als in ihrer Jugendzeit, in der die Zeichen des Alltags zwar ihren Körper bedeckten (vgl. ebd.), in der ihre Seele aber noch voller Leben und Zauber war. Die Heirat mit dem „immer erwerben wollenden Geldmenschen“ (V 75) hat ihr zwar das Denotat der einstigen Wunschträume verschafft, doch das Konnotat, das ihnen den Zauber verliehen hatte, nicht automatisch mitgeliefert. Es waren lediglich finanzielle Werte, die sie sich mit ihrer Entscheidung für den Reichtum sichern konnte, und sie sind es im Kern geblieben. Das macht bereits der erste Satz in aller Deutlichkeit klar, wenn er die „traumhaften“ Möglichkeiten seines Denotats knapp und sachlich auf die dürren Fakten reduziert und so nicht nur das Konnotat des Titels in seine Schranken verweist, sondern auch einen drastischen Gegensatz zur schwelgerischen Darstellung des Anwesens in der Beschwörung der Jugendträume aufbaut. Daran anschließend geben die Zeichen mangelnder Vitalität, die der Villa als erster Repräsentantin der so zielstrebig durchgeführten Kultivierung angeheftet werden, sobald die Macht über die Natur nachdrücklich demonstriert worden ist, erste Kunde von der Impotenz, die dem nüchternen Denotat im Letzten wesenhaft eignet. Der natürliche Raum kann zwar von Kultivierungsrepräsentanten besetzt, aber nicht mit Leben und Tiefe gefüllt werden. Die symbolische Ausformu-

¹²⁵ **Rovagnati** bezeichnet sie als eine „typische Figur aus dem Ästhetismus der Jahrhundertwende“. **Rovagnati**, G.: „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“: Zu Leben und Werk Stefan Zweigs, Bonn 1998, S. 38.

lierung dieser Ankündigung findet sich kurz darauf in der Vorstellung der Protagonistin, welche erstarrt ist im selbst auferlegten Arrangement ihrer Erscheinung.

Das Versagen der Wirklichkeit an der Vision von einem Dasein voller Pracht und Kunstschönheit, das in der Anlage des Anfangs implizite Vermittlung erfährt, findet im Ende der Novelle Bestätigung auf expliziter Ebene. Obwohl die Protagonistin ihre Prioritätensetzung im Sinne eines luxuriösen, schillernden Lebens zunächst noch verteidigt, zeigen sich dort erste Anzeichen eines Sinneswandels. Die Konfrontation mit dem Jugendfreund und allem, was er verkörpert, löst bei ihr Gedanken und Gefühle aus, die die bisherige Organisation ihres Wertesystems infrage stellen. Die Zielsetzungen, die ihr Leben bislang bestimmten, scheinen nun in der Konkurrenz mit der Idee einer Existenz für die Liebe unterlegen und verleihen ihrem Streben eine Note des Bedeutungslosen. Die Konfrontation mit dem nicht realisierten Lebensentwurf legt nicht nur die Verselbständigung ihrer Jugendträume offen, die eine drastische Umformung ihrer Lebenswelt nach sich gezogen hat, sondern auch den dadurch erlittenen Verlust und entsprechend die eigenen Schattenseiten. Die Protagonistin muss erkennen, dass ihre Prioritätensetzung sie in eine kompromisslose Unterwerfung aller Kanäle persönlichen Ausdrucks unter ihr selbstgeschaffenes Kultivierungssystem geführt hat, den Beweis ihrer Legitimierung für solch diktatorische Herrschaftsausübung aber letztlich schuldig geblieben ist.

Ausgangs- und zugleich Höhepunkt dieser Entwicklung stellt ein oberflächlich souverän erscheinender Akt der Selbstverwirklichung dar, der sich schließlich als Beginn der Selbstbeschränkung entpuppt. Um sich ihre Träume von einem luxuriösen wie ästhetischen Dasein zu erfüllen, rückt die Protagonistin von ihren Idealen zwischenmenschlicher Art ab und heiratet nicht um der Liebe, sondern „um [j]einer Grafenkrone“ (V 76) und eines Vermögens willen. Damit gibt sie ihrem Leben in entscheidender Weise Richtung: Sie bringt sich einerseits um die Möglichkeit einer emotional erfüllenden Ehe und versetzt sich andererseits finanziell in die Lage, das erträumte Leben in Pracht und Luxus zu führen, und schafft so den Ausgangspunkt ihrer ästhetischen Veredelung und somit all dessen, was der Texteingang präsentiert. Dieser Ausgangspunkt stellt zugleich auch einen Höhepunkt der geschilderten Entwicklung dar, weil er mit dem endgültigen Verzicht auf eine erfüllende (legale und als solches umfassend gültige) Liebesbeziehung einen so grundlegenden Einschnitt in das eigene Gefühlsleben und folglich die eigene Natur vornimmt, dass er jede noch so künstliche Pose quantitativ und qualitativ an Wider-Natürlichkeit übertrifft. Mit dieser Entscheidung kommt

nicht nur ein unabsehbares Zeitmaß ins Spiel, sie nimmt auch Einfluss auf bedeutsame psychische Faktoren und wirkt dadurch auf den Kern der Persönlichkeit ein. Darüber hinaus erhält dieser Verzicht auch den Charakter eines Endpunktes, wenn er am Ende der Begegnung mit dem Jugendfreund zum Markstein der Veränderung wird. Durch den Besuch in seiner Ambivalenz wieder aufs Tapet gebracht, erfährt er in der Abschiedsszene eine Neubewertung, die seinen Gegenpart zur echten Alternative befördert. Dies beendet die selbstzufriedene Existenz im ästhetisierenden Kultivierungssystem; der Protagonistin wird der alternative Lebensplan und mit ihm der erlittene Verlust – auch bei einer Fortführung ihrer bisherigen Lebensweise – in Zukunft immer vor Augen stehen. Narrativ vermittelt sich dies durch die Positionierung dieser Neubewertung des Verzichts mit all ihren Implikationen am Ende des Textes, wo sie die Einschätzung des Rezipienten abschließend formen kann. Die Protagonistin wird dort in den Möglichkeiten des Alternativentwurfs schwelgend und schließlich mit absterbendem Lächeln in der Wirklichkeit, d.h. bei den Konsequenzen ihres Verzichts ankommend gezeigt und in dieser Situation verlassen, sodass sie in der Vorstellung des Rezipienten in diesem Kontext der wegbestimmenden Entscheidung gefangen bleibt.

Die emotionale Neubesetzung der Entscheidung gegen die Liebe am Ende des Textes hat noch einen weiteren Effekt: Obwohl diese Entscheidung und ihre Konsequenzen bereits im Laufe des Textes zur Sprache gekommen sind, erhält das Textende durch die unerwartete Neubewertung von Seiten der Protagonistin die Note einer Enthüllung, die alles vorher Geschilderte in ein neues Licht rückt und damit sowohl die Entscheidung als auch ihre Folgen vor eine Revision stellt. So wird ein Bogen zurück zum Anfang geschlagen, welcher nun aus einem veränderten Blickwinkel betrachtet und beurteilt werden muss, und auf diese Weise eine Kreisstruktur geschaffen, die einen Rahmen um den dargestellten Kontext legt. Dieser Rahmen der Entscheidung gegen die Liebe umgibt neben der geschilderten Sachlage auch die in ihr agierende Protagonistin und transportiert so auf Ebene der Textstruktur noch einmal ihr Eingesperrtsein in den selbstgeschaffenen Strukturen.

Die verschiedenen Gelenkfunktionen, die der Verzicht auf eine erfüllende Liebesbeziehung hier innehat, verschaffen ihm in diesem Wirklichkeitskonstrukt eine so zentrale Rolle, dass er zum Schlüsselmoment wird, um das herum sich alles Weitere anordnet. Er wird zum lebensentscheidenden Akt, dessen Auswirkungen unüberschaubaren Ausmaßes und irreversibler Grundsätzlichkeit sind. Als solches kündigt er nicht nur von der Unerbittlichkeit des Schicksals, das ein ganzes Leben an einem falschen

Schritt scheitern lassen kann, in seiner Beschaffenheit schreibt er einer erfüllenden Paarbeziehung auch herausgehobene Bedeutung für echtes Lebensglück zu. Die Protagonistin, die für andere Ziele bewusst darauf verzichtet hatte, wird dafür mit der Erkenntnis einer unwiederbringlich vergebenen Chance abgestraft. Diese Strafe ahndet neben der mangelnden Wertschätzung einer emotional erfüllenden Ehe auch die eigenständige Prioritätensetzung der Protagonistin und die damit einhergehende Emanzipierung von männlicher Autorität. Die Protagonistin wollte sich in ihrem Lebensglück von der Liebesbeziehung zu einem Mann unabhängig machen und dafür überdies einen Mann zum Werkzeug ihrer Ambitionen erniedrigen, indem sie ihn mit kühler Berechnung um seines Vermögens willen geheiratet hat. Diese unverfrorene Loslösung aus männlicher Einflussnahme rächt sich hier nicht nur mit einem künftigen Leben in schmerzhaft bewusster Einsamkeit sondern auch mit einem Verlust an Anerkennung als autonome Persönlichkeit, denn sie wird als impotent und kindisch vorgeführt, sodass die Entscheidungskompetenz der Protagonistin – in Vertretung aller ihrer Geschlechtsgenossinnen – für derart grundlegende Fragen in Zweifel gezogen ist. Diese Demontage setzt ein mit der Einführung der Protagonistin als seelenlose Automate, die sich in einer banalen Selbstinszenierung verloren hat. Das ihr geschenkte Leben hat sie in seiner echten, tiefen Form für wertlosen Schein aufgegeben und sich dessen dadurch als unwürdig erwiesen. Zudem hat sie eine negative Aura entwickelt, die durch all ihre „Detailschönheiten“ nicht zu kompensieren ist. Dem wird ein Mann gegenübergestellt, der auf verschiedenen Ebenen in deutlicher Opposition zur kalten Künstlichkeit der Protagonistin steht und so ihren Standpunkt in der Welt implizit und explizit zur Disposition stellt. Aufgrund seines wohlwollenden Interesses und seiner vorwurfslosen Herzlichkeit macht er einen außerordentlich lebendigen und sympathischen Eindruck und wirkt darüber hinaus durch seine mehrfach betonte Ehrlichkeit (vgl. V 73ff.) authentisch. Dadurch entwickelt eine überaus einnehmende Ausstrahlung und gewinnt sowohl die Sympathien wie auch die vertrauensvolle Gefolgschaft des identifikationsbereiten Rezipienten. Untermauert und ausgebaut wird dies durch die Wirkung, die der Jugendfreund auf die Protagonistin hat: Sein Erscheinen befreit sie in zweierlei Hinsicht aus dem Erstarrungszustand, der Ergebnis ihrer Hingabe an das restriktive Kultivierungssystem ist. Mit seinem Auftritt löst er zum einen ihre aktuelle Pose, an welcher die Künstlichkeit ihres Daseins exemplarisch zur Anschauung kommt. Zum anderen lässt er die Protagonistin die Beschränktheit ihres momentanen Daseins erkennen, indem er einstige Maßstäbe reaktiviert, und beendet so ihren Zustand allgemeiner seelischer

Erstarrung. Dieser Re-Vitalisierung durch den Jugendfreund folgt zudem eine Re-individualisierung, im Zuge derer die verschwommene Frauengestalt des Anfangs wieder klare Konturen erhält. Diese Wirkung, die das Auftreten des Jugendfreundes hervorruft, verleiht ihm den Nimbus einer Erweckungsfigur, welcher an bestimmte Vorstellungen von Göttlichkeit anknüpft und ihn eine unbezweifelbare Autorität gewinnen lässt. Sein Standpunkt erhält eine Fundierung, die sich allein auf diesen besonderen Rang gründet und ein genaues Prüfen der Fakten und Hintergründe unnötig, ja ungebührlich erscheinen lässt. Entsprechend muss die Protagonistin, die als sein Gegenpart gezeichnet ist, eine beträchtliche Schwächung ihrer Position hinnehmen. Dieser Effekt wird noch durch ein Textmerkmal verstärkt, das bereits in der Anfangsanalyse zur Sprache kam. Dort hatte sich gezeigt, dass mit dem Titel auf die Präsenz einer Instanz verwiesen wird, die über ein erweitertes Blickfeld und daher über einen erhöhten Standort verfügt. Der darin liegende Fingerzeig auf einen umfassenden, der menschlich beschränkten Sicht überlegenen Einblick in die Dinge legt somit bereits dort den Grundstein für die Suggestion von Göttlichkeit. Dies verbindet sich mit der Gestalt des Jugendfreundes, sobald deutlich wird, dass er es ist, der mit vergessener Vergangenheit und vergessensbestimmter Gegenwart seines Gegenübers das Diskrepante in voller Gültigkeit in sich zu vergegenwärtigen vermag und sich daher durch einen tieferen Einblick in die vorliegende Sachlage auszeichnet. Auf diese Weise kommt der Jugendfreund in die Position, seiner Perspektive alleinige Gültigkeit zu verschaffen und dem Lebensentwurf der Protagonistin in den Augen des Rezipienten die moralische Grundlage zu entziehen, wenn er ihm im Laufe der Begegnung die Würde abspricht. Den Höhepunkt seiner Definitionsmacht erreicht die Figur des Jugendfreundes am Ende des Textes, wo die Protagonistin mit dem Gedanken, dass „*jener* ihr Leben hätte leiten können“ (V 78), ihre Souveränität als Person, die zu eigenverantwortlichem Handeln fähig ist, selbst aufgibt. Darin geht sie so weit, dass sie eine Führung durch diesen Mann nicht nur imaginiert, sondern auch implizit positiv bewertet. Durch diesen Anerkennungsgestus selbst des beherrschten Parts, von dem am ehesten Widerstand zu erwarten wäre, erlangt die Position des Herrschenden letzte Legitimation und manifestiert sich als Tatsache.

Mit dieser Installierung des Jugendfreundes als überlegenem Gegenüber ist schließlich die patriarchalische Ordnung wiederhergestellt, oder besser, sie ist wieder als strukturierende Kraft kenntlich gemacht, denn wirklich aufgehoben war sie, wie ein genauer Rückblick zeigt, nie. Sie war lediglich von Gegenbewegungen an der Ober-

fläche verdeckt worden. Denn was wie eine vollkommen von ihren ästhetischen Zielsetzungen kontrollierte Person erschien, offenbarte im Verlaufe des Textes doch eine verräterische Neigung zu anders gelagerten Schwerpunktsetzungen. Allein ihre außerordentlich schnell sich einstellende Bereitschaft, ihr Wertesystem auf die Anregungen des Besuches hin völlig neu auszurichten, verweist deutlich auf eine grundlegende Geneigtheit der Protagonistin zu den Haltungen ihres Jugendfreundes. Doch auch die Gestaltung des Anfangs gibt diesem Eindruck bereits Nahrung, wenn dort mit der Beschreibung ihrer Erscheinung eine Verwandtschaft mit der Natur, allem voran dem Meer hergestellt wird, welche wie sie unter der Herrschaft der Kultivierung steht. Dies eröffnet einen Blick auf ihr Wesen, der nicht von ihrer Sorge um die Außenwirkung kontrolliert ist: Das Meer, das ein gängiges Symbol für Leidenschaft darstellt, zeigt sich in unmittelbarer Nähe der Repräsentanten des Kultivierungssystems sehr zahm, es „schmiegt sich“, wie die Protagonistin auch, „an“. In weiterer Ferne von ihm jedoch, am Aussichtspunkt, „grollt“ es und „stürmt“ – hilflos allerdings – „an“ und legt damit nahe, dass es auch in der Natur der Protagonistin einen Teil gibt, der – weit genug vom restriktiven verinnerlichten Regelsystem entfernt – rebelliert. Der Anstoß von außen verleiht diesem Teil ihrer Persönlichkeit dann genug Kraft, um zur Oberfläche durchzudringen und wieder zur ausschlaggebenden Struktur zu werden. So ist die Vorherrschaft der männlichen Sichtweise von Liebe und Lebensglück schließlich wiederhergestellt und zementiert, während die weibliche sich als defizitär zurückziehen muss. Die Einschätzung ihrer Person als dem Ideal der Liebe verschrieben, die der Jugendfreund äußert, erfährt durch die Entwicklung der Geschehnisse Bestätigung, wohingegen das Urteilsvermögen der Protagonistin in Zweifel gezogen wird. Durch ihre Lebensführung entlarvt sie sich als weitgehend selbstentfremdet und verrät auch einen deutlichen Mangel an Selbstkenntnis, wenn sie energisch versucht, die Annahmen über ihre Persönlichkeit in Vergangenheit und Gegenwart zu widerlegen und dem Jugendfreund einen tatsächlichen Einblick in ihr Inneres abzusprechen. Das Ende des Textes lässt sie zurück mit der Erkenntnis, die sie dem männlichen Freund verdankt, aber ohne die offenbar benötigte Leitung durch denselben. Auf sich selbst gestellt, wird sie, so suggeriert es das Geschehen, in diesem Augenblick der Erkenntnis selbstverschuldeten Verlustes verbleiben und ihr Leben ohne tieferen Sinn zuende leben.

1.2.2 „Untergang eines Herzens“¹²⁶

Zusammenfassung des Inhaltes

Ein alter, gallenkranker Geschäftsmann entdeckt während eines Urlaubs, dass seine 19-jährige Tochter die Nacht in einem fremden Zimmer verbracht hat, und schließt daraus, dass sie, für die er ein Leben lang gearbeitet hat, nicht (mehr) die ist, für die er sie hielt. In hitzigen inneren Monologen beschimpft er sie wie auch sich selbst, kann sich jedoch nicht mitteilen. Da seine Frau ihm die Bitte um Abreise abschlägt, fährt er allein nach Hause und zieht sich immer mehr aus dem Familienleben und seinem Geschäft zurück. Schließlich stirbt er nach einer Operation, die seine Erkrankung notwendig gemacht hatte.

Der Titel

Der Titel dieser Novelle besteht aus zwei Worten, die in ihrem metaphorischen Aussagepotential vom Tod des zentralen Ausgangs- und Konzentrationspunktes allen Gefühls sprechen. Sie aktivieren damit eine ebenso gefestigte wie lebendige Tradition der Beschäftigung mit unglücklich verlaufenen Liebesgeschichten und scheinen demnach die Dokumentation einer solchen anzukündigen. Doch dieser erste Eindruck ist ein oberflächlicher, der sich bald von Momenten durchzogen zeigt, die das gewohnte Bild verfremden. Lediglich die – große – emotionale Intensität der beiden Titelworte fügt sich harmonisch in die zunächst erzeugte Vorstellung. Das Zusammenspiel der Assoziationshöfe in ihrer konkreten Anlage dagegen ist spannungsreich, da diese nicht nur in ihrer Dimensionierung auseinandergehen, sondern für den bekannten Komplex auch eine neue Bildlichkeit schaffen und das überkommene Schema auf diese Weise mit neuen Facetten versehen. So bezeichnet der Aussageschwerpunkt „Untergang“ vor allem den Niedergang ganzer Systeme, wie sie beispielsweise Zivilisationen oder Kulturen darstellen, weil er durch seine Verknüpfung mit „Herzens“ hier in erster Linie in seiner metaphorischen Bedeutung zur Wirkung kommt, und kollidiert daher mit dem mikrokosmisch angelegten Inhalt seines Genitivattributes, das als pars pro toto vom Schicksal eines Individuums kündigt. Diese Konfrontation der Größenordnungen erweckt den Eindruck, hinter dem bezeichneten Einzelschicksal stünde ein ganzes kulturelles System, für das die Entwicklung des Individuums als Symbol dient. Eine Suggestion, die das Kommende an Bedeutung wie auch Dramatik gewinnen lässt, indem sie neben dem Glück oder Leid einer ganzen Gruppe von Menschen auch den

¹²⁶ Ersterscheinung 1910.

Fortbestand übergeordneter zivilisatorischer Werte zur Disposition stellt. Durch diese Neugestaltung der Bildlichkeit ergeben sich jedoch nicht nur neue Implikationen für den Status des aufgerufenen Sujets, sondern auch für den Weg dorthin. Diese Implikationen sind ebenfalls geleitet von den Aussagen des Titelteils „Untergang“, der Orientierungspunkt bei der Bedeutungskonstruktion in dieser Wortverbindung ist. Wie vorher ist seine Version von Ursache und Verlauf des angekündigten Status quo am Niedergang von Systemen ausgerichtet. Er lässt das infrage stehende Herz als etwas erscheinen, das nicht mehr funktioniert bzw. aus eigener Kraft nicht mehr überleben kann und daher ein leichtes Opfer feindlicher Übergriffe darstellt. Sein Sterben führt er demnach im Kern entweder auf inneren Verfall oder auf fehlende Anpassungsfähigkeit an äußere Veränderung zurück. Dies transportiert eine Komponente der Eigenverantwortung für die missliche Lage, die dem als desolat gekennzeichneten Subjekt der Aussage eine deutliche negative Note verleiht. Dem Herzen wird hier eine generelle Unfähigkeit zur Selbsterhaltung eingeschrieben, die es als im Kern degenerierte und kraftlose Erscheinung charakterisiert und damit um seinen Rang als Zentrum des Lebens, als Ursprung von Aktivität und Anteilnahme bringt. Darüber hinaus lässt die mit „Untergang“ aufgerufene Bildlichkeit das Herz zu einem System funktionaler Prozesse werden und fügt ihm so eine empfindliche Minderung seines Nimbus' als Ort der Intensität und Authentizität zu, zu dem die ihm zugeschriebenen Gefühlsregungen ihn sonst gemacht haben. Das Herz wird so zu einem Objekt, das in erster Linie in seinem funktionellen Charakter von Interesse ist, und wechselt vom Kontext der Emotion in den der Ratio, um dort seine Ausstrahlung als magischer Konzentrationspunkt genuin menschlicher Impulse zu verlieren. Auf diese Weise um seinen Zauber wie auch um seine Leistungsfähigkeit gebracht, bleibt das Herz zurück als nutzlose Last, die, anstatt zu entzünden und anzutreiben, aber auch innerlich auszufüllen, nur Ressourcen aufbraucht und Fäulnisgeruch verbreitet.

Dieser metaphorische Teil des Bedeutungsrepertoires von „Untergang“, welchen das Zusammenspiel mit dem Konnotat seines Attributes als den passendsten zuerst aktiviert hatte, wird ergänzt von den Implikationen des hier nicht zutreffenden, konkreten Bereichs seines Aussagespektrums, des Schiffbruchs. In dieser Eigenschaft bringt es die Existenz einer übermächtigen, feindlichen und zumindest potentiell tödlichen Umgebung des davon in Mitleidenschaft gezogenen Sujets ins Bild. Außerdem führt es mit dem Verweis auf das Scheitern an dieser Umgebung auch die Tatsache des Todes und damit eine unaufhebbare Endgültigkeit in den erzeugten Kontext ein.

Beides setzt die vom Titel geschaffene Vorstellung deutlich gegen das Bild des gebrochenen Herzens ab, das im ersten Verarbeitungsdurchgang aufgerufen wurde und zunächst als angemessene Kategorisierung des Kommenden schien. Ersteres verändert insbesondere den Blickwinkel auf den zur Disposition stehenden Gegenstand, sodass nicht mehr das Herz mit seinen Vorgängen sondern die Umgebung, die einflussnehmend auf dasselbe zugreift, im Mittelpunkt steht. Damit wird diese zu einer Instanz erhoben, die über den Zustand des Herzens entscheidet und folglich die Oberhoheit über die Gefühlslage des dahinterstehenden Menschen innehat. Das Herz dagegen, das üblicherweise als Ursprung der emotionalen Regungen gilt, sieht sich um diese Position als Steuerungszentrum gebracht und muss sich der Gewalt der äußeren Einflüsse unterwerfen. Diese Ermächtigung der Umgebung zur Herrschaftsinstanz wird untermauert durch die Eigenschaften, die ihr durch den aufgerufenen Kontext eingeschrieben werden. Das Bild des Schiffbruches, das „Untergang“ aufruft, verleiht der Umgebung nicht nur ein übermächtiges, sondern auch ein im Kern unwirtliches, ja feindseliges Antlitz. In der Übertragung gerät das Herz demnach zunächst in eine grundlegende Abhängigkeit von seiner Umgebung und verrät dadurch eine Schwäche, welche bereits eine Gefährdungssituation schafft. Die Markierung dieser Umgebung als immanent bedrohlich lässt diese zunächst nur unterschwellige Gefährdung dann konkrete Züge annehmen und zum Faktor realer Wahrscheinlichkeit werden. Mit diesen Konsequenzen der Fokusverschiebung geht eine erhebliche Verbreiterung der potentiell bzw. real schädigenden Einflussnahme auf das Herz einher. Es ist nun nicht mehr nur dem Angriff von einer Seite, nämlich seines Objektes emotionaler Fixierung, ausgesetzt, es sieht sich von Bedrohungspotential umgeben, das in seiner Allgegenwärtigkeit eine Atmosphäre permanenter Feindseligkeit und, daraus folgend, dauerhafter Anspannung bzw. Angst schafft und so einen gefährlichen Zustand der Zermürbung herbeiführt. Damit wird auf dieser im Hintergrund wirkenden Ebene bestätigt und vollendet, was im Vordergrund mit der Disqualifizierung des Herzens als Leistungsträger bereits in Gang gesetzt wurde. Die Vorführung der Funktionsuntüchtigkeit wird in einen Prozess der Zersetzung überführt, um schließlich mit dem Eingreifen der konkreten Bedeutung von „Untergang“ mit der Eliminierung des Herzens abzuschließen.

Dieser machtvollen Aussage seines regierenden Nomens kann das bedenklich in Bedrängnis gebrachte Herz als chronologisch nachfolgende und strukturell untergeordnete Einheit nur wenig an Eigenaussage entgegensetzen. Es wird, das macht seine Verbindung mit dem dramatisierenden „Untergang“ deutlich, wie sein Vorgänger in seiner

metaphorischen Bedeutung verwendet. In dieser Eigenschaft steht es für das emotionale Zentrum des Menschen, das Quelle und Erscheinungsort aller Gefühlsregungen darstellt. Insbesondere gilt es seit jeher als Symbol der Liebe und ist daher außerordentlich positiv konnotiert. Dem stehen auch die negativen Seiten der Liebe, wie vor allem die Folgen einer unglücklichen Fixierung, nicht in erheblichem Maße entgegen, da ihre Ursache, das Gefühl besonderer Verbundenheit mit einem Gegenüber, grundlegend positiv ist. Das erweitert die Titelaussage um eine Komponente der Wärme und Freude und verleiht der negativen Struktur, die die Verbindung von „Herzens“ mit „Untergang“ schafft, eine tragische Note. Das Individuum, das bei aller Metaphorik noch immer hinter diesem zweiten Titelnomen steht, scheint ein Schicksal der Verdrängung und schließlich Eliminierung alles Warmen und Positiven, das ihm eignete, zu erleiden. Im Ende, so vermittelt es der Titel, bleibt ihm nichts als traurige Leere.

Das Motto

Der erste Abschnitt dieser Novelle entpuppt sich bald als paratextuelle Einheit, die graphisch jedoch nicht als solche kenntlich gemacht ist. Erst in der Konfrontation mit dem tatsächlichen Eingang in die fiktive Welt, vor der sie in verhältnismäßig abgeschlossener Weise steht, kann sie in ihrem Charakter erkannt werden und erscheint daher zunächst als Texteingang und folglich als Teil der fiktiven Welt. Diese suggestive Einbindung in den Erzählteil kann, einmal erfolgt, trotz der später sich einstellenden gegenläufigen Erkenntnis nicht wieder vollständig aufgehoben werden, da sie bereits zur Bildung von Strukturen beigetragen hat, die, einmal erkannt und als folgerichtig bewertet, nicht wieder aus dem Deutungsprozess ausgegliedert werden können. So erlangt die paratextuelle Einheit in ihrer Eigenschaft, die Aussagen des Titels aufzugreifen und theoretisch zu reflektieren, die Position einer direkt aus dem zu erwartenden Geschehen abgeleiteten Erkenntnis, anstatt nur einer Analogie. Entsprechend stellt das vorliegende Motto hier mehr dar als einen bloßen Anhaltspunkt für die Auslegung des Kommenden, es wird in seinem – scheinbar – direkten Bezug auf das zu rezipierende Geschehen zur ersten Leitlinie der Interpretation.

Als solche stellt es wichtige Weichen für die Wahrnehmung des Textes. Zunächst greift es das Titelmotiv einer übermächtigen und zugleich bedrohlichen Instanz auf und überführt es in konkrete Bildlichkeit. Aus der verschwommenen Vorstellung einer einflussnehmenden Umgebung, welche sich vor allem aus dem amorphen Bild großer Wassermengen speiste, wie sie beim Untergang eines Schiffes beteiligt sind, wird hier

eine klar umrissene Entität. Denn diese Instanz erhält einen Namen, mit dem sie symbolisch von anderen Erscheinungen abgegrenzt werden kann, und sie wird durch eine stark personifizierende Darstellung zum Akteur mit eigenem Willen und Handlungspotential. Mit dieser Verwandlung der vorher recht unspezifisch einwirkenden Gewalt in ein gezielt operierendes Subjekt wird ihr hierarchisches Verhältnis zum Herzen, welches sich schon in der Anlage des Titels abzeichnete, zur expliziten Tatsache. Das Schicksal, dem diese Rolle des einflussnehmenden Akteurs übertragen wird, erhält den Status einer gottähnlichen Instanz, vor deren Willen und Wirken es kein Entweichen gibt, während die im Titel aufgerufene naturhafte Bildlichkeit mit ihrem Zug zufälliger Koinzidenz von Macht und Degeneriertheit dies noch zuließ. Diese Position nutzt das Schicksal, um Lebenswege ohne Rücksicht auf mikrokosmische Belange wie Glück oder Leid in die Richtung zu lenken, die ihm „seine unbändige Bildnerlust“¹²⁷ eingibt. So wird das einzelne Herz und mit ihm der dahinterstehende Mensch nicht nur seiner Autonomie beraubt, indem er der Lenkung durch eine übergeordnete Macht anheim gegeben wird, er verkommt in diesem Verhältnis auch zum Mosaiksteinchen, das lediglich als Teil eines großen Kunstwerkes, nicht aber per se von Interesse ist. Eine Flucht aus dieser Situation wird mit der wortgewaltig vermittelten Ohnmacht des Menschen dieser machtvollen Einwirkung gegenüber unmöglich. Die dem Erzähltext vorausgeschickte Betrachtung sorgt für ein extremes Missverhältnis zwischen den Kapazitäten der beiden Akteure, indem sie ein überwältigendes Potential des Schicksals suggeriert, physisch in verheerender Weise auf den Menschen einzuwirken (vgl. ebd.). Darüber hinaus spricht sie dem Menschen auch die geistige Kapazität ab, die sich abspielenden Vorgänge intellektuell zu erfassen, und degradiert dessen geistige Fähigkeiten damit zum unbedeutenden Spielzeug, da diese den Menschen nicht in die Lage versetzen, sich in der Auseinandersetzung mit dem Schicksal wirksam zu positionieren. Schließlich entzieht ihm die Betrachtung sogar die letzte Grundlage einer möglichen Verteidigung, wenn sie das vom Schicksal favorisierte lautlose Eintreten in das Leben des Betroffenen mit Hilfe einer Krankheitsmetapher illustriert. Dadurch nämlich nimmt sie dem Menschen die Abgeschlossenheit als souverän sich von der Außenwelt absetzende Einheit und setzt die darauf fußende Bollwerkfunktion außer Kraft, sodass einer Infiltration Vorschub geleistet ist, die selbst das ureigenste Terrain als Operationsbasis unbrauchbar macht. Das Schicksal ist damit in der Position, „längst innen [zu walten], eh es von außen die Seele berührt“ (ebd.) und eine Situation der

¹²⁷ **Zweig**, St.: Untergang eines Herzens, in: ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 192001, S. 145. [Im Folgenden unter der Sigle V.]

Durchsetztheit mit den eigenen Impulsen zu schaffen. Dem ohnmächtigen Menschen bleibt resignatives Hinnehmen des ihm Vorbestimmten, das ihn bereits regiert, wenn er erst beginnt, es wahrzunehmen.

Dem Aspekt der Hierarchisierung, durch den der Mensch jeden Einfluss auf das eigene Geschick verliert, fügt diese paratextuelle Einheit noch eine Komponente des Zerstörungswillens des Schicksals hinzu, die die Situation seiner Objekte zusätzlich verschlechtert. Die Einführung des Schicksals zeigt dasselbe ausschließlich in der Rolle einer vernichtenden Macht und präsentiert zudem sein ebenso breites wie wirkungsvolles Instrumentarium, dessen es sich auch mit ausgesprochener Begeisterung bedient (vgl. ebd.). So geht der Autonomieverlust, den der Mensch in der Begegnung mit dem Schicksal erleidet, bis zur letzten Konsequenz, denn dem Menschen wird selbst die bereits stark beschränkte Aktionsbasis genommen, wenn das Schicksal seinen offenbar ureigenen Impulsen folgt und zur Vernichtung ansetzt. Die in dieser Darstellung liegende Botschaft vermittelt also ein grundlegend pessimistisches Bild von den Chancen des Menschen auf ein gutes Ende, wenn das Schicksal seine Hand auf ihn gelegt hat, da dieses seine Macht ohne Gnade gegen ihn ausspielt.

Der erste Satz

Auf diese eindrucksvolle Präsentation der Einflussmacht des Schicksals folgt die Vorstellung eines alten Mannes, der von bedrängenden Schmerzen gepeinigt erwacht und so eine direkte Verbindung zu den Postulaten des Mottos herstellt. Mit seinem körperlichen Zustand knüpft er an die vorher dargelegte Analogie von Krankheit und Schicksal an und erscheint daher als ebenfalls vom Schicksal berührt. Auch lässt das existenzbedrohende Ausmaß seiner Krankheitssymptome, die seinen Körper an der Erfüllung selbst grundlegendster Funktionen hindern, bereits den Willen des Schicksals erkennen, ihn zu einem Objekt seines Zerstörungsdranges zu machen. So legt sich schon mit diesem ersten Satz der Schatten der Vorbestimmung auf den alten Mann und lässt nur noch offen, wie genau er letztlich zugrunde gehen, welches der Anlass sein wird, der die unheilvolle Lage ihrem Ziel zuführt.

Die im ersten Satz entfaltete Situation verifiziert jedoch nicht nur den im Motto postulierten Ausgang der Begegnung mit dem Schicksal, sie stellt auch eine Beglaubigung des vorher gezeichneten Weges dorthin dar. So wird zunächst ein Klima geschaffen, in dem eine Gefährdung des alten Mannes zwar nicht offen zutage tritt, unterschwellig aber durchaus präsent ist, indem dieser als Schauplatz von Entfremdungs-

erscheinungen verschiedener Art ohne schützende Hülle in den Raum gestellt wird. Die ersten Signale dieser Entfremdungserscheinungen zeigen sich bereits unmittelbar am Anfang in der Art, wie der Protagonist vorgestellt wird. Als „der alte Mann“ (V 145) tritt er in den Text ein und kann sich entsprechend nicht mit einem Namen, in dem das Mysterium einer Identität symbolisiert ist, in den narrativen Raum einschreiben und auf diese Weise eine Strahlkraft als „In-Dividuum“, als magische Vereinigung verschiedenster Züge entwickeln. Stattdessen steht er anhand von Eigenschaften identifiziert im Raum, die seine Erscheinung auf wenige banale Informationen reduzieren, und sieht sich dadurch abgespalten vom Rest seines Wesens und folglich auch abgeschnitten von einem Teil seiner Ressourcen in die fiktive Welt gestellt. Aus dieser Reduktion, aber auch aus der geringen Aussagekraft der angeführten Eigenschaften resultiert eine Gesichtslosigkeit, die das wenige vorhandene Konnotatmaterial suggestiv auf Übergröße anwachsen und die von ihm transportierten Anklänge von Tod und Verfall eine besonders starke Wirkung zeigen lässt. Es findet eine Identifizierung des alten Mannes über die Implikationen seines Alters statt, die einer Entfremdung vom Leben an sich und damit von dem Zustand, der das Menschsein im eigentlichen Sinne gestattet, die Stimme leiht. Diese intrapersonelle Entfremdung zieht eine Distanz auch zum sozialen Gegenüber, welches hier im Rezipienten materialisiert ist, nach sich. Dieses steht der Identifikation mit dem alten Mann zurückhaltend gegenüber, obwohl dieser die erste auftretende Figur und zudem in den Fokus gerückt ist, da der alte Mann aufgrund seiner Gesichtslosigkeit zu wenig greifbar und die wenigen gelieferten Informationen zu wenig attraktiv sind. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch den bestimmten Artikel, mit dem der Protagonist hier eingeführt wird. Er suggeriert eine Bekanntheit, die mit dem negativen Konnotat und der Unschärfe der Angaben über seinen Gegenstand kollidiert, und legt die Vermutung nahe, dass die Bekanntschaft nicht zu einem Wunsch nach größerer Vertrautheit geführt hat, welche in eine Vorstellung mit Namen oder aber anhand von positiveren oder persönlicheren Eigenschaften gemündet wäre. Dadurch entsteht der Eindruck, es gäbe Grund zur Distanzierung, was den Rezipienten zu einer entsprechenden Haltung veranlasst und dem Protagonisten in der Folge um potentielle symbolische Bündnispartner bringt.

Die ungünstige Wirkung dieser Einführung wird mit den nächsten Worten, die neben zusätzlichen Informationen auch seinen Namen enthalten, scheinbar wieder aufgehoben, doch tatsächlich stellt sich bald heraus, dass diese Worte die etablierte Struktur konsequent fortführen. Die Einführung des Namens erfolgt nämlich in Form

eines Einschubes, d.h. außerhalb der geordneten Satzstruktur, sodass dieser Name den Status einer lediglich ergänzenden und daher weniger bedeutsamen Angabe erhält. Zudem geschieht sie mit einer Formulierung, die auf die Willkürlichkeit der Namensgebung verweist, indem sie den Akt der Benennung ins Blickfeld rückt. So wird die magische Vereinigung von Name und Individuum, die sonst eine innige Übereinstimmung und mithin Zusammengehörigkeit beider suggeriert, verhindert, und „Salomonsohn“ bleibt bloßes Werkzeug zur Unterbindung von Missverständnissen bei kommunikativen Handlungen, anstatt echtes Symbol der Persönlichkeit zu werden. Es sind dies Signale einer Unverbundenheit von Person und Name, die mit den Implikationen des Letzteren kollidieren. Bei „Salomonsohn“ handelt es sich um einen Namen jüdischer Herkunft und demnach um ein Zeichen der Zugehörigkeit zu einer in Jahrhunderten äußeren Drucks fest zusammengewachsenen Gemeinschaft. Es ist daher ein Name, der als symbolische Manifestation dieser Gemeinschaft hohes identifikatorisches Potential besitzt und ein Distanzverhältnis zu seinem Träger unwahrscheinlich macht. Auch seine konkrete Form, die eine enge verwandtschaftliche Beziehung zwischen seinem Träger und einem der herausragenden Vertreter Israels erklärt, unterstützt dieses Postulat einer engen Bindung an diese jüdische Gemeinschaft. Doch liegt in ihr zugleich auch ein erster Hinweis auf die Situation, die die Anlage des Textes entwirft: Mit „Salomonsohn“ kommt eine Fokussierung auf die Abstammung zum Tragen, die einer souveränen Positionierung als eigenständiger Vertreter der jüdischen Gemeinschaft, wie sie die Benennung mit einem durchaus klassischen, aber ebenso unabhängigen Namen wie etwa David oder Isaak angezeigt hätte, im Weg steht. Stattdessen vermittelt sich ein Status des bloßen Abkömmlings, der zwar eine Gebundenheit durch die Tatsache der Herkunft beinhaltet, einen produktiven und progressiven Umgang mit dem Erbe aber in Zweifel zieht. Es ist demnach eine Existenz, die zwar von einer ihr mitgegebenen Tradition ausgeht, diese aber nicht mit echtem Leben füllt und aktiv weiterentwickelt. In dieser Anlage drückt sich eine subtile Distanz zu den eigenen Wurzeln aus, die die syntaktischen Signale der Unverbundenheit des Namens mit seinem Träger in ihrer Aussage bekräftigt. Der Kontrast, den diese Unverbundenheit mit den identitätsfördernden Eigenschaften der jüdischen Gemeinschaft bildet, stellt sie besonders heraus und lässt eine Entfremdung des Protagonisten von seinen Wurzeln vermuten.

Eine Annahme, die kurz darauf in der zweiten Angabe des Einschubes Rückhalt findet. Dort wird die Berechtigung des Protagonisten, einen säkularen bürgerlichen Titel zu tragen, thematisiert und so die Eingliederung in eine neue Bezugsgruppe offengelegt.

Doch ein Blick auf die sprachliche Präsentation zeigt, dass auch diese neue Zugehörigkeit von Distanz geprägt ist. Wie bei ihrem Vorgänger stehen sich hier Signale auffallender Eingebundenheit und Hinweise auf Ausgeschlossenheit gegenüber. So stellt der verliehene Titel, für sich genommen, ein Zeichen besonderen Vertrauens der Gemeinschaft dar, welche seinem Träger Einflussnahme in wichtigen Entscheidungsprozessen gewährt. Eine Aussagetendenz, die noch durch den Zusatz „geheim“ verstärkt wird, dessen Ursprungsbedeutung „vertraut“¹²⁸ explizit von der Nähe zu den Schlüsselstellen des gemeinschaftlichen Lebens kündigt. Die Einbettung dieses Titels in einen kommunikativen Kontext dagegen untergräbt diese Suggestionen wieder, wenn sie wie zuvor auf den Akt der Benennung hinweist und so eine Distanz zwischen Träger und Inhalt des Titels legt. Auch hier darf das mit dem Titel Verbundene offenbar nicht als Ausdruck dessen verstanden werden, was der alte Mann wesenhaft darstellt. Er *ist* nicht Geheimer Kommissionsrat, er ist lediglich ermächtigt, sich dieses Etikett anzuheften. Darüber hinaus macht die Art der Einbettung mit der beigefügten Modalform „durfte“ (V 145) auf die Notwendigkeit der Erlaubnis und umgekehrt auf die Möglichkeit eines Entzuges aufmerksam, die einer echten Identifikation von Träger und Titel im Weg steht. So hat der alte Mann in keiner der beiden potentiellen Quellen von Identität ein wirklich bergendes und schützendes Dach gefunden. Vielmehr scheint er zwischen beiden zu stehen, ja geradezu Schauplatz ihrer Konkurrenz zu sein. Der Einschub, in dessen Rahmen sie aufeinandertreffen, wirkt in seiner engen Umgrenztheit und in seinem unmittelbaren Anschließen an die Einführung des Protagonisten wie ein Guckloch ins Innere des alten Mannes, das den Blick auf die Konfrontation der beiden Identitäten freigibt. In dieser Konfrontation genauso wie in ihrem je unterschiedlichen Hintergrund verweisen sie auf eine klassische Konstellation gesellschaftlicher Gegebenheiten. Dadurch binden sie das hier Entfaltete an diese übergreifenden Zusammenhänge an und machen beide Kontexte für eine Deutung im gegenseitigen Anstoß fruchtbar. „Salomonsohn“ und entsprechend die jüdische Identität nimmt dabei die Position des Ursprungs ein, denn diese Benennungsvariante wird hier nicht nur als erstes genannt und steht daher näher an ihrem Gegenstand und folglich – suggestiv – auch an dessen Wesen, sondern nimmt durch ihre Verbindung mit „heißen“ auch die Position der ursprünglichen, eigentlichen Bezeichnung für sich ein. Zudem vermittelt sie in ihrer Eigenschaft als Vorname den Eindruck, die private Seite und entsprechend das Wesen des Be-

¹²⁸ Vgl. Duden Deutsches Universallexikon, hg. u. bearb. v. Wissenschaftlichen Rat u. d. Mitarb. d. Dudenredaktion [red. Bearb. M. Wermke...], 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1996, S. 576, Artikel „Geheimrat“.

nannten zu erfassen. Dem steht ein bürgerlicher Titel gegenüber, der mit „er durfte sich nennen“ zwar die Tatsache willkürlicher und funktionalistischer Vergabepraktik deutlich herausstellt und also in keiner Weise vorgibt, eine symbolische Benennung des Wesenskerns seines Sujets zu sein, der dafür aber einen vernehmlichen Hinweis sowohl auf das mit ihm verbundene Prestige als auch auf den daraus entspringenden Einfluss enthält. Das darin liegende Gewicht vermittelt sich eindrücklich in der Breite seines Umfangs, – „Geheimer Kommissionsrat“ besetzt rund doppelt so viel Raum in diesem Einschub wie sein Gegenpart –, und hinterlässt weit mehr Eindruck als der schlichte jüdische Name. So kann der Titel trotz seiner geringeren Verbundenheit mit dem Menschen den eigentlichen Namen des alten Mannes zur Seite schieben, um sich und seine Bezüge in den Vordergrund zu stellen. Der jüdische Name und mit ihm die jüdische Herkunft ist aufgrund seines größeren Authentizitätskommunikats zwar nicht vergessen, muss sich aber der Macht der übergestülpten Identität beugen. So entsteht eine Situation, in der das dem alten Mann Wesenhafte zurücksteht, während die sich in den Vordergrund stellende soziale Rolle einer echten Verwurzelung in seinem Wesenskern entbehrt.

Zu dieser Konstellation kommt erschwerend hinzu, dass die Präsentation des alten Mannes anhand eines Merkmals, das nur äußerlich mit ihm verbunden ist, hier mit der Institution „daheim“ (V 145) in Zusammenhang gebracht wird. Das verleiht diesem Ort den Zug von Funktionalismus, der auch den Titel kennzeichnet, und schwächt seine Position als sozialer Schutz- und Rückzugsraum, in dem Beziehungen auf zwischenmenschlichen Neigungen basieren. Aus dem „Daheim“ wird so eine in erster Linie zweckmäßige Einrichtung zur Erfüllung von Notwendigkeiten grundlegender physischer Art. Diese Wirkung wird noch verstärkt, wenn im Folgenden davon die Rede ist, dass der alte Mann seine Familie als Repräsentantin des Daheim an den Ferienort „begleitet“ (ebd.) habe. Eine Formulierung, die ihn als Außenstehenden erscheinen lässt, als jemanden, der sich zu einer abgeschlossenen Einheit gesellt hat, ihr aber de facto nicht angehört. Der Eindruck einer inneren Verbundenheit kann so nicht entstehen; und der alte Mann findet auch in dieser Gemeinschaft, die gemeinhin als letzter und verlässlichster Rückzugsort gilt, keinen gesicherten Platz.

Diese subtil auf einen Gefährdungszustand des alten Mannes verweisende Struktur findet weiteren Ausdruck auch in Zeit und Ort des einführenden Geschehens. Sie führen seine Ausgesetztheit und Entfremdetheit aus dem unsichtbaren Raum des menschlichen Innenlebens heraus und machen sie in Situationsmerkmalen sichtbar: Nachts im Hotel

erwachend wird der alte Mann in die fiktive Welt gestellt, sodass er von Dunkelheit und all dem Bedrohungspotential verminderter bzw. nicht vorhandener Sicht umgeben ist. Zudem steht der Protagonist in einer fremden Umgebung und entbehrt dadurch alle Sicherheit vermittelnden Eigenheiten eines Zuhauses, wie sie die Gestaltung nach eigenen Vorstellungen, die Vertrautheit mit den Besonderheiten, aber auch die Abwesenheit Fremder darstellen. Der alte Mann hat daher weder ausreichend visuelle Information zur Verfügung, um sich sicher im Raum orientieren zu können, noch kann er auf Erfahrungswissen um die Gegebenheiten des Ortes zurückgreifen. So in doppelter Hinsicht in seinem Aktionspotential eingeschränkt, ist er darauf angewiesen, dass seine Umgebung aus eigenem Antrieb friedlich bleibt und auf die Umsetzung ihres Bedrohungspotentials verzichtet.

Die Einführung des Protagonisten erfolgt also in einer Weise, die die Oberfläche ruhig wirken lässt, im Untergrund aber so viele Signale der Gefährdung platziert, dass der schließlich erfolgende plötzliche Einbruch des „heftigen Schmerzes“ (V 145) zwar überraschend, aber letztlich doch folgerichtig eintritt. So vermittelt sich in der Satzstruktur, was das Motto postuliert hatte: Sie zeigt den alten Mann als bereits tief in Wesen und Leben von der Einwirkung zersetzender Kräfte gezeichnet, wenn er von ihren Konsequenzen gepeinigt erwacht. Das, was sich lange im Inneren vorbereiten konnte, tritt nun an die Oberfläche, indem es die Entfremdung des alten Mannes auch auf seinen Körper sich ausbreiten und also wahrnehmbar in der Wirklichkeit sich manifestieren lässt. In der Folge ist der alte Mann nicht mehr nur in seiner Herkunft von sich als Persönlichkeit und in seiner Familie von seiner nächsten Bezugsgruppe abgeschnitten, auch zu seinem Körper ist die Verbindung durchtrennt. Dieser scheint nun unter der Herrschaft einer anderen Instanz zu stehen, die ihm mit „umgeschnürten“ (vgl. ebd.) „scharfen Dauben“ (ebd.) Art und Ausmaß seiner Arbeit vorgibt und ihn so daran hindert, sich nach den Bedürfnissen seines ursprünglichen Herrn zu richten und ihm zumindest die grundlegendsten Dienste zu erfüllen. Die Entfremdung des alten Mannes von dieser letzten, eigentlichen Basis wird auch in der personifizierenden Darstellung des Atems als großem Symbol des Lebens vermittelt. Dieser scheint sich seinen Weg eigenständig nach Außen zu kämpfen (vgl. ebd.) und sich entsprechend von der impulsgebenden Instanz emanzipiert zu haben.

So steht der alte Mann mit diesem Erwachen vor dem erschreckenden Ausmaß in Zersetzung gemündeter Entfremdung und sieht sich einer weit fortgeschrittenen Entmachtung als regieführende Instanz gegenüber. In seinem metaphorischen Potential

verweist dieses Erwachen auf den letzten wichtigen Punkt des vom Motto entworfenen Schemas, nämlich des „Sich-Erkennen[s]“ (ebd.) und aktiviert die damit verbundenen Voraussagen vergeblicher Gegenwehr, sodass der alte Mann als bereits besiegt gebrandmarkt ist.

Der erste Absatz

Der erste Absatz nimmt die erzeugte Dramatik bald wieder zurück, indem er die Beschwerden des alten Mannes als zwar unangenehm, aber letztlich ungefährlich und vorübergehend kennzeichnet. Zudem schafft er mit den zur Linderung unternommenen Aktivitäten nicht nur einen ablenkenden Teppich der Beschäftigung, sondern setzt den Fokus auch auf die zu erwartende Entschärfung der Situation. Diese Wegbereiter der Entspannung bieten eine – nach der dramatischen, an einen Todeskampf gemahnenden Eingangsszene – willkommene Beruhigung und legen eine dämmende Schicht der erleichterten Abgelenktheit über die Zeichen einer anders gelagerten Realität. In der Konsequenz erneuert sich die Struktur vermeintlicher Normalität, welche im ersten Satz etabliert wurde und mit dem Erwachen des alten Mannes überwunden schien. In ihrer Eigenschaft, erst in der Katastrophe die sie unterlaufenden Fehlentwicklungen und die daraus resultierenden Gefährdungsmomente offenzulegen, sorgt diese scheinbare Normalität auf einer zweiten Ebene für ein Wiedereinsetzen des im Motto vorausgesagten Ablaufes. Das aufrüttelnde Schockerlebnis, das den alten Mann einen konzentrierten Blick auf die Ernsthaftigkeit seiner Lage hat werfen lassen, führt demnach nicht zu einem Erkennen der Tragweite der virulenten Problematik und des daraus hervorgehenden generellen Handlungsbedarfes, sondern mündet in Aktivitäten, die seine beschränkte Sicht der Dinge weiter stützen. Entsprechend erfährt auch das Gallenleiden nur als potentielle Quelle des akuten Schmerzerlebnisses die gebührende Beachtung, während es als grundlegendes Problem kaum Interesse erzeugen kann. Obwohl es die desolate Lage, auf die es als chronisches Leiden verweist, zunächst mit Hilfe des Hinweises, dass der alte Mann „*gegen den Rat der Ärzte [...] statt der verordneten [...] Kur [...] den südlichen Aufenthalt gewählt [habe]*“ (V 145) [Kursivierungen M.H.], doppelt als außerordentlich besorgniserregend kennzeichnen kann, wird es mit dem Auftreten einer anderen, banaleren Ursache der vorliegenden Notsituation in den Hintergrund gedrängt und vermag ihren Implikationen kaum noch Geltung zu verschaffen. Ihm bleibt lediglich eine Positionierung als Hintergrundexistenz. Als solches kann es sich jedoch als Knotenpunkt eines Netzes von Verweisen auf die Gefährdung des alten Mannes

profilieren, welches, an die im ersten Satz etablierte Struktur anschließend, unterschwellig das zur Wirkung bringt, was die Oberfläche in ihrer Fokussierung zur Seite drückt: Das Gallenleiden des alten Mannes deutet nicht nur auf ein bedenkliches Ausmaß an Bedrohung hin, das aus der zusätzlichen Belastung eines bereits stark angegriffenen Organismus' erwächst. Es steht in seiner Rolle als explizit übergangenes Faktum auch in raumgreifender Breite am Anfang einer Kausalitätskette, die die Ansätze des ersten Satzes aufnimmt und in ein System gegenseitiger Bedingtheit fügt, wenn sie die Erfordernisse der Krankheit in Relation zur Wahl des Urlaubsortes setzt und diese wiederum in Abhängigkeit zu den familiären Verhältnissen des alten Mannes stellt. So avanciert das Gallenleiden als herausstechendes Zeichen der Entfremdetheit zum Mittelpunkt und Symbol einer Unterminierung, die den alten Mann nicht nur auf physischer, sondern darüber hinaus auch auf sozialer und lokaler Ebene einer grundlegenden Degeneration und Instabilität aussetzt: „Um seiner Familie willen“ (V 145) hatte er von den Notwendigkeiten seiner gesundheitlichen Lage abgesehen und sich an den fremden Ort begeben, der sich, wie von den Ärzten prophezeit, als wenig günstig für die Konstitution des alten Mannes erweist, und damit klare Prioritäten gesetzt. Doch die Familie stellt hier kaum den Hort der Wärme und Sicherheit dar, für den ein solches Opfer lohnend erscheinen würde. Bereits im ersten Satz war sie als ambivalente Erscheinung aufgetreten, die von Geborgenheit und Schutz nur kündete, ohne diese Versprechen aber einzulösen. Sie ließ den Protagonisten in der Rolle eines Außenstehenden agieren, der zwar an sie angebunden, nicht aber integriert und entsprechend geschützt ist. Diese Struktur erfährt nun eine Neuauflage, wenn der alte Mann wiederum als Einzelakteur vor der geschlossenen Einheit „Familie“ steht und versucht, mit seinem Handeln eine Verbindung zu ihr herzustellen. Mehr noch, mit der Angabe der Gründe für die Wahl des Urlaubsortes wird die Situation der Ausgeschlossenheit noch zusätzlich untermauert. Die Entscheidung des alten Mannes für „den südlichen Aufenthalt“ erfolgt „um seiner Familie willen“ und erweckt damit – ganz im Sinne des herkömmlichen Konnotats des Begriffes „Familie“ – zunächst den Anschein einer fürsorglichen Rücksichtnahme, die Zeichen eines liebevollen Miteinanders ist. Die Wendung jedoch, die für die Übermittlung dieser Trost und Wärme spendenden Kausalitäten verwendet wird, enthält mit ihrem „willen“ einen noch sehr deutlichen Hinweis auf das gleichlautende Substantiv und aktiviert daher im Hintergrund ein Konnotat, das von Einseitigkeit und Härte geprägt ist. Der dadurch anklingende negative Zug kratzt an der schönen Oberfläche scheinbarer Harmonie und deutet stattdessen auf eine Situation

innerer Distanz und expliziten Gegeneinanders hin. Die Aussage, dass der alte Mann „um seiner Familie willen“ nach Gardone fährt, impliziert nämlich, dass es lediglich der Wunsch der Letzteren, nicht aber des Ersteren ist, dies zu tun, und verweist so auf verschieden ausgerichtete Neigungen, die gerade nicht von innerem Gleichklang und harmonischem Miteinander zeugen. Im Gegenteil, diese verschieden gerichteten Neigungen generieren einen Konflikt, der hier offenbar mit der Unterwerfung eines Parts unter die Vorstellungen des anderen beigelegt wird, und machen auf diese Weise eine Komponente grundlegenden Gegeneinanders sichtbar. So wird mit der konkreten Formulierung ein subtiles Signal der Distanz gesetzt, das die vorher geschaffene Struktur des Dabei-, aber nicht tatsächlich Integriertseins zementiert.

Der trotz oder möglicherweise gerade wegen dieser Distanz gefasste Entschluss befriedet die problematische emotionale Lage zwar etwas, indem er zumindest eine oberflächliche Verbindung schafft, leistet im Zuge dieser Sanierungsbemühungen aber zugleich einer Eskalation an anderer Stelle Vorschub. Mit seiner Entscheidung für Gardone erteilt der alte Mann nicht nur der dringend nötigen physischen Regeneration eine Absage, sondern bringt zudem noch eine dritte Variable ins Spiel, die in vielfacher Weise Destabilisierungs- und Gefährdungspotential birgt und dieses auch unmittelbar gegen ihn einsetzt. Der italienische Ferienort entzieht seinem Besucher in doppelter Weise die Sicherheit des vertrauten Bodens, indem er ihm neben der Vertrautheit des privaten Heims auch die des Heimatlandes vorenthält. Den in dieser Fremdheit enthaltenen Zug der Gefährdung überführt er in eine Position der Feindlichkeit, wenn er dem Protagonisten nicht nur die wohltuend gesundheitsfördernde Wirkung des empfohlenen Kurortes versagt, sondern sogar zu Attacken auf sein Wohlergehen ansetzt. Die Angriffe, mit denen Gardone dem Protagonisten begegnet, sind zudem solcherart, dass dieser sich kaum vor ihnen schützen kann: Sie setzen bei elementaren Bedürfnissen wie der Nahrungsaufnahme an und sind als „leichte[] Vergiftungen, wie sie dortzulande häufig den Reisenden befallen“ (V 146), von nicht zu greifender, diffuser Wesensart und entsprechend tückisch. Mit dieser Profilierung entblößt Gardone die Entscheidung des Protagonisten als fehlgeleitet und setzt dessen Beziehung zu seiner Familie weiteren Zweifeln aus, da es hier eine Stellvertreterposition für die Familie einnimmt: Um ihretwillen wurde es ausgewählt und ist also ihrer Wesensart gemäß gestaltet. So entsteht eine Verbindung der Wesensverwandtschaft, die Gardones Eigenschaften auf die Familie Salomonsohns übergehen lässt. Die sich daraus ergebenden Implikationen bestätigen und verstärken die vorher gewonnenen Eindrücke, indem sie das Verhältnis

des alten Mannes zu seiner Familie in ein außerordentlich schlechtes Licht rücken, und wecken so ernsthafte Bedenken an der Vorteilhaftigkeit ihres Einflusses auf ihn.

Der unheilvolle, gegen den alten Mann gerichtete Bund zwischen Familie und Ferienort erfährt im Weiteren noch eine Intensivierung. Obwohl die vom Aufenthalt am Urlaubsort hervorgerufenen Beschwerden sich als verhältnismäßig harmlos entpuppen, zwingen sie den alten Mann doch zu weiteren Maßnahmen, bei denen er an die vom fremden Ort – im Wortsinne – gesetzten Grenzen stößt und so aufs Neue mit dessen Unversöhnlichkeit konfrontiert wird. Als der Protagonist nämlich zur Linderung seiner Beschwerden umhergehen will, stellt er fest, dass „das dunkle Zimmer [...] wenig Raum [bietet]“ (V 146) und ihm daher eine Befriedigung seiner Bedürfnisse verwehrt. Zu diesen räumlichen Barrieren kommt die soziale Komponente der Situation, die den alten Mann „fürchte[n] [lässt] [...], die im Schwesterbett schlafende Frau aufzuwecken und unnötig in Sorge zu setzen“ (ebd.), sodass er das Hotelzimmer verlässt und auf den Flur hinaustritt. Durch diese Entscheidung setzt die bereits für den großflächigeren Lebenszusammenhang herausgearbeitete Struktur sich noch einmal im Kontext kleinster Handlungseinheiten um und aktiviert damit alle Implikationen ihrer gewichtigen Vorgängerin m.m. auch für sich. Wenn der alte Mann hier nämlich dem Wohlbefinden seiner Frau als Vertreterin der Familie als Ganzes Priorität einräumt, nimmt er auch in dieser Situation Nachteile für sich in Kauf. Die Konsequenzen dieser Entscheidung sind – zunächst – zwar weniger dramatisch als die der Vernachlässigung seiner Krankheit, doch sind auch sie sichtbar in der Situation eingepreßt: Der alte Mann verlässt mit seinem Schritt auf den Flur den Raum, der ihm mit seinem Mindestmaß an Privatsphäre Schutz bietet, und begibt sich stattdessen in den öffentlichen Raum, in dem er in seiner wenig gesellschaftsfähigen Aufmachung und seinem desolaten körperlichen Zustand jederzeit entdeckt werden kann, um mit rücksichtsloser Neugierde betrachtet und beurteilt zu werden. Diese Angreifbarkeit im übertragenen Sinne vermittelt sich über eine Schutzlosigkeit im faktischen, körperlichen Sinne. Die Darstellung zeigt den alten Mann hier nicht nur in seiner dem privaten Bereich vorbehaltenen spärlichen Verhüllung, die einen deutlichen Bezug zur Nacktheit herstellt, wenn sie ihn sich den Schlafmantel umwerfen und die „Filzpantoffeln über die nackten Füße“ ziehen lässt (V 146). Sie lässt ihn mit dem „vorsichtig in den Korridor [Tasten]“ (ebd.) auch eine Aktivität ausführen, die nicht von Sicherheit zeugt. So entwickelt sich die Selbstgefährdung des Protagonisten um der Familie willen zu einem übergreifenden Muster, indem sie in größeren wie auch kleineren Lebenszusammenhängen auftritt, und nimmt den Charakter

einer lebensbestimmenden Tendenz an. Die Zweifel daran, dass die im Rahmen dieser Tendenz gebrachten Opfer um eines wirklich lohnenswerten Gutes willen getan wurden, erhalten auch in dieser Situation Nahrung und stellen so die Entscheidungs- und Handlungsmuster des alten Mannes grundlegend infrage. Auch hier nämlich, wo die Rücksichtnahme des alten Mannes – wie bei der Wahl des Urlaubsortes – einen Eindruck warmen und rücksichtsvollen Umgangs miteinander hervorruft, setzt die Darstellung subtile Gegensignale, die die Oberfläche als Fassade eines konträr gebauten Untergrundes entlarvt. Die Formulierung, mit der der Akt der Rücksichtnahme zum Ausdruck gebracht wird, transportiert zugleich auch deutliche Zeichen physischer und psychischer Ferne, die der denotativen Botschaft spürbar entgegenstehen. So liegt etwa in der Erwähnung des „Schwesterbettes“, in dem die Frau des Protagonisten schläft, ein Hinweis auf die körperliche Distanz im Bereich der intimen Zweierbeziehung, nicht nur weil sie die Tatsache getrennter Betten vor Augen stellt, sondern auch weil sie mit dem präzisierenden Teil des Kompositums „Schwester“, mit dem die Frau nun assoziiert ist, eine solche Intimität für die beiden Partner ausschließt. Das Konnotat der Verwandtschaftsbezeichnung leitet mit seiner Botschaft zudem über zum komplementären Teil der Distanzsuggestion. Neben der körperlich-sexueller Nähe werden durch sie nämlich auch die dafür erforderlichen leidenschaftlichen Gefühle ausgeschlossen. Die Formulierung, mit der die Gattin des alten Mannes eingeführt wird, bestätigt diese Suggestion und führt sie weiter zu einem Eindruck genereller seelischer Ferne. Die Ehefrau des Protagonisten wird hier weder in einer Vertrautheit vermittelnden Weise anhand ihres Namens vorgestellt, noch indem mit einem Possessivpronomen zumindest eine oberflächliche Zusammengehörigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Die stattdessen gewählte Wendung „die Frau“ (die dort schlief) transportiert vielmehr in kaum zu überbietender Weise eine Beliebigkeit der personellen Konstellation und lässt es fast als Zufall erscheinen, dass es gerade diese spezielle Frau ist, die dort liegt und dem Protagonisten angetraut ist.¹²⁹ So breitet sich eine Atmosphäre der Unverbundenheit um den alten Mann herum aus, die ihn und seine Handlungen in leeren Raum stellt.

Die Suggestion der Unzugänglichkeit der Familie, die sich aufgrund ihres Auftretens als Einheit einstellte sowie aufgrund ihrer Verbindung mit dem feindseligen Ort, die sie selbst auch feindselig erscheinen ließ, erweckt nun den Eindruck, der alte Mann sei unschuldig Opfer seiner gefühls- und mitleidlosen Angehörigen. Doch die Lage ist komplexer, bei genauer Betrachtung sind noch andere Zeichen auszumachen. Ein erstes

¹²⁹ Vgl. dazu **Schmidt**, M.: Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig, Frankfurt a.M. 1998 (zugl. Univ.-Diss., Gießen 1997), S. 242.

dieser Zeichen findet sich bereits am Anfang des Absatzes, wo die Begegnung mit der Familie des Protagonisten anlässlich seiner unvernünftigen Wahl des Ferienortes stattfindet. Dort war mit der Aussage, dass die Entscheidung für Gardone „um der Familie willen“ gefallen ist, ein Signal der Distanz gesetzt worden, das an die Botschaft des ersten Satzes anknüpfte, indem es dem Protagonisten die Rolle eines außerhalb der familiären Einheit Stehenden zuwies. Während das Zeichen der distanzierten familiären Verhältnisse jedoch im ersten Satz noch in eine Situationsdarstellung gebettet war, die vor allem registrierenden Charakter hatte, tritt das nächste derartige Signal im Zuge eines Blickes in das Motivationsgefüge des Protagonisten auf. Die im ersten Satz zutage tretende Struktur mangelnder Integriertheit erscheint daher als in der Anlage des Gesamtzusammenhanges verankert und entsprechend fremdimplimentiert, während die hier transportierte Ausgeschlossenheit als Ergebnis der Denk- und Handlungsmuster des alten Mannes in Erscheinung tritt und demnach den Charakter eines von diesem selbst verantworteten Zustandes annimmt. Indem der Text nämlich die geschilderten Kausalitäten nicht nur als Komponenten der Abwägungsprozesse, sondern auch als eine Art Bruchstück aus dem Bewusstseinsstrom des alten Mannes präsentiert, schreibt er diesem implizit auch den gewählten Ausdruck und in der Folge auch die Verantwortung für dessen Implikationen zu. Er macht es zur Entscheidung des alten Mannes, seiner Wahl als passivem Fügen in die Wünsche seiner Familie Ausdruck verliehen zu haben, anstatt beispielsweise ein aktives Bestreben, gemeinsam Zeit zu verbringen, deutlich zu machen, und lässt so aus der zugewiesenen Rolle des Außenstehenden, die der alte Mann im ersten Satz noch innehat, eine selbstgewählte oder zumindest billigend akzeptierte werden. Es ist demnach der alte Mann selbst, der sich aus der schützenden Umarmung der Familie herausbegeben und auf diese Weise seine Situation der Entfremdetheit geschaffen hat.

Auch der Szene am Ende des ersten Absatzes ist ein wichtiges Zeichen dieser Tendenz eingeprägt. Mit seinem rücksichtsvollen Verhalten nämlich, das der Frau unnötige Sorgen ersparen soll, verschließt der Protagonist seiner Frau zugleich auch die Möglichkeit, an seinem Schicksal teilzunehmen und ihm Beistand zu leisten. Denn auch wenn seine Beschwerden kein Anlass zu schwerer Beunruhigung sein mögen, sind sie doch so erheblich, dass ein nahestehender Mensch den Wunsch verspüren könnte, zur Linderung in der einen oder anderen Weise beizutragen. So aber verwehrt sich der Protagonist von vornherein gegen eine solche Teilnahme an seinem Leben und leistet damit einer Ent-

fremdung Vorschub, die aus mangelnder Vertrautheit mit den Sorgen und Wünschen des Partners resultiert.

Die folgenden Absätze

Im Fortgang entwickelt sich die Situation nun in einer Weise, die das Bedeutungsspektrum des Vorangegangenen in zweierlei Hinsicht erweitert, indem sie es als Teil einer übergreifenden Tendenz transparent macht. Zunächst handelt es sich dabei um eine Weiterführung des Motivs der emotionalen Unverbundenheit, sich hier als Struktur genereller Isolation entpuppt, welche Ergebnis einer fortschreitenden Eingeschlossenheit des alten Mannes in sich selbst ist. Der gesamte erste Absatz zeigte den alten Mann als in sich selbst ver- und auf dem eigenen Standpunkt beharrend: Er missachtet die mehrfach erfolgte Aufforderung, den Bedürfnissen seines Körpers mit einer Kur in Karlsbad Genüge zu tun, und schließt sich damit gegen Einfluss von Außen ab. Dadurch in eine bedrängende Lage gebracht, sucht und findet er einen Weg, allein mit seinen Schwierigkeiten zurechtzukommen, anstatt um Hilfe und Beistand zu bitten oder sich zumindest mitzuteilen und seine nächste Angehörige auf diese Weise an seinem Leben teilnehmen zu lassen. Vielmehr wirkt er mit seinem rücksichtsvollen Agieren in der Dunkelheit, mit dem vorsichtigen Verlassen des Hotelzimmers, die ein Aufwachen der Frau verhindern sollen, gerade darauf hin, dass sein Zustand von ihr unbemerkt bleibt. Mit diesem Verhalten aber beginnt er, eine Art zweites Dasein im Verborgenen zu führen, zu dem andere – etwa durch Wissen um seine Existenz und Struktur oder gar durch direkte Einflussmöglichkeiten – keinen Zugang haben und in dem er von diesen abgeschnitten – sei es im konkreten, sei es im übertragenen Sinne – agiert. Die Aufrechterhaltung dieser Isolation von der sozialen Umwelt bestimmt sein Handeln auch im Folgenden. So belässt er den Korridor während seines Umherwanderns im Dunkeln, obwohl seine Beschwerden vermutlich nur noch wenig Aufmerksamkeit für die Umwelt und ihre Gefahrenquellen übrig lassen. Während er mit seinem Heraustreten auf den Korridor also einen Raum intimen menschlichen Kontakts verlassen hat, weicht er mit seinem Verzicht auf Beleuchtung nun auch Interaktionen oberflächlicherer Art aus und sorgt damit anschaulich für eine umfassende Isolierung seiner selbst. Die verborgene Zweitexistenz, die er auf diese Weise kultiviert, entzieht ihn nun zwar der Wahrnehmung seiner Mitmenschen, schneidet aber nicht umgekehrt auch ihn von der Wahrnehmung seiner Umwelt ab. So entsteht ein einseitiges Rezeptions- und Reaktionsmuster, das ausschließlich durch die Sichtweise des Protagonisten gesteuert ist, und

nicht auch durch die Rückmeldung einer äußeren Instanz reguliert wird. Wenn die Frau im Hotelzimmer schläft, während ihr erwachter Mann die Situation beurteilt und sich für eine Verhaltensoption entscheidet, tritt dieses einseitige Wahrnehmungs- und Handlungsmuster das erste Mal in Erscheinung. Das nächste Mal ist es bereits kurz darauf aktiv, wenn der Protagonist im dunklen Hotelflur auf eine nächtlich „abenteuernd[e]“ (V 147) Person trifft, die er für die eigene Tochter hält, und unwidersprochen seine Schlüsse zieht. Als das Ergebnis dieser Einschätzung dann so entsetzlich für den alten Mann ausfällt, dass er seine Isolation doch durchbrechen und sich mitteilen will, übernimmt in letzter Instanz sein Körper die Regie und versagt ihm den Dienst. So bleibt das offenbar tief eingeschriebene Verhaltensmuster gewahrt und die verborgene Zweitexistenz weiter unentdeckt: Weder dem Objekt seiner Empörung noch seiner Frau teilt er sich in dieser Situation äußerster Belastung mit und schneidet die beiden Frauen dadurch von einem wichtigen Teil seiner selbst, nämlich seines Schmerzes und seiner Enttäuschung ab. Das bringt ihn sowohl um potentiellen Beistand wie auch um eine mögliche Korrektur seines Bildes vom Geschehen und seiner Tochter und entsprechend um eine Linderung seines Schmerzes, aber auch um einen authentischen Zugang zu Letzterer. Zu einem befriedenden Austausch wie auch zu einer Neugestaltung der Situation nach den Vorstellungen und Bedürfnissen des verletzten alten Mannes kann es so nicht kommen. Stattdessen bleibt er mit seiner Entdeckung in sich selbst gefangen und kompensiert die mangelnde Kommunikation mit der Außenwelt durch vermehrte Aktivität im Inneren. Dort entwickeln die von der nächtlichen Begebenheit ausgelösten Vermutungen im Geiste des alten Mannes eine Bildergewalt, die den seelischen Druck des Protagonisten, anstatt ihn zu verringern, nur immer weiter vergrößern.

Die zweite Hinsicht, in der das Bedeutungsspektrum des Vorangegangenen sich im Verlauf des Textes erweitert, betrifft das vom Motto angelegte Deutungsschema. Dieses ließ den alten Mann im ersten Satz noch als erwachend und den Ernst der Lage erkennend erscheinen und zeigte ihn anschließend wieder in weitgehendem Normalitätsglauben und -gebaren. Dieses Muster reproduziert sich, wenn im Geschehen nun ein Schlag gegen die Psyche des alten Mannes die Rolle des physischen Angriffes einnimmt und so eine Wesensverwandtschaft der beiden Ereignisse offenlegt. Äußeres Symptom dieser Wesensverwandtschaft sind zum einen die sehr ähnlichen Umstände ihres Auftretens, die sie beide mit überwältigender Plötzlichkeit aus dem Dunkel über den alten Mann hereinbrechen lassen. Zum anderen sind es die vergleichbaren schwerwiegenden Folgen, die den Körper des Protagonisten in grundlegender Weise er-

schüttern. Gemeinsam weisen sie auf eine tiefere Verwandtschaft beider Erscheinungen hin, die sich bei genauem Blick gegenseitig erhellen.¹³⁰ Als Vorlage dafür dient hier der zuerst auftretende physische Anfall des alten Mannes, der die relevanten Ansatzpunkte für die Deutung des Vorfalls im Hotelflur liefert. Ersterer entpuppt sich bei eingehender Betrachtung als zweischichtiges Konstrukt verschiedener Ursache-Wirkungs-Verknüpfungen. Während der alte Mann nämlich die Befürchtung der ersten Schreckminute, seine Schmerzen rührten von einem der gefährlichen Anfälle seines Gallenleidens her, wieder verwirft, sobald sich eine andere Erklärung findet und Lösungsansätze für die unmittelbare Notsituation liefert, zeigt der genaue Blick Verbindungslinien zwischen der chronischen und der akuten Problematik, die eine weitsichtigere Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlauben. Auch wenn nämlich die Magenschmerzen des Protagonisten ohne Zweifel auf das einheimische Essen zurückgeführt werden können, liegt hinter der empfindlichen Reaktion auf die fremde Küche doch eine Ursache grundlegenderer Art, die dem Geschehen den Weg bereitet hat. Wäre das nicht der Fall und würde die Ursache tatsächlich nur in der Aggressivität des fremden Ortes liegen, würde seine Frau nicht ruhig – noch nicht einmal von ihrem irrlichternden Zimmergenossen gestört – schlafen, sondern wäre ebenso von Beschwerden gepeinigt wie er. So aber steht zu vermuten, dass eine besondere Anfälligkeit des alten Mannes vorliegt und diese von seinem chronischen Leiden herrührt, denn die Galle spielt eine wichtige Rolle in Verdauungsprozessen und beeinträchtigt sie demnach bei einer Dysfunktion. Folglich erweist sich das, was der alte Mann auf akzidentielle und zeitlich begrenzte Faktoren zurückführt, als Ergebnis eines grundlegenden und dauerhaften Problems und kennzeichnet seine Lösungsstrategie als zu kurz greifend, um eine nachhaltige Besserung herbeiführen zu können.

Ähnlich gelagert erscheint auch der Hintergrund der Entdeckungen, die der alte Mann im Flur zu machen glaubt. Obwohl mit seiner deutlich stärkeren Wirkung und den mangelnden Ansatzpunkten für eine schnelle Entschärfung durchaus einen eigenen Charakter entwickelnd, zeigt die Analyse auch hier, dass dem Vorfall im Korridor ein tieferes Problem zugrundeliegt, als der alte Mann in seiner Fixierung auf die Oberfläche des Jetzt-Momentes in Betracht zieht. So ist bereits die Konstellation, in der die Tochter offenbar gegen die Wertmaßstäbe des Vaters verstößt, Zeichen einer Unabhängigkeit in den eigenen Lebensgrundsätzen, das unmissverständlich auf eine Entfremdung zwischen beiden hinweist. Gestützt wird dieser Eindruck von den Entfremdungssignalen im

¹³⁰ Vgl. dazu **Lent**, I.: Das Novellenwerk Stefan Zweigs. Eine Stil- und Typenuntersuchung, Diss. München 1956, S. 61.

Erzähleingang, die dem Folgenden den konnotativen Rahmen bereiten, wie auch von der Art und Weise, in der der alte Mann mental mit seiner Tochter verfährt. Sein offensichtlich vollkommen überholtes Bild von ihr, einer 19-Jährigen, als „hellem übermütigem *Kind*“ überblendet sich mit Kategorisierungen der Tochter als verworfenes Wesen und zeugt so aussagekräftig vom Fehlen eines echten Zugangs zur authentischen Person. Wirklicher Kontakt wurde – und wird – hier offensichtlich vom Agieren mit statischen Platzhaltern ersetzt, die lediglich der Bedürfnisbefriedigung in der einen oder anderen Weise, nicht aber einer wirklichen Begegnung zweier Menschen dienen. Es ist dies ein Muster, das durch die Entwicklung der Situation anschaulich bestätigt wird, denn der alte Mann zieht zur Klärung der aufgetretenen Fragen und Anschuldigungen Indizien heran, statt eine offene Aussprache zu suchen und so in direkten Kontakt mit der Tochter zu treten. Es kündigt sich also auch in diesem Fall ein Umgang mit der Situation an, der dem eigentlichen Problem nicht gerecht wird und dem alten Mann Einsicht in die tatsächlich herrschende Lage versagt. Blind den Strukturen gegenüberstehend, wird er sich – so die Botschaft des physischen Komplements – an eine ablenkende Behebung des oberflächlich Virulenten begeben, ohne damit aber eine wirkliche Lösung des Problems herbeizuführen.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Der vorliegende Text entfaltet ein vielschichtiges Motivgeflecht, in dem die vom Anfang geformten Strukturen eine mehrdimensionale Einbettung in den Gesamtzusammenhang erfahren. In diesem Zuge Teil verschiedener, aber ineinandergreifender Bedeutungskomplexe geworden, können sie eine Vielfalt von Facetten der dargelegten Geschehnisse zur Geltung bringen. Am aussagekräftigsten ist dabei das Motiv der Entfremdung, das eine zentrale Rolle im Aufbau des Textes einnimmt und daher als Ausgangspunkt und Wegweiser der Analyse dienen soll. Bereits im Anfang erwirbt es sich einen besonderen Stellenwert, wenn es mit seinen Ausformungen auf sozialer, lokaler, physischer sowie psychischer Ebene ein Klima der Gefährdung schafft, das die Position des alten Mannes bedenklich unterminiert, und sich so als maßgeblich einflussnehmende Kraft profiliert. Im Fortgang zementiert dieses Motiv seine Bedeutung, indem es die wichtigsten Formen der Entfremdung mit dem vollständigen gesellschaftlichen Rückzug sowie dem Tod des alten Mannes offen ihrem Ziel zuführt und sich dadurch sichtbar als dominierende Kraft positioniert. Darüber hinaus tritt es als Moment in Erscheinung, das auch Hinter- und Untergrund der Welt des alten Mannes durchzieht

und entwickelt damit eine überwältigende Allgegenwart. So bringt das nächtliche Erlebnis des alten Mannes eine Zweiteilung der Welt ans Licht, die ihn und seine Familie in grundverschiedenen Sphären verortet und daher eine im Wesen liegende Fremdheit beider in sich birgt. Beim Versuch, das Erlebte zu verarbeiten, muss der Protagonist erkennen, dass der Kontakt zu seiner Familie aufgrund verschiedener Lebensweisen außerordentlich gering ist und dass seine mangelnde Kenntnis von der Entwicklung seiner Tochter folglich strukturell begründet ist. Während er sein Leben nach den Regeln des Gelderwerbs organisiert hat, richten sich seine Frau und seine Tochter nach den Erfordernissen gesellschaftlichen Beisammenseins aus, sodass sich neben zwei Lebensrhythmen auch zwei Werthaltungen herausgebildet haben, die grundsätzlich auseinandergehen. So ist eine Situation fremden Nebeneinanders entstanden, die lediglich im Moment materiellen Austauschs eine verlässlich verbindende Komponente enthält, während echte menschliche Nähe über der Entfaltung und Festigung dieser Struktur verloren gegangen sind. Infolge des nächtlichen Vorfalls stellt dies sich dem alten Mann in aller Klarheit vor Augen und veranlasst ihn, sich und seine Familie als Repräsentanten konträr angelegter Welten zu begreifen und eine deutliche Trennlinie zwischen sich selbst und ihnen zu ziehen. Rigoros grenzt er sich als arbeitenden, zahlenden und verzichtenden Produzenten gegen sie als dahinlebende und sorglos genießende Konsumenten ab (vgl. V 149ff.). Auf diese Weise zementiert der alte Mann die in den äußeren Lebensumständen eingeprägte Struktur, indem er sie auch innerlich als gültige Wahrheit anerkennt. Diese schematisierende Übernahme der außenweltlichen Muster in die innere Welt führt bald zu einer Rückübertragung der entstandenen Schablonen auf die äußeren Wirklichkeiten, in deren Rahmen der alte Mann auch solche Zusammenhänge zu Teilen des ausgemachten Schemas erklärt, die über seine aktuelle Situation und nähere Vergangenheit, ja sogar über seine Person hinausgehen. So sieht er seine Position im familiären Geflecht als von Beginn an von seiner Rolle des Geldgebers (vgl. V 149f.) definiert und seinen Platz in der Gemeinschaft demnach schon im Ursprung abseits von seinen Angehörigen liegend. Auch betrachtet er die ersten Zeichen der Entfremdung zwischen den Familienmitgliedern als unmittelbare Folge seiner Zugehörigkeit zur Welt des Geschäfts und also der trennenden Aufteilung des gemeinsamen Lebens: Seine Sparsamkeit und die bereits sehr frühe Teilnahme am Geschäftsleben waren der Grundstock seines Erfolges und unabdingbar für den Zutritt zur Sphäre gesellschaftlicher Repräsentation (vgl. V 150), haben aber zugleich zwei beträchtliche Hindernisse für die volle Einbindung in den Bereich der Familie errichtet. Ersteres näm-

lich verschafft der Familie des Protagonisten zwar das Kapital für den gesellschaftlichen Aufstieg, bleibt dem alten Mann aber auch später so wesenhaft eingeschrieben, dass er den bescheidenen Lebensstil nicht mehr abzulegen vermag (vgl. ebd.). Dies jedoch wird in der Welt gesellschaftlicher Repräsentation nicht mehr als Grundlage erfolgreicher Geschäftsführung, sondern als Mangel an Soigniertheit und Eleganz wahrgenommen, welcher Zweifel an der Eignung für diese Sphäre weckt und daher eine echte Integration verhindert. Die frühe Teilnahme am Geschäftsleben bewirkt dasselbe auf einer subtileren, dafür aber grundlegenden Ebene, indem sie dem Protagonisten den Zugang zu einer fundierten und verfeinernden Bildung verstellt, die die gehobene Gesellschaft vom gemeinen Volk abhebt, und ihn so bereits als Kind einer genuinen Zugehörigkeit zu dieser Sphäre entzieht (vgl. ebd.). In der Folge erlebt der alte Mann das, was ihn die Basis für den Eintritt in die Oberschicht hat schaffen lassen, als Hindernis für die befriedigende Nutzung der dadurch eröffneten Möglichkeiten und sieht sich demnach von Beginn an aus dem Kreis der Familie ausgeschlossen. Dies veranlasst ihn nicht nur zur festgestellten verabsolutierenden Einschätzung des eigenen Lebens nach dem zweiseitigen Produzenten-vs.-Konsumenten-Schema, es führt ihn auch zu einer entsprechenden Aufteilung seiner weiteren sozialen Umgebung. So weitet er die Kategorisierung, mit der er eine klare Schranke zwischen sich und seine Familie legt, auch auf vermutliche Bundesgenossen der einen oder anderen Seite aus. Seiner Frau und seiner Tochter stellt er in diesem Zuge die drei männlichen Bekanntschaften bei, indem er diese wie die Ersteren wiederholt als faul dahinlebende Genießer verdächtigt (vgl. V 156), die sich genauso undankbar wie seine Angehörigen auf der harten Arbeit ihrer Väter ausruhen. Sich selbst schafft er einen Kreis von Verbündeten, indem er ebendiese Väter mit einer Imagination ihrer schweren Arbeit, die deutliche Parallelen zur eigenen aufweist, zu seinesgleichen macht und sich mit ihnen in einer Weise der Sphäre der frechen „Tagediebe“ gegenüberstellt (vgl. ebd.), die in ihrem expliziten Abgrenzungscharakter die Verabsolutierung des Antagonismus abschließt.

Diese rigorose Zweiteilung der Welt nun ist in gleicher Weise Folge wie Ursache eines Kommunikationsdefizites, das den alten Mann letztendlich zum vollständigen Kontaktabbruch – symbolisch vollendet im schließlich eintretenden Tod – führt. Basierend auf den verschiedenen Lebensweisen und Werthaltungen, reflektiert sie im Ursprung reale Strukturen wie etwa unterschiedlich ausgerichtete Tagesabläufe und -ziele, die den Austausch zwischen dem Protagonisten und seiner Familie stark ausdünnen und ein bloßes Nebeneinander verursachen. In ihrer kompromisslosen Überspitzung bis zum

Antagonismus jedoch, zu der sie der Protagonist treibt, nachdem ihm die Folgen der bisher selbstverständlich akzeptierten Strukturen bewusst geworden sind, wird diese Zweiteilung Zeichen und Katalysator eines auf fatale Weise sich verselbständigenden Selbst- und Weltbildes, das letztlich jedem korrigierenden Einfluss durch die Außenwelt entzogen ist. Der daraus resultierende umfassende Einschluss des alten Mannes in sich selbst¹³¹ überführt damit das verborgene Nebendasein, das dieser in den ersten Absätzen mit seinen selbstisolierenden Handlungsmustern in den Nischen der sichtbaren Wirklichkeit kultiviert hatte, in ein Stadium vollgültiger Wirksamkeit, sodass sich dessen gesamtes relevantes Dasein im Verborgenen abspielt. Obwohl von den Implikationen seiner nächtlichen Beobachtungen grundlegend erschüttert, behält der alte Mann seine Einschätzung der Situation wie auch seine emotionale Reaktion darauf für sich; zum einen um eine Veränderung seiner Umgebung zu verhindern (vgl. V 148), wie sie mit der Offenlegung des neuen Wissens unweigerlich eintreten und ihn vollends um den von ihm so geschätzten Rang als Gärtner eines kleinen Paradieses bringen würde. Denn schonungslos würde das Eindringen seiner Erkenntnis in die reale Welt ihn vor die Tatsache stellen, dass er mit seinem Verzicht und seinen Mühen nicht eine kleine, heile Zauberwelt, sondern eine verdorbene Konsumgesellschaft unterstützt hat. Zum anderen teilt er sich nicht mit, weil ein tief liegendes Minderwertigkeitsgefühl es ihm unmöglich macht, seinen Standpunkt selbstbewusst vor der Tochter zu vertreten (vgl. ebd., V 152, 157). Zu sehr ist sie schon Teil der oberen Welt, die auf den alten Mann mit seinem Verharren in der kleinbürgerlichen Herkunft mitleidig herabschaut, und zu sehr ist sie genau in dieser Eigenschaft als Repräsentantin einer schillernden Konsumgesellschaft von ihm bewundert, denn sie lebt nicht nur das vom Kleinbürgertum so bestaunte und erwünschte Leben der Oberschicht, sondern entwickelt dabei in ihrer finanziellen Sorglosigkeit auch einen unwiderstehlichen Zauber. Sie ist – einer biologischen und einer materiellen Befruchtung entsprungen – zwar noch der Abkömmling des alten Mannes, nicht aber mehr von seiner Art und erzeugt damit ein Gefühl hierarchisierender Fremdheit, das zwischen ihr und dem Vater unüberwindliche Barrieren errichtet. Die Konsequenz dieses Schweigens ist zwiefältig: Es blockiert die Verständigung des Protagonisten mit den Menschen, die ihm am meisten am Herzen liegen und verhindert die Entladung der in ihm aufgestauten Gefühle. Beides hat fatale Auswirkungen: Ersteres nimmt ihm die Chance, Einblick in die tatsächlichen Hintergründe seiner Beobachtungen und in die Perspektive seines Gegenübers zu erhalten und so möglicherweise

¹³¹ Vgl. dazu **Turner**, D.: *Moral values and the human zoo: the Novellen of Stefan Zweig*, Hull University Press 1988, S. 223.

seinen Seelenfrieden und den Kontakt zu seiner Familie wiederherzustellen; es verwehrt ihm aber auch die eigene – sichtbare – Stellungnahme. Nicht nur er ist demnach des Wissens um die Motivationen und Eindrücke der anderen beraubt und folglich den potentiellen Trugschlüssen seiner einseitigen Betrachtungsweise preisgegeben, auch diesen ist der Zugang zu seiner Seelenlage verschlossen. Sie können weder erkennen, dass Erklärung vonnöten ist, noch können sie dem angeschlagenen Gemüt des alten Mannes heilsame Pflege zukommen lassen. Entsprechend verharren alle Beteiligten in sich und ihren eindimensionalen Auslegungen der Welt, anstatt im Miteinander eine Lösung des Problems einzuleiten. Während dieser Aspekt der Abschottung des Protagonisten den Krisenzustand also konserviert, führt die mangelnde Entladung der inneren Erregung sogar noch tiefer in ihn hinein. Sie nämlich sorgt dafür, dass sich die Aufmerksamkeit des alten Mannes im Übermaß auf die Ereignisse der Nacht konzentriert, indem sie einer Minderung des durch diese Geschehnisse verursachten psychischen Drucks den Weg versperrt. Die Gefühle der Wut und Enttäuschung füllen in der Folge nicht nur die gesamte innere Welt des Protagonisten aus, sie verstärken sich auch zunehmend, da sie die Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse des alten Mannes in selektive Muster drängen. Dieser nämlich, vollkommen von seinen verletzten Gefühlen beherrscht, wird unfähig, andere als die mit diesen Gefühlen verbundenen und übereinstimmenden Aspekte seiner Lebenswirklichkeit zu erkennen, und findet sich so immer mehr in seiner einseitigen Sichtweise bestätigt. Dadurch aber werden die in ihm tobenden Emotionen immer neu befeuert und springen von einer Intensitätsstufe zur nächsthöheren, sodass er sich mehr und mehr von den Objektivata der Realität entfernt. So beginnt er, in zunehmendem Maße auf der Grundlage der in diesem Zuge konstruierten – in Schwarz-Weiß-Konturen gegossenen – Welt zu agieren, und ist damit nicht nur durch sein Schweigen um eine Verbindung mit seinen Angehörigen gebracht, sondern auch durch den Verlust eines wenigstens annähernd wirklichkeitsgetreuen Bildes von ihnen. Anstatt mit realen Individuen verkehrt der Protagonist mit den schematisierenden Masken, die er in seiner hitzigen Bestandsaufnahme der vorliegenden Situation als das wahre Gesicht seiner Gegenüber erkannt zu haben glaubt. Statt etwa das mehrfach zum Ausdruck gebrachte Interesse seiner Tochter an seinem Befinden oder ihre wiederholten Versuche, ihn in den erschlossenen Kreis von Urlaubsbekanntschaften zu integrieren (vgl. V 156, 158), bemerkt er lediglich das ihn ausschließende Sozial- sowie das ihn ausbeutende Konsumverhalten und sieht dies jeweils als unmittelbare Bestätigung seiner diskreditierenden Überzeugungen. Auch zieht er in

keiner Weise in Betracht, dass die Tochter sich mit den verurteilten Handlungen möglicherweise nur dem fügt, was sie als seinen Wunsch bzw. zumindest seinen Prioritäten entsprechend interpretiert. So müsste sich der alte Mann bei objektiver Betrachtung eingestehen, dass es u.U. nicht (nur) der stereotyp verdorbene Charakter seiner Tochter (bzw. seiner Gattin), sondern (auch) das eigene abwehrende Verhalten ist, was zu seinem Abseitsstehen in der gesellschaftlichen Begegnung führt. Dies sowohl im konkreten Kontext des Aufenthalts in Gardone, wo der Protagonist sich immer wieder schroff zurückzieht, wenn es zu gesellschaftlichen Interaktionen kommt (vgl. V 156f., 158ff.), wie auch in einer langfristigen Perspektive, derzufolge er zu den betreffenden Aktivitäten seiner Familie von jeher ablehnend Stellung bezieht, indem er sein Leben vollständig nach den Erfordernissen des Geschäfts ausrichtet (vgl. V 149ff.). Auch in ihrem nun so gezeigten Konsumverhalten muss Erna sich im Einklang mit den Ansichten ihres Vaters glauben, denn er lässt sich nicht nur von ihrem Charme bezaubern, wenn sie in Gardone um den Sweater in der Auslage bittet, und erfüllt ihren Wunsch (vgl. V 148f.). Er signalisiert auch im übergreifenden Kontext seine Billigung ihrer starken Konsumorientierung, wenn er diese mit Nachdruck und Freude finanziell unterstützt (vgl. V 149f., 154). Blind jedoch für diese von Menschenkenntnis und Empathie geprägte Perspektive auf die vorliegende Situation, sieht er sich getäuscht und zurückgestoßen und reagiert mit zunehmendem Rückzug sowie mit abwehrender Vermauerung in der eigenen schmerzhaft einsamen Welt.

Doch die Verantwortung des alten Mannes für die desolate Lage seiner Familie geht weit über seine Unfähigkeit, Zugang zu ihr zu finden, hinaus. Sein Verhalten in der Krise legt offen, dass er nicht unschuldiges Opfer trennender Strukturen geworden ist, die er nicht zu überbrücken vermochte, sondern von Beginn an selbst aktiv an diesen Strukturen mitgewirkt und in beachtlichem Umfang von ihnen profitiert hat. So sind seine inneren Monologe vom Rückgriff nicht nur auf das schematisierende Bild der Tochter gekennzeichnet, das aus seiner Fixierung nach dem nächtlichen Vorfall heraus entstanden ist und entsprechend als unglückliche Folge eines Schocks entschuldigt werden könnte. Sie beinhalten zugleich auch die wiederholte Aktualisierung einer zweiten Schablone, die der negativen Kategorisierung als verdorbene, schamloses Wesen eine außerordentlich positive als „zartes, schönes Kind“ (vgl. V 148f., 153, 180) entgegenstellt. Obwohl diese zweite Kategorisierung nun offensichtlich nicht der hitzigen Auseinandersetzung mit den nächtlichen Entdeckungen entspringt, sondern bereits früher entstanden ist, kommt sie doch der ersteren an stereotypisierendem

Absolutheitsanspruch gleich und gibt damit einen deutlichen Hinweis auf ihre herausgehobene Bedeutung innerhalb des Bezugssystems des Protagonisten. Sie vermochte offenbar auch in Zeiten, in denen keine akute seelische Notlage zu einseitigen Positionierungen drängte, die Wahrnehmung des Protagonisten so weit zu beeinflussen, dass alle Zeichen einer anderen Wahrheit, die Zeichen der realen Welt in ihrer Komplexität, bei Verarbeitungs- und Bewertungsprozessen unberücksichtigt blieben. Ihre dominante Präsenz vermittelt sich besonders anschaulich im Vordringen der Kindlichkeits-schablone in zeitliche Räume, in denen sie objektiv betrachtet keine Grundlage hat. So ist sie nicht auf den Bereich der Vergangenheit beschränkt, in dem Erna tatsächlich ein Kind war und derartige Eindrücke hervorrufen konnte, sondern greift auch auf die Gegenwart über und lässt die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart in der Wahrnehmung des alten Mannes verschwimmen. Diesem erscheint es in der Folge nicht nur wie „gestern“, dass er „den Kinderkuß gefühlt von dem noch bezuckerten Mund“ (V 148), er entdeckt auch in der 19-Jährigen noch kindliche Züge (vgl. V 148f.) und offenbart dadurch sowohl einen Mangel an aufmerksamer Anteilnahme an den Entwicklungsstadien, die dem „zarten Kindesalter“ folgten, als auch eine so ausschließliche Ausrichtung an diesem idealisierenden Bild von seiner Tochter, dass die Entwicklungen und Tatsachen des realen Lebens vollkommen aus dem Blick geraten sind. Der scheinbar so liebevolle Blick auf die Tochter entpuppt sich demnach gerade als Zeichen mangelnder Liebe, da er von einer Wahrnehmung zeugt, die mehr an der Aufrechterhaltung einer bestimmten Sicht auf die Welt interessiert ist als daran, das Wesen seines Gegenübers tatsächlich kennen zu lernen. In dieser Eigenschaft ist diese zweite Schablonierung Symptom einer Funktionalisierung, die die Existenz der Tochter ihres Status' als zweckfreier, per se unschätzbare Wert beraubt, um sie zum Teil eines Wert gegen Wert aufrechnenden Vertrages zu machen. Im Gegensatz zu seiner Inszenierung als aufopferungsvoller Versorger nämlich, der um seiner Familie Glück willen selbst allem Vergnügen und Wohlgefühl entsagt und stattdessen lediglich schwerer Arbeit lebt, hat der alte Mann ohne Wissen und Einwilligung derselben ein Geschäft mit ihr abgeschlossen, das ihn für seine Mühen und seinen Verzicht mit Gewinnen auf anderer Seite entschädigen soll. Im Rahmen dieses Geschäfts schüttet er den „gelben Humus“ (V 154) in Frau und Tochter hinein und ermöglicht ihnen so ein sorgenfreies Leben, während es an ihnen ist, ihn mit ihrer unbekümmerten Freude zu ergötzen. Er ist stolz darauf, „ihnen das Leben leicht sein zu lassen, wenn schon [sein eigenes] verdorben [ist]“ (V 150). Durch sie will er an dem glücklichen Leben teilhaben, dass ihm selbst

verwehrt blieb. Durch die Tochter glaubt er, noch einmal leben zu können (vgl. V 167), Vor allem *ihre* unbesorgte Heiterkeit ist es, die ihm Befriedigung verschafft. Sein immer wieder erbittert angeführtes Opfer erweist sich daher als nicht uneigennützig, sondern als wohlkalkulierter Austausch von Wert und Gegenwert. Seine familiären Bindungen entpuppen sich damit als nicht von der Großzügigkeit und Offenheit emotionaler Bindung getragen, sondern von der Exaktheit und Abgesichertheit in rationaler Abwägung festgelegter Vereinbarungen. In ihrem Bestehen sind sie folglich nicht an die Lebendigkeit innerer Anteilnahme und Zuneigung, sondern an die Erfüllung der in den Verträgen festgeschriebenen Bedingungen gebunden. Ist diese nicht mehr gegeben, gerät das ganze auf ihm fußende Konstrukt familiärer Harmonie ins Wanken und hinterlässt die Familienmitglieder als unverbundene Einzelakteure, die in ihrem Gegenüber nichts sehen als einen Vertragsbrüchigen. Dies ist der Fall, wenn die Tochter des Protagonisten sich verselbständigt, sich – zumindest im Glauben ihres Vaters – bezeichnenderweise verschenkt und sich auf diesem Wege noch anderen als nur ihm zur Bedürfnisbefriedigung zur Verfügung stellt. Der alte Mann sieht dadurch offenbar die Qualität des Produktes, in das er so lange so reichlich investiert hat, gemindert und sich selbst um den angemessenen Lohn seiner Mühen gebracht.¹³² Ohne die von ihm festgelegten Eigenschaften, die sich vor allem um seine Version des „schönen, zarten Kindes“ gruppieren, ist das Produkt seinen Preis nicht mehr wert und verdient es lediglich, abgestoßen zu werden. So verlässt er seine Familie in Gardone dann auch ohne „Gruß[,] ohne Blick, ohne Wort“ hinter sich, denn bei ihr „hat[] er keinerlei Geschäft mehr“ (V 174).

Mit diesem „Geschäft“ verliert der alte Mann nicht nur seine Familie als inneren Fixpunkt, sondern auch sein Unternehmen, das bisher eine so bedeutende Rolle in seinem Leben gespielt hat. Mit der Auflösung des Vertrages zwischen Geld und Emotion verliert es, ebenso wie die Familie nicht per se Befriedigung und Erfüllung schenkend, sondern lediglich in Bezug auf ein drittes – nun verlorenes – Gut von Interesse, seinen Wert für den Protagonisten. Immer seltener begibt er sich in sein Büro, immer unaufmerksamer befasst er sich mit den anstehenden Aufgaben, bis er sich diesem Lebensbereich schließlich ebenso vollständig entfremdet hat wie seiner Familie (vgl. V 176f.). So gänzlich ohne innere Behausung in der bürgerlichen Welt stehend, zieht er sich mehr und mehr aus diesem Gebiet, das er sich im Zuge seines geschäftlichen Erfolges erobert hatte, zurück und wendet sich wieder seiner ursprünglichen, der

¹³² Vgl. dazu **Turner**, S. 65ff.

jüdischen Lebenswelt zu, indem er sich ihrem konstituierenden Moment, nämlich der Religion verschreibt. Doch auch dieses scheinbar so befriedende, ihn in den Hort seiner Herkunft zurückführende Unternehmen lässt ihn letztlich – entgegen der Meinung einiger Forscher¹³³ – ohne echtes inneres Obdach, denn auch hier bleibt der alte Mann in sich verschlossen und kalkulierend und also isoliert. Nicht nur, dass er gerade den Teil seiner Wurzeln für seine Heimkehr wählt, dem er sich nie zugehörig fühlte (vgl. V 177), er verschließt sich auch in dieser Hinwendung zum Glauben einem wirklichen Austausch, sei es mit seinen Glaubensgenossen, sei es mit dem eigentlichen Fixpunkt religiöser Hingabe, dem göttlichen Subjekt: In der Synagoge „[ist] er am besten mit sich allein“ (ebd.) und benutzt die Totengebete der anderen, um sich selbst als Hingeschiedenen zu antizipieren und die emotionale Anteilnahme zukommen zu lassen, die er von den Mitmenschen nicht zu erhalten erwartet (vgl. ebd.). So kann er sogar diese letzte, die heilige Bindung zum Objekt eines ökonomischen Austauschs machen, indem er sie zum kruden Werkzeug seiner emotionalen Bedürfnisse herabwürdigt.¹³⁴ Anstatt aus einem Mitgefühl mit den trauernden Hinterbliebenen oder aus dem Bemühen um einen Austausch mit der höheren Instanz heraus an den Totengebeten teilzunehmen, bleibt er vollkommen auf sich selbst fixiert und sichert sich lieber im Vorhinein die gewünschte emotionale Anteilnahme, als den Blick von sich selbst zu den Mitmenschen oder zu Gott hin zu wenden und sich ihnen mit seinen Gedanken und Gefühlen zu schenken und auf eine würdige Gegengabe zu vertrauen. So ist er, nur noch um sich selbst kreisend, mit sich selbst im Handel stehend, potentiellen Vertragsbrüchen entzogen und kann sich mit dem sicheren Gefühl des Wissens um seinen Stand in der Welt, einem vollständig isolierten Stand, in die eigenen – Tod verheißenden – Hände begeben.

In dieser Entwicklung manifestiert sich folglich sowohl die Isolation, die der Anfang latent sichtbar macht, als auch die Entzauberung des Herzens und allem mit ihm Assoziierten als magische Größe. Die Verortung des Herzens in einem rational strukturierten Prozess, mit der der Titel es zur bloßen Funktion innerhalb eines Systems degradierte, findet in der Haltung des alten Mannes, seiner Familie genauso wie der religiösen Instanz gegenüber, ihre sichtbare Bestätigung. Der Untergang dieses seines Herzens hat demnach, wie im Motto prophezeit, schon lange vor den Ereignissen in Gardone eingesetzt, ja in einer metaphorischen Hinsicht bereits stattgefunden. Denn im

¹³³ Vgl. **Rieger**, E.: Stefan Zweig. Der Mann und das Werk, Berlin 1928, S. 154. Vgl. **Müller**, H.: Stefan Zweig, Reinbek 1988, S. 132. Vgl. **Welter**, M.-L.: Typus und Eros. Eine Untersuchung des Menschenbildes in den Novellen Stefan Zweigs, Diss. Freiburg i.B. 1957, S. 117.

¹³⁴ Insofern ist auch **Bauers** Ansicht, der Autor verneige sich hier vor der Religion seiner Vorfahren, nicht nachvollziehbar. Vgl. **Bauer**, A.: Stefan Zweig, 7. überarb. Neuaufl., Berlin 1996, S. 59.

Moment der Verknüpfung von Geld und Emotion wurde es seiner grundlegendsten Wesensmerkmale beraubt und daher in seiner ureigensten Form eliminiert. Der daraus resultierende Zusammenbruch der Funktionen des Herzens auf psychologischer und schließlich auch physiologischer Ebene stellen demnach lediglich die sichtbaren Zeichen einer bereits lang anhaltenden, untergründig wirkenden Entwicklung dar, die der alte Mann mit der Funktionalisierung seiner Familie eingeleitet hat.

So wird bei aufmerksamer Betrachtung deutlich, dass es der alte Mann selbst ist, der sich der immer wieder angeprangerten Kaltherzigkeit und Berechnung schuldig macht. Der tatsächliche Charakter seiner Familie dagegen bleibt lange sowohl unter den Schichten seiner Schmähreden wie auch unter der tendenziösen Darstellung insgesamt verborgen und erscheint dem Rezipienten daher in einer ähnlichen Weise verdorben wie dem Protagonisten. Der Text lockt den Rezipienten in eine Welt, die genauso von einseitig selektierender Wahrnehmung geprägt ist wie die des alten Mannes, ohne ihn jedoch in die gänzlich gegen widersprechende Zeichen abgeschottete Perspektive desselben einzusperren. Unter den Schichten stark in eine Richtung deutender Strukturierung nämlich scheinen immer wieder Hinweise auf, die die lancierten schematisierenden Aburteilungen Lügen strafen und die Familie von den funktionalistischen Denk- und Handlungsweisen des alten Mannes distanzieren, indem sie von einer grundlegend liebevollen Einstellung diesem gegenüber künden. Obwohl von ihm (und einer darin einstimmenden Forschung¹³⁵) wiederholt als undankbare Nutznießer seines Verlustes angeprangert, zeigt sich bei einem genauen Blick, dass seine Familie nicht nur Vorteile aus dem ungefragt gebrachten Opfer des Familienoberhauptes gezogen hat, sondern die um des Geschäftes willen verlorene Zeit echten Beisammenseins tatsächlich als schmerzlichen Verlust empfindet (vgl. V 172) und also durchaus ein immaterielles Interesse daran hat. Besonders die Tochter lässt erkennen, dass ihr – unabhängig von den eventuell daraus erwachsenden materiellen Vorteilen – an einem Zugang zum Vater gelegen ist. Während der Zeit in Gardone erkundigt sie sich bei ihm wie auch bei der Mutter nach seinem Befinden und stellt auf diese Weise nicht nur ein Interesse an seiner Gemütslage und seinem Wohlergehen unter Beweis, sondern auch eine aufmerksame Wahrnehmung seiner Verhaltensweisen (vgl. V 151f., 171f.). Später versucht sie trotz

¹³⁵ Vgl. **Gschiel**, M.: Das dichterische Prosawerk Stefan Zweigs, Diss. Wien 1953, S. 140f. Vgl. **Keiser**, B.: The Man of the Hour, in: Stefan Zweig: the world of yesterday's humanist today. proceedings of the stefan zweig symposium, hg. v. M. **Sonnenfeld**, Albany 1983, S. 37f. Vgl. **Haenel**, Th.: Stefan Zweig, Psychologe aus Leidenschaft: Leben und Werk aus der Sicht eines Psychiaters, Düsseldorf 1995, S. 265. Vgl. **Rieger**, S. 153. Vgl. **Lent**, S. 53, 58, 60. Vgl. **Klawiter**, R.J.: Stefan Zweigs Novellen – An Analysis, Diss. Ann Arbor 1961, S. 173. Vgl. **Bauer**, S.60. Vgl. dazu **Schmidt**, S. 244f.

aller finanziellen Abgesichertheit gemeinsam mit der Mutter, eine Verständigung mit dem alten Mann zu erreichen (vgl. V 175f.), und zeugt so aufs Neue von ihrem uneigennütigen Gefühl dem Vater gegenüber. Schließlich eilt sie mit der Mutter an das Krankenbett des Vaters und beugt sich zu ihm hin, um „ihm ein Liebes zu tun“ (V 180), und zeigt sich damit trotz aller vorher erlebten Zurückweisung noch ein letztes Mal als liebevoll anteilnehmende Person, die nicht von kaltem Kalkül, sondern von einem tiefen Gefühl geleitet ist. Der alte Mann hingegen tritt auch in dieser letzten Stunde als der fordernde Geschäftsmann auf, als der er sich vorher profiliert hat. Statt für einen letzten Moment inniger Verbundenheit allen Grund zum Streit hinter sich zu lassen, verschließt er sich dem beginnenden Austausch, sobald er sich der disqualifizierenden Vorfälle und also des Vertragsbruches erinnert, und zementiert so noch einmal explizit die geschaffene Struktur undurchlässiger Grenzwälle zwischen seiner und ihrer Welt.

Die festgestellte Unterteilung der Welt in ein Konsumenten- und ein Produzentenlager ist jedoch nicht nur Symptom und Folge einer grundlegenden Entfremdung von seiner näheren sozialen Umgebung; sie ist in gleicher Weise auch Zeichen einer Identitätskrise des alten Mannes, die auf eine Entfremdung auch intrapersoneller Art hindeutet. Diese Identitätskrise, die sich bereits im ersten Satz mit der mangelnden Identifikationskraft des jüdischen Namens sowie im Konflikt desselben mit noch einem anderen, ebenso unsicheren Identifikationsangebot ankündigt, ist Reflexion einer gesellschaftlichen Realität, die den alten Mann zwischen zwei Welten einklemmt und ihn – keiner wirklich zugehörig – in ungeschützter Exponiertheit zurücklässt. Er repräsentiert in seiner Herkunft und seinem Werdegang den Prototyp des jüdischen Geschäftsmannes, der aus bescheidenen Verhältnissen kommt und hartnäckig um den Zugang zu einer Welt kämpft, die Sicherheit, Bequemlichkeit und hohes Ansehen verheißt. Dieser Wille, die eigenen Wurzeln hinter sich zu lassen, tut sich hier im zähen Ringen um ein finanzielles Polster kund, mit dem er sich die nötigen Ressourcen für eine Zugehörigkeit zur höheren Schicht erarbeitet und zugleich die Grundlage für die Verbindung mit einer Frau schafft, die ihrem Wesen nach in dieser Schicht zu Hause ist. Er vermittelt sich in der vollzogenen Heirat sowie in der freudigen und tatkräftigen Unterstützung der ambitionierten Vorstellungen, die Frau und Tochter von einem gelungenen gesellschaftlichen Leben haben. Dieser klaren Stellungnahme für den Eintritt in die Welt des gehobenen Bürgertums jedoch, mit der der Protagonist ein deutliches Signal gegen seine Wurzeln setzt, lässt er zugleich Zeichen des Widerstands gegen einen vollgültigen Vollzug eines solchen Eintritts beilaufen. Er hält an der überkommenen bescheidenen Erscheinung

fest, die von seiner Frau als zu wenig elegant missbilligt wird, und äußert den Wunsch nach einer Haushaltsführung, wie er sie von seiner Mutter kennt (vgl. V 150). Auch bleibt er den gesellschaftlichen Aktivitäten seiner Familie fern, obwohl er sie willig und unter Opfern finanziert. Dieses Verhaltensmuster lässt in seiner Eigenschaft als Grundbestandteil des dargelegten Familienvertrages vermuten, dass der alte Mann es vorzieht, die Vorteile seines Aufstiegs über seine Frau und seine Tochter als Vertreter vermittelt zu genießen, statt sich einem unmittelbaren Erleben zu öffnen. Doch der neu eroberte Raum will erkundet und beherrscht sein, soll er sich in aller Konsequenz zur Verfügung stellen. Wird er nur eingenommen, ohne dass eine echte Auseinandersetzung folgt, bleibt er fremd und birgt in dieser Eigenschaft Gefahren. Der ursprüngliche Heimatraum wiederum, der als vertraut-sichere Basis dienen soll, wird mit der Konzentration auf die Eroberung des Anderen ebenfalls fremd, da sein prägender Einfluss abnimmt. So steht der alte Mann als Zwischenweltler genauso mit nur halbem Verständnis vor dem einst Vertrauten wie vor dem Neuen und ist damit um eine verlässliche Einschätzung beider Welten und folglich um einen sicheren Stand in ihnen gebracht. Zudem geht er der Geborgenheit einer echten Zugehörigkeit verlustig, denn mit der Fremdheit, die die jeweilige Sphäre für den Zwischenweltler annimmt bzw. bleibend innehat, geht eine ebensolche Fremdheit des Zwischenweltlers für die beiden Welten, zwischen denen er sich bewegt, einher. Nicht nur er fühlt sich fremd in der jeweiligen Gemeinschaft, auch diese empfindet ihn als jemanden, der nicht vollständig zu ihr gehört, und entzieht ihm in der Folge die Absolutheit der Mitgliedschaft. Er wird ein u.U. gern gesehener Gast, aber den Status als voll integriertes Mitglied, das für das Bündel an Pflichten und Beschränkungen, das es auf sich genommen hat, auch mit allen Rechten und Vorteilen ausgestattet wird, verliert er bzw. erwirbt er nie zur Gänze. Seine Anwesenheit ist nie selbstverständlich akzeptiert, sondern immer nur unter Vorbehalt geduldet. Neben diesen elementaren Beherbergungs- und Schutzfunktionen, die die Gemeinschaft im konkreten wie im übertragenen Sinne für ihre Mitglieder übernimmt und ihnen so die grundlegende Sicherheit einer verlässlichen Aktionsbasis verschafft, verliert der Zwischenweltler auch das kognitive und moralische Fundament, zu dem ihm die bedingungslose und ausschließliche Mitgliedschaft in einer Gemeinschaft verhilft, und damit eine innere Standfestigkeit, die ihm Sicherheit und ein Harmoniegefühl gibt. Mit der Übersiedlung von einer in die andere Welt geht eine Konfrontation überkommener, nie bezweifelter Wahrheiten und Werthaltungen mit ihren Entsprechungen in der neuen Sphäre einher, die das Selbst- und Weltverständnis des Übersiedelnden in

großer Breite und Plötzlichkeit zur Disposition stellt und so den Boden für eine grundlegende Verunsicherung über das eigene Dasein in der Welt bereitet. Indem sie die Relativität kultureller Setzungen offenlegt, entzieht sie dem Übersiedelnden die Sicherheit des universell Richtigen, das die Indoktrination durch die Gemeinschaft suggeriert hatte, und lässt ihn zurück mit der Notwendigkeit eigener Entscheidung, die auf einem Untergrund menschlich beschränkter Einsichtskraft fußen muss. Selbst wenn ein solcher Verunsicherungseffekt nicht eintritt, weil sich die inneren Fundamente beim Ansturm des Neuen als ausreichend gefestigt erwiesen haben, produziert die Situation der Verpflanzung ein Klima beständigen Angriffs, da das überkommene Fundament in der neuen Gemeinschaft immer wieder aufs Neue als Fremdkörper identifiziert und so immer wieder Assimilationsversuchen ausgesetzt wird. So wird dem Aspekt des unentschiedenen Weder-noch bzw. Sowohl-als-auch, der dem Protagonisten eine verlässliche Aktionsbasis nimmt, mit der Konfrontation der konkurrierenden Wertesysteme noch eine Komponente hinzugefügt, die einen permanenten Druck erzeugt und den inneren Stand des alten Mannes auf diese Weise weiter destabilisiert. Auf diesem Wege nicht nur zwischen die Stühle, sondern auch zwischen die Fronten geraten, bleibt diesem eine klare und standfeste Positionierung durch konsequentes und homogenes Handeln versagt. Er schwankt zwischen beiden Identifikationsangeboten hin und her und macht sich dadurch in doppelter Weise angreifbar, da er Forderungen beider Seiten zurückweisen muss, um sich der jeweils anderen zumindest zum Teil verbinden zu können. Deutlicher Ausdruck dieses Dilemmas ist die Stellungnahme des alten Mannes zu den Vergnügungen seiner Frau und seiner Tochter, die in ihrer Komponente gesellschaftlicher Repräsentation sowie unbeschwerter Unterhaltung den Wertvorstellungen der bürgerlichen Welt entsprechen, denen der kleinbürgerlich-jüdischen Welt aufgrund ihrer Tendenz zur Verschwendung von Ressourcen wie Zeit und Geld dagegen zuwiderlaufen. Mit seiner willigen finanziellen Unterstützung dieser Unternehmungen bekundet er seine Billigung all dessen, während er ihm mit seinem Fernbleiben die volle Anerkennung verweigert und seinen Wert somit implizit in Zweifel zieht, sodass letztlich die Vertreter beider Welten sich zurückgewiesen fühlen müssen und in der Folge auch ihn zurückweisen. So steht er dann, des bedingungslosen Schutzes und der Unterstützung beider Welten verlustig gegangen, den Widrigkeiten seines menschlichen Daseins allein und mit nur unsicherer innerer Aktionsbasis ausgestattet gegenüber.

Zu dieser generell verunsichernden Lage des alten Mannes tritt mit der im gesellschaftlichen Kräftespiel zustande gekommenen Hierarchisierung der konkurrierenden

Welten noch ein Aspekt, der dem Protagonisten weiteren Boden entzieht. Dieser tritt nämlich nicht einfach von einer in die andere Welt über und steht somit zwei gleichwertigen Identifikationsangeboten gegenüber, er steigt von einer in die andere Welt auf und verlässt daher seinen ursprünglichen Bezugsrahmen, um in eine überlegene Sphäre einzutreten. Diese Überlegenheit, die dem alten Mann einerseits eine Steigerung seines Ansehens und infolgedessen auch seines Selbstwertgefühls einbringt, hat auf der anderen Seite auch die Eigenschaft, seine Ursprungssphäre und damit den Kern seiner Identität herabzustufen, woraus ihm eine empfindliche Minderung des Selbstwertgefühls erwächst. Dies erschwert es dem Protagonisten nicht nur, diesen elementaren Teil seines Selbst zu akzeptieren und ihn für das wertzuschätzen, was er ihm ermöglicht, sondern auch im Zweifelsfall für ihn einzustehen, und schafft so ein beständiges unterschwelliges Unbehagen in der neuen Situation. Darüber hinaus führt es den Protagonisten in einen schweren inneren Konflikt, da dieser mit seinem Willen und verzweifelten Bemühen aufzusteigen ein Eingeständnis der überwiegenden Mangelhaftigkeit seiner Herkunftssphäre signalisiert, die der von außen und oben vorgenommenen Demütigung eine immanente Berechtigung verschafft. Damit aber wird er zum Verbündeten des eigenen Gegners, zum Helfershelfer bei der eigenen Demütigung und befeindet mit jedem getanen und jedem weiteren Schritt in die neue Welt seine inneren Fundamente. Bricht er aus diesem Grunde jedoch den Aufstieg und alles, was mit ihm zusammenhängt, ab, entzieht er wiederum dem Teil seiner Persönlichkeit den Boden, der sich auf seinem Weg zum Aufsteiger entwickelt hat und nun nicht nur ebenfalls konstituierend für sein Selbstbild geworden ist, sondern zudem den irreparablen Schaden, den die Abwendung von den Wurzeln verursacht hat, aufwiegen muss. So findet der alte Mann sich schließlich in einer Situation wieder, in der er mit Hilfe einer Verweigerung ausdrücklicher Parteinahme versucht, seinem Dilemma zu entkommen.¹³⁶ In seiner Frau und seiner Tochter schafft er sich Vertreterinnen, denen er die endgültige Realisierung seines Aufstiegsbestrebens überantwortet, während er sich selbst auf die Position dessen zurückzieht, der die Grundlage dafür liefert, aktiv aber nicht daran teilnimmt. So steht die Entfremdung von der Familie, welche das von ihm auferlegte Konzept umsetzt, symbolhaft für die grundlegende Entfremdung des alten Mannes von sich selbst und reflektiert diese durch ihre analoge Entwicklung bis in die Eskalation. Wenn die über Jahre akzeptierten und gebilligten Strukturen unter dem Eindruck der nächtlichen Entdeckung an die Oberfläche kommen und Frau und Tochter

¹³⁶ Vgl. dazu **Schmidt**, S. 241.

nun für ihr bisher gefördertes Verhalten empörte Missbilligung ernten, ja eine Wandlung zum Feindbild erfahren, verfällt der alte Mann auch mit sich selbst in einen Umgang, der außerordentlich negativ ist und nicht durch das Erkennen von Verbindungspunkten zwischen den vermeintlich antagonistischen Strukturen gemildert oder gar abgestellt wird. So, wie er nun keinen Weg mehr zu seiner Familie findet, sei es durch eine unvoreingenommene Strukturanalyse ihrer aller Leben, sei es ganz konkret durch eine gelungene Kontaktaufnahme, so kann der alte Mann auch die beiden Teile seines Ich nicht miteinander versöhnen. So, wie er in der Familie einen tiefen Graben zwischen sich als Produzenten und ihnen als Konsumenten zieht, wie er in seinen inneren Monologen verhaftet bleibt, anstatt es zu einem klärenden Wort zu bringen, so findet er auch zu dem abgespaltenen Teil seiner Persönlichkeit keinen Zugang mehr. Einmal auf seinen Standpunkt festgelegt, verharrt er in der Rolle des schwer arbeitenden, asketisch lebenden Juden.¹³⁷ Seinen Wunsch, auch von den Früchten seiner Arbeit zu profitieren, stößt er als Dummheit ab, indem er zum einen seine Aufopferung für das Wohlergehen und Vergnügen der Familie, welches ihm immer als Ersatz für die eigene, direkte Befriedigung diene, als sinnlose Verschwendung angesichts der Undankbarkeit der Beschenkten verurteilt; zum anderen indem er den Versuch, selbst einmal glücklich zu sein, bezeichnenderweise mit den Worten seines Vaters vom ewigen Schicksal seinesgleichen, nur zur Arbeit und nicht zur Freude bestimmt zu sein, als dumme Naivität abtut (vgl. V 153). Doch nicht nur innerlich entspricht er der gewählten Rolle, auch in seinem Verhalten reproduziert er die Vorstellungen, die er an sie knüpft. So lebt er die gesellschaftliche Hierarchie vom Unten des kleinbürgerlichen, arbeitenden Juden und Oben des repräsentierenden Großbürgers, wenn er es während der gesamten Zeit nicht wagt, seine Tochter zur Rede zu stellen oder ihre männlichen Bekannten in ihre Schranken zu weisen, wie er es nicht nur für richtig hielte, sondern wie es ihm auch ein dringendes Bedürfnis wäre. Auf diese Weise signalisiert er sein Einverständnis mit den erniedrigenden Strukturen und vervollständigt sie, indem er ihnen schließlich mit Beschimpfungen seiner selbst als Feigling, der es nicht anders verdient habe (vgl. V 157, 159), ihren psychischen Gegenpart liefert.

Das letztliche Scheitern des alten Mannes in der neuen Umgebung, das sich in seiner fehlgeschlagenen Integration – sowohl im Kontext der Familie als auch im größeren gesellschaftlichen Zusammenhang – vermittelt sowie in seiner Befeindung der ihn

¹³⁷ Vgl. dazu **Lent**, S.58. **Lent** stellt eine fast durchgehend einförmige Benennung Salomonsohns fest und liefert damit nicht, wie sie meint, einen Hinweis auf die Gleichgültigkeit einer undifferenziert wahrnehmenden Umgebung, sondern die Bestätigung seiner inneren Erstarrtheit.

genuin konstituierenden Wesenszüge, welche schließlich in eine Antizipation und Umarmung der eigenen Eliminierung führt (vgl. V 167f., 179), verweist auf eine virulente Feindlichkeit seiner Lebenswelt ihm gegenüber und bringt damit die entsprechenden Anklänge des Titels wieder zu Bewusstsein. Mit ihrer hierarchisierenden Kategorisierung der sozialen Sphären treibt ihn seine Umwelt in einen zermürbenden Konflikt seiner Wesensanteile und verwirklicht so die Suggestion des Titels sowie des Mottos, in schicksalhafter Weise die Herrschaft über sein Gefühlsleben auszuüben, sodass sich die Frage stellt, ob es nicht ihr Einfluss war, der den alten Mann auf den fatalen Pfad seiner funktionalistischen Denk- und Handlungsweisen brachte. Zudem legt sie im Rückgriff auf die Suggestion des Titels, ein ganzes System befinde sich im Niedergang, auch einen dunklen Schatten auf die gesellschaftliche Gruppe jüdischer Aufsteiger, als deren Vertreter der alte Mann hier auftritt, und erhebt das Scheitern desselben damit zum Symbol des Schicksals seiner ganzen Welt.

1.2.3 „Schachnovelle“¹³⁸

Zusammenfassung des Inhaltes

Zufällig gemeinsam mit dem Schachweltmeister Czentovic auf einer Ozeanüberfahrt, drängt es den Ich-Erzähler, dieses bekannte psychologische Kuriosum kennen zu lernen. Er stellt den Kontakt her, indem er den Letzteren zu einer Partie Schach gegen eine Gruppe von Passagieren bewegt. Als dieses Spiel – scheinbar zugunsten der Laien auszugehen – in einer Niederlage derselben zu enden droht, greift ein Fremder (Dr. B.) ein und erreicht noch eine Pattsituation. Die anschließende Bitte der Gruppe, erneut gegen den Weltmeister anzutreten, lehnt er jedoch ohne Begründung ab. In einem eigenen Erzählteil berichtet er dem Ich-Erzähler dann von seiner Haft, während der die Nationalsozialisten versucht hätten, ihn mit Hilfe eines anregungslosen Umfeldes zu Aussagen über seine Arbeit für Monarchie und Kirche zu bewegen. Ein heimlich entwendetes Schachbuch sei für ihn zunächst Quelle geistiger Stabilisierung gewesen, aber der Versuch, gegen sich selbst zu spielen, habe in den Zusammenbruch geführt. Der behandelnde Arzt habe daraufhin seine Entlassung erwirkt und eindringlich vor der Wiederaufnahme des Schachspiels gewarnt. Als Dr. B., zur Rahmenebene zurückgekehrt, schließlich doch in ein weiteres Spiel einwilligt, verfällt er seiner Obsession erneut und beginnt eine zweite Partie. Diese bringt ihn jedoch dermaßen aus dem Gleichgewicht, dass er sie abbrechen muss und sich entfernt.

¹³⁸ Ersterscheinung 1942 (postum).

Der Titel

Der Text ist mit einem Kompositum überschrieben, das sich aus einem Rhema- und einem Thema-Anteil zusammensetzt. Der rhematische Teil übernimmt dabei die Funktion des richtungsweisenden Aussageträgers, während der thematische Teil lediglich zur Modifizierung desselben dient. So erhält ersterer auf struktureller Ebene verstärktes Gewicht, da er der Hauptbezugspunkt bei der Bedeutungskonstruktion und damit in seiner Position als Texttitel auch die ausschlaggebende Instanz bei der Einordnung des Kommenden ist. Als solches richtet er den Fokus auf die Form des Textes, indem er dessen Gattung bestimmt, und vergegenwärtigt auf diese Weise die Literarizität des Geschilderten. Dadurch wird der Text in seiner Eigenschaft als literarisches Werk mit dem Hauch des künstlerische Arbeit stets umhüllenden Besonderen versehen. Zugleich wird er auch einer Glaubwürdigkeitssuggestion entzogen, die sich darauf gründet, dass alle sichtbaren Zeichen durchdachter Gestaltung eliminiert sind. Es liegt offenbar nicht im Bestreben des Textes, eine Illusion unmittelbarer Teilnahme an einem Geschehen zu erzeugen, welches durch die Suggestion von Authentizität mitten aus dem Leben gegriffen scheint und so dem Rezipienten direkten Zugang zu ergreifenden, echten Ereignissen verspricht. Er scheint vielmehr darauf abzuzielen, nicht auf einer konkreten, sondern auf einer übergeordneten Ebene Wahrhaftiges zu vermitteln, sodass Bedeutung im tieferen Sinne transportiert wird. Dies sowie der Anklang (literatur-)wissenschaftlicher Exaktheit und Nüchternheit, der aufgrund des fachterminologischen Aussagepotentials von „Novelle“ mitschwingt, schafft eine Atmosphäre der Ernsthaftigkeit und Bedeutungsschwere, die den Rezipienten aufmerken lässt und zu gesammelter Aufmerksamkeit anhält. Zugleich jedoch sorgt die inhaltliche Aussage der Gattungsangabe auch für eine Relativierung dieses bedeutungssteigernden Effektes, da sie darauf verweist, dass es sich bei dem hier Angekündigten zwar um ein außergewöhnliches und als solches dokumentationswürdiges Ereignis handelt, dass es aber doch auch nicht darüber hinausgeht. Lediglich ein kleiner Ausschnitt, ein – im Wortsinne – bemerkenswertes Detail einer komplizierten und höchst facettenreichen Welt soll präsentiert werden, während diese selbst in ihrer komplexen Ganzheit und Tiefe höchstens auf metaphorischer Ebene in Erscheinung tritt. So wird mit der Gattungsangabe von Beginn an nicht nur ein Eindruck von Größe und Gewicht erzeugt, wenn mit den geläufigen Anklängen künstlerischen Schaffens auch die Metaphysik aktiviert wird. Mit Hilfe der formalen Rahmengabe, die ihr Denotat enthält, wird der Reichweite und Tiefe der inhaltlichen

Komponente und somit der metaphysischen Strahlkraft des Werkes im selben Zuge auch eine Grenze gesetzt.

Diesem Muster von gleichzeitiger Bedeutsamkeitssuggestion und -rücknahme folgt auch der thematische Teil dieses Titels, wenn er auf das Schachspiel verweist. Er sichert sich eine Aura edler Größe, indem er dessen Nimbus als das „königliche Spiel“ in das entstehende Bild einbringt sowie eine Welt der Sublimierung und Verfeinerung aufruft. Die in ihrer destruktiven Körperlichkeit höchst unerquicklichen Vorgänge einer kriegerischen Auseinandersetzung sind dort auf eine Ebene geistiger Bewältigung gehoben und damit vom Schmutz und Schmerz der realen Welt befreit. So ist in diesem Spiel die Distanzierung von der niederen Natur symbolisiert, die um einer Annäherung an ein Höheres willen geschieht, und die Verbindung zu diesem dadurch wahrnehmbar hergestellt. Auch aus der konkreten Form, die dieses Spiel durch die Transformation des Körperlichen ins Geistige angenommen hat, erschließt sich sein herausstehender Rang. Es ist ein Spiel, dessen Figuren mit je verschiedenen, genau definierten Möglichkeiten und Beschränkungen ausgestattet sind und das daher eine Vielzahl von unterschiedlich vorteilhaften Zugvarianten bereithält. Es schafft also eine Situation, in der komplexe Figurenkonstellationen erfasst und auf ihr Potential resp. ihre Bedrohlichkeit hin überprüft werden müssen, und erfordert demnach ein hohes Maß an strukturierter Analyse- und Kombinationsfähigkeit. Zudem enthält es in sich keine Quelle zufälliger Wendungen, sodass es in seinem Fortgang zu einem Maximum kalkulierbar und somit vollständig auf die kognitiven Fähigkeiten seiner Teilnehmer abgestellt ist. Hier entscheidet nicht der Würfel als Symbol unbeherrschbarer Schicksalsmächte, sondern der überlegene Geist; Gewinner wird allein derjenige sein, der vorausschauender und treffsicherer zu kalkulieren versteht. Schach ist folglich nicht nur ein Spiel, das der körperlichen Auseinandersetzung sichtbar den Rücken gekehrt hat, indem es sie ins Geistige transferiert hat, sondern das diese Eigenschaft außerdem zu einer Vertreterposition der höheren Welt des Geistes ausgebaut hat, indem es eine besonders anspruchsvolle Struktur etabliert und alles außerhalb des Kognitiven Stehende als einflussnehmenden Faktor eliminiert hat. Diese Betonung des Geistigen ist jedoch nicht der einzige Aspekt, der für eine Bedeutungssteigerung des Titels und damit des zu erwartenden Textes sorgt. Kurioserweise ist es gerade sein Gegenteil, d.h. die noch sichtbare Verbindung mit der schmutzigen Körperlichkeit, was genau denselben Effekt zeitigt. Wenn das Schachspiel in seiner unmittelbaren Bildlichkeit nämlich auf kriegerische Auseinandersetzung zurückweist, kündigt es zugleich auch von Leben und Tod,

vom Bestehen einer Gruppe gegen eine andere. Dies bindet es nicht nur an grundlegende Strukturen des menschlichen Daseins und damit an die in ihrer vollgültigen Wirksamkeit machtvolle Realität zurück; die aufgerufene Vollgültigkeit wird zudem in ihrer letzten Konsequenz, dem Sein oder Nicht-Sein, herangezogen, sodass die dargelegte Wirkung noch zusätzlich verstärkt wird.

Diesem Bündel bedeutungssteigernder Komponenten steht nun auf der anderen Seite ein gewichtiger relativierender Aspekt gegenüber, der mit seinen argumentativen Gegenparts interessanterweise strukturell verknüpft ist: Trotz aller Geltung, die das Schachspiel für sich beanspruchen kann, bleibt es im Grunde doch nichts weiter als ein Spiel, eine Vergnüglichkeit, die zwar auf hohem Niveau stattfindet und schwerwiegende Rückverweise auf die reale Welt enthält, die letztlich aber dennoch irrelevant bleibt, da sie keinen unmittelbaren Einfluss auf die wirkliche Welt ausüben kann. In seiner starken Vereinfachung der realen Verhältnisse, bleibt dem Schachspiel selbst die Strukturierungsmacht eines Wegweisers verwehrt. Das von ihm gebotene Szenario zweier Kontrahenten, die mit den gleichen Ressourcen ausgestattet und keinerlei Einwirkung durch dritte Faktoren ausgesetzt sind, schafft eine zu einfache Welt, um wirklich hilfreiche Anhaltspunkte in der Bewältigung realer Konflikte liefern und so wenigstens indirekt über die Grenzen des Imaginären hinausgreifen zu können. So verwandelt sich die ursprüngliche Stärke der Wendung zum höher stehenden Geistigen in Schwäche und die präsentierte Welt erstarrt in ihren Abstraktionen, im sprichwörtlichen Schwarz-Weiß, das Freund und Feind, Gut und Böse nicht nur leicht zu identifizieren und voneinander zu trennen erlaubt, sondern auch den direkten und endgültigen Widerstreit der Gegenspieler eingängig zur Anschauung bringt. Auf diese Weise trotz grundlegend säkularer, da rationaler Anlage fast biblischen Charakter erlangend und damit Bilder eines letzten Kampfes zwischen Gut und Böse aktualisierend, wird es noch zusätzlich zu seiner Tendenz zur extremen Simplifizierung in den Bereich des Zeichenhaften gedrängt. Entsprechend muss es Symbol bleiben, dem nicht mehr vergönnt ist, als von den Zusammenhängen zu künden, deren Abstrahierung es darstellt. In dieser Eigenschaft nun verwirklicht es sein literarisches Potential und aktiviert das Moment des „Falken“, das dem vorliegenden Kontext explizit novellistischer Arbeit unmittelbar assoziiert ist, sodass der Eindruck entsteht, im angekündigten Text nähme es eine entsprechende Position ein. Die daraus folgende Rolle des Schachspiels als strukturierende Verdichtung des Konfliktes, die als solches einen Orientierungspunkt für seine Bewertung und also der Deutung des Textes bietet, lässt es einen ambivalenten Schatten auf

das Kommende werfen. Während es in seiner Eigenschaft als Sublimierung einer kriegerischen Auseinandersetzung auf die Überwindung des Niederen um einer Austragung von Spannungen auf höherer, versöhnlicherer Ebene willen verweist, lässt es als Reminiszenz des Krieges auch einen solchen Konflikt in allen seinen verheerenden Konsequenzen befürchten, als Kündler eines Endkampfes zwischen den biblischen Antagonisten gar ein apokalyptisches Szenario erwarten.

Der Rahmen

Der erste Satz

Der erste Satz stellt nun der im Titel so stark fokussierten Geistigkeit die Prallheit des echten Lebens entgegen, indem er die Vorbereitungen einer Abreise, die besonders in der „Geschäftigkeit und Bewegung der letzten Stunde“¹³⁹ anschaulich werden, ins Bild bringt. Damit steigt er nicht nur aus den Höhen eines elitären Bewusstseins der Geistigkeit herab, die dem Titel seine Bedeutsamkeitssuggestion ermöglicht hatten, er verlässt auch die Sphäre des abstrahierenden Denkens, das sich um einer Erfassung übergreifender Strukturen willen über die Erscheinungen in ihrer unmittelbaren Gegenständlichkeit erhebt. Der dadurch bewirkte Eintritt in das Reich des Konkreten bringt einerseits die Frische atmender Lebendigkeit in den erzeugten Kontext, welche das ablaufende Geschehen erst tatsächlich spürbar und also real macht, andererseits aber verursacht er auch eine Bindung an den Mikrokosmos, die die Möglichkeiten der Kontrolle über das eigene Schicksal reduziert. Diese Bindung erzeugt eine Struktur, die Details in einer Weise an Größe und Wichtigkeit gewinnen lässt, dass eine Beschäftigung mit ihnen angemessen oder gar erforderlich erscheint und ein Erkennen übergeordneter, relevanterer Strukturen darüber ins Abseits gerät.

Diese Struktur der Konzentration auf Mikrokosmisches ist dem Satz am Anfang noch lediglich in der Einführung des „großen Passagierdampfer[s]“ (ebd.) als eines Konkretums eingeschrieben, erfährt in der sich anschließenden Auskunft über die weiteren Abläufe desselben jedoch bereits eine deutliche Steigerung. Diese Auskunft, obwohl mit ihrem großflächigeren Blick auf das Kommende auch noch strukturell ausgerichtete Information enthaltend, ist von einer Detailorientiertheit geprägt (vgl. ebd.), die den Übertritt in die Welt des Mikrokosmischen energisch vorantreibt. Sie mündet schließlich in ein Satzende, das nicht nur eine dem Bezugspunkt Schiff untergeordnete Ebene betritt, wenn es auf die herrschende „Geschäftigkeit und Bewegung“

¹³⁹ **Zweig**, St.: Schachnovelle, in: ders.: Meisternovellen, Frankfurt a.M. 1970, S. 349. [Im Folgenden unter der Sigle Sch.]

verweist, sondern im selben Zuge auch eine unüberschaubare Menge kleinteiliger Handlungen aufruft und damit den distanzierten Überblick endgültig aufgibt. Mit dieser Wendung vom Großen, Übergreifenden zum Kleinen und Einzelnen verwirklicht sich die Struktur, die das Zusammenspiel von Titel und erstem Satz hergestellt hatte, innerhalb der Glieder des ersten Satzes aufs Neue und zeitigt daher auch die entsprechenden Folgen. So geraten zwei wichtige, in den ersten beiden Teilsätzen anklingende Aspekte der Situation unversehens in den Hintergrund und verschwinden damit aus dem Einzugsbereich der Reflexion. Der bedeutendere dieser beiden Aspekte liegt in der Beherrschtheit der Situation durch überlebensgroße Erscheinungen und Vorgänge und verwirklicht sich vor allem in der Präsenz des „großen Passagierdampfer[s]“. Dieser stellt bereits per se, d.h. als Transportmittel zahlreicher Menschen und also die Dimensionen eines Individuums weit übersteigend, ein imposantes Objekt dar. Durch das beige stellte Adjektiv wird er noch zusätzlich vergrößert und nimmt geradezu monströse Ausmaße an. Die daraus erwachsende dominante Wirkung wird noch erhöht, indem dieser Passagierdampfer als zentraler Bezugspunkt eingeführt wird und die Position eines Regierenden im entfalteten Kontext dadurch auch strukturell übernimmt. So erscheint er nicht nur als erstes auf der Bildfläche und verschafft sich damit den Rang einer Orientierungsmarke, zu der alles Nachfolgende imaginativ ins Verhältnis gesetzt wird, er dominiert mit seinen Prozessen auch zwei Drittel des Satzes. Diese Prozesse, mit denen der Passagierdampfer die Aufmerksamkeit an sich bindet, festigen den erzeugten Eindruck einer Herrschaft des Monströsen, indem sie Bezugspunkte ebenfalls überlebensgroßer Anlage in den aufgefalteten Raum stellen. Sie referieren auf deutlich überindividuelle, ja in ihrem Pulsieren geradezu vom Menschen als Einflussfaktor abgelöst erscheinende Strukturen, wie sie der Abfahrtsort New York und das Fahrtziel Buenos Aires als Großstädte darstellen, und künden von Distanzen, deren Bewältigung mit den beschränkten Kapazitäten der menschlichen Physis kaum vorstellbar erscheint. Zudem blenden sie die unbestreitbare Urheberschaft und Gelenktheit durch den Menschen aus, indem sie mit dem Blick auf die angeführten Städte als Ganzes das Räderwerk hinter den Kulissen aus dem Bewusstsein drängen und an die menschliche Grunderfahrung der Geringfügigkeit angesichts überwältigender Erscheinungen anknüpfen. Darüber hinaus wird der menschliche Einfluss bei dieser Schilderung der Vorgänge um den Passagierdampfer auch verhüllt, indem er schlicht nicht erwähnt bzw. grammatisch in unpersönlichen Konstruktionen versteckt wird. In diesem ersten Satz tritt weder eine Person auf, noch erfolgt ein Hinweis auf die Eigenschaft des Dampfers, von der Idee bis

zur Verwirklichung Menschenwerk zu sein. Auch die Tatsache, dass die Überfahrt, auf die hier Bezug genommen wird, in Planung und Durchführung vollständig in der Hand des Menschen liegt, bleibt im Hintergrund. Statt eines Verweises darauf erfolgt mit der Aussage, dass der Dampfer zum angegebenen Zeitpunkt „abgehen sollte“ (Sch 349), eine nackte Präsentation der Faktenlage, die die Kontrolle über dieselbe in die Hände einer unsichtbaren Instanz legt. Aufgrund der vorher bereits eingetretenen Erhebung des Passagierdampfers zum beherrschenden Moment dieses Kontextes sowie seiner machtvollen Aktionspotential suggerierenden Überlebensgröße, wird diese unsichtbare Kontrollinstanz nun intuitiv bei ihm ausgemacht, sodass seiner Verselbständigung noch ein weiterer Antrieb hinzugefügt ist. Die endgültige Entmachtung und Eingliederung des Menschen in die hier aufgebaute Hierarchie erfolgt schließlich am Ende des Satzes, nach der Etablierung des Monströsen als beherrschende Grobstruktur. Dort anhand der von ihm verursachten „Geschäftigkeit und Bewegung“ eingeführt, erfährt er eine Degradierung, die dem bereits lancierten Eindruck seiner Nebensächlichkeit einen abrundenden Abschluss gibt. Er wird nicht nur erst am Ende des Satzes eingeführt, was ihn unter die Vorgaben des Vorangegangenen zwingt, er kommt auch lediglich vermittelt durch seine Aktivität bzw. das Ergebnis seiner Aktivität zum Zuge. Das hat zur Folge, dass er sich weder direkt noch in seiner ungeteilten Gesamtheit vorstellen kann, sondern sich über ein zufällig in Erscheinung tretendes Verhaltensmuster identifizieren lassen muss. Auch bewirkt diese Art der Einführung, dass er nicht als Individuum in Lebensgröße ins Bild tritt, sondern als eine Menge von Personen und dadurch, um der Erfassbarkeit des Gesamten willen in seiner Größe zusammengeschrumpft, als Einzelwesen in ameisenhafter Geringfügigkeit erscheint. So vollends um seinen Nimbus als Herrscher über die Schöpfung gebracht, findet er sich schließlich mit seinem Mikrokosmos auf dem überlebensgroßen Ozeanüberquerer wieder, der sich bereits als souveräne Herrschaftsinstanz in diesem Kontext etabliert hat und mit diesem Abschluss des Satzes nun auch das letzte Stück Macht für sich sichert. Während der Dampfer es in den ersten beiden Teilen des Satzes nämlich erreicht hat, dass dem Menschen sowohl die Autorität des Schöpfers als auch die Gewalt des Lenkers entzogen wird, und damit die eigene Existenz von dessen Einfluss befreit hat, kehrt er die ursprünglichen Machtverhältnisse mit diesem Zug vollständig um und übernimmt die Kontrolle über ihn. Er macht sich zum Boden unter dessen Füßen und kann so nicht nur den Rahmen von dessen Dasein vorgeben, er hat auch die ultimative Entscheidungsgewalt über dessen Leben, sobald mit dem Beginn der Reise ein alternativer Boden außer Reichweite ge-

rückt ist. Damit sich in eine Position wie die Erde als Heimstätte menschlichen Daseins begebend, stellt er eine Analogiebeziehung zu derselben her und avanciert auf diesem Wege zur Metapher dieser machtvollen Instanz. Der einmalige Herr dagegen findet sich aufgrund der Ablenkungen durch seine mikrokosmische Orientierung nun plötzlich von seinem Werkzeug dominiert und sieht sich daher gezwungen, dessen Vorgaben zu folgen.

Der zweite Aspekt, den die Konzentration auf das Mikrokosmische zur Seite schiebt, besteht in der Markierung der vorliegenden Situation als Übergangsphase, welche sowohl in der aufgegriffenen Konstellation an sich als auch in der Fokussierung ihrer konkreten Merkmale ihren Ausdruck findet. Seine Grundlage hat dieser Übergangscharakter in der Tatsache einer anstehenden Ozeanfahrt, deren Umstände den gesamten Satz für sich einnehmen und ihr wie auch ihren Implikationen so das entsprechende Gewicht verleihen. In ihrer Eigenschaft als Schritt von einem Ort zum anderen setzt sie eine Zäsur zwischen die Abschnitte des Verweilens am Ausgangspunkt bzw. Ziel ihrer Bewegung und macht damit das bereits eingetretene Ende des Vorgegangenen wie auch den noch ausstehenden Beginn des Kommenden sichtbar. Mehr noch, indem sie einen Raum besetzt, der als menschlicher Lebensraum nicht geeignet ist und daher prinzipiell als nur zu durchquerender Bereich genutzt wird, bringt sie die vorgenommene Zäsur auch anschaulich ins Bild. Der auf diese Weise greifbar etablierte Zwischenzustand wird stilistisch herausgehoben, indem mit dem „großen Passagierdampfer“ sein Symbol direkt an den Anfang des Satzes und damit der entstehenden fiktiven Welt gesetzt wird. Weiter unterstrichen wird er durch die Erwähnung von New York und Buenos Aires als Ausgangs- und Zielort der Passage. Dies verortet den Dampfer und entsprechend die auf ihm verbrachte Zeit augenfällig zwischen zwei Polen und unterstreicht mit dem Charakter dieser zwei Pole zudem die Schärfe der vorgenommenen Zäsur. Die beiden Städte nämlich befinden sich nicht nur auf verschiedenen Kontinenten, sie verkörpern in dieser Eigenschaft mit ihrem einerseits westlich-rational und andererseits südlich-intuitiv orientierten Lebensstil auch konträr ausgerichtete Daseinsformen in der Welt. Die auf diese Weise transportierte Diskrepanz zwischen Ausgangspunkt und Zielort der Reise verweist vernehmbar auf die bevorstehende Einleitung eines neuen Abschnittes und untermauert so noch einmal das Herrschen eines Zwischenzustands, verleiht darüber hinaus aber auch den Implikationen eines solchen Zwischenstadiums eine Stimme. Indem sie nämlich so eindrücklich von Alt und Neu kündigt, deutet sie auf eine Öffnung bestehender, möglicherweise verfestigter Strukturen

hin, welche eine potentielle Befreiung von einschränkendem Überkommenen in sich birgt, zugleich jedoch auch eine Ungewissheit zukünftiger Entwicklungen und also grundlegende Unsicherheit über das eigene Ergehen enthält. Denn ebenso, wie beschränkende Strukturen aufgebrochen und von vorteilhafteren ersetzt werden können, können umgekehrt auch bewährte und geschätzte Konstellationen von ihrem Gegenteil abgelöst werden und dadurch eine Verschlechterung der Situation bewirken, ganz gleich, was die Motivation für die Öffnung der Strukturen im Ursprung gewesen ist. So ist dieser Zustand des Übergangs von einer großen Ambivalenz geprägt, die genau die aufmerksame Begleitung der Entwicklung erforderlich macht, welche hier vor allem von der Konzentration auf das Kleinteilige in Anspruch genommen scheint.

Das letzte Zeichen des festgestellten Übergangscharakters, welches in der Angabe der mitternächtlichen Abfahrt liegt, gibt auch bereits ein erstes Signal der Berechtigung besorgter Zukunftsprojektionen. Diese Angabe nämlich verortet den Beginn der Ozeanüberfahrt genau auf der Wende des einen Tages zum nächsten und verschafft den lokal strukturierten Übergangssignalen damit einerseits ein abrundendes zeitliches Pendant. Andererseits legt sie auch eine Atmosphäre unterschwelliger Bedrohlichkeit über die Szenerie, indem sie neben dem Eindruck tiefer Dunkelheit auch Assoziationen der Geisterstunde hervorruft und so auf zwei Ebenen einen Zustand der Orientierungslosigkeit anklingen lässt, der archaische Ängste aktiviert. Während dieser Zustand im ersten Fall auf einen Mangel verlässlicher visueller Informationen zurückgeht, wird er in letzterem Fall durch einen Angriff auf etablierte kognitive Strukturen verursacht, der grundlegende Überzeugungen von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit bestimmter Ereignisse in Zweifel zieht. In beiden Zusammenhängen wird der Betroffene eines sicheren Gefühls für den eigenen Stand in der Welt beraubt, das aus einem verlässlichen Wissen um Art und Beschaffenheit seiner Umgebung und in der Folge seiner Möglichkeiten, aber auch Gefährdungen in dieser Umgebung resultiert. Ist er um dieses Wissen gebracht, ist ihm der Boden für gezielt und effektiv kalkulierendes Denken und Handeln entzogen und infolgedessen der Fortbestand der eigenen Existenz, zumindest in der gewohnten und gewünschten Weise, bedroht. Das in diesen Implikationen enthaltene Alarmierungspotential kommt allerdings kaum zur Entfaltung, da es von der Einbettung der Zeitangabe in die Funktionalität der geschilderten Abläufe konnotativ weitgehend vereinnahmt und also von der Konzentration auf den Mikrokosmos zum Schweigen gebracht ist. Auch wird es von denjenigen Aussageaspekten von „Mitternacht“ blockiert, die diese Angabe als Kündigerin eines neuen Tages und baldiger Helligkeit

apostrophieren. So um eine Wirkung gebracht, kommt das erste Zeichen düsterer Zukunftsvisionen erst durch die Unterstützung seines Pendants am Ende des Satzes ein wenig zu seinem Recht, welches als Verweis auf die „letzte[] Stunde“ (Sch 349) vernehmbarere Botschaften eines kommenden Unheils in den Raum stellt. Mit seinen Reminiszenzen an Tod wie auch an das jüngste Gericht nimmt es neben dem von „Mitternacht“ aufgelegten Ansatz auch die Endzeitanklänge des Titels wieder auf und sorgt so für eine Untermauerung des dort Suggestierten. Allerdings kann auch dieses Signal nicht mit voller Kraft für eine Vermittlung seiner Aussage eintreten, da es ebenso wie sein Vorgänger von den Äußerungen des Mikrokosmos für sich vereinnahmt und daher in seinem Grundtenor übertönt wird. Wenn es nämlich mit der Rede von der „übliche[n] Geschäftigkeit und Bewegung der letzten Stunde“ (ebd.) [Kursivierung M.H.] in einen Kontext geradezu alltäglicher Erscheinungen gestellt wird, erfährt es eine Banalisierung, die seinem Konnotat der Einzigartigkeit und Bedeutsamkeit diametral entgegensteht und es dadurch in seiner Wirkung abschwächen. Vollends zum Schweigen zu bringen ist es aufgrund seiner gefestigten Kodierung als Signal des Unheils jedoch nicht und erhält deshalb einen Status als kassandrisches Rufen in einer von ihrem Alltagsgeschäft blind gemachten Welt.

Der erste Absatz

Der erste Absatz nimmt die Ansätze des ersten Satzes auf und entwickelt sie sowohl auf struktureller wie auch auf atmosphärischer Ebene weiter. So knüpft er an dessen zunehmender mikrokosmischer Ausrichtung an und baut sie weiter aus, indem er dem Hinweis auf die herrschende „Geschäftigkeit und Bewegung“ eine Darstellung der sie konstituierenden Einzelaktivitäten folgen lässt. Der Blick, der vorher zumindest noch in einer zusammenfassenden Weise im Kleinteiligen verweilt hatte, taucht nun vollends in diese detailbestimmte Welt ein (vgl. ebd.) und verliert die Sicht aufs große Ganze im Sprung von Einzelbeobachtung zu Einzelbeobachtung endgültig. Der dadurch entstehende Eindruck unstrukturierter Gewirrs verursacht eine Haltlosigkeit der Wahrnehmung, die ein Gefühl fremdbestimmten Getriebenseins auslöst und damit den aufgezeigten Mechanismus des Kontrollverlustes durch übermäßige Konzentration auf Mikrokosmisches eindringlich spürbar macht. Erst die Identifizierung des wahrnehmenden Blickes, die am Beginn des nächsten Satzes mit der Einführung eines sprechenden Ichs erfolgt, kann die Bannkraft der bunten, visuell wie auditiv wirkungsmächtigen Szenerie brechen. Indem diese den Ursprung der vermittelten Eindrücke

aufdeckt, verschafft sie dem Rezipienten einen Fixpunkt, zu dem er nicht nur immer wieder zurückkehren kann, wenn ihn die Flut der Informationen zu überwältigen droht, sondern an den er die transportierten Eindrücke auch zurückbinden kann. So ermöglicht sie ihm eine Eingliederung dieser Eindrücke in eine übergeordnete, aber auf menschliche Dimensionen begrenzte Struktur, die dieselben in ihrer Unüberschaubarkeit wie auch in ihrer suggestiven Größe reduziert. Zudem profiliert sich das Sprecher-Ich als Herr über die flutenden Informationsmengen, indem es nach dem detaillierten Blick auf die Aktivitäten an Bord des Schiffes von den vielen Einzelbeobachtungen abstrahiert und sie mit der Bezeichnung als „Getümmel“ (Sch 349) in ein überschaubares Wort fasst, und schafft dadurch ein Gefühl der Standfestigkeit und Sicherheit. Hinzu tritt der beruhigende Effekt, der von der Lokalisierung des Sprecher-Ichs als „etwas abseits von diesem Getümmel [stehend]“ (ebd.) ausgeht wie auch von seinem zurückgenommenen Auftreten, mit dem es einen Gegenpol zur prallen Eindrucksflut des vorher Geschilderten etabliert. So verbreitet es um sich eine statische Atmosphäre, indem es schlicht dasteht, anstatt sich der vorher im Drängen, durch den Raum Schießen und Auf-und-ab-Laufen (vgl. ebd.) vermittelten überbordenden Bewegung auf dem Schiff anzuschließen, und reduziert die vorher entwickelte Dynamik damit deutlich. Auch die Unruhe, die durch die andrängende Geräuschkulisse „Namen ausrufend[er]“ (ebd.) Telegraphenboys und eines „unerschütterlich zur Deck-show spiel[enden] [Orchesters]“ (ebd.) erzeugt wird, fährt die Erscheinung des Ichs zurück. Sein Gespräch mit dem Bekannten verweist nicht nur auf eine Situation, in der das Maß der Lautstärke eine Unterhaltung auch tatsächlich zulässt, es zeichnet sich auch per se durch eine geringe Geräuschentwicklung aus, da es nicht in erster Linie auf eine sinnliche, sondern auf eine geistige Anregung ausgelegt ist und folglich nicht von den produzierten Lauten, sondern von seinem Inhalt lebt. Schließlich wird mit dem Hinweis auf den Standort des Ichs „auf dem Promenadendeck“ (ebd.) auch der letzte Ansatzpunkt für Unruhe eliminiert, indem mit dessen Zweck die Funktionalität und folglich auch die Geschäftigkeit des Vorherigen aus der Szene entfernt wird sowie mit der ausgelösten Assoziation ziellosen Schlenderns dem Eindruck der Entspannung noch ein letzter Baustein hinzugefügt wird.

Kaum ist jedoch dieser Raum der Ruhe geschaffen, bricht erneut Bewegung in die Szenerie ein und nimmt auch diesen Ort mitsamt der an ihn zurückgezogenen Personen für sich ein. „Neben“ (ebd.) ihnen treten Pressevertreter in Erscheinung und drängen sich und ihr Objekt in die Wahrnehmungs- und Reflexionssphäre der Unterhaltenden, indem sie diese mit ihren Aktivitäten vom ursprünglichen Gesprächsthema ablenken

und deren Aufmerksamkeit stattdessen auf sich und ihr Objekt ziehen. Die Ursache dieses abrupten Fokuswechsels ist das Eintreffen des amtierenden Schachweltmeisters Mirko Czentovic und also einer beeindruckenden Persönlichkeit auf dem Schiff. Ungeachtet jedoch des daraus resultierenden Ranges wie auch der festgestellten bemerkenswerten Wirkung in der entfalteten Szenerie, welche beide auf eine herausstehende Bedeutung seiner Person in der entworfenen Realität hindeuten, bleibt ihm eine Darstellung achtungsvoller Referenz versagt. Anstatt sich mit einer direkten Schilderung und damit in seiner authentischen Unmittelbarkeit vorstellen zu können, vermag Mirko Czentovic sich lediglich vermittelt über die Reaktionen seines Umfeldes in die entstehende fiktive Welt einzuschreiben und muss sich in seiner Erscheinung daher dessen tendenziösem Urteil beugen. Er wird dadurch nicht nur zum Objekt der Fremdwahrnehmung herabgestuft, sondern auch um einen direkten Zugang zum Rezipienten gebracht, denn seine Abschiebung ins Objekthafte bringt auch die Fixierung in einer Außensichtperspektive mit sich, die eine Etablierung als Identifikationsobjekt und damit eine emotionale Führung des Rezipienten unterbindet.¹⁴⁰ Der Schachweltmeister ist demnach gebannt durch eine Erzählstruktur, innerhalb derer seine Bedeutung zwar zur Kenntnis genommen, nicht aber der entsprechende Tribut gezollt und also anerkannt wird.

Die Struktur der Verweigerung offiziell zustehender Anerkennung findet sich auch auf der unmittelbaren Wirklichkeitsebene des Ich-Erzählers und sorgt damit für eine Zementierung der dargelegten Effekte. Sie vermittelt sich eingängig im Kontrast zwischen dem Aufgebot der Reporter sowie der Thematisierung der Ankunft Czentovics durch den Bekannten, welche von der Anerkennung seiner Autorität zeugen, und der Haltung des Ich-Erzählers. Dieser scheint das lebendige Interesse an den Geschehnissen um ihn herum, wie es kurz vorher noch in seinen eindrücklichen Beobachtungen zum Ausdruck kam, plötzlich verloren zu haben und zeigt sich nun auffällig gleichgültig, ja geradezu abwehrend. Zunächst bemerkt er die Anwesenheit des berühmten Ankömmlings trotz der unmittelbaren Nähe seines Auftretens erst, als Reporter ihn mit ihrem „scharf aufsprüh[enden] [Blitzlicht]“ (Sch 349) gewissermaßen ins Rampenlicht stellen. Den daraufhin sich anbietenden Blick auf das Objekt der Kameras ersetzt er dessen ungeachtet lässig durch Vermutungen über seine Identität, im Zuge derer er den Ankömmling als „irgendein Prominenter“ (ebd.) und daher nicht seiner Aufmerksamkeit wert einordnet. Statt auf den von der Presse Hofierten blickt er auf seinen Be-

¹⁴⁰ Vgl. **de Langbehn**, R. R.: *Schachnovelle: Der feindliche Andere*, in: *Die letzte Partie: Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942)*, hg. v. I. **Schwaborn**, Bielefeld 1999, S. 221.

kannten, der sich mit einer explizit erwähnten Geste nun seinerseits zum Objekt der Kameras hinwendet und mit der anschließenden Mitteilung seiner Entdeckung (vgl. ebd.) nicht nur zum verlängerten Auge des Erzählers wird, sondern den missachteten Weltmeister letztlich doch noch in den von ihm und seinem Gegenüber etablierten Wahrnehmungs- und Reflexionsraum einlässt. Aber auch dieser offenere Umgang des Bekannten mit dem Geschehen schwächt den Eindruck abwehrender Zurückhaltung nicht entscheidend ab, da auch dieser dem Schachweltmeister den gebührenden strahlenden Auftritt verweigert und stattdessen das festgestellte Muster ein drittes Mal auflegt. Er zeigt mit seinem Lächeln nicht nur eine recht moderate Reaktion auf das Erkennen der Kapazität auf dem Gebiet des Geistigen, anstatt hingerissen sofort seine Entdeckung mitteilen zu wollen oder gar dessen Nähe zu suchen; er führt den Weltmeister, als er sich schließlich äußert, auch zunächst mit einer beurteilenden Bemerkung ein (vgl. ebd.), anstatt ihm sofort einen Auftritt mit seinem Namen zu gewähren. So nimmt er diesem die Chance, sich zuerst unbeeinflusst von fremder Bewertung in seiner ganz eigenen Weise zu profilieren, und enthält ihm darüber hinaus eine Vorstellung als magisches Ganzes vor, indem er ihn mit seiner Beurteilung bereits auf einen bestimmten Wesenszug reduziert. Zudem lässt er die durch die verzögerte Identifizierung entstandene klimaktische Struktur auf dem Höhepunkt in sich zusammenfallen, indem er die lang erwartete Nennung des Namens zum bloßen Anhängsel des ihr Vorangegangenen macht (vgl. ebd.), anstatt ihr mit einem eigenen Satz oder zumindest Teilsatz einen eigenen Erscheinungsraum zuzugestehen. Schließlich beschränkt er diese Preisgabe der Identität Czentovics nicht nur auf den Familiennamen, sondern stellt diesem auch einen bestimmten Artikel bei und verleiht dem Auftritt des Weltmeisters damit einen recht saloppen Anstrich. Dies bringt dessen Person um die angemessene respektvolle Distanz und banalisiert sie zudem, sodass der erzeugte Eindruck die vorher – sowohl durch die Reaktion des Bekannten als auch in der Gesamtsituation – erzeugte Spannung in keiner Weise zu rechtfertigen scheint, sondern eher für enttäuschte Leere ob des ausgebliebenen Feuerwerks sorgt.

Zu dieser strukturellen Vermittlung des geringschätzigen Urteils über den berühmten Ankömmling tritt die pejorative Wortwahl, die den geschaffenen Eindruck im Laufe des Gesprächs über ihn konnotativ untermauert. Der Bekannte des Ich-Erzählers nennt ihn nicht nur banalisierend und respektlos „den Czentovic“ (ebd.), sondern auch einen „raren Vogel“ (ebd.), sodass die Besonderheit, die ihm als Schachweltmeister zueigen ist, den Charakter einer Kuriosität annimmt und eher Grund zum Wundern denn zum

Bewundern zu geben scheint. Schließlich fasst er die Aktivitäten seiner unmittelbaren Vergangenheit mit „abklappern“ (vgl. ebd.) noch in einem Wort zusammen, das an lästige Menschen wie Vertreter oder Hausierer erinnert sowie von der Wahllosigkeit eines bloßen Eigeninteresses ohne innere Bindung zum aufgesuchten Subjekt zeugt. So verliert nicht nur der Nimbus eines souverän-würdigen Geistesmenschen, der Czentovic als Schachmeister per se umgibt, noch weiter an Kraft, es entsteht auch der Eindruck einer Degradierung des königlichen Spiels zum reinen Werkzeug durch Czentovic, sodass dieser zunehmend als unwürdiger Vertreter seiner Gattung erscheint. Mit der abschätzigen Beschreibung seiner Beschäftigung in der Vergangenheit verleiht der Bekannte des Ich-Erzählers zugleich auch der folgenden Bemerkung über die zukünftigen Unternehmungen des Schachweltmeisters einen ironischen Unterton und wertet diese damit ab. Die „neuen Triumphe[]“ (ebd.) in Argentinien erscheinen in ihrem unmittelbaren Rückbezug auf das Vorherige als expansive Neuauflage desselben und erwecken so den Eindruck, Banalitäten mit einer großartigen Hülle zu etwas Außerordentlichem aufblähen zu wollen.

Die hier aufgegriffenen konnotativen Wegbereiter der Herabsetzung des Schachweltmeisters sind Teil eines Netzes von aggressiven Untertönen, das sich mit dem Auftreten Czentovics über die Darstellung legt. Es beginnt mit dem ungebetenen Eindringen des Unruheherdes in den Rückzugsraum der Unterhaltenden, das eingängig mit dem „scharf aufsprühenden Blitzlicht“ [Kursivierung M.H.] markiert wird, setzt sich fort in der abwehrenden Haltung des Ich-Erzählers, die sich besonders deutlich in der abfälligen Bemerkung über die vermutliche Identität des Eintreffenden äußert, und mündet schließlich in die abwertende Darstellung Czentovics durch den Bekannten des Ich-Erzählers. So entsteht mit dem Auftauchen des Schachweltmeisters eine Atmosphäre konfliktbeladener Begegnung, welche ihn als Quelle von Unruhe und Unfrieden kennzeichnet und entsprechende Mutmaßungen von seinem Aufenthalt an Bord lanciert. Darüber hinaus macht sie auch den beachtlichen Einfluss auf sein Umfeld deutlich, den er offenbar trotz aller Abwertung ausübt. Ihm gelingt es nicht nur, die friedlich Zurückgezogenen unmittelbar in den Kreis seiner Präsenz und in der Folge auch in die von ihm eingeführte Art des Miteinanders hineinzuziehen, er vermag es auch, die dicke Schicht der Abwehr zu durchbrechen, wenn er sich zum Gegenstand zunächst der Aufmerksamkeit und schließlich des Gespräches macht. So zeugt sein Auftritt in diesem Absatz von erheblicher Einflussmacht und entlarvt die ihm auf erzähltechnischer wie auf faktischer Verhaltensebene gesetzten Grenzen als höchst mangelhaft in ihrer Sicherungswirkung.

Die Markierung Czentovics sowohl als Ursprung aggressiver Tendenzen wie auch als Inhaber großer Einflussmacht aktiviert das von Aggression und Imperialismus kündende Konnotatpotential der angekündigten Triumphe in Südamerika. Dies nimmt der Ironisierung derselben ihre Potenz als herabstufendes und damit entmachtendes Mittel und lässt die entsprechende Bemerkung des Bekannten unfreiwillig zur dunklen Prophezeiung tatsächlicher Entwicklungen werden. Dies umso mehr, als die Szenerie vor dem Eintreffen Czentovics bereits von einer Schicht düsterer Unbehaglichkeit überzogen ist. So knüpft der zweite Satz vernehmbar an die unheilswangere Botschaft seines Vorgängers an und vertieft sie, indem er den bereits gefallen Worten noch weitere hinzufügt. In diesem Zuge spricht er beispielsweise davon, dass den Abfahrenden „das Geleit [...] [ge]geben [werde]“ (Sch 349), und produziert damit – auch im Rückgriff auf die noch frisch im Gedächtnis weilende „letzte Stunde“ – Bilder vom letzten Geleit und folglich vom Tod. Auch die Darstellung der „Telegraphenboys“ aktiviert derartige Konnotatbestandteile, wenn deren Aktivitäten als „Schießen“ (vgl. ebd.) bezeichnet werden. Schließlich erfolgt am Ende dieses Massenbildnisses mit dem „unerschütterlich zur Deck-show spiel[enden] [Orchester]“ noch eine Anspielung auf den spektakulären Untergang des berühmten Passagierdampfers „Titanic“, bei dem das Orchester während der Evakuierungsmaßnahmen heitere Stücke an Deck spielte, um eine Panik zu verhindern. So entsteht eine Atmosphäre der Todgeweihtheit, die im nachfolgenden Eintreffen des aggressiv sein Umfeld für sich vereinnahmenden Czentovic ihren Vollstrecker findet.

Die folgenden Absätze

Die folgenden Absätze überführen die im Vorangegangenen noch recht subtil vorgenommene Markierung Czentovics als Vertreter eines aggressiven Menschenschlages in eine explizit vermittelte. So erzeugt etwa die Bezeichnung seiner Karriere als „raketenhaft“ (vgl. ebd.) eine Vorstellung großer Kraft sowie enormer, das Umliegende wegfegender Wucht und lässt damit eine zerstörerische Wirkung anklingen. In der anschließenden detaillierteren Darstellung seines Werdegangs zeigt sich die Gewalt, die der Karriere des jungen Schachweltmeisters innewohnt, in noch eindeutigerer Form und nimmt infolge personalisierender Formulierungen zudem die Gestalt eines unmittelbaren Ausdrucks der Persönlichkeit Czentovics an. So rekurriert der Erzähler nicht nur darauf, dass dieser sich „mit einem Schlage neben die [...] Altmeister der Schachkunst [...] gestellt [habe]“ (ebd.), sondern spricht auch von einem „Einbruch“ desselben „in

die ruhmreiche Gilde“ (Sch 349f.) und markiert das Auftreten Czentovics dadurch nachdrücklich als das eines Aggressors. Die von diesem Aggressor ausgehende Bedrohung ist eine doppelte: Zum einen ist sie eine direkt gewaltbasierte, wie sie in den angeführten Aussagen zum Ausdruck kommt. Mit ihrer offenen Ausrichtung auf eine klassische Eroberung sowie den dafür eingesetzten rohen Mitteln der Gewaltanwendung schafft diese Seite der Bedrohung ein Szenario des Schreckens, indem sie die Zerstörung resp. Eliminierung der materiell fassbaren Repräsentanten des Expansionsgebiets und damit ihre ebenso brutale wie sichtbare Auslöschung vor Augen stellt. Zugleich jedoch ermöglicht sie aufgrund der offenliegenden Zielsetzung sowie der klaren Frontenbildung auch eine konzentrierte und somit effektive Verteidigung. Die zweite Seite der Bedrohung, die von Czentovic für die „ruhmreiche Gilde“ ausgeht, ist eine tückischere, da sie auf eine innere Dekonstruktion des zu erobernden Raumes abgestellt ist und daher nur schwer greifbar im Untergrund arbeitet. Mit seinem Eintritt als aggressive und demnach nicht nur auf Kompromisslosigkeit und Eigeninteresse ausgelegte, sondern auch an die niedere Körperlichkeit gemahnende Erscheinung in eine Gemeinschaft, die mit den Maximen des Geistigen gerade auf einer gegenteiligen Anlage, nämlich dem Streben nach Sublimierung und Veredelung beruht, stellt der junge Schachweltmeister deren Fundamente grundlegend infrage. Er führt das Selbstverständnis dieser Gemeinschaft ad absurdum und trägt Formen und Codices in sie hinein, die den ihrigen grundsätzlich zuwiderlaufen, sodass die Gruppe sich einem ernsthaften Angriff auf die sie konstituierenden Strukturen ausgesetzt sieht. Die in diesem Zuge bereits hervorgerufene Wandlung des eroberten Raumes zeigt sich, wenn sich in der „ingrimmig“ (Sch 350) spottenden Bemerkung eines „verärgerten“ (ebd.) Schachkollegen Czentovics ein Übergreifen aggressiver Tendenzen vermittelt und der Erhabenheit des Geistes so erste Gebietsverluste zugefügt werden.

Diesem Angriff auf die Grundfesten der Schachgemeinschaft mit Hilfe seiner charakterlichen Anlage lässt Czentovic einen zweiten, auf seiner geistigen Konstitution basierenden folgen. Mit seiner umfassenden Unbildung, ja schlimmer, seiner Unfähigkeit zur Bildung (vgl. ebd.) greift er das Selbstverständnis der Schachgemeinschaft abermals und in noch prekärerer Weise an, indem er den Glaubenssatz einer notwendigen engen Verbindung zwischen erfolgreicher Schachkunst und geistiger Tiefe widerlegt und das königliche Spiel so zum Objekt einer rein handwerklich gearteten Tätigkeit macht. Damit bringt er es um die ihm wesentlich innewohnende Eigenschaft, Ergebnis und Symbol eines Sublimierungs- und Veredelungsprozesses zu sein und beraubt es in

der Folge seiner Erhabenheit, sodass es in die Gefilde des Alltäglichen, minder Bedeutsamen herabsinkt. Doch auch auf dieser zwar nicht mehr erhabenen, aber gleichwohl noch achtbaren Stufe bleibt die zersetzende Wirkung Czentovics im Kreis der Schachmeister nicht stehen; mit seiner von Gehorsam begleiteten Teilnahmslosigkeit bringt er eine derart disqualifizierende Komponente in diese Gemeinschaft ein, dass seine Mitgliedschaft dort zum unübersehbaren Affront gegen deren grundlegende Wesensart wird. Die vollkommene Abwesenheit geistiger Lebendigkeit, wie sie in der Darstellung seiner Jugend zum Ausdruck kommt (vgl. ebd.), vollendet die herabwürdigende Tendenz seiner Unbildung und überführt das Schachspiel vollends in einen Raum geistlosen Regelvollzugs, sodass aus der „ruhmreichen Gilde“ ein Verein von Fließbandrechnern wird. Selbst die dem Schachspiel eigene Bindung an den Menschen erscheint schließlich gelöst, da Czentovic mit innerer Lebendigkeit auch ein elementares Merkmal menschlichen Wesens fehlt. So zur zombiehaften Erscheinung degeneriert, unterliegt er letztlich einer vollständigen Entmenschlichung, wenn der hinzutretende Gehorsam eine Wandlung zur Wesenheit, die ohne Sinn und Verstand erfüllt, was von ihr gefordert wird, und also zum Automaten bewirkt. Mit dieser Entwicklung nun kommt nicht nur die subtilere Seite des Bedrohungspotentials Czentovics an ihren Höhepunkt, auch die offen gewaltbasierte Ebene wirft dunkle Schatten, wenn sie hier die Konfrontation einer einfach strukturierten, aber schlagkräftigen Kreatur mit einer komplexen und feingebildeten Welt eingängig ins Bild setzt.

Neben diesem Bedrohungscharakter Czentovics findet sich noch ein zweiter Zug des Vorgegangenen in diesem Textteil wieder aufgenommen und weiterentwickelt. Die oben festgestellte, sowohl die Meta- wie auch die unmittelbare Situationsebene prägende Entscheidung, das Auftreten des Schachweltmeisters mit den Äußerungen verschiedener Einschätzungen seiner Person zuzudecken, anstatt ihm eine direkte Vorstellung seiner selbst zu gewähren, wird hier mit der ausführlichen Darstellung seines Werdegangs erneuert. Mit dem am Anfang dieser Darstellung erfolgenden Hinweis auf die Zeitung als Quelle all dieser Informationen sowie auf die Anekdote als Form der gewonnenen Einblicke (vgl. Sch 349) erfolgt nun jedoch auch ein direkter Fingerzeig auf diese Tatsache, sodass die Bedeutung von Medien für das Erscheinen des Schachweltmeisters offen zutage tritt. So sind es die Blitzlichter der Presse, ohne die sein Eintreffen nicht bemerkt worden wäre, daran anschließend sind es die Kommentare des Bekannten, ohne die dem Ich-Erzähler und folglich dem Rezipienten die genaueren Umstände dieses Auftritts entgangen wären, und schlussendlich sind es die der Zeitung

entnommenen Anekdoten, die sowohl dem Erzähler wie auch dem Rezipienten einen echten Eindruck vermitteln und damit einer konzentrierten Wahrnehmung den Weg ebnen. Medien – welcher Art auch immer – formen also nicht nur das Bild des Letzteren entscheidend, sie bringen seine Existenz überhaupt erst zu Bewusstsein und – auf einer Metaebene – ermöglichen sie ihm dadurch erst. Das Moment der Vermitteltheit ist nun gestützt auf eine Komponente der Öffentlichkeitswirksamkeit seines Objektes, welche einerseits den Anlass der Vermittlung schafft, andererseits aber auch erst durch diese Vermittlung entsteht. Die Blitzlichter der Presse, die vom Ich-Erzähler daraufhin geäußerte Vermutung der Prominenz des Eintreffenden sowie der Dokumentation seiner Persönlichkeit in Wort und Bild (vgl. ebd.) und schließlich die vom Bekannten verfolgte Thematisierung in der Zeitung kennzeichnen Czentovic als Objekt öffentlichen Interesses und sind Konsequenz des Aufsehens, das er mit seiner Kombination von persönlicher Anlage und geistiger Leistung in der Fachwelt erregt hat (vgl. Sch 349ff.). Zugleich aber deutet die Art, in der diese Verweise auf die Öffentlichkeitswirksamkeit Czentovics hier in Erscheinung treten, darauf hin, dass die Vermittlung bereits weitgehend unabhängig von ihrem Objekt agiert und eine öffentliche Wahrnehmung desselben auch dort schafft, wo noch überhaupt kein Interesse oder gar Bewusstsein dafür vorhanden ist. So machen die Blitzlichter erst auf das Eintreffen des Schachweltmeisters aufmerksam und der belesene Bekannte lenkt den Ich-Erzähler als Vertreter seiner Zeitung, welche wiederum ihn zu Czentovic als Objekt des Interesses hingeführt hat, zu selbigem als besprechenswerten Gegenstand hin. In dieser Gemengelage von Rollen als Anlass und Objekt der öffentlichen Wahrnehmung wird die Vermitteltheit, die Czentovic seiner Macht über das eigene Erscheinungsbild beraubt, einerseits zumindest zum Teil als selbstverantwortet markiert. Andererseits aber wird sein Auftreten auch dergestalt einer verselbständigten Aufmerksamkeit unterworfen gezeigt, dass eine Kontrolle über die kursierenden Informationen kaum möglich scheint. Dementsprechend ist nicht nur bereits ein detailliertes Hintergrundwissen von seinem Leben an die Öffentlichkeit gedrungen, auch das Geheimnis seiner Rechtschreibschwäche konnte nicht gewahrt werden.

Die Binnenhandlung

Der Binneneingang ist herbeigeführt und eingeleitet durch eine Konfrontation Czentovics mit dem neu hinzutretenden Dr. B. auf dem Schachbrett. Auf diese antagonistische Struktur aufbauend, profiliert er sich bald als Projektionsfläche einer Oppositionierung

der beiden Figuren auch außerhalb der metaphorischen Welt des Schachspiels. Er stellt mit dem für die Darstellung Dr. B.s gewählten Muster eine Umkehrung des Rahmeneingangs dar und enthält zahlreiche Charakterisierungen desselben sowie der ihn begleitenden Umstände, die denen des Kontrahenten diametral zuwiderlaufen.¹⁴¹ Der Umkehrungscharakter des Binneneingangs fußt auf der Entscheidung, Dr. B. eine selbstbestimmte Vorstellung zu gestatten und ihn auf diese Weise strukturell gegen den fremdbestimmt eingeführten Czentovic abzusetzen. Für Dr. B. verstummt der designierte Herrscher über die darzustellenden Zusammenhänge und besetzt die Position eines Binnenerzählers, anstatt die interessierenden Ereignisse wie zuvor bei dessen Kontrahenten in Zusammenfassung selbst zu präsentieren. Dr. B. ist dadurch in die Lage versetzt, seine Entwicklung, d.h. seinen Weg zum Schachspiel, selbst zu schildern und folglich Schwerpunkte und Ausblendungen, aber auch Erzählstil und -tempo so zu wählen, wie er es für richtig befindet. Entsprechend kann er im Gegensatz zu Czentovic autonom sowohl über die Darstellung der Ereignisse an sich entscheiden wie auch über deren Bewertung und die daraus zu ziehenden Schlüsse.

Eingeleitet und gestützt wird dieses bedeutende Zeichen der Autonomie von fremder Strukturierungsmacht durch die Art der Einführung Dr. B.s, welche sich ebenfalls als Gegenbild zur Darstellung des Schachweltmeisters profiliert. Während der persönliche Auftritt des Letzteren erst auf eine seitenlange Präsentation von Fremdeinschätzungen folgt und in der Bewertung durch den Betrachter somit stark von deren Implikationen beeinflusst ist, tritt Dr. B. ohne Vorankündigung und also ohne vorherige Kategorisierung irgendeiner Art sowie unmittelbar als Handelnder in Erscheinung. So kann er das Bild von sich nicht nur vollständig anhand der authentischen Ausdrücke seiner Persönlichkeit formen, er kann es zudem auf die handfesten Tatsachen seiner Handlungen aufbauen, anstatt es von subjektiven Eindrücken seiner persönlichen Ausstrahlung und folglich von starker Projektionsanfälligkeit abhängig zu machen. Darüber hinaus verweist die überraschende Art seines Auftauchens auf noch eine zweite Seite seiner Autonomie: Während Czentovic von den Blitzlichtern, von der insistierenden Aufmerksamkeit des Bekannten und schließlich auch des Ich-Erzählers gleichsam ungefragt ins Rampenlicht zitiert wird, entscheidet Dr. B. selbst über den Zeitpunkt und demnach auch die Umstände seines Erscheinens. Er ist es, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, indem er ins Spiel eingreift, anstatt von medialer Aktivität ins Zentrum der

¹⁴¹ Insofern ist **Turner** in seiner Behauptung, Rahmen und Binnenhandlung stünden in diesem Text in keiner relevanten Interaktion, nicht zuzustimmen (vgl. dort, S. 287).

Wahrnehmung gezwungen zu sein, und hat entsprechend die Kontrolle über seine Erscheinung in Bezug auf die Spezifika sowohl seiner Person als auch der Situation.

Diese Autonomisierungsstruktur erhält nun in der inhaltlichen Anlage des Binneneingangs ein Komplement, das ihre Aussage zum einen beglaubigend abrundet und zum anderen verstärkend an die Oberfläche hebt. Es zeichnet sich bereits unmittelbar am Beginn der Binnenschilderung ab, die Dr. B. mit dem Hinweis auf den Gegensatz zwischen der Prominenz seiner Familie und der unbeachteten Existenz ihres Unternehmens einleitet, und gewinnt im Verlauf der Darstellung seiner beruflichen Tätigkeit immer weiter an Kraft. Wiederholt hebt Dr. B. die Unauffälligkeit und Verschwiegenheit hervor, auf die in seiner Anwaltskanzlei großer Wert gelegt wurde und die den Erfolg derselben maßgeblich mitbestimmt hat (vgl. Sch 371), und schafft damit ein umfassendes Netz von Verweisen auf seine Kontrolle über die Wahrnehmung der eigenen Person und all der von ihr hinterlassenen Spuren. So überführt er den Zug, der ihn bisher nur implizit als Herr über die Außenwahrnehmung seiner Existenz markiert hatte, nicht nur ins Explizite, er setzt sich auch sichtbar von seinem Kontrahenten ab, welcher die Kontrolle über die von ihm kursierenden Informationen längst verloren hat. Der lückenlosen Rekonstruierbarkeit von Czentovics Werdegang sowie dem Durchsickern seiner Rechtsschreibschwäche stehen hier die unbeachtete Existenz und ungeahnte Bedeutung der B.schen Rechtsanwaltspraxis aussagekräftig gegenüber. Neben dieser Autonomie-demonstration, die die Existenz Czentovics eindrücklich kontrastiert, enthält die Darstellung Dr. B.s auch ein Konzept des Gelderwerbs wie auch der dahinterstehenden Zielsetzung, das dem des Schachweltmeisters grundlegend zuwiderläuft. Das Einkommen des Letzteren auf der einen Seite basiert auf der Bekanntheit seines Status' als Titelträger, welche ihm die Möglichkeit verschafft, eine Bezahlung seiner Teilnahme an Turnierspielen zu fordern, und ihm darüber hinaus auch mittelbarere Einnahmequellen wie die Herausgabe von Fachbüchern unter seinem Namen erschließt. Folglich muss der Bekanntheitsgrad um dieses geschäftlichen Vorteils willen gewahrt werden und bleibt entsprechend auf anhaltend hohem Niveau, ja er erhöht sich im Zuge der Nutzung seiner Möglichkeiten sogar noch. Dies zum einen aufgrund der nachhaltigen öffentlichen Präsenz, die die Ausbeutung des Weltmeisterstatus' als Geldquelle nach sich zieht, zum anderen aufgrund des Aufsehens, das dieses Verhalten bei seinen empörten Kollegen erregt. Da das finanzielle Potential dieses Geschäftsmodells jedoch auf dem Aufmerksamkeitswert des Neuen bzw. Unerhörten beruht, ist ihm in der zwangsläufig eintretenden Gewöhnung eine natürliche Grenze gesetzt. Soll es tragfähig bleiben, muss

sein Zielgebiet, wie Czentovics zahlreiche Turnierreisen belegen, eine Ausdehnung in die Breite erfahren und folglich eine im Kern imperialistisch angelegte Struktur kultivieren. Die dem anhaftende negative Note, die ebenso aus der implizierten Vereinnahmungstendenz wie auch Oberflächlichkeit resultiert, verschafft sich in Bemerkungen wie der des Bekannten über die „neuen Triumphe“ des Weltmeisters in Südamerika eine gehässig abwertende Stimme und legt sich damit bald abschreckend über Czentovics Erscheinung. Dr. B. auf der anderen Seite hat seinen Gelderwerb darauf aufgebaut, dass nur ein sehr kleiner Kreis von Eingeweihten über seine beruflichen Qualifikationen und Aktivitäten informiert ist. Er schränkt sein Tätigkeits- und Bewegungsfeld zur Sicherung der Güte seiner Dienstleistungen sogar noch ein und verzichtet somit auf zusätzliche Verdienstmöglichkeiten, um den Erfordernissen der von ihm angenommenen Aufträge umfassend gerecht zu werden. Dies qualifiziert ihn als spezialisierten Qualitätsarbeiter, der mehr Wert auf substanzstarke Tiefe denn auf leere Breite legt, und setzt ihn so von seinem Widersacher ab, der auf Masse setzt und entsprechend ohne Bedenken, aber auch ohne echtes Interesse jeden bedient, der ihm ausreichende Bezahlung bietet (vgl. Sch 354). Zudem kennzeichnet es Dr. B. als Mann mit höheren Werten und fügt der soeben aufgezeigten Quelle positiver Bewertung damit noch eine weitere hinzu. Während nämlich bei Czentovic der Gelderwerb und damit der Vorteil für die eigene Person an erster Stelle steht, sind es bei Dr. B. die Bedürfnisse seiner Klienten, die Priorität haben und entsprechend handlungsbestimmend werden. Dies zeigt sich nicht nur an der Tatsache, dass er um seiner Klienten willen auf eigene finanzielle Vorteile verzichtet, es vermittelt sich auch darin, dass er im Rahmen seiner Tätigkeit gerade die finanziellen Interessen dieser fremden Leute verfolgt, anstatt wie Czentovic nur die Mehrung des eigenen Vermögens im Blick zu haben.

In dieser gegensätzlichen Ausrichtung der beruflichen Zielsetzungen tritt nun auch der Hinweis auf einen weiteren wichtigen Zug hervor, der in diesen beiden Erzählanfängen als Kontrastierungsmittel zwischen Czentovic und Dr. B. zum Tragen kommt. Er liegt in der unterschiedlichen Art und Intensität der Verbundenheit der Protagonisten mit der eigenen beruflichen Tätigkeit und gibt den Blick in aufschlussreicher Weise auf die Fundamente ihres Daseins frei. Während die Bindung des Weltmeisters an sein Metier einzig in der Tatsache liegt, dass es ihm eine reich sprudelnde Geldquelle verschafft und folglich lediglich auf dem Willen zur Anhäufung von Vermögenswerten beruht, ist der Binnenerzähler in erster Linie durch ein dichtes Geflecht sozialer Faktoren und daraus folgender persönlicher Anteilnahme an seine Arbeit gebunden. Seine

Kanzlei ist nicht nur vom Vater übernommen, sie hat ihren Kundenstamm auch aus den geschäftlichen Verbindungen naher Verwandter erschlossen (vgl. Sch 371) und ist demnach aus gegenseitiger Unterstützung der Familienmitglieder Dr. B.s erwachsen. So erscheint sie auf einen engen familiären Zusammenhalt gegründet, der ihr ein verlässliches Engagement der Beteiligten und folglich ein stabiles fachliches Fundament sicherstellt. In der Vielzahl der Beiträge zu ihrem Gelingen erweckt sie zudem den Eindruck eines Gemeinschaftsprojektes, über dessen Wert sich alle Mitwirkenden einig sind. Dies verschafft der Praxis noch ein emotionales Fundament, das über die familiäre Bindung hinausgeht und ihr zu einer zweiten Stütze ihres Erfolges und Fortbestandes verhilft. Diese zweite Stütze fußt neben der Wertschätzung der Ziele des gemeinsamen Unternehmens auch auf der persönlichen Neigung der Beitragenden zu ihrem jeweiligen Wirkungsfeld. So beruhen die Geschäftsbeziehungen zum Klerus auf der einen Seite auf dem Wirken eines Onkels als Abt und also auf einer Tätigkeit, die in ihrer geistlichen Struktur Berufung ist, sowie auf der parteipolitischen Arbeit des Vaters, welche ebenfalls einen Ausdruck innerer Haltung und Neigung darstellt. Die Zusammenarbeit mit dem Hof auf der anderen Seite basiert auf der Tätigkeit eines anderen Onkels als kaiserlicher Leibarzt, die in ihrer karitativen Komponente ebenfalls über den reinen Gelderwerb hinausgeht und von einer besonderen Beziehung zum Monarchen zeugt. Umgekehrt künden die hohen Positionen der Familienmitglieder Dr. B.s sowie der Stellenwert der übertragenen Aufgabenfelder von einem beträchtlichen Maß an Vertrauen und Respekt auch auf Seiten der Klienten und lassen auf eine Zusammenarbeit schließen, die das rein Geschäftliche überschreitet. Demzufolge ist die berufliche Tätigkeit Dr. B.s nicht nur natürlich aus der authentischen Beschaffenheit seiner unmittelbaren Bezugsstrukturen hervorgegangen und bietet ihm daher diverse Anknüpfungspunkte, die ihr in seinem Dasein einen besonderen Stellenwert verschaffen; sie ist zudem gebettet in ein dichtes Netzwerk sozialer Bindung, das sich schützend um sie legt. Dieses Netzwerk sichert die Existenz seiner Mitglieder zum einen, indem es bloße familiäre Bande zu einem Geflecht von sich gegenseitig zuspieldenden und unterstützenden Funktionsträgern aufgestockt und so einen breiten Saum beruflichen Rückhalts um jeden Einzelnen gelegt hat. Zum anderen sichert es seine Mitglieder, indem es das daraus entstehende clanartige Gebilde um Instanzen seelenverwandtschaftlicher Art erweitert und auf diese Weise bedeutende neue Verbündete hinzugewinnt.

Diesem sichernden und leitenden familiären bzw. quasifamiliären Kontext, in den Dr. B. sich bei seinem Gespräch mit dem Ich-Erzähler ebenso unmittelbar wie ausführ-

lich stellt, steht nun ein Mangel an echter Bindung und Sicherung auf Czentovics Seite gegenüber. Dieser ist nicht nur in einen Zusammenhang überaus schwachen Widerstands- und Schutzcharakters gestellt, wie sich am Schicksal seines „blutarmen“ Vaters zeigt, dessen „winzige Barke [...] von einem Getreidedampfer überrannt wurde“ (Sch 350). Er ist auch in eine Familie geboren, der es an ausreichend Verzweigt- resp. Verbundenheit mangelt, um den zur Waise Gewordenen nach dem Tode seines Vaters aufzunehmen. So erbarmt sich stattdessen schließlich der Pfarrer des Dorfes, der sich des Jungen jedoch nicht aus persönlicher Zuneigung oder Verpflichtung dessen Familie gegenüber annimmt, sondern aus Mitleid handelt (vgl. ebd.) und folglich lediglich einer Grundtugend seiner christlichen Lebenshaltung entspricht. Beim Pfarrer nun in ein geistliches Umfeld, in dem Wert auf Bildung gelegt wird, gestellt, entfernt sich Czentovic bereits spürbar von der Sphäre seiner Herkunft, die durch ausschließlich körperliche Arbeit gekennzeichnet war, und beginnt so, neben seinem familiären Rückhalt auch den Boden der ihm eigenen Lebens- und Geistesart zu verlieren. Mit der Entdeckung als Schachtalent dann um einer Etablierung in der Welt des Geistigen willen vollends aus der Domäne des Körperlichen gerissen, befindet er sich komplett in fremdem Land und ist folglich von seiner Herkunftssphäre als Quelle der Sicherheit abgetrennt. Ihm ist damit die Sicherheit des vertrauten Bodens, dessen Anforderungen er mit natürlicher Selbstverständlichkeit zu entsprechen vermag, entzogen, aber auch die Wohlgesonnenheit einer Umgebung, die um Integration bemüht ist und Fehlverhalten nicht zwangsläufig rigoros sanktioniert. Stattdessen sieht er sich umfassender Ablehnung gegenüber, die Folge seines unangemessenen Verhaltens sowie seiner sperrigen Wesensart ist und vor Augen führt, dass er weder in die Welt des Geistigen gehört noch in ihr erwünscht ist.

In der sich an diese Deplatziertheit anschließende außerordentliche mediale Präsenz des Schachweltmeisters zeigt sich schließlich, dass das Motiv der familiären Bindung mit dem der medialen Präsenz hier in eine Beziehung gebracht ist, die der seines Widersachers auf dem Schachbrett genau komplementär nachgebildet ist und folglich eine weitere aufschlussreiche Opposition herstellt. Während der Schachweltmeister sich nämlich sichtbar in hoch geachteten Kreisen bewegt, denen er nicht wirklich angehört, meidet Dr. B. gerade aufgrund der innigen Verbundenheit mit dem hoch angesehenen Kaiserhof die Kreise seiner Unterstützer (vgl. Sch 371) und spielt so sein tatsächliches Sein gegen Czentovics oberflächlichen Schein aus.

Ein letzter wichtiger Punkt, in dem die beiden Kontrahenten kontraststark nebeneinandergestellt werden, ist ihr Verhältnis zur Bildung. Mirko Czentovic auf der einen Seite wird unmittelbar und in aller Deutlichkeit als Fremdling in der Sphäre des Geistigen gebrandmarkt, indem nicht nur mit Hinweisen u.a. auf seine Rechtschreib- und Leseschwäche Zeichen seiner Unbildung präsentiert werden, sondern indem er auch als grundsätzlich interesse- und teilnahmslos dargestellt wird. Damit wird ihm neben einem geschliffenen und veredelten Geist selbst die Grundlage eines solchen abgesprochen, welche in einer regen Teilnahme am Geschehen in der Umwelt besteht. Darüber hinaus wird er mit seiner einfachen, durch körperliche Arbeit geprägten Herkunft in einen grundsätzlich bildungsfernen Hintergrund gestellt, sodass das Fehlen geistiger Substanz ihm gewissermaßen in die Wiege gelegt und demnach wesenhaft eingeschrieben zu sein scheint.

Dr. B. dagegen findet sich von einer Verweisschicht umgeben, die eine tiefe Verwurzelung in der Welt des Geistigen zur Anschauung bringt. So erweist er sich sowohl durch persönliche Attribute wie seinen Dokortitel und seinen auf intellektueller Arbeit beruhenden Beruf wie auch durch seinen familiären Hintergrund als Vertreter des Geistigen. Letzteren kennzeichnet ein generationenübergreifendes Wirken in ebenfalls intellektuell gefärbten Fachbereichen wie der Medizin oder der Jurisprudenz sowie eine Präsenz im religiösen und künstlerischen Kontext (vgl. Sch 369), durch welche die Sphäre des Metaphysischen und also eine besonders hohe Stufe des Geistigen erreicht wird. Dr. B. ist demnach in einen Rahmen gestellt, der einerseits eine tiefe Verwurzelung und andererseits eine breitgefaste Einbettung im Geistigen gewährleistet und ihm so eine sichere Position in diesem gesellschaftlich hoch geschätzten Bereich verschafft. Abgerundet wird dieser eher abstrakte Zeichenkranz von einer Illustration dieser seiner Zugehörigkeit anhand konkreter Erscheinungsmerkmale und also einer plastischen Kennzeichnung als Bildungskonsument. Nach seinem übereilten Abgang vom Schauplatz des ersten Schachspiels findet der Ich-Erzähler ihn lesend in einem „Deckchair“ (vgl. ebd.), was ihn mit dem Buch als Symbol des Geistigen schlechthin in Beziehung setzt und in aller Deutlichkeit von seinem Gegenspieler absetzt, dessen Schwierigkeiten mit Büchern vorher ausführlich geschildert worden waren (vgl. Sch 350). Diese aussagekräftige Verbindung mit der Materialisierung des Geistes und zugleich Abgrenzung vom Repräsentanten des Ungeistes erfährt schließlich noch eine Untermauerung, wenn auch das Hantieren mit der Lesebrille (vgl. Sch 370) kurz vor dem Beginn der Binnenerzählung noch Erwähnung findet. So wird nicht nur noch

einmal auf die unterbrochene Lektüre Dr. B.s hingewiesen, Letzterer erfährt hier auch durch die rein optische Wirkung der Brille eine Einordnung als Mensch intellektueller Prägung.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Auch die letzte Novelle Stefan Zweigs ist von aufschlussreichen Verbindungslinien zwischen Erzählanfang und Gesamttext gekennzeichnet. Am stärksten tritt dabei eine Struktur hervor, die bereits vom Titel in den fiktiven Kontext eingeführt wird und die alle anderen Bezüge zwischen der Anfangsgestaltung und der Anlage des Gesamttextes an Bedeutung übersteigt. Es handelt sich dabei um eine Struktur, die in ihrer grundlegend antagonistischen Beschaffenheit den Boden für das Motiv des Zweikampfes bereitet, das im Text eine außerordentlich prominente Stellung einnimmt. Sie ist nicht nur ein wichtiger Bestandteil des Titelkonnotats, in das sie sich sowohl durch den Zweikampfcharakter des Schachspiels als auch durch seinen noch sichtbaren Verweis auf kriegerische Auseinandersetzung sowie durch seine symbolische Farbgebung einschreibt. Diese antagonistische Struktur findet sich auch in der Todessymbolik wieder, die den ersten Satz ebenso wie den ersten Absatz beherrscht und dort von einer letzten Opposition des Lebens gegen den Tod kündigt. Des Weiteren nimmt sie Gestalt an in der Aggressivität, die den Auftritt Mirko Czentovics begleitet und ebenfalls ein Szenario des Kampfes vor Augen treten lässt, ja Czentovic geradezu zum Vollstrecker der zuvor entfalteten Todessymbolik ernennt. Schließlich gewinnt sie klaren Ausdruck in der Konfrontation der beiden konträr angelegten Charaktere, die in der Gestaltung des Rahmenbeginns vorbereitet und in der Form des Binneneingangs, welche Ersterer grundlegend zuwiderläuft, vollzogen wird. Es ist ein Textmerkmal, das die entstehende Welt von Beginn an in zwei Seiten unterteilt, welche es rigoros voneinander abgrenzt und schließlich einzig mit dem Ziel zueinander bringt, ihre Unvereinbarkeit in einem finalen Zusammenprall vor Augen zu führen. In der Gesamtanlage des Textes findet sich diese Antagonismusstruktur in drei sich gegenseitig erläuternden Hauptlinien verwirklicht. Die beiden (strukturell) ersten Realisationen liegen in den Konfrontationen Czentovics und Dr. B.s mit Vertretern ihrer Umwelt und stellen jeweils eine Vorbereitungsstufe der dritten und wichtigsten Form der Antagonismusstruktur dieses Textes, nämlich der Begegnung der beiden Protagonisten selbst auf dem Schachbrett dar.

Die Konfrontation Czentovics mit seiner Umgebung findet ihren Ausdruck zunächst im Bemühen des Ich-Erzählers um einen Kontakt und schließlich in der ersten Schachrunde mit den Passagieren. Ersteres offenbart seinen Kampfcharakter nicht nur, wenn mit dem Wunsch des Ich-Erzählers und der Verweigerung seines Gegenübers zwei konfligierende Willensbekundungen explizit gegeneinandergestellt werden, sondern auch wenn dieser Konflikt zudem in ein Kräftemessen überführt wird, das immer mehr dem Muster einer Jagd entspricht. Dies erfolgt zunächst noch recht zurückhaltend, wenn das Zusammenspiel des Aktionsprofils von Czentovic mit seinem (nur antizipierten) Pendant vonseiten des Ich-Erzählers eine Gestalt annimmt, die den Weltmeister als Entfleuchenden und den Ich-Erzähler als Hinterhereilenden zeigt (vgl. Sch 356). Es gewinnt jedoch schon bald ungebrochene Deutlichkeit, wenn das Unterfangen des Letzteren im Zuge einer metaphorisierenden Darstellung unverblümt als Jagd präsentiert wird (vgl. Sch 358), sodass eine unübersehbare Komponente aggressiver Auseinandersetzung ins Spiel gebracht ist. Der darin enthaltene Kampfcharakter bleibt allerdings ein noch eher mittelbarer, ein sich erst in der Phantasie des Wahrnehmenden tatsächlich verwirklichender, da in dieser Konstellation der Verfolgung noch keine direkte Konfrontation der Gegner, sondern lediglich ein unsichtbares Gegeneinander ihrer Ziele stattfindet. Erst im Anschluss an diese Geschehnisse, wenn infolge der Anstrengungen des letztlich „erlegten“ schottischen Geschäftsmannes McConnor ein Schachspiel mit dem Weltmeister stattfindet (vgl. Sch 360f.), kommt das Motiv des Kampfes voll zum Ausdruck. Dort stehen sich zwei Parteien sichtbar gegenüber und führen damit eine klassische Duellsituation vor. Auch erfährt das initiierte Spiel bald eine Emotionalisierung, die es unversehens in den Bereich des Ernsten, auf Realitätsebene Bedeutsamen übertreten lässt. Das dem Schachspiel innewohnende Ziel der Vernichtung der gegnerischen Mannschaft auf dem Spielbrett tritt in diesem Zuge auf den realen Bezugsrahmen der involvierten Personen über und beherrscht in der Folge die Interaktion mit dem Gegenüber. Das daraus resultierende echte feindliche Gegeneinander beschränkt sich hier zwar noch auf den psychologischen Raum und weicht einer realen körperlichen Auseinandersetzung, welche die faktische Eliminierung einer der Parteien nach sich zöge, damit noch aus, es äußert sich jedoch in einer Deutlichkeit, dass physische Behelligung zumindest im Hintergrund in den Raum gestellt ist. So fühlen sich die gegen Czentovic antretenden Passagiere auf der einen Seite von diesem „niedergefegt“ und „erledigt“ (vgl. Sch 362f.) und kommen dadurch auf der anderen Seite selbst in eine solche Erregung, dass sie den Eindruck von Teilnehmern eines

Boxkampfes hervorrufen (vgl. Sch 363). Diese Radikalisierung der Haltungen nimmt dem Schachspiel nun nicht nur seine Aura hoch geschätzter Sublimierungskultur, sie macht auch die an ihm Beteiligten zum Teil einer niederen Stufe der Auseinandersetzung und fordert so erste Opfer. Nicht nur der besonders erhitzte McConnor, der bereits vorher eine Neigung zu übermäßiger Erregbarkeit hatte erkennen lassen (vgl. Sch 359), ist aufgrund des Spielverlaufs „vollkommen verändert“ (Sch 363), auch der Rest der Passagiere hat die Haltung verloren und fiebert nun mit großer Verbissenheit um den Fortgang des Wettkampfes (vgl. Sch 364). Damit ist eine Wendung eingetreten, die die Überlegenheit Czentovics auf dem Schachbrett als Zeichen seiner Dominanz auch in anderer und zwar grundlegender Hinsicht transparent macht. Mit seinem Verhalten ist es ihm gelungen, seine Gegner dermaßen aus der Reserve zu locken, dass diese sich ohne Rücksicht auf die eigenen Verhaltensmaßstäbe gegen ihn werfen. Damit bestätigen sie seinen bereits in der Anfangsanalyse hervorgetretenen deformierenden Einfluss auf seine Umwelt nicht nur, sie unterwerfen sich ihm auch und geben auf diese Weise die Kontrolle über ihren Umgang mit der Welt in seine Hand. Selbst der Ich-Erzähler, der sich in der ersten Auseinandersetzung mit Czentovic noch explizit dagegen verwahrt hatte, um des Weltmeisters willen von seinen Prinzipien und Ansprüchen an das eigene Verhalten abzugehen, kann sich dessen Sogwirkung nun nicht mehr entziehen und findet sich in einer ähnlich „enragierten“ Haltung wie der gesamte Kreis der Passagiere. Wie heftig Anspruch und Wirklichkeit hier kollidieren, zeigt sich im Bild McConnors, der einem losschlagenden Boxer gleicht. Er konterkariert mit diesem Auftreten nicht nur die basalen Vorstellungen von einem höflichen Gentleman, wie der Ich-Erzähler anmerkt (vgl. Sch 363), er erzeugt auch einen extremen Kontrast zu dem, was der Ich-Erzähler vorher mit seiner Weigerung, dem Weltmeister „hinterherzutrabten“ (vgl. Sch 356), als vollendet kultiviertes Verhalten angeführt hatte. In der Entwicklung, die dieses Schachspiel zeitigt, zeigt sich demnach die Angreifbarkeit der Sphäre des Ich-Erzählers und seiner Bundesgenossen und tritt zugleich auch das verheerende Ausmaß hervor, das ein potentieller Angreifer an Zerstörungswirkung zu erreichen vermag, sodass bereits an dieser Stelle dunkle Schatten auf den weiteren Verlauf der Auseinandersetzung geworfen sind.

Der zweite Strang der Antagonismusstruktur, welcher aus der Konfrontation Dr. B.s mit seiner Umwelt besteht, stellt nun eine Steigerung wie auch eine Umkehrung seines textchronologischen Vorgängers dar. Ersteres ergibt sich einerseits aus dem Hintergrund echter Relevanz, der hier geschaffen wird, indem von Beginn an eine

Ebene realer Zusammenhänge als Basis und Schauplatz der Auseinandersetzungen herangezogen und den fraglichen Vorgängen eine in den Makrokosmos hineingreifende Beschaffenheit verliehen wird (vgl. Sch 371ff.). Auf diese Weise wird nicht nur der Spielcharakter der vorher entfalteten Wett-Kampfsituation kontrastiert, welcher lediglich auf einer psychologischen Ebene nivelliert werden kann, auch die deutlich mikrokosmische Anlage derselben erhält einen herabstufenden Vergleichswert. Zu diesem Hintergrund echter Relevanz, welcher die Bedeutsamkeit des Kampfszenarios sowie seines Ausgangs deutlich anhebt, tritt auf der anderen Seite ein Merkmalsgeflecht, das die entfaltete Situation erheblich stärker als Schauplatz einer Kampfstruktur kennzeichnet, als das vorher der Fall war. Dies beginnt bereits bei der Einführung in den zu schildernden Kontext, in der sich der Binnenerzähler schon bald als Teil einer Konstellation zu erkennen gibt, die sich nicht lediglich durch widerstreitende, sondern bereits aggressive Aktivitäten auszeichnet. So berichtet er von den „*Raubzügen*“ (Sch 371) [Kursivierung M.H.] der Hitlerschen Equipe gegen seine Klienten, denen seine Kanzlei mit geschickten diplomatischen Aktionen zu begegnen suchte, und legt damit den antagonistischen Charakter wie auch eine Prägung der Situation durch Gewaltanwendung offen. Eine Ausgangslage, die sich im Fortgang seiner Erzählung konsequent weiterentwickelt, wenn mit dem Eindringen der Nationalsozialisten sowohl ganz konkret in seine Kanzlei als auch allgemein in das zu annektierende Land der Gewaltaspekt weiter ausgebaut wird. Mit den Vorgängen um den spionierenden Kanzlisten wiederum sowie dem Versuch, wichtige Dokumente kurz vor der Verhaftung noch in Sicherheit zu bringen, in denen ein Ringen um Geheimhaltung und Aufdeckung der Zusammenhänge in der Kanzlei ansichtig wird, erhält die Antagonismuskomponente des Kampfmotivs neue Nahrung. Die Inhaftierung schließlich vollendet als Vergewaltigung des persönlichen Freiraums des Binnenerzählers die Linie der Gewaltanwendung, während die Verhöre als Kampf zweier Parteien um das Wissen des Letzteren den Höhepunkt der Antagonismusstruktur darstellen, sodass an diesem Punkt der Erzählung in aller Deutlichkeit und Konsequenz ein klassisches Kampfszenario geschaffen ist.

Dieses Kampfszenario, das auf dem Hintergrund der Bedeutsamkeit seines Ausgangs sowie zahlreicher Hinweise auf physische Gewalt sich entfaltet, erhält nun eine Färbung, die der Anlage dieser Merkmalskonstellation ebenso diametral zuwiderläuft wie der Entwicklung der oben besprochenen Kampfszene zwischen Czentovic und den Passagieren. Während diese nämlich eine ins Geistige sublimierte Begegnung in eine Auseinandersetzung verwandeln, die mit ihren psychischen auch physiologische Aus-

wirkungen hat und sie damit aus dem Irrelevanten des Spiels in die Bedeutsamkeit des realen Lebens überführen, findet im Konflikt Dr. B.s um reale Werte und mit realen Konsequenzen eine Verschiebung ins Geistige statt, die letztlich von allen Realia abstrahiert. So wandelt sich das Objekt der Auseinandersetzung im Verlauf derselben vom zunächst noch recht anschaulichen „mobilen Besitz“ (Sch 371), den die Kanzlei ihren Klienten vor der Beschlagnahme retten kann, zum Papier, das die verwalteten Werte repräsentiert und nachweist (vgl. Sch 373). In dieser zwar nicht mehr unmittelbaren, aber doch noch greifbaren Form ist es dem Zugriff der externen Welt und damit der Aggressoren noch zugänglich und kann daher auch lediglich durch Akte physischer Einflussnahme davor geschützt werden. So wird der (potentiellen) Spionage des Kanzlisten sowie der anstehenden Konfiszierung durch die Nationalsozialisten, welche beide eine Einsicht in und eine Verfügung über die sensiblen Dokumente zum Ziel haben, begegnet, indem die fraglichen Papiere außer Reichweite der Aggressoren gebracht werden. Während der Zugang des Kanzlisten unterbunden wird, indem der Binnenerzähler alle wichtigen Dokumente in seine persönliche Obhut nimmt, wird der Zugriff der Gestapo vereitelt, indem er sie verbrennt bzw. im Wäschekorb fortbringen lässt (vgl. ebd.). Durch diesen vorerst finalen Akt in der Auflösung der geschützten Werte, der die noch greifbaren Dokumente auf immaterielle Informationen reduziert, bleibt der Binnenerzähler selbst der einzige Repräsentant derselben und folglich auch der einzige Weg zu einer Rematerialisierung und anschließenden Nutzung dieser Werte. Genauer gesagt, ist es sogar „lediglich“ sein Geist, der für die Ziele der Aggressoren von Interesse ist, da er es ist, der die begehrten Informationen und damit den letzten Rest der einstmaligen konkreten Vermögenswerte enthält. Auf diese zunehmende Verflüchtigung der Realia reagieren die Nationalsozialisten zunächst mit einer Sicherstellung des letzten greifbaren Repräsentanten, nämlich der Person Dr. B.s, um in ihm den Hort des Abstraktionsprozesses mit den eigenen Waffen zu attackieren. Anstatt nämlich, wie ausdrücklich angemerkt wird (vgl. Sch 373.), Mittel konkreter Behelligung einzusetzen und den Verhafteten in seiner physischen Substanz anzugreifen, findet eine Strategie Anwendung, die ausschließlich auf die Mechanismen des Geistes ausgelegt ist. Die Abstraktion, die die begehrten Realia vor dem Zugriff der Aggressoren bewahrt, wird nun gegen ihren Nutznießer eingesetzt, indem er selbst in eine bis auf das Nötigste reduzierte Umgebung gestellt und somit einer bis auf ihre Grundmuster entblößten Existenz ausgesetzt wird. Dergestalt um jeden nährenden und bereichernden Zusatz gebracht, offenbart sich schnell, wie sehr der Prozessor und Hort der Abstraktion

dennoch untrennbar mit der Welt des Konkreten verbunden, ja von ihr abhängig ist. So spielen die Repräsentanten der konkreten Situation, vorhanden wie fehlend, in der Beschreibung der Lage vor dem Beginn der Verhöre (vgl. Sch 374f.) eine zentrale Rolle und verbinden sich zudem mit einem Vokabular, das mit seiner Verwurzelung im Gebiet der Ernährung von grundlegenden Notwendigkeiten kündigt (vgl. Sch 366, 370f.).¹⁴² Auch danach haben die Vorgaben des Realen außerordentlichen Einfluss auf die Gedankenwelt des Verhafteten, zum einen weil die Fragen der realen Sachlage, die nun sowohl für Dr. B. selbst als auch für die von ihm geschützten Personen und Güter eingetreten ist bzw. eintreten kann, seine Gedanken beherrschen, zum anderen weil es eine Instanz der realen Welt ist, die dies in Gang setzt und aufrechterhält. Es entsteht daher inhaltlich wie strukturell eine Dominanz des Konkreten, die mit dem künstlich hergestellten Übermaß an Reduktion kollidiert und dadurch eine Situation schafft, die den Verhafteten an die Grenzen seiner Möglichkeiten bringt. Dieser nämlich wird zwar mit Wahrnehmungs- und Reflexionsmaterial aus der Welt des Konkreten angefüllt, bleibt dabei jedoch strikt auf das immer Selbe beschränkt, sodass die gelieferten Inhalte imaginativ zunehmend auf Überlebensgröße anwachsen und einer relativierenden Wahrnehmung entzogen sind. Der durch diese Überzüchtung ausgelösten Fixierung wiederum ist der Ausgang aus dem geistigen Raum des Verhafteten verwehrt, da eine konstruktive Bearbeitung der aufgegriffenen Inhalte im Konkreten, sei es durch tatsächlichen Eingriff in die Sachverhalte, sei es durch schlichte Dokumentation der Vorgänge, durch die situativen Umstände unterbunden ist. Jeder Versuch, die infrage stehenden Themen im realen Raum zu behandeln, birgt die übermächtige Gefahr, eine akute Verschlechterung der berührten Zusammenhänge oder der Lage des Protagonisten zu verursachen, und ist daher mit einem unantastbaren Tabu belegt. So ist der Binnen-erzähler in einer Situation gefangen, in der auf der einen Seite die Präsenz der fokussierten Themen in seinem Inneren immer weiter gesteigert wird und deshalb immer dringender nach einer Entladung in die Außenwelt sucht, auf der anderen Seite eine solche Entladung aber nur mit verheerenden Folgen möglich ist und deshalb um jeden Preis verhindert wird. Die dafür nötige Selbstkontrolle muss nun nicht nur mit einer in der Leere immer weiter zunehmenden Fixierung fertig werden, die die Belastbarkeit des Geistes an ihre Grenzen führt, sie ist auch einer aktiven Forcierung dieses negativen Offenbarungsszenarios durch die Aggressoren ausgesetzt. Diese sind durch ihre Machtposition in die Lage versetzt, die gewünschten Informationen mit Hilfe von Verhören

¹⁴² Vgl. **Turner**, S. 263f.

einzuordnen. Der Verhaftete, sowohl um den Schutz der ihm Anvertrauten als auch um eine glaubhafte Aussage bemüht, zugleich aber des tatsächlichen Kenntnisstands seiner Gegner unkundig, muss jeweils einen Teil seines Wissens preisgeben, um anderes zurückhalten zu können. Folglich ist er permanent in der Gefahr, seinen Gegnern Boden zu überlassen, sei es durch die Preisgabe noch unbekannter Informationen, sei es durch die Lieferung von Anknüpfungspunkten für neue Befragungen. Diese direkte Form der Nachforschung stellt jedoch nur eine Vorstufe zu einem indirekten, dafür aber umso umfassender wirkenden Mechanismus dar, welcher die Konfrontation der Attribute der konkreten mit denen der geistigen Welt erneut ins Spiel bringt. In seinem Rahmen fungiert der emotionale Faktor des Konfliktes um Offenbarung oder Verleugnung von Informationsbruchstücken, wie er im Verhör stattfindet, als Motor für eine spätere unablässige Revision des Ausgesagten und Vorbereitung auf neue Verhör-situationen. Dieser Mechanismus verursacht eine weitere Verfestigung und Ausbreitung des fokussierten Themas im Geist des Verhafteten, indem er zu ständigen Wiederholungen immer desselben anhält, und zieht darüber hinaus eine strukturelle Zersetzung von dessen Geist nach sich. Der Verhörte ist zwischen Mutmaßungen über ge- und misslungene Manöver und also zwischen Beruhigung und Besorgnis hin- und hergerissen und so um die innere Sicherheit gebracht, die für ein standfestes Auftreten seinen Gegnern gegenüber vonnöten ist. Zudem zwingt ihn der angeführte Mechanismus zu einer Art von Abstraktion, die seinen Gegnern einen unaufhörlichen Angriff auf seine geistige Konstitution ermöglicht. Um die Verhör-situationen wirklichkeitsnah rekapitulieren resp. antizipieren zu können, ist eine innere Revitalisierung auch seiner Gegner mit all ihren Merkmalen und Möglichkeiten notwendig, welche eine entscheidende Komponente des fraglichen Szenarios darstellen. Eine solche Internalisierung der gegnerischen Seite aber in der extremen Fokussierung, in der der Protagonist gefangen ist, löst die greifbaren Grenzen zwischen „Ich“ und „Sie“, Gut und Böse auf. Soll dennoch eine einigermaßen sichere Trennung gewährleistet sein, ist eine Abspaltung inneren Terrains erforderlich, der ein Teil der Ressourcen wie auch die Integrität im Geistig-Psychischen zum Opfer fällt. Die dadurch entstandene Amputationswunde sowie die eingetretene Unvollständigkeit machen den Binnenerzähler ebenso angreifbarer wie eine fortschreitende Unterwanderung durch den Gegner. Dieser hat mit seinem Platz im Inneren des Attackierten Zugang zu dessen Wesen und Konstitution und kann diesem das Gefühl geben, durchschaut und ausgespielt zu sein. Auch kann er sich mit den eigenen Haltungen und Zielen bei seinem Wirt einschreiben, denn die Trennung der zwei Instanzen muss immer

mangelhaft bleiben. Dies aufgrund Flusscharakters des Geistes, aber auch aufgrund der Anlage der Situation, in welcher ein Externes sich in ein schon bestehendes System einnistet und folglich auf dessen Fundamenten agiert.

Die Belastung, die diese Gesamtsituation mit ihrer unerträglich anwachsenden Präsenz ein und desselben Sujets und ihrer zersetzenden Verinnerlichung des Feindes für den Geist des Binnenerzählers mit sich bringt, zeigt schließlich ihre Wirkung. Der Protagonist spürt zunehmend, dass seine innere Kraft nachlässt, seine Standfestigkeit und geistige Klarheit abnehmen (vgl. Sch 378). Während der permanente Druck der Fixierung seine innere Spannkraft hat erlahmen lassen, hat die Infiltration durch den Gegner zu einer Übermacht desselben geführt, die ein eigenständiges inneres Agieren und damit ein erfolgreiches „Doppeldenken“ verhindert (ebd.). Stattdessen ist der Binnenerzähler bereits dermaßen von dessen Willen und Wirken beherrscht, dass er während der Vernehmung nur noch „hypnotisiert [...] [dessen] Feder“ (ebd.) folgt und also nicht mehr nur körperlich, sondern auch geistig der Vorgabe des Feindes unterliegt. In dieser Situation, in der er bereits geneigt ist, sich dessen Willen endgültig zu fügen und die geforderten Informationen preiszugeben, erfolgt eine Wendung, die es ihm ermöglicht, die beiden Hauptmotoren seines inneren Niedergangs außer Kraft zu setzen. Er kommt in den Besitz eines Buches, dessen Inhalt, eine Dokumentation von 150 Schachpartien, ihm die Mittel liefert, die bedrängende Omnipräsenz des fokussierten Themas zu brechen. Durch den Nachvollzug dieser Schachpartien kann er seinem Geist die dringend nötige Abwechslung und Ablenkung bieten und ihn so aus der Gewalt der zunehmenden Fixierung lösen. Auf dieser Präsenzreduktion aufbauend, sinkt auch der Infiltrationsgrad des Verhafteten, da mit der verringerten Beschäftigung mit den Verhören auch die internalisierte Gegenseite seltener aktualisiert wird und folglich an Einfluss auf den infiltrierte Geist verliert. Zugleich findet mit dem Erwerb des Buches und den sich anschließenden Aktivitäten auch eine neuerliche Verschiebung des Verhältnisses von Abstraktion und Konkretion statt, die die bereits erreichte Erleichterung des bedrängten Geistes so weit festigt und erweitert, dass dem Binnenerzähler ein aufrechtes Überleben möglich wird. Mit diesem Schachrepetitorium nämlich erhält der Binnenerzähler eine externe Projektionsfläche für die Vorgänge in seinem Inneren, die den in ihm aufgestauten Gedanken und Emotionen einen Ausgang aus seinem Inneren bietet, aber auch der bisher seelisch verwirklichten Aufspaltung in zwei Parteien einen echten Materialisierungsort verschafft und sie damit außer Reichweite sensiblen Gebietes bringt. Die besondere Eignung des erlangten Buches für diese weitreichende Entlastung

des Binnenerzählers liegt in den grundlegenden Parallelen, die sich zwischen dem Schachspiel und der in seinem Geist virulenten Verhörsituation zeigen. Hier wie dort findet sich nicht nur eine Zweikampfsituation, in der mit den Mitteln des Geistes um eine Entwaffnung des Gegners gerungen wird, es besteht auch in beiden Fällen eine große Relevanz von Strategie bzw. Taktik. D.h. genauso wie in der Verhörsituation ist es im Schachspiel von entscheidender Bedeutung, sich Einblick in Vorgehensweise und Pläne des Gegners zu verschaffen, indem man zugängliche Informationen auf versteckte Tatsachen und beherrschende Muster hin befragt. Umgekehrt ist auch eine gekonnte Verschleierung der eigenen Hintergründe essentiell, um dem Gegner den Weg zu einer effektiven Gegenmaßnahme zu verschließen. Diese Strukturanalogie von Schachspiel und Verhörsituation ermöglicht dem Binnenerzähler ein Durchspielen der im Verhör durchlebten und später im Inneren reproduzierten Muster auf neutralem Terrain und ebnet auf diese Weise den Weg für die angeführte Entlastung. Ohne den emotionalen Druck, den die Angst um das eigene Wohlergehen und die Verantwortung für das Schicksal anderer in der Verhörsituation und ihrer Rekapitulierung schaffen, kann der Verhaftete hier einen Kampf führen, der den real immer wieder ausgefochtenen reflektiert und damit zu einer reduzierten Neuauflage desselben führt. So kann er wieder eine Distanz zu den Vorgängen gewinnen, die die paralyisierende Wirkung der Verhöre aufhebt und ihn aus der unmittelbaren Reichweite des auf ihn zielenden Zerstörungspotentials bringt. Mehr noch, sie verschafft ihm einen klareren Blick über die vorliegende Situation und versetzt ihn damit in die Lage, sich klug zu positionieren, sodass er wieder an Standfestigkeit gewinnt (vgl. Sch 384).

Kaum jedoch ist Dr. B. in Besitz dieses heilsamen Konkretionswerkzeuges, setzt erneut eine Entwicklung hin zur Abstraktion ein. Bereits nach wenigen Tagen der Beschäftigung mit dem Spiel benötigt er die selbst geformten Figuren nicht mehr, welche als unmittelbare Materialisierung des Buchinhaltes sichtbares Zeichen des Externalisierungsprozesses sind, den der Protagonist auf psychischer Ebene durchläuft. Auch das karierte Bettuch, das als Ersatz für das fehlende Schachbrett diente, ist bald überflüssig, denn der Binnenerzähler vermag es mehr und mehr, die Spielverläufe imaginativ nachzuvollziehen. Als schließlich selbst das Buch, in dem die Schachpartien festgehalten sind und das in seiner Eigenschaft als Zeichenträger, zumal eines extrem reduzierten Systems, selbst bereits eine Hochform der Abstraktion darstellt, zur Randerscheinung wird, ist ein erster Höhepunkt der Abstraktionsspirale erreicht (vgl. Sch 383). Ähnlich wie im Fall der verwalteten Güter reduziert der Inhaftierte seinen Gegenstand hier auf

die reinen Grundmuster, welche keiner konkreten Gestalt mehr bedürfen, da sie vollständig in seinem Geist repräsentiert sind. Ebenfalls ähnlich wie im ersteren Fall ist diese Abstraktionssequenz für ihn noch von Vorteil, da sie ihm hilft, seinem Gegner den Zugriff auf das von ihm geschätzte Gut zu verwehren. Genauso aber wie zuvor wird die Abstraktionstendenz zur ernsthaften Bedrohung, wenn ihr Generator einer rigorosen Einschränkung seiner inhaltlichen Quellen ausgesetzt wird und infolgedessen ebenso auf ein einziges Gebiet begrenzt ist wie der Körper in der Gefängniszelle. Dies geschieht im ersten Fall, wenn der Fokus des Inhaftierten durch die Verhöre und ihre Begleitumstände unerbittlich auf den Konflikt mit seinen Peinigern gerichtet und zugleich jede Möglichkeit einer glücklichen Lösung oder aber einer ablenkenden Beschäftigung eliminiert wird. Hier nun tritt dies ein, wenn das Buch mit den Meisterpartien, das sich zunächst als rettender Anker erwiesen und damit die Aufmerksamkeit des Binnenerzählers an sich gebunden hatte, als Anregungsfaktor an seine Grenzen stößt, weil sich eine zu große Vertrautheit mit den dokumentierten Partien eingestellt hat. In dieser neuen Fixierungssituation ohne Zugang zu alternativen Handlungsräumen und unfähig, diese selbst in solider Weise zu erschließen, reagiert der Generator der Abstraktion zum einen mit Rückkehr auf das verfügbare Gelände und zum anderen mit der Umorganisation von dessen Komponenten, um sich ein Mindestmaß an Bewegungsfreiheit und (scheinbarer) Einflussmöglichkeit zu verschaffen. Während dies im ersten Fall zu beständigen Neuauflagen der Verhörsituation im Inneren führte, beginnt hier eine Serie von imaginären Schachspielen, die der Inhaftierte gegen sich selbst austrägt. So in beiden Fällen nicht in der Lage, sich von den unvorteilhaft gewordenen Vorgaben des Konkreten zu lösen, unterliegt der Binnenerzähler auch ihren Implikationen, anstatt von einer unabhängigen Basis aus zu agieren. Entsprechend lässt er sich hier wie in seinen Verhörsimulationen in die Rolle eines Kampfteilnehmers drängen, anstatt eine übergeordnete Position einzunehmen, und zeigt in der Folge auch die emotionale Beteiligung, die Kampfszenarien in der realen Welt üblicherweise mit sich bringen. Dies jedoch treibt ihn in eine fatale Selbstzerfleischung, da die von der Realität geforderten zwei Seiten der imaginierten Kampfsituation nur mit Teilen seiner Person besetzt werden können und folglich Ausgangspunkt eines absurden Kampfes des Binnenerzählers gegen sich selbst werden müssen. Im Rahmen dieses Prozesses verliert er nicht nur die Kontrolle über sein Denken, das sich im Sog der vorgegebenen Konstellation immer mehr verselbständigt, er vermag schließlich auch sein Verhalten nicht mehr zu beherrschen, denn der innerlich ausgetragene Kampf drängt zurück in sein

Ursprungsmedium, die Welt des Konkreten, und erreicht mit der Artikulation seiner Strukturmerkmale auch letztlich einen ersten Schritt der Rematerialisierung (vgl. Sch 390, 392). So erstet nicht nur im Ursprung des Selbstzerstörungsprozesses, den Dr. B. durchläuft, die Demonstration der Allgewalt des Konkreten, auch im Verlauf und schließlich im Ende findet sie ihre Projektionsfläche. Auf die Artikulation der inneren Vorgänge folgt ein Eingriff der äußeren Welt, welcher das Kampfszenario beendet und so wieder einen Zustand herstellt, in dem das Überleben für den Binnenerzähler möglich ist. Während dieser Eingriff im Fall der simulierten Verhöre mit dem unerwarteten Auftauchen des Schachbuches noch einem Deus-ex-Machina-Muster folgt, ergibt er sich im Fall des „Schachfiebers“ konsequent aus dem Geschehen. Dort hatten die erhitzten Ausrufe des Binnenerzählers den Wärter herbeigeholt, welcher sich, willkommene Projektionsfläche für den inneren Gegner, einem blindwütigen Angriff gegenüber sah und den Rasenden schließlich zur ärztlichen Untersuchung brachte, welche zur Befreiung aus der deprivierenden Umgebung führte.

Die dargelegten Kampfsituationen auf der einen Seite Czentovics und auf der anderen Seite Dr. B.s dienen nun in mehrfacher Hinsicht als Vorbereitung auf die Begegnung dieser beiden Protagonisten selbst. Zum Ersten führen sie stringent in die finale Auseinandersetzung, indem sie mit ihrer jeweils umgekehrt analogen Anlage, was ihre Abstrahierungs- resp. Konkretisierungstendenz betrifft, in eine Interaktion miteinander treten, die eine Antagonismusstruktur auch auf einer übergreifenden Ebene entstehen lässt. So wird das bereits etablierte Kampfmotiv weiter gefestigt, aber auch als relevantes Merkmal der sich nun gegenüberstehenden Kontexte und damit der sie vertretenden Protagonisten eingeführt. Zum Zweiten erfolgt mit den ersten beiden Kampfsituationen eine Vorstellung der nun als Kontrahenten markierten Figuren, die ein erstes Bild der gegeneinander antretenden Stärken und Schwächen vermittelt und auf diese Weise bereits den Rahmen möglicher Entwicklungen absteckt. So kommt beispielsweise der derangierende Einfluss, den Czentovic auf seine Gegenüber ausübt, ebenso schon vor der finalen Begegnung zum Tragen wie die Zwiespältigkeit der starken Neigung zum Geistigen, der Dr. B. unterliegt. Zum Dritten setzen diese Vorbereitungsparts wichtige Akzente für die Einordnung der bevorstehenden Auseinandersetzung, indem sie das Schachspiel in seiner Eigenschaft als Kristallisationspunkt der ersten beiden Konfrontationsszenarien mit Zeichen sowohl echter Relevanz als auch unheil-schwangerer Aggression konnotieren. Sie verbinden es einerseits mit der aufflammenden Erregtheit, ja Feindseligkeit der Passagiere, die der Weltmeister mit seinem herab-

lassenden Verhalten hervorruft und die die angestrebten Formen höflichen Miteinanders unberücksichtigt hinter sich lässt. Andererseits verknüpfen sie es mit der Bedrohung und Beeinträchtigung, welcher Dr. B. während seiner Haft ausgesetzt ist und welche zu einer Eskalation seiner psychischen Situation führt. Auf diese Weise belegen die vorbereitenden Kampfszenarien auch die dritte um das Schachspiel sich entfaltende Auseinandersetzung mit einer Atmosphäre der Ernsthaftigkeit und der Aggressivität, sodass auch dort aus einem anregenden Spiel, aus einem Wettkampf der Geisteskräfte ein Szenario echten Kampfes zu werden droht. Eine solche Entwicklung erscheint zunächst unwahrscheinlich, da Dr. B. das Spiel gegen den Weltmeister nicht in erster Linie als Wettkampf gegen einen zu vernichtenden Widersacher betrachtet, sondern als Prüfung seiner selbst. Er will mit diesem Spiel keine äußeren Triumphe erringen, sondern die in der Künstlichkeit der Haftbedingungen aufgetretenen Phänomene an der Wirklichkeit testen und auf diese Weise mit ihnen abschließen. Entsprechend stellt er auch die eigene, durch exzessives Schachspiel noch immer bedrohte Gesundheit in den Vordergrund und kündigt an, sich auf *ein* Spiel zu beschränken, anstatt in die übliche Dreierkombination einzuwilligen (vgl. Sch 395). Auch zu Beginn der ersten Partie tritt Dr. B. noch in seiner liebenswürdigen, verbindlichen Art des Miteinanders auf und beglaubigt damit die erklärte unstreitbare Haltung, sodass eine Wandlung des Spieles ins negativ Kämpferische ausgeschlossen scheint (vgl. Sch 395f.). Doch wie die dargelegte Stellungnahme Dr. B.s deutlich macht, ist diese unstreitbare Haltung zu einem so großen Teil an die Geschehnisse in der Haft zurückgebunden, dass diese eine unmittelbare Präsenz auch in der Gegenwart entwickeln und dadurch ein machtvolles Strukturierungspotential zum Einsatz bringen können. So verfällt der Binnenerzähler auch bald wieder in die Muster seiner Haftzeit und wird vom mangelnden Tempo des Spieles in eine Ungeduld getrieben, die sich wie zu Zeiten seiner Obsession in einer zunehmenden Tendenz zur Aggression äußert. Als er sich schließlich zu einer offen brüskierenden Bemerkung über die spielerischen Qualitäten seines Kontrahenten hinreißen lässt, wird die im Hintergrund dräuende Antagonismusstruktur in einem Blickwechsel der Gegner, der von einer „gefährliche[n] Spannung, ein[em] leidenschaftliche[n] Haß“ (Sch 399) kündigt, wieder in vollem Umfang aktiviert und macht diese Begegnung endgültig als ihre finale Realisation transparent.

Das Sujet dieses finalen Kampfes nun bleibt nicht auf die zwei Widersacher, die ihn ausfechten, beschränkt, es nimmt durch die Art seiner Einbettung im Kontext ein Ausmaß an, das geradezu systemischen Charakter hat. So wird mit der Darstellung des

persönlichen und gesellschaftlichen Hintergrundes der Kontrahenten ein Blickfeld aufgetan, das weit mehr offenlegt, als für eine Einschätzung ihres Leistungsvermögens und ihres vermutlichen Abschneidens im Kampf erforderlich ist. Neben ihren Stärken und Schwächen auf dem Schachbrett treten auch ihre Prinzipien und Schwerpunktsetzungen genereller Art hervor und schließen sich zu Wertemustern zusammen, sodass sich bald um jeden der beiden Antagonisten eine in sich abgeschlossene Welt konstituiert. Diese Komponente der ebenso weit reichenden wie tief gehenden Kontextualisierung der Gegner und damit der gesamten antagonistischen Struktur findet ihr Komplement in der oben dargelegten umgekehrt proportionalen Tendenz der beiden Kampfsituationen zur Abstraktion resp. Konkretion. Diese nämlich schafft eine Antagonismusstruktur zwischen den mit diesen Konfrontationen befassten Textteilen und entsprechend den damit assoziierten Kontexten, sodass der Kontextualisierung der Gegner im ersten Fall hier eine Oppositionierung der Kontexte hinzugefügt ist. So ergibt sich eine Aussage über den verhandelten Stoff, die sich nicht nur auf eine doppelte, sondern auch auf eine strukturelle Fundierung stützen kann und daher fest im Gesamtkonstrukt verankert ist. Ihr Inhalt besagt, dass Mirko Czentovic und Dr. B. hier nicht als Privatpersonen, die lediglich ihre individuellen Fähigkeiten im Schachspiel messen wollen, gegeneinander antreten, sondern dass sie als Vertreter ihrer Wertesysteme agieren und somit um Sieg oder Niederlage eines ganzen Kosmos' von Wahrnehmungen, Grundsätzen und Verhaltensmustern ringen. Die Begegnung des fachfremden Kombinationskünstlers mit dem Weltmeister wird dadurch zu einem Kampf zwischen substanzstarker Tiefe und oberflächlicher Breite, zwischen Bildung und Unbildung, Verantwortungsgefühl und Selbstsucht, zwischen innerer Lebendigkeit und Automatenhaftigkeit und schließlich familiärer Verbundenheit und sozialer Isolation. In der eindeutigen Konnotation der opponierenden Felder, welche sich mühelos in die hoch suggestive Schwarz-Weiß-Aufteilung des Schachspiels einfügen und in diesem Zuge das darin liegende Aussagepotential voll aktivieren, wird daraus letztlich geradezu ein Kampf zwischen Gut und Böse, der tief gehende und dauerhafte Spuren an seinem Schauplatz zu hinterlassen verspricht.

Die Frage nach dem Ausgang dieses bedeutungsschweren Kampfes scheint ebenso schnell wie klar mit dem Hinweis auf die Niederlage Dr. B.s und damit der von ihm vertretenen Werte beantwortet. Der Repräsentant der zarten Welt des Geistigen scheint erneut der unerbittlichen Macht des Konkreten, das ihn mit seinen unverrückbaren Gegebenheiten in die interne Kompensation und damit in die Dezimierung der eigenen

Ressourcen treibt, zu unterliegen und in diesem Zuge den Untergang des Sublimen und Verbindlichen, des Lebendigen und Tiefgehenden zu besiegeln. Doch ist die Lage weit komplizierter, als die Kapitulation des Binnenerzählers und das triumphierende Gebaren seines Gegners vermuten lassen (vgl. Sch 402). Zwar erweckt die demutsvolle Bemerkung Dr. B.s und schließlich sein Rückzug nach dem neuerlichen Verfall in das gefürchtete wahnhafte Verhalten den Eindruck, er habe die Partie verloren und müsse sich demnach der Überlegenheit des Weltmeisters geschlagen geben, doch faktisch ist das nicht der Fall. Der Ausgang der Partie ist im Moment seiner Fehleinschätzung völlig offen, die Frage nach Über- oder Unterlegenheit der einen oder anderen Partei folglich nicht bzw. vielmehr zugunsten Dr. B.s, welcher das erste Spiel gewonnen hatte, entschieden. Es ist erst die Kapitulation desselben, die Czentovic zum Sieg verhilft, denn mit ihr überlässt Dr. B. seinem Widersacher das Feld. Dieser Akt des Rückzugs gewinnt eine Qualität plastischer Eingängigkeit, wenn der Binnenerzähler sich im Anschluss an seine Äußerung tatsächlich entfernt und den Präsentationsraum der fiktiven Oberfläche dadurch dem triumphierenden Czentovic überlässt. Die Niederlage des Binnenerzählers resultiert also nicht aus seinem spielerischen und folglich geistigen Unvermögen, sondern ist Ergebnis seines Umgangs mit den Wendungen der Situation und beruht demnach auf einer psychologischen Disposition. Diese wird damit zum zweiten, tiefer liegenden Ansatzpunkt für die Frage nach Gewinner oder Verlierer dieser Konfrontation. Auch hier weisen die Geschehnisse zunächst auf eine Niederlage des Binnenerzählers: Er unterliegt dem taktischen Geschick Czentovics nicht auf dem Schachbrett, sondern – schlimmer – auf einer realitätsrelevanten, nämlich der psychischen Ebene. Letzterem gelingt es, wie bereits am Anfang und in der Partie mit den Passagieren geschehen, seine Präsenz in deformierenden Einfluss auf seine Umwelt umzusetzen, indem er an eines der Schlüsselmomente der Haftsituation Dr. B.s anknüpft. Damit vermag er seinen Gegner nicht nur an dessen wunden Punkt zu packen und auf diese Weise in seine Macht zu zwingen, er vermag die Situation auch auf einer textstrukturellen Ebene zu seinen Gunsten zu wenden, sodass er schließlich als unangefochtener Sieger erscheint. Indem er mit seiner zögerlichen Spielweise nämlich die Notsituation wieder heraufbeschwört, in der sich sein Gegner während der Haft befand, stellt er sich in eine Reihe mit dessen Peinigern, welche sich durch das Herbeiführen desselben Effektes profiliert hatten. Auf diese Weise aktiviert er die in diesem Kontext herrschende Machtstruktur, die Dr. B. in die Rolle des Schwächeren, des an sich selbst und den Umständen Scheiternden verweist und die ihm selbst die Position des Stär-

keren, des Sanktionierenden verschafft, auch für die vorliegende Situation und erwirbt sich dadurch einen suggestiven Vorteil. Zugleich kann er auch den zweiten Vorläufer der aktuellen Kampfsituation für sich fruchtbar machen, indem er mit seiner machtvollen Einflussnahme auch einen Rückverweis auf seine Begegnung mit den Passagieren setzt, welche er völlig aus der Fassung gebracht hatte, und dadurch auch aus der dort demonstrierten Wirkungsmacht schöpfen. So entwickelt er eine Präsenz, die seinen Gegner nicht nur faktisch aufgrund ihrer psychischen Folgen bedroht, sondern ihn auch auf suggestiver Ebene der Vernichtung anheim gibt.

Trotz dieses überwältigenden Einflusses, den der Schachweltmeister auf seinen Kontrahenten ausübt und der diesen schließlich in die Kapitulation treibt, ist sein Sieg nicht vollkommen. Genauso nämlich, wie es Dr. B. in der Haft schließlich gelingt, sich aus der zerstörerischen Lage zu befreien und wieder zu seiner früheren Form zurückzukehren, vermag er es auch hier, dem deformierenden Einfluss seines Widersachers zu entgehen und sich auf sich selbst zu besinnen. Nachdem er sich aufgrund seines Rückfalls in die wahnhafte Obsession für kurze Zeit zu einem Verhalten hatte hinreißen lassen, das weder den Bedürfnissen seiner Konstitution noch seinen Prinzipien gepflegten Miteinanders entsprach (vgl. Sch 396ff.), findet er sich mit der Rückkehr in die Realität unmittelbar wieder in seine gewohnten Umgangsformen wie auch in die ihm naturgemäße Prioritätensetzung ein (vgl. Sch 402). Damit beweist er eine Stabilität seines Wesenskerns, die dem Gegner den Zugriff auf die letzte Substanz seines Daseins verweigert und ihm folglich eine vollständige Machtübernahme verwehrt. So restituiert sich Dr. B. mit seinem Auftreten nicht nur wieder als ernstzunehmende Größe in der Auseinandersetzung, er kennzeichnet den Sieg Czentovics genauso wie sein Wesen und Wirken auch als einen oberflächlich breiten, der den Triumph der substanzstarken Tiefe zwar überdecken, aber nicht annullieren kann, und positioniert sich dadurch auf einer höheren Ebene als überlegene Instanz.

Diese Konstellation des heimlichen Sieges des Gehaltvollen gegen die scheinbare Überlegenheit des Präsenzstarken findet ihre Bestätigung in der Gesamtschau der Textanlage. Hier erweist sich, dass Mirko Czentovic die fiktive Welt lediglich nach außen hin beherrscht und nach seiner Façon formt, dass er auf einer substantiellen Ebene aber von Dr. B. ebenso geräuschlos wie effektiv zur Seite geschoben wird. So gelingt es ihm zwar, sich im Eingang des Textes zunächst ins Bild zu drängen, sich dann zum Objekt des Interesses beim Erzähler und als solches zur Motivation der Handlung zu machen, um schließlich auch noch das wirkungsstarke letzte Wort für sich zu beanspruchen,

doch muss er mit der oben dargelegten degradierenden Behandlung bereits zu Beginn einen Gebietsverlust hinnehmen. Diesem ersten Fingerzeig der Begrenztheit von Czentovics Stellung im Text wird mit dem Erscheinen Dr. B.s nicht nur deutlicher Nachdruck verliehen, er erweist sich auch als Vorreiter eines ganzen Kreises solcher, sich um den Letzteren gruppierender Schemata. So steht dieser Degradierung des Weltmeisters der bald darauf erfolgende respektvolle Umgang mit dem hinzutretenden Dr. B. gegenüber und verschärft sie, indem er sie durch den entstandenen Kontrast deutlich hervortreten lässt, aber auch indem er ein Statusgefälle zwischen den beiden Kontrahenten herstellt. Dieses Statusgefälle gerät umso steiler, als die Installation einer Binnenstruktur, welche einen bedeutenden Teil der festgestellten zuvorkommenden Behandlung ausmacht, dem Hinzutretenden einen umfangreichen Verfügungsraum im Zentrum des Textes verschafft.¹⁴³ Innerhalb dessen ist er Mittelpunkt des Geschehens wie auch der Wahrnehmungssteuerung und etabliert sich damit auf der Ebene der Textstruktur als bedeutsamer Akteur. Die im Rahmen dieser Binnenstruktur erfolgende Offenbarung Dr. B.s bewirkt zudem eine Annäherung desselben an den Ich-Erzähler sowie den Rezipienten auf persönlicher Ebene und macht ihn dadurch auch zum emotionalen Mittelpunkt der Rezeption. Anders als die strukturelle Dominanz Dr. B.s, die auf den Raum seiner Schilderungen beschränkt ist, begleitet diese emotionale Wirkung ihn als ihren Auslöser schließlich und lenkt die Rezeption auch in der nachfolgenden Rahmenhandlung, sodass der Einflussbereich des Dr. B. sich bis an die Grenzen der fiktiven Welt auszudehnen beginnt. So besetzt dieser mit seinem Identifikationsangebot nicht nur ein Gebiet, das der Weltmeister in seiner charakterlichen wie strukturell verankerten Unzugänglichkeit nicht für sich einnehmen konnte, er macht ihm auch den Rang auf einem von ihm beanspruchten Feld streitig, wenn er sich auf diesem Wege zum Zentrum der Rezeption erhebt. Mehr noch, neben dem Anknüpfungspunkt für emotionale Bindung, den er mit seiner Erzählung liefert, entspricht er mit ihr auch dem Anliegen des Ich-Erzählers, Einblick in die Seele eines ausschließlich mit dem Schachspiel befassten Menschen zu erhalten, und untergräbt auf diese Weise Czentovics Position als Motivation und Ziel und damit Taktgeber der Handlung. Auf diese Weise vollends zum Zentrum der Rezeption aufgestiegen, zieht er alle Aufmerksamkeit auf sich und nimmt die Anteilnahme des Lesers am Geschehen mit seinem Abgang zu einem großen Teil mit sich. Das überhebliche letzte Wort Czentovics kann aufgrund

¹⁴³ Vgl. dazu **Poppe**, R.: Stefan Zweig. Schachnovelle, Hollfeld ³1992, S. 55. Dort wird auch auf die große Differenz des Umfangs, den die Charakterzeichnungen der beiden Antagonisten jeweils einnehmen, hingewiesen.

seiner markanten Positionierung am Ende zwar noch psychische Ressourcen für sich aktivieren und für kopfschüttelnde Empörung sorgen, letztlich geht es aber in der inneren Fokussierung des Rezipienten auf das Ergehen des Binnenerzählers unter.

Stellt man diese Aussageebene jedoch in den Kontext der vorher ausgemachten Merkmale des Textes, ergeben sich grundlegende Einschränkungen für die Sichtweise Dr. B.s als letztlich überlegene Instanz. Diese strukturelle Aussageebene nämlich stellt ein Repräsentans genau jener abstraktionsbasierten Welt dar, die in der Auseinandersetzung Dr. B.s mit seinen Peinigern unmissverständlich als nur bedingt widerstandsfähig markiert wurde. Das dort vermittelte Bild einer Gebundenheit an die Welt des Konkreten, die durch alle Autonomisierungsmöglichkeiten der Abstraktion hindurch besteht, ist auch hier ein wichtiger Wegweiser und erinnert daran, dass eine vorwiegend strukturelle Deutung zu kurz greift. Eine solche nämlich bleibt in dieser letztlich ohnmächtigen Welt des Geistes verhaftet, da sie ihren Wirkungskreis auf ein Publikum beschränkt, das aufgrund seiner intellektuellen Anlage und Bildung auch Zugang zu ihr hat und ihr demnach selbst angehört. Damit aber wird die tatsächliche Dimension der entfalteten Problematik, die weit über den Kontext des rein Geistigen hinausgreift, außer Acht gelassen und die Instanz der Bedrohung, die hier in Mirko Czentovic ihre finale Gestalt findet, leichtfertig aus dem Kreis der zu berücksichtigenden Faktoren gedrängt. Statt eines Blickes, der einzig den Signalen des Geistigen echte Aussagekraft zuspricht, muss daher in Betracht gezogen werden, dass gerade diese Instanz der Bedrohung aufgrund ihrer inneren Beschränktheit unzugänglich für die Botschaft ist, die sich auf der Strukturebene des Textes vermittelt. So geht die dort enthaltene Machtdemonstration ebenso unbemerkt an dem Kreis vorbei, zu dessen Zügelung sie dringend notwendig wäre, wie das Zeichen der Stärke, das Dr. B.s Selbstbewahrung darstellt, außerhalb von Czentovics Erkenntnisvermögen bleibt.¹⁴⁴ Dieser kann daher, wie der Freund des Erzählers bereits zu Beginn in ähnlichem Zusammenhang anmerkt (vgl. Sch 355), ohne Einschränkung seines Selbstgefühls und damit in voller Wirkung seiner „präpotenten“ Persönlichkeit (vgl. ebd.) durch die Welt schreiten und sich nach Begegnungen wie der dokumentierten als unangefochtener Gewinner fühlen. Die Berechtigung zu einer solchen Selbstwahrnehmung erhält er nicht nur auf der Ebene konkreten Handelns, auf der Dr. B. ihm das Feld räumt, sie erfolgt auch im narrativen Raum, in dem mit dem Ich-Erzähler auch dessen Alter Ego zurücktritt (vgl. Sch 402)¹⁴⁵ und

¹⁴⁴ Vgl. **Hobek**, F. W.: Erläuterungen zu Stefan Zweig. Schachnovelle, 3., verbess. Aufl., Hollfeld 1998, S. 75.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 68f.

Czentovic damit den Weg für „neue Triumphe“ auch auf Erzählebene freimacht. Mögen diese Triumphe in ihrer Beschränktheit auf die konkrete Welt auch vordergründig und oberflächlich sein und dem tiefer Blickenden daher wertlos bleiben, so sind es in diesem ihrem Erscheinungsrahmen doch Triumphe, deren Wirkung sich die Vertreter des Geistigen in ihrer Gebundenheit an das Konkrete nicht entziehen können. Dies wird in dem Effekt deutlich, den Czentovic im Verhalten sowohl Dr. B.s als auch der nicht vorbelasteten Passagiere zeitigt, und es zeigt sich in den Spuren, die die Haft trotz Rettung und Selbstbewahrung im Binnenerzähler hinterlassen hat. So künden seine Beschreibungen der degenerierenden Wirkung der Haftbedingungen ebenso von einer dauerhaften Zeichnung Dr. B.s wie es seine Narbe im Wortsinne tut: Sie stellen ihn als zurückgelassenen Taucher dar (vgl. Sch 375) oder berichten von brandmalähnlichen Prägungen seines Gehirns durch die eintönige Umgebung (vgl. ebd.)¹⁴⁶ und zeugen auf diese Weise von der Macht des Konkreten über das Geistige selbst über die unmittelbare Einflussnahme hinaus. Diese Spuren der Haft sind lautlose Vorbereitung und Zementierung der Aussage, die sich aus Dr. B.s eigener Frage an das bevorstehende Schachspiel ergibt und die den Status quo in all seiner Brisanz offenlegt. Der Binnenerzähler nämlich sieht in der Begegnung mit dem Weltmeister nicht in erster Linie ein Kräftemessen zweier rivalisierender Intellekte, sondern eine Prüfung seiner selbst und seines Umgangs mit den Bedingungen der Haft (vgl. Sch 394).¹⁴⁷ Seine Frage nach der Übertragbarkeit seiner damaligen Exerzitien in die reale Welt greift direkt am Kern des Problems an, indem sie den Konflikt von Imagination und Realität explizit macht, und führt in ihrer Beantwortung schließlich zur Erkenntnis der Niederlage Dr. B.s. Dieser vermag es nicht, seine imaginativ bis zur Perfektion ausgefeilte Schachkunst ziel führend in der Wirklichkeit einzusetzen, und demonstriert damit das Scheitern des überlegenen Geistes an den Widrigkeiten der realen Welt. Ihm bleibt zwar seine geistige und strukturelle Überlegenheit sowie die Würde, die er nie verliert¹⁴⁸, doch da all dies letztlich auf einer Existenz im Konkreten basiert, ist es ebenso ständiger Gefährdung ausgesetzt wie seine bereits beeinträchtigte psychische Gesundheit.

1.3 Fazit der Novellenanalyse

Die Analysen der ausgewählten Novellen haben durchgehend eine Verflechtung des Anfangs mit der Gesamtgestalt des Textes offengelegt. Die Motivik der entfalteten

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 78ff., 80. Vgl. a. **Poppe**, S. 56f.

¹⁴⁷ Vgl. **Hobek**, S. 57, 75.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 96.

Fiktionen findet sich jeweils in deren Eingangsstruktur reflektiert und also bereits im Ursprung der entworfenen Welt verankert. Darüber hinaus zeigte sich auch eine Mehrschichtigkeit dieser Situation der Verflechtungen, welche tieferen Einblick in die Organisationsprinzipien der Texte gewährt und daher hier eine kurze zusammenfassende Darstellung erfahren soll.

Zunächst einmal hat sich bei jedem der untersuchten Texte gezeigt, dass eine sowohl enge wie auch vielfältige Anbindung des Anfangs an das Folgende besteht. Als Beispiel des Ersteren sei hier „Vergessene Träume“ angeführt. Dort kündigt sich die Seelenlosigkeit, die die Existenz der Protagonistin von Grund auf bestimmt, bereits in der stimmungstötenden Faktenorientiertheit des ersten Satzes an. Stützung erhält dies, wenn sich mit der menschlichen Kultivierung, die das dargestellte Stück Welt nach ästhetischen Gesichtspunkten strukturiert hat, unmittelbar darauf auch Ursache und Triebfeder dieser Seelenlosigkeit in den fiktiven Raum einschreibt. Schließlich werden beide Bestandteile in der Erscheinung der Protagonistin zusammengeführt und in ihrem Einfluss auf das Leben derselben transparent gemacht. Die Beschreibung der „Frauengestalt“ offenbart eine umfassende Herrschaft ästhetischer Maßstäbe und führt zugleich auch die Erstarrung, die Automatenhaftigkeit vor, die sie im Ergebnis hervorbringt. Diese Aussagebasis ermöglicht es, die Protagonistin im Folgenden – gewissermaßen in einer Ausformulierung des eingangs Angelegten – glaubhaft als Frau darzustellen, die um einer Existenz in „Kunstschönheit“ willen auf eine Liebesheirat verzichtet und stattdessen einen Mann mit Vermögen geehelicht hat. Ebenso stimmig kann am Ende auch der Sinneswandel dieser Frau erfolgen, der aus einem Erkennen der inneren Beschränktheit ihres Lebens resultiert und den Wunsch nach einem anderen Verlauf desselben generiert.

Auch die Vermittlung, die die Entfremdung des alten Mannes von seinem sozialen Umfeld in „Untergang eines Herzens“ erfährt, kann zur Veranschaulichung des Gesagten herangezogen werden. Dieses Motiv kündigt sich in der Eingangsgestaltung zunächst in den ersten beiden Sätzen an, wenn mit der Darstellung der organisatorischen und psychologischen Hintergründe des Aufenthaltes am Urlaubsort bereits eine spürbare Distanz zwischen den Protagonisten und seine Familie gelegt wird. Unterstützung erhält dieser erste Ansatz kurz darauf in der Schilderung der akuten gesundheitlichen Krisensituation, in der die vorher angedeutete Ferne sowohl in ihrem Bezugsobjekt als auch in ihrer physisch-psychischen Erscheinungsweise ins Konkret-Anschauliche überführt wird. Den ersten Höhepunkt dieser Verweisstruktur bildet schließlich die

Entdeckung der nächtlichen Aktivitäten der Tochter, die deren Entfernung von den Maßstäben des Vaters offenlegt, aber auch seine Entfernung von ihr als authentischem Wesen sowie als Kommunikationspartner. Die Verwirklichung des im Anfang Angelegten erfolgt ebenso bald wie folgerichtig, wenn der alte Mann nicht nur die Mitteilung seines Erlebnisses und der daraus entstandenen emotionalen Krise verweigert, sondern die Kommunikation nach einiger Zeit vollständig abbricht. Dem wird schließlich ein zugleich schlüssiger und plastischer Endpunkt gesetzt, wenn die innere Distanzierung des alten Mannes eine auch äußere Abstandnahme nach sich zieht und mit dem Tod desselben letztlich in einen umfassenden Entzug seiner Person mündet.

Als Beispiel, an dem besonders die Breite der Ankündigungsfunktion des Anfangs demonstriert werden soll, sei hier noch einmal dieselbe Novelle angeführt. Ihr Texteingang vermittelt eine ganze Reihe von Motiven, die, wenn sie letztlich auch alle ineinandergreifen und entsprechend miteinander in Beziehung stehen, doch zunächst einmal für sich bestehen. So findet sich im Titel ein Hinweis auf die Funktionalisierung des Herzens, welches als Vertreter emotionaler Bindungen im Allgemeinen fungiert, und damit eine erste Komponente des später geflochtenen Netzes von Verweisen auf die Neigung des alten Mannes, seine Familie unter geschäftlichen Aspekten wahrzunehmen und zu behandeln. Ein zweiter Aussagekomplex des Titels, welcher dort noch lediglich im Hintergrund wirkt, im ersten Satz und ersten Absatz aber unübersehbare Präsenz entwickelt, kündigt vom Bedrohungspotential der Umgebung. Er erfährt seine Verwirklichung im Laufe des Geschehens zunächst in einem familiären Umfeld, das von Kälte und Isolation geprägt ist und dem alten Mann so nicht nur heilsame Zuwendung und Besänftigung vorenthält, sondern ihn durch seine Gleichgültigkeit und Abgelenktheit auch tief trifft. Wenn sich bei einem genaueren Blick auf die Situation dann erweist, dass der alte Mann die ihn schädigende Isolation zu einem großen Teil selbst zu verantworten hat, entwickelt sich die Ankündigung des Anfangs zu einem ersten Hinweis auf die antagonistische Wahrnehmungs- und Denkstruktur, die den alten Mann kennzeichnet und durch die seine Welt erst die Trennung zwischen ihm und dem feindlichen Außen erfährt. Ein letztes Merkmal der Anfangsgestaltung, das hier beispielhaft für die Breite ihrer Verweiskfunktion angeführt werden soll, stellt die Identitätskrise des alten Mannes dar. Dieses sich im ersten Satz vermittelnde Motiv, das den Protagonisten zwischen seiner jüdischen Herkunft und seiner bürgerlichen Lebens- und Arbeitswelt eingeklemmt zeigt, erweist sich als Ausgangspunkt grundlegender Problematiken. Es ist Ursache eines Mangels an Selbstwertgefühl, der sich in der Kommunikation mit der

Familie wie auch mit fremden Vertretern der bürgerlichen Oberschicht niederschlägt und so für eine Verschärfung der Krisensituation sorgt. Zugleich steht es auch in engem Zusammenhang mit der Entscheidung des alten Mannes, die Familie als Vertreter seines eigenen Aufstiegsvorhabens zu benutzen und damit der Zweiteilung ihrer gemeinsamen Welt den Boden zu bereiten, die schließlich so fatale Folgen haben soll. Überdies ist es aber auch Signal einer gesellschaftlichen Realität, die als Auslöser solcher Identitätskrisen auf mangelnde Integrationskraft bzw. -willen und damit grundlegende Defizite in der Erfüllung ihrer Funktionen verweist.

Ein ebenfalls aussagekräftiges Bild, was die Vielfalt der Verweisrichtungen betrifft, bietet die „Schachnovelle“. Diese enthält in der Gestaltung ihres Anfangs zum einen den Hinweis auf die Antagonismusstruktur, die sich später als grundlegendes Organisationsmerkmal der entworfenen Welt herausstellt und in der finalen Begegnung von Czentovic und Dr. B. ihren Höhepunkt findet. Die wichtigsten Impulsgeber sind dabei der Titel, der mit seinem Verweis auf das Schachspiel die Situation eines Kampfes zweier Parteien aufruft, sowie das Zusammenspiel von Rahmen- und Binneneingang, die in Bezug auf die Einführung der Protagonisten diametral angelegt sind. Zum anderen vermittelt sich im Anfang auch der Einfluss, den die Präsenz Czentovics auf sein Umfeld ausübt. Dies geschieht durch die zähe Art und Weise, in der er sich im ersten Absatz trotz aller Ablehnung in den Fokus der Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers und dessen Bekannten stellt, wie auch in der Gewaltlastigkeit der Beschreibung seines Eintritts in die Welt des Schachspiels. Die Ausführung der dadurch geschaffenen Ansätze im Gesamttext dann liegt einerseits in dem unangemessen unbeherrschten Verhalten, das Czentovic sowohl beim Ich-Erzähler als auch bei den anderen Passagieren hervorruft, und andererseits in der derangierenden Wirkung, die er im finalen Spiel auf Dr. B. hat. Schließlich legt der Anfang dieser Novelle auch bereits ein Augenmerk auf den Themenkreis des Geistigen. So verweist nicht nur der Titel mit dem Schachspiel auf geistige Beschäftigung sowie – im Hintergrund – auf die Sublimierung des Körperlichen, auch die Darstellung des Eintritts von Czentovic in die Welt dieses Spiels macht dieses Thema präsent. Es werden damit erste Akzente gesetzt, die die später folgende Darstellung des Geistigen per se sowie in seiner Angreifbarkeit vorbereiten.

Bei dem zweiten Aspekt, der die Art der Verflochtenheit von Anfang und weiterem Text beschreibt, handelt es sich um den strukturellen Ort der anzitierten Entwicklungen, um die Frage, ob es mehr Oberflächenerscheinungen sind, auf die die Anfangsgestaltung verweist, oder eher fundamentale Merkmale der Gesamtanlage. Auch hier kann für

jede der untersuchten Novellen konstatiert werden, dass ein ganzes Spektrum von Ebenen mit dem Ankündigungspotential des Texteingangs abgedeckt wird. Zugleich muss jedoch auch angemerkt werden, dass eine dichte Verknüpfung der Motivlagen auch untereinander vorliegt, sodass die Grenzen zuweilen fließend sind.

Zur Veranschaulichung der ersteren Sachlage kann z.B. „Vergessene Träume“ herangezogen werden, wo sich in der Konstitution des Titels die Präsenz einer zweiten, das Vergangene und das Gegenwärtige zusammenführenden Instanz vermittelt. Dies setzt sich im Verlauf des Geschehens in der Person des Jugendfreundes der Protagonistin um, welcher das gegenwärtige Dasein derselben mit den Idealen ihrer Jugend konfrontiert. In dieser Eigenschaft wohnt ihm zwar eine anstoßende Funktion inne, doch hat diese eher die Form eines Katalysators ohnehin angelegter Prozesse, denn wie die durch alle Kultivierung hindurchscheinende Verwandtschaft mit der tobenden Natur andeutet, ist der Konflikt derselben mit der sanktionierenden Kultur bereits in der Protagonistin im Gange. So steht das Auftreten des Jugendfreundes strukturell eher am Rande, während der Kern der Novelle in dem Aussagekonstrukt liegt, das die Protagonistin bildet.

Auch die „Schachnovelle“ bietet Anschauungsmaterial des Festgestellten. Dort findet sich in der Gestaltung besonders des ersten Satzes eine Aussageschicht, die die Beherrschtheit durch Überlebensgroßes zum Inhalt hat. Der Einfluss solcher Makrostrukturen steht zwar im Hintergrund vor allem des Schicksals von Dr. B., den die historischen Ereignisse in ein unbarmherziges Räderwerk institutioneller Machtausübung getrieben haben, aber es bleibt in der Gesamtperspektive doch eher ein Nebenaspekt. Zentralen Stellenwert hat die Auseinandersetzung der beiden diametral gesetzten Systeme, in deren Vertretung die Hauptakteure hier handeln. Entsprechend liegt der Fokus auch in erster Linie auf dem handelnden Subjekt und nicht auf der Ausgeliefertheit desselben an übermächtige Strukturen.

Ein Beispiel der Ankündigung konstitutiver Grundstrukturen soll hier ebenfalls die „Schachnovelle“ liefern. Dort finden sich besonders im Titel und im Zusammenspiel von Rahmen- und Binneneingang, aber auch in den anderen Gliederungseinheiten Hinweise auf eine Antagonismusstruktur, die sich schließlich als zentrales Ordnungsmerkmal der dargestellten Welt entpuppt. Die Analyse legt offen, dass alle relevanten Ereigniskonstellationen von einem markanten Zug des Gegeneinander gekennzeichnet sind. So stellt zunächst die Rekapitulation der Biographie Czentovics eine Demonstration der Widerständigkeit seiner Geistes- und Wesensart in Bezug auf die von ihm

betretenen Kreise dar. Im weiteren Verlauf des Textes kommt eine Auseinandersetzung desselben mit dem Ich-Erzähler sowie den Passagieren zur Darstellung, die deutliche Signale eines Kampfszenarios trägt. Auch findet die Erzählung Dr. B.s statt, welche eine außerordentlich bedrohliche Konfrontation mit dem institutionellen Vertreter eines Gewaltregimes zum Inhalt hat. Schließlich ereignet sich im Höhepunkt des Geschehens eine Begegnung der beiden Mittelpunktgestalten, die nicht nur die Züge eines finalen Kampfes trägt, sondern darüber hinaus auch den Charakter einer letzten Schlacht zweier opponierender Systeme annimmt.

Als weiteres Beispiel der festgestellten Muster kann hier auch „Vergessene Träume“ dienen, wo, wie oben bereits dargelegt, der Anfang die Kultivierung der Protagonistin als zentrales Thema des Textes bereits eingehend vorbereitet.

Der gestalterische Hintergrund dieser Verknüpfungserscheinungen stellt sich sehr vielfältig dar. Zweig setzt seine Akzente sowohl mit Merkmalen der Gliederung im Großen, welche über die Reihenfolge des Erscheinens und die strukturelle Verknüpfung von inhaltlichen Bausteinen entscheidet, als auch mit sprachlichen Mitteln wie etwa Satzbau, Konnotatwirkung oder Bildeinsatz, welche die zu entwerfende Welt durch eine Vielzahl von Weichenstellungen im Mikrobereich organisieren. Eine Tendenz, bestimmte Inhalte fest mit ausgewählten Ausdrucksformen zu verbinden, besteht dabei nicht. Zweig vermittelt Aussageverwandtes in verschiedenen Gestaltungsmustern wie auch Differentes in analoger Form.

Als Beispiel für Ersteres kann die Vermittlung gelten, die das Motiv der Beherrschtheit durch überlebensgroße Erscheinungen in der „Schachnovelle“ erfährt. Diese findet nicht nur mit Hilfe des Konnotatmantels, den Angaben wie „de[r] große[] Passagierdampfer“, „New York“ und „Buenos Aires“ über die aufgefaltete Situation legen, statt, sondern auch mittels einer grammatischen Struktur, die den Menschen als Urheber der sich abspielenden Vorgänge ausblendet. Auch die Entfremdung des alten Mannes vom Leben und damit seine vorweggenommene Anheimgabe an den im Ende eintretenden Tod, die in den ersten Zeilen von „Untergang eines Herzens“ spürbar ist, kann zur Veranschaulichung des Gesagten dienen. Diese wird zum einen durch die Einführung desselben als „der alte Mann“ und also durch die Verwendung von Konnotatmaterial zum Ausdruck gebracht, das in erster Linie den Hinweis auf Verfall in sich trägt. Zum anderen wird ihm mit der Art der Beschreibung seines bedrohlichen Zustandes Stimme verliehen. Diese transportiert eine Personifizierung und Verselbständi-

gung seines Atems, des Symbols für das Leben schlechthin, und bringt damit die Trennung des alten Mannes von der Welt der Lebenden sichtbar in Anschlag.

Die Vermittlung differenter Aussagestrukturen in analogen Darstellungsmustern kann zum Beispiel an der Anfangsgestalt von „Vergessene Träume“ nachvollzogen werden. Hier drückt sich in der Knappheit des ersten Satzes, der kaum das Nötigste mitteilt, eine Nüchternheit aus, die einen unübersehbaren Fokus auf Faktizität legt, während sich die Struktur des folgenden Satzes durch einhüllenden Wortreichtum auszeichnet. So leistet sie einer Stimmung Vorschub, die gerade nicht auf Sachlichkeit, sondern vielmehr aufs Träumerische ausgerichtet ist. Auch die Gestaltung der „Schachnovelle“ bietet Material zur Veranschaulichung des Festgestellten. So findet in der Grobstruktur der Einführung der beiden Protagonisten eine Einstellung diesen gegenüber und entsprechend Erscheinungsweise derselben ihren Ausdruck, die vollständig konträr ist und als solche, wie oben festgestellt, zu einem grundlegenden Bestandteil der antagonistischen Gesamtstruktur werden kann.

2. Die Biographien

2.1 Die Biographie als Gegenstand kompositorischer Durchformung

Die Frage nach der Offenheit der Biographie für eine Gestaltung des Textanfanges unter kompositorischen Gesichtspunkten mutet auf den ersten Blick ungewöhnlich an. Handelt es sich bei diesen Werken doch um explizit referentielle Aussagekonstrukte, die nur abzubilden vorgeben, was vor ihnen liegt, und folglich lediglich eine Funktion der Niederlegung, nicht aber der Gestaltung innezuhaben scheinen. Doch die Situation ist komplexer, denn die Realität liegt weder in zusammenhängend versprachlichter, noch in linearer Form vor und muss daher für die Darstellung in einer Biographie einem umfassenden Anpassungsprozess unterzogen werden, der diverse Türen für Gestaltung öffnet. Es ist dies ein Prozess, der auf mehreren, der Manipulation durch den Autor jeweils unterschiedlich zugänglichen Ebenen ansetzt.

Zunächst stellt sie sich auf der grundlegendsten Stufe als Problem der Quellenlage dar. Die Informationen, die über eine zu biographierende Person existieren, können, wie zahlreich und umfassend sie auch sein mögen, immer nur einen Ausschnitt ihres Daseins präsentieren. Echte Vollständigkeit und damit einen unumschränkt gültigen Einblick würde nur ihr Leben selbst, betrachtet aus einer göttlichen Perspektive, liefern können, denn jede noch so kleine Geste, jeder noch so banale Gedanke, der dem Biographen aufgrund dieser naturgegebenen Beschränkung des Informationspools entgeht,

ist Teil der Persönlichkeit und entsprechend notwendig für ein erschöpfendes Verständnis derselben. Diese basale Begrenztheit des Bildnismaterials trifft nun in der Dokumentierwilligkeit des Biographierten und seiner Zeitgenossen auf mehr oder weniger stark gegensteuernde Mechanismen, welche das Maß an Unkenntnis reduzieren und so für Ansatzpunkte des Biographen sorgen. Das sich aus den Ergebnissen dieser Dokumentierwilligkeit ergebende Bild ist allerdings nicht nur lückenhaft, es ist auch von zwei Faktoren geprägt, die seine Gestalt unwiderruflich mitbestimmen. Zum einen unterliegt es dem Zufall, der darüber entscheidet, welchen Momenten aufzeichnungsfreudige und -fähige Personen beiwohnen sowie welche der daraus entspringenden Quellen überdauern und zum Biographen finden. Zum anderen ist dieses Bild durch die jeweils tendenziöse Schwerpunktsetzung der Chronisten bestimmt, welche seine Gestalt einer strukturellen Einflussnahme unterwirft. So entscheidet die Geisteshaltung des Aufzeichnenden in ihrer Eigenschaft als Interpretationsgrundlage für die Erscheinungen der Lebenswelt sowohl darüber, ob eine Begebenheit für die Nachwelt festgehalten wird, als auch in welcher Weise, unter welchem Aspekt die Präsentation derselben stattfindet, sodass die Darstellung des interessierenden Lebens von Beginn an von Tendenzen zur Gestaltung gesteuert ist. Diese Gestaltungstendenzen, die unmittelbar an der Entstehung der Zeugnisse ansetzen, sind jedoch nicht (nur) als Blick verstellende Störquellen zu betrachten, sondern (auch) als wichtige Hinweise auf Wesen und Lebenswelt des Biographierten. Handelt es sich bei dem Chronisten nämlich um diesen selbst, so stellt die infragestehende Gestaltung einen Teil der Selbstinszenierung dar, auf die Klein verweist.¹⁴⁹ Als solches gibt sie Aufschluss über die Vorstellung bzw. den Plan desselben von der eigenen Person und damit über seine Selbstwahrnehmung und sein Selbstverständnis. Handelt es sich bei dem Urheber der Aufzeichnungen dagegen um einen Zeitgenossen des Biographierten, wird sich in Art und Weise der Dokumentation das Bild vermitteln, das Ersterer – u.U. als Stellvertreter einer ganzen Reihe von Personen – von Letzterem in sich trägt. Als Komponente der Wahrnehmung und Bewertung seines Wesen und Wirkens durch die Umgebung stellt es einen wichtigen Teil der Lebenswelt des Portraitierten und entsprechend der ihn formenden Einflüsse dar.¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang erweisen sich die von Borchard formulierten Fragen etwa nach der Identität der Aufzeichnenden und ihren Gründen für die Dokumentation oder nach

¹⁴⁹ Vgl. **Klein**, Chr.: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. dems., Stuttgart 2002, S. 14f.

¹⁵⁰ Vgl. dazu **Bödeker**, H. E.: Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand, in: Biographie schreiben, hg. v. dems., Göttingen 2003, S. 19ff, 58ff.

dem Wesen auch des Nichtüberlieferten und den Ursachen für seine Eliminierung als sehr nützlich.¹⁵¹

Die Herausbildung der Quellenlage kann nun exemplarisch genommen werden für den Entstehungsprozess des Lebensbildnisses unter den Händen des Biographen. Auch dieser ist gekennzeichnet von Selektion und entsprechend Eliminierung überlieferten Materials auf der einen Seite und kategorisierender Akzentuierung desselben auf der anderen Seite. Fußmann fasst diesen Aspekt der Geschichtsschreibung unter dem Begriff „Selektivität“.¹⁵² Eine Auswahl und Einstufung der zu verwendenden Informationen ist nicht nur erforderlich, um die Schwerpunktsetzung und Interpretation der Dokumentierenden zu einem kontrollierbaren Faktor zu machen und damit Verzerrungen zu vermeiden.¹⁵³ Sie ist auch deshalb unerlässlich, weil eine Präsentation des gesamten zur Verfügung stehenden Materials zu einem Kompendium führen würde, das in seiner Fülle und Unübersichtlichkeit unlesbar wäre. Im Extremfall verlöre sich der Rezipient in einer Unmenge von Detailschilderungen und/oder brauchte ein ganzes Leben für die Lektüre der Darstellung.¹⁵⁴ Die daraus folgende Notwendigkeit der Schwerpunktsetzung entscheidet nicht nur darüber, welche Themenkomplexe (und, auf einer darunter liegenden Ebene, welche der zu diesen Bereichen gehörenden Einzelgegenstände) aufzunehmen und welche zu verwerfen sind, sie befindet auch über den Raum und entsprechend das Gewicht, das den gewählten Sujets zugesprochen wird. Es ist dies eine Serie von Entscheidungen, die das zu zeichnende Bildnis bereits grund-

¹⁵¹ Vgl. **Borchard**, B.: Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren, in: Biographie schreiben, hg. v. H. E. **Bödeker**, Göttingen 2003, S. 230f.

¹⁵² Vgl. **Fußmann**, K.: Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung, in: Historische Faszination. Geschichtskultur heute, hg. v. dems., H. T. **Grütter** u. J. **Rüsen**, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 33.

¹⁵³ Vgl. **Gilman**, der im Gespräch mit **Klein** auf die Notwendigkeit einer Kontextualisierung des erhobenen Materials in der Erhebungssituation und also in den diese bestimmenden Motivationen und Bewertungstendenzen hinweist. Vgl. **Klein**, Chr.: „Wir wollen jetzt Geschichten erzählen...“ Sander L. **Gilman** über seine Jurek-Becker-Biographie, Biographik in Deutschland und den USA. Ein Gespräch mit Christian Klein, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. Chr. **Klein**, Stuttgart 2002, S. 207. Vgl. **Markov**, W.: Beim Schreiben einer Biographie ..., in: Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit, hg. v. G. **Klingenstein**, München 1979, S. 244. Vgl. a. **Romein**, J.: Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik, Bern 1948, S. 115f. Dieser weist auf eine mögliche Irreführung durch Vernichtung oder Zurückhaltung von Dokumenten hin, die aus einem Antrieb zur nachträglichen Erhöhung der fraglichen Person entspringt. Er macht damit darauf aufmerksam, dass nicht nur das vorhandene Material in die Bewertung einzubeziehen ist, sondern auch nach Hinweisen auf möglicherweise unterschlagene Informationen und entsprechend nach den Gründen für diese Sachlage gefragt werden muss. Vgl. a. ebd., S. 163ff., wo **Romein** sich mit den Schlingen und Untiefen der Arbeit mit den Quellen auseinandersetzt. Vgl. a. **Nitsche**, K.: Biographie und Kulturproblematik im gegenwärtigen Frankreich. Ein Beitrag zu dem Problem der Denkformen, Berlin 1932, S. 44f., 55ff.

¹⁵⁴ Vgl. **Maurois**, A.: Die Biographie als Kunstwerk, in: Die neue Rundschau 40 (1), 1929, S. 242f. Vgl. **Romein**, S. 143f.

legend formt.¹⁵⁵ Sie legt fest, unter welchen Aspekten der Rezipient einen Blick auf die kennenzulernende Persönlichkeit werfen kann, ob er von seinem Umgang mit Menschen erfährt, ob – genauer – vom Umgang mit Fremden oder Freunden, mit den eigenen Kindern oder Vorgesetzten, oder ob der Leser ihn bei beruflichen oder gesellschaftlichen Aktivitäten beobachten kann, ob er ihn in täglichen Routinen oder an Höhepunkten erlebt usw. Auch gibt sie vor, in welchem Ausmaß welcher Aspekt zum Tragen kommt, ob also der zu Biographierende besonders in seinem stets zuvorkommenden Verhalten Kollegen gegenüber oder in seinem außerordentlich kühlen Verhältnis zu seiner Frau in Erscheinung tritt, ob seine beruflichen Erfolge seinen Status als „enfant terrible“ in der Gesellschaft überblenden oder umgekehrt. Diese Akzentsetzung ist daher der Ort, an dem die spezifische Perspektive der Darstellung festgelegt wird, es ist aber auch die Gelegenheit, bestimmte Episoden oder Züge überzubetonen oder zu vernachlässigen, weil sie mehr oder weniger publikumswirksam oder zustimmungskonform sind, und so „aus Mücken Elefanten“ und „aus Elefanten Mücken“ zu machen.¹⁵⁶

Neben der Positionierung zur vorliegenden Vita anhand von Entscheidungen über quantitative Fragen erfolgen auch wichtige Stellungnahmen durch Akzentuierungen im qualitativen Bereich. So ist zunächst die Anordnung der zu präsentierenden Informationen von Interesse, da die Aufeinanderfolge ihres Erscheinens ihre Wahrnehmung und Deutung durch den Rezipienten grundlegend beeinflusst. Dies gilt sowohl für basale Rahmendaten der darzustellenden Existenz, die gemeinhin bekannt sind, als auch für Details und tiefer gehende Erkenntnisse, die sich erst im Rahmen der Lektüre erschließen. Im letzteren Fall ist es recht offensichtlich, dass der Zeitpunkt der Offenlegung bestimmter Zusammenhänge relevant für den Eindruck ist, den der Leser von einer Persönlichkeit gewinnt. So werden beispielsweise die charakterlichen Implikationen eines Ehebruchs u.U. plastischer und entsprechend nachdrücklicher zur Wirkung kommen, wenn der Autor sein Wissen unmittelbar mit dem mit dem Einsetzen dieser Handlungsweise mitteilt und damit die ansonsten dominante bürgerliche Fassade transparent für die dahinter stattfindenden Umtriebigkeiten macht, statt es erst mit der Entdeckung durch die Ehefrau oder die Nachwelt preiszugeben und der bürgerlichen Fassade dadurch Gelegenheit zur Etablierung und Verfestigung zu geben. In ersterem Fall der Kommunikation basaler Rahmendaten ist ohne Frage damit zu rechnen, dass die entsprechenden Informationen bereits früh Bestandteil des zu entwerfenden Lebens-

¹⁵⁵ Vgl. dazu **Mann**, G.: *Geschichtsschreibung als Literatur*, Bremen 1964, S. 4.

¹⁵⁶ **Markov**, S. 244. Vgl. dazu a. **Romein**, S. 68f.

bildnisses werden. Allerdings ist auch hier eine Abhängigkeit ihres Einflusses vom genauen Zeitpunkt ihres Erscheinens festzustellen. Während eine Behandlung beispielsweise der herausragenden Leistungen einer Persönlichkeit in ihrem originären zeitlichen Kontext zu einem erdverbundeneren Eindruck führen kann, der ebenso Menschliches wie das Gewordensein zur Wahrnehmung kommen lässt, bewirkt ein Hinweis direkt zu Beginn der Darstellung u.U. eine Verstärkung der bereits vorhandenen Mythologisierung, die den Menschen immer schon unter dem Aspekt seines zukünftigen Seins zeigt und auf diese Weise erstarren lässt.¹⁵⁷

Die Frage der Anordnung wird ergänzt und erweitert durch den Aspekt der Kontextualisierung von Informationen. Sein Angriffspunkt geht über das bloße Wann hinaus und bezieht auch Faktoren des Umfeldes gelieferter Angaben in die Wahrnehmungs- und Deutungsformung mit ein. Von Interesse ist dabei die Zusammenordnung oder Abtrennung bestimmter Themengruppen, im Zuge derer strukturelle Verbindungen postuliert oder vermieden werden. In diesem Rahmen kann darüber entschieden werden, ob die vorliegende Existenz in Phasen unterteilt wird, die Altersabschnitten entsprechen, oder in solche, die sich an (geistigen, beruflichen oder charakterlichen) Entwicklungsschritten orientieren, und damit eine Sicht vom grundlegenden Aufbau des darzustellenden Lebens vermittelt werden.¹⁵⁸ Auch kann zum Ausdruck gebracht werden, dass etwa der weithin geschätzte Humor einer Persönlichkeit nur aus seinem belächelten Aufmerksamkeitsbedürfnis heraus zu verstehen ist, anstatt ihn z.B. vor allem in seiner Funktion als verbindendes Moment in sozialen Konstellationen zu sehen. Eine solche Sichtweise würde dann eher zu einer Zusammenlegung mit anderen sozialen Tugenden wie Menschenkenntnis und Liebenswürdigkeit führen, welche die dennoch vorhandene Mittelpunktgier in einen völlig anderen charakterlichen Bereich verbannte bzw. u.U. sogar als kaum nachvollziehbaren Kontrast einordnete. Eine zweite Seite der Kontextualisierungsfrage ist die der nachträglich vorgenommenen Zusammenschau. Eine solche ergibt sich durch eine Konfrontation dargelegter Tatsachen z.B. mit über-

¹⁵⁷ Vgl. dazu **Maurois**, S. 240ff. Dieser spricht sich für eine Orientierung an der Chronologie aus, weil dies dem „Leben sein romanhaftes Interesse verleiht“, und stellt sich damit explizit in die von seinem Zeitgenossen **Kracauer** verurteilte, Sinn und Kohärenz suggerierende Tradition der literarischen Biographik zur Zeit der Weimarer Republik. (Vgl. **Kracauer**, S.: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, in: ders.: Schriften Bd. 5.2. Aufsätze 1927-1931, hg. v. I. Mülder-Bach, Frankfurt a.M. 1990, S. 195-199.) Vgl. dazu a. **Alt**, P.-A.: Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. Chr. **Klein**, Stuttgart 2002, S. 29f. **Alt** umreißt an dieser Stelle die Probleme einer strikten Bindung an Rahmangaben der Chronologie, welche er hauptsächlich davon verursacht sieht, „dass [sie; M.H.] die Zufälligkeiten äußerer Lebensprozesse durch eine von ihrem Endpunkt gewonnene Teleologie aufhebt“.

¹⁵⁸ Vgl. dazu **Romein**, S. 173ff.

greifenden gesellschaftlichen Vorgängen und Zusammenhängen¹⁵⁹, mit den flankierenden Verhältnissen im familiären Bereich oder mit dem Entwicklungsstand der infrage stehenden Persönlichkeit im Überblick¹⁶⁰, durch die jeweils eine ganz spezifische Wirkung des Kernbereiches der sachlichen Aussage erreicht wird. So wird der besagte Ehebruch in einem anderen Licht erscheinen, wenn er in die Darstellung einer generell promiskuen Gesellschaft eingebettet ist, als wenn er im Zusammenhang z.B. mit einer bereits vorhandenen Zerrüttung der familiären Bindungen zur Sprache gebracht wird. Genauso kann ein und derselbe geschäftliche Erfolg grundverschieden erscheinen, wenn er, statt als Ende einer zermürbenden finanziellen Durststrecke zur Darstellung zu kommen, als Beginn einer bedenklichen gesellschaftlichen Entwicklung transparent gemacht wird. So werden ohne jede Manipulation der Fakten an sich, allein durch die Einbettung derselben in verschiedene Kontexte unterschiedliche Bezüge hergestellt, die je unterschiedliche Eindrücke von Leben und Wirken einer Persönlichkeit und entsprechend differierende Bewertungen derselben zur Folge haben.

Die dritte bedeutende Gestaltungsmöglichkeit auf qualitativer Ebene ist diejenige, die dem explizit fiktionalen Gewerbe am nächsten steht. Sie beinhaltet alle Mittel, die die unmittelbar narrative Gestalt eines Textes betreffen, und kann entsprechend auf Komponenten wie Erzählperspektive, Textaufbau, Sprachstil und Ähnliches zurückgreifen. Auch auf dieser strukturell oberflächlichsten Ebene, die den basalen, den sachlich-thematischen Entscheidungen nachgeordnet ist, können wesentliche Formgebungen des zu entwerfenden Lebensbildes vorgenommen werden. So ist die Wahl einer personalen Perspektive, im Rahmen derer z.B. die Position eines beständigen, aber im Blickfeld realistisch beschränkten Begleiters wie etwa Goethes Eckermann simuliert wird, mit anderen Konsequenzen verbunden als ein auktorialer Blickwinkel, der eine göttliche Position und entsprechend eine Suggestion umfassenden Verständnisses zum Ausgangspunkt nimmt.¹⁶¹ In der Frage des Textaufbaus wäre beispielsweise eine Entscheidung zwischen Formen, die an literarische Genres wie etwa den klassischen Roman angelehnt sind, und solchen, die sich an mehr sachgebundenen Textsorten wie der Collage orientieren, möglich. Folgen dieser Wahl könnten im ersten Fall eher

¹⁵⁹ Eine Entscheidung, mit der zugleich wichtige Stellungnahmen zum eigenen Standpunkt bezüglich des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft verbunden sind. Vgl. dazu **Engelberg, E., Schleier, H.:** Zu Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungstypen und -formen, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 38,1, 1990 H. 3, S. 208f. Vgl. dazu a. **Hähner, O.:** Historische Biographik, Frankfurt a.M. 1999, S. 263.

¹⁶⁰ Dies z.B. schlägt **Romein** vor, der empfiehlt, eine Einteilung der Darstellung in Altersabschnitte mit Stadien struktureller Entfaltung des Charakters zu konfrontieren (vgl. dort, S. 134).

¹⁶¹ Vgl. dazu ebd., S. 153f.

kohärente, sinnpostulierende Entwürfe sein¹⁶², während es im zweiten Fall zu mehr Fakten konstatierenden, deutungsskeptischeren Texten kommen könnte.¹⁶³ Für den Sprachstil seien mit verschwommen-gefühlslastig vs. präzise-sachlich oder überwiegend melancholisch-resignativ vs. optimistisch-zupackend auch noch mögliche Varianten der Gestaltung genannt, die ein je anderes Bild von der gezeichneten Existenz entstehen lassen.¹⁶⁴

All diese Faktoren stehen selbstverständlich in einem lebendigen Wechselspiel miteinander und beeinflussen sich in ihrer Wirkung entsprechend gegenseitig, sodass die angeführten Konsequenzen der aufgezeigten Wahlmöglichkeiten nicht als feste Wenn-dann-Verknüpfungen, sondern lediglich als Tendenzen zu verstehen sind.

Der mit all diesen Entscheidungen stattfindende Akt der Bedeutungszuschreibung ist nun von einer Reihe von Faktoren beeinflusst, die nicht, wie man aufgrund der Referentialität der Textsorte vermuten würde, in erster Linie auf den Gegenstand der Darstellung zurückgehen, sondern aus Eigenheiten der Autorposition resultieren und daher eine Nähe zu Faktoren herstellen, die die Gestalt fiktionaler Werke bestimmen. Zu nennen wäre hier zunächst die Geisteshaltung der Entstehungszeit, die die Arbeit an einer Biographie in grundlegender Weise prägt. Sei es nun, dass ein Autor ihr folgt, sei es, dass er sich gegen sie wendet, immer ist sie seine Bezugsgröße und hat damit Einfluss auf die Erscheinungsweise des Gegenstandes. Sie gibt vor, zu welchem Zweck eine Lebensdarstellung erforderlich oder angemessen ist, und entscheidet damit über grundlegende Fokussierungen. Auch definiert sie, was eine gute Biographie ausmacht, welche Komponenten des darzustellenden Lebens unerlässlich oder zumindest besprechenswert, welche irrelevant oder ungehörig sind. So waren etwa in der Antike biographische Texte verbreitet, die von äußeren Anlässen wie Jubiläen angeregt und an den gängigen Redegattungen orientiert waren und demnach bereits vor einer tatsächlichen Planung oder gar Umsetzung über grundlegende Eckpfeiler verfügten. Später wiederum, in den Hagiographien des Mittelalters, standen für die Produktion bio-

¹⁶² Vgl. **Bödeker**, S. 39ff. Vgl. a. **Scheuer**, H.: „Nimm doch Gestalt an“ – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik, in: *Biographisches Erzählen. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* (Bd. 6), hg. v. I. v. d. **Lühe** u. A. **Runge**, Stuttgart, Weimar 2001, S. 23f. [Im Folgenden als Scheuer1.]

¹⁶³ Vgl. dazu **Kühn**, der eine potentielle Schiller-Biographie der „Zäsuren und Neuansätze“ entwirft und sich damit dafür ausspricht, „ein Wunschenken der Kohärenz“ zu unterbinden. (**Kühn**, D.: *Werkreflexion*, Stichwort: literarische Biographie, in: *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, hg. v. Chr. **Klein**, Stuttgart 2002, S. 198.) Vgl. dazu a. **Jauss**, H. R.: *Geschichte der Kunst und Historie*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hg. v. R. **Koselleck** u. W.-D. **Stempel**, München 1973, S. 192.

¹⁶⁴ Vgl. dazu **Engelberg/Schleier**, S. 213.

graphischer Werke ebensowenig rhetorische Regelwerke wie Höhepunktereignisse im Vordergrund, welche die Präsentation eines Lebensüberblickes erforderlich erscheinen ließen, vielmehr war dort die Erbauung durch Lebensbeispiele ausschlaggebend, die in einem religiösen Sinne Vorbildcharakter hatten.¹⁶⁵ Dies bewirkte eine Vorstrukturierung dieser Texte durch eine neue Gruppe von Zielpersonen, aber auch durch andere zeitliche Distanzverhältnisse zum Gegenstand sowie stilistische Grundlagen. Der zeitgenössische(re) Umgang mit dem Genre schließlich stellt seine Forderungen auf eine explizite Weise und verfeinert und verbreitert die Auseinandersetzung mit den Fragen der Lebensdarstellung.¹⁶⁶ So will beispielsweise Romein den Biographen von grundlegender „Unbefangenheit“ in Bezug auf seinen Gegenstand geleitet sehen¹⁶⁷, während es Bourdieu als unabdingbar für das Verständnis eines Lebensweges betrachtet, diesen ins Verhältnis zu setzen zu den Möglichkeiten und Bedingungen, die die von ihm betretenen Aktionsräume bestimmten.¹⁶⁸

Die Geisteshaltung der Zeit nimmt jedoch nicht nur über konkrete Vorgaben Einfluss auf die Gestalt des biographischen Schaffens, sie wirkt auch indirekt auf dieses ein, indem sie ihm ihre Glaubenssätze und Wahrnehmungsstrukturen einprägt sowie eine Stellungnahme zu den Fragen und Problemstellungen anstößt, von denen sie gekennzeichnet ist.¹⁶⁹ So stellt etwa Maurois fest, dass in seiner Zeit „ein lebhafteres Bedürfnis nach chronologischer Entwicklung“ bestehe, weil diese „weniger [als die alten Biographen] an die Existenz unwandelbarer Charaktere glaube[]“.¹⁷⁰ Scheuer wiederum zeigt in seiner Analyse der Biographik zur Zeit der Weimarer Republik, wie dieselbe mit einer Wendung ins Geistige auf die problematischen Entwicklungen der Gesellschaft um die Jahrhundertwende und nach dem Ersten Weltkrieg reagiert, und verweist damit auf die enge Verknüpfung zeittypischer Phänomene mit den Entwicklungen der Biographik.¹⁷¹ Um solche Einwirkungen wissenschaftlicher und gesellschaft-

¹⁶⁵ Vgl. **Scheuer**, H.: Biographie₁, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3., neubearb. Aufl., hg. v. K. Weimar, Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 234f. Vgl. **Scheuer**, H.: Biographie – Ästhetische Handlungsmodelle und historische Rekonstruktionen, in: Ästhetik der Geschichte, hg. v. J. Holzner u. W. Wiesmüller, Innsbruck 1995, S. 126f. [Im Folgenden als Scheuer2.]

¹⁶⁶ Vgl. **Parke**, C. N.: Biography. Writing lives, New York 2002, S. 2. Vgl. **Engelberg/Schleier**, S. 197ff.

¹⁶⁷ Vgl. **Romein**, S. 63ff. Vgl. a. ebd., S. 103ff., wo **Romein** detaillierter Stellung dazu nimmt, wie seine strukturellen Forderungen zu erfüllen seien.

¹⁶⁸ Vgl. **Bourdieu**, P.: Die biographische Illusion, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 3, 1990 H. 1, S. 80f. Vgl. dazu a. **Bödeker**, S. 19ff., 58ff. Vgl. dazu a. **Kühn**, S. 182f.

¹⁶⁹ Vgl. **Mann**, S. 8, 14f. Vgl. a. **Scheuer2**, S. 119f. Vgl. dazu **Gilman**, S. 214. Vgl. dazu a. **Markov**, S. 242f.

¹⁷⁰ **Maurois**, S. 241. Vgl. dazu a. **Parke**, S. 8. Vgl. dazu a. **Romein**, S. 37ff.

¹⁷¹ Vgl. **Scheuer**, H.: Biographie: Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979, S. 113ff. Vgl. dazu a. **Romein**, S. 83ff., 91, 99f.,

licher Tendenzen, „historischer Wertungen“, wie Engelberg und Schleier es formulieren¹⁷², auf das biographische Werk greifbar und damit in seinen Folgen für die Darstellung kalkulierbar zu machen, ist der Forderung Bödekers zu folgen: „[...] für den Biographen [gilt es], seine eigene Geschichtlichkeit zu reflektieren.“¹⁷³ Auf diese Weise legt dieser nicht nur sich selbst Rechenschaft über die eigene Zeitgebundenheit, „Perspektivität“, wie Füßmann es fasst¹⁷⁴, ab und kann so zu einem bewussteren Umgang mit seinem Sujet kommen, er kann seine Arbeit in dieser Hinsicht auch für den Rezipienten transparent machen und so den Grundstein für eine bedachtere Lektüre legen.

Der Einfluss des aktuellen Zeitgeistes auf die Form einer Biographie erfährt nun ebenso eine Modifizierung wie eine Ergänzung durch die Spuren, die die Persönlichkeit des Autors in dessen Arbeit hinterlassen. Ersteres ist Folge der Auseinandersetzung mit und Positionierung zum eigenen Lebenskontext im Großen wie im Kleinen, im Zuge derer die herrschenden Verhältnisse und Tendenzen einer Zeit gewichtet, bewertet und zueinander in Relation gesetzt werden. Es ist dies ein Prozess, der grundlegend von der Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit wie auch von den individuellen Vorlieben, Bedürfnissen und Ängsten des Autors geleitet ist. Die Kombination von Denkweisen, Vorstellungen und Haltungen, die er zum Ergebnis hat, bildet die Basis für die Auseinandersetzung mit der fremden Zeit und dem sich darin abspielenden Leben und gebietet damit in grundlegender Weise über den Zugang zu demselben.

Der zweite Einflussfaktor, der der Persönlichkeit des Biographierenden entspringt, kann zwar nicht unabhängig von dessen Interaktion mit den Erscheinungen der Zeit gesehen werden, ist aber bereits so weit im Mikrokosmischen innerpsychischer Belange angesiedelt, dass die Wirkung des Persönlichen deutliches Übergewicht gewinnt. Es handelt sich bei diesem zweiten Faktor um die Motivation des Biographen für seine Beschäftigung mit dem Gegenstand seines Werkes. Die Entscheidung für genau den einen von Dutzenden eindrucksvollen und also potentiell darstellungswürdigen Charakteren beruht im Gros der Fälle auf einer Anziehung, die rationale Argumente als Auswahlkriterien ins Abseits stellt und vielmehr in einem Gefühl der Nähe zum fraglichen Objekt, einer inneren Reibung mit diesem wurzelt.¹⁷⁵ Dies reflektiert Kühn in einer

der ebenfalls Verknüpfungen zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen, Denkart und Biographik derselben Periode herstellt. Vgl. dazu a. ebd., S. 17, 27f., wo **Romein** einen Zusammenhang zwischen krisenhaften Zuständen und dem Anschwellen biographischen Schaffens postuliert.

¹⁷² Engelberg/Schleier, S. 214.

¹⁷³ Bödeker, S. 55.

¹⁷⁴ Vgl. Füßmann, S. 32f.

¹⁷⁵ Nitsche vertritt bezeichnenderweise den Standpunkt, dass eine „echte“ Biographie nur unter der Voraussetzung dieser Ausgangslage geschaffen werden könne (vgl. dort, S. 18ff.), und liefert damit

Skizze seiner Vorgehensweise bei biographischen Vorhaben, wenn er der Frage nachgeht, welchen Einfluss rein subjektive Antriebe auf die Wahl und Bearbeitung seines Gegenstandes nehmen.¹⁷⁶ Er bezieht dabei eine Position der gelassenen Akzeptanz und grenzt sich entsprechend gegen eine zersetzende Problematisierung dieser Zusammenhänge ab, wie sie beispielsweise Freud in seiner Kritik herkömmlicher Biographik als „Idealisierungsarbeit“, als Spielplatz einer Fixierung vornimmt.¹⁷⁷ So weit die beiden Stellungnahmen im Grad ihrer Intensität auch auseinanderliegen mögen, so unzweifelhaft stimmen sie doch in ihrer Grundaussage und entsprechend ihren Konsequenzen überein. Beide konstatieren sie einen Antrieb für die Beschäftigung mit einer bestimmten Persönlichkeit, der in erster Linie eine Reaktion der Autorpsyche auf sein Objekt zugrunde liegt, und klären dadurch den Blick für die hier operierende Quelle tendenziöser Darstellung. Eine innere Bindung des Biographen an den Biographierten nämlich hat aufgrund ihrer emotionalen Wirkkraft zwar auf der einen Seite den positiven Effekt, eine engagierte Auseinandersetzung mit der Materie anzuregen, zugleich aber begünstigt sie auch eine Orientierung an der ihr eigenen Struktur. Auf diese Weise ebnet sie nicht nur Schwerpunktsetzungen und umgekehrt Vernachlässigungen den Weg, die mehr der Persönlichkeit des Autors als des Biographierten geschuldet sind, sie fördert auch eine Gesamtinterpretation von Person und Existenz, die sich an den psychischen Bedürfnissen des Biographen ausrichtet und daher Gefahr läuft, den Charakter einer Projektion anzunehmen.¹⁷⁸ Scheuer spricht bei einer extremen Ausprägung dieser Tendenz von einer „verkappten Autobiographie“, welche dem Risiko, „grobe Verzeichnungen vorzunehmen“, ausgesetzt ist.¹⁷⁹ Romein will dieser Gefahr das Bewusstsein des Biographen „seiner historischen Funktion“¹⁸⁰ sowie eine „möglichst weitgetriebene Objektivierung der eigenen Erfahrung durch das Studium der Psychologie“ entgegensetzen.¹⁸¹ Auf unmittelbarer Arbeitsebene empfiehlt er eine Haltung der Kühllheit ebenso wie Sym- und Antipathie seinem Objekt gegenüber, da er so am besten vor den Nachteilen emotionaler Reaktionen geschützt sei, ohne auf ihre Vorteile verzichten zu

eine theoretische Fundierung der Herangehensweise seiner Zeitgenossen Zweig und Ludwig, wie sie **Scheuer** in ihrem Wirken und ihren Konsequenzen eingängig herausgearbeitet hat (vgl. **Scheuer**, S. 168ff.). Vgl. dazu a. **Romein**, S. 75, 111.

¹⁷⁶ Vgl. **Kühn**, S. 184ff. Vgl. a. **Gilman**, S. 204.

¹⁷⁷ **Freud**, S.: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Frankfurt a.M. 1995, S. 99.

¹⁷⁸ Vgl. **Scheuer**2, S. 122. Vgl. a. **Markov**, S. 243f. Vgl. dazu a. **Füßl**, W.: Zwischen Mythologisierung und Dekonstruktion: Die Funktion des Biographen, in: BIOS Sonderheft: Biographie und Technikgeschichte, hg. v. dems. u. St. **Ittner**, 1998, S. 67f.

¹⁷⁹ **Scheuer**, S. 170.

¹⁸⁰ **Romein**, S. 79.

¹⁸¹ Ebd., S. 81.

müssen.¹⁸² Doch auch wenn diese Forderungen erfüllt sind, muss Romein letztlich die immer gültige Zeitgebundenheit der präsentierten Wahrheit feststellen¹⁸³ und damit eine unvermeidliche Subjektivität biographischer Texte konzedieren, wie sie auch in der neueren Forschung Konsens ist. So stellt Jauss – die hier dargelegten Punkte in einem Satz zusammenfassend – fest:

Fiktionalisierung ist in geschichtlicher Erfahrung immer schon am Werk, weil das ereignishaft *Was* eines historischen Geschehens immer schon durch das perspektivische *Wann* seiner Wahrnehmung oder Rekonstruktion, aber auch durch das *Wie* seiner Darstellung und Deutung bedingt ist, in seiner Bedeutung also ständig weiterbestimmt wird.¹⁸⁴

Scheuer beantwortet sich die Frage, ob eine rekonstruierte Gestalt auch die historische Gestalt sei¹⁸⁵, entsprechend mit: „Biographie ist immer Annäherung.“¹⁸⁶ Anstatt daher mit „unverrückbaren Koordinaten“ zu arbeiten und dem Glauben anzuhängen, „er könne die einzig richtige Deutung bieten“, solle sich der Biograph als Interpret verstehen, der ähnlich einem Textinterpreten eines von mehreren legitimen Deutungsangeboten liefert.¹⁸⁷ Vergleichbares ist auch aus dem Munde der Praktiker zu hören, wie etwa von Hildesheimer, welcher konstatiert, dass der Leser „stets nur etwas über das Objekt in der subjektiven Sicht des Darstellers erfahren [wird]“¹⁸⁸, oder Gilman, der eine „objektive Biographie“ für unmöglich hält.¹⁸⁹ Entsprechend greift die Frage nach objektiver Wahrheit in der Diskussion um die Qualität eines solchen Textes ins Leere, sobald ein verantwortungsvoller Umgang mit dem Quellenmaterial sichergestellt wurde.¹⁹⁰ Vielmehr sollte sie ersetzt werden von einer Überprüfung des Umgangs mit dieser Ausgangslage, der entweder zu einer ultimativen Autorisierung der präsentierten Sichtweise und damit zu einer Potenzierung der in ihr operierenden Fiktionalität führen

¹⁸² Vgl. ebd., S. 111ff.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 186f.

¹⁸⁴ **Jauss**, H. R.: Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte, in: Formen der Geschichtsschreibung, hg. v. R. **Koselleck**, H. **Lutz** u. J. **Rüsen**, München 1982 (= Beiträge zur Historik, Bd. 4), S. 416.

¹⁸⁵ Vgl. **Scheuer**1, S. 19.

¹⁸⁶ Ebd., S. 27.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ **Hildesheimer**, W.: Mozart, Frankfurt a.M. 1993, S. 10.

¹⁸⁹ Vgl. **Gilman**, S. 204. Vgl. dazu a. ebd., S. 207f., 216f.

¹⁹⁰ Vgl. **Fußmann**, S. 36f.

Die Wichtigkeit der referentiellen Komponente der Abfassung eines historischen Werkes unterstreicht **Fußmann** noch einmal explizit, wenn er darauf verweist, dass ein solches sowohl durch einen Konstruktions- als auch durch einen Rekonstruktionscharakter gekennzeichnet ist und dass daher über allen Einflüssen der Gegenwart die Bedeutung des faktischen Referenzobjektes nicht marginalisiert werden darf (vgl. dort, S. 30f.). [Kursivierung M.H.]

kann¹⁹¹ oder eine Offenlegung der Strukturmerkmale des Produktionsprozesses und damit eine Brechung der Wirkungsmacht des Fiktionalen im dargelegten Deutungsangebot erreicht.¹⁹²

2.2 Analyse der Biographien

2.2.1 „Emile Verhaeren“¹⁹³

Der Titel

Der vorliegende Text ist lediglich mit dem Namen des Biographierten überschrieben. Der darin enthaltene Verzicht auf spezifizierende Zusätze gibt diesem Namen, d.h. der Person des Biographierten verstärktes Gewicht und verleiht ihm auf diese Weise Bedeutungsschwere, indem er zweierlei Suggestionen nach sich zieht. Zum einen wird suggeriert, dass jede spezifizierende Bemerkung die Gesamtheit der Person auf unververtretbare Weise vernachlässigen, d.h. auf einen Wesenszug reduzieren würde, da sie sich unweigerlich auf ein Charakteristikum des Biographierten bzw. seines Lebens beschränken müsste. Zum anderen transportiert der Verzicht auf Zusätze, dass die Biographie des Genannten keine deutenden oder dramatisierenden Bemerkungen benötigt, da sie aus sich selbst heraus ihre Bedeutung entfaltet und zum Ausdruck bringen kann. Es wird also eine Art Aura des Besonderen, aber auch des Autarken erzeugt.

Der Verzicht auf Zusätze im Titel erzeugt jedoch nicht nur Erwartungen eines Besonderen, er schreckt zugleich auch ab, da der Informationsleere nichts entgegengesetzt wird als ein Name, d.h. der Hinweis auf einen Menschen, einen Mann, der in diesen zwei französisch bzw. niederländisch klingenden, ansonsten aber bedeutungslosen Wörtern kodiert ist. Der Titel gibt weder dem Menschen, auf den er hindeutet, Farbe noch dessen Umgebung. Er lässt den Leser dadurch mit seinem Kategorisierungsbedürfnis allein und verweist ihn lediglich auf den vorliegenden Text. Dies gilt in besonderem Maße für die Zeit, in der diese Biographie erschienen ist und zu der der belgische Dichter Verhaeren (1855-1916) noch weitgehend unbekannt war. So steht der Rezipient einer Person gegenüber, deren Fremdheit eine Einschätzung ihrer potentiellen positiven oder negativen Bedeutung für ihn verhindert. Zugleich sieht er sich konfron-

¹⁹¹ Vgl. **Scheuer**, H.: Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie, in: Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit, hg. v. G. **Klingenstein**, München 1979, S. 85f. [Im Weiteren als Scheuer3.]

¹⁹² Vgl. **Scheuer3**, S. 96ff. Vgl. a. **Bödeker**, S. 45ff.

¹⁹³ Ersterscheinung 1910. Ausgabe letzter Hand ist die 2., durchgesehene Auflage von 1913. Diese wird hier zugrunde gelegt.

tiert mit einem Menschen, dessen Leben und Wirken jemand einer schriftlichen Fixierung und Veröffentlichung für würdig befunden und ihn so als überdurchschnittliche Erscheinung markiert hat. Dies macht ihn im Vergleich zu einem durchschnittlichen Rezipienten überlebensgroß und verstärkt noch das Bedürfnis des Letzteren, den anderen in seinem Bedrohungs- oder Bereicherungspotential einordnen zu können.

Der Autor trägt dieser Tatsache mit einer recht unauffälligen Entscheidung Rechnung, die den Biographierten dem Leser auf einer sehr irrationalen Ebene annähert. Er nennt den Biographierten mit Vor- und Nachnamen, anstatt, wie dies oft bei bereits bekannten Künstlern der Fall ist, auf den Vornamen zu verzichten. Damit zieht er die vollständige, den ganzen Menschen einbeziehende Benennung derjenigen vor, die in erster Linie auf das Künstlerdasein des Genannten Bezug nimmt. Während Letztere nur einen Zugang zum Leben des Genannten als Künstler, d.h. seinem „Beruf“ (mit wie viel Emotion dieser auch verbunden sein mag), erlaubt, lässt die erstere Benennungsart die vorgestellte Person wärmer und sympathischer erscheinen, da durch den Vornamen ein Zugang zum privaten Menschen suggeriert wird. Zudem bleibt eine explizite Aktivierung der mit dem Künstlerdasein verbundenen, im kulturellen Gedächtnis verankerten Implikationen metaphysischer Berührt- und Beseeltheit aus, sodass diese nicht mit voller Kraft in die Wahrnehmung des Genannten eingreifen und eine steile Hierarchie zwischen ihm und dem Leser schaffen. Statt sich in eine ehrfürchtige Haltung gedrängt zu fühlen, kann der Rezipient den Biographierten als verhältnismäßig warme und greifbare Person erleben, die zur Identifikation einlädt.

Dem Autor gelingt es also im Titel dieser Biographie, seinem Gegenstand sowohl große Bedeutungsschwere, eine Aura des Besonderen als auch ein menschliches Gesicht zu verleihen und auf diese Weise sowohl Distanz wie auch Nähe zu erzeugen.

Das Motto

Dem Titel folgt ein Motto, das sich im Gegensatz zu den Zitaten, die den einzelnen Kapiteln vorangestellt sind, auf den Gesamttext bezieht. Es handelt sich dabei um ein Zitat aus der Rembrandt-Biographie Verhaerens. Dies stellt sich jedoch erst durch die Quellenangabe heraus, die der Übersetzung des französischen Originaltextes folgt. Zunächst erscheint dieser kurze Text als Charakterbild des zu Biographierenden, d.h. Verhaerens, und als solches bleibt es auch mit diesem verbunden, denn die nachträgliche Information über das eigentliche Objekt der Beschreibung kann die bereits stattgefundenen Formung des Bildes von Verhaeren nicht mehr vollständig rückgängig

machen. Diese Wirkung ist umso stärker, als es die ersten Informationen sind, die der Rezipient über den Biographierten erhält bzw. zu erhalten scheint. Sie werden besonders aufmerksam aufgenommen, da sie erste Anhaltspunkte für die Einordnung des Kommenden liefern.

Die Aussagen, die dieses Zitat enthält, postulieren ein Zusammenwirken von „Temperament“, „Charakter“ und „Leben“¹⁹⁴ des Charakterisierten, das auf einer „tiefe[n] Einheit“ (ebd.) gründe und ein bestimmtes Erscheinungsbild seiner Kunst anstrebe. Die Kritik, die nun endlich von „so vielen Irrtümern“ (ebd.) befreit sei, müsse sich „um die Entdeckung dieser Einheit bemühen“ (ebd.). Mit dem Zitat werden also zwei Instanzen eingeführt, die an der Konstruktion des zu schildernden Lebens beteiligt sind. Zum einen ist das der Charakterisierte selbst, dessen Wesen und Leben so zusammenwirken, dass eine „tiefe Einheit“ entsteht. Er stellt den „naiven“ Part der beiden Instanzen dar. Er fügt sich ohne ein aktives und reflektiertes Mitwirken in die von außen ausgemachten Kategorien, lebt die Konstruktion, ohne sie bewusst anzustreben. Sein Wesen und sein Leben selbst sind es, die diesen aktiven Part für ihn übernehmen und dadurch als übergeordnete und wegbestimmende Instanzen auftreten. Ihre Unabhängigkeit von ihm manifestiert sich in ihrer Stellung im Satz: Sie haben die Spitzenstellung inne und sind als Subjekt zudem Handlungsträger, während der Charakterisierte in Form eines Possessivpronomens („sein“) in die Rolle ihres Anhängsels gerät. Nicht er ist es folglich, der sie organisiert, „um seine Kunst [in einer bestimmten Art und Weise] erscheinen zu lassen“ (ebd.), sondern sie selbst werden aktiv, um dies zu erreichen. Das Zitat suggeriert demnach eine übergeordnete Macht in diesem Menschen, die ein künstlerisches Gesamtziel anstrebt, sich also aus eigenem Antrieb in von außen herangetragene Konstruktionen fügt und sie auf diese Weise glaubhaft macht. Die Konstruktion verlässt damit die Künstlichkeit des Intellekts und wird zur Möglichkeit tatsächlichen Lebens.

Die zweite an der Konstruktion dieses Lebens beteiligte Instanz besteht im Autor des vorliegenden Zitates, der die Seite des Intellekts vertritt. Das schließt auch die Kritiker mit ein, an die er appelliert, sich um die „Entdeckung [der] Einheit [zu] bemühen“, die also seiner Ansicht nach die einzig richtige Konstruktion noch nicht erkannt haben. Die Seite des Intellekts ist es, die den naiven Part als hermeneutische Einheit schafft. Sie macht aus tatsächlichem Leben ein Gebilde, das übergeordneten Ansprüchen genügt. Sie presst die Offenheit und Zufälligkeit der Wirklichkeit in ein

¹⁹⁴ **Zweig**, St.: Emile Verhaeren, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 1984, S. 19. [Im Folgenden unter der Sigle E.]

Schema der Vorbestimmtheit und Zielgerichtetheit. Hier tut sie dies, indem sie eigenständig wirkende Kräfte in den Charakterisierten hineinlegt. Auf diese Weise hebt sie die Konstruktion auf eine Ebene, die intellektuell nicht erfassbar und folglich auch nicht hinterfragbar ist, und sichert sie damit gegen Anfechtungen dieser Art. Die Suggestion der Natürlichkeit der Konstruktion wird noch dadurch gestützt, dass den Kritikern eine Missachtung derselben vorgeworfen wird, dass folglich ihr Vorhandensein auch ohne deutenden Geist postuliert wird. Die bei Deutungsansätzen immer zu wahrende Vorsicht wird so in die Pflicht zur Kenntnisnahme umgewandelt, die Frage nach der Angemessenheit dieses Schemas gegenstandslos gemacht. Die Auswahl des Zitates bereitet den Rezipienten also auf die Art der Deutung des zu schildernden Lebens vor und sichert diese bereits im Voraus gegen Zweifel, indem sie das Gebiet des intellektuell Fassbaren verlässt. Diese Absicherung gegen Zweifel wird jedoch nicht nur im Metaphysischen, sondern auch im tatsächlichen Leben verankert. Indem Zweig die Worte des Biographierten über einen anderen Künstler anführt, macht er deutlich, dass dieser in denselben Kategorien denkt und einer solchen Deutungsweise daher implizit zustimmt. Auf diese Weise beseitigt Zweig eine etwaige Distanz zwischen sich und seinem Objekt, die Raum für Zweifel an seiner Sichtweise lassen würde, und verschafft sich zudem einen Bundesgenossen, der bereit scheint, diese Herangehensweise mit ihm gemeinsam zu verteidigen. Die Überzeugungswirkung dieses Bundesgenossen verstärkt er noch, indem er ihn mit der Auswahl des Zitates, das ihn als Genie auftreten lässt, aufwertet.

Die Notwendigkeit eines solchen Mitstreiters entsteht durch das alle Biographen anfechtende Glaubwürdigkeitsproblem, aber auch durch die Sonderposition, die sich Zweig implizit durch dieses Zitat verschafft. Indem er Verhaerens Aufruf an „die moderne Kritik“ (E 19) anführt, der aufgrund des oben angeführten Mechanismus' zu seinem eigenen wird, macht er sich zum Vorkämpfer für neue, bessere Erkenntnisse, womit er sich über seine Kollegen stellt. Zugleich aber begibt er sich in eine Position, in der er allein etwas vertritt, wovon andere erst überzeugt werden müssen, und macht sich folglich angreifbar. Indem er sich mit Verhaeren einen Mitkämpfer verschafft, kann er seinen Sonderstatus erhalten, ohne sich in vollem Maße den Gefahren desselben auszusetzen. Damit ist einer Selbststilisierung als weiter und tiefer blickender Biograph der Weg bereitet, seinen Erkenntnissen bereits im Voraus der Nimbus des Besonderen wie auch des Glaubwürdigen gesichert.

Dieses Motto formt jedoch nicht nur das Bild des Biographierten und suggeriert dessen Zustimmung zum Vorgehen des Autors, es beinhaltet noch eine weitere Interaktion mit Verhaeren. Indem Zweig, wie sich am Ende des Zitates herausstellt, dieser Darstellung Verhaerens einen von diesem selbst verfassten Text voranstellt, stellt er ihn dem Rezipienten bereits unmittelbar in seiner Eigenschaft als schreibender Künstler vor. Dadurch erreicht er eine Verquickung (scheinbar) objektiver Darstellung und subjektiver Entfaltung, die dem Rezipienten erlaubt, den Biographierten sowohl unmittelbar in seinem Schaffen zu erleben als auch ihn durch eine von außen vorgenommene Beurteilung einzuordnen. Zweig geht auf diese Weise eine so enge Verbindung mit Verhaeren ein, dass er sich als außen stehende Instanz fast auflöst und in den Biographierten hineinschlüpft, sodass dieser sich gewissermaßen selbst darstellt. Es entsteht dadurch der Eindruck einer intimen Selbstäußerung, die dennoch von einem kategorisierenden Geist strukturiert wird. So werden die Vorteile einer Autobiographie, d.h. die absolute Nähe zum Objekt, in Anspruch genommen, während die Nachteile, d.h. Verstrickung im Selbst, welche strukturierte Selbsterkenntnis verhindert, umgangen werden.

Dem hier dargelegten komplexen Spiel mit Rollen, das die beiden Akteure in verschiedener Weise zueinander in Beziehung setzt, wird durch den Umgang Zweigs mit dem Œuvre Verhaerens noch eine weitere Dimension hinzugefügt. Anstatt lediglich eine Übersetzung des zitierten Textes zu geben, präsentiert er das Original und räumt diesem zudem noch den Vorrang ein, indem er es an erste Stelle setzt, während die Übertragung in Klammern nachfolgt. Damit demonstriert er sein Bewusstsein von der Schwierigkeit adäquater Übersetzungen, denn gäbe es sie nicht, würde die deutsche Version ausreichen, da sich die Biographie hauptsächlich an deutsche Leser richtet. Daran anschließend stellt er seine (fremd)sprachlichen Fertigkeiten zur Disposition, indem er Original und Übertragung einer direkten Gegenüberstellung aussetzt, und macht sich folglich angreifbar, da er jedem frankophonen Leser einen unmittelbaren Vergleich ermöglicht. Zugleich aber, und dies unter dem Schutzmantel der vorgeblichen Unzulänglichkeit, eröffnet er auch Raum für die Bewunderung seiner Leistung und präsentiert sich auch bereits als Übersetzer der Verhaerenschen Texte, der rechtmäßigen Anspruch auf diese Position und die darin liegenden Auszeichnungen hat. Darüber hinaus bringt Zweig durch die Bevorzugung des Originaltextes seine Wertschätzung der sprachlichen Leistung Verhaerens zum Ausdruck, deren Wirkung, das impliziert die formale Entscheidung, offensichtlich nur in der Originalsprache voll zur Entfaltung kommen kann. Zugleich bietet er aber auch seine Hilfe als Vermittler an, sodass auch

Leser ohne französische Sprachkenntnisse einen Zugang zum Text haben. Er begibt sich mit dem Bescheidenheitsgestus des möglichen Versagens an der Übersetzung sowie seinem Hilfsangebot bei gleichzeitiger Favorisierung des Originals gewissermaßen in die Position eines Dienenden, der lediglich als Stütze für Notfälle fungiert, sich im Grunde aber für überflüssig hält. Mit dieser ostentativen Zurücknahme seiner selbst verwischt Zweig die Spuren seiner Macht über den Biographierten und dessen Texte. Er verhüllt, dass er es ist, der die Zitate auswählt und damit bereits einen wichtigen Teil der Rezeptionslenkung übernommen hat. Indem er nämlich anstelle der Kontexte, denen die Textstücke ursprünglich entstammen, neue konstituiert, konstruiert er auch neue Bedeutungen. Dies aber versteckt Zweig hinter seiner Rolle als anspruchloser Übersetzer, genauso wie er die Konstruktion dieses Lebens hinter seinem Gestus des lediglich Erkennenden, was bereits vorgezeichnet ist, verbirgt.

Am Ende des Mottos stellt sich heraus, dass es eine Aussage Verhaerens über Rembrandt darstellt. Durch diese nachträgliche Zuordnung, die die suggerierte als solche enthüllt und die Verknüpfung des Namens mit der Zuschreibung formal, aber nicht psychologisch aufhebt, entsteht eine Verbindung zwischen Verhaeren und Rembrandt, die auf ihrer (suggerierten) gemeinsamen Wesensart beruht. Diese Verbindung geht über die konkrete, hier vorgenommene Eigenschaftszuschreibung hinaus und schließt weitere Attribute ein, die mit den Genannten assoziiert werden. Da Verhaeren zur Zeit dieser Biographie noch weitgehend unbekannt ist, läuft diese Übertragung nur in einer Richtung, d.h. von Rembrandt zu Verhaeren, ab. Dabei wirkt sich vor allem die Berühmtheit des großen Barockmalers vorteilhaft für den noch unbekanntem Dichter aus, da in der Gleichsetzung der beiden Künstler auch das Postulat der Größe Verhaerens liegt. Die Tatsache, dass Rembrandt als Maler hier zur Veranschaulichung einer dichterischen Leistung herangezogen wird, lässt vermuten, dass auch in dieser Hinsicht Gemeinsamkeiten bestehen, dass Verhaeren in seiner Art zu schreiben der bildenden Kunst nahesteht, etwa durch die Bildhaftigkeit seiner Sprache, die unmittelbar plastische Vorstellungen des Gesagten hervorruft.

Die Teilüberschriften

Dem Motto folgt eine von insgesamt drei Teilüberschriften, die sich aus jeweils vier Komponenten zusammensetzen. Diese Aufgliederung verleiht der Biographie eine Grobstruktur, welche durch die an erster Stelle stehende formale Angabe „Erster Teil“ explizit gemacht und durch die Entscheidung, diese auch auszuschreiben, betont wird.

In dieser Aussage über den Aufbau des Textes liegt eine unausgesprochene Strukturierung des zu schildernden Lebens, welche aus der Implikation einer Kongruenz von Form und Inhalt sowie der neutralen, d.h. nicht direkt literaturbezogenen Bezeichnung der drei Einheiten als „Teil“ resultiert. Diese Strukturierung nimmt den Deutungsansatz einer der Gesamterscheinung Verhaerens per se innewohnenden Eindeutigkeit und Harmonie, wie er im Rembrandt-Zitat formuliert wird, wieder auf und wendet ihn nun noch einmal auf sein Leben an, indem sie eine schematische Unterteilung desselben in drei Abschnitte vornimmt. Die so hergestellte Parallelität der gewählten Zugangsweisen wird unterstrichen durch den erneuten Griff nach einer Dreierkonstellation als Gestaltungsprinzip. Er zeigt die einzelnen Anteile als eng mit der Gesamtheit verquickt, indem er auf eine grundlegende Strukturanalogie zwischen beidem verweist und so die im Rembrandt-Zitat postulierte Einheitlichkeit der Verhaerenschen Erscheinung bestätigt.

Die grundlegende Tendenz des vorliegenden ersten Lebensabschnittes wird im Schlagwort „Entscheidungen“ zusammengefasst, das den Titel dieses Textteils darstellt. Er zeitigt eine starke Wirkung, da er den Höhepunkt einer Entwicklung fokussiert, im Laufe derer sich seelische Energien zusammenballen, um einen inneren Interessenkonflikt zu lösen. Denn eine Entscheidung zu treffen, bedeutet immer, eine von mindestens zwei Optionen zu wählen, bei der das Verhältnis von Vor- und Nachteilen am günstigsten erscheint. Eine solche Wahl schließt in den meisten Fällen einen Verzicht auf die Alternativen mit ihren Vorteilen ein, sodass die emotionale Beteiligung während des Abwägungsprozesses entsprechend groß ist. Dies nicht nur weil dafür eine Hierarchie u.U. gleichrangiger Werte aufgestellt werden muss, die eine Einschätzung der verschiedenen Vorteil-Nachteil-Relationen zulässt, sondern auch weil mit den Entscheidungen oft Veränderungen einhergehen, die in ihrem Ausmaß nicht immer vollständig abzuschätzen sind. Das gesamte situative Umfeld einer Entscheidung ist demnach von einem großen Maß an Offenheit und Unsicherheit geprägt. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass „Entscheidung“ hier im Plural verwendet wird, wodurch der Eindruck einer grundlegenden Umbruchssituation hervorgerufen wird, in der ein ganzes Bündel von Entscheidungen ansteht. So wird eine menschliche Grundsituation präsent gemacht, in der die Richtung des zukünftigen Lebens neu festgelegt und damit auch die Basis für Erfolg oder Misserfolg, Glück oder Unglück verändert wird. Der Titel ruft also zugleich die Frage nach dem Gesamtschicksal in ihrer ganzen emotionalen Bandbreite auf, ohne sie allerdings zu beantworten. Er äußert sich weder zum Sujet der anstehenden Entscheidungen, noch dazu, wie die angesprochene Situation entstanden ist,

sodass weder das Vorgegangene noch das potentiell Nachfolgende imaginiert und in seinen Auswirkungen abgeschätzt werden kann. Die daraus entspringende Abstraktheit des Kontextes verhindert eine auf konkreter Einfühlung basierende Identifikation. Auf der anderen Seite aber lässt dieser Teiltitel, indem er die aufgerufene Grundsituation nicht mit individuellen Details füllt, die zu erwartende Darstellung überindividuell erscheinen und erreicht damit eine zwar vage, aber umfassendere, da auf menschlicher Gemeinsamkeit beruhende Identifikation. Dem Eindruck schicksalsübergreifenden Gewichtes der zu erwartenden Entscheidungen wird zudem durch die Beschränkung auf dieses eine Wort Vorschub geleistet, da es, ohne denotativen oder konnotativen Modifikationen durch andere Worte ausgesetzt zu sein, sein volles assoziatives Potential in dieser noch nicht entwickelten Welt entfalten kann. (Das Motto steigert in seiner Suggestion, der Biographierte sei ein großer Geist, die Bedeutsamkeit dieses Titels eher, als dass es sie einschränkt, denn ansonsten schweigt es zu dessen konkretem Schicksal.) Durch sein isoliertes Erscheinen steht es nicht in Kontexten, deren umfassende Wirkungsmächtigkeit angezweifelt werden kann; eine Gefahr, der jede Art der Konkretisierung ausgesetzt wäre, weil sie immer nur einen Teil des Lebens bzw. der bedeutungsträchtigen Faktoren eines menschlichen Lebens umfassen kann. So aber kann dieser Titel unkonkret und bedeutungsschwer seine Wirkung entfalten und seelische Energien aufrufen, die nach Klärung drängen: Klärung der offenen Fragen und Klärung der Situation, indem Entscheidungen getroffen werden. Die Wahl dieses Titels versetzt den Rezipienten demnach in die gleiche Situation wie den Entscheidenden, welches vermutlich der Biographierte ist. Der Autor erreicht dadurch eine Annäherung der beiden Instanzen, die eine Überführung des geschilderten Lebens, d.h. der Kunst, zurück ins echte Leben mit sich bringt.

Der nächste Teil der Überschrift besteht aus einer Reihe von französischen Stichwörtern, denen eine deutsche Übersetzung folgt. Wie im oben besprochenen, in dieser Hinsicht gleich strukturierten Motto stellt dies ein Zitat Verhaerens dar. Da sich erst später herausstellt, dass es sich dabei um die Titel der frühen Gedichtzyklen Verhaerens handelt, ist die Zugehörigkeit und Intention dieser Stichworte zunächst noch unklar. Durch ihr Folgen auf den Teiltitel „Entscheidungen“ wird ein Bezug hergestellt, dem andere formale Merkmale jedoch entgegenstehen, sodass sich inhaltlich kein unmittelbarer Zusammenhang ergibt. Die – bis auf eine Ausnahme – in den Plural gesetzten Nomen sind trotz ihres bestimmten Artikels zu allgemein und emotional zu schwach, um sich widerstandslos in den hoch emotionalen Kontext einer Entscheidungssituation,

wie er durch den Titel suggeriert wurde, zu fügen. Das größere emotionale Potential der letzteren Stichworte wiederum kann seine Wirkung in Bezug auf die Teilüberschrift nicht mehr entfalten, weil das Zusammenspiel mit dieser schon durch die ersteren unterbunden wurde. So bleiben Teilüberschrift und Stichwörter verhältnismäßig beziehungslos nebeneinander stehen und entwickeln stattdessen jeweils unabhängige Wirkungsräume. Letztere strahlen Statik und Ruhe aus, was besonders durch formale Faktoren hervorgerufen wird. So ist dieser Zusammenstellung von Wortgruppen die Paukenschlagwirkung eines Einzelwortes bzw. einer einzelnen Wortgruppe versagt, zugleich aber wird ihnen auch kein Verb beigelegt, das sie in Tätigkeitsbeziehungen setzt und dadurch Dynamik erzeugt. Sie haben lediglich einen Feststellungs-, aber keinen Aktionscharakter. Zudem sind besonders die Nomen der ersten drei Wortgruppen, die die folgenden wirkungstechnisch in ihren Bann ziehen, auch konnotativ von großer Statik geprägt. Die Angabe der zwei Gruppen von Menschen sowie der Tageszeit hat kaum emotionale Bewegung hervorrufende Qualität. Hinzu kommt die assoziierte Ruhe und Abgeschiedenheit mönchischen Lebens und das mit dem Abend verbundene Zur-Ruhe-Kommen bzw. -gekommen-Sein. Das sich anschließende „Die Niederlagen“ stellt eine Übergangsguppe dar, die einerseits – zumindest im Vergleich zum Vorausgehenden – eine Zeit der Entspannung fokussiert, die andererseits aber durch ihre Assoziation mit dem Vorausgehenden, nämlich dem Kampf, bereits größeres emotionales Potential und mehr Bewegungskarakter innehat. Dies wiederum verbindet sie mit den nachfolgenden Wortgruppen, die dies jedoch aufgrund der beschriebenen formalen Situation nicht zur Entfaltung bringen können. Hinzu tritt, dass die sich darunter befindliche Ausnahme „Am Wegrund“ eine mögliche klimaktische Struktur unterbindet, indem sie der sich entwickelnden Spannung einen Ruhepol entgegensetzt und diese damit mindert.

Die Atmosphäre des Stillstands nun, die diese Wortgruppen herbeiführen, begünstigt die Entstehung einer mystischen Stimmung, welche ihren Grund in der assoziierten Dunkelheit der Worte „Abend“ und „Die schwarzen Fackeln“ sowie der religiösen bzw. metaphysischen Anklänge der Worte „Mönch“ und „Erscheinung“ hat.

Den letzten Teil der Überschrift bildet die Angabe eines Zeitraums, der zehn Jahre der ca. 40-jährigen Friedensperiode in Europa umfasst, welche nach dem Deutsch-französischen Krieg 1870/71 mit dem Zusammenschluss der deutschen Staaten beginnt. Sie ist Ergebnis einer – vor allem von Bismarck verfolgten – Bündnispolitik, die auf ein Gleichgewicht der Kräfte abzielt. Innenpolitisch ist diese Zeit geprägt von den Demo-

kratisierungs- und Sozialisierungsbestrebungen der infolge der Industrialisierung entstandenen Arbeiterbewegung sowie den restriktiven Reaktionen der Machthabenden darauf. Die gesellschaftliche Entwicklung ist bestimmt vom wirtschaftlichen Aufstieg des Bürgertums sowie von einem durch zahlreiche wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Neuerungen verursachten Fortschrittsglauben, welcher in seinem Zukunftsoptimismus die Gefahren derselben nicht wahrnimmt. Die angeführten zehn Jahre sind also Teil einer Umbruchperiode, in der Altes und Neues in einer explosiven Mischung nebeneinander besteht bzw. gegeneinander um die Vorherrschaft kämpft. Dies kann als Bezug auf den Titel „Entscheidungen“ sowie auf das Stichwort „Erscheinungen auf meinen Wegen“ gelesen werden, welche beide den Anklang des Neuen in ihrem Assoziationshof enthalten. Bei dieser Lesart fokussiert Ersteres eher auf das Moment der Wahl, welche die zukünftige Richtung lenkt und sowohl das Alte wie auch das Neue zum Zuge kommen lassen kann, während Letzteres eher das Unbekannte, d.h. das Neue im Blick hat und ihm einen übernatürlichen Anstrich verleiht.

Die Kapitelüberschrift

Der Titel des ersten Kapitels lautet „Die neue Zeit“ und knüpft damit explizit wie implizit an den durch die Jahresangabe aufgerufenen zeitgeschichtlichen Hintergrund an. Dies zum einen indem er sich rein denotativ auf einen Zeitraum bezieht, zum anderen indem er eine Deutung dieses Zeitabschnittes liefert, welche mit dem vorher gegebenen Rahmen harmoniert. Der Titel dieses ersten Kapitels scheint all die oben angeführten tief greifenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im Ergebnis zu umfassen und dies in einer schlagwortartigen Sequenz zu verdichten. In einer ähnlichen Weise nimmt er Anklänge der vorhergehenden Textteile auf und stellt so einen Bezug zwischen diesen zunächst einmal recht unverbunden aufeinander folgenden Titeln und Zitaten her. Er suggeriert die Überwindung des jeweils vorangegangenen Entwicklungsstadiums und den damit einhergehenden Eintritt in einen neuen Abschnitt. Das Ausrufen der „neuen Zeit“ ist in seiner Offenheit ebenso in Einklang zu bringen mit Verhaerens Aussage über die „moderne Kritik, [welche] endlich von so vielen Irrtümern befreit[]“ sei und folglich ein neues Kapitel der Rembrandt-Forschung aufgeschlagen hat, wie auch mit der Teilüberschrift „Entscheidungen“, welche nun getroffen zu sein scheinen und dadurch den Boden für ein neues Leben bereitet haben. Auch einige der Zyklustitel Verhaerens fügen sich in diesen Assoziationshof. Während „Die Abende“ und „Die Niederlagen“ noch recht implizit auf den Neuanfang, nämlich den auf den

Abend folgenden neuen Morgen sowie die Überwindung der Niederlage, das Wiederaufstehen, verweisen, kann der in „Die Erscheinungen auf meinen Wegen“ enthaltene Hinweis bereits als deutlicher, wenn auch esoterischer Zukunftsbezug gelesen werden. Der Kapiteltitel vermag es in seiner Offenheit also, die verschiedenen kleinen Bezugssysteme, die zunächst nur als vereinzelte, in unterschiedliche Richtungen weisende Schlaglichter der Lebensdarstellung Verhaerens auftreten, zusammenzubinden und sie zum Teil einer übergeordneten Struktur zu machen. Auf diese Weise gibt er dem Anfangsteil des Textes nachträglich eine Stringenz, die vorher so nicht zu erkennen war. Zweig bietet dem Rezipienten damit nicht nur einen ersten Ankerpunkt für dessen eigene Konstruktion, sondern vollzieht auch bereits in diesem frühen Stadium der Biographie einen etablierten Deutungsansatz für Lebenswege nach, welcher darin besteht, eine Anzahl von Ereignissen und Entwicklungen unter bestimmten Aspekten herauszugreifen und sie in eine übergreifende Struktur einzuordnen. Darüber hinaus setzt er auf diesem Wege auch Verhaerens Anspruch an die Rembrandt-Forschung, die Entdeckung der in Gedanken, Gesten und Werken verborgenen Einheit (vgl. E 19) anzustreben, für sich um und sichert sich so erneut dessen Billigung und symbolische Rückendeckung für sein eigenes Werk. Zudem erreicht er durch diesen formalen Rückbezug auf inhaltliche Komponenten noch eine weitere Dimension der Verwebung, mit Hilfe derer die postulierte Einheit der Lebensäußerungen noch zusätzlich untermauert wird.

Seine Offenheit ermöglicht es dem Titel aber nicht nur, verschiedenen Assoziationshöfen als Dach zu dienen, umgekehrt lässt sie ihn diese konkretisierenden Bedeutungsträger auch ansaugen, um sich selbst mit Inhalt zu füllen. Dies gilt nicht nur in Bezug auf im Text vorhandene Assoziationsangebote, auch für die unterschiedlichsten Vorstellungen des Rezipienten bleibt Raum, der sich durch das starke emotionale Potential des Titels zudem versucht sieht, seine eigenen Projektionen und Wünsche einzubringen. Die Formulierung „Die neue Zeit“ ist in ihrer Gefäßhaftigkeit zu inhaltsleer, um ausreichend Anhaltspunkte für eine klare Vorstellung des Denotats zu bieten. Hier wird lediglich ein Wendepunkt in einer Weise markiert, die das Gewesene und das nun zu Erwartende bzw. schon Eintreffene dezidiert voneinander absetzt. Wodurch sich das als neu Eingeführte vom implizit präsenten Alten unterscheidet, bleibt dabei unklar. Wichtig scheint allein die Abgrenzung des einen gegen das andere. Die daraus folgende Polarisierung lässt beides als unabhängig vom jeweils anderen erscheinen und erweckt so den Eindruck, das Neue stünde souverän und unbeeinflusst vom Alten neben dem-

selben und könne entsprechend uneingeschränkt dagegen ausgespielt werden. Die Entstehung des Neuen aus dem Alten, die beständige Verquickung der beiden Kategorien in der jeweiligen Gegenwart und die mangelnde Trennschärfe der Begriffe, gerade wenn es um zeitgeschichtliche Entwicklungen geht, werden mit dieser Formulierung weggewischt und stattdessen die Möglichkeit eines absoluten, von Belastungen durch das Vorangegangene unbeeinträchtigten Neuanfanges geschaffen. Die aus dieser Suggestion resultierende umfassend optimistische Grundstimmung des Titels erhält durch die Verwendung des bestimmten Artikels einen fast religiösen Anklang. Denn dieser macht deutlich, dass es sich nicht um eine von diversen Umgestaltungen handelt, sondern um die eine bedeutsame, welche nun alles grundlegend verändern wird. Dies rückt sie in die Nähe von Ankündigungen eines Messias' und verleiht dem zu Erwartenden entsprechend die Aura des von allem Übel Befreiten, des Leichten, grundlegend Positiven.

Die Ausrufung der „neuen Zeit“ enthält trotz ihrer suggerierten Unabhängigkeit zugleich auch den Hinweis auf Entwicklungen, die diesen neuen Abschnitt eingeleitet haben und daher impliziert sind. Es müssen fundamentale Umwälzungen stattgefunden haben, welche die „alte“ von der „neuen Zeit“ so eindeutig trennen. Der stark emotionale Charakter solcher tief greifender Veränderungen, welche immer auch mit Kämpfen, Hoffnungen und Ängsten verbunden sind, würde ein entsprechendes Kapitel eher für die Mitte, d.h. den Höhepunkt, oder das Ende eines Textes, z.B. als erlösender Ausblick, prädestinieren, da dies die vorherige Schilderung eben dieser Entwicklungen ermöglichen würde. Die Entscheidung, das Ergebnis einer Entwicklung mit dem impliziten Hinweis auf dieselbe, aber ohne eine entsprechende Darstellung derselben, zu präsentieren, hinterlässt eine kognitive wie auch emotionale Lücke beim Rezipienten, der sich nicht nur fragt, wie es zu diesem Ergebnis gekommen ist und was genau die beiden Pole voneinander unterscheidet, sondern sich auch um den emotionalen Wert des Erreichten gebracht fühlt. Denn ein Triumph, der durch Überwindung eines Gegensätzlichen zustande kommt, wird erst vollständig erfass- und fühlbar, wenn das Überwundene und damit auch das Erreichte ein Gesicht bekommt und wenn der zurückgelegte Weg zum Ziel mit all seinen Schwierigkeiten nachvollzogen werden kann und dadurch auch die Stärke des Konstanten, nämlich des Menschen, der all diese Dinge in Gang setzt und mit und in ihnen agiert, deutlich wird. Fehlen diese Komponenten, wirkt die Verkündung des Triumphes zwar hoffnungsfroh und freudig, doch sie bleibt zugleich inhaltslos und blass, da sich das Erreichte nicht gegen sein Negativ absetzen kann. In dieser Situation befindet sich objektiv betrachtet der Titel des ersten Kapitels. So bleibt

„Die neue Zeit“ nicht nur aufgrund der oben dargelegten Offenheit per se ohne Füllung, sondern auch wegen der mangelnden Darstellung von Gegenpart und Überwindung desselben. Doch wie im oben geschilderten Fall übernehmen die diesem Titel vorangegangenen Teiltexthe eine Ersatzfunktion, indem sie allein durch ihre Anwesenheit, aber auch durch ihr konnotatives Potential vorheriges Geschehen suggerieren. Auf diese Weise entsteht eine Situation, in der auf der einen Seite der Eindruck geweckt wird, der Titel sei inhaltlich gefüllt, obwohl das nicht der Fall ist. Auf der anderen Seite erscheint es auch so, als habe man die Entwicklungen, die zum vorliegenden Tatbestand geführt haben, verfolgen können, obwohl auch das nicht der Fall ist. Dem Autor ist es demnach gelungen, die entstandenen Lücken scheinbar zu füllen und dem Titel auf diese Weise einen Teil des gefährdeten emotionalen Potentials zu bewahren. Zugleich aber hat er sich alle Möglichkeiten der tatsächlichen Füllung offen gehalten und sich so die Macht über die kommenden Inhalte und die Reaktion des Rezipienten darauf erhalten.

Ein letztes auffallendes Charakteristikum des Kapiteltitels besteht in seinem überindividuellen Bezug. Während die vorangegangenen Texte alle entweder explizit an den zu Biographierenden geknüpft waren oder auf Lebenszusammenhänge von Individuen verwiesen und auf diesem Weg zu Verhaeren zurückführten, hat dieser Titel eine von der Einzelperson abgekoppelte Tendenz zum Gegenstand. „Die neue Zeit“ kann weder als Deutung eines Lebensabschnitts gelesen werden, noch betrifft sie mit ihrer Implikation zeitgeschichtlicher Umbrüche lediglich einen Einzelnen. Im Gegenteil, indem die Formulierung auf Veränderungen in großen Zusammenhängen verweist, zielt sie gerade auf deren Wirkung auf eine Gemeinschaft, d.h. auf eine Vielzahl von Menschen ab. Damit fährt sie den Zoom zurück und lässt Verhaeren, der vorher allein das Bild ausgefüllt hat und deutlich zu erkennen war, zu einer kleinen Figur neben vielen kleinen Figuren werden, die unter dem Einfluss der implizierten Veränderungen stehen. Der Titel nimmt dem Biographierten durch diese Einreihung in eine Masse zumindest einen Teil seiner Aura des Besonderen und stellt statt diesem selbst den ihn beeinflussenden Faktor in den Vordergrund. Dadurch räumt er Letzterem große Bedeutung ein, welche noch durch die Tatsache gesteigert wird, dass es sich hierbei um die Benennung des ersten Kapitels handelt. Ein solches hat in einer Biographie üblicherweise die Funktion, die „Anfänge“ eines Menschen als Person, die einer eigenen Lebensdarstellung würdig ist, darzulegen. Aufgrund dieser Positionierung ist also zu vermuten, dass bestimmte gesamtgesellschaftliche Umbrüche für die Entwicklung des Biographierten eine entscheidende Rolle spielen, ja dass der Biographierte geradezu zum Objekt dieser Umbrüche geraten ist,

statt sich, wie es herausragenden Persönlichkeiten meist zugeschrieben wird, zum Meister derselben zu machen.

Das Kapitelmotto

Vor dem Beginn des eigentlichen Textes befindet sich ein weiteres Zitat Verhaerens, dem auch hier eine deutsche Übersetzung, vermutlich von Zweig, folgt. Für diese formale Konstellation gilt das oben bereits Ausgeführte.

Konnotativ steht dieses Zitat unter dem Einfluss des Kapiteltitels, welchem es wie die anderen besprochenen Textteile zur Füllung dient. Dies umso mehr, als es als Metapher für Veränderung gelesen werden kann und entsprechend gut mit dem Assoziationshof des Titels harmoniert. Hinzu kommt, dass es in beide der oben dargestellten Leerstellen passt. Es könnte sowohl ein Puzzleteil der fehlenden Schilderung des Weges zum neuen Abschnitt sein, als auch die Frage nach den Charakteristika desselben beantworten. Im ersten Fall würde die Aussage, dass „[sich] alles bewegt“ (E 23), unterstreichen, wie grundlegend die Umgestaltungen sind, die „die neue Zeit“ einleiten, und auf diese Weise die Besonderheit derselben herausstellen. Im zweiten Fall würde ihr selbst eine große Dynamik zugesprochen und dies implizit zum Abgrenzungskriterium gegen das Überwundene erhoben.

In jedem Fall nimmt dieses Zitat die positive Grundstimmung des Kapiteltitels auf, indem es die alles umfassende Bewegung statt als Bedrohung als „wallende Horizonte“ (ebd.), d.h. als Erweiterung des Wahrnehmungsbereiches interpretiert. Ein vergrößerter Wahrnehmungsradius ermöglicht weitergehende Erkenntnis, welche wiederum zu einem größeren Aktionsspielraum verhelfen kann. Das heißt, Begrenzungen werden verschoben, der innerhalb dieser Begrenzungen Lebende erhält Zugang zu mehr Macht, die ihm u.a. mehr Kontrolle über sein Leben gewährt. Dieser Zugewinn an Einfluss ist, da hier von „Horizont“ in der Mehrzahl gesprochen wird, offensichtlich sogar auf mehreren Gebieten zu verzeichnen, sodass das Subjekt geradezu in ein Zeitalter weitreichender Herrschaft über die Gegebenheiten und damit auch über sein Schicksal katapultiert zu werden scheint. So entsteht eine Vision von der Eroberung der eigenen und neuer Welten, die allerdings ohne konkreten Inhalt und daher ähnlich abstrakt wie der Kapiteltitel bleibt. Die Erwartungen an die Erscheinungsformen der neuen Zeit, die dieses Zitat dadurch auf der einen Seite noch einmal schürt, werden so zum Projektionsbündel weniger vom Text auf realistischer Basis entwickelter Zukunftsentwürfe als vielmehr eines inspirierten Rezipienten, der sich von Optimismus vermittelnden Assoziationshöfen zu weitschweifigen Träumereien verführen lässt. Zugleich jedoch erhält

diese optimistische Interpretation der allumfassenden Bewegtheit auch einen gewissen Unsicherheitsfaktor, indem eine deutungsindizierende Formel im Konjunktiv hinzugesetzt wird, die der Aussage auf der anderen Seite den Feststellungscharakter nimmt und stattdessen durch ihren Gestus einer lediglich potentiellen Deutung Zweifeln an der von ihr vermittelten Sichtweise Raum gibt. Dies wie auch die Bedächtigkeit, die dieser Modus ausstrahlt, dämpft möglichen übermäßigen Enthusiasmus, wie er aufgrund Erwartungen aufzukommen geneigt ist, die die Vision geweckt hat.

Aber auch unabhängig von seinem Zusammenspiel mit den Konnotationen des Kapitel-titels entwickelt dieses Zitat große Wirkung. Es entwirft zunächst ein Szenario, in dem nichts so, wie es ist, Bestand hat, d.h. in dem man sich auf nichts verlassen kann und fortwährend damit rechnen muss, die Orientierung und den Boden unter den Füßen zu verlieren. Ganz gleich, ob die Aussage des Zitates wörtlich zu nehmen ist, sich also tatsächlich alles in Bewegung befindet, oder ob man sie als Metapher für permanente Veränderungen liest, sie enthält ein erhebliches Unsicherheitspotential für den sich auf ihrer Realitätsebene Befindlichen. Doch die Bedrohlichkeit der entworfenen Situation kann nicht voll zur Entfaltung kommen, da sich ihr in Form einer scheinbar nur technischen Bemerkung ein Element entgegenstellt, das das gesamte Motto in seinen Bann zieht.

„Man könnte sagen“ stützt seine beherrschende Stellung auf verschiedene Merkmale. Zunächst einmal ist es allein seine Anwesenheit, die großen Aussagewert hat, denn in einer Situation wie der soeben beschriebenen wäre eher eine Interjektion als ein abwägendes Einschätzen des Geschehens zu erwarten. Bereits die Aussage „alles bewegt sich“ lässt auf einigermaßen koordinierte intellektuelle Arbeit schließen, die auf einer gewissen Distanz zum unmittelbaren Geschehen beruht. Distanz, die nur durch irgendeine Art der Nicht-Involviertheit, durch ein Stück Sicherheit gewonnen werden konnte. Dies gilt noch in weit größerem Maße für „man könnte sagen“. Die Bewältigung einer Situation, die durch physische Unordnung gekennzeichnet ist, erfolgt in erster Linie auf ebenso physischer Ebene. Bewegt sich alles, ist der Mensch in seiner körperlichen Existenz gefährdet und reagiert entsprechend mit seinem Körper. Erfordert die Stabilisierung der Lage die Weitergabe von Informationen, so würde sich diese aus Effektivitätsgründen auf das Nötigste beschränken. Mitteilungen über die Kommunikationstätigkeit des Sprechers wären also völlig fehl am Platz, da sie Zeit- und Kraftressourcen unnötig belasteten. Auch eine Verwendung des Konjunktivs erscheint für einen in die angedeuteten Umstände involvierten Sprecher eher unangemessen, da

dieser Modus den Nimbus realitätsferner, im geistigen Müßiggang durchgeführter Gedankenspiele hat, die in keiner Weise der Bewältigung drängender Probleme dienen. Auch ist er auf kommunikativer Ebene zu sehr im Potenziellen und entsprechend zu wenig im Tatsächlichen verankert, um eine schnelle Umsetzung des Gedachten oder Gesagten, wie sie hier erforderlich scheint, zu ermöglichen. Die Übersetzung Zweigs verstärkt diese Wirkung im Vergleich zum Original sogar noch, indem sie der einfachen Verbform im Konjunktiv das Modalverb „können“ beifügt und die Potenzialität der Aussage auf diese Weise noch weiter steigert, sie also noch zusätzlich tatsächlicher Realisierbarkeit entzieht. Der Widerspruch zwischen dem zunächst entworfenen Bedrohungsszenario und der offensichtlich von Ruhe und der Möglichkeit zu abwägendem Urteilen geprägten Lage des Sprechers lässt nun den Eindruck entstehen, dieser befände sich außerhalb der beschriebenen Realität. Der Ausspruch „man könnte sagen“ befördert ihn geradezu in eine gottähnliche Position, indem er eine zweite Realitätsebene schafft, die apperzeptiven und intellektuellen Zugriff auf die unmittelbare Geschehensebene gestattet, zugleich aber vor ihren Auswirkungen und Beeinträchtigungen geschützt zu sein scheint. Dies verleiht der Sprecherstimme eine Aura der Glaubwürdigkeit und Bedeutungsschwere, da es nicht nur einen erhöhten Standort suggeriert, der größeren Überblick bietet und damit verlässlichere Urteile erlaubt. Es lässt auch metaphysische Anklänge entstehen, die in ihrem Verweis auf eine göttliche Instanz die Möglichkeit tieferer und weitblickenderer Einsichten, als sie die menschliche Urteilskraft bisweilen zulässt, postulieren. Der Urheber des Zitates, Verhaeren, erscheint dadurch von einem Hauch des Unendlichen umgeben, der erneut Nähe zwischen inspiriertem Menschen und Metaphysik herstellt. Dies knüpft an die im ersten Zitat vertretene Auffassung vom Künstlertum Verhaerens an und erneuert die Suggestion seiner vom menschlich beschränkten Urteil unabhängigen Bedeutsamkeit. Auch hier nimmt sich der Autor den Dargestellten als Komplizen, indem er dessen Äußerungen für sich selbst (und ihn) sprechen lässt.

Der Mittelteil dieses Zitates verleiht der Sprecherstimme jedoch nicht nur durch seine metaphysischen Anklänge Bedeutung, er lässt sie darüber hinaus auch in konnotative Setzungen eingreifen. Aus ihrer Distanz zur Geschehensebene, die die Grundlage für ihr Auftreten bildet, verweist die Sprecherstimme in ihrem abwägenden und beurteilenden Gestus überhaupt erst auf die Tatsache eines solchen Verhaltens und schafft auf diese Weise die Möglichkeit eines so agierenden Subjektes auf der Realitätsebene des Textes. Sie entzieht das als im Geschehen gefangen imaginierte Subjekt – und mit ihm den sich

empfindenden Leser – der Unmittelbarkeit seines Erlebens und hebt die daraus folgende Auslieferung an die permanente Reaktion auf seine Realität auf. Sie schafft damit Raum für einen aktiven Umgang mit der Welt. Mit dieser Emanzipierung geht eine Strukturierung der entworfenen Situation einher, welche die latente Bedrohlichkeit in Potential verwandelt. Indem der Sprecher nämlich das Chaos deutet, d.h. es zerlegt und neu zusammensetzt, schafft er ein System nach seinen eigenen Ansprüchen und Möglichkeiten. Auf diese Weise macht er die vorherige Unordnung für sich beherrschbar und nimmt ihr so die übermächtige Wirkung. Nun ist es das deutende Subjekt, das die Kontrolle übernommen hat und entsprechend auch die Möglichkeiten der vorliegenden Situation für sich nutzen kann. Diese Neustrukturierung lässt den Einfluss des Sprechers als über das passive Erkennen des Gegebenen hinausgehend erscheinen. Der rückwirkende Effekt seiner Äußerung erweckt den Eindruck, der Sprecher könne tatsächlich in schon bestehende Zusammenhänge eingreifen und sie umformen. Diese faktisch nur intellektuelle Gestaltungsmacht entwickelt vor allem durch die emotionale Relevanz, die eine Bedrohung durch Chaos für die menschliche Psyche darstellt, eine so starke Wirkungskraft, dass sie in der Vorstellung des Rezipienten zum tatsächlichen Einflussfaktor wird. Die strukturierende Stimme legt nicht nur Regelmäßigkeiten im Gegebenen frei, sie ordnet selbst. Auch diese Suggestion von Wirkungsmacht geht vom im Text präsenten Sprecher auf die Namensangabe am Zitatende über, die die darzustellende Person enkodiert. Gemeinsam mit der Annäherung derselben an metaphysische Instanzen erweckt dies den Anschein, dass es sich bei der zu biographierenden Person um eine übermenschliche Gestalt handelt. Verhaeren selbst wird so, wie das erste Zitat es bereits zu transportieren versuchte, zum per se bedeutungsvollen Zeichen, an welchem der deutende Geist sich abarbeiten kann und muss, welches als solches aber nie zur Diskussion steht.

Als letzter Faktor seiner beherrschenden Stellung sei die Position von „man könnte sagen“ im Zentrum des Zitates genannt. Indem sie suggeriert, die anderen Textteile seien um es herum, d.h. an ihm als Fixpunkt orientiert, angeordnet, hebt sie diesen Teil des Zitates heraus. Auf formaler Ebene kommt diese zentrale Position durch die Satzzeichen zustande, die die Grenzen der Sinngruppen markieren. Inhaltlich entsteht sie durch die Beschäftigung des ersten und letzten Teiles mit den Merkmalen des unmittelbaren Geschehens, d.h. genauer gefasst, mit den Merkmalen, die die Bewegtheit der Situation vor Augen stellen. In dieser Schwerpunktsetzung unterscheiden sich Anfang und Ende des Zitates vom Mittelteil, der die Erfassung der äußeren Situation aussetzt,

um auf die Tatsache und Geartetheit des Deutungsvorgangs bei dieser Erfassung zu verweisen. So entsteht ein Kontrast zwischen parallel gestaltetem Zitat anfang und -ende und sich davon absetzendem Mittelteil, der die Besonderheit des Letzteren auch auf dieser Ebene herausstellt und ihm auf diese Weise verstärktes Gewicht verleiht.

Der letzte Teil des Verhaeren-Zitates stellt die Deutung des im ersten Teil wahrgenommenen Geschehens dar. In seiner Beschaffenheit nimmt er die vom Mittelteil gesetzten Akzente auf und entwickelt sie weiter, indem er sie mit Inhalt füllt. Die oben ausgeführte strukturierende Wirkung schlägt sich im Wechsel des Fokus nieder. Während „alles bewegt sich“ aufgrund des oben dargelegten akuten Bedrohungspotentials einen Blick auf das Nahe, was die eigene Existenz unmittelbar beeinflusst, indiziert, lenkt „wallende Horizonte“ den Blick in die Ferne. Indem es auf diese Weise suggeriert, dass aus der Nähe keine Gefahr droht, nimmt es der Situation die Bedrohlichkeit bzw. unterstreicht diesen von „man könnte sagen“ angelegten Eindruck.

Die festgestellte Nähe zu metaphysischen Instanzen kommt einerseits in eben diesem Fokuswechsel zum Ausdruck, welcher auf einer vor den Zugriffen der unmittelbaren Geschehensebene gesicherten Position basiert und entsprechend auf sie verweist. Zum anderen wird sie durch die Tatsache, dass hier von „Horizonten“ gesprochen wird, signalisiert. Die Verwendung des Plurals ist von der Ebene des Alltagsverstandes her nicht zu rechtfertigen, da es aus dieser Perspektive immer nur einen Horizont, ein visuelles Zusammentreffen von Himmel und Erde geben kann. Daraus folgt, dass es sich hier um einen Blick handeln muss, der irdische Beschränkungen überschreitet.

Der erste Satz

Der erste Satz knüpft thematisch unmittelbar an den Titel des Kapitels an, indem er die gravierende Andersartigkeit der Gegenwart im Vergleich zur Vergangenheit konstatiert. Er tut dies auf eine Weise, die den beiden für Titel und Zitat dieses ersten Kapitels herausgearbeiteten Haupttendenzen entspricht. Diese bestehen in der Abstraktheit der Aussagen über die ausgerufene neue Zeit und in der metaphysischen Überhöhung derselben. Erstere lässt sich daran ablesen, dass sich auch hier keine Äußerungen über konkrete Erscheinungsformen des neuen Abschnittes finden. Wie vorher wird recht vage auf strukturelle Vorgänge bzw. Setzungen verwiesen, die den Unterschied zwischen Neuem und Altem unterstreichen sollen. Indem einer Beschäftigung mit klar umrissenen, tatsächlich fassbaren Lebensbereichen ausgewichen wird, wird eine Anschaulichkeit vermieden, die Zugang zu konkreten Bildern des Alten und des Neuen

und damit auch zu ihren Parallelitäten, Ähnlichkeiten und Verquickungen gewähren würde. Dies würde nicht nur eine Autonomisierung des Rezipienten in Gang setzen, welcher dadurch eigenständig über die Eigenschaften von Vergangenheit und Gegenwart urteilen könnte, statt sich der absoluten Macht des Autors, welcher dessen Erwartungen immer weiter schürt, sie aber nicht befriedigt, weiterhin beugen zu müssen. Es würde – z.T. in dessen Folge – auch die Polarisierung des Gegensatzpaares aufweichen, was gemeinsam mit der inhärenten Konzentration aufs Detail dem offen transportierten Absolutheitsanspruch des Andersartigkeitspostulats entgegenstünde.

Diese Absolutsetzung der Andersartigkeit schlägt sich u.a. auch in der Syntax nieder, welche durch eine anaphorische Struktur mit dem Wort „anders“ (E 23) jeweils in der Spitzenstellung gekennzeichnet ist. Die Veränderung der üblichen Reihenfolge der Satzteile zugunsten des Adjektivs unterstreicht seine Relevanz und führt sowohl zur Betonung als auch zur Illustration seiner Aussage. Auch die Satzstruktur ist auf diese Weise als erkennbar „anders“ markiert und macht die neue Zeit so in ihrem Hauptcharakteristikum fühlbar. Die Wiederholung dieses Vorgangs im zweiten Teil des Satzes festigt diese Wirkung, sodass schließlich die Andersartigkeit die ganze darzustellende Welt genauso zu dominieren und strukturieren scheint, wie „anders“ den ersten Satz in seiner Anlage und Wirkung regiert. Durch diese grundlegende Gemeinsamkeit zum Repräsentanten der neuen Zeit erhoben, überträgt der erste Satz noch weitere seiner Merkmale auf dieselbe und lässt sie dementsprechend in seiner ästhetischen Qualität und seinem enthusiastischen Überschwang, welcher in der Aufnahme und vollen Entfaltung der Konnotationen des unmittelbar Vorangegangenen entsteht, von ebenso positiven Tendenzen bestimmt erscheinen.

In „all unserer Ahnen“ (ebd.) am Ende des Satzes erhält das außerordentlich positiv belegte „Jetzt“ und „Wir“ dann seinen durch „anders“ angekündigten Gegenpol. Die dadurch zum Ausdruck gebrachte Opposition ist umfassend und hebt die Gegenwart – das Vergangene homogenisierend – in ihrer besonderen Verfasstheit über alles bisher Gewesene heraus, sodass der Absolutheitsanspruch des Andersartigkeitspostulats auch mit diesem Gestus unterstrichen wird. All dies geschieht lediglich auf der Basis einer selbstbewussten, von emotionsstarken Worten getragenen Behauptung, die jeglicher beweiskräftigen Konkretisierung ausweicht. Die Beschaffenheit des ersten Satzes eröffnet einen Zugang zur neuen Zeit demnach, ähnlich wie man es auch für Kapiteltitel und Zitat in ihrer Abstraktheit und konnotativen Stärke formulieren kann, in erster Linie

über emotionsauslösende Signale, anstatt aufgrund von Informationen, die die kognitive Verarbeitung in Gang setzen bzw. sie überhaupt erst ermöglichen.

Die zweite Haupttendenz baut zu einem großen Teil auf der ersten auf. Die Absicht, die dargestellten Zusammenhänge metaphysisch zu überhöhen, kommt zum einen durch die Unkonkretheit, auf der die Verabsolutierung basiert, selbst zum Ausdruck. In ihrer Offenheit entzieht sie ihr Objekt endgültiger Fassbarkeit und nähert es dadurch ähnlich un-fassbaren Instanzen an. Zum anderen wirkt ihre Folge, der Eindruck von Absolutheit, in dieselbe Richtung, indem sie den Anschein einer Unbeschränktheit erweckt, die irdischen Existenzen und Erscheinungsformen normalerweise vorenthalten ist.

Ähnlich wie im voranstehenden Zitat scheint die Sprecherstimme von einer übergeordneten Realitätsebene zu ertönen, da ihr Wissen um die Verfasstheit der Zeit, das Lebensgefühl der gegenwärtigen und aller vergangenen Generationen einen Einblick suggeriert, der über menschliche Möglichkeiten hinausgeht. Hier jedoch ordnet sich der Sprecher mit dem Possessivpronomen „unser“ (E 23) in die Masse derer ein, deren Leben lediglich einen „Augenblick[] in der Ewigkeit“ (ebd.) darstellt, und verkleinert sich damit perspektivisch zu einer Stimme, die zwar durch die Zeiten bis zum Leser ertönt und in ihren Aussagen beeindruckend übergreifende Bögen schlägt, die aber dennoch als eine an ihren „Augenblick“ gebundene Erscheinung auf diese begrenzte Perspektive beschränkt bleibt. So macht sich der Sprecher auf der einen Seite zum Teil einer von ihm selbst enthusiastisch begrüßten Entwicklung und aktiviert auf diese Weise ein Wissen um das Glücksgefühl, das vom Aufgehen in einer großen positiven Einheit hervorgerufen werden kann. Auf der anderen Seite aber eröffnet er dadurch auch Raum für Zweifel an seiner Autorität, die seine Äußerungen statt als Verkündigung überirdischer Wahrheiten ebenso gut als einem Überwältigungsgefühl entsprungene Jubelrufe erscheinen lassen können. So stehen sich der Schwung in die Einsamkeit der Höhe, der in der auf metaphysische Zusammenhänge verweisenden Wahrnehmung der Gegenwart als „Augenblick[] in der Ewigkeit“ sowie der mystisch wirkenden Bezeichnung der Vorfahren als „Ahnen“ einen expliziten Ausdruck erhält, und der Drang in die Geborgenheit der Menge in diesem ersten Satz gegenüber. Beide erobern sich ihren Wirkungsbereich, der von dem des jeweils anderen begrenzt, zugleich aber auch erweitert und bereichert wird: Während die metaphysische Erhabenheit von einem Hauch zwischenmenschlicher Wärme umspielt wird, erfährt die Banalität der menschlichen Existenz hier eine Berührung mit dem Unendlichen.

Der erste Absatz

Der Text beschäftigt sich auch im Weiteren mit den Auswirkungen des Eintretens in die neue Zeit. Auch seiner Neigung zur Abstraktheit bleibt er zunächst treu und findet nur langsam und unter zahlreichen Beschwörungen der Tiefe und Reichweite der Andersartigkeit zu konkreteren Aussagen über die neue Ära.

Dem ersten Satz folgt mit der Darstellung der regelmäßigen Abläufe der Natur die Präsentation eines Unveränderlichen, „d[er] ewige[n] Erde“ (E 23). Dies schürt als retardierendes Moment erneut die Erwartungen des Lesers, indem es eine Befriedigung derselben weiter aufschiebt, und betont durch die Komplementarität der dargestellten Kontinuität auch den vorher (und nachher) postulierten Veränderlichkeitscharakter. Dieser wird als Opposition des Beständigen zudem implizit positiv besetzt, indem Letzterem durch Worte wie „unbewegt“, „dunkel“ und „eintönig“ (vgl. ebd.) eine eher negative Färbung verliehen wird. Indem aber am Ende dieser Ausführungen die Aussage, „ihr [d.i. der Erde] geistiges Antlitz“ (ebd.) sei dagegen anders geworden, angeschlossen wird, wird nicht nur der positive Gegenpol des Abgewerteten eingeführt und die aufstrebende Helligkeit und Beweglichkeit des Geistes, die im Folgenden ausführlich zur Darstellung kommt, gegen die bodennahe und in ihrer Zyklizität nie über das schon Erreichte hinaus kommende Regelmäßigkeit der Natur ausgespielt. Es wird zugleich auch der Wandel an diese „ewige“, von „eintönigen“ Erscheinungen und Abläufen beherrschte „Erde“ zurückgebunden, die damit zum Fundament der bejubelten Veränderungen wird. Durch diese Verknüpfung des als gegensätzlich Postulierten entsteht eine Struktur, die der des ersten Satzes analog ist und von einer Situation zeugt, in der die Bindung des einen an das andere den jeweiligen Wirkungsbereich sowohl begrenzt wie auch erweitert. Während die Natur durch den Eingriff des menschlichen Geistes einen Teil ihrer Einflussphäre verliert, erfährt sie doch zugleich auch eine Veredelung und Befriedung durch die Ergebnisse der menschlichen Aktivitäten. Da werden Urwälder zu bebautem Land (vgl. ebd.) und „Meere [...], die sich seit Jahrtausenden vergeblich suchten, [sind wieder vereinigt]“ (E 23f.). Die menschliche Kultur dagegen, auf der einen Seite an die von der Natur vorgegebenen Voraussetzungen gebunden, kann dieselbe auf der anderen Seite als Basis ihrer hochfliegenden Bestrebungen benutzen und aus dem Fundus ihrer Möglichkeiten schöpfen. Der Gewinner in dieser Beziehung bleibt der Mensch, dessen Leistungen zunächst auf Augenhöhe mit den Erscheinungen der Natur gebracht werden, indem z.B. Städte mit Urwäldern ver-

glichen werden (vgl. E 23), aber auch indem dieser Gedanke explizit formuliert wird, um die Darstellung seiner Errungenschaften schließlich in einer Suggestion seiner Herrschaft über die Natur münden zu lassen. Hierfür werden komplexe Zusammenhänge stark vereinfacht: Die Denotate der durch technische Neuerungen ermöglichten Leistungen, die alle in Bezug zu Erscheinungen der Natur gesetzt werden, prallen auf ihre verharmlosenden Konnotate und erwecken in dieser Konfrontation den Eindruck, bemerkenswerte Errungenschaften seien durch vergleichsweise geringe Anstrengung entstanden. Dies lässt den Menschen als Urheber dieser Leistungen übermenschlich wirken, während die Natur die ihr sonst innewohnende Gewaltigkeit verliert. So findet eine Vergöttlichung statt, die durch das an antike Göttervorstellungen gemahnende Bild des „Blitz[es] [...] in [seinen] Händen“ (ebd.) besonders deutlich hervortritt.

Trotz dieser Erhebung bleibt der Mensch bei dieser Fortschrittsdarstellung doch auffällig im Hintergrund. Lediglich zweimal tritt er „namentlich“ genannt auf, aber auch dann nur als Anhängsel seines „Werkes“. Ansonsten wird der Initiator dieser Werke anonym durch „man“ repräsentiert oder in Passivkonstruktionen versteckt. Nur einmal ist er bzw. sein Werk als Subjekt präsent, das allerdings aus der Spitzenposition verdrängt wurde, während er sonst durchgehend in Nebensätze verlagert ist. Zum Teil wird er sogar vollends aus dem Entstehungsprozess ausgeschlossen, z.B. wenn „Städte [...] jäh auf[]wachsen“ (ebd.) oder „sich [in der Luft] nun ein neuer Weg von Land zu Land [baut]“ (E 24). Formal also erhält der Mensch hier in keiner Weise eine Sonderstellung. Es wird vielmehr der Eindruck erweckt, als hätten die geschilderten Entwicklungen sich selbst in Gang gesetzt und würden nun alles beherrschen. Durch diese Struktur entsteht eine Art zweiter Gott, der durch seine starke Präsenz und die extrem positive Besetzung den vergöttlichten Menschen überholt und so eine Hierarchie aufstellt, in der an unterster Stelle die Natur, an mittlerer der Mensch und an oberster er, der Fortschritt selbst steht.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Die Verbindungen zwischen dem Anfang der vorliegenden Biographie und dem Rest des Textes sind zahlreich und erstrecken sich auf inhaltliche wie formale Aspekte der Eingangsgestaltung. So bestimmt z.B. die sich bereits im Anfang abzeichnende Neigung Zweigs, mit Zitaten des Biographierten zu arbeiten, auch die weitere Form des Textes. Er stellt nicht nur jedem Kapitel ein Zitat Verhaerens voran, immer wieder fügt er auch in den Fließtext Teile von dessen Arbeiten ein, um seinen Standpunkt deutlich zu

machen. Diese in die Darstellung integrierten Abschnitte bilden den Höhepunkt einer sich einfühlenden und identifizierenden Argumentation, welche durch die folgenden beiden Merkmale eingeleitet wird. Zum einen ist dies die stark emotionale Wortwahl, die teilweise sicherlich auf Zweigs grundlegender stilistischer Disposition beruht, die letztlich aber in dieser Stärke auf eine Anpassung an den Stil Verhaerens zurückzuführen ist. So stellt das Volk für Zweig eine „drohende Brandung“ (E 28) dar, die Landflucht ist von einer „vampirischen Gewalt“ (ebd.) der Städte verursacht, Verhaerens Texte über Flandern sind gekennzeichnet von „kochenden Bildern“ (E 54), „eine ungeheure Sinnlichkeit tobt [...] im Motiv“ (ebd.) usw. Zum anderen handelt es sich dabei um die in der Verwendung des Pronomens „man“ angedeutete sowie in den Pronomen „wir“ und „unser“ vollends zum Ausdruck gebrachte Übernahme der Verhaerenschen Perspektive, welche neben dem Autor auch den Rezipienten mit einschließt (vgl. z.B. E 110f., 207f., 244). Mit dieser Art der Darstellung signalisiert Stefan Zweig, wie es sich im Anfang durch seine Übersetzungspraxis bereits andeutete, dass er sich völlig in den Dienst des Biographierten stellt und sich dessen Genie also pflichtschuldig unterordnet. Mehr noch, er erhöht denselben auch, indem er demonstriert, dass dieser eines solchen Gunstbeweises wert ist. Darüber hinaus bringt er dem Rezipienten das Werk Verhaerens auf zweierlei Weise nahe. Durch die Integration der Texte in die Biographie initiiert er einen unmittelbaren Kontakt des Rezipienten mit diesen, aus welchem eine nähere Beschäftigung und schließlich Begeisterung für den bewunderten Meister und seine Werke entstehen kann. Außerdem setzt er auf diesem Wege das Einfühlungs- und Begeisterungsethos um, das Verhaeren als Zugang zur Welt fordert und lebt. Indem er in dessen Werk ein für die zeitgenössische Gesellschaft ähnlich widerständiges Sujet, wie es die industrialisierte Welt zu dieser Zeit darstellt, mit derselben Begeisterung und Leidenschaft für sich einnimmt, wie Verhaeren es mit dem gesellschaftlichen Wandel tut, vollzieht er für den Rezipienten unmittelbar erlebbar die grundlegenden Postulate des präsentierten Werkes nach. Damit bietet er ihm einen direkten Zugang zu denselben, statt ihn mit abstrakten Theoremen abzuschrecken, und sichert sich selbst nach einem ähnlichen Prinzip wie bei dem Zitat aus der Rembrandt-Biographie Verhaerens dessen symbolische Rückendeckung.

Das Einfühlungs- und Begeisterungsethos, das dieser Darstellung zufolge als eines der wichtigsten Charakteristika des Verhaerenschen Schaffens zu betrachten ist, resultiert nach Zweigs Deutung aus einer schmerzhaften Konfrontation mit einer veränderten, aggressiv einwirkenden Umwelt. Die Psyche Verhaerens kann diese Konfrontation nur

bewältigen, indem sie den Aggressor für sich in eine Ikone umwandelt, der es zu dienen gilt. Der Kampf *gegen* den Aggressor wird so zu einem Ringen *um* ihn und gegen das eigene Empfinden, das sich (zunächst) widerständig zeigt. Er wird bezwungen, indem er angenommen, ja mit Begeisterung bejaht und so gewissermaßen amöbenhaft umschlossen wird. Diese Art der Vereinnahmung nimmt ihm die Stellung als Widerpart, ja überhaupt als selbständiges Objekt und macht ihn stattdessen zu einem Teil des vereinnahmenden Subjektes und seines alles umspannenden Bestrebens, die ganze Welt mit Begeisterung umgreifen zu können. Durch diese Assimilation ist der Aggressor als solcher unschädlich gemacht, zugleich aber wurde auch der Assimilator einer Veränderung unterzogen, einer Veränderung nämlich, die ihn in die Lage versetzt hat, dem vorher stark negativ belegten Objekt nicht nur neutral, sondern sogar extrem positiv zu begegnen. Die Verhaeren umgebende Welt steht demnach in zweifacher Hinsicht sowohl am Ursprung seiner künstlerischen Existenz als auch am Endpunkt der jeweiligen Entwicklung. Zum einen hat sie in ihrer aggressiven Einwirkung die Krise hervorgerufen, die im Zuge ihrer Bewältigung einen der Kernpunkte seines künstlerischen Programms, nämlich den Willen, alles mit Begeisterung zu umfassen, hervorgebracht und ihn also als den Künstler geschaffen hat, der er nun ist. Zum anderen steht sie immer wieder aufs Neue am Beginn eines jeden seiner Werke, da diese jeweils Ausdruck eines aktuellen Bewältigungsvorgangs und damit auch eines neuen Begeisterungsbestrebens sind, und beeinflusst in dieser Eigenschaft zugleich Form und Inhalt der Ergebnisse dieser Auseinandersetzungen. Die aus dieser Relevanz für das Schaffen Verhaerens resultierende Position des auf ihn wirkenden Kontextes findet nicht nur Eingang in die Anfangsgestaltung, sie schlägt sich auch, Merkmale derselben aufnehmend, in der Struktur des Gesamttextes nieder. Sie deutet sich z.B. im überindividuellen Bezug des Titels des ersten Kapitels an, welcher anstelle eines Aspektes der persönlichen Entwicklung des Biographierten den Einfluss gesellschaftlicher Umbrüche in den Vordergrund stellt und diesem so eine Vorrangstellung in der Lenkung der Entwicklung Verhaerens einräumt. Diese Art der Titelwahl tritt auch bei den folgenden Kapiteln immer wieder auf und kann als Vorstufe eines weiteren formalen Charakteristikums betrachtet werden, das auf die Bedeutung der Kontextfaktoren für das Werk Verhaerens hinweist. Hierbei handelt es sich um die einleitende Schilderung der allgemeinen Situation, welche sowohl den Anfang des ersten wie auch zahlreicher weiterer Kapitel kennzeichnet. Erst daran anschließend erfolgt die Aufnahme des eigentlichen Sujets in Form einer Positionierung des Biographierten und seines Werkes im

jeweiligen Kontext. Diese Anfangsstrukturierung macht auf formalem Wege deutlich, dass es der Kontext ist, welcher zuerst da war, und dass es Verhaeren ist, welcher sich in diesen einfügt, und bringt auf diese Weise die Bedingtheit Verhaerens durch sein zeitgeschichtliches und lokales Umfeld zum Ausdruck. Zudem offenbart diese Art der Anfangsgestaltung das Selbstverständnis des Autors, welcher seine Aufgabe hier darin sieht, dem eigentlich Bedeutenden das Feld vorzubereiten. Mit einer solchen Positionierung als Dienender, welche sich bereits der Übersetzungspraxis Zweigs eingeschrieben zeigte, wird in einer weiteren Hinsicht der Bogen zu Verhaerens Programm geschlagen, welches diese Komponente der unterwerfenden Hingabe enthält. Der Autor setzt also auch in diesem Gestus die Forderungen Verhaerens um und überführt damit nicht nur dessen Theorie in fühlbare Praxis, sondern fügt sich auch dessen Ansprüchen, wodurch er den Willen zur Unterordnung signalisiert. Im selben Zuge aber macht er sich ihm gleich, indem er zum einen dessen Programm für sich übernimmt und auf diese Weise zum anderen beweist, dass auch er den Anforderungen Verhaerens an sich selbst gewachsen ist. Diese Haltung Zweigs seinem Objekt gegenüber, die ebenso von großer Hingabe wie vom Wunsch nach Orientierung und Einordnung der eigenen Person in Bezug zu diesem Objekt geprägt ist, fließt nicht nur in die Anfangsgestaltung mit ihren Verhaeren überhöhenden Tendenzen ein, sie bestimmt den gesamten Text, der eine Hymne auf den Meister und sein Werk darstellt und versucht, beide in verschiedenster Weise in ihrer bewunderten Eigenart spürbar werden zu lassen. Hey'l sieht dies als eine von mehreren Identifikationen mit einem zum Idealbild erhobenen älteren Freund, die von einem „Mangel an Selbstbewußtsein und [...] psychische[r] Labilität“ zeugt.¹⁹⁵

Ein dem Einfühlungs- und Begeisterungsethos scheinbar entgegenstehendes Merkmal ist die Oppositionierungstendenz, die den Text durchzieht. Sie kündigt sich mehrfach in der Anfangsgestaltung an. Ein erster Hinweis findet sich z.B. in dem Teiltitel „Entscheidungen“, welcher eine Entweder-oder-Situation aufruft, in der alternative, nicht zu vereinbarende Ausgangsmöglichkeiten liegen. Auch im Titel des ersten Kapitels liegt die Andeutung dieser Oppositionierungstendenz. Hier ist es die explizite Absetzung der Gegenwart bzw. Zukunft gegen die Vergangenheit, die die Idee des Gegensätzlichen vermittelt und die durch das Fehlen einer konkreten Füllung der angekündigten „neuen Zeit“ in ihrer Wirkung noch verstärkt wird. In der daraus entstehenden Offenheit nämlich bleiben mögliche Verquickungen zwischen Alt und Neu ausgeblendet, sodass der

¹⁹⁵ Hey'l, B.: Stefan Zweig im ersten Weltkrieg, in: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne, hg. v. U. Schneider u. A. Schumann, Würzburg 2000, S. 282. Vgl. dazu Haenel, S. 196, 211f.

Fokus voll auf der grundsätzlichen Andersartigkeit der „neuen Zeit“ liegt. Diese im Titel noch recht indirekt übermittelte Botschaft wird im Anfang des ersten Kapitels dann explizit. Der Autor bringt das Thema mit spürbarem Nachdruck zur Sprache, indem er wiederholt das Wort „anders“ verwendet und mit Worten wie „all“, „nur“ und „nie“ (vgl. E 23) die alles umfassende Dimension der angesprochenen Veränderungen, die Kluft zwischen dem Vorher und dem Nachher deutlich macht. Solche herausgestellten Polarisierungen setzt Zweig auch im weiteren Text immer wieder ein, um zunächst scheinbar Unvereinbares, dessen Antagonistencharakter er jeweils mit einer stark emotionalen Wortwahl unterstreicht, aufeinanderprallen zu lassen. Anschließend aber demonstriert er am Beispiel Verhaerens die Möglichkeit, diese Gegensätzlichkeiten doch in Einklang zu bringen und auf diese Weise ein umfassendes Einheitsideal zu verwirklichen. Dabei arbeitet er besonders mit Oppositionen, die den gegenwärtigen Zustand gegen einen früheren ausspielen, wodurch er die Umwertung starker emotionaler Besetzungen im Wertesystem Verhaerens fokussiert (vgl. z.B. E 78, 178, 221). Auch stellt er oft lebensweltliche Erscheinungen gegeneinander, deren synchron auftretende gegensätzliche Besetzungen durch Synthese bewältigt werden (vgl. z.B. E 32, 63f., 100). Auf diese Weise wird nicht nur die Möglichkeit eines solchen Umgangs mit widerständigen Erscheinungen bewiesen; der Rezipient, durch die Präsentation des Sachverhaltes implizit zum Nachvollzug derselben Aufgabe aufgefordert, findet sich zugleich auch eindrücklich mit der Schwierigkeit dieses Unterfangens konfrontiert. Die immer wieder auftretenden Oppositionierungen, die Zweig besonders zur Veranschaulichung der Krise Verhaerens und seines daraus resultierenden Programms einsetzt, machen dieses Programm in seinen Implikationen also aufs Neue fühlbar und streichen die Leistung Verhaerens heraus, der besonders in seiner Krise, aber auch in den darauf folgenden Schaffensphasen, derartige psychische Konstellationen immer wieder bewältigt.

Dieses Stilmittel der Oppositionierung wendet Zweig jedoch nicht nur an, um den hohen Anspruch des Verhaerenschen Programms zu demonstrieren und damit auf indirektem Wege die Besonderheit desselben vor Augen zu führen; er setzt es auch ein, um sie direkt zum Ausdruck zu bringen. An mehreren Stellen findet sich eine explizite Absetzung Verhaerens gegen die Masse der Dichter, welche den alten Idealen noch anhängen, anstatt sich dem Neuen zu öffnen, wie Verhaeren es tut. Die dabei verwendeten negativen Konnotationen, um diese Dichter und ihren Stil zu charakterisieren, die mit den extrem positiven Assoziationshöfen in den Aussagen über Verhaeren kontrastieren,

sowie die Abgrenzung desselben gegen die uniforme Masse heben ihn heraus und lassen ihn über allen anderen erstrahlen (vgl. z.B. E 26, 89f., 182f.). Zugleich aber finden sich neben dieser Isolation Verhaerens vom Durchschnitt der dichterischen Welt auch immer wieder Bemerkungen, die ihn in Verbindung mit geistigen Größen bringen. So sieht Zweig ihn z.B. in der Tradition Goethes (vgl. E 78), vergleicht ihn mit Whitman und Nietzsche (vgl. E 92f., 119f.) und stellt ihn in eine Art Ahnenreihe, in der er auf Hugo, Baudelaire und Verlaine folgt (vgl. E 124, 143). Zweig hebt Verhaeren also aus der Masse der Dichter heraus, um ihn zugleich in eine Elite anerkannter Dichter und Denker einzugliedern und ihn so an deren Renommee teilhaben zu lassen. Auf diese Weise schafft er ihm einen Sonderstatus, ohne ihn zum Exoten geraten zu lassen.

Zweig greift damit noch einmal auf die im Zitat der Rembrandt-Biographie Verhaerens angewandte Technik zurück, mit der er sich selbst einen Sonderstatus verschafft, zugleich aber auch seine dadurch herausgehobene Position gesichert hatte, indem er für Rückendeckung durch Verhaeren sorgte. Eine weitere Parallele zwischen diesem Zitat und der Positionierung des Biographierten in der geistigen Landschaft ist die dort erzeugte Suggestion der Genialität Verhaerens, die ähnlich wie später im Umgang mit den Dichtergrößen vom Renommee Rembrandts profitiert. Die Verbindung zwischen Verhaeren und Rembrandt, die zunächst nur auf einer falschen Zuordnung eines Subjekts zu einer Charakterisierung beruht, nimmt im Laufe des Textes auch in anderer Hinsicht konkrete Formen an. So zeigt sich in der Darstellung des Verhaerenschen Stils ein Berührungspunkt zwischen dem Maler, der durch sein Licht- und Schattenspiel besondere Expressivität der Motive erzielt, und dem Dichter, dessen ausdrucksstarke Bildhaftigkeit besonders hervorgehoben wird. Zweig zitiert an dieser Stelle einen Literaturwissenschaftler, der mit seiner Aussage „Niemand [...] beherrscht so wie Verhaeren die Gabe von Licht und Schatten, die nicht ineinander übergehen, sondern sich ablösen – absolutes Dunkel durch weiße Helligkeiten abgetrennt“ (E 155) eine deutliche Verbindungslinie zwischen den beiden Künstlern zieht. Auch ist Rembrandt immer wieder in Aussagen über die dichterische Entwicklung Verhaerens präsent. Zu verschiedenen Gelegenheiten stellt Zweig heraus, dass Letzterer zunächst nur einen oberflächlichen Zugang zu seinen Gegenständen hat, im Laufe seiner Entwicklung aber immer mehr zum Wesen der Dinge vordringt, „das Seelische und Unfaßbare in musikalischer Schwingung verlebendigt“ (E 51, vgl. z.B. E 55, 186f., 206f.):

Und je mehr nun der Dichter die Vision vom Äußeren, vom Malerischen zur Innenwelt [...] wendet, [...] um so mehr muß er das Bleibende hinter dem Wandelbaren der Dinge erfassen. Keine Erkenntnis des Zeitgenössischen ist fruchtbar, [...] wenn die wechselnden

Erscheinungen nicht als Wandlungen erkannt sind vom unveränderlichen Urphänomene.
(E 174)

Diese explizite Gegenüberstellung von „malerischer“ und „dichterischer“ (vgl. E 59) Herangehensweise, die die erstere als notwendig äußerlich, die letztere dagegen als potentiell innerlich hierarchisiert, lässt die Kunst Rembrandts als eine Vorstufe im Werk Verhaerens erscheinen, die dieser bald hinter sich lässt. Damit überflügelt Verhaeren den großen Maler, welcher am Anfang mit deutlichem metaphysischen Anklang als „irdisches Genie“ gefeiert wurde und Ersterem ein Stück seines Nimbus' geliehen hatte, und steigt selbst noch eine Stufe höher in diesem System der Anbetungswürdigkeit.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Rembrandt und Verhaeren besteht in der postulierten Einheit ihres Lebens und ihres Werkes, die Zweig als unerlässlich für „große“ Kunst betrachtet:

Das Lebenswerk großer Künstler enthält nicht nur einfach, sondern dreifach ein Kunstwerk. Das erste nur und nicht immer das wichtigste ist die tatsächliche Schöpfung, das zweite muß ihr Leben sein und das dritte jenes harmonisch durchgebildete, organisch verknüpfte Verhältnis zwischen Schaffen und Schöpfung, Dichtung und Leben. (E 50)

Die Verbindung dieser beiden Komponenten wird im Anfang als nicht mit bewusstem Willen angestrebt, sondern der Natur der beiden Künstler in grundlegender Weise eingeschrieben präsentiert, wodurch einer metaphysierenden Auslegung des Verhaerenschen Lebens und Wirkens der Weg geebnet wird. Dieser Tendenz folgend wird der Krise des Biographierten als Moment, das seinen Zugang zur Welt und damit sein gesamtes Schaffen nachhaltig beeinflusst, entscheidendes Gewicht beigemessen. Er wird als ein Künstler profiliert, der „nicht von außen durch Nachahmungstrieb, sondern aus innerer Not [...] seine neue Form gefunden [hat]“ (E 145), er ist entsprechend seiner „innerste[n] Veranlagung“ (E 179) „Nurlyriker“ (ebd.). Zudem lebt sein Programm in ihm als Persönlichkeit, da er in Zweigs Augen selbst „ein Ferment von Gegensätzen [ist]“ (E 40), das die Eigenheiten verschiedener nationaler, politischer und gesellschaftlicher Gruppen in sich vereint (vgl. E 40f.). Die Übereinstimmung von Leben und Werk bleibt jedoch nicht auf psychologische Aspekte beschränkt, sondern reicht bis ins Körperliche hinein, sodass die Einheit zwischen Leben, Wesen und Kunst Verhaerens vollkommen scheint. So zeitigt die große Krise desselben neben psychischen auch physiologische Symptome (vgl. E 65ff.). Selbst nach der Überwindung dieser Krise sieht Zweig im Körper des Biographierten noch den Schauplatz psychologischer Dispositionen und Vorgänge: Das „Heufieber“ desselben „[erschien Zweig] immer symbolisch für [Verhaerens] Kunst und [...] Lebensgefühl“ (E 238) und in dessen Gesicht sieht er „ins Plastische übersetzt, die Idee seines Lebens“ (E 241). Zudem kann Zweig in Ver-

haerens Lebenslauf eine Kreisstruktur ausmachen. Er betrachtet die Wiederaufnahme der Beschäftigung mit Themen der ersten Zyklen als Rückkehr zu den Ursprüngen und sieht sich so Anfang und Ende berühren (vgl. E 46, 50, 236). Mit dem dadurch geschlossenen Kreis kommt die umfassende Einheit dieses Lebens symbolisch zum Ausdruck und signalisiert als letztes Anzeichen die Berechtigung der im Zitat über Rembrandt zunächst als Irrtum erscheinenden Annahme, die dort gemachten Aussagen betreffen Verhaeren.

Das im Zitat der Rembrandt-Biographie Verhaerens vermittelte und später im Text explizit für den Biographierten verifizierte Ideal einer Einheit von Leben und Werk ist nur ein Aspekt eines umfassenden, im Text transportierten Einheitsideals, welches in seinem übergreifenden Bezug auf sehr subtile Weise Eingang in die Zweigsche Anfangsgestaltung findet. Dies trifft besonders auf zwei Stellen zu: Zum einen sei erneut das eben besprochene Zitat genannt, zum anderen die Wirkung des ersten Kapiteltitels. Ersteres formuliert nicht nur explizit ein Einheitspostulat, es verschmilzt auch jeweils Objekt und Urheber der Darstellung durch die Beschaffenheit und Präsentation der gewählten Textstelle, welche zunächst eine Äußerung über Verhaeren darzustellen scheint, sich schließlich aber als Text von Verhaeren über Rembrandt entpuppt. Durch diese irreführende Zuweisung werden Rembrandt und Verhaeren zu wesentlich verbundenen Erscheinungen, aber auch mit Zweig wird der Biographierte vereint: Wie oben dargelegt, scheinen sie gemeinsam zu sprechen, sodass eine Kommunikation auf verschiedenen Ebenen suggeriert wird, die den Eindruck zugleich objektiver Analyse wie auch subjektiver Selbstäußerung vermittelt. Die Wahl des Zitates transportiert in diesen Suggestionen also zweimal eine Synthese strukturell sich grundsätzlich unterscheidender Instanzen und lanciert damit ein erstes Mal die Möglichkeit einer Vereinigung des Differenten, ja Gegensätzlichen. Der erste Kapiteltitel wiederum schafft Einheit, indem er die vorangegangenen, eher unabhängige Wirkungsräume entfaltenden Textteile zu einer übergreifenden Struktur zusammenbindet und indem er durch die darin enthaltene Umsetzung des im Rembrandt-Zitat von Verhaeren geäußerten Anspruches, die Entdeckung der Einheit in den einzelnen Manifestationsformen anzustreben, einen hohen Grad an formal-inhaltlicher Verwebung erzeugt.

Das Mittel, das hier zunächst nur auf Ebene der Textstruktur vorgeführte Einheitsideal ins Leben zu überführen, um es anschließend in künstlerischen Äußerungen sich manifestieren zu lassen, liegt, wie auch sein Ausgangspunkt, im Einfühlungs- und Begeisterungsethos des Verhaerenschen Programms, welches die bejahende Vereinnah-

mung eines jeden Gegenstandes fordert. Auf diesem Wege können zunächst widerständige Erscheinungen wie die industrialisierte Stadt von einer Opposition in den Teil einer Komposition umgewandelt werden, die alle Lebensbereiche und letztlich die ganze Welt umfasst. Dabei leben die assimilierten Objekte nicht nur im assimilierenden Subjekt, das vereinnahmende Subjekt kann sich umgekehrt auch in den umschlossenen Objekten verwirklichen (vgl. E 89, 215f.). Auf der einen Seite wird die Welt also durch den Vereinnahmungsprozess homogenisiert, auf der anderen Seite wird das Subjekt, im Zuge dieser Vervielfachung seines inneren Aktionsfeldes, zugleich aber auch im Schutze der die Gegensätze nivellierenden Homogenisierung, durch denselben Vorgang heterogenisiert. Die Welt wird zum Ich, und das Ich wird zur Welt (vgl. E 205). Indem „der Dichter sich selbst an die[] Dinge hingibt, [...] hier die Sehnsucht ganz Menge zu werden, dort die Lust ganz Meer zu sein, [vollzieht er] jene ekstatische Geste des einzelnen zur Unendlichkeit, [...] [die] Steigerung vom Einzelgefühl zum Allgefühl“ (E 150f., vgl. E 192, 212). In diesem „Allgefühl“ liegt die „Erkenntnis, daß es nichts Einzelnes geben könne, daß alles geordnet sei und dem letzten einheitlichen Weltgesetz gehorche“ (E 177, vgl. E 188ff.), und damit auch der Weg zu diesen letzten Wahrheiten, zu den Fundamenten der Welt. Der Ergründung dieser Fundamente folgt die Neuschöpfung der Welt in einem großen „Weltgedicht“ (E 175), die den Dichter endgültig als göttliche Instanz identifiziert. Hier nun greift das Werk Verhaerens über die Grenzen der Dichtung hinaus, indem es philosophische und religiöse Kontexte berührt, und verwirklicht auch auf diesem Wege sein Einheitspostulat (vgl. E 173, 176f.). Neben dieser inhaltlichen Grenzüberschreitung zeigt Zweig eine formale auf, welche in der Durchdringung der Lyrik Verhaerens durch epische und dramatische Elemente sowie seiner Dramen durch lyrische Einschläge besteht (vgl. E 149, 159f.). Auch in diesen subtilen Bereichen seiner Dichtung wird Verhaeren also als die Vereinigung des Differenten anstrebend präsentiert und damit dafür Sorge tragend, dass auch die Grundfesten seines Weltgedichtes seinem Streben nach Umschließung entsprechen.

In der Konsequenz des aus dem Einheitsideal entspringenden Schöpfungsgedankens ergibt sich als weiteres wichtiges Merkmal dieser Biographie eine starke Metaphysierungstendenz. Sie kündigt sich im Anfang mehrfach an. Bereits das Zitat aus der Rembrandt-Biographie Verhaerens greift mit seiner Idee eines aktiven Zusammenwirkens von Temperament, Charakter und Leben des Künstlers, um eine bestimmte Erscheinungsweise der Kunst zu erreichen, über das intellektuell Fassbare hinaus und legt so eine metaphysische Macht in den Biographierten. „Die Erscheinungen auf

meinen Wegen“ nimmt dies als einer der Zyklustitel Verhaerens auf, indem er ein Subjekt vorstellt, das über ein Sensorium zur Wahrnehmung von Erscheinungen, d.h. übersinnlicher Phänomene verfügt. Zugleich stellt dieser Titel aber auch eine Verbindung zur Außenwelt her, da diese Phänomene als an die Wege des Wahrnehmenden gebunden, d.h. immer auch als auf eine Quelle außerhalb des Menschen zurückgehend betrachtet werden. Diesen Schritt hin zur Verankerung in der außerpsychischen Realität nimmt der Kapiteltitle „Die neue Zeit“ auf und führt ihn über in die nächstgrößere Dimension, indem er in seinem religiösen Anklang die Ankunft des Messias zu verkünden scheint und auf diese Weise die gesamte Welt als Bezugssystem einführt. Das nachfolgende Zitat schließlich setzt die Verkündung um, indem es in seinem Sprecher, als welcher Verhaeren durch die Quellenangabe identifiziert werden kann, eine Instanz einführt, welche über eine göttliche Strukturierungsmacht verfügt. Als eine solche Instanz wird dann im ersten Absatz letztendlich der vergöttlichte Mensch ausgerufen, der sich allerdings unversehens vom Fortschritt selbst überflügelt sieht. Der gesamte Anfang ist demnach durchzogen von Hinweisen auf eine Metaphysierung der Welt Verhaerens, d.h. sowohl seiner Innenwelt als auch seiner realen Umgebung. Dies setzt sich im Gesamttext fort und tritt besonders dann auf, wenn es um die Darstellung des Biographierten als Dichter und seines Werkes geht. Der Dichter wird als „Prediger“ (E 29, 62), als „der Bändiger und Erreger [der] Leidenschaften, [...] der Entfachtende des heiligen Feuers: der Energie“ (E 134) verehrt, welcher in „klare[n] Visionen“ (E 99) sieht und eine „Utopie [...], über der noch ringenden Gegenwart de[n] prophetische[n] Traum einer besseren Zukunft“ (E 119) schafft. Er ist der, für den Dichtung „Konfession“ (E 63) ist. Zugleich ist er selbst als Sinnbild für die gesamte Menschheit der neue Gott. Nun da „die alten Götter [...] ihm gestorben [sind], Pan [...] tot [ist] und Christus auch“ (E 177), übernimmt er, „der einsam das Leid der ganzen Welt auf sich genommen, der stark genug war, es für alle Jahrhunderte zu tragen“ (E 77), der „genesen in das Licht und mit ausgebreiteten Armen zu allen Dingen emporsteigt“ (E 97), selbst diesen Part und wird zur göttlichen Instanz (vgl. E 78f., 205). Er ist nun derjenige, der hinter den lebensweltlichen Erscheinungen „eine Ordnung, ein geheimnisvolles Gesetz, eine große Gewalt des Lebens [sieht]“ (E 61, vgl. dazu a. E 51), dessen „Dichtung [...] der Versuch einer dichterischen Weltschöpfung [ist]“ (E 29). Er will jedoch nicht nur „die ganze Welt umformen [...], sie umhämmern nach seiner Begeisterung“ (E 184), er versucht auch, ein „neue[s] Gottesantlitz zu meißeln“ (E 178), d.h. auch sich selbst in diesen großen Neuschöpfungsprozess mit einzubeziehen, damit eine wirklich um-

fassende Einheit entstehen kann. Eine solch starke Überhöhung entrückt Verhaeren in Sphären, in denen sich Sterbliche keine Urteile mehr erlauben können, sondern auf eine gläubige Interpretation der Zeichen angewiesen sind, da ihnen die Einblicke des göttlichen Subjekts vorenthalten bleiben. Dies entzieht ihn Kritik und Zweifeln an seiner Arbeit bzw. entzieht Kritikern und Zweiflern die Berechtigung, indem ihre Grundlage, nämlich ihre Urteilskraft, für diese Zusammenhänge als unzureichend disqualifiziert wird. Darüber hinaus wird Verhaeren durch diese Überhöhung zum Hoffnungsträger, zum Heilsbringer ausgerufen, der die Verunsicherten im Wandel der Welt leiten und ihnen zeigen kann, wie die umfassenden Veränderungen zu bewältigen sind. Er wird zum Schlüssel zu einer neuen strahlenden Welt hinter der beängstigenden Hässlichkeit und Übermacht einer industrialisierten Welt, in der der Mensch zu einem Korn in der Mühle gerät. Mit seinem Begeisterungsethos, mit Hilfe dessen er sich das Abstoßende und Übermächtige einverleibt, vermag er die Kontrolle (bzw. eine entsprechende Illusion) zu bewahren. Er fängt den Fortschritt, der den in seiner Naturbeherrschung vergöttlichten Menschen unversehens überholt hat, rückwirkend wieder ein, indem er sich ihm bewundernd unterwirft. Der Anschein von Selbstbestimmtheit bleibt so psychologisch gewahrt, der Fortschritt wird gefügig gemacht, indem er vom Widerpart des Menschen zu einem Objekt in seinem System degradiert wird.

2.2.2 „Joseph Fouché – Bildnis eines politischen Menschen“¹⁹⁶

Der Titel

Der Titel dieses Textes besteht aus dem Namen des Biographierten sowie aus einem Untertitel. Der Name ist vollständig mit Vor- und Zunamen genannt, wodurch ein offizieller und als solches Distanz erzeugender Anklang entsteht. Zugleich aber bringt der Vorname, der besonders im privaten Kontext verwendet wird und daher auf diesen verweist, auch eine Nuance ein, die die Möglichkeit eines Zugangs auch zur privaten Seite des vorgestellten Menschen suggeriert. Neben dieser eher unterschwelligten Wirkung liefert dieser Name auch erste inhaltliche Informationen, indem er Geschlecht und vermutliche Nationalität des Biographierten preisgibt. Es handelt sich hier anscheinend um einen Mann französischer Abstammung.

Dem Titel folgt ein Untertitel, der die Aura des Namens durchbricht, indem er dessen Suggestionskraft mit dem Begriff „Bildnis“ ein rhematisches Element entgegengesetzt. Auf diese Weise fängt er das Lebendigkeit vermittelnde Konnotat des Namens ein

¹⁹⁶ Ersterscheinung 1929.

und sperrt es in einen Käfig formaler Grenzen. Anstatt mit einer charakterlichen Einordnung der genannten Person, etwa im Stile von „Politiker aus innerstem Antrieb“ oder „Mensch politischer Sphären“, im vom Namen erzeugten Kontinuum zu bleiben, verweist der Untertitel mit „Bildnis“ auf die Form der Darstellung und rückt dadurch die Tatsache der Vermitteltheit ins Blickfeld. Auf diese Weise wird die von der Phantasie bei Schilderungen menschlicher Schicksale angestrebte Haltung der Einfühlung und Identifikation aufgebrochen bzw. verhindert, sodass eine Teilnahme nicht mehr in scheinbarer Unmittelbarkeit, sondern nur noch durch die bewusst gemachte Glasscheibe möglich ist. Dieser Effekt erhält durch die Wahl des Wortes „Bildnis“ als Form indizierender Terminus noch eine besondere Qualität, denn in seiner Implikation einer bewussten Auseinandersetzung mit dem Sujet klingt ein Aspekt der Komponiertheit an, der den reinen Dokumentationscharakter des Wortes „Bild“ deutlich übersteigt. Dies richtet die Aufmerksamkeit weit stärker auf die Tatsache, dass es sich bei dem vorliegenden Text nicht um etwas Natürliches, sondern um etwas Geschaffenes, zudem noch mit künstlerischem, d.h. programmatischem Anspruch Geschaffenes handelt, als es beispielsweise bei der Bezeichnung „Biographie“ der Fall wäre, die in erster Linie die Nacherzählung eines tatsächlich gelebten Lebens ankündigt. Hinzu kommt die im Wortsinn von „Bildnis“ eingeschriebene Beschränkung auf *eine* Präsentationsfläche, welche im Zuge des metaphorisierenden Übertragungsprozesses auch Einfluss auf die Wahrnehmung des so bezeichneten Textes nimmt. Dieser Beschränkung entsprechend stehen alle darzustellenden Inhalte nebeneinander und sind daher gleichzeitig zugänglich, anstatt eine Rezeption in sukzessiver Folge zu bedingen, sodass das Abgebildete in einer bannenden Zusammenschau erscheint, die es zu einem weitgehend statischen Gebilde werden lässt. Eine solche Statik nun steht der Offenheit und Dynamik eines natürlicherweise linear verlaufenden Lebensweges, wie sie der Begriff „Biographie“ beinhaltet, diametral entgegen und fügt dem Hinweis auf die künstlerische Bearbeitung des gelebten Lebens somit noch einen weiteren Gesichtspunkt hinzu. Die Entscheidung, den Untertitel „Bildnis eines politischen Menschen“ zu nennen, entfernt den nachfolgenden Text demnach explizit von der Realität, aus der er schöpft bzw. auf die er sich zumindest bezieht, und führt ihn über in eine vom Künstler gestaltete Welt. Der im Haupttitel noch lebendigen Person Joseph Fouché wird dadurch ein Korsett umgelegt, zum einen weil bereits mit der Formangabe an sich festgesetzt wird, innerhalb welcher Grenzen sich seine Persönlichkeit hier entfalten darf, sein Aktionsraum also Einschränkung erfährt, zum anderen weil die Art dieses aufgesetzten Rahmens ihn in ein von Statik

geprägtes Schema bannt, indem sie den Biographierten nicht als sich entwickelnden Charakter, sondern als in einer Zusammenschau erfassbare Einheit präsentiert.

Dieser bannende Gestus setzt sich im Verlauf des Untertitels weiter fort. Indem dort nämlich der unbestimmte Artikel sowie der allgemeine Begriff „Mensch“ – im Gegensatz z.B. zu „Mann“ – zur näheren Bestimmung der interessierenden Gestalt verwendet wird, wird ein Deutungsansatz angelegt, der über das Individuum hinaus auf einen allgemeineren Referenzrahmen ausgreift und damit die für dieses Schema bestimmenden Kriterien als Hauptcharakteristika ansetzt, sodass das daraus Herausfallende, nur dem einen Individuum Eigentümliche als zu vernachlässigend apostrophiert ist. Entsprechend erscheint der zu Biographierende als weitgehend harmonische, homogene Einheit, die sich glatt in übergeordnete Kategorien menschlicher Charaktere fügt. In dieser Eigenschaft aber stellt er mehr einen Repräsentanten der Kategorie als sich selbst dar, denn er verliert die Offenheit und Lebendigkeit, die bei einem echten Individuum auch zu Entwicklungen führen können, die nicht mit dem ausgemachten Muster vereinbar sind. Auch gewinnt er in dieser Einheitlichkeit und Harmonie einen Kunstcharakter, der ihn über den durchschnittlichen Menschen mit seinen Motivgemengen, Widersprüchen und Unklarheiten heraushebt und in ästhetischer Abgeschlossenheit erstrahlen lässt.

Die Kategorie, die hier in den Mittelpunkt des Interesses gehoben wird, ist die der Politik. Joseph Fouché wird zum Exemplum des „politischen Menschen“ erklärt. Damit entstehen erste Risse im zuvor erzeugten Anschein künstlerischer Ästhetik, denn Politik stellt in ihrer Zielorientiertheit, in ihrer durch Menschen bewirkten Organisation des profanen menschlichen Zusammenlebens eher das Komplement als das Ebenbild von Transzendenz anstrebender und sich auf metaphysische Quellen berufender künstlerischer Arbeit dar. Im direkten Vergleich also schneidet selbst die positive Variante der Politik, nämlich die Mitgestaltung des Zusammenlebens, die sich als verantwortungsvolle Verwaltung öffentlicher Güter äußert, eher ungünstig ab. Die negative Variante, die auf der Erkenntnis und Ausnutzung des in dieser Verwaltung liegenden Macht- und Manipulationspotentials beruht und die in einer alle Seiten ausspielenden Geheimdiplomatie als Teil der großen Staatspolitik kulminiert, läuft den gesetzten Konnotationen vollkommen entgegen und zerstört die ästhetische Wirkung. Allerdings, obwohl es eher diese zweite Möglichkeit der Auslegung ist, die der Themenkreis „Politik“ aufruft, kommt diese negative Perspektive hier kaum zum Tragen (wenn sie auch sicherlich präsent ist), da die Gesamtformulierung des Untertitels dem entgegensteht. Sie enthält

das Wort „Mensch“, das an Wärme und Menschlichkeit denken lässt und die Person als Ganzes einzubeziehen scheint, anstatt – wie „Politiker“ – nur auf die politische Tätigkeit zu fokussieren, welche in ihrer Zielgerichtetheit oft kalt kalkuliert und die menschliche Komponente lediglich als Störfaktor begreift. So wird eine Ambivalenz geschaffen, indem ein eher negativ konnotiertes Feld mit einer Formulierung verbunden wird, die positive Besetzungen auf verschiedenen Ebenen enthält. Die Beantwortung der dadurch offen bleibenden bzw. erst aufgeworfenen Fragen obliegt dann dem Text, in dem mehr Informationen für die adäquate Einordnung zu vermuten sind.

Aus der Entscheidung für die Formulierung „politischer Mensch“ und gegen „Politiker“ ergibt sich noch ein weiterer interessanter Punkt: Während nämlich Letzteres eine Berufsbezeichnung darstellt, also auf einen bestimmten, vom Privaten abgetrennten Lebensbereich dessen fokussiert, der als solches eingeführt wird, stellt Ersteres jemanden vor, der die Eigenschaft hat, „politisch“ zu sein, d.h. der unabhängig von seiner beruflichen Tätigkeit von den entsprechenden Merkmalen geprägt ist. Die Verbundenheit mit der Politik wird mit der Wortwahl in diesem Untertitel also als grundlegender Wesenszug des Biographierten apostrophiert, sodass dieser in allen seinen Denk- und Verhaltensweisen politisch ausgerichtet zu sein scheint.

Die Kapitelüberschriften

Die Überschrift des ersten wie auch aller anderen Kapitel dieses Textes besteht aus drei Teilen. An erster Stelle steht eine Kapitelzählung, die mit „Erstes Kapitel“ vollständig ausgeschrieben ist. Dies ist insofern von Interesse, als eine solche explizite Zählung nicht unbedingt vonnöten wäre, um die Kapitelgrenzen klar zu markieren. Diese Funktion könnte auch der nachfolgende Kapitelname übernehmen. Auch erregt die Zählung durch ihre Form Aufmerksamkeit, welche im Vergleich zu kürzer gehaltenen Nummerierungen, beispielsweise römischen Zahlen, recht auffällig ist. Mit der Entscheidung für diese Art der Kapitelüberschrift werden die sie bedingenden formalen Erwägungen ins Blickfeld gerückt und so erneut auf die Literarizität des Textes hingewiesen. Diese Vergegenwärtigung literarischer Bearbeitetheit verweist die Welt des Joseph Fouché einerseits in ihre Grenzen, indem sie sie als von einer vorgeordneten Realitätsebene kontrolliert zeigt. Andererseits betont sie im selben Zuge ihre besondere, der Natur künstlerischer Werke zugeschriebene Dichte und Tiefe, welche sich durch die Verbindung beider Welten in dieser Arbeit auch auf den in ihr dargestellten Teil der vorgeordneten Realitätsebene überträgt. Mit dieser Suggestion ebnet sich dieser erste Teil

der Kapitelüberschrift den Weg für eine Ausweitung seiner Position von der rein formalen Angabe zum inhaltlich strukturierenden Faktor. Im Zusammenspiel nämlich mit der Angabe des Zeitraumes „1759-1793“ sowie dem Kapitelnamen „Aufstieg“, welcher als Stadium einer beginnenden Entwicklung gelesen werden kann, erscheint „Erstes Kapitel“ nicht nur als eine Gliederungseinheit, die der Überschaubarkeit des Textes dient, sondern auch als Ankündigung des ersten Kapitels im Leben Fouchés. Indem dadurch Merkmale der literarischen Gestaltung zu ebensolchen der historischen Realität werden, übertragen sie auch ihre Implikationen auf die Letztere, welche dann als schon vor der künstlerischen Bearbeitung von diesen Merkmalen gekennzeichnet erscheint. Dieser Suggestion zufolge ist das darzustellende Leben bereits von Natur aus künstlerisch durchformt, sodass dem Autor in erster Linie die Aufgabe zufällt, das zu erkennen und angemessen sichtbar zu machen. Der im Untertitel vermittelte Kunstcharakter, den dieses sich per se in die Kategorie fügende Leben bestimmt, wird demnach durch die Anlage der Kapitelüberschriften bestätigt und auf eine weitere Dimension des Sujets übertragen.

Der Kapitelzählung folgt der Titel des Kapitels „Aufstieg“. Dieser knüpft in seiner Bezugnahme auf gesellschaftliche Zusammenhänge an die Implikationen des Untertitels an. Sowohl Politik als auch Aufstieg sind im Kontext einer Gemeinschaft verortet und entsprechend von ihren Bedingungen bestimmt. Beide erhalten dadurch eine eminent soziale Komponente. Mit Hilfe von Politik wird nicht nur – wie oben bereits dargelegt – das Zusammenleben von Menschen geregelt, auch ihr Betreiben geschieht notwendig immer im Kreise von Menschen, da sie es sind, die die Prinzipien dieses Zusammenlebens festlegen müssen. Die dafür notwendige Setzung der Prioritäten findet in Verhandlungen über die jeweilige Relevanz der Einzelinteressen statt, in welchen Mitstreiter gesucht und Gegner überwunden werden müssen, um die eigenen Ziele erfolgreich durchsetzen zu können. So erfordert diese Arbeit nie nur die Kenntnis der Sachlage, sondern immer auch soziale Kompetenzen. Der Assoziationsbereich von „Aufstieg“ nun hat im Vergleich zu „Politik“ einen stark verkleinerten Einzugsradius; er fokussiert lediglich die Positionierung eines Einzelnen in einer Gemeinschaft, anstatt die einer ganzen Gruppe einer oder mehreren anderen Gruppen gegenüber, aber auch hier spielen soziale Interaktionen eine bedeutende Rolle. Ein Aufstieg erhebt eine Person über andere und gibt ihr so Macht über die Untergebenen und ihr Schicksal, worauf sich häufig ein Zugewinn an Ansehen und Respekt in der Gemeinschaft gründet. Zudem beruht er zumeist auf einem Netz von Beziehungen, die im geeigneten Augenblick für

Rückhalt und Unterstützung sorgen und gegen andere Aufstiegsanwärter (mit ihren sozialen Netzen) ausgespielt werden können. So basieren die Sujets beider Teiltitel auf sozialen Zusammenhängen. Doch handelt es sich dabei immer um eine beruflich determinierte, eine zweckdienlich gemachte Form des Zwischenmenschlichen. Weitgehend zweckfreie, ausschließlich private Verbindungen bleiben dabei irrelevant, da sie nicht unmittelbar für außerhalb der privaten Beziehung stehende Ziele fruchtbar gemacht werden können. Damit wird auf der einen Seite die Emotion des Menschen instrumentalisiert und ihrer umfassenden Gültigkeit beraubt, da sie nun beruflichen Motiven unterliegt und sich ihnen im Zweifelsfall anpassen muss. Sie ist also nicht mehr per se, sondern nur noch im Hinblick auf ihren Nutzen für von ihr unabhängige Ziele von Wert und Interesse. Auf der anderen Seite muss auch ihr Komplement, die geschäftliche Interaktionen bestimmende Ratio, Einschränkungen hinnehmen. Sie wird in ihrer Klarheit und Verlässlichkeit nun beeinflusst von der zwar nutzbar gemachten, aber dennoch weiterhin nur begrenzt kontrollierbaren Emotion. So entsteht eine Gemengelage, in der von keiner Seite vollständige Sicherheit zu erlangen ist. Die Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit der emotionalen Ebene wird ausgehebelt durch ihre kalkulierte Instrumentalisierung, und die Klarheit und Berechenbarkeit des Verstandes wird unterminiert von der Unbeständigkeit und Eigendynamik gefühlsbasierter Haltungen. Die bis zu diesem Punkt einzigen beiden inhaltlich gefüllten Teiltitel führen also in eine Art Zwischenwelt, die durch ihre Einflussnahme im gesellschaftlichen Raum bedeutungsvoll für die Menschen und ihre Schicksale, durch ihre Konstituierung aus zwei in ihren Eigenschaften gegenläufigen Sphären jedoch nur schwer kontrollierbar bzw. außerordentlich anfällig für Manipulation erscheint. Die Kombination dieser beiden Faktoren macht diese Zwischenwelt in großem Maße relevant für den von ihren Vorgängen Betroffenen. Die Verortung des Biographierten in diesem Kontext in Verbindung mit dem Hinweis auf seinen Erfolg, wie er aus „Aufstieg“ hervorgeht, lässt ihn als Person erscheinen, die mit dieser von Emotion wie von Ratio durchsetzten Situation umzugehen weiß und entsprechend Einfluss zu nehmen versteht.

Die Fokussierung des Öffentlichen bzw. Beruflichen, die vom Untertitel eingeleitet und vom Kapiteltitlel weitergeführt wird, verursacht eine Konzentration auf Zusammenhänge außerhalb des Privaten, die zwar nicht insgesamt, aber doch für den Beginn einer Biographie ungewöhnlich erscheint. An dieser Stelle nämlich vollzieht sich üblicherweise, – z.B. durch eine Darstellung der Kindheit und der durch sie erfolgten Prägung – eine Art Exposition des Charakters, welche einen unmittelbaren Zugang zur Natur der in-

frage stehenden Persönlichkeit verspricht. Indem dieses im Wortsinne grundlegende Kapitel unter das Motto „Aufstieg“ gestellt und somit den beruflichen bzw. gesellschaftlichen Anfängen die Funktion dieser psychologischen Einführung zugewiesen wird, wird der Biographierte als von Grund auf in diesen außerprivaten Zusammenhängen verwurzelt präsentiert. Der Aufstieg in seiner beherrschenden Position als alleiniger Inhaltsträger im Kapiteltitel, der keinerlei Modifikationen durch andere Worte ausgesetzt ist, erscheint sogar als das einzig Relevante, alles andere Ausblendende in der Welt des Joseph Fouché. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Struktur der Information, die dieses Wort liefert: Es enthält lediglich eine vertikale Orientierung, ohne diese aber in spezifische Kontexte einzuordnen, sodass die implizite Einteilung der Welt in Oben und Unten, die es vornimmt, suggeriert, dass ausschließlich die Richtung der Bewegung, nicht aber die Eigenschaften ihres Umfeldes von Bedeutung ist. Es scheint hier demnach nur um das Verlassen einer unteren und den Eintritt in eine obere Sphäre zu gehen, während die genaue Beschaffenheit dieser Letzteren nicht von Interesse ist.

Die sich hier offenbarende Unbedingtheit des Strebens, der zunächst eine negative Note des Skrupellosen eignet, wird überblendet durch die positiven Assoziationen, die sich unmittelbar mit dem in „Aufstieg“ kodierte gesellschaftlichen Erfolg verbinden. Es ist dies ein Effekt, der noch verstärkt wird durch die Anklänge, die die zweite Aussageebene des Kapiteltitels mit sich bringt. „Aufstieg“ enthält in seinem Konnotat nämlich auch die Komponente einer gen Himmel strebenden Bewegung und kündigt daher von stark verbreitertem Überblick und darin eingeschlossen weitergehender Erkenntnis, welche größere Kontrolle über das eigene Schicksal einräumt. Zudem zeitigt es im Anschluss an christliche Himmelsvorstellungen Anklänge von umfassender Glückseligkeit. Die daraus entstehende außerordentlich positive Besetztheit des Kapiteltitels sorgt dafür, dass die Einordnung des Biographierten in einen Kontext überwiegend unpersönlicher Prägung als vorteilhaft, die mitschwingende Implikation emotionaler Ungebundenheit als Freiheit von beeinträchtigenden Bindungen statt als Mangel wahrgenommen wird.

Die letzte wichtige Beobachtung zu diesem Teil der Kapitelüberschrift betrifft seinen ambivalenten Aussagecharakter in Bezug auf die Dynamik des bezeichneten Zusammenhangs. Einerseits nämlich verweist „Aufstieg“ auf einen Prozess, denn seine Bildung basiert erkennbar auf einem Verb, d.h. auf einer aktivitätstragenden Wortart. Andererseits enthält er zugleich auch eine deutliche Ergebnisorientierung, die auf seiner

Eigenschaft als Nomen beruht. Durch diese Kombination schürt der Titel auf der einen Seite Spannung und erzeugt ausreichend Identifikationspotential, denn er verspricht Schilderungen von Aktivitäten, die zur Erreichung des Zieles unternommen werden und deren Ausgang in der jeweiligen Gegenwart noch ungewiss ist. Auf der anderen Seite schafft der Titel mit dem Feststellungscharakter, der ihm ebenfalls innewohnt, die Sicherheit des letztendlichen Gelingens, sodass sich der Rezipient beim Eintritt in den Text nicht ins völlige Dunkel begibt. Die Verbindung dieser gegenläufigen Tendenzen in einer Aussageeinheit legt eine Dosierte Spannungseinsatzes offen, die die kontrollierende Hand des Autors verrät. Es macht ihn als die alles beherrschende Instanz spürbar, die mit diesem Titel nicht nur eine Geschichte in Gang zu setzen, sondern darüber hinaus auch an einem übergeordneten Konstrukt zu wirken weiß, indem sie mit dem Feststellungscharakter des Titels bereits einen Meilenstein auf dem Weg setzt, der Joseph Fouché zu einem überzeugenden Repräsentanten der postulierten Kategorie machen wird.

Dem Titel folgt schließlich die Zeitangabe „1759-1793“, die der Phase des Aufstiegs einen zeitlichen wie auch einen historischen Rahmen gibt. Der zeitliche Rahmen rückt die im Kapiteltitel ausgemachte Komponente des Prozesshaften in den Vordergrund, da er als Angabe einer Zeitspanne Raum für Entwicklung bietet, anstatt wie ein Zeitpunkt auf eine konzentrierte Ergebnisdarstellung hinzuweisen. So erfolgt eine Einstimmung auf die Schilderung der einzelnen Stationen des Aufstiegs, während das Wissen um das letztendliche Erreichen des übergeordneten Zieles, das sich in der Ergebnisorientierung des Titels übermittelte, als versichernde Basis im Hintergrund wirkt.

Nun stellt der angegebene Zeitraum, der immerhin mehr als 30 Jahre umfasst, aus der Perspektive eines Individuums eine recht umfangreiche Zeitspanne dar. Ein derart lang andauernder Aufstieg erscheint eher ungewöhnlich, da die Bindung an z.B. intellektuelle, soziale und gesellschaftliche Grenzen in den meisten Fällen nach einer gewissen Zeit für das Erreichen eines Plateaustandes sorgt, der nicht mehr überschritten wird. Dass dies hier erst nach einer außerordentlich langen Zeit einzutreten scheint, lässt vermuten, dass der Aufstieg entweder nur sehr langsam vonstatten ging oder aber sehr hoch hinaus führte. Im ersteren Fall ist mit der Schilderung zahlreicher Hindernisse und Rückschläge zu rechnen, sodass das Gewicht der Darstellung in erster Linie auf der Betonung des letztendlichen Gelingens liegen wird. Im letzteren Fall dagegen ist ein erstaunlicher Aufstieg über die Grenzen des Üblichen hinaus zu erwarten, sodass besonders das Ausmaß des Erfolges Gegenstand des Textes sein wird. Beide Szenarien

zeichnet ebenso das Potential, emotional mitzureißen, wie auch eine Kontinuität aus, die besonders angesichts der Bewegtheit der angegebenen 34 Jahre überrascht.

Die Einordnung in den geschichtlichen Rahmen liefert nicht nur eine historische Kulisse, die den Rezipienten in ihrer Buntheit und Dramatik sofort anregt und fesselt. Sie dient auch einer expliziten Vergegenwärtigung der Zusammenhänge und Vorgänge, vor deren Hintergrund und auf deren Basis sich das Schicksal Fouchés entfalten wird. Der angesetzte Rahmen stellt eine Situation vor, die von umfassenden politischen Veränderungen besonders in Frankreich (welches, wie der Name des Biographierten vermuten lässt, der Hauptschauplatz des Textes ist) geprägt ist. Den philosophischen Hintergrund dafür liefert die Aufklärung, die dem Menschen die Fähigkeit zur Selbstbestimmung zuspricht und Kritik am absoluten Wahrheitsanspruch der Offenbarungsreligion sowie an der absoluten Monarchie übt.¹⁹⁷

Als herausstechende realpolitische Ereignisse während dieser Zeit sind zunächst der Siebenjährige Krieg, in dem alle wichtigen Mächte Europas engagiert sind und in dem Frankreich unter der Regierung Ludwigs XV. große Machtverluste erleidet, zu nennen; außerdem der Unabhängigkeitskrieg der Vereinigten Staaten, an dem sich Frankreich auf Seiten Amerikas beteiligt, dies bereits zu Regierungszeiten Ludwigs XVI. Diese aus machtpolitischem Kalkül erfolgte Beteiligung Frankreichs kann in zweierlei Hinsicht mit der Französischen Revolution in Verbindung gebracht werden: Zum einen verschlechtert sie die finanzielle Situation des Staates, die bereits durch hohe Schulden beeinträchtigt ist, sodass sich – in einem zweiten Schritt – die wirtschaftliche Lage der Abgabepflichtigen weiter verschärft. Zum anderen hat sie als Geburtshilfe für das erste freiheitlich und demokratisch orientierte Staatssystem des neuzeitlichen Europas (zu dem es als sein Abkömmling und Satellit zu dieser Zeit noch gezählt wird) einen hohen Symbolwert. Die Französische Revolution schließlich zieht die Konsequenzen aus dem Gedankengut der Aufklärung, indem sie die gesamte Organisation des Staates in Frage stellt und sich entsprechend das Recht nimmt, den laut Absolutismus von Gottes Gnaden eingesetzten Monarchen zu entmachten, gefangen zu setzen und schließlich sogar hinzurichten.

Die Atmosphäre, die durch diesen geschichtlichen Hintergrund etabliert wird, ist eine des Niedergangs und der Unruhe, aber auch des Aufbruchs und der Neugestaltung. Sie lässt den gegebenen Zeitabschnitt als Teil einer zyklisch ablaufenden, an Natur-

¹⁹⁷ Vgl. **Rieger**, D.: Die Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Französische Literaturgeschichte, unter Mitarb. v. K. Biermann hg. v. J. **Grimm**, Stuttgart 1989, S. 181ff.

gesetzten orientierten Entwicklung erscheinen, die Phasen des Aufschwungs, der Blüte und des Verfalls durchläuft und sich beständig wiederholt. Ein derart strukturiertes Geschichtsbild erinnert an die Einordnung des ersten Entwicklungsabschnittes Fouchés, der als „Aufstieg“ der Phase des Aufbruchs in der geschichtlichen Dimension entspricht, und erscheint demnach als legitimes Deutungsmuster für die damit angedeutete Entwicklung des Protagonisten. Einer solchen Lesart zufolge erscheinen individuelles Schicksal und historische Entwicklung im parallelen Durchlaufen derselben Phase analogisiert, sodass die Suggestion einer tief gehenden inneren Verbindung beider entsteht, in der sich bereits eine Art Wesensverwandtschaft abzeichnet. Aus dieser Analogisierung der Dimensionen folgt zudem, dass die Stadien „Blüte“ und „Verfall“ ebenso wie in der historischen Perspektive im Schicksal des Protagonisten inbegriffen sind, sodass sowohl die persönlichen wie auch die überpersönlichen Entwicklungen vorgezeichnet zu sein scheinen. Das individuelle Schicksal des Biographierten wird demnach aufs Neue in Kategorien gebannt, die es systematisch erscheinen lassen, und darüber hinaus in ein größeres Bezugssystem eingeordnet, das in seiner harmonischen Erscheinungsform ähnlichen Gesetzen zu gehorchen scheint wie dieses Leben. Mit der Verschränkung zweier durchformter Einheiten wird ein weiterer Grad an Komponiertheit erreicht und das einst reale Leben der Herrschaft des künstlerischen Programms untergeordnet.

Die Einordnung der Aufstiegsphase des Biographierten in den historischen Rahmen ist jedoch nicht nur in der Gesamtschau von Interesse, sondern auch im Detail. So lädt die Entscheidung, die Phase des Aufstiegs mit dem Jahr enden zu lassen, in dem die ganz Europa beunruhigende Hinrichtung Ludwigs XVI. stattfindet, diesen Aufstieg als Gesamtes wie auch in seinem Voranschreiten mit außerordentlicher Bedeutung auf. Die Enthauptung des Königs stellt in der Missachtung der wichtigsten Glaubenssätze der absoluten Monarchie eine deutliche Zäsur in der Historie dar und leitet als Ausgangspunkt einer sich verselbständigenden Guillotinierungspraxis zudem eine Phase der Auslieferung an eine Kultur unkontrollierter Affekte ein. Ihr zeitliches Zusammenfallen mit dem Einschnitt, den der Autor im Schicksal des Biographierten an dieser Stelle setzt, lässt sie als sein Analogon erscheinen. Als solches überträgt sie nicht nur ihren punktuellen Symbolwert auf das darzustellende Schicksal und verschafft diesem Zeitpunkt des Eintritts in eine neue Lebensphase eine ähnliche Relevanz in der Gesamtschau, wie sie diese Hinrichtung in der Französischen Revolution hatte, sodass Erwartungen eines Fortgangs im folgenden Lebensabschnitt geschürt werden, der den revolutionären Ereignissen an Dramatik gleichkommt. Diese Analogisierung greift noch darüber hinaus

und macht das gesamte Leben des Biographierten, da es bereits an einem so entscheidenden Punkt Übereinstimmung mit den geschichtlichen Ereignissen zu zeigen scheint, zu einem Zeichen Frankreichs in der Zeit der Revolution und lässt zugleich auch umgekehrt die historischen Vorgänge als Spiegelfläche dieses Schicksals erscheinen. Damit bestätigen und vertiefen sich die Anklänge der Analogisierung in der Überblicksperspektive, die die geschichtlichen Entwicklungen in enger Verbindung mit dem Biographierten gezeigt hatten. Die Bedeutung der Ersteren überträgt sich auf ihren Vertreter und lässt ihn einerseits auf Überlebensgröße anwachsen, während sie andererseits der Figur, die er zugleich dennoch bleibt, in ihrer Symbolfunktion eine außergewöhnliche Dichte verleiht.

Die Einordnung des ersten Lebensabschnittes von Fouché in einen historischen Rahmen enthält als letzten zu besprechenden Punkt auch Implikationen bezüglich seiner Persönlichkeit. Ein derart kontinuierlicher Aufstieg in solchermaßen politisch bewegten Zeiten macht zwei Deutungsmöglichkeiten wahrscheinlich: Er erfolgt entweder mit Hilfe oder gegen den Widerstand der stattfindenden Umwälzungen. Die Alternativen scheinen diametral entgegengesetzt, doch enthalten sie einen gemeinsamen Faktor, nämlich den Verweis auf die Fähigkeit, das Potential der jeweiligen Zeit und Umwelt im rechten Moment zu nutzen, unabhängig davon, wie ungünstig diese geartet sein mögen. Daraus lässt sich auf eine Person schließen, die sich durch besondere Beweglichkeit wie auch Cleverness auszeichnet und sich von Hindernissen nicht aufhalten lässt.

Der erste Satz

Der erste Satz des Textes schließt unmittelbar an die vorangegangenen Kapitelüberschriften an, indem er die Spitzenstellung mit einem Datum besetzt, dessen Jahresangabe dem Beginn der im dritten Teil der Überschriften angegebenen Periode entspricht. Wie die Konvention erwarten lässt und wie sich auch am Ende des Satzes bestätigt, handelt es sich dabei um das Geburtsdatum des Biographierten. Mit diesem Rückbezug werden die vorher aufgerufenen historischen Hintergründe in großer zeitlicher Genauigkeit zur persönlichen Entwicklung desselben ins Verhältnis gesetzt, wodurch ein Bedeutungsgefälle entsteht, das den Autor von der großen, alles beeinflussenden Geschichte zum – im Wortsinne – kleinen, noch völlig ahnungslosen Fouché hinuntersteigend zeigt. Zugleich tritt hier zur Einordnung der angekündigten Aufstiegsphase in ein überpersönliches Bezugssystem eine ebensolche in den individuellen Lebenszusammenhang. Aufgrund dieser letzteren Einordnung wird deutlich, dass die

Phase des Aufstiegs bereits ab dem Zeitpunkt der Geburt angesetzt wird. Das erscheint ungewöhnlich. Zu erwarten gewesen wäre eher, dass der Aufstieg mit der Mündigkeit, dem Beginn der Ausbildung oder der Berufstätigkeit einsetzt und Kindheit und Jugend des Biographierten ein eigenes Kapitel gewidmet ist, denn die Implikationen von Kindheit und Aufstieg lassen diese beiden Topoi alles andere als kompatibel erscheinen. Einem Kind mangelt es weitgehend an Zugang zu den beruflichen bzw. gesellschaftlichen Räumen, in denen ein Aufstieg üblicherweise verortet ist. Auch wäre einem Kind, von einem Säugling ganz zu schweigen, kaum daran gelegen, sich Zugang zu diesen Kontexten zu verschaffen, um diesen dann für eine vorteilhafte Positionierung in außerprivaten Strukturen zu benutzen, denn ihm fehlt das Verständnis derartiger Zusammenhänge ebenso wie die intellektuelle Fähigkeit, dieses Verständnis in rational zielorientiertes und erfolgreiches Handeln umzusetzen. Die Entscheidung, die Aufstiegsphase dennoch mit der Geburt Fouchés beginnen zu lassen, erzeugt die Suggestion, es gäbe in ihm eine Kraft, die ihn die Bedingungen seines biologischen Entwicklungsstadiums überwinden und bereits vom ersten Moment seiner Anwesenheit in der menschlichen Gemeinschaft einem Aufstieg zustreben lässt. Da diese Kraft bereits zu einem Zeitpunkt wirkt, an dem beim Durchschnittsmenschen noch lediglich das Überleben von Belang ist, erlangen ihre Ziele einen ähnlichen Status wie der Überlebenstrieb, nämlich den von Prioritäten, obersten Lebenszielen, sodass bei dem von ihr Geleiteten das Bild eines vollständig vom Willen zum Aufstieg durchdrungenen, ja fast getriebenen Menschen entsteht. So wird nicht nur der Eindruck einer Art Zwang erweckt, den diese Kraft auf den gerade geborenen und sich dennoch bereits in der Phase des Aufstiegs befindlichen Menschen ausübt. Ihr wird zugleich auch eine Macht über die Gegebenheiten zugeschrieben, die sie die Einschränkungen eines Durchschnittslebens beiseite schieben lässt. Sie erhält dadurch den Nimbus einer schicksalslenkenden Instanz, die die vorgefundenen Bedingungen nach ihrem Willen verändern kann und der sich der ausgewählte Einflussbereich zu beugen hat.

Die Synchronisierung des Anfangs von Leben und Aufstieg des Biographierten verschafft dieser Kraft zudem einen unantastbaren und unhinterfragbaren Status, indem sie sie schon im Säugling, d.h. noch vor jeder diesbezüglichen Beeinflussung von außen wirksam zeigt und das Ziel aufzusteigen sowie die dazu erforderlichen Fähigkeiten damit als in der Natur des Biographierten verankert präsentiert. Durch eine solche Verankerung in der absoluten Basis nämlich kann weder Anwesenheit und Wirken dieser Kraft jemals verleugnet werden, noch können sie als Ergebnis eines Zusammentreffens

von Zufällen und verschiedenen Motivationen bzw. Begabungen interpretiert werden. Sie erscheinen vielmehr als fundamentale Wesenszüge von alles andere grundsätzlich ausschließender Reinheit und stellen selbst die Grundlage anderer Motivations- bzw. Begabungsgemische dar. Die eben dargelegte Suggestion einer Durchdrungenheit des Biographierten vom Willen zum Aufstieg sowie der hier vermittelte Eindruck von Kontinuität und Reinheit der fraglichen Wesenszüge wirkt aufs Neue als Bestätigung der Kategorisierbarkeit des Biographierten wie auch der Berechtigung ihn als Exempel, als besonders geeigneten Vertreter der entworfenen Kategorie zu präsentieren. Die im Untertitel suggerierte Harmonie ästhetischer Abgeschlossenheit ist damit erneut in Anschlag gebracht.

Sie wird ergänzt durch die Zukunftsorientierung, die auf dem oben dargelegten Ergebnischarakter von „Aufstieg“ beruht und über den momentanen Zustand hinausweist, indem sie das bereits erreichte Ziel ins Blickfeld rückt. In dem Moment nämlich, in dem der Blick in die Zukunft das erreichte Ziel als solches erfasst, wendet er sich zurück, wo er das Kind mit neuen Augen, nämlich mit dem Wissen um die Zukunft betrachtet und daher die Disposition des Vollbrachten in ihm eingeschrieben sieht. Sein Schicksal erscheint dadurch als zielgerichteter, konsequenter Verlauf, der von Beginn an vorbestimmt war. Umwege, Offenheiten und Widersprüche blendet ein solches Verständnis ebenso aus, wie die postulierte Kategorie Charakterzüge vernachlässigt, die ihr zuwiderlaufen. Es entsteht ein harmonisches Gebilde im Querschnitt wie auch im Längsschnitt dieses Lebens.

Diese hier noch implizite Zukunftsorientierung wird wenig später im Satz durch den Einschub „noch lange nicht Herzog von Otranto!“¹⁹⁸, welcher ausdrücklich an den zweiten Teil der Kapitelüberschrift, „Aufstieg“, anknüpft, explizit gemacht und mit neuen Nuancen versehen. So wird die in ihr eingeschriebene Überblicksperspektive sichtbar an die Instanz des Autors gebunden, indem aus einem „Aufstieg“, das als dokumentarische Tatsachendarstellung auftritt, eine persönlich gefärbte Einlassung wird, die eindeutig auf den Autor zurückgeht. Indem dieser nämlich die Struktur des konventionellen Einleitungssatzes, der dem Leser einen glatten Eingang in die Welt Joseph Fouchés bereitet, mit einem umgangssprachlich wirkenden und durch die Betonung mit einem Ausrufezeichen emotionalisierten Einschub durchbricht, durchstößt er die rein dokumentarisch erscheinende Oberfläche des Textes und macht sich

¹⁹⁸ **Zweig**, St.: Joseph Fouché. *Bildnis eines politischen Menschen*, Frankfurt a.M. ⁴⁵2002, S. 15. [Im Folgenden unter der Sigle F.]

explizit als Instanz, die Stellung bezieht, sichtbar. Zugleich verweist er mit diesem Gestus auf seine Rolle als Produzent des Textes, der, indem er sich hier selbst ins Wort fällt, die gerade entstehende Illusion einer autonom sich anbietenden Welt zerstört, und inszeniert sich damit demonstrativ als derjenige, der über die Gestaltung des Textes entscheidet. Mehr noch, indem er einen Blick auf Bruchstücke zukünftiger Entwicklungen erlaubt, verweist er unübersehbar auf seine Informationsmacht, die ihn aufgrund der Suggestion schicksalsübergreifenden Einblickes in eine göttliche Position versetzt und somit als Herrscher über die dargestellte Welt installiert. Dieser Herrschaft muss sich der Rezipient, der des Autors bedarf, um sich ein Bild vom Biographierten machen zu können, ebenso beugen wie der Biographierte, der sein Bild vom Autor formen lassen muss, ohne eingreifen zu können. So werden beide Seiten offenkundig vom Autor dirigiert, der nach eigenem Gutdünken entscheiden kann, welche Informationen er an welcher Stelle und in welcher Art preisgibt.

Neben dieser Machtdemonstration des Autors erfolgt durch den Einschub auch eine Abschwächung der metaphysischen Anklänge im Schicksal des Biographierten zugunsten einer Vergegenwärtigung des realen Lebens mit seinen Bedingungen und Beschränkungen. Hier steht nun nicht mehr nur das erreichte Ziel im Vordergrund und darin eingeschlossen die enge, naturgegeben erscheinende Verbindung des Biographierten mit dem Erreichen des Zieles, die im Trieb dazu gründet. Die temporäre Angabe „noch lange nicht“ macht – unterstrichen vom Ausrufezeichen am Ende des Einschubes – auch darauf aufmerksam, wie viel Zeit und, darin impliziert, wie viel Anstrengung es noch braucht, bis der Aufstieg tatsächlich verwirklicht sein wird. Auf diese Weise wird die menschliche Beteiligung am Erfolg, die neben der überpersönlichen, von irdischen Beschränkungen unabhängig wirkenden Kraft recht unbedeutend schien, wieder als relevante Größe eingeführt. Indem so auch menschliche Möglichkeiten, Beschränkungen und Sichtweisen wieder ins Blickfeld rücken, wird die schicksalsüberschauende Perspektive zugunsten der spezifisch menschlichen abgeschwächt, der Text wieder dem individuellen Leben angenähert.

Den beiden soeben dargestellten Effekten des Einschubes ist eine wichtige Eigenschaft gemein: eine Kontrastwirkung, die den geschaffenen Eindruck jeweils in seiner Stärke potenziert. So wie durch die Konfrontation der Zeitangabe „1759-1793“ mit dem Geburtsdatum Fouchés ein krasses Bedeutungsgefälle entstand, bei dem große Geschichte gegen einzelnes, unbedeutendes, weil gerade begonnenes Leben ausgespielt wurde, stellt der Einschub ein extremes Machtgefälle zwischen dem in seiner demonstrativen

Allwissenheit göttlichen Autor auf der einen Seite und sowohl Biographiertem wie auch Rezipienten in ihrer Abhängigkeit von ihm auf der anderen Seite her. Es lässt den Autor suggestiv noch weiter an Größe gewinnen, während es seinen jeweiligen Gegenpart noch mehr in seine Hand gibt, als es per se schon der Fall ist. Die Suggestion eigenständig im Biographierten wirkender Kräfte wiederum prallt in einer Weise auf die Wiedereinführung der Realität, dass die eine von der anderen geradezu abgestoßen wird. Eine Synthese, wie sie die Verortung beider Postulate in demselben Objekt notwendig macht, scheint kaum denkbar und lädt die Situation in ihrer Ungelöstheit daher mit einer Spannung auf, die den Antagonismus präsent hält. Eine letzte Ebene, auf der dieser Einschub einen Gegensatz schafft, ist die der konkreten Wirklichkeit, die er wieder ins Blickfeld gerückt hatte; und es ist das Feld, auf das mit dieser Kontrastierung offenkundig in erster Linie abgezielt wurde. Hier wird der momentane Status des Biographierten mit allem Nachdruck gegen einen zukünftigen, weit höheren ausgespielt. So löst der Einschub auf der einen Seite die Spannung der vom Kapiteltitle „Aufstieg“ unbeantwortet gelassenen Frage, in welchem Kontext dieser Aufstieg genau stattfindet und wohin er letztendlich führen wird, indem er ihm nun ein konkretes Ziel setzt. Auf der anderen Seite baut er eine neue Spannung auf, indem er die Frage aufwirft, wie der anscheinend bürgerliche Joseph Fouché zu einem der höchsten Adelsprädikate der Monarchie kommt, aber auch, wie eine bürgerliche Herkunft mit all ihren Implikationen zu vereinbaren ist mit einer Gegenwart in hochadeligen Kreisen sowie den ihnen eingeschriebenen Selbstverständlichkeiten und Gesetzen. Ersteres erfährt durch den Rückgriff auf den geschichtlichen Hintergrund, den die Zeitangabe in der Kapitelüberschrift herstellt, ebenso Aufhellung wie Verwirrung. Dort enthalten findet sich als eines der wichtigsten Ereignisse die Französische Revolution, in deren Verlauf bekanntermaßen vorher völlig unbedeutende und machtferne Menschen zu Amt und Würden gekommen sind, was eine mögliche Erklärung des steilen Aufstiegs liefert. Doch ebenso zu den Merkmalen dieser Zeit gehört ein Adelshass, der für die Mitglieder dieses Standes z.T. fatale Folgen hatte, sodass weder das Streben nach einem Adelstitel noch das Vergeben eines solchen für diese Zeit wahrscheinlich erscheint. So muss sich der Rezipient zunächst damit bescheiden, dass vermutlich außerordentliche Umstände und Leistungen Grund für diese ungewöhnliche Karriere gewesen sind, und steht einem spannungsvollen Kontrast zwischen gesellschaftlichem Unten und Oben gegenüber. Zur Lösung dieses Kontrasts bieten sich zwei Erklärungsansätze auf verschiedenen Ebenen an: Auf der Ebene realen Lebens kann der Rezipient auf einen bemerkenswert anpassungs- und

überlebensfähigen Charakter schließen, denn ein erfolgreicher Umgang mit einer derart tief greifenden Veränderung, wie sie der Eintritt eines Bürgers in den Adel darstellt, erfordert ein hohes Maß an Anpassungsvermögen und Offenheit für die neue Situation sowie die Fähigkeit, den in ihr enthaltenen Widerständen produktiv entgegenzutreten. Auf einer zweiten Ebene aktiviert die hervorgehobene Steilheit dieser Karriere, die genauso an die Geburt angebunden ist wie der im Kapiteltitel angekündigte Aufstieg, den schon im Zusammenspiel von Kapiteltitel und erstem Satz entstandenen Anklang einer im Biographierten wirkenden überpersönlichen Kraft und lässt die errungenen Erfolge sowie die dafür vorausgesetzten Fähigkeiten als dem Wesen des Biographierten naturhaft eigend erscheinen.

Weitere Hinweise auf die Dispositionen des zu schildernden Lebens finden sich in der Grobstruktur des ersten Satzes. Auffällig ist vor allem, dass die gemeinsam mit den Details ihrer Geburt eingeführte Person nicht die Spitzenstellung im Satz innehat, sondern dass ihr das Datum ihrer Geburt vorangestellt ist. Auf diese Weise wird diesem besonderes Gewicht verliehen und die Aufmerksamkeit auf die Zeit, in der das Leben Fouchés beginnt, sowie deren Gegebenheiten gelenkt. Es entsteht der Eindruck, Fouché sei in seinem wirklichen Leben ebenso von den Gegebenheiten seiner Zeit abhängig, wie sein sprachlicher Repräsentant im Satz die Beeinflussung durch die offen wie auch unterschwellig übermittelten Aussagen seines Vorgängers hinnehmen muss. Diese Suggestion einer Abhängigkeit von den äußeren Umständen wird noch dadurch verstärkt, dass am Ende des Satzes, nach Erwähnung seiner Person, der Geburtsort genannt wird und auf diese Weise syntaktisch eine Umklammerung des Biographierten durch temporale und lokale Angaben erreicht wird, die eine ebensolche Konstellation im wirklichen Leben suggeriert. Diese Umklammerung nimmt Fouché auf der einen Seite die Spitzenstellung im Satz und entsprechend die daraus erwachsende erhöhte Bedeutsamkeit sowie den uneingeschränkten Einfluss auf das Nachfolgende; auf der anderen Seite aber macht es ihn zum Zentrum des Satzes, das die anderen Satzteile um sich herum anzuordnen scheint. In diesem Fall erhält er in dieser Position als Zentrum noch zusätzliches Gewicht, da die Nennung seines Namen noch durch einen Einschub ergänzt und so der Raum, den er als Person in diesem Satz einnimmt, ausgedehnt wird. Diese beiden gegeneinander stehenden Strukturen versprechen ein Schicksal, in dem äußere Gegebenheiten genauso mit dem Einfluss(willen) des Biographierten konkurrieren, wie die Syntax es hier vormacht.

Neben der Anordnung der einzelnen Satzteile ist hier auch die Art ihres Inhalts von Interesse. So fällt z.B. auf, dass dieser erste Satz lediglich Aussagen über Fouché und sein Fortkommen sowie äußere Umstände enthält. Hinweise auf seine Herkunft oder seinen familiären Hintergrund fehlen völlig. Interessanterweise findet sich genau an der Stelle, an der man die Anbindung an eine familiäre Gemeinschaft z.B. in Form von „als Sohn eines“ erwarten könnte, die Bemerkung bezüglich seines zukünftigen Status'. Diese Ausblendung der Wurzeln Fouchés zugunsten seines Erfolges unterstreicht erneut die alles überdeckende Bedeutung der Karriere in seinem Leben, die damit auch in dieser Hinsicht unmittelbar an die Geburt angeschlossen wird. Zugleich erweckt sie auch den Eindruck, er sei aus menschlichen, d.h. emotionalen Zusammenhängen und Bindungen herausgehoben und folglich entsprechend unabhängig von ihnen. Es scheinen stattdessen die Bedingungen von Zeit und Ort zu sein, die einen relevanten Einfluss auf das Leben des Biographierten haben, denn sie sind es, die anstelle menschlicher Bindungen ins Bewusstsein gerufen werden. Sie lassen ein Kontinuum kalt und willkürlich agierender Kräfte entstehen, die in ihren Auswirkungen keine Rücksichten kennen. Da ihnen im Gegenzug aber ebenso emotionslos entgegengewirkt werden kann, stellt sich ein Kräftemessen beider Parts als großes Schachspiel dar, in dem lediglich das Kalkül eine Rolle spielt.

Die Ausblendung seiner Herkunft macht den Biographierten zudem zur tabula rasa für den Rezipienten. Denn mit ihr fehlt auch der Hinweis auf die Art der Prägung durch den familiären Hintergrund, der dem Leser bei der ersten Einordnung als Ersatz für die Charakteristika der Persönlichkeit dient, die real wie auch erzählerisch noch nicht entwickelt ist. Die in dieser Hinsicht unterlassene Beschriftung übernimmt schließlich der Verweis auf die zu erwartende Karriere Fouchés, die in die emotionale Leere Zeichen rationaler Geschäftlichkeit setzt. So ergibt sich ein Eindruck vom Biographierten, der sich ausschließlich aus Informationen zu lokalen und temporalen Gegebenheiten sowie aus dem zukünftigen Status desselben zusammensetzt. Informationen, die etwas Persönliches andeuten, fehlen, oder besser: Es sind Aussagen über diese Äußerlichkeiten, die die Frage nach seinem Innenleben beantworten müssen, d.h. die schließlich ins Innenleben des Biographierten übergehen und es ausfüllen.

Eine weitere Auffälligkeit des ersten Satzes ist, dass das Geburtsdatum Fouchés nicht vollständig in Zahlen angegeben ist. Während Geburtstag und -jahr mit Hilfe der üblichen Zählung mitgeteilt werden, erfolgt die Angabe des Monats durch ein Wort. Dies ermöglicht eine unmittelbare Entfaltung des Assoziationshofes dieses Monats, da sein

Name weit enger mit seinen Erscheinungsformen und den dazu gehörigen Bewertungen verbunden ist als die auf ihn verweisende Zahl, welche durch ihren eher statistischen Einordnungscharakter in ihrer Wirkung weitgehend abstrakt bleibt. Mit dem Monat Mai, um den es sich hier handelt, werden als „Wonnemonat“ Wärme, Licht und Blüte assoziiert. Er ist der Monat, der diese lebensfreundlichen Bedingungen nach dem Winter wieder in Fülle und Beständigkeit mit sich bringt und auf diese Weise den Sommer einleitet. Er entspricht innerhalb des oben dargelegten zyklischen Geschichtsbildes also der Aufschwungphase und knüpft damit an den Titel des Kapitels „Aufstieg“ an. Die Entscheidung, den Geburtsmonat Fouchés auszuschreiben, suggeriert demnach auf noch eine zusätzliche Weise die enge Verbindung zwischen dem Biographierten und dem angekündigten Aufstieg. Auch hier geschieht dies in einer Art, die überpersönlichen Einfluss ins Spiel bringt, da der Geburtsmonat nicht der Kontrolle des Geborenen unterliegt, und dadurch den Eindruck der Vorbestimmtheit dieses Schicksals sowie der Kraft des Strebens nach Aufstieg festigt.

Der erste Absatz

Der nächste Satz liefert nun Informationen zum familiären Hintergrund des Biographierten. Auch hierbei bleibt er jedoch auf der Ebene zielgerichteter Geschäftlichkeit, indem er die einheitliche berufliche Ausrichtung der Eltern und „Ahnen“ (F 15) auf die Seefahrt ausführlich zur Darstellung bringt und daraus die Folgerichtigkeit einer entsprechenden Berufswahl Fouchés ableitet. Dieser antizipierte Verlauf wird formal reflektiert, indem Fouchés sprachlichem Repräsentanten die berufliche Einordnung der Vorfahren syntaktisch vorausgeschickt und die eigene angefügt wird, sodass dieser von Beispielen des traditionellen Familiengeschäfts geradezu umstellt ist und andere Ziele und Neigungen ihm wortwörtlich verschlossen bleiben. Zugleich produziert diese formale Umstellung Fouchés durch die genannten Berufsbezeichnungen eine Konzentration auf das Erwerbsleben, die jede andere möglicherweise vorhandene Verbindung zwischen den Familienmitgliedern ausblendet. Es entsteht der Eindruck, die einzige Funktion der Familie sei die berufliche Platzierung ihrer Mitglieder, während emotionaler Verbundenheit keine weitere Bedeutung zugemessen ist. Ein solcher Stellenwert des Berufes, der den des Menschen und seiner Beziehungen offenbar deutlich übersteigt, kommt auch in der anaphorisch wiederholten Spitzenstellung der Berufsbezeichnungen zum Ausdruck. Sie verweist die Nennung derjenigen, die diese Tätigkeiten ausüben, an zweite Stelle und stuft sie und ihre spezifisch menschlichen Eigenheiten

wie die Neigung zu emotionaler Bindung auf diese Weise im Wertesystem zurück. Entsprechend dieser Priorität des Gewerbes wird Fouché hier auch „der Erbsohn“ (F 15) genannt, was seine Beziehung zu den Menschen um ihn herum als in erster Linie vom Willen zur Sicherung einmal erworbener Pfründe definiert zeigt. Der Eindruck emotionaler Unverbundenheit des Biographierten, den bereits der erste Satz hervorgerufen hatte, stellt sich also auch im Weiteren ein. Er erhält noch zusätzliche Fundierung durch die Art und Weise, mit der der zweite Satz an den ersten anknüpft: Anstatt diesem ersten Satz, welcher Fouché in den Text (und ins Leben) einführt, sofort die Bindung offenbarende Verwandtschaftsbezeichnung folgen zu lassen, schließt der nächste Satz mit zwei Berufsbezeichnungen an, denen jegliche Art einer unmittelbaren Beziehungsaussage abgeht. Die dadurch geschaffene Distanz zwischen den solcherart ins Spiel gebrachten Personen wird noch durch das Fehlen des Verbs verstärkt, das die Unverbundenheit der Menschen syntaktisch spiegelt und zudem einer Atmosphäre der Lieblosigkeit, der Hingeworfenheit Vorschub leistet.

Die folgenden Sätze führen nicht nur die Konzentration auf den Bereich des Gelderwerbs fort, sie erweitern die Vermittlung der Distanz zwischen Fouché und seiner Familie auch noch über diese einseitige Fokussierung hinaus. So beschäftigt sich die weitere Diskussion der potentiellen zukünftigen Berufstätigkeit des Biographierten, vornehmlich mit der Ungeeignetheit Fouchés für die familiäre Erwerbstradition und erteilt damit auch diesem einen Verbindungspunkt zwischen ihm und seiner Familie eine Absage: Die körperliche Schwäche Fouchés, welche ihn explizit von seiner Familie entfernt, die in der Seefahrt einem „harte[n] und damals wirklich noch heldische[n] Handwerk“ (F 15) nachgeht, wird nachdrücklich herausgestellt und anschließend sich eine Verortung auf der Gegenseite, bei der „geistig bereits aufgewachte[n] [...] Bürgerschaft“ (ebd.) vorgenommen, die sich durch den Drang nach intellektuellen Betätigungsfeldern auszeichnet. Die Eigendynamik des „ungeduldigen Vordrängens“ (vgl. ebd.) dieser Schicht, in die Fouché durch die Suche des Erzählers nach geeigneten Erwerbsmöglichkeiten unversehens geraten ist, lässt nun den Eindruck entstehen, dieser schwimme auf der von ihr entfesselten Welle mit und agiere daher, endgültig aller traditionellen Bindung entrissen, in der Mitte dieser seiner Interessengemeinschaft. Damit ist einer universellen emotionalen Unverbundenheit des Biographierten endgültig die bestimmende Position eingeräumt und zugleich der Bedeutung rational determinierter Allianzen, wie sie sich in den Anklängen von Unter- und Kapiteltitel bereits ankündigt, Raum gegeben.

Im Verlauf dieser Bestandsaufnahme beruflicher Möglichkeiten wird nun ein schwungvoller Bogen hin zum Ausbruch der Französischen Revolution geschlagen, der ihre Ursachen ebenfalls im Bereich des Broterwerbs ansiedelt und sie zudem als in atemberaubender Geschwindigkeit nach der Geburt Fouchés einsetzend vor Augen stellt. Dadurch erfolgt eine Anbindung des persönlichen Schicksals an überpersönliche Vorgänge, die die vorher schon angeklungene grundlegende Verbundenheit zwischen dem Lebensweg Fouchés und den geschichtlichen Entwicklungen erneut vergegenwärtigt und die beiden bereits in diesem frühen Stadium als untrennbar miteinander verbunden zeigt. Der sich daraus ergebende Status eines prägenden und richtungsweisenden Faktors im Leben des Biographierten wird nun durch die Argumentationslinie, die die Französische Revolution als eines der Ereignisse der in der Kapitelüberschrift angegebenen Periode heraushebt, mit greifbarem Inhalt gefüllt. Andere im angegebenen Zeitraum stattfindende politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Entwicklungen bleiben dagegen ausgeblendet und werden daher in der Etablierung eines einbettenden Kontextes als weitgehend irrelevant vernachlässigt.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Der Fortgang des Textes ist in vielfältiger Weise mit den im Anfang gesetzten Zeichen verbunden. Besonders deutlich ist die Verknüpfung in der Fokussierung auf die Sphäre des Außerprivaten, die den gesamten Text kennzeichnet. Im Anfang durch den Untertitel sowie den Kapiteltitel eingeleitet, deren Sujets im Bereich des Gesellschaftlichen verwurzelt waren, und im ersten Absatz dann zur Entfaltung gebracht, der mit seiner ausschließlichen Konzentration auf die Frage der beruflichen Zukunft des Biographierten jeder anderen Schwerpunktsetzung die Basis entzog, setzt sich diese Tendenz auch im Verlauf des Textes mit großer Bestimmtheit fort. Dies macht sich z.B. bemerkbar an der fast vollständigen Ausblendung von Kindheit und Jugend des Biographierten, welche in moderneren Lebensdarstellungen meist einen wichtigen Platz einnehmen, da sie einen unverstellten Blick auf die Natur der infrage stehenden Persönlichkeit sowie auf die ersten sie prägenden Einflüsse versprechen. Hier dagegen scheint es eher so zu sein, dass sich diese Lebensabschnitte nicht in besonderem Maße für die Einordnung des Biographierten eignen. Es ist sogar im Gegenteil anzunehmen, dass derartige Inhalte die Verortung Fouchés im Sinne des Autors stören würden und dass daher der Verzicht auf sie der Sicherung der postulierten Kategorie dient. Während die Suggestion einer

von Geburt an einem Aufstieg zustrebenden Kraft im Biographierten, wie sie die Synchronisierung von Lebens- und Karrierebeginn im Anfang erzeugt hatte, aufgrund ihrer unterschwelligeren Wirkung und der daraus resultierenden Ungreifbarkeit noch relativ ungefährdet vertretbar ist, sind im Weiteren doch deutliche Zeichen in der realen Entwicklung erforderlich, soll eine Funktionalisierung im Sinne der Kategorie glaubhaft sein. Sind solche Zeichen nicht vorhanden, bleibt nur der Einsatz weiterer lediglich implizit die Sichtweise des Autors transportierender Mittel, die in ihrer Wirkung jedoch weit schwächer wären, als es für die offensichtlich angestrebte Plakativität nötig ist. So würde sich letztlich das Bild einer weitgehend normalen Kindheit ergeben, das dem Entwurf der Kategorie vom durch und durch skrupellosen Machiavellisten entgegengerichte, weil sich die üblichen Eindrücke von kindlicher Unschuld und Unbedarftheit einstellen würden, aber auch weil sich dadurch ein Zugang zum Menschen als sich permanent entwickelnder Wesenheit eröffnen würde. Dies jedoch würde die Grundlage des gesamten Werkes in Frage stellen, da ein Bewusstsein dafür geschaffen wäre, dass die schematische Einordnung in einer festen Kategorie der Komplexität und Offenheit einer menschlichen Persönlichkeit nicht gerecht wird. Dadurch würde zugleich der Realitätsbezug, der für eine glaubwürdige Darstellung echten Lebens als solches nicht unerheblich ist, zweifelhaft und der Text eines großen Teiles seiner Wirkung beraubt. Alles, was der Autor einem vertrauensvollen Rezipienten gegenüber bedenkenlos als seinen Einblick in reale und als solches oft unfassbare Zusammenhänge präsentieren kann, liefe bei einer Haltung wie der eben skizzierten Gefahr, als Konstrukt eines fiktionalisierenden Autors genommen zu werden. So wäre nicht nur der Sensationswert verloren, auch alle über die bloße Darstellung eines Menschenlebens hinausgehenden Ziele wie Anklagen, Appelle usw. sanken auf den Rang von Gedankenspielen aus dem Elfenbeinturm herab.

Die der Kategorie zuwiderlaufenden Effekte einer Kindheitsdarstellung, die sich aus dem Eindruck kindlicher Unschuld und dem Zugang zu einem offenen Menschenbild ergäben, würden zudem noch verstärkt von ihrem Eintreten direkt am Anfang des Textes, da ihnen mit dieser Positionierung die Macht verliehen wäre, die Grundpfeiler der zu konstruierenden Welt zu setzen und so die Wahrnehmung alles Nachfolgenden zu formen. Die glaubhafte Vermittlung der Kategorie gegen diese Widerstände wäre alles andere als unproblematisch. So erweist sich die Entscheidung, diese „störenden“ Lebensabschnitte nur kurz zu streifen und sie zudem sofort in den Dienst der Kategorie zu stellen, als sehr geschickt. Sie finden lediglich Erwähnung, um die bereits frühe

Erkennbarkeit der mangelnden Eignung Fouchés für das Handwerk der Eltern herauszustellen und so eine berufliche Positionierung desselben schon an dieser Stelle vorzunehmen. In der Folge geraten sie unter den Einfluss des Beruflichen, anstatt ihr eigenes konnotatives Potential zu entfalten, und erscheinen daher ebenfalls von ihm strukturiert.

Auch im Weiteren bleibt diese von Beginn an transportierte Perspektive erhalten, der zufolge dem Fortkommen des Biographierten mit umfassender Ausschließlichkeit Priorität, emotionalen Bindungen dagegen nur eine Rolle zweckdienlicher Werkzeuge eingeräumt wird. Hinweise auf das private Leben des Biographierten fehlen nicht nur weitgehend, sie treten, wenn doch vorhanden, immer im Kontext des Beruflichen auf, wo sie eine erklärende oder das Konstrukt stützende Funktion einnehmen. So wird etwa die Vermählung Fouchés als politischer Schachzug dargestellt, der um der Positionierung in einem bürgerlich ausgerichteten Umfeld willen erfolgt (vgl. F 21). Der Tod seiner Tochter, dem außerordentliche emotionale Wirkung auf ihn zugesprochen wird, wird letztlich – wenn auch erst nach ausführlicher Darstellung der ungewöhnlichen Hingabe dieses sonst so gefühlkalten Menschen – als Handlungsmovens benutzt, indem er im Ergebnis zum Motivationsfaktor in der Auseinandersetzung mit Robespierre erklärt wird (vgl. F 90f.). Mit dieser Funktionalisierung der spärlichen Hinweise auf das Privatleben Fouchés erreicht Zweig zudem eine Verquickung von Text und Realität, die Ersteren auf Letztere übergreifen lässt und so die Rezeption auf subtile Weise intensiviert und verlebendigt. Indem hier nämlich das Auftreten einer Emotion nicht als solches in seiner Wirkung auf die Psyche stehen gelassen, sondern in seiner Auswirkung auf einen davon unabhängigen Lebensbereich gezeigt wird, nicht um dort ihre Intensität o.Ä. zu demonstrieren, sondern um eine Handlung glaubwürdig zu motivieren, wird diese Emotion in einer ähnlichen Weise instrumentalisiert, wie dies im taktischen Vorgehen Fouchés wiederholt zur Darstellung kommt. Auch dieser setzt immer wieder bei den Emotionen seiner Gegner an, um sie zu einer bestimmten Handlungsweise zu bewegen. Er greift dabei vorzugsweise bei ihren Ängsten an, z.B. während der Zeit seines Prokonsulats (vgl. F 55f.), bei seinem Kampf mit Robespierre (vgl. F 86f., 96) oder in seiner Funktion als Polizeiminister (vgl. F 120ff.). In all diesen Fällen hat Fouché den Part der emotionsauslösenden Instanz inne, welcher im Fall seiner eigenen Betroffenheit dem Schicksal zufällt, sodass er in seinem manipulativen Gestus, aber auch in seinem Zugriff auf nur Wenigen zugängliche Informationen selbst als schicksalsähnliche Macht erscheint, die nicht nur umfassenden Einblick in das Leben anderer

hat, sondern auch grundlegend darin eingreift. Indem Zweig hier nun ein Gefühl dieses Akteurs als nutzbringenden Faktor deutet, vollzieht er dessen Denkweise nach und macht diese Art der Menschenbeeinflussung in einer unmittelbaren, da am Identifikationsobjekt ausgeführten Weise sichtbar. Darüber hinaus nimmt er Fouchés Platz ein und erhebt sich damit selbst zur schicksalhaften Instanz. Er ist zwar nicht derjenige, der das Geschehen faktisch lenkt und die daraus entspringenden Emotionen verursacht, doch seine die Ereignisse verkettende Interpretation des Gesamtgeschehens suggeriert einen Einblick, der ihn in die direkte Nähe zu einer göttlichen und also auch lenkenden Instanz bringt.

Neben dieser Verwendung des Privatlebens Fouchés zur Illustration seiner Denk- und Vorgehensweise erfolgt noch eine zweite Instrumentalisierung durch den Autor, mit Hilfe derer er den Charakter des Biographierten unmittelbar erlebbar macht. Indem Zweig die private Seite desselben fast vollständig hinter der dominierenden Darstellung des Beruflichen verschwinden lässt, macht er die Ungreifbarkeit, die Fouché als Politiker kennzeichnet, auf einem Feld deutlich, das für die pointierte Charakterisierung desselben als Repräsentant dieser Gattung eher nebensächlich ist. Zweig versetzt den Rezipienten auf diesem Wege in die Lage eines Zeitgenossen Fouchés, der kaum „sein wegflüchtendes Profil zu erhaschen“ vermag (F 11), und macht ihn dadurch in dieser Eigenart erfahrbar, d.h. lebensechter, ohne wichtige Erkenntnisse über ihn als Sujet, d.h. als Politiker verschweigen zu müssen. Zweig selbst versetzt sich auch mit dieser zweiten Instrumentalisierungsebene in die Position Fouchés, welcher sich besonders als Polizeiminister dadurch auszeichnete, mehr über die Menschen und Vorgänge in seiner Umwelt zu wissen, als er preisgab, und dieses Wissen je nach Bedarf wohldosiert einzusetzen, um so die Folgerungen und Einschätzungen seiner Zielpersonen seinen Wünschen gemäß zu steuern (vgl. F 120, 161). Das heißt, Zweig vergegenwärtigt dem Leser den Biographierten auch in dieser Rolle, indem er die dargestellten Interaktionsmuster aufs Neue durchspielt, und übernimmt in diesem Zuge auch erneut dessen Machtposition, die ihm die Lenkung seiner Gegenüber nach seinem Willen erlaubt.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Die Rolle dessen, der mehr weiß, als er preisgibt, ist Zweig bereits als Moment des eigenen Schaffens vertraut, im Zuge dessen „es [...] [s]ein Ehrgeiz [ist], immer mehr zu wissen, als nach außen hin sichtbar ist“ (WG 364). Dieses Ziel, das er mit seinem Ideal eines hochgradig kondensierten und dramatisierten Textes begründet, verweist doch zugleich auf den Antrieb, seinem Objekt auf Augenhöhe zu begegnen und dem Rezipienten immer einen Schritt voraus zu sein. Im Zusammenhang mit der im Weiteren noch durchzuführenden Analyse des Kampfes um die Vorherrschaft im geschaffenen Text-Welt-Kontinuum stellt auch dies ein Indiz für den Versuch des Autors dar, seinen Machtanspruch dem Objekt und dem Rezipienten gegenüber zu sichern.

Die mit der Dominanz des Beruflichen einhergehende fast vollständige Ausblendung des Privaten im Leben Fouchés wird jedoch erst durch die geschickt eingesetzte Preisgabe einiger weniger Informationen offenbar, die in ihrer Kontrastwirkung die vergessene andere Hälfte des dargestellten Lebens wieder zu Bewusstsein bringt und so die aufgezeigten Effekte erzielt. Ohne die strategisch gesetzten Hinweise Zweigs bliebe die Suggestion, dass Zweig hier einen umfassenden Einblick in das Innere des Biographierten bietet, vollständig intakt, denn mit der Fokussierung und Psychologisierung der beruflichen, d.h. politischen Verhaltensweisen beantwortet er die Frage nach der Persönlichkeit Fouchés anhand der Interpretationen seiner beruflichen Tätigkeit und füllt seine Seele auf diese Weise mit Politik. So schafft Zweig in ihm den im Untertitel angekündigten „politischen Menschen“, der Politik nicht nur als Profession betreibt, sondern vollkommen von ihr durchdrungen ist. Die wenigen durch die Verweise auf das Privatleben verursachten Risse im Bild einheitlicher Ausrichtung des Charakters bleiben letztlich Querschläger im Gesamteindruck, die ohne Sorge um der oben dargelegten Ziele willen eingesetzt werden können, da die im Anfang angelegte Präsentation einer Kategorie in jeder anderen Hinsicht mit geballter Konsequenz verfolgt wird. Während diese Absicht im Anfang zwar auf vielfältige, aber doch recht subtile Weise kommuniziert und realisiert wird – einzig der Untertitel ist in dieser Hinsicht relativ deutlich –, geht der Autor im Folgenden schnell zu einer erheblich offeneren Vermittlungsweise über. Zum einen kultiviert er eine Art der Charakterisierung, die explizit als solche auftritt, und äußert sich immer wieder direkt zu den Eigenschaften seines Objekts, anstatt auf die verortende Wirkung der Darstellung von Worten und Taten zu vertrauen, welche allerdings naturgemäß immer auch zu anderen als den Zweigschen Auslegungen führen kann. So sagt er beispielsweise von Fouché:

„Sein Blut, seine Sinne, seine Seele [...] tun nie wirklich mit bei diesem heimlichen Hasardeur, dessen ganze Leidenschaft hinaufgeschoben ist ins Gehirn.“ (F 23), „Aber solche Geheimnisse [...], sind ja des geborenen und geschworenen Intriganten Fouché ureigentliche Leidenschaft.“ (F 186), „Immer wieder muß an den merkwürdigen, diabolischen Charakterzug Joseph Fouchés erinnert werden, daß gerade seine äußerste Erbitterung eine grimmige Spaßlust erzeugt [...].“ (F 194)

Zum anderen argumentiert er mit einem Selbstbewusstsein, das mit der dadurch transportierten Ausschließlichkeit seiner Ansichten jede andere Perspektive disqualifiziert und die postulierte Kategorie beglaubigt:

„Aber typisch für Joseph Fouché: schon auf der ersten, der untersten Stufe seiner Karriere tritt ein charakteristischer Zug seines Wesens zutage, seine Abneigung, sich vollkommen, sich unwiderruflich zu binden an irgend jemand oder irgend etwas.“ (F 16), „Hier taucht plötzlich Fouché wieder auf, denn die Nacht ist sein Element, die Intrige seine wahrhafte Sphäre.“ (F 96), „Er hat sich nicht kompromittiert, aber auch nicht bewährt, also wieder-

um erwiesen, als der er immer war: verlässlich im Glück, unverlässlich im Unglück.“ (F 139)

Mit dieser Art von Äußerungen durchzieht Zweig den gesamten Text und flicht so ein Netz von Verweisen, das sich über die Welt des zur Darstellung kommenden faktischen Geschehens legt und diese soweit strukturiert, dass selbst Zeichen, die nicht eindeutig für oder gar gegen sein Konstrukt auszulegen sind, dahinter verschwinden und der Biographierte mit zunehmender Straffheit an den vorgegebenen Ort gebunden wird.

Besonderes Gewicht erhält dabei die Behandlung der Wandelbarkeit, die dem Wesen Fouchés als bestimmender Zug zugeschrieben wird. Im Anfang bereits durch die Konfrontation der bürgerlichen Existenz Fouchés mit seiner späteren Nobilitierung angedeutet, wird diese Eigenschaft nur eine Seite später in aller Klarheit mit der Bemerkung „Wie immer, in jeder Situation, hält er sich den Rückzug offen, die Möglichkeit der Wandlung und Veränderung.“ (F 16) zur Disposition gestellt und gewinnt im Verlauf des Textes leitmotivische Bedeutung. Wiederholt führt der Autor sie auf vielfältige Weise vor Augen und lässt zu dem oben dargelegten Selbstbewusstsein seiner ver-eindeutigenden Darstellung eine Tendenz zu polemischer Stilistik treten, die die oben herausgearbeiteten Effekte zum einen verstärkt und zum anderen zur Betonung eines sarkastisch unterlegten Entlarvungsgestus' eingesetzt wird. Besonders deutlich wird dies beispielsweise an den folgenden Stellen:

„Verschwunden der Abscheu vor dem ‚verächtlichen und verderberischen Metall‘, den der Ultrajakobiner und Suprakommunist Fouché noch vor drei Jahren so beredt ausposaunte, vergessen auch die Haßausbrüche gegen die ‚bösen Reichen‘, vergessen, daß der ‚gute Republikaner nichts braucht als Brot und Eisen und vierzig Écus pro Tag‘: jetzt heißt es, endlich einmal selber reich werden.“ (F 112), „Wenige haben wackerer mitgeschaufelt an dem endgültigen Grab der Republik als Joseph Fouché de Nantes, Exdeputierter des Konvents, Expräsident des Jakobinerklubs, der »Mitrailleur de Lyon«, der Bekämpfer der Tyrannen und vormals republikanischste aller Republikaner.“ (F 155), „[...] und zwar gedenkt derselbe Mann, der einstens so grimmig nach dem »Blut der Aristokraten« gelechzt, sich selber mit blauem Blute ehelich zu verbinden, nämlich eine Komtesse de Castellane zu heiraten, eine Hocharistokratin, also ein Mitglied »jener verbrecherischen Bande, die unter dem Schwerte des Gesetzes zu fallen hat«, wie er seinerzeit in Nevers lieblich gepredigt.“ (F 267)

Mit derartigen Bemerkungen, mit denen der Autor den gesamten Text durchwirkt, zementiert er aber nicht nur immer wieder seine Sicht des Charakters, er vollendet auch die mit der offen selbstbewussten Charakterisierungspraxis bereits aufgenommene Demonstration seiner Macht über die Figur. Während er bei der zuerst dargelegten Methode zwar einen Einblick in das Wesen des Biographierten zur Schau stellt, der eine vollständige Erfassung seiner Natur suggeriert, bleibt er dabei doch noch weitgehend in der Rolle des Reporters, der lediglich das Vorhandene dokumentiert, und belässt seine

Machtdemonstration dadurch noch in einem Stadium vergleichsweise passiver Präsenz. Mit der wiederholten polemischen Entlarvung der Standpunktwechsel des Biographierten dagegen wirft Zweig sich zum Ankläger auf, der nicht mehr nur feststellt, sondern bewertet und der dem Biographierten seine abschlägige Haltung in diesem bewertenden Gestus immer wieder vorhält, um ihm zu zeigen, dass er ihn durchschaut hat und sich nicht wie alle anderen von ihm täuschen lässt.

Um den Delinquenten vollends zu überführen und die Kategorie weiter abzudichten, greift Zweig gleich zu mehreren Mitteln, die diesen von Anfang an als den, der er in Wirklichkeit ist, und mit all den Kniffen und Tricks, derer er sich bedient, zeigen sollen. So verlässt er sich nicht nur auf die starke Wirkung, die der Kontrast nebeneinander gestellter, sich widersprechender Haltungen und Verhaltensweisen im Rückblick hervorruft, sondern arbeitet auch immer wieder mit vorausschauenden Bemerkungen, durch die er den momentanen Standpunkt des Biographierten unmittelbar als vorübergehend und entsprechend opportun entblößt (vgl. F 40, 44, 62). In dieser Rückführung der veränderten Profilierungen auf eine rein vorteilsbedachte Geisteshaltung verhindert er eine einführende und um Verständnis bemühte Rezeption, die aus anfänglicher Unvertrautheit mit der Wesensart des Biographierten resultieren und der Zweigschen Auslegung entgegenlaufend die Wahrnehmung des Biographierten als Repräsentant der postulierten Kategorie stören könnte. Diese eher impliziten Einordnungsbemühungen ergänzt Zweig durch explizite, in denen er Fouché auch offen als charakterlosen Opportunisten bezeichnet (vgl. F 109, 134f., 165f.).

All diese die Ansicht des Autors transportierenden Äußerungen werden psychologisch unterfüttert von dem Motiv der Bindungslosigkeit, das sich bereits im Anfang durch eine Anlage vermittelte, die Fragen des Beruflichen sowie lokale und temporale Einflussfaktoren an die Stelle des Emotionalen treten ließ und den Biographierten damit als überwiegend in rationale Strukturen eingebunden zeigte. Im Verlauf des Textes wird dann wiederholt darauf hingewiesen, dass dieser sich keiner Partei und keiner Überzeugung als der der Majorität verpflichtet fühlt (vgl. F 16, 36f., 128) und auch nicht bereit ist, sich mit ehemaligen Bundesgenossen zu solidarisieren, wenn ihm daraus Nachteile erwachsen (vgl. F 103, 135f., 174). Er wird gezeichnet als jemand, der sich stets nach den Vorgaben der äußeren Faktoren ausrichtet, anstatt auch unter problematischen Umständen an einmal eingegangenen Verbindungen festzuhalten und diese so als in grundlegenden Haltungen verwurzelt zu qualifizieren. Die aus diesem illoyalen Verhalten resultierenden Vorteile wie Sicherheit, Wohlstand und Macht verdrängen in ihrem offen-

sichtlichen Motivationscharakter jeden Gedanken an die menschliche Eigenart, sich psychisch zu binden und im Einklang mit dieser Bindung zu handeln, und bringen so jede weitere Frage nach den eigentlichen Ursachen einer solchen Haltung zum Verstummen. Dadurch bleibt ein wirklicher Zugang zum Menschen Fouché verschlossen, die Kategorie vor möglicherweise verwässernden Entdeckungen emotionaler Bindungen und innerer Überzeugungen gesichert.

Ein letztes Mittel, mit dem Zweig seine Anklage hier untermauert, ist die detaillierte Analyse der Handlungsweisen Fouchés in Bezug auf ihren Nutzwert, welche auf diese Weise, aber auch durch direkte Zuschreibung als Taktiken deklariert werden, die in vollem Bewusstsein eingesetzt werden (vgl. F 28f., 68f., 119ff.).²⁰⁰ Indem er die Mechanismen dieser Taktiken so explizit durchspielt, führt er die dem Biographierten attribuierte berechnende Denk- und Handlungsweise vor Augen und lässt seine Sichtweise desselben durch die Historie, welche den Beweis für den Erfolg dieser Taktiken liefert, beglaubigt erscheinen. So suggeriert er dem Rezipienten, er habe einen authentischen Einblick in das Wesen Fouchés erhalten, der die gezogenen Schlussfolgerungen rechtfertigt und den Biographierten des Vorwurfs überführt.

Die Emotionalität, mit der Zweig in diesem ganzen Zusammenhang agiert, lässt seine Auseinandersetzung mit dem Biographierten als eine Art Kampf erscheinen, in dem der „Psychologe aus Leidenschaft“²⁰¹ sich mit dem politisch agierenden Psychologen misst. Als Sieger aus dieser Auseinandersetzung gehen beide auf jeweils eigene Art hervor: Zweig auf der einen Seite zieht seinen Triumph daraus, den Undurchsichtigen, der sich nie in die Karten schauen lässt (vgl. F 11), der so viele getäuscht und sogar Größen wie Robespierre und Napoleon zu Fall gebracht hat, wie er mehrfach anmerkt (vgl. F 23, 221, 243), nicht nur durchschaut, sondern diese Erkenntnisse auch noch öffentlich enthüllt zu haben. Mit der Offenlegung seines ganzen Wesen und Wirkens entzieht er Fouché, dessen Strategie es immer war, Einblick in das Leben anderer zu erhalten und das dadurch gewonnene Wissen für die eigenen Zwecke zu benutzen, während er umgekehrt Einblick in das eigene Denken und Handeln verwehrte, symbolisch einen wichtigen Teil seiner Aktionsbasis und verhindert eine Weiterführung seiner laut Zweig selbstgewählten geheimnisumwitterten Hintergrundexistenz in der Weltgeschichte (vgl. F 11ff.). Damit hat er Fouché zu einem Schicksal in seiner Hand ge-

²⁰⁰ Vgl. dazu auch **Alami**, der die hierbei eingesetzten Stilmittel en detail aufführt und in ihrer Wirkung analysiert. (**Alami**, M.: Der Stil der literarischen Biographien bei Stefan Zweig. Erläutert am „Joseph Fouché“, Frankfurt a.M. 1989, S. 155ff.)

²⁰¹ **Zweig**, St.: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche, Frankfurt a.M. ²2002, S. 10. [Im Folgenden unter der Sigle KD.]

macht und ihn zudem gleichfalls ohne Rücksicht für seine eigenen Zwecke, nämlich den Entwurf einer „Typologie des politischen Menschen“ (F 13), verwendet. Auf diese Weise hat er sich nicht nur die Machtposition Fouchés einverleibt, sondern konnte sie auch für sein ästhetisches Programm nutzbar machen, indem er dessen Arbeitsweise hier lebensecht an ihm selbst vorführt. Zweig krönt seinen Triumph über den verachteten Gegner mit der überlegen einherschreitenden Analyse der begangenen Fehlleistungen, die das so lange erfolgreich arbeitende Denk- und Handlungsmuster letztendlich als in eine Sackgasse führend disqualifizieren (vgl. F 229, 266, 274), und erringt dadurch den moralischen Sieg über dieses spezielle Exempel des skrupellosen Politikers wie auch über dessen gesamte Gattung.

Bei Fouché auf der anderen Seite könnte dagegen die Genugtuung ausgemacht werden, in dieser Übernahme per se verachteter Verhaltensweisen wieder eine gelungene Manipulation zu sehen, da sie nicht nur von ihm in Gang gebracht wurde, sondern auch zu einer moralischen Schwächung des Gegners führt, der sich nun ein Stück weit selbst verachten muss und zudem berechenbar geworden ist. So kann Zweig den Kampf um die Vorherrschaft letztlich nicht vollständig für sich entscheiden und bleibt in diesem Kräftemessen mit seinem Objekt verstrickt. In diesem Sinne kann folglich nicht davon gesprochen werden, dass ihm „eine klare Distanzierung des Gestalteten von seinem Ich“ gelingt.²⁰² Auch die Einschätzung Alamis, Zweig betrachte sein Objekt mit einer Haltung grundlegender Versöhnlichkeit²⁰³, kann nur unter Vorbehalt akzeptiert werden. Tatsächlich ist eine empathische Grundeinstellung zu konstatieren; diese jedoch basiert m.E. auf Zweigs psychologisierender Arbeitsweise, die ihm wie seinem Publikum einen Zugang zu Fouchés Persönlichkeit verschafft, wohingegen die bloße glatte Kategorie, so eingängig sie sein mag, zu künstlich wäre, um wirklich glaubwürdig zu sein und den Wunsch, am geschilderten Schicksal teilzunehmen, hervorrufen zu können. Der rezipierende Mensch würde in seinem Gegenüber zu wenig Menschliches finden, um sich selbst wiederzuerkennen und somit für sich selbst Erkennenswertes zu entdecken, sodass die Erwartungen, die ihn zu einer Biographie haben greifen lassen, unerfüllt blieben und ihn zu einem Abbruch der Lektüre veranlassen könnten. Darüber hinaus erreicht Zweig mit seiner empathischen Darstellungsweise eine Variation im emotionalen Reaktionsmuster, die einer Ermüdung und daraus folgendem Aufmerksam-

²⁰² Vgl. **Vajda**, G. M.: Stefan Zweig – aktueller Chronist einer vergangenen Welt, in: *Literatur und Kritik* 17: 169/170 (1982), S. 12.

²⁰³ Vgl. **Alami**, S. 184ff., 216, 281, 335, 404.

keitsrückgang aufgrund immer gleicher Stimulation vorbeugt und so für beständige aktive Aufnahmebereitschaft der transportierten Botschaft gegenüber sorgt.

Der Autor versucht jedoch nicht nur, sich seinem Objekt gegenüber eine Position unbestrittener Überlegenheit zu verschaffen, sondern auch seinem Publikum²⁰⁴ und zudem allen anderen handlungstragenden Figuren gegenüber. Im Anfang wird dieses Streben nach einer klaren Demonstration seiner Autorität in erster Linie sichtbar in den Zeichen, mit denen Zweig den Text in seiner Eigenschaft als Geschaffenes und in diesem Zuge sich selbst als sein Produzent zu Bewusstsein ruft und auf diese Weise seine Herrschaft über die sich dort entfaltende Welt vor Augen führt. Im Verlauf des Textes tritt diese Absicht besonders deutlich zutage, wenn er mit selbstsicherer Geste die Situation analysiert²⁰⁵, um dann entweder die tatsächlichen, unter der täuschenden Oberfläche liegenden Motive der Protagonisten oder die für ihn offenkundigen Mechanismen der historischen Vorgänge aufzudecken. So weiß er etwa die Entwicklungen während der Revolution so stimmig und folgerichtig zusammenzusetzen, dass sich ein stringentes psychologisches Muster als Grund für die überbordende Guillotinerungspraxis ergibt, das in seiner Einfachheit und scheinbar unwiderlegbaren Klarheit sowie im Selbstbewusstsein seiner Präsentation überwältigende Überzeugungskraft entwickelt (vgl. F 56).²⁰⁶ Seinen Analysen fügt er darüber hinaus Bemerkungen bei, die die Behandlung des jeweiligen Problems in der Vergangenheit kommentieren und in diesem Zuge seine Konkurrenten im Genre auf ihren niederen Rang verweisen bzw. die eigene herausragende Einsicht in die historischen Vorgänge betonen (vgl. F 87, 139f.). Auch das Verhalten der Protagonisten neben Fouché wie z.B. Robespierre oder Napoleon präsentiert sich ihm, wenn man seiner selbstsicheren Darstellungsweise folgt, mit einer Klarheit, dass sich ihm die fraglichen Entwicklungen bereits im Vorauslaufenden deutlich vorgezeichnet zeigen und er an der Stelle der historischen Gestalten – so die Suggestion – ein souveräneres Bild abgegeben hätte (vgl. F 78, 147, 170). Weniger offensichtlich, aber ähnlich wirkungsvoll in dieser Etablierung der Herrschaft über die Wahrnehmung der dargestellten Welt ist die Verwendung vorausweisender Bemerkungen. Dieses Mittel, das sich mit dem Verweis auf die zukünftige Nobilitierung Fouchés bereits im ersten Satz findet, kommt besonders in der ersten Hälfte des Textes zum Einsatz. Es strukturiert diese Welt auf eine Weise, die, wie oben dargelegt, den Biographierten von Beginn an als Vertreter

²⁰⁴ Vgl. hierzu auch die Erläuterungen **Alamis** bezüglich der Effekte des historischen Präsens', das als Distanz überwindendes Tempus „einen gewissen ‚Druck‘ auf den Leser aus[übt]“ und „daher [...] als ein persuasives Tempus anzusehen [ist]“ (vgl. dort, S. 394).

²⁰⁵ Vgl. dazu ebd., S. 228, 259ff.

²⁰⁶ Vgl. dazu ebd., S. 174f.

der postulierten Kategorie markiert und die Wahrnehmung des Rezipienten in einer Weise lenkt, dass er in der gesamten Darstellung an diese Kategorie gebunden bleibt. Aus dem Zusammenspiel von Vorausschau und Bestätigung durch das schlussendliche Eintreffen des Vorausgesagten ergibt sich eine Stärkung der Position des Autors sowohl durch den Verweis auf sein überlegenes Wissen wie auch durch die immer wieder aufs Neue bewiesene Richtigkeit seiner Vorhersagen. Obwohl er faktisch nur Bruchstücke der Vergangenheit zitiert, die jeder nach dem entsprechenden Quellenstudium anführen könnte, erhebt er sich so unversehens zu einer Instanz, die in die Zukunft schauen kann, denn die Wahrnehmung der dargestellten Welt gewinnt eine Eigendynamik, die diese als so weit von der Rezipientenwirklichkeit getrennt erscheinen lässt, dass das Wissen um in ihr noch nicht eingetretene Ereignisse metaphysischen Einblick suggeriert. Das Eintreffen des Vorhergesagten bestätigt den Autor schließlich in seinen Aussagen und verschafft ihm die Autorität einer göttlichen Instanz, deren gesamter Schilderung eine erhöhte Glaubwürdigkeit zugemessen wird.

Das Mittel der Vorschau demonstriert, wie in der Anfangsanalyse herausgearbeitet, auch die Informationsmacht des Autors, der nicht nur vollständigen Ein- und Überblick über das sich noch zu entfaltende Geschehen hat, sondern mit diesem Wissen auch der eigenen Vorstellung gemäß verfahren kann. Auch wenn es sich bei einer Biographie um eine Darstellung realer Geschehnisse handelt, woraus eine gewisse Bindung an die Tatsachen resultiert, liegt es doch im Ermessen des Autors, ob er sein Wissen vorzeitig preisgibt oder zurückhält sowie in welcher Art, Ausführlichkeit und Bewertung er es schließlich in sein Bild einfügt. Die Konstruktion der darzustellenden Welt liegt also trotz des von der Realität vorgegebenen Rahmens in großem Maße in der Hand des Autors, der durch die Vorgabe einer bevorzugten Perspektive bestimmte Urteile und Einschätzungen lancieren oder unterbinden kann, wie es auch der Biographierte getan hat, um sein Ziel zu erreichen. Als Beispiel sei hier der Umgang mit den so genannten Exilphasen des Biographierten angeführt, die Zweig recht kurz abhandelt und jeweils als eine Art Rekreations- und Lernphase präsentiert und die – mit Ausnahme des letzten Exils – immer als Vorstufe zum nächsten Aufstieg interpretiert werden. Diese Einschnitte könnten jedoch ebenso gut als Rückschläge gedeutet werden, die in ihrem regelmäßigen Eintreffen als Beweis für das letztendlich notwendige Scheitern des vorgestellten Lebenskonzeptes fungieren könnten und auf diese Weise eine vollkommen andere Grobstruktur etablieren würden. Doch einer solchen Sichtweise, die zudem vom Abschluss des Lebens mit einer Exilphase gestützt würde, verschließt sich der Autor. Er

zieht es vor, sein verachtetes (und doch auch immer ein wenig bewundertes²⁰⁷) Objekt als im Gesamtblick erfolgreichen Manipulator ohne Skrupel zu präsentieren. Die darin sich offenbarende Botschaft ist eine zweischneidige: Obwohl Zweig in seinem Enthüllungsgestus sicherlich aufschreckt und auf die angeprangerten Denk- und Verhaltensmuster aufmerksam macht, sodass die Lektüre zu einer schnelleren Entlarvung ähnlicher Erscheinungen in der jeweiligen Gegenwart verhelfen und so vor derartiger Manipulation schützen kann, weckt diese Biographie durch die Überlegenheit, die sie ihrem Objekt zuschreibt, zugleich auch ein Gefühl der Ausgeliefertheit und Hilflosigkeit. Der Leser muss sich vor dem Hintergrund des gerade Erfahrenen immer wieder fragen, ob seine Einschätzung der Situation auf einer verlässlichen Basis oder nur auf einer Vor Spiegelung falscher Tatsachen beruht, und muss letztlich, zumal in dem Wissen um seinen beschränkten Zugang zu relevanten Informationen, vor den zeitgenössischen Repräsentanten der krakenhaften, alles durchdringenden Maschinerie des kalt kalkulierenden Politikers, der sogar Größen wie Napoleon und Robespierre stürzen konnte, resignieren. Der Text produziert nicht nur das Gefühl, vor einer riesenhaften Apparatur zu stehen und damit einer überwältigenden Macht ausgeliefert zu sein, er entzieht mit dem Verweis auf den kalten Opportunismus dieser Macht auch jegliches Sicherheit schaffende Vertrauen in die Instanz, die die eigenen Geschicke lenkt.²⁰⁸ Auch der Autor, der sich hier scheinbar souverän mit dem Machtapparat und seinen Mechanismen auseinandersetzt und sich demonstrativ in einer Entlarvungspose inszeniert, kann nicht die Rolle eines Hoffnung vermittelnden Vorbildes übernehmen. Zum einen positioniert er sich selbst immer wieder als eine überlegene, teils sogar göttlich anmutende Instanz, die diese Überlegenheit dem alle anderen überspielenden Fouché, aber auch dem Rezipienten gegenüber wiederholt deutlich macht. Auf diese Weise entsteht eine tiefe Kluft zwischen dem Potential des Autors und dem des Rezipienten, die letzteren von der eigenen Ohnmacht überzeugen muss. Zum anderen gelingt es, wie oben dargestellt, selbst dem übermächtigen Autor nicht, sich tatsächlich souverän mit dem Biographierten auseinanderzusetzen und einen klaren Sieg über ihn zu erringen. Vielmehr bleibt er in einer Art kindisch-emotionalen Hahnenkampf mit diesem verstrickt und liefert so auf einer sehr subtilen, aber ebenso wirksamen Ebene ein weiteres Beispiel für den überwältigenden Einfluss des Biographierten und damit seiner ganzen Gattung.

²⁰⁷ Vgl. dazu **Alami**, S. 278f.

²⁰⁸ Vgl. hierzu auch die Ausführungen **Alamis** zur desillusionierenden Darstellungsweise des „leidenschaftlichen“ Politikers, der von seinen Zielen überzeugt ist, bei Zweig aber als blinder Aktionist verächtlich zur Seite geschoben wird (vgl. dort, S. 295ff.).

Der Kampf um die Vorherrschaft im Text-Welt-Kontinuum, der im Zweikampf zwischen Autor und Biographiertem seinen subtilsten Ausdruck findet, ist Symptom und gleichzeitig Kulminationspunkt einer Welt, deren Struktur von Antagonismen bestimmt wird.²⁰⁹ Im Anfang angedeutet durch die Konfrontation Kontrast erzeugender Informationen entfaltet sich dieses Motiv im Text in einer Interpretation des dargestellten Lebenslaufs als beständige Aufeinanderfolge von Kämpfen des Biographierten mit Vertretern bestimmter Ideen oder Weltanschauungen, und führt zu einer Unterteilung seiner Umwelt in Gegner und als Werkzeug zu verwendendes Menschenmaterial. Diese Organisation der Weltsicht, die suggestiv auch dem Biographierten eingeschrieben wird, wird psychologisch unterfüttert durch die im Anfang schon eingeleitete und im Weiteren voll zum Ausdruck gebrachte Einordnung des Biographierten als emotional ungebundener Protagonist, der immer sich selbst der Nächste ist. Er wird dadurch als eine Erscheinung imaginiert, die aus emotional geprägten menschlichen Kontexten herausgehoben ist und letztlich immer isoliert agiert. Obwohl der Biographierte am Anfang seiner Laufbahn im Kreise von Interessengemeinschaften handelnd gezeigt wird – sei es, dass er in Nantes zum Deputierten des Konvents gewählt wird, sei es, dass er sich im Konvent der einen oder anderen Gruppe anschließt – bleibt doch immer der Eindruck des Vereinzelten, der lediglich den Schutz und die Privilegien der jeweiligen Partei sucht, ohne aber negative Konsequenzen seiner Zugehörigkeit auf sich nehmen zu wollen. Seine Existenz eher als anhaftender Fremdkörper denn als wirkliches Mitglied wird aufgedeckt durch die wiederholt erfolgende Ausführung seiner Beweggründe für bestimmte Verhaltensweisen, die auf diesem Wege gegen die der Gruppe, welche auf echten Überzeugungen basieren, abgesetzt und als opportunistisch gebrandmarkt werden. So tritt Fouché immer wieder als jemand auf, der darum bemüht ist, den Ansprüchen der ihn beherbergenden Gruppe nach außen hin zu genügen oder, wenn dies mit anderen Notwendigkeiten kollidiert, die Gruppe soweit zu manipulieren, dass sie einen Verstoß gegen ihre Maximen hinnimmt, bzw. sie zu verlassen, um eine vorteilhaftere Verbindung einzugehen. Als Vertreter der Bürger von Nantes vertritt er deren Vorstellungen von Reformen nach außen hin und heiratet eine Frau aus ihrem Kreise (vgl. F 20f.), als Teil des gemäßigten Flügels im Konvent gibt er sich als überzeugter Girondist; in der Abstimmung um die Hinrichtung des Königs jedoch, bei der sich eine Mehrheit für die Exekution abzeichnet, kehrt er den Standpunkten beider Interessengemeinschaften den Rücken, um anschließend seine Wähler in Nantes, denen er zu

²⁰⁹ Vgl. dazu ebd., S. 142, 234f.

einem gewissen Grad verpflichtet ist, seiner Entscheidung gemäß zu manipulieren und um die Girondisten für eine Gruppe, die mehr Vorteile bietet, zu verlassen (vgl. F 33ff.). So erscheint Fouché als innerlich gleichbleibend ungebunden, äußerlich aber durchgehend um die Akzeptanz der einen oder anderen Interessenvertretung werbend und ringend. Im wiederholt vergegenwärtigten Druck von außen, den der revolutionäre Sog erzeugt, wird dieses Ringen um die Anerkennung der beherbergenden Gruppe zu einem mit aller Vehemenz geführten Kampf. Ein Kampf, bei dem der Biographierte immer zu zwei Seiten zu fechten scheint, denn er wird ausgetragen über den offiziellen Kampf gegen die Überzeugungen und Maximen der gegnerischen Gruppe. Da das Vertrauen und die Anerkennung der eigenen Gemeinschaft am größten zu sein scheinen, wenn die vertretenen Standpunkte so extrem werden, dass sie denen der Gegner diametral zuwiderlaufen, werden im Kampf um die Integration Antagonismen aufgebaut, die unüberwindlich scheinen. Je gefährdeter die eigene Position im Beziehungsnetz, desto entschlossener wird der Kampf gegen die anderen geführt, sodass die Gegensätze immer krasser hervortreten bzw. vom Autor herausgestrichen werden: die Gegensätze zur gegnerischen Gruppe in der aktuellen Situation auf Textebene, aber auch zum vorherigen Verhalten im Gesamtzusammenhang der Textrealität sowie zur Normalität in der Bezugsetzung von Rezipienten- und Textrealität. Die antagonistische Grundstruktur der dargestellten Welt wird also bereits in dieser frühen Phase von Fouchés Karriere anschaulich verankert. Während er hier nun noch den Ansprüchen verschiedener Gruppen gegenübersteht, welche infolge einer vereinheitlichenden Darstellung aber bereits vorwiegend als personenähnliche Akteure wahrgenommen werden, konzentrieren sich diese charakteristischen Konfrontationen in der Hochphase seines Einflusses auf echte Individuen, die die Struktur des hier vermittelten antagonistischen Weltbildes eindrücklich vor Augen stellen. Dabei werden vor allem Robespierre und Napoleon zu Gegenspielern aufgebaut²¹⁰, die den Werdegang Fouchés entscheidend prägen. Dieser scheint der Auseinandersetzung mit den beiden in Überlebensgröße eingeführten Gestalten in seinem wenig imposanten, konturlosen Erscheinungsbild zunächst nicht gewachsen und insofern auch kein tatsächlicher Gegner zu sein, denn er tritt und wirkt ihrem kraftvollen Auftreten nicht in gleicher Weise entgegen. Doch in seiner biegsamen, hintergründigen Art, die ihn die Autoritäten zielsicher untergraben lässt, entpuppt er sich spätestens im Sieg als ernstzunehmender Widersacher und trägt damit nicht nur seinen Teil zur Erfüllung des angesetzten Paradigmas bei, sondern bewirkt auch eine Erweite-

²¹⁰ Vgl. dazu **Alami**, S. 325f.

rung desselben um eine zusätzliche Dimension. Indem in diesen Auseinandersetzungen nämlich nicht nur zwei Konkurrenten um dasselbe Gut aufeinanderprallen, sondern diese beiden zudem noch als von grundlegend unterschiedlicher Geistesart und Kampftechnik vorgeführt werden, wird auf zwei Ebenen zugleich eine antagonistische Struktur etabliert. Diese zweite Ebene wird für den jeweiligen Ausgang der Begegnung mit dem Gegenspieler zu einem entscheidenden Moment erhoben: In der Auseinandersetzung mit Robespierre wird zunächst die dogmatische Härte desselben gegen die Flexibilität Fouchés gestellt (vgl. F 76f.) und später, im Verlauf der Konfrontation, das Vermögen Robespierres, den großen Auftritt gekonnt einzusetzen, gegen Fouchés Ausweichen auf das subversive Wirken im Hintergrund ausgespielt (vgl. F 78ff.). Im Konflikt mit Napoleon dann, der weit weniger als die Episode mit Robespierre auf ein kurzes, explosives Aufeinandertreffen zusammenzuraffen ist, da er zeitlich mehr Raum einnimmt sowie aufgrund des geschichtlichen Kontextes vielschichtiger ist, wird zur Veranschaulichung der Gegenläufigkeit der beiden Figuren ein Motiv eingesetzt, das die gesamte Beziehung strukturierend, zugleich aber auch immer wieder ironisch konterkarierend begleitet. Von Beginn an wird diese Beziehung als ein Herr-Diener-Verhältnis markiert und auch im Folgenden wiederholt als solches bezeichnet (vgl. F 128, 138, 202), sodass erneut ein deutlicher und in seiner Griffigkeit sehr eingängiger Gegensatz geschaffen ist. Doch obwohl diese Einordnung oberflächlich zutrifft – Fouché ist Napoleon untergeben – und von Reflexionen über den Charakter des Biographierten auch explizit und in einleuchtender Weise bekräftigt wird (vgl. F 28f.), wird auch hier noch eine Gegenbewegung aufgebaut, die einen Antagonismus im Antagonismus schafft. Fouché will sich nicht in die ihm von Napoleon auferlegte Rolle fügen (vgl. F 156, 162, 175ff.), er weiß seine Position als Dienender so einzusetzen, dass er mit ihrer Hilfe seine eigenen Ziele verfolgen kann (vgl. F 157, 160f., 184ff.). Er tritt auf als jemand, der die Autorität seines Herrn nicht fürchten muss, der ruhig bleiben kann, wenn der Kaiser tobt (vgl. F 142f., 159f., 172). Obwohl dies auf seine kühle, beherrschte Wesensart zurückgeführt wird, die nicht per se auf eine real vorhandene Sicherheit in den gegebenen Machtstrukturen verweist, suggeriert ein solches Verhalten doch eine Souveränität, die als Überlegenheit in Erscheinung tritt und die institutionell gestützte Hierarchie als bloße Fassade hinstellt. Das Verhältnis zwischen Fouché und Napoleon, das immer wieder als das eines Herrn und eines Dieners bzw. als ein so eingefordertes apostrophiert wird, entpuppt sich so schließlich als ein Zusammentreffen zweier Herrschernaturen, von denen

dem offiziell Untergebenen überdies noch suggestiv der Part des real Überlegenen zugesprochen wird.²¹¹

Doch wie Alami herausstellt, sind sich die als Antagonisten aufeinander Treffenden in der Darstellung Zweigs nicht nur durch ihre zur Herrschaft drängende Wesensart außerordentlich ähnlich. Auch die Deutung ihres Schicksals weist Parallelen auf²¹², die die Entwicklung Fouchés als Blaupause des von Napoleon Vorgelebten und sie beide demzufolge fast als Seelenverwandte erscheinen lässt. Ihr Kampf um die Vorherrschaft kann vor diesem Hintergrund als Vorwegnahme des Nachfolgenden, als nach außen gewendete Projektion des inneren Kampfes des Biographierten gelesen werden. Dieser kämpft in der Zweigschen Interpretation am Ende, da keine adäquaten Gegenspieler mehr auf dem Spielfeld sind, gegen sich selbst und führt so die herausgearbeitete antagonistische Struktur, die zunächst im Gegeneinander von Gruppen, dann von Individuen und schließlich von Seelenkräften transportiert wird, ihrem Höhepunkt zu.²¹³ Indem diesem Höhepunkt, der auf dem Sieg über alle gleichwertigen Gegenkräfte basiert, die letztendliche Niederlage Fouchés als logische Folge eingeschrieben wird (vgl. F 256f.), wird auch die in ihm vermittelte Denk- und Lebensweise in Antagonismen nicht nur für die überwundenen Widersacher, sondern auch für den alleinigen Sieger als in letzter Konsequenz fatale und zum Scheitern verurteilte Haltung markiert. In dieser strukturell transportierten Deutung des Fouchéschen Lebens liegt eine erneute Offenlegung auch des Zweigschen Scheiterns, der sich in der Auseinandersetzung mit seiner Figur in genau dieselben Strukturen begeben hat, in der Letztere seiner Ansicht nach lebte und wirkte.

Neben der Betonung der Gegensätze zwischen Fouché und seinem jeweiligen Gegenüber ist es auch der Verweis auf die gegenläufige Anlage der Gegenspieler untereinander, durch den die Einarbeitung dieses herausstechenden Musters erfolgt. Besonders deutlich wird das an der Darstellung der beiden Hauptgegner Fouchés, Robespierre und Napoleon. Robespierre auf der einen Seite wird zu einer gottähnlichen Gestalt aufgebaut, deren Streben sie aufgrund ihres ethisch-moralischen Anspruches in metaphysische Höhen trägt, von wo aus sie sich zu Urteilen über Leben und Tod berechtigt sieht.

²¹¹ Der Grundstein dafür wird bereits auf der neunten Seite dieser Lebensdarstellung mit der Bemerkung „Robespierre und Napoleon, beide zerschellen sie an dieser steinernen Ruhe [Fouchés; M.H.] wie Wasser am Fels“ (F 23) gelegt, sodass das gesamte Zwischenspiel mit Napoleon unter diesem Vorzeichen wahrgenommen wird. Die Bestätigung dieser Suggestion einer grundlegenden Überlegenheit Fouchés, die sich schließlich in den geschichtlichen Entwicklungen einstellt, im Zuge derer er Napoleon hinter sich lässt, erscheint dann nur als die natürliche Einlösung des bereits Antizipierten.

²¹² Vgl. Alami, S. 127ff.

²¹³ Vgl. dazu ebd., S. 181, 239.

Im beharrlichen Festhalten aber am und Übersteigern des Strebens nach Höherem versteinert sie und stürzt über die eigene unanfechtbare moralische Autorität. (vgl. F 76f.) Napoleon auf der anderen Seite wird als militärisches Genie gezeichnet, das in die Breite drängt und das, durch seine Erfolge berauscht, die Substanz seines Landes auf eine immer größere Fläche verteilt bzw. sie in diesem Ansinnen aufbraucht, sodass es schließlich über der Ausdünnung seiner Ressourcen zu Fall kommt, da diese seinen gewaltigen Ansprüchen, aber auch den Erfordernissen der von diesen Ansprüchen geschaffenen Situation nicht mehr genügen (vgl. F 164f., 230f.). So stehen sich also auch in Robespierre und Napoleon, von denen der eine an Verdichtung, der andere dagegen an Ausdünnung scheitert, zwei konträre Gestalten gegenüber. Damit wird dem Paradigma noch eine weitere Dimension hinzugefügt, die auch im Längsschnitt eine Bestätigung und gleichzeitig Variation desselben gewährleistet. Durch diese Strukturierung wird die gesamte dargestellte Welt mit ihren Einheiten, die in ihrer Eigenschaft als Gegenspieler zugleich Analogiebeziehungen zu ihren Pendants eingehen und in einem entsprechenden Zusammenspiel stehen, zu einem komplex, aber harmonisch verwobenen Kontinuum.

2.2.3 „Balzac“²¹⁴

Der Titel

Der Titel dieser Biographie enthält lediglich den Nachnamen des Portraitierten.²¹⁵ Der darin liegende Verzicht auf spezifizierende Zusätze gibt diesem Namen, d.h. der Person des Biographierten verstärktes Gewicht, weil er ihm ermöglicht, allein den noch leeren Raum der zu entwerfenden Welt für sich einzunehmen, und ihm auf diese Weise eine alles andere ausblendende Bedeutung einräumt. Dieser Effekt wird durch die Beschränkung auf den Nachnamen noch verstärkt, da sie eine pointierte Paukenschlagwirkung erzeugt, die die gesamte Aufmerksamkeit auf einen Punkt fokussiert. Auch verleiht der Verzicht auf etwaige Zusätze dem Biographierten besondere Bedeutungsschwere, indem er folgende Suggestionen mit sich bringt: Zum einen vermittelt er, dass jede spezifizierende Bemerkung die Gesamtheit der Person auf unvertretbare Weise vernachlässi-

²¹⁴ Ersterscheinung 1946 (postum).

²¹⁵ Die hier verwendete Ausgabe enthält auf der Umschlagseite noch einen Untertitel, der jedoch auf dem Titelblatt nicht mehr erscheint und nach **Zelewitz** auch weder vom Autor noch vom Herausgeber autorisiert ist. Er wird daher nicht in die Untersuchung mit einbezogen. Vgl. **Zelewitz, K.**: Stefan Zweig: Mimesis der Eingeweihtheit, in: Ästhetik der Geschichte, hg. v. J. **Holzner** u. W. **Wiesmüller**, Innsbruck 1995, S. 111.

gen würde, da sie sich unweigerlich auf ein Charakteristikum des Biographierten bzw. seines Lebens beschränken müsste. Zum anderen transportiert dieser Verzicht, dass die Biographie des Genannten keine deutenden oder dramatisierenden Bemerkungen benötigt, da sie aus sich selbst heraus ihre Bedeutung entfaltet und zum Ausdruck bringen kann. Es wird also eine Art Aura des Besonderen, aber auch des Autarken erzeugt.

Darüber hinaus setzt dieser auf den Nachnamen des Portraitierten beschränkte Titel ein komplexes Zusammenspiel von Nähe und Distanz schaffenden Faktoren in Gang. Die Entscheidung gegen eine Nennung des Vornamen erzeugt zunächst Distanz zwischen Rezipienten und Biographiertem, da der eher offiziellen Zusammenhängen vorbehaltene Nachname lediglich Zugang zu dieser Seite der benannten Person zu erlauben scheint, die privaten Aspekte des dargestellten Lebens dagegen an den Rand drängt. Zudem verweist diese Art der Einführung auf das Renommee des Biographierten, das seinen Namen gewissermaßen bereits zur Marke gemacht hat, sodass eine vollständige Nennung unnötig erscheint. Diese implizite Betonung der Bedeutung des Genannten vergrößert die Distanz zwischen ihm und dem Rezipienten noch zusätzlich, gibt ihr zugleich aber auch eine neue emotionale Wertigkeit. Da die auf Ansehen gegründete Distanz auf einer Hierarchisierung beruht, also schwerer überwindbar ist als die durch bloße Fremdheit erzeugte, legt sie auch einen größeren Abstand zwischen die berühmte und die unbekannte Person. Im selben Zuge aber stellt sie auch eine Verbindung zwischen ihnen her, indem sie durch den Hinweis auf eine im Diskurs entstandene besondere Verortung der vorgestellten Person erste Informationen über sie gibt und so dem Gefühl der absoluten Fremdheit entgegenwirkt. Der Verweis auf den herausgehobenen Rang des Biographierten schafft neben Nähe und Distanz auch ein Bewusstsein der Geltung dieses Menschen. Es entsteht eine Wahrnehmung desselben, die, wenn nicht von einem Gefühl der Ehrfurcht, so doch zumindest von der Erwartung eines irgendwie außergewöhnlichen Menschen geprägt, ist. Dem Biographierten wird mit dieser Einführung also gewissermaßen ein roter Teppich ausgelegt.

Zugleich aber nähert sich der Sprecher mit der Benennung dieser berühmten, vermutlich außergewöhnlichen Person nur durch den Nachnamen auf eine Art an, die fast ungebührlich erscheint. Indem er sie so nennt, verfällt er in einen saloppen Ton, der zwar vor einer Benutzung nur des Vornamens noch zurückschreckt, aber den formelleren Anklang und die Würde des vollständigen Namens zu vermeiden sucht. Auch greift er in einer Weise auf die Markenqualität, die dieser Name mittlerweile erlangt hat, zurück, die alle diesbezüglich kursierenden Mythen, seien es Leistungen, seien es die Per-

sönlichkeit betreffende, aufruft. Dadurch aber macht er sich zum Diener dieses Bündels von herrschenden Meinungen, das einen Anschein unmittelbaren Zugangs zum Objekt des Interesses erweckt, indem es Vertrautheit ihm vorgibt und sich so einen besonderen Grad an Glaubwürdigkeit verschafft. Schließlich leistet er mit dem Rückgriff auf dieses Meinungsbandel auch der von diesem transportierten homogenisierenden Deutungsart Vorschub und vermittelt so den Eindruck, den Portraitierten in seiner Gänze erfasst zu haben.

Die inhaltliche Füllung des Titels hält nun die Versprechen seiner Form, indem sie einen der bekanntesten französischen Autoren des 19. Jahrhunderts präsentiert. Zu erwarten ist demnach, mit all den ehrfurchtsgebietenden Implikationen und metaphysischen Anklängen, die diese Art von schöpferischer Tätigkeit mit sich bringt, ein Text über einen Künstler. Ein Künstler, der in Texten parallele Welten erschafft, die, anders als z.B. die Musik, bei der sich alles im immateriellen, per se asemiotischen Klang abspielt, der Realität noch nahe genug sind, um mit ihr in Verbindung gebracht zu werden, die, anders auch als etwa die bildende Kunst, bei der Realität und Fiktion augenscheinlich nebeneinander stehen, zugleich aber auch weit genug von ihr entfernt sind, um einem direkten Vergleich zu entgehen und sich so eine gewisse Eigenständigkeit zu sichern. Die fiktive Welt entsteht hier endgültig erst im Kopf des Rezipienten, sodass Realität und Fiktion nicht unmittelbar aufeinanderprallen. Das Werk Balzacs scheint in der „Comédie humaine“ ein Symbol dieses Verhältnisses der Literatur zur Wirklichkeit geschaffen zu haben, indem es einen eigenen Kosmos von zusammenhängenden, in demselben übergreifenden Kontext agierenden Schicksalen geschaffen, diesen aber zugleich streng an der außerliterarischen Welt ausgerichtet hat. Die Darstellung lässt in der Arbeit Balzacs folglich nicht nur einen Blick hinter die Kulissen „normaler“ schöpferischer Tätigkeit erwarten, sondern verspricht auch Einblick in einen Geist, der in seiner Fähigkeit einer der Realität parallele Welt zu erschaffen, an die göttliche Schöpfungstätigkeit erinnert.

Die Teilüberschriften

Auf den Titel folgen zwei Teilüberschriften, von denen die erste eine formale Angabe, die zweite die dazugehörige inhaltliche Füllung darstellt. Die formale Angabe, „Erstes Buch“, dient zunächst einmal als Verweis auf eine Untergliederung der Biographie in mehrere Teile, gewinnt aber durch die nachfolgende Benennung des vorliegenden Teils weitergehende Bedeutung, denn ihre vorrangige Aufgabe einer Orientierung des Rezi-

pienten ist durch die Existenz des eigentlichen Teiltitels bereits erfüllt, die Notwendigkeit einer derartigen Nummerierung also nicht mehr per se gegeben. So liegt in dieser explizit gemachten Aufteilung des Textes zugleich auch eine Bestätigung der Bedeutung des Biographierten, wie sie sich im Titel des Textes ankündigte. Sein Leben scheint sich derart von dem eines Durchschnittsmenschen abzuheben, dass die Dokumentation desselben eine Aufteilung in mehrere Bücher erfordert. Allein seine Jugend liefert offensichtlich genug Stoff für ein ganzes Buch, sodass die vorliegenden Schilderungen eine außerordentliche Prallheit versprechen. Im selben Zuge aber, in dem Erwartungen gedrängten Lebens in einer Weise geschürt werden, dass der Rezipient bereits das (Gesamt-)Buch aus allen Nähten platzen sieht, wird diese spannungsreiche Welt dem echten Leben wieder entrückt und von der Hand einer übergeordneten Instanz kontrolliert gezeigt. In der Wahl des Wortes „Buch“ nämlich liegt auch der Verweis auf die Bearbeitetheit des zu Erwartenden, die die Illusion einer Unmittelbarkeit echten Lebens bricht und die zeitliche Abgeschlossenheit des Geschehens wie auch seine Vermitteltheit entsprechend wieder vergegenwärtigt. Auf diese Weise wird die zu schildernde Biographie nicht nur als von der übergeordneten Autorinstanz beherrscht markiert, sie wird auch explizit als in ihrer Anlage zu einer derartigen literarischen Verarbeitung geeignet gekennzeichnet. Die Strukturen des vom Biographierten tatsächlich geführten Lebens erscheinen damit als literarischen Strukturen affin. Eine solche Suggestion der Verwandtschaft dieser beiden Sphären lässt ein Leben erwarten, das sich durch einen ähnlich harmonischen und zielgerichteten Verlauf wie eine literarisch verdichtete Begebenheit auszeichnet, d.h. in seiner natürlichen Anlage künstlerische Durchformtheit offenbart. Mehr noch: Die Bezeichnung selbst der einzelnen Lebensabschnitte als Bücher anstatt z.B. als Teile legt eine solche Durchformtheit dieses Lebens in einer Weise nahe, dass es nicht nur in seiner Gänze, sondern sogar in seinen Einzelteilen jeweils als ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk erscheint. Mit dieser Verwirklichung eines Ideals vom Kunstwerk im Kunstwerk ist eine Komplexität harmonischer Verwebung erreicht, die zum Anspruch auf Anerkennung als höchste Kunst berechtigt. Das weckt auf der einen Seite den Anschein, die vorliegende Biographie sei mit dem üblichen Instrumentarium zur Analyse eines literarischen Werkes verstehbar, und schafft so eine Suggestion der Beherrschbarkeit, die das darzustellende Leben in seinen Kanten, Widersprüchen und Fährnissen entschärft und diese Weise in seinen Dimensionen einschrumpft. Auf der anderen Seite aber findet zugleich auch eine Überhöhung statt, da die enge Verwandtschaft mit der Kunst diesem Leben nicht nur eine

bedeutungsvolle Tiefe einschreibt, sondern auch alle erhöhenden, metaphysierenden Annahmen über das Wesen der Kunst auf es abstrahlen lässt und es auf diese Weise weit über das Durchschnittsleben hinaushebt. Der Anschein von harmonischer Strukturiertheit und Zielgerichtetheit rundet diesen Eindruck in seiner ästhetischen Wirkung, aber auch in der Suggestion, hier entspreche ein Mensch seiner Bestimmung, ab und verleiht diesem Leben den Nimbus des Außergewöhnlichen, Gottnahen.

Einen weiteren Akzent der grundlegenden Verwandtschaft dieses Lebens mit der Kunst setzt diese Teilüberschrift mit dem Rückgriff auf das Buch als Paradigma der Kulturleistung des Menschen, kreativ mit seiner Welt umzugehen und schöpferisch zu wirken, indem er Parallelwelten schafft. In genau dieser Eigenschaft nämlich sind Bücher das Element des Biographierten, der in seinem Zyklus „Comédie humaine“ ein zusammenhängendes Universum voller Figuren und Begebenheiten geschaffen hat. In diesem Sinne ist die Verquickung des darzustellenden Lebens mit der Kunst nicht nur durch eine allgemeine Analogie beglaubigt, sondern auch in der Aufeinanderfolge anscheinend in sich geschlossener Werke, die alle zusammen ein großes Kunstwerk, nämlich die Biographie Balzacs, sowohl im literarischen wie auch im realen Sinne, ergeben, und stützt sich demnach auf die ganz individuellen Eigenarten dieses Lebens. Damit offenbart sich die Struktur des Balzacschen Werkes als noch einmal in seinem Leben verwirklicht und zeigt beide aufs Innigste verbunden. Zugleich überträgt sich mit dieser Strukturierung auch ein Teil der Größe und Bedeutung des Biographierten auf seinen Biographen, der sich Ersterem in seiner literarischen Besonderheit mit dieser Imitation der „Comédie humaine“ en miniature anverwandelt.

Die inhaltliche Füllung des „Ersten Buches“ verspricht nun die Darstellung von „Jugend und erste[n] Anfänge[n]“ des Biographierten. Sie enthält damit in zweierlei Hinsicht die Ankündigung eines Potentiellen: Sie verweist auf ein Entwicklungsstadium, das traditionell mit der Entwicklung von Fähigkeiten und Neigungen in Verbindung gebracht wird, die später im Erwachsenenendasein gefestigt werden und zum Tragen kommen, indem sie dem Lebensverlauf seine spezifische Ausrichtung geben. Jugend wird assoziiert mit Offenheit von Strukturen sowohl in der Persönlichkeit als auch in der Lebenssituation des Betreffenden, da wichtige Erfahrungen, die aus Verantwortlichkeit z.B. in der Berufstätigkeit, im gesellschaftlichen Leben oder im zwischenmenschlichen Bereich entstehen, noch nicht gemacht und wichtige Entscheidungen, die diese Verantwortlichkeiten schaffen, z.B. für einen Beruf, einen Lebenspartner oder für eine schwerwiegende Dummheit, noch nicht getroffen wurden. Zugleich eröffnen sich zunehmend Mög-

lichkeiten, solche Entscheidungen eigenständig zu treffen und solche Erfahrungen aus eigenem Antrieb anzustreben, da dem Jugendlichen zum einen immer mehr Einfluss auf sein Leben eingeräumt wird und ihm zum anderen immer mehr die intellektuellen und körperlichen Mittel zur Verfügung stehen, dies andernfalls für sich einzufordern. Neben dieser Präsenz vielfältiger Möglichkeiten wird der genannte Lebensabschnitt auch aufgrund der Kraft und Energie, die am körperlichen Entwicklungsstand immer deutlicher hervortritt, als Alter voller Potential betrachtet. In ihm vereint sich also ein Angebot verschiedener Möglichkeiten, seinem Leben eine bestimmte Richtung zu geben, mit einer besonderen Kapazität, diese auch zu verwirklichen, sodass sich bei dem Verweis auf dieses Entwicklungsstadium eine große Erwartungsspannung aufbaut. Zugleich aber enthält dieselbe Offenheit, die positiv als Potential angesehen wird, einen Grad an Unentwickeltheit, der auf mangelnder Auseinandersetzung mit der Umwelt in voller Verantwortlichkeit beruht und als Unerfahrenheit, d.h. als Defizit ausgelegt wird. Der Jugendliche sieht sich also nicht nur einer Reihe von Entwicklungsmöglichkeiten gegenüber, sondern ist zugleich, und zwar als Bedingung derselben, mit einer Entwicklungsnotwendigkeit konfrontiert, die ihm sein Potential als noch nicht voll erschlossen vorführt.

Der zweite Teil des Teiltitels verweist nun auf Potentialität in Bezug auf eine einzuschlagende Laufbahn. Er enthält ähnliche Anklänge des Hoffnungsvollen, das von den Nachteilen des noch nicht voll Entwickelten begleitet wird, wie der erste Teil. Hier aber ist das mitschwingende Potential in seiner Offenheit eingeschränkt, die Stoßrichtung der Kapazität stärker vorgezeichnet. Während die Entwicklung eines Menschen, die mit dem alle Menschen, d.h. auch alle Entwicklungsmöglichkeiten einschließenden Begriff „Jugend“ aufgerufen wird, zunächst einmal in verschiedenste Richtungen führen kann, impliziert die Angabe „erste Anfänge“ ein Ansetzen an einer bestimmten Stelle und beschneidet damit das Spektrum an Ausgangsmöglichkeiten. Während sich so die Breite des Potentials verringert, tritt gleichzeitig eine Erhöhung seiner Dichte ein, die aus seiner Konzentration an einer Stelle resultiert und für hoffnungsfrohe Erwartungen sorgt. Das latente, nur aufgrund von allgemeinen Annahmen über das Wesen der Jugend als vorhanden vorausgesetzte Potential hat begonnen, sich zu manifestieren. Indem nämlich „erste Anfänge“ erste Anfänge *von etwas* bzw. *als etwas* ankündigt, wird angezeigt, dass bereits ein Schritt auf dem Weg zur Verwirklichung von einer der ungezählten Möglichkeiten, die in einem jungen Menschen liegen, stattgefunden hat. Die Ankündigung eines Anfangs, der immer auch den Verlauf und das Ende mit assoziieren

lässt, erzeugt Hoffnung aufs gute Ende und schafft dadurch eine Erwartungshaltung, die sich nun an bekannten Lebensläufen, in denen Potentiale in u.U. beeindruckender Weise verwirklicht wurden, orientiert. Zweig impliziert mit diesem Titel also bereits den Ausgang dieses Lebens, nämlich eine von Mythen umgebene Berühmtheit als Schriftsteller Balzac. Selbst Rezipienten, die seinen Namen nicht einordnen können, wissen aufgrund dieses Teiltitels, dass ihm Großes bevorsteht, denn „erste Anfänge“ sind immer Anfänge von etwas, das der Erwähnung würdig ist.

Mit der Entscheidung für den Plural sowie die Verwendung des Zahlwortes „erste“ beendet der Autor den hoffnungsvollen Ausblick aber im selben Zuge, in dem er mit dem Assoziationshof von „Anfang“ auf das große Ende verweist, wieder und präsentiert den Biographierten als jemanden, der sein Potential zwar entdeckt, aber noch lange nicht voll umgesetzt hat. „Erste Anfänge“ lässt ihn als Suchenden und Versuchenden erscheinen, der noch einen weiten Weg vor sich hat. Die Entfernung, zu dem, der einer Biographie würdig ist, wird deutlich an der Zählung, die den Biographierten als gerade in der ersten Serie von mehreren Anläufen verortet. „Erste Anfänge“ impliziert, dass es noch mindestens eine weitere Anfangsphase gibt, die wiederum aus mehreren Versuchen besteht, bevor ein wirklicher Beginn von Balzac als Balzac festzustellen ist. Indem dieser Teiltitel den Mythos also aus einer Anzahl von diversen Versuchen entstehend präsentiert, schrumpft er ihn auf ein menschliches Maß zurück und macht ihn beherrschbarer.

In diesem Gestus macht der Teiltitel auch die einordnende und beurteilende Instanz in ihrer Eigenart präsent und vergrößert sie in demselben Zuge, in dem er den Biographierten mit der Wendung vom übermächtigen Mythos zum noch nicht entfaltenen Talent hin wieder verkleinert. Er stellt damit nämlich einem jungen und in der eigenen Realität noch wenig bedeutsamen Menschen einen schon fortgeschrittenen Autor gegenüber, sodass eine Art Kind-Erwachsener-Hierarchie entsteht, innerhalb derer der Erwachsene naturgemäß die Position des Überlegenen einnimmt. Dies hier in besonderem Maße, da der Erwachsene nicht nur über mehr Erfahrung verfügt, die ihn Situationen besser einschätzen lässt, sondern auch weil er als Biograph bereits das gesamte Schicksal seines Gegenübers überschauen kann und insofern immer den Part dessen innehat, der Fehler nicht nur aus Erfahrung, sondern aus sicherem Wissen sofort erkennt. Zudem wertet dieser Teiltitel den Autor auf, indem er ihn in der Position dessen zeigt, der genau erkennt, wo sein Gegenüber beginnt, sich von anderen, ebenso voller Potential steckenden Jugendlichen abzuheben, d.h. der schon in geringen An-

zeichen das Entstehen von etwas weit Größerem zu entdecken vermag, denn „erste Anfänge“ sind nur von einem solch feinfühligem und aufmerksamen Beobachter auszumachen. Dies entweder in der Rolle eines Begleiters des Entwicklungsprozesses oder im Rückblick, in dem der Verlauf der Entwicklung aus der Sicherheit des schon Gewordenen noch einmal nachvollzogen wird. Hier ist Letzteres der Fall, wodurch der Autor bereits über die Bestätigung der postulierten Bedeutung seines Objektes verfügt, sodass ein sicheres Polster von Glaubwürdigkeit entsteht. Dieses Polster stützt seine Äußerungen über die Zukunft des Biographierten und geht aufgrund des dadurch hervorgerufenen Anscheins von Allwissenheit auch auf andere Teile der Darstellung über (vgl. Fouché-Analyse, S. 205).

Der Teiltitel verbindet hier also zwei Strukturierungsschemata, die in ihrem Hinweis auf Potentialität dieselbe Wirkungsrichtung haben. In ihrer Art zu strukturieren unterscheiden sie sich jedoch und arbeiten darüber hinaus sogar kontrastierend. Während „Jugend“ nämlich das Leben anhand biologischer Entwicklungsstadien untergliedert, verwendet „erste Anfänge“ Kriterien, die nach dem Entwicklungsstand des Biographierten als die außergewöhnliche Persönlichkeit, die er schließlich sein wird, d.h. hier nach seinem künstlerischen Fortschritt, fragen. Während „Jugend“ also auf einen Abschnitt verweist, den in der Regel jeder Mensch durchlebt, deutet „erste Anfänge“ auf eine Phase, die nur besondere Menschen durchlaufen. Mit dieser Zusammenstellung des Durchschnittlichen mit dem Außergewöhnlichen wird die Besonderheit des Biographierten noch einmal herausgestellt, da das Besondere vor dem Hintergrund des Normalen in seiner Eigenart stärker zum Ausdruck kommt als in seinem eigenen, das Außergewöhnliche bereits enthaltenden und somit relativierenden Umfeld.

Der Kapiteltitle

Das erste Kapitel ist ebenfalls mit einer formalen Angabe und einer dazugehörigen inhaltlichen Füllung überschrieben. Für die formale Angabe „Erstes Kapitel“ gilt m.m. alles, was auch in der Analyse des „Joseph Fouché“ an entsprechender Stelle gesagt wurde (vgl. S. 180). Das unmittelbare Aufeinanderfolgen der Ankündigung von „Jugend und erste[n] Anfänge[n]“ des Biographierten und der gliedernden Kapitelnummerierung lässt die Unterteilung des Textes auch hier zu einer Strukturierung des Lebens werden, sodass der Leser nicht nur das erste Kapitel dieses Buches vor sich hat, sondern auch das erste Kapitel des dort geschilderten Lebens, d.h. das erste Kapitel von Jugend und ersten Anfängen des Biographierten.

Der Inhalt dieses ersten Kapitels ist in „Tragödie einer Kindheit“ zusammengefasst. Auch hier findet sich die Verbindung des Normalen mit dem Außergewöhnlichen, die die Besonderheit des Letzteren herausstreicht, sich im Grad der Nähe allerdings von der Teilüberschrift unterscheidet. Während diese nämlich ein Nebeneinander beider Strukturierungsmuster kennzeichnet, das grammatisch durch das gleichrangig verknüpfende „und“ zum Ausdruck kommt, stehen das Normale und das Außergewöhnliche im Kapiteltitel in einem Abhängigkeitsverhältnis, das auf ihrer gegenseitigen Modifizierung beruht und durch die Verwendung des Genitivs signalisiert wird. In diesem Verhältnis ist das Außergewöhnliche der herrschende Part, der – zwar unter Beeinträchtigung seiner Aussagekraft – auch ohne den ihn näher bestimmenden Teil auskäme. Auch darin unterscheidet sich der Kapiteltitel also deutungsrelevant vom Teiltitel, wo das Normale noch die Spitzenposition und damit das größere Gewicht hatte. An dieser Stelle liegt das Hauptgewicht folglich auf „Tragödie“, was Assoziationen in zwei Richtungen mit sich bringt. In Anlehnung an den umgangssprachlichen Gebrauch dieses Wortes wird die Vorstellung eines großen Unglücks, das in seiner Unerwartetheit und Sinnlosigkeit bestürzt, hervorgerufen. Die extreme Negativität dieser Assoziation gründet nicht nur auf den Verlust an sich, der sich damit verbindet, sondern auch auf die Ohnmacht des Menschen angesichts ihn überwältigender Schicksalsmächte, die ein tragisches Ereignis vor Augen führt. In seiner Unvorhersehbarkeit ist ihm nicht vorsorgend beizukommen und in seiner Sinnlosigkeit scheint es reine Machtdemonstration übergeordneter Instanzen, denen das Leben des Menschen nicht der Erhaltung wert und sein Leid gleichgültig ist und die u.U. menschlicher Hybris auf diese Weise Einhalt gebieten wollen. In dieser Assoziationsrichtung erscheint es fast unmöglich, eine so lange Zeitspanne, wie sie eine Kindheit umfasst, als Tragödie zu bezeichnen. Es deformiert diesen Lebensabschnitt einerseits, indem es den Eindruck erweckt, der Zeitraum sei in ein tragisches Ereignis gepresst. Andererseits lässt es ihn umgekehrt – gewissermaßen durch das Wissen um die Dauer einer Kindheit berichtet – als Zeit voller schrecklicher Unglücke erscheinen. In beiden Vorstellungen, die, so gegensätzlich sie wirken mögen, zugleich aktualisiert werden, liegt die Aktivierung eines extremen emotionalen Potentials, das die Vorstellung einer beständigen und in seiner Intensität kaum zu ertragenden Spannung in dieser Kindheit evoziert.

Mit der Bezeichnung dieses Entwicklungsstadiums als Tragödie wird zudem explizit an die Implikationen der aufgerufenen literarischen Form angeknüpft. Ginge es nur um die Aktivierung des soeben dargelegten Teils des Konnotats, hätte auch eine Benen-

nung als „tragische Kindheit“ die erwünschte Wirkung gezeigt. So aber erfolgt zugleich eine Vergegenwärtigung der Merkmale dieser als höchste Form des Dramas betrachteten Gattung, die sich als solches sowohl formal als auch inhaltlich durch eine starke Strukturierung auszeichnet. Der Titel lässt diese Kindheit also nicht nur am Glanz hoher Kunst teilhaben, er suggeriert auch eine der literarischen Form ähnliche Strukturierung. Mit dieser Suggestion verleiht er dem dargestellten Leben zum wiederholten Male den Charakter eines Kunstwerkes, indem er eine Harmonie der Form hineinlegt, wie sie einem Durchschnittsleben abgeht. Darüber hinaus lässt die Präsentation Balzacs als Teil einer Tragödie ihn entsprechend der aufgerufenen Tradition als Objekt bedeutungsschwerer seelischer und geistiger Konflikte, als tragischen Helden in einem unlösbaren Konflikt zwischen grundlegenden menschlichen Fragen und Werten gefangen und unrettbar auf die Katastrophe zutreibend, aber dennoch mit aller Kraft dagegen ankämpfend erscheinen und führt so zu einer weiteren Überhöhung seiner Person. Dies wird noch potenziert von der Tatsache, dass Balzac bereits als Kind in einen solchen Kontext gestellt wird, denn die von Unwissenheit und Unschuld bestimmten Vorstellungen über das Wesen eines normalen Kindes machen eine solche Konstellation recht unwahrscheinlich und lassen daher in einem Fall wie diesem außergewöhnliche Anlagen vermuten. Der Zugang zu höheren Ebenen, der sich anderen Menschen erst nach jahrelanger geistiger und seelischer Formung erschließt, scheint ihm also in die Wiege gelegt, sein Dasein demzufolge von metaphysischen Kräften gelenkt.

Der erste Satz

Der erste Satz geht über die Ankündigung einer Kindheitsdarstellung hinweg und fokussiert den Biographierten als bereits Entwickelten, als den, der sich als einer Biographie würdig erwiesen hat. Diese Vorausschau auf ihn als schöpfendes „Genie“²¹⁶, die hier in ihrem Feststellungscharakter eine Absolutsetzung dieser Sicht auf sein Wesen darstellt, lässt Balzac als erwachsen und in vollem Besitz seines Potentials in die Welt getreten erscheinen. Das Kind, das er vielleicht einmal war, wird so rigoros beiseite geschoben von der Fülle des erwachsenen Balzac, dessen Nimbus als bedeutender Künstler ihn überlebensgroß erscheinen lässt. Diesen fast körperlichen Akt der Verdrängung transportiert Zweig mithilfe eines überlangen, das Potential des Ersteren anpreisenden Satzes. Er verweist mit diesem Anfangssatz noch einmal demonstrativ auf das für dieses

²¹⁶ Vgl. **Zweig**, St.: Balzac. Eine Biographie, a. d. Nachl. hg. u. m. e. Nachw. vers. v. R. Friedenthal, durchges. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. ¹³2002, S. 9. [Im Folgenden unter der Sigle B.]

Leben anzuwendende Deutungsschema, indem er explizit die Größe und Besonderheit seines Objektes herausstreicht, und sorgt für eine entsprechende Wahrnehmung desselben durch den Rezipienten von Beginn an. Dies sichert seine Deutung gegen Kritik, ja sogar gegen die Erkenntnis, dass es sich um eine Deutung und nicht um eine universelle Wahrheit handelt, denn der Rezipient, u.U. auch dankbar für die Hilfe bei der Einordnung und damit Beherrschung des Gegenstandes, wird sich der einmal postulierten Struktur nicht mehr vollständig entziehen können und für sie sprechende Indizien suchen und finden.

Der erste Satz macht Balzac jedoch nicht nur explizit zum Genie, er erhebt ihn auch zum Gott, der in seiner Schöpferkraft „einen vollkommenen zweiten Kosmos neben den irdischen zu stellen vermag“ (B 9). Zugleich aber bezichtigt er diesen Gott der Unfähigkeit, wahrheitsgetreu über sein privates Leben zu berichten. Auch dies relativiert er jedoch sofort, indem er es zum einen als Kehrseite der großen Schöpferkraft, die in Balzacs „überschwengliche[r] Phantasie“ (ebd.) zum Ausdruck kommt, präsentiert und den großen Balzac so auf gewinnbringende Weise entschuldigt, während er Zweig vom Verdacht des Neides befreit. Zum anderen bagatellisiert er es, indem er die betroffenen Begebenheiten als „belanglose[] Episoden“ (ebd.) bezeichnet, indem er die Abweichungen von der Wahrheit mit „sich [nicht] immer streng [an dieselbe haltend]“ (ebd.) als geringfügig hinstellt, und schließlich, indem er mit der Attribuierung der Wahrheit als „nüchtern“ die Attraktivität einer wahrheitsgetreuen Schilderungsweise überhaupt in Frage stellt. Durch ein solches Vorgehen der Äußerung von Kritik auf der einen Seite, der auf der anderen Seite eine unmittelbare Verharmlosung derselben folgt, kann Zweig das Bild des übermenschlichen Künstlers aufrechterhalten, Balzac zugleich aber auch die absolute Göttlichkeit nehmen, indem er ihn durch diese Zuschreibung einer – wenn auch geringfügigen – Unzulänglichkeit auf ein menschlicheres, d.h. auch beherrschbareres Maß zurückschrumpft. Zudem ermöglicht ihm diese Darstellungsweise, sich selbst über Balzac zu stellen, da er mit ihrer Hilfe seinen Einblick in dessen Wesen demonstrieren kann. Er ist derjenige, der den Gott, dessen Wege für andere unergründlich sind, durchschaut, und wird so selbst zum Gott, zu einem potenzierten Gott. Dies verschafft ihm schließlich auch eine sichere Legitimation als Biograph, denn er nimmt dadurch die Kenntnis der Wahrheit für sich in Anspruch und impliziert zudem eine dieser Wahrheit entsprechende Darstellung. Mit dem Hinweis auf die mangelnde Vertrauenswürdigkeit der Balzac'schen Berichte über sein privates Leben erzeugt Zweig geradezu die Notwendigkeit einer „objektiven“ Darstellung und ködert zudem den

voyeuristisch veranlagten Rezipienten, indem er suggeriert, er enthülle private Details, die Balzac u.U. aus gutem Grund verschleiert hat.

Die überlegene Position, die sich Zweig mit der Demonstration seines Einblickes in das Wesen Balzacs verschafft, kommt auch in einer von auffallender Selbstsicherheit geprägten Wortwahl zum Ausdruck. So verwendet Zweig besonders viele Worte, bei denen Absolutheit bzw. Ausschließlichkeit anklingt, wie dies z.B. bei „Genie“, „überschwenglich“, „vollkommen“, „selten“, „immer“ oder „souverän“ der Fall ist (B 9). Zugleich aber gibt es auch diverse Anzeichen dafür, dass Zweig die volle Verantwortung für seine selbstbewussten Zuschreibungen und Schematisierungen scheut, seine Überlegenheit also keiner allzu strengen Prüfung ausgesetzt sehen will. Das erste dieser Anzeichen findet sich bereits am Anfang des Satzes in der Art, wie Balzac seine Genialität zugesprochen wird. Dort heißt es: „ein Mann von dem Genie Balzacs“ (ebd.). Diese Formulierung hebt den absoluten Wert der Bezeichnung als „Genie“ aus, indem sie die Balzacsche Geistesgröße zum Maßstab erklärt. Damit wird zwar Balzac auf der einen Seite zum Gradmesser für Genialität, stellt also gewissermaßen eine absolute Größe auf diesem Gebiet dar und entspricht somit der durchgehenden Überhöhungstendenz desselben. Auf der anderen Seite aber wird es durch die Eliminierung des absoluten Maßstabes unmöglich, Balzacs Größe in ein Verhältnis zu einem unabhängigen Wert zu setzen und so eine „objektive“ Bestimmung derselben vorzunehmen. Das heißt, Zweig kann diesen außerordentlich starken Begriff hier einsetzen, ohne eine kritische Prüfung seiner Einschätzung fürchten zu müssen. Ein weiteres Anzeichen für Zweigs Versuch, der Verantwortung für seine Aussagen sprachlich zu entgehen, ist ein Lavieren zwischen Extreme ausdrückenden Häufigkeitsbezeichnungen. So sagt er: „[Balzac] wird nur *selten* fähig sein, [...] sich *immer* [...] an die [...] Wahrheit zu halten [...]“ (ebd.) [Kursivierungen M.H.] und verursacht auf diese Weise eine schützende Unklarheit über die Ausmaße der Balzacschen Wahrheitsbegradigungen. Obwohl durch die Absolutheit vermittelnden Worte eine ebensolche und eine damit einhergehende Präzision der Darstellung suggeriert wird, erhält sich Zweig doch die Möglichkeit, auf einen Angriff seines Standpunktes mit dem Verweis auf die eine oder andere Auslegungsvariante zu reagieren und das Gegenüber beim Versuch, die beiden sich widersprechenden Denotate gegeneinander auszuspielen, in Verwirrung zurückzulassen. Das wichtigste Zeichen der Zweigschen Taktik, sich Hintertürchen offen zu halten, ist die Wahl des Tempus im Hauptsatz, die hier als Einführung eines dritten, zwischen Indikativ und Konjunktiv liegenden Modus betrachtet werden kann. Anstatt im Indikativ

Präsens zu formulieren und seiner Aussage so volle Gültigkeit zu verleihen, setzt Zweig hier den Indikativ Futur ein. Das schiebt seine Aussage unmerklich ins Potentielle, ohne aber den Grund des Tatsächlichen völlig zu verlassen, indem in diesem Zusammenhang generalisierender Äußerungen über das Wesen Balzacs ein Rückgriff auf das alltags-sprachlich gebräuchliche „Das wird wohl so sein.“ getan wird. Auch mit dieser Entscheidung also sichert Zweig seine Darstellung gegen Rückfragen und kritische Anmerkungen. Er offenbart damit ein Gefühl der Angreifbarkeit, das ihn eine Notwendigkeit der Sicherung erkennen und die oben herausgearbeitete überlegene Position für sich reklamieren lässt.

Der Neigung, seine Deutung gegen Anfechtungen abzusichern, entspricht auch Zweigs Versuch, ein einheitliches Bild des darzustellenden Lebens zu liefern. Das kommt bereits in der Gestaltung der anderen Anfangsteile zum Ausdruck, die eine künstlerische Anlage desselben impliziert. Im ersten Satz ist dieser Ansatz in zweierlei Hinsicht wieder aufgenommen. So vereindeutigt Zweig, indem er einen logisch scheinenden Zusammenhang zwischen Balzacs Wahrheitsbegradigungen und seinem Dasein als Schriftsteller herstellt und diese beiden Phänomene auf diese Weise als zwei Seiten derselben Medaille präsentiert. Er macht dadurch nicht nur eine den „großen Balzac“ (B 535) als banal und ordinär verkleinernde Schwäche entschuldbar, indem er sie als unvermeidbare Folge von dessen großer Kunst etikettiert; er erweckt auch den Eindruck, das Wesen Balzacs sei ein harmonisches Gebilde, dessen Eigenschaften, so unterschiedlich und unverbunden sie auch wirken mögen, doch in einem großen Zusammenhang stehen, in dem sie sich gegenseitig ergänzen und bedingen. Mit dieser Harmonisierung macht er den Menschen Balzac selbst ein Stück weit zum Kunstwerk und untermauert so seine sich in der Textgestaltung offenbarende Idee von dessen Leben als Gesamtkunstwerk.

Zweig legt diese Harmonisierungstendenz zudem in Balzac selbst hinein, indem er in Hinblick auf die „belanglosen Episoden seiner privaten Existenz“ sagt, dass „[sich] alles [...] der souveränen umformenden Willkür seines Willens unterordnen [wird]“ (B 9), d.h. ihn selbst als wirkungsmächtigen Gestalter seines Lebens darstellt. Auf diese Weise legitimiert er nicht nur sein eigenes Vorgehen, er überhöht Balzac auch zum wiederholten Male, indem er den Anschein erweckt, dieser könne den Verlauf seines Lebens mit „souveräne[r] umformende[r] Willkür“ beeinflussen. Zweigs Anmerkungen über Balzacs Umgang mit der „nüchterne[n] Wahrheit“, die signalisieren, dass auch der überragende Künstler letztlich nur den Text, nicht aber das Leben selbst mit seiner

großen Schöpferkraft verändern kann, geraten in ihrer Position als Nebensatz am Ende eines zeilenlangen Satzgebildes in den Hintergrund und werden von dem folgenden kurzen, recht prägnanten Hauptsatz, der die Wirkung des Balzac'schen Umformungswillens herausstellt, übertönt. So wird die Schwäche, die aus einer Stärke resultiert, selbst zur Stärke, mithilfe derer der Biographierte gottgleich über sein Leben zu bestimmen scheint. Die Vergöttlichung, die am Anfang des Satzes durch die Darstellung Balzacs als Schöpfer „eine[s] vollkommenen zweiten Kosmos[]“ erzeugt wird, wird in diesem letzten Teilsatz durch die Dominanz von Stärke und Wirkungsmacht transportierenden Worten wie „souverän“, „Willkür“, „Willen“ und „unterordnen“ bestätigt. Die Verbindung, die Assoziationen des Schöpfungswerkes und des Künstlertums mit denen der menschlichen Existenz hier eingehen, lässt schließlich auch das Leben Balzacs als in einem göttlichen Schöpfungsakt entstandenes Gesamtkunstwerk erscheinen.

Der erste Absatz

Die im ersten Satz vorgenommene generalisierende Schematisierung des Charakters Balzacs erfährt in den folgenden Zeilen eine Konkretisierung. Mit dieser Wendung zur Anschaulichkeit harter Fakten ändert sich auch der Ton der Darstellung. Während sich die Selbstsicherheit des Autors im ersten Satz zwar deutlich in eigenmächtig hergestellten und als grundlegende Wahrheit präsentierten Kausalitäten sowie in Ausschließlichkeit vermittelnden Worten ausdrückte, war sie doch beschränkt auf die Demonstration des Einblickes in das Wesen des Biographierten, über den der Autor zu verfügen angibt. Zudem war sie begleitet von sprachlich geschaffenen Rückzugsmöglichkeiten, die auf eine Scheu vor der vollen Verantwortung für die getroffenen Aussagen und dementsprechend auf eine letzte Unsicherheit schließen ließen. Im Folgenden kippt nun der eben noch selbstsichere, aber zugleich von Respekt und Bewunderung geprägte Ton ins Herablassende, den Biographierten ins Lächerliche Ziehende. Balzac wird in seiner Neigung, sein Leben umzuschreiben, als „selbstherrlich“ (B 9) bezeichnet, die Veränderung seines Namens wird als ein „der Welt [seinen Adel] Entdecken“ (vgl. ebd.) ironisiert, sein Bestehen auf diesem Anspruch ironisch-distanziert als Behauptung vorgeführt (vgl. ebd.). Schließlich, um die Diskrepanz von Wahrheit und Täuschung in einem personifizierenden Kontrast herauszustreichen, lässt Zweig den Vater Balzacs als äußerst vorsichtig und zurückhaltend mit dieser Angelegenheit umgehend auftreten. Er häuft mit „nur zum Spaß [hatte der Vater] [...] von der Möglichkeit geflunkert [...], [...] vielleicht [mit der altgallischen Ritterfamilie der Balzac d'Entrague] entfernt

verwandt gewesen zu sein“ (ebd.), so viel potentialisierendes Wortmaterial an, dass eine tatsächliche Verbindung mit dem Adel dieser Ritterfamilie eher im Reich der Mythen und Märchen angesiedelt zu sein scheint als in der Realität. Dagegen wird „der Sohn“ gestellt, der „diese windige Vermutung herausfordernd zur unbestreitbaren Tatsache [erhebt]“ (ebd.), und sich damit als selbtherrlicher Phantast brandmarkt, dem nur mit ironischer Skepsis begegnet werden kann. Die Tatsache, dass „sein eigener Vater“ (ebd.), dessen verwandtschaftliche Bindung, aber auch ständisches Eigeninteresse in dieser Sache ihn auf der Seite seines Sohnes verorten, dem Standpunkt Balzacs mit seinem vorsichtigen Gebaren echte Unterstützung verweigert, macht ihn zu einem Zeugen der Anklage. Indem seine Haltung hier so explizit ausgeführt wird, wird ein erster Schritt aus dem Dunstkreis der Phantasiewelt heraus unternommen, über der thronend und sich gebärdend Balzac hier den Textanfang dominiert. Obwohl Balzacs Vater als enger Verwandter sowie als Ausgangspunkt des Gerüchtes um die aristokratische Abstammung noch sehr mit dessen Welt verbunden ist, stellt er in seiner realistischen Skepsis doch einen ersten Repräsentanten der „wirklichen“ Welt dar, die Balzac zwar in seinem Sinne umzuschreiben versucht, die sich aber Widerstand leistend vollständiger Kontrolle durch den schöpferischen Geist entzieht. Eine weitere Verankerung seines Vorwurfes „selbtherrliche[r] Transformierung“ (ebd.) in der außerliterarischen Realität und damit eine stückweise Wiederaufrichtung derselben zur wirkungskräftigen Gegenwelt erreicht Zweig durch den Verweis auf die „unfreundlichen Kollegen“ Balzacs, die ihn „wegen dieser eitlen Selbstadelung [verspotten]“ (ebd.). Indem Zweig sie heranzieht, demonstriert er nicht nur ihre implizite Zustimmung zu seiner eigenen Darstellungsweise, welche in ihrem ironischen Ton der Haltung dieser Kollegen entspricht, und legitimiert sie auf diese Weise. Er führt auch seine Befreiung aus dem Einflussbereich des Biographierten fort, da die Kollegen Balzacs im Gegensatz zu dessen Vater lediglich eine berufliche Verbindung und daher eine größere Distanz zu demselben charakterisiert. Untermauert wird dies mit der nun eindeutig gegen Balzac gerichteten Haltung zur Frage der Adelszugehörigkeit, die in der unverhohlenen Kritik der Kollegen an seinem Verhalten zum Ausdruck kommt und die vergrößerte Distanz zum Biographierten und seiner Welt sichtbar herausstellt. Während nämlich der Vater noch bei der Beschäftigung mit derselben Frage wie sein Sohn präsentiert wird, bei der er nur zu einem anderen Ergebnis kommt als dieser, dessen diesbezügliches Verhalten also lediglich implizit beurteilt, haben die Kollegen die Einschätzung der Faktenlage bereits hinter sich gelassen und äußern sich ausschließlich zu Balzacs Umgang mit derselben.

Anstatt auf die Gemeinsamkeit in der Auseinandersetzung mit einem Thema wird hier also auf die Differenz im Urteil und den daraus gezogenen Konsequenzen fokussiert. Die Abgrenzung von Balzac erfolgt neben dieser Betonung unterschiedlicher Sichtweisen auch durch die Hierarchisierung, die die Art und Weise der Stellungnahme nach sich zieht. Indem Balzac hier als dem Spott, dessen Berechtigung Zweig mit seiner eigenen Darstellungsweise bestätigt, ausgesetzt vorgeführt wird, wird er als närrischer Mensch gekennzeichnet, der die Dummheit und Lächerlichkeit seines Verhaltens im Gegensatz zu den ihn Verspottenden nicht erkennt und ihnen somit in seinem Urteilsvermögen unterlegen ist.

Dennoch kann in diesem Absatz lediglich ein Bezug zur „außer-Balzacischen“ Realität hergestellt werden, die Verstrickung in diese Welt bleibt letztlich trotz aller Abgrenzungs- und Befreiungsversuche erhalten, wie sich bei einer genaueren Betrachtung der von Zweig angeführten Belastungszeugen zeigt. Obwohl sie mit ihrer Skepsis gegenüber bzw. Kritik an Balzacs Verhalten einen Abstand zu ihm und seinen Wirklichkeitskonstruktionen markieren, sind sie doch zugleich auf die eine oder andere Weise mit seiner Welt verbunden. Der Vater ist ihm nicht nur in biologischer Hinsicht verwandt, seine Beschäftigung mit der Frage der Adelszugehörigkeit, die „nur zum Spaß“ (B 9) und demnach nicht aus Notwendigkeit, sondern Neigung erfolgt, deutet auf eine Verwandtschaft auch im Geiste. Diese findet sich im gemeinsamen Interesse an gesellschaftlichem Ansehen ebenso wie in der Art seiner Umsetzung. Ähnlich wie Balzac gewährt der Vater Geschichten, die mit großer Wahrscheinlichkeit jeder Grundlage entbehren, Raum in Wirklichkeitskonstruktionen. Dies tut er zwar „nur im allerengsten Familienkreise“ (ebd.), doch passt er in dieses Stück Wirklichkeit eine kleine Möglichkeit der erdachten und erwünschten Zusammenhänge, nämlich der Verwandtschaft mit der „altgallischen Ritterfamilie der Balzac d’Entrague“, ein. Indem Zweig diesen Akt anführt und ihn als „Flunkern“, d.h. phantasievoll mit der Wahrheit Umgehen, bezeichnet, rückt er den Vater unversehens an den Mann, der „kraft einer überschwenglichen Phantasie einen vollkommenen zweiten Kosmos neben den irdischen zu stellen vermag“ (ebd.), heran. Er erweitert dessen Funktion damit von der des lediglich biologischen Erzeugers zu einer zweifachen Schöpferrolle: zum einen der des Gerüchtes um den Adel der Familie, das Balzac aufgreift, zum anderen der des Umgangs mit demselben, den sein Sohn ebenfalls übernimmt und ausbaut. Das heißt, der Rezipient hat hier eine aufsteigende Genealogie von Schöpfern vor sich, bei der sich der Sohn vom Vater lediglich durch den Ausprägungsgrad der vererbten Eigenschaft unterscheidet, in der aber eine

klare Abgrenzung beider voneinander widersinnig erscheint. Der Schritt aus Balzacs Welt mit Hilfe des Wirklichkeitsbezuges seines Vaters erscheint in dieser Erbfolge als ein Rückschritt, jede Vorwärtsbewegung führt dagegen weiter in die Parallelwelt, die Balzac sich geschaffen hat und über die er herrscht.

Die Verwicklung des ersten Belastungszeugen gegen Balzac in dessen Welt ist also nicht nur stark ausgeprägt, sie tritt in diesem System der Erbfolge auch als Naturgegebenes auf, sodass es widernatürlich erscheint, sie auflösen zu wollen. Der zweite Griff nach der Realität scheint erfolgreicher, vor allem auch weil hier explizit Stellung gegen Balzac bezogen wird. Doch auch bei den „unfreundlichen Kollegen“ lässt ein genauere Blick Verbindungslinien zur Welt Balzacs hervortreten. Diese müssen – das blendet der Begriff, indem er davon abstrahiert, aus – selbst Schriftsteller, d.h. Menschen sein, die Parallelwelten schaffen. Als solches aber sind auch sie dem „Angeklagten“ seelenverwandt. Sie sind gewissermaßen die Peergroup Balzacs, während sein Vater die Rolle einer Art Mentor ausfüllt.

Das letzte und wichtigste Zeichen der Erfolglosigkeit von Zweigs Befreiungsversuchen ist seine Darstellungsweise des agierenden Balzac selbst, die diesen seine im ersten Satz gewonnene Dominanz nie verlieren lässt. Obwohl er für seine „selbstherrliche“ Aktivität der Lächerlichkeit preisgegeben wird, ist es gerade dieses Merkmal, mit dem Balzac die ihn umgebende Welt, die in ihr wirkenden Menschen und die in ihr anzutreffenden Widerstände zu Passiva macht und auf diese Weise seine beherrschende Position behaupten kann. Fast durchgehend wird er als Agierender dargestellt:

[Er] entdeckt [...] der Welt, daß er [...] Honoré *de* Balzac heiße, und mehr noch, er behauptet, [...] von je zur Führung dieser Adelspartikel befugt gewesen zu sein. [...] Er] erhebt [die] windige Vermutung herausfordernd zur unbestreitbaren Tatsache. Er unterzeichnet seine Briefe [...] mit »de« Balzac, er läßt sogar das Wappen der d'Entrague auf seine Reisekalesche [...] aufmontieren. (B 9)

Syntaktisch kommt seine Dominanz dadurch zum Ausdruck, dass seine Handlungen immer im Hauptsatz dargestellt, während z.B. die Auftritte seiner Belastungszeugen in Nebensätze verdrängt werden, und dass er in diesen Hauptsätzen immer die Rolle des Subjekts, d.h. des regierenden Parts einnimmt. Dies ist sogar dort der Fall, wo Balzac sich durch den Spott der Kollegen in der Position des Reagierenden befindet. Zu diesen syntaktischen Merkmalen kommen bombastische Formulierungen, die die Dominanz Balzacs allein durch die Menge des von ihnen eingenommenen Platzes vor Augen stellen. Die Aneinanderreihung von Schilderungen seiner Aktivitäten lässt den Eindruck eines permanent agierenden Balzac entstehen, der beständig neue Tatsachen schafft, die

Weichen immer wieder neu stellt, ohne dass sein Gegenüber Zeit hätte, sich mit den Gegebenheiten auseinanderzusetzen, zu arrangieren oder ihnen gar etwas entgegenzusetzen. Es scheint ihm nur ein überfordertes Hinnehmen zu bleiben. Die kurzen Pausen, die dem Rezipienten z.B. durch die Darstellung des Standpunktes des Vaters vergönnt sind, sind in ihrer argumentativen Lenkungsabsicht zu komplex und konnotativ zu reichhaltig, um den Strom der Eindrücke wirklich unterbrechen zu können, zumal auch sie unmittelbar wieder in eine Aktivität Balzacs münden. Zum überwältigenden Umfang der Balzac'schen Aktivitäten, die die dargestellte Welt fast vollständig zu bestimmen scheinen, tritt die konnotative Qualität der sie einkleidenden Formulierungen, die ihnen und ihrem Initiator noch zusätzliche Wirkungsmacht verleiht. Der ironische Bombast, der in seiner Absolutheit die Lächerlichkeit des Balzac'schen Unternehmens bloßstellen soll, verleiht diesem durch die Kombination mit den bereits dargelegten Eigenschaften des Textstückes auch eben diese Absolutheit. Dies tut er zwar nur im Rahmen der von Balzac mit der „souveränen umformenden Willkür seines Willens“ geschaffenen Phantasiewelt, doch in ihr macht er Balzac tatsächlich zum Herrscher, der sein Reich und seine Ansprüche gemäß seiner postulierten Herkunft ritterlich verteidigt. In ihr „entdeckt [er] der Welt“ (B 9), beharrt auf „Fug und Recht“ (ebd.) seines Gebarens und, wenn ihm ein Berg potentialisierendes Wortmaterial in den Weg gestellt wird, dann wischt er ihn mit einem Schlag zur Seite, indem er die „windige Vermutung“ (ebd.) mit der Macht seiner Phantasie „herausfordernd zur unbestreitbaren Tatsache [erhebt]“ (ebd.). Es gelingt ihm sogar, durch diese fremdbestimmte Darstellung hindurch sein Anliegen engagiert zu vertreten, indem er sich bei der Verteidigung seines Anspruches in indirekter Rede zitieren lässt und so in fast unmittelbarer Direktheit zum Publikum sprechen kann. Die Balzac'schen Transformationsbestrebungen prägen sich also sogar diesem fernen, ihm nur durch seinen Nimbus zugänglichen Text ein und demonstrieren so ihre Wirkungsmacht. Die „Wirklichkeit“, die tatsächliche Faktenlage scheint in diesem Kontext ihre absolute Bedeutung verloren zu haben, ja sie selbst scheint in ihren sich den Umformungen widersetzenden Zugriffsversuchen auf die Balzac'sche Welt der Lächerlichkeit anheim zu fallen.

Die Verknüpfung des Anfangs mit dem Folgenden

Die Verbindungen zwischen Anfangsgestaltung und im Text ausgeformten Motiven sind dicht. Besonders auffällig ist dabei die Verquickung von Kunst und Leben, Phantasiewelt und Wirklichkeit, die den gesamten Text strukturierend durchzieht. Im Anfang

ist dies durch den Teiltitel „Erstes Buch“ und den Kapiteltitle „Tragödie einer Kindheit“ angelegt, die beide das vorliegende Leben auf einer allgemeinen Ebene suggestiv anfüllen und vertiefen sowie als literarisch durchformt markieren und entsprechend erhöhen. Der Teiltitel enthält zudem einen Verweis auf das Lebenswerk des Biographierten und beglaubigt so die allgemeine Analogisierung von Kunst und Leben für diesen speziellen Fall in besonderem Maße. Er legt eine Verquickung von Leben und Werk nahe und vermittelt auf diese Weise eine noch engere, da gewissermaßen personengebundene Verbindung zwischen Kunst und Leben. Der gesamte erste Absatz – inklusive des ersten Satzes – dann hat die Balzacschen „Umformungsaktivitäten“, die auf einer „überschwenglichen Phantasie“ gründen, zum Thema und macht dadurch das vorher implizit transportierte Postulat explizit. Zugleich vermittelt sich dieses auch im Subtext, in dem eine grundlegende Verstrickung der Umwelt Balzacs, zu der letztlich auch der Autor gehört, in dessen Transformationsbestrebungen ihren Ausdruck findet.

Im Gesamttext schließlich ist die vor allem den ersten Teil des Textes kennzeichnende Tendenz Zweigs, Aussagen über Erlebnisse und Wesenszüge des Biographierten mit Zitaten aus dessen Romanen zu illustrieren, ein Zeichen dieser Verquickung. Die darin liegende, zum Teil sogar explizit ausgesprochene Grundannahme, die geschilderten Begebenheiten entsprächen der Lebenswirklichkeit Balzacs (vgl. B 20, 27, 78), transportiert nicht nur die Gewissheit eines autobiographischen Hintergrundes der zitierten Texte, die – sei er nun gewollt oder nicht – aufgrund der Übereinstimmung bestimmter Rahmendaten durchaus plausibel wirkt. Sie schiebt, darauf aufbauend, auch die Frage nach der Glaubwürdigkeit autobiographisch motivierter Textproduktion beiseite, deren Berechtigung gerade im Fall Balzacs am Anfang mit Verweis auf dessen „überschwengliche[] Phantasie“ ausdrücklich betont worden war. Statt einer Auseinandersetzung mit etwaigen Tendenzen des Künstlers, die Verarbeitung seiner Erlebnisse vor sich und der Welt zu seinen Gunsten oder auch um einer ästhetischen Durchformung willen selektiv bzw. tendenziös ausfallen zu lassen, werden die Textabschnitte zwar kenntlich gemacht, aber unhinterfragt in den Fließtext eingefügt und zur Untermauerung der Argumentationsführung eingesetzt. Strelka – konzедierend, dass die Methode des Rückschlusses von Werk auf Leben problematisch, da anfällig für unsachgemäße Verwendung sei – betrachtet dieses Verfahren beim „psychologische[n] Genie [...] Zweig“²¹⁷ als „völlig legitimiert“.²¹⁸ In dessen Händen sei es ein Mittel zur „In-

²¹⁷ Strelka, J. P.: Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit, Wien 1981, S. 155.

²¹⁸ Strelka, J. P.: Die Balzac-Biographie Stefan Zweigs, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. M. H. Gelber, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 135. [Im Folgenden als Strelka1.]

tensivierung im Sinne einer Schärfung und Vertiefung der Wirklichkeitsdarstellung“.²¹⁹ Tatsächlich ist Letzteres der Fall: Durch die unkritische bzw. zumindest unkommentierte Autorisierung der Romane Balzacs zu glaubwürdigen Lebenszeugen wird einem Eindruck von Authentizität der Weg geebnet, der aus der Suggestion schöpft, der Biographierte spreche über die Zeiten hinweg direkt und unabhängig vom Biographen zum Rezipienten über sein Leben. Die so geschaffene Nähe wird noch gesteigert durch die plastische Schilderung der jeweiligen Situation, die den Rezipienten direkt an den dargestellten Vorgängen teilzuhaben lassen scheint. Das daraus entstehende Gefühl des Miterlebens vermittelt diesem den Eindruck, den Biographierten zu kennen und zu verstehen, aber auch, die Situation selbst einschätzen zu können. Letzteres führt, begünstigt durch die Ausblendung möglicher Tendenziösität der Darstellung durch Balzac sowie der Auswahl der Textstellen durch Zweig, zu der Überzeugung, die Behauptungen des Biographen seien an der Realität überprüft worden und könnten nun entsprechend überlegt eingeordnet werden. Da alle diesbezüglichen Erwägungen natürlich dennoch von der Präsentation der Sachlage, d.h. von der Gestaltung durch den Biographen beeinflusst sind, ist die Einschätzung des Rezipienten stark an dessen Urteil gebunden, sodass letztlich nur der Anschein einer eigenständigen Bewertung bleibt. Dieser allerdings festigt die Position des Biographen, da er den Rezipienten glauben lässt, auf eigenem Wege die Behauptungen des Biographen verifiziert und damit die Verlässlichkeit von dessen Urteil erwiesen zu haben. Zugleich legitimiert die (wiederholte) Anführung von Zitaten die Darstellung des Biographen auch formal, da dieser seine Behauptungen immer mit einem O-Ton seines Objektes beweisen zu können scheint, und verleiht ihr schließlich aufgrund des Anscheins, jederzeit einen Beleg für die vorgelegten Behauptungen präsentieren zu können, sogar die Vollmacht, etwa aus ästhetischen Gründen von der Anführung dieser Beweise abzusehen, ohne dabei aber an Glaubwürdigkeit oder Autorität einzubüßen. Der Biograph kann sich mit seinem Vorgehen also die Deutungshoheit über dieses Leben sichern, welche Strelka durch dessen „intime Faktenkenntnis [...] und [...] dichterische Schöpferkraft“²²⁰ „völlig legitimiert“ sieht, ohne dabei aber zu berücksichtigen, dass auch das „psychologische Genie [...] Zweig“ in der Interaktion mit dem Biographierten ein von psychischen Mechanismen und Impulsen geleitetes Wesen und keine göttlich neutrale Instanz ist.

²¹⁹ Ebd., S. 134.

²²⁰ Ebd., S. 135.

Die Integration fiktionaler Texte als verlässliche Zeugen des realen Lebens in die biographische Darstellung führt darüber hinaus zu einer (über die abrundende Vertextung hinausgehende) Literarisierung und damit Erhöhung des dargestellten Lebens. Indem dafür nämlich die Verarbeitung des wirklich gelebten Lebens im zitierten literarischen Text vorausgesetzt wird, wird dieses Leben nicht nur als überhaupt literarisierbar, sondern dessen auch würdig eingestuft. Damit wird ihm eine inneliegende Affinität zu literarischen Strukturen unterstellt, die es von Natur aus als ästhetisch durchformt, d.h. als künstlerischen Ansprüchen genügend erscheinen lässt. Diese Erhöhung eines menschlichen Lebens von einer durch Offenheit und Zufälligkeit geprägten Anlage zu einem harmonischen, bedeutungsvollen Konstrukt findet ihre Bestätigung dann in der konkreten Form der zitierten Textstücke, die sich aufgrund der gestaltenden Hand des Biographen nicht nur passgenau in die Lebensdarstellung einfügen. Sie erzeugen durch ihren literarischen Stil, der auch scheinbaren Nebensächlichkeiten Aufmerksamkeit widmet und sie mit Gehalt schaffender Akzentuierung in Szene setzt, auch eine Aura des Besonderen, Bedeutungstragenden. Umgekehrt liegt in dieser literarischen Durchformung der jeweiligen biographischen Episode, als welche Zweig die Textstellen präsentiert, zugleich die Bestätigung des Umformungswillens, den Zweig im Anfang als dem Biographierten innewohnend postuliert hatte.

Durch die Integration der Romanausschnitte ergibt sich neben einer Stärkung der Position des Biographen also auch ein Zusammenspiel von Zeichen realen und gestalteten Lebens. Dabei ist die Basis zwar noch das tatsächlich gelebte Leben, aus dem die Biographie schöpft, in dem daraus entstehenden Gebilde aber hat die Gestaltung die Vorherrschaft übernommen, mehr noch, sie scheint geradezu die Voraussetzung für die Entfaltung authentischen und wahrhaftigen Lebens – im Sinne des Biographen – zu sein. Erst im Romanausschnitt, der ihm einen plastischen Einblick in das Erleben des Biographierten zu geben scheint, fühlt sich der Rezipient diesem wirklich nahe. Während der Biograph, will er sich nicht dem Vorwurf der Fiktionalisierung seines Gegenstandes aussetzen und dadurch seine Glaubwürdigkeit aufs Spiel setzen, letztlich immer einen Schritt hinter diesem bleiben und in seiner Rolle als außenstehende dokumentierende Instanz in einem letzten Rest von Distanz verharren muss, sind Äußerungen des Biographierten selbst diesen Einschränkungen nicht ausgesetzt, sobald sie von einer verlässlichen Instanz als autobiographische Zeugnisse beglaubigt wurden. Da diesem im Gegensatz zum Biographen sein Erleben der Welt unmittelbar zugänglich ist, kann er dieses Erleben auch unmittelbar und plastisch schildern, ohne sich unglaubwürdig zu

machen. Im Gegenteil, je anschaulicher seine Darstellung ist, desto realistischer und anziehender wird sie für den Rezipienten, der sich durch die Aufnahme detaillierter und wirkungsstarker Schilderungen nicht nur in die entsprechende Situation versetzt fühlt, sondern dem dadurch auch ein sehr persönlicher Einblick in das Innere des Biographierten erlaubt scheint.

Doch die Verquickung von Literatur und Leben geht in diesem Text über eine Affinität des Balzacschen Lebens zu literarischen Strukturen, die eine künstlerische Verarbeitung begünstigt, hinaus. Während die Zitate aus den Romanen Balzacs, die besonders bei der Schilderung von Kindheit und Jugend eingesetzt werden, zwar eine Neigung des realen Lebens zu künstlerischer Strukturiertheit implizieren, räumen sie diesem doch immer noch die Priorität ein. Es ist die Realität, die hier zuerst kommt, um nachträglich vom künstlerischen Geist in einer ästhetischen Akzentuierung neu, tiefer und wahrhaftiger präsentiert zu werden. Mit dem Fortschreiten des Textes aber häufen sich die Zeichen, die dieses Leben als bereits von der Kunst eingenommen, als nicht erst zu einem Kunstwerk zu durchformendes, sondern bereits ein Kunstwerk darstellendes Gebilde markieren. Eines dieser Zeichen besteht in der Neigung Zweigs, Balzac in seiner jeweiligen Situation mit Gestalten aus Literatur und Mythologie nicht nur zu vergleichen, sondern sogar als Inkarnation der entsprechenden Figuren zu präsentieren. So lässt er ihn „mit dem Schauer einer Lady Macbeth auf seine beschmutzten Hände [starren]“ (B 71), um sein Erschrecken über die Arbeit an niveaulosen Texten zum Ausdruck zu bringen. Balzacs Schulden bezeichnet Zweig als „Sisyphusblock [...], den er zeitlebens [...] immer wieder zur Höhe wälzt und der ihn immer wieder zurückreißt“ (B 115), und die Vergeblichkeit seiner Ambitionen bei der Herzogin von Castries fasst Zweig mit „und noch immer ist der neue Saint-Preux nicht weitergekommen bei seiner Héloïse“ (B 226) zusammen. Diese Verwandlungen Balzacs in fiktive, oft kanonisch gewordene Gestalten lassen nicht nur auch ihn zur literarischen und als solches vom Dichter beherrschten Figur werden, sie erfolgen auch in einer Weise, die die schablonenartigen Deutungsmuster, mit denen diese Gestalten im kollektiven Gedächtnis verankert sind, aufgreift und bestätigt. Ihre Übertragung auf Balzac bannt daher auch ihn in die aktivierte Kategorie und macht ihn durch diesen vereindeutigenden Zugang beherrschbarer. Im selben Zuge werden jedoch auch die mit den Figuren anzitierten Kontexte und Ideenkonstellationen evoziert, sodass die ihnen innewohnende lebensanschauliche und künstlerische Botschaft auf Balzac und sein Leben abstrahlt und beidem ein Stück ihrer Bedeutsamkeit zuteil wird. Es setzt dadurch eine Mystifizierung des Biographierten ein, die aus der

Aura der zitierten Kontexte schöpft und die deren Tiefe und Dichte in die jeweilige Lebensepisode sowie die entsprechenden Dispositionen in das Wesen Balzacs legt. So erfolgt für die jeweils dargestellte Episode eine Art Konzentrierung von Wirkungselementen, die durch Verdichtung der fokussierten Wesenszüge erreicht wird. In der Gesamtschau schließlich bewirkt die Präsentation Balzacs in der Rolle verschiedener, zu Sinneinheiten kondensierter Figuren eine Anreicherung seines Lebens und seines Wesens mit einer Fülle von dichten und bedeutungsvollen Elementen. Es entsteht der Eindruck, Balzac vereine in sich und seinem Leben die Hauptzüge mehrerer verdichteter Existenzen und sei daher mit Reichtum nicht nur in der Breite, sondern auch in der Tiefe sowohl in seinem inneren als auch in seinem äußeren Leben ausgestattet. Eine solche Anlage nähert ihn seinem Werk, der „Comédie humaine“, an, die sich sowohl durch die Breite der gewählten Sujets wie auch die Tiefe des jeweiligen Einzelwerkes auszeichnet, und lässt beide in einer tiefen, metaphysischen Verbindung miteinander stehend erscheinen. Kunst und Leben erweisen sich erneut als in Balzac verschmolzen.

Diese Verbindung festigt der Autor noch weiter, indem er Balzac in einer Variation desselben Stilmittels auch immer wieder als Inkarnation seiner eigenen Fiktionen auftreten lässt bzw. diese in ein Verhältnis zu seiner jeweiligen Lebenssituation setzt. „Wie sein Lucien de Rubempré [...] empfindet“ Balzac in der Vorstellung seines Biographen „brennende Scham“ (B 71) über die Korruptierbarkeit seines literarischen Anspruches. Sein finanzielles Gebaren sieht Zweig „die Helden aus seinen Romanen, die de Marseils, die Rastignacs, sein Mercadet [...] für ihn erklären. [...][:] Entweder – so argumentieren seine Helden, so lebt und argumentiert Balzac – stößt man [auf einen Schlag finanziell] durch [...] oder man versagt [...].“ (B 123), und nach der Abkühlung des Verhältnisses zu Frau von Hanska bleibt für den die Stimmungslage seines Gegenstandes imaginierenden Zweig nur noch zu konstatieren: „Vorüber, vorbei auch dieser Traum von Liebe und Millionen, fort damit zu den anderen »illusions perdues«.“ (B 420) Die auf diese Weise verfolgte Parallelisierung von Leben und Fiktion Balzacs gewinnt in Kapitel- und Teiltiteln, die sich offensichtlich an Werktitel Balzacs anlehnen, noch weiter an Dimension, indem sie die Kommentierung einzelner Episoden verlässt und explizit ganze Lebensphasen umfasst. Dies ist z.B. beim Titel des 7. Kapitels „Der Mann von dreißig Jahren“, der auf „Femme de trente Ans“ anspielt, wie auch bei der Überschrift des 4. Buches „Glanz und Elend des Romanciers Balzac“, der „Splendeurs et Misères des Courtisanes“ imitiert, der Fall. Diese Art der Einbindung der Balzac-schen Texte in seine Biographie scheint der Einbettung ganzer Textstücke, wie sie oben

dargelegt wurde, bei der Demonstration der Verschlungenheit von Leben und Literatur zunächst unterlegen zu sein, da sie nur mit Stichworten und Anspielungen arbeitet, anstatt die Suggestivkraft literarischer Gestaltung einzusetzen. Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass das Gegenteil zutrifft: Während nämlich die Zitate die Annahme, Balzac habe sein Leben in seinen Texten verarbeitet, transportieren, dem Leben also die Vorrangstellung einräumen und entsprechend – zwar künstlerisch wertvolle, aber eben doch nur – Illustrationen desselben bleiben, stellen die kommentierenden Anspielungen Leben und Literatur auf dieselbe Stufe und lassen beide miteinander interagieren und gegeneinander bestehen. Das Leben kann sich in dieser Verbindung als künstlerisch durchformt, die Kunst als lebendig erweisen. Dass beide anscheinend unabhängig voneinander analoge Strukturen entwickelt haben, deren Berührungspunkte nur noch erkannt und sichtbar gemacht werden müssen, lässt eine tiefe, metaphysische Verbindung zwischen ihnen vermuten. Die Nachahmung des Lebens durch die Kunst dagegen, auf welche die Anführung von Textstücken als Lebenszeugen verweist, geht zwar von einer Affinität beider aus, beruht letztlich jedoch in erster Linie auf aktiver Assoziationsfähigkeit. Die Dimension der ersteren, metaphysischen Verbindung lässt Zweig in folgenden Bemerkungen deutlich werden: „Die sonderbare Geschichte dieser Unternehmung verdiente von Balzac selbst erzählt zu werden.“ (B 98), womit die Schilderung eines der geschäftlichen Misserfolge des Biographierten eingeleitet wird, sowie: „Seine wahre Biographie konnte kein Zeitgenosse schreiben; seine Werke haben es für ihn getan.“ (B 179), welches als Abschluss einer Darstellung der „wahren Existenz“ Balzacs in seiner „eigenen und selbstgeschaffenen [Welt]“ (ebd.) der literarischen Produktion als Gegenpol zu seiner öffentlichen Präsenz dient. Indem das Leben sich hier in seiner Anlage als Sujet für die Kunst und die Kunst sich als die „wahre Existenz“ und entsprechend auch die einzige Möglichkeit, dieselbe zur Darstellung zu bringen, erweist, ist ein Verschlingungsgrad erreicht, der von symbiotischer Koexistenz sprechen lässt.

Die Durchdrungenheit des Lebens Balzacs von der Kunst, die es auch immer über das Durchschnittsleben erhebt und mit einer Aura des Außergewöhnlichen umgibt, zeigt sich noch an einer weiteren Variation des angeführten Stilmittels. Diese besteht darin, dass für die Kommentierung bestimmter Entwicklungen auf literarische Gattungen Bezug genommen wird, um mit Hilfe ihrer speziellen Charakteristika eine Einordnung und Bewertung der jeweiligen Begebenheit vorzunehmen. Mehrmals werden etwa märchenhafte Züge im Leben Balzacs ausgemacht. Da „geschieht es [wie] im Märchen“, wo „in [...] Augenblicken äußerster Ausweglosigkeit und Verzweiflung [...] der Versucher an

den Verzweifelten herantritt, um ihm die Seele abzukaufen“ (B 59); da geht es Balzac „wie Hans im Glück in dem alten deutschen Märchen“ (B 109), der in verlustreichen Geschäften immer mehr seines Kapitals verliert; da wird er in seiner gesellschaftlichen Existenz mit „den Gespenstern des Märchens“ (B 198) verglichen, die sich wie er nur eine Stunde des Tages zeigen können. Indem die dargestellten Ereignisse in einer solcherart typisierenden Weise gedeutet werden, kann die Durchdrungenheit des Balzacschen Lebens von menschlicher Kulturleistung, aber auch von metaphysischem Glanz noch von einer anderen Seite her aufgezeigt werden. Während es bei den beiden ersten Variationen des dargelegten Stilmittels in erster Linie der Held der (Lebens-) Geschichte, d.h. Balzac war, an welchem diese Durchdrungenheit sich abzeichnete, tritt hier auch der ihn umgebende Rahmen als ihr Objekt auf. So scheinen sich die Dinge auch im Umfeld des Biographierten so zu ordnen, dass ästhetische Strukturen entstehen, d.h. nicht nur er erscheint als ein harmonisch durchformtes Konstrukt, auch die ihn beeinflussende Umwelt erweist sich als abgeschlossener Wirkungskreis, der von der Offenheit und Zufälligkeit einer realen Durchschnittsexistenz nicht beeinträchtigt ist. Nicht nur Balzac ist also literarische Figur, auch der ihn umgebende Kontext ist literarische Verdichtung. Mit dem Aufzeigen von Merkmalen bestimmter Gattungen in der Biographie Balzacs wird demnach ein Lesen derselben als Repräsentantin der entsprechenden Gattung und damit als abgerundete Komposition bewirkt. Eine solche Wahrnehmung verschafft dieser Biographie einen Rahmen, der über den natürlich-zufälligen von Geburt und Tod hinausgeht, indem er eine Art Start-Ziel-Struktur darüberlegt. Innerhalb dieser werden per se zusammenhanglose und zufällige Begebenheiten zu bedeutungstragenden Teilen eines sinnvollen Konstrukts und entsprechen in der Folge den Erwartungen an den Aufbau eines literarischen Textes. Neben der Ummantelung des von Kunst durchdrungenen Helden mit einem ästhetisch durchformten Umfeld bewirkt die Bezugnahme auf literarische Gattungen ein Aufladen der Biographie Balzacs mit dem Wunderbaren, das über den der Kunst per se anhaftenden metaphysischen Glanz hinausgeht, da vor allem der Vergleich mit dem durch Wunder und Zauber gekennzeichneten Märchen gesucht wird.

Ein weiteres Anzeichen der Verquickung von Leben und Literatur ist das Motiv des Lebensromans, das Zweig für Balzacs Umgang mit seinen vor allem durch Briefkontakt hergestellten Beziehungen zu Frauen einführt (vgl. B 200f., 206f., 229). Seinen Höhepunkt findet es in dessen Beziehung zu Frau von Hanska (vgl. B 265ff., 271ff., 288). Die Idee, Balzac schreibe sich in dieser Beziehung seinen eigenen Lebensroman, lässt die Literatur ihn und sein Leben in zweierlei Hinsicht noch weiter durchdringen, als es

bei den soeben dargelegten Stilmitteln der Fall war. Zum einen setzt sie die Priorität des Lebens außer Kraft, die in der Eingliederung von Romanabschnitten als Lebenszeugen in die Biographie impliziert war, indem sie den Plan der literarischen Durchformung vor das Leben selbst setzt, das Leben also unter dem Diktat derselben präsentiert. Zum anderen legt sie den bewussten Willen zu einer solchen Gestaltung des eigenen Lebens sowie ihre Umsetzung in den Biographierten selbst hinein, während es bei der analogisierenden Bezugnahme auf literarische Figuren bzw. Gattungen jeweils vom Willen des Biographierten unabhängige Dispositionen zu sein schienen, welche die Tendenz zur künstlerischen Durchformung verantworteten. Indem dem Leben die Priorität entzogen und eine willentliche Beteiligung Balzacs am Gestaltungsprozess postuliert wird, werden in der Deutung vor allem der letzten wichtigen Beziehung Balzacs zu einer Frau zwei Merkmale zusammengeführt, die vorher lediglich getrennt auftraten. In dieser Vereinigung, in der der Biographierte sein Leben beschließt, scheint der Höhepunkt eines Daseins erreicht, das der Verdichtung von Wirklichkeit in Kunst gewidmet ist. In ihr kann das Leben bereits, bevor es gelebt wurde, zur Kunst transformiert und als solche gelebt werden. Alle störenden Akzidenzien, die sonst erst im Nachhinein beseitigt werden, um künstlerischem Anspruch zu genügen, können hier bereits vorher getilgt werden, sodass das Leben selbst Kunstwerk ist. Damit nicht genug: Urheber dieses Selektions- und Ordnungsprozesses sind nicht irgendwelche von metaphysischen Quellen in den umsetzenden Akteur gelegten unbewussten Dispositionen, es ist der Künstler selbst, der dies steuert. Damit ist er befreit von übergeordneten Mächten, die ihn mehr oder weniger deutlich geleitet haben, und hat die Kontrolle über die Gestaltung seines Lebens zur ästhetischen Form selbst übernommen. Er ist ein Gott geworden. Er lenkt mit seinem Geist. Das Szenario des Anfangs, in dem Balzac seine Gegenüber mit dem Bombast seiner Aktivitäten in Atem gehalten und auf diesem Wege die Zügel an sich gerissen hatte, scheint sich nun hier auf eine direktere, über die bloße literarische Wirkung des sekundären biographischen Textes hinausgehende Weise zu verwirklichen und tatsächlich realen Raum einzunehmen.

Doch wie die Benennung seines Vorhabens als Roman bereits andeutet und wie Zweig auf einer zweiten Deutungsebene auch wiederholt deutlich macht, handelt es sich bei den Ergebnissen dieser Gestaltung wie im Anfang lediglich um Fiktion, die durch immer neue Gestaltungen gegen die Übermacht der Realität verteidigt werden muss. Immer wieder führt Zweig Balzac auf der einen Seite als einen geschickten Gaukler vor, der seinem Gegenüber in seinen Briefen eine Phantasiewelt mit einem Phantasielieb-

haber darin zusammendichtet. Zugleich zeigt er ihn auf der anderen Seite als Phantasten, der auch sich selbst, immer aufs Neue mit den Härten der Realität konfrontiert, beständig neuen Selbsttäuschungen hingibt, um seine Pläne und Hoffnungen aufrechterhalten zu können. Die beiden tragenden Säulen seines Lebensromans bestehen also aus Fiktionen, die Zweig durchgehend als der Wirklichkeit nicht angemessen und gewachsen entlarvt (vgl. B 269f., 335ff., 4586f.). Der Lebensroman bleibt demnach vor die Realität geschobene Ästhetisierung, anstatt ins Leben überführte Kunst zu sein. Obwohl ihm eine solche tatsächliche Krönung seines dichterischen Daseins also vor-enthalten bleibt, ist die Wirkung, die diese Art der Dichtung auf sein Leben hat, dennoch beachtlich. Die von Balzac geschaffenen Fiktionen können die Realität zwar nicht vollständig umschreiben, doch erscheint ihr Einfluss auf seine und Frau von Hanskas Wirklichkeitskonstruktionen groß genug, um immer wieder handlungsbestimmend zu werden. Trotz aller Verstimmungen, auf ihrer Seite etwa wegen Balzacs Affären (vgl. B 341, 344), auf seiner wegen ihrer überzogenen Ansprüche (vgl. B 414f.), wird die Beziehung aufrechterhalten. Beide leben also zumindest mit einem Teil ihres Wesens in der von Balzac erschriebenen Welt. Die Motive der beiden Partner, sich auf diese Beziehung einzulassen und sie trotz aller Misstöne fortzuführen, d.h. die bereits als brüchig erkannte Fiktion aufrechtzuerhalten, werden vom Autor an verschiedener Stelle in immer gleicher Weise benannt. Als Motiv Balzacs wird dessen Wunsch nach einer vermögenden Frau angeführt (vgl. B 289f., 344), während Frau von Hanska als an einer Verewigung als Balzacs große Liebe interessiert vorgeführt wird (vgl. B 342f., 345). Beide Projekte sind aufgrund der Sachlage langwierig und nur in Zusammenarbeit zu verwirklichen, sodass beide Partner, gezwungen sind, trotz aller Misstöne weiter zu investieren. So schreibt Balzac in seinen Briefen an der Fiktion seiner ewigen Liebe zu ihr und hofft auf anschließende Bezahlung mit einem gesicherten Lebensabend, während sie diese Hoffnung nährt, um weiter Beweise ihrer Bedeutung in seinem Leben zu erhalten. Es handelt sich hier also um eine Art Geschäft, das denen gleicht, die Balzac fortwährend mit seinen Verlegern abwickelt. Der einzige Unterschied besteht in dem Umstand der nicht vorher getätigten, ja überhaupt ungewissen Entlohnung. In diesem Sinne ist die Bezeichnung als Lebensroman, die Zweig für das Miteinander des Biographierten und seiner Geliebten einführt, also durchaus treffend. Mit Vorbehalt ist lediglich der mitschwingenden Suggestion, Balzac ließe diese Illusion für sich erstehen (vgl. B 265f.), zu begegnen. Es ist nämlich vielmehr so, dass dieser Roman seiner Leidenschaft für Frau von Hanska sein Produkt ist, das er zwar mit großer Hingabe anfertigt,

das letztendlich aber nur um seiner Bezahlung willen entsteht. Je unwahrscheinlicher diese erscheint, desto weniger engagiert zeigt Balzac sich auch im Produktionsprozess. Die Grenzen seiner Hingabe an dieses Projekt zeigen sich jedoch nicht erst in diesen Ermüdungserscheinungen, sondern schon früher, wenn er die Illusion, sein Leben sei nur ihr und der Literatur gewidmet, zwar eifrig beschwört, sich ihrer vollständigen Umsetzung aber entzieht, indem er sich z.B. anderen Frauen zuwendet. Er begrenzt sein Leben für die und in der Illusion auf die Korrespondenz und die wenigen Zusammenreffen mit seiner polnischen Geliebten, während er sein sonstiges Leben weitgehend unabhängig von ihr gestaltet. Auch in dieser Hinsicht erscheint die Beziehung zu Frau von Hanska, trotz der großen Mengen an Zeit und Geld, die er immer wieder bereit ist zu investieren, als ein Geschäft, dessen Risiken trotz der großen Gewinnerwartungen gestreut werden müssen. Die hier transportierte Verquickung von Literatur und Leben gibt also letztendlich doch dem Leben den Vorrang, auch wenn es zunächst umgekehrt scheint. Der Fiktion wird nicht nur ein fest umrissener Raum zugewiesen, sie muss sich auch mit einer lediglich dienenden Funktion bescheiden, anstatt absolute Bedeutung beanspruchen zu können. In dieser Eigenschaft als Geschäft aber, das Balzac mit großer Begeisterung verfolgt, trägt der Lebensroman, wie zu sehen sein wird, die Zeichen der Kunst in einer Weise, die sie den bereits aufgezeigten, der Realität letztlich untergeordneten Zeichen überlegen sein lässt, indem sie das Verhältnis von Kunst und Realität in diesem Themenkreis endgültig zu einem gleichrangigen macht.

Die Beziehung zu Frau von Hanska ist das letzte große Geschäft Balzacs in einer ganzen Reihe von Unternehmungen, die der finanziellen Befreiung dienen sollen. In jedes wirft er sich mit ähnlicher Begeisterung und großem Engagement, und für jedes bescheinigt ihm sein Biograph, dass der Gedanke wohl ein richtiger gewesen sei (vgl. B 110f., 367, 460), dass Balzac sich aber, anstatt vernünftig zu kalkulieren und vorzugehen, von seiner Phantasie hat leiten lassen, in der seine Erwartungen in Bezug auf Umfang und Schnelligkeit seiner geschäftlichen Erfolge übergroße Dimensionen angenommen haben (vgl. B 95ff., 322ff., 459). So sind alle diese geschäftlichen Unternehmungen zwar letztlich durch finanzielle Erwägungen motiviert, d.h., wie soeben für die Beziehung zu Frau von Hanska dargelegt, auf einer Vorrangstellung des Lebens vor der Kunst basiert. Die Motivationswirkung des mit ihnen angestrebten Zieles aber verschafft der Welt des Geistes, in der Balzac sich sonst nur als Autor bewegt, Zugang zu und Einfluss auf diese an sich ausschließlich materiellen Vorgänge, sodass auch hier eine Verquickung von Literatur und Leben stattfindet. Die immer wieder negativen

Konsequenzen dieser Verquickung machen deutlich, dass es sich bei dem Zusammenreffen der beiden Sphären in diesem Lebensbereich um eine Konfrontation handelt, dass er also alles andere als prädestiniert für diese Art der Begegnung erscheint. Dennoch gelingt es der Phantasie immer wieder aufs Neue, Einfluss auf Balzacs Denken und Handeln zu nehmen und demonstriert damit ihre beherrschende Position in seinem Wesen. Zweigs mehrfach angebrachter Hinweis auf die Diskrepanz der Möglichkeiten, die Balzac bei der Entfaltung unternehmerischer Aktivitäten in seiner schriftstellerischen Arbeit, und denen, die er im tatsächlichen Leben hat, macht dieses Verhaftetsein in den Bedingungen seiner geistigen Schöpfung explizit und stellt auf diesem Wege die tiefe innere Verbundenheit Balzacs mit seinem Werk heraus (vgl. B 108, 114f., 367). Indem Zweig die außergewöhnliche schriftstellerische Produktivität desselben, welche zum einen – auf der Wirklichkeitsebene des real existierenden Balzac – das Schreiben eines Buches, zum anderen – auf einer anderen, virtuellen Ebene – die Schöpfung einer neuen Welt umfasst, immer wieder bewundernd vor Augen führt und seine unternehmerischen Misserfolge dagegen hält, präsentiert er Balzac als Person, die die Regeln seiner geistigen Welt auf sein reales Leben und Wirken zu übertragen sucht. Für die Etablierung dieser Struktur wird der Grundstein bereits im Anfang gelegt. Dort erfolgt eine Einführung Balzacs in einer Situation, in der er sich bereits im herausgearbeiteten Muster befindet, wenn er mit der ganzen Kraft und Konsequenz der „souveränen umformenden Willkür seines Willens“ die allen Realitäten zuwiderlaufende Durchsetzung seiner Adelszugehörigkeit verfolgt. Die sich schon in der Darstellung der Balzacschen Aktivitäten ankündigende folgende unbarmherzige Demontage dieses Anspruches durch Zweig nimmt schließlich den im Gesamttext immer wieder eintretenden Ausgang der Ambitionen Balzacs vorweg. Das permanente Scheitern des Versuches, die Regeln des geistigen auf das reale Leben zu übertragen, das letztlich sogar auf sein Schaffen übergreift, wenn sich nämlich die gesundheitlichen Folgen seiner Arbeitsweise bemerkbar machen, lässt die Grenzen des Einflusses, den seine geistige Welt auf die Realität nehmen kann, offenbar werden. Umgekehrt aber wird in Balzacs unverändertem Glauben an seine jeweils aktuellen Imaginationen auch deutlich, dass der Einfluss, den das reale Leben auf ihn und seine geistige Welt ausüben kann, ebenfalls beschränkt ist. Trotz weitreichender Verquickungen, die durch Balzac als Schnittstelle zwischen diesen beiden Welten ermöglicht werden, bleiben sie also letztlich doch komplementäre Teile eines Systems, dessen Stabilität sie in genau dieser Eigenschaft gewähren.

Der Bereich, in dem der Versuch, die Regeln der eigenen geistigen auf die reale Welt zu übertragen, glückt bzw. zumindest während eines recht langen Zeitabschnittes durchzuführen ist, ist Balzacs künstlerische Arbeit. Zwar beruht auch dies auf einer durch totalen Rückzug und Nacharbeit erreichten rigiden Abgrenzung gegen die Außenwelt (vgl. B 179ff.) und scheitert schließlich an seiner körperlichen Existenz, die als Teil der Realität letztlich doch auch deren Beschränkungen unterliegt, es gelingt Balzac aber doch über einen langen Zeitraum in außergewöhnlicher Geschwindigkeit nicht nur in seinem Inneren Welten zu erschaffen, sondern diese auch zu einem Teil der Realität zu machen. Er bildet damit nicht nur eine Schnittstelle zwischen beiden Sphären, indem er in seinem Schaffen die eine mit der anderen verknüpft, Teile der einen in die andere einbindet, er überschreitet darüber hinaus die Virtualität seines Werkes wie auch die Beschränkungen der realen Welt, indem er durch den phantastischen Umfang seiner Schaffenskraft selbst zu einem Riesen, zur Verkörperung einer Phantasiegestalt wird. Dies macht ihn zum Bestandteil des Wunderbaren, welches durch die Analogisierung bestimmter Episoden mit dem Märchen (s.o.) explizit als Motivkreis etabliert wird, und erzielt so eine ähnliche Wirkung wie die oben untersuchten Vergleiche mit literarischen und mythologischen Figuren.

Die immer wieder erfolgende Betonung und eindrückliche Illustration der außergewöhnlichen Produktivität Balzacs (vgl. B 63ff., 149, 183ff.) ermöglichen Zweig jedoch nicht nur, sein Motiv der Verquickung von Literatur und Leben in Wesen und Wirken seines Biographierten noch von einer zusätzlichen Seite her herauszuarbeiten und glaubhaft zu machen, sie dienen ihm auch zur Gestaltung von zwei weiteren, im Anfang bereits zum Ausdruck gebrachten Gedanken. Zunächst führen sie auf das Motiv der Genealogie zurück, dem im Anfang eine Basis geschaffen wurde, indem Vater und Sohn durch ihren Umgang mit Wahrheit und Realität sichtbar miteinander verbunden wurden. Die ererbte „Lust am Fabulieren“ (B 15) wird im weiteren Text verdrängt von der „Vitalität“ (ebd.), die in der Biographie des Vaters einen wichtigeren Stellenwert einnimmt und im Leben des Sohnes eine so wesentliche Rolle spielt, dass auch im Folgenden eine tragfähige Verbindung geschaffen ist. Im erwachsenen Balzac äußert sich diese Vitalität in der wiederholt hervorgehobenen großen Lebens- und Willenskraft (vgl. B 145, 291, 333), die sich mit dem überwältigenden Bombast seiner Aktivitäten zur Beglaubigung seiner Adelsangehörigkeit schon im Anfang prägend einschreibt und in der Gesamtdeutung seiner Erscheinung als Grundlage seiner eindrucksvollen Produktivität fungiert. Die Relevanz des Vaters als vererbender Vorfahr wird besonders durch

zwei Gestaltungsmerkmale des Textes deutlich. Zunächst ist es allein seine Präsenz im Text, die den eigentlichen Eingang in Balzacs Biographie bildet, d.h. auch in der Textstruktur seinem Leben und Wirken symbolisch vorangestellt ist, sowie eine recht genaue Darstellung seines Lebensverlaufs vor der Geburt seines Sohnes umfasst (vgl. B 11ff.). Die Mutter wird im Gegensatz dazu lediglich als Teil der Biographie ihres Mannes (bzw. später ihres Sohnes) und entsprechend erst ab dem Zeitpunkt ihres Eintretens in sein Leben geschildert. Zudem erhält sie lediglich eine kurze zusammenfassende (negativ gefärbte) Charakteranalyse, die bald in eine Zusammenschau ihrer Vergehen an Balzac übergeht (vgl. B 15ff.). Diese Differenz in der Darstellung beruht zum Teil sicherlich auf einer patriarchalischen Sicht auf die Welt Zweigs, die sich hier im Text einprägt. Zu einem anderen Teil aber ist sie auch als bewusstes Stilmittel zu betrachten, durch das der Vater als Element eines Geschlechtes markiert, die Mutter dagegen als eher akzidentieller Faktor erkennbar gemacht wird. Die polarisierende Sichtweise auf die Eltern Balzacs zeigt sich in der weiteren Schilderung noch deutlicher. Um die positive Verbundenheit, deren Basis die Vererbung positiv bewerteter Züge gelegt hat, zwischen den Gliedern der Vererbungslinie bewahren und gleichzeitig gegenwirkende Kräfte im Familienleben des Biographierten aufzeigen zu können, wird die Beteiligung des Vaters an negativ bewerteten Entscheidungen und Vorgängen wie der Unterbringung Balzacs bei Zieheltern oder seiner mangelhaften Versorgung mit Kleidung und Nahrung im Internat ausgeblendet und stattdessen auf die Verantwortung der Mutter dafür fokussiert (vgl. B 17ff.). Auf diese Weise kann zudem die Mutter zum permanenten Gegenpol im Familienleben Balzacs, zur Figur beständiger Attacken auf sein Wohlergehen aufgebaut werden, sodass eine klare Struktur mit dem Vater als in der Vergangenheit verankerter Quelle von positiver Kontinuität und Kraft und der Mutter als Instanz des Angriffs und Energieentzugs entsteht. Statt also in einer ausgewogenen Analyse der familiären Strukturen die Mitverantwortung des Vaters an den Lebensumständen seines Sohnes in Darstellung und Beurteilung seines Charakters mit einzubeziehen – dies der zweite Hinweis auf die Relevanz des Vaters als positiv vererbender Vorfahr –, konzentriert sich Zweig auf dessen Profilierung als Selfmademan (vgl. B 11ff.). In dieser Eigenschaft nämlich verkörpert er die plebejische Vitalität, die er seinem Sohn vererbt und die diesen zu einem immer wieder gepriesenen Faszinosum der Kraft und des Willens macht. In Balzacs „phantastische[r] Produktivität“ (B 175) von Meisterwerken schließlich zeigt sich eine aufsteigende Genealogie verwirklicht, die sich aus der Verbindung der Vorzüge plebejischer Lebenskraft mit metaphysischer

Durchgeistigung speist und so die Sphäre des Niederen mit der des Höchsten in fruchtbarem Zusammenspiel vereint.

Das Motiv der Genealogie bildet ein wichtiges Element im letzten hier zu besprechenden Merkmal sowohl der Anfangsgestaltung als auch des Gesamttextes. Die Rede ist vom Schwanken Zweigs in der Beurteilung seines Gegenstandes, das Reffet in seiner Analyse der „unbewußte[n] Auseinandersetzung [Zweigs] mit der literarischen Vatergestalt“ Balzac eingängig auf ein Gemisch von positiven und negativen Impulsen Letzterem gegenüber zurückführt.²²¹ Bereits im Anfang zeichnet sich die zwiespältige Haltung Zweigs Balzac gegenüber in der Kollision von Anbetung und Ironisierung ab, im Rahmen derer dem Biographierten sein Rang als Mythos, sein Platz unter den Göttern der Menschheit einerseits willig zugestanden, andererseits aber auch mittels einer Darstellung, die ihn in all seiner Dummheit und Lächerlichkeit bloßstellt, wieder abgesprochen wird. Balzacs Leistung als Schriftsteller lässt Zweig bis auf wenige kritische Bemerkungen unbestritten, im Gegenteil, überschwänglich preist er dessen Leistungen. Wiederholt fällt der Begriff „Genie“ (B 19, 149, 447), fortwährend rühmt er Balzacs außerordentliche Arbeitskraft (vgl. B 63, 185, 230). Doch sobald es um Lebensbereiche geht, die sein Werk nicht unmittelbar betreffen, wie es bei den unternehmerischen Aktivitäten, dem Liebesleben oder dem gesellschaftlichen Auftreten Balzacs der Fall ist, führt er ihn mit demselben Engagement, mit dem er ihn vorher überhöht hat, als Narr vor (vgl. B 171f., 264ff., 369ff.). Bisweilen relativiert er die angeprangerten Unzulänglichkeiten seines Gegenstandes, indem er sie als unvermeidliche oder zumindest verständliche Folge der Genialität und des unermüdlischen konzentrierten Schaffens von Balzac deklariert (vgl. B 197f., 306f.), und verteidigt sie in diesem Zuge sogar an der einen oder anderen Stelle engagiert gegen die Angriffe der Zeitgenossen (vgl. B 179). Auf diese Weise kann er ihnen, wie er es auch im Anfang getan hatte, nachträglich die Sprengkraft nehmen und entzieht so vor allem sich selbst dem Vorwurf, sich von Neidgefühlen zu einer hämischen Demontage des großen Dichters hinreißen zu lassen. Vielmehr kann er mit solchen psychologisch anmutenden Analysen und Erklärungsansätzen demonstrieren, dass er die in seiner Figur wirkenden Mechanismen durchschaut hat, und sich dadurch als ihr, des „großen Balzacs“ Beherrscher installieren und ihn, wie Reffet es formuliert, „in einer ausbruchsicheren Biographie [einsperren]“.²²² Zur Absicherung

²²¹ Vgl. **Reffet**, M.: Stefan Zweigs unbewußte Auseinandersetzung mit der literarischen Vatergestalt in seiner *Balzac*-Biographie, in: Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hg. v. M. H. **Gelber** u. K. **Zelewitz**, Riverside 1995, S. 257.

²²² Ebd., S. 256.

des so Erreichten dient eine wiederholt vorgenommene Zementierung der Position des Biographen, indem zum einen mit der Literarisierung der Biographie eine grundlegende Beherrschbarkeit des vorliegenden Schicksals suggeriert wird und indem zum anderen die Schlussfolgerungen Zweigs eine scheinbare Beglaubigung durch Zitate aus Balzacs Werk erhalten, welche bald, wie oben dargelegt, zu einer Universalautorisierung des Biographen führt.

Ein weiteres wichtiges Mittel, den gelegentlich größenwahnsinnigen Großen von Beginn an auf seinen Platz zu verweisen, ist die ausführliche Behandlung seiner Herkunft. Obwohl es Zweig dabei oberflächlich betrachtet um den Nachvollzug einer Erbfolge vitaler Machernaturen geht, zeigt sich bald, dass dies auch ein Mittel ist, Balzac mit allen dem anhaftenden negativen Implikationen im Plebs zu verankern. Bereits die fast gehässige Art, mit der Zweig ihm am Anfang, scheinbar zur Demonstration seiner alles transformierenden „überschwenglichen Phantasie“, die Nichtigkeit seines Anspruches auf einen Adelstitel penibel nachweist (vgl. B 10f.), kündigt diese Absicht an. Es folgen Schilderungen des weniger durch besondere Fähigkeiten als gekonntes Ergreifen von Gelegenheiten, Bauernschläue und Skrupellosigkeit erreichten Aufstiegs seines Vaters, bei denen deutliche Hinweise auf die Zweifelhaftigkeit von Charakter und Handlungsweise desselben nicht fehlen (vgl. B 12, 14). Auch nach gelungener Situierung in einem repräsentablen Umfeld dann versäumt Zweig es nicht, die noch immer plebejischen Züge der Familie herauszustreichen (vgl. B 32, 34f., 52ff.). Trotz Vermählung mit einer Frau aus gutbürgerlichen Verhältnissen erweist sich dieser Mangel als weiterhin virulent, da Zweig auch in ihr keinerlei seelischen Adel entdecken kann (vgl. B 15f.). So bleibt Balzac, dessen Herkunft durch die aus höherer Schicht stammende Mutter wegen deren mangelnder Charakterbildung nicht aufgewertet werden kann und dessen charakterliche Verbundenheit gerade mit dem aus der Unterschicht stammenden Vater so explizit unterstrichen wird, symbolisch in seiner niederen Herkunft verhaftet. Diese über das Motiv der Genealogie transportierte Symbolik wird nicht nur benutzt, um Balzacs Zugehörigkeit zur Unterschicht auch später von Zeit zu Zeit wieder zu vergegenwärtigen, sondern bildet zudem die Basis für die Einordnung seiner Erscheinung und seines Wesens als Plebejer, die einen bestimmten Grad an Herablassung ihm gegenüber zu rechtfertigen scheint. Indem Zweig ihn darauf aufbauend als körperlich vernachlässigt und aufdringlich zeigt (vgl. B 173f.), ihn in einem „kindischen Snobismus“ vorführt (B 170, vgl. B 148f., 171f.) und ihn in einer unüberlegten und unbherrschten Begeisterung seine Geschäfte verfolgen lässt (vgl. B 322f., 372ff., 460ff.),

macht er dem Leser das Plebejische Balzacs unmittelbar spürbar und sichert sich so dessen Zustimmung zu seiner eigenen zeitweilig distanzierten Haltung.

Die Durchsetztheit demonstrativ positiver Bewertung mit deutlich abwertenden Elementen in dieser Biographie zeugt von einer außerordentlich ambivalenten Beziehung des Biographen zu seinem Gegenstand und deutet auf unterschwellig wirkenden Konfliktstoff. Reffet sieht den Umgang Zweigs mit Balzac in einer psychischen Konstellation begründet, in der Letzterer Zweigs „Vater-Imago“ darstellt.²²³ Balzac vermochte in seiner unbegreiflichen Schaffenskraft, „einen vollkommenen zweiten Kosmos neben den irdischen zu stellen“, und verkörpert damit das Wunschbild Zweigs seiner selbst, das dieser zu seinem Vorbild erhebt und nachzuahmen sucht.²²⁴ In der direkten Konkurrenz mit der Vatergestalt, die in ihrer letzten Konsequenz einen Sturz derselben und die eigene Inthronisierung zum Ziel hat, aber versagt Zweig. Statt nämlich Romane schreibend selbst Weltenschöpfer zu sein, gelingt ihm nur ausschnittshafte bzw. nachahmende Darstellung, sodass er versucht, Balzacs herrschende Position einzunehmen, indem er sich ihn zum Objekt macht. Das versetzt ihn nicht nur in die Lage, den Über-Vater mit einer durch die literarische Form legitimierten Demonstration seiner Schwächen zu demontieren, sondern ihn auch soweit festzuschreiben, dass er zu einem beherrschbaren Gegenstand wird.²²⁵

2.3 Fazit der Biographieanalyse

Im Rahmen der Untersuchung hat sich erwiesen, dass Anfang und Gesamterscheinung der besprochenen Biographien zu einem hohen Grad verwoben sind. Die im Text entwickelten Schwerpunktsetzungen und Leitgedanken finden sich in der Gestaltung des Eingangs vorbereitet und entsprechend bereits im Keim des darzustellenden Lebens eingeschrieben. Zudem zeigte sich, dass diese Verwebung von Textanfang und Text-

²²³ Vgl. ebd., S. 255.

²²⁴ In diesem Zusammenhang erscheinen nicht nur Zweigs in der einen oder anderen Hinsicht missglückten Versuche, Romane zu schreiben (vgl. **Rovagnati**, S. 258; vgl. **Reffet**, S. 253f.), relevant, sondern auch die Parallelen in der Gesamtanlage des Werkes und in der Arbeitsweise. So arbeitet beispielsweise **Mertens** heraus, dass Zweigs typologisches Werk auf der Grundidee von Balzac „Comédie humaine“ beruht. (Vgl. **Mertens**, G. M.: Stefan Zweig's biographical writings as studies of human types, Diss. Michigan 1950, S. 32, 38.) Zudem legt der bei **Mertens** aus einem Verlagsprospekt zitierte Werkplan nahe, dass Zweig mit dem angestrebten umfassenden typologischen Gebilde wie sein Idol versuchte, in seinem Werk eine Welt zu umspannen (vgl. dort, S. 38.). Der Wunsch, dem Meister gleich zu sein, drückt sich auch in dem impliziten Verweis auf die Parallelen im Schreibvorgang aus, der in der wiederholten Schilderung der Balzacschen Arbeitsweise (Vgl. **Zweig**, St.: Die unterirdischen Bücher Balzacs, in: ders.: Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten, Berlin/Frankfurt a.M. 1955, S. 427-431. Vgl. B 183ff.) und in der ausführlichen Beschreibung des eigenen Vorgehens durchscheint. (Vgl. WG 364f.)

²²⁵ Vgl. **Reffet**, S. 254ff.

ganzem durch Charakteristika gekennzeichnet ist, die die Organisationsprinzipien der Viten offenlegen. Sie sollen daher an dieser Stelle in kurzer Zusammenfassung dargelegt werden.

Als erster Punkt wäre dabei die sowohl enge wie auch mehrstrahlige Verbindung des Anfangs mit dem Nachfolgenden zu nennen, die in allen Fällen zutage trat. Als Beispiel für die Feinmaschigkeit der Verknüpfung soll hier zunächst die Biographie Balzacs dienen. Dort schien in der Unterteilung des Textes vor allem in „Bücher“, aber auch in „Kapitel“ eine Strukturierung nach literarischen Gesichtspunkten durch, die einen ersten Hinweis auf die Verquickung von Kunst und Leben in dieser Darstellung des Balzacschen Lebens gab. Weitergeführt wurde dieser Ansatz in der konkreten Betitelung des ersten Kapitels mit „Tragödie einer Kindheit“, welche explizit literarische Muster an das zu schildernde Leben heranträgt und damit die Legitimität einer solchen Deutung postuliert. Schließlich erfolgte im ersten Satz sowie im ersten Absatz eine Vorstellung des Dichters unter dem Gesichtspunkt seiner Phantasiemächtigkeit, mit welcher dieser nicht nur fiktive Welten geschaffen, sondern auch die Realität nach seinem Gutdünken zu gestalten versucht habe. Dies demonstrierte erneut die Strukturierungswirkung künstlerischer Prinzipien im Leben Balzacs, legitimierte aber auch die gewählte Darstellungsweise, indem es sie als vom Biographierten selbst sanktioniert präsentiert. Die damit gelegten Ansatzpunkte erfahren dann im Gesamttext vielfältige Ausformung. So werden Auszüge aus dem Werk Balzacs zur Illustration seiner Lebenssituation herangezogen und dieser selbst als Inkarnation literarischer Gestalten präsentiert. Zudem wird seine Umgebung als von den Merkmalen bestimmter Textgattungen durchzogen und also ebenfalls unter dem Regiment der Kunst stehend gezeigt. Entsprechend kann im Höhepunkt dann auch folgerichtig die Arbeit an einem „Lebensroman“ postuliert werden, der das Motiv des kunstdurchdrungenen Lebens, der lebendigen Kunst noch steigert, indem es die Nachträglichkeit, die den künstlerischen Strukturen bis zu diesem Punkt anhaftete, aufhebt. Stattdessen stellt sich mit der künstlerischen Durchformung des Lebens im Lebensprozess selbst nicht nur eine Gleichrangigkeit der beiden Komplemente ein, es ergibt sich sogar eine Überlegenheit der Kunst, da es ihr Entwurf ist, der vor dem Leben steht und dem sich dieses zu beugen hat.

Ebenfalls zur Veranschaulichung des Festgestellten kann „Emile Verhaeren“ dienen. Die Oppositionierungstendenz, die dort einen gewichtigen Stellenwert innehat, zeichnet sich im Verlauf des Anfangs mit immer größerem Nachdruck ab. Noch recht implizit vermittelt sie sich im Teiltitel „Entscheidungen“ sowie im Kapiteltitel „Die

neue Zeit“, mit denen einerseits eine Entweder-oder-Situation aufgerufen wird und andererseits eine Polarisierung von Altem und Neuem stattfindet. Zu explizitem Ausdruck gelangt sie dann im ersten Satz und ersten Absatz, wo die Andersartigkeit der neuen Zeit zunächst offen formuliert und schließlich auch im adversativ angelegten Beispiel vor Augen geführt wird. Im Gesamttext werden diese Ansätze dann umgesetzt, wenn immer wieder starke Oppositionen beispielsweise zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder zwischen gegensätzlichen Erscheinungen der Lebenswelt aufgebaut werden, um daran schließlich das Verhaerensche Prinzip der Synthese vorzuführen und die in seiner Realisierung liegende Leistung erlebbar werden zu lassen. Auch bei der Profilierung Verhaerens als geniale Ausnahmeerscheinung findet dieses Stilmittel Verwendung. Wiederholt setzt Zweig den Avantgardisten gegen die Masse der konservativen Dichter ab und stellt so seine Bedeutung für die moderne Lyrik heraus.

Die Breite der Verflechtungen von Anfang und Gesamttext sei hier ebenfalls am „Emile Verhaeren“ demonstriert. Dafür ist zunächst die Vermittlung der Oppositionierungstendenz zu nennen, wie sie in Ankündigung und späterer Verwirklichung soeben dargelegt wurden. Des Weiteren finden sich besonders im Zitat der Rembrandt-Biographie Verhaerens, im Kapiteltitle, im Kapitelmotto sowie im gesamten ersten Absatz Ansätze einer Metaphysierung, die im Gesamttext besonders dort wieder aufgenommen sind, wo es um die Darstellung des Dichters und seines Werkes geht. Verhaeren wird dabei zu einer Figur stilisiert, die das Überwältigende zu bändigen vermag und so übermenschliche Züge annimmt, bis er schließlich zur göttlichen Gestalt wird. Sein Werk erhält dabei den Rang einer Weltneuschöpfung, sein Dasein den Stellenwert einer Heilsbotschaft, er selbst wird zum Führer aus einer monströsen in eine dahinter liegende strahlende Welt. Ein dritter Aussagekomplex, der hier Erwähnung finden soll, kündigt von dem Einfluss, den die Umwelt des Dichters auf denselben nimmt. Er ist begründet in der überindividuellen Ausrichtung von Kapiteltitle, erstem Satz und erstem Absatz, die den Portraitierten nicht nur verkleinert, sondern ihm und seinem Leben auch symbolisch Umweltfaktoren voranstellt. Er bereitet damit die Begründung dieses künstlerischen Daseins und Werkes aus der Einflussnahme einer aggressiv einwirkenden Umwelt vor und findet im Gesamttext seine formale Entsprechung in der Gestaltung der Kapiteltitle sowie der Gliederung der einzelnen Kapitel selbst. Erstere zeigen wie der Title des Anfangskapitels immer wieder eine überindividuelle Ausrichtung und bestätigen auf diese Weise die Implikationen desselben. Die Gliederung der Kapitel wiederum unterstreicht den Gedanken eines Primats der Umwelt, indem sie der Darstellung von persönlicher

Situation und Entwicklung Verhaerens eine einleitende Schilderung des allgemeinen Kontextes vorauslaufen lässt.

Als zweites Beispiel sei hier „Joseph Fouché“ angeführt. Dort vermittelt sich ein unbedingter Aufstiegs-wille, wenn zum einen mit dem Kapiteltitel „Aufstieg“ eine Bewegung vor Augen geführt wird, die nicht nach ihrem Kontext fragt, sondern lediglich auf ihre Zielrichtung eines Oben ausgerichtet ist. Zum anderen kommt er zum Ausdruck, wenn der anschließend gegebene Rahmen dieses Aufstiegs mit dem ersten Satz als im Geburtsjahr des Portraitierten einsetzend transparent gemacht wird. So nämlich erhält er den Nimbus einer mystischen, eigenmächtig wirkenden Kraft und entwickelt eine entsprechend machtvolle Aura. Auf dieser Basis wird im Gesamttext dann das Bild eines skrupellosen Machiavellisten gezeichnet, dessen einziges Ziel das eigene Vorankommen ist, und so die im Vorwort angekündigte Präsentation eines entsprechenden Typus´ (vgl. F 13) in die Tat umgesetzt. Damit verknüpft und doch zu eigenständiger Präsenz sich entwickelnd ist das Motiv der Bindungslosigkeit, das in eine universelle Wandelbarkeit des Biographierten mündet und gemeinsam mit dem festgestellten Aufstiegs-willen zu einer steilen Karriere desselben führt. Es findet im Anfang besonders in der Anlage des ersten Satzes und des ersten Absatzes seine Vorbereitung. Dort wird eine Distanz zwischen Fouché und seiner Familie aufgebaut, indem zunächst eine Verbindung lediglich auf geschäftlicher Basis in den Blick genommen wird, während die näher liegende emotionale Beziehung völlig ausgespart bleibt. Im Anschluss daran wird dann auch dieser mehr rationale Bund gelöst, indem die mangelnde Eignung des Sohnes für die Profession seines familiären Hintergrundes in Breite ausgeführt und seine berufliche Zukunft stattdessen in einem konträr ausgerichteten Bereich angesetzt wird. Ausformuliert wird dieser Ansatz, wenn im Gesamttext wiederholt und mit großem Nachdruck vorgeführt wird, wie Fouché von einem Lager ins andere wechselt und so eine vollkommene innere Bindungslosigkeit, sowohl was Gefährten als auch was Ideen betrifft, zu erkennen gibt. Ein letzter Aussagekomplex, der hier zur Sprache kommen soll, liegt in der Gestaltung des Untertitels „Bildnis eines politischen Menschen“. Dort kündigt sich eine charakterliche Anlage des Portraitierten an, innerhalb derer die Neigung zur Politik eine grundlegende Position einnimmt. Dies findet seine Bestätigung, wenn im Weiteren das Privatleben und damit die genuin emotionale Seite dieses Daseins fast vollständig ausgeblendet bleibt. Stattdessen erfolgt eine Psychologisierung der beruflichen, d.h. politischen Aktivitäten Fouchés, die diese Lücke vergessen macht und die Frage nach seinem Wesen zufriedenstellend zu beantworten scheint. So wird seine

Seele mit Politik gefüllt und Fouché zu einem glaubhaften Vertreter des veranschlagten Typus' politischer Menschen gemacht.

Ein zweiter Aspekt, der den Charakter der Verwebung von Anfang und weiterem Text deutlich werden lässt, ist die Frage nach der Position der vorbereiteten Motive in der Struktur des Gesamttextes. Handelt es sich um Erscheinungen, die mehr an der Oberfläche des Konstruktes liegen, oder um Kennzeichen, die eine grundlegende Ordnungsfunktion innehaben? Generell sind beide Möglichkeiten – inklusive diverser Zwischenstufen – zu beobachten, allerdings ist eine Neigung zu Letzterem festzustellen.

Zu seiner Veranschaulichung soll hier zunächst „Balzac“ dienen. Dort erfährt der Vater des Biographierten im ersten Absatz eine Einführung, die ihn neben seiner Position als Erzeuger noch mit einer zweifachen Schöpferrolle ausstattet, sodass eine enge Bindung Balzacs an seine Herkunft hergestellt ist. Diese Bindung wird im Folgenden gefestigt, wenn mit der Vitalität, die Vater wie auch Sohn auszeichnet, den im Anfang aufgezeigten Schnittstellen noch eine weitere hinzugefügt wird. Diese wiederholt herausgestellte Eigenschaft Balzacs liefert im Gesamtkonstrukt das kausale Fundament sowohl für das monumentale literarische Werk wie auch für die umfänglichen unternehmerischen Aktivitäten desselben. Als solches dient sie einer Mythologisierung Balzacs als Titan der Arbeit und Schaffenskraft, die einerseits seine Überhöhung befeuert und andererseits der festgestellten Tendenz zur Verquickung von Kunst und Leben zuarbeitet. In der Verbindung durch dieses außerordentlich positiv bewertete Merkmal liegt jedoch auch der Hinweis auf einen zweiten Aspekt der explizit nachgezeichneten Vererbungslinie verborgen. So weist die Vitalität des Portraitierten als Symbol ursprünglich-ländlicher Lebenskraft zurück auf eine Herkunft, deren Niedrigkeit sich in mangelnden Adelstiteln kundtut, aber auch in moralischer Fragwürdigkeit, wie der Nachvollzug des väterlichen Werdegangs offenlegt. Es ist eine Herkunft, die Balzac neben seiner „phantastischen Produktivität“ auch einen Mangel an Geschmack und Feingefühl im öffentlichen Auftreten beschert hat und ihn dadurch sichtbar und mit allem Nachdruck an seine Wurzeln bindet. So erfährt die im Anfang hergestellte Verbindung mit dem Vater im protzig-geschmacklosen Auftreten des Portraitierten erneute Bestätigung und liefert zugleich den Stoff für eine symbolische Verkleinerung desselben. Die daraus genährte Tendenz, Balzac an seinen Platz zu verweisen, durchzieht den Text in gleichem Maße, wie es die festgestellte Neigung zur Überhöhung desselben tut, und unterlegt die Darstellung in der Folge mit einem permanenten emotional engagierten, ambivalent ausfallenden Bewertungsgestus.

Auch die Anlage des „Joseph Fouché“ kann mit ihrem Motiv der Bindungslosigkeit als Beispiel einer in die Tiefe gehenden Verweisstruktur gelten. Wie oben bereits dargelegt, wird dieses Motiv in der Gestalt des ersten Satzes sowie des ersten Absatzes angelegt und entfaltet sich dann vollständig, wenn im Verlauf der Darstellung die wiederholten Wechsel Fouchés von einem Lager ins andere in aller Deutlichkeit vor Augen geführt werden. In ihrer Eigenschaft als Zeichen nicht nur einer grundlegenden Gleichgültigkeit sowohl Personen wie auch Konzepten gegenüber, sondern auch einer verflüchtigen Wandelbarkeit dienen diese Seitenwechsel als Bestätigung des veranschlagten Typus' politischer Ruch- und Skrupellosigkeit und erfüllen damit eine wichtige Funktion in der Logik des Zweigschen Vorhabens. Zudem geben sie dem Text, der seine Einschnitte nach den Karriereentwicklungen des Portraitierten setzt, eine Grobstruktur und erweisen sich daher als bedeutsames Organisationsmerkmal.

Als Beispiel einer eher oberflächlichen Verwirklichung des im Anfang Angekündigten sei hier noch einmal auf die Biographie des französischen Polizeichefs verwiesen. Dieser wird bei der Erörterung der Frage seiner beruflichen Zukunft im ersten Absatz auf der Seite der „geistig bereits aufgewachte[n] [...] Bürgerschaft“ verortet und damit als eher im Intellektuellen statt wie seine Familie im Handwerklich-Physischen verankert gezeigt. Dies verwirklicht sich im Folgenden, wenn es in erster Linie die Kapazitäten seines Geistes sind, mit denen Fouché für sein Aufkommen sorgt. Dennoch gewinnt es nie den herausgestellten Stellenwert, den der Aspekt der moralischen Fundierung bei der Darstellung seiner Aktivitäten innehat, sondern bleibt mehr selbstverständlich genommene Hilfskomponente des entworfenen Konstruktes skrupelloser Wetterwendigkeit.

Die formale Seite dieser Verweisstruktur zeigt nun verschiedene Ausprägungen. So sind die im Anfang verborgenen Aussageschichten sowohl durch Merkmale der Gliederung im Großen und also durch die Reihenfolge des Auftretens sowie die strukturelle Verknüpfung inhaltlicher Bausteine angelegt, als auch durch originär sprachliche Mittel wie z.B. Satzbau, Konnotatwirkung und Bildeinsatz, welche dem entstehenden Konstrukt durch Weichenstellung im Kleinteiligen seine Gestalt verleihen. Eine Neigung zu bestimmten Kombinationen von Inhalt und Ausdrucksform konnte dabei nicht festgestellt werden. Aussageverwandtes wird ebenso in differierenden Gestaltungsmustern transportiert wie Verschiedenartiges in analoger Form.

Zur Veranschaulichung des Ersteren kann hier die Vermittlung der Verquickung von Literatur und Leben dienen, wie sie im Anfang der Balzac-Biographie stattfindet.

Sie wird zum einen durch die Gliederung transportiert, welche über die Angaben „Erstes Buch“ sowie „Erstes Kapitel“ vorgenommen wird, und zum anderen durch den Titel des Eingangskapitels, der mit „Tragödie einer Kindheit“ eine Wortwahl trifft, die das Leben Balzacs als literarischen Maßstäben affin kennzeichnet. Auch die Bindungslosigkeit des Joseph Fouché wird auf unterschiedlichen Wegen zum Ausdruck gebracht. So zeichnet sich der zweite Satz durch einen Aufbau aus, der eine Umstellung desselben von Vertretern der traditionellen familiären Profession bewirkt, diese aber nicht mit Hilfe einer Verknüpfung durch Verben in eine echte Verbindung überführt. Stattdessen bleiben die Berufsbezeichnungen, die hier als Vertreter der Familie fungieren, unverbunden neben dem Portraitierten stehen. Untermauert wird diese Botschaft dann mit der Bezeichnung „Erbsohn“, der das Verhältnis von Fouché zu seinen Eltern als auf rein geschäftlicher statt emotionaler Basis verankert offenlegt.

Die Vermittlung verschiedenartiger Inhalte in analoger Form kann ebenfalls an „Joseph Fouché“ beobachtet werden. Die syntaktische Umklammerung, die im zweiten Satz ein Zeichen der Bindungslosigkeit Fouchés darstellt, strukturiert auch den ersten Satz, in welchem der Portraitierte von Angaben des Ortes und der Zeit umgeben wird. Sie transportiert eine dominante Position dieser äußeren Umstände im Leben Fouchés und entsprechend eine Gebundenheit desselben an ihre Vorgaben. Auch „Balzac“ kann als Beispiel des Gesagten herangezogen werden. Dieser zeichnet sich durch eine Eingangsgestaltung aus, die durchgehend großem Wortbombast huldigt. Während das im ersten Teil des ersten Satzes der Erhöhung des Portraitierten dient, wird es bei der Darstellung der Namensfrage im ersten Absatz eingesetzt, um denselben der Lächerlichkeit preiszugeben und also herabzusetzen.

IV. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die durchgeführten Textanalysen haben erwiesen, dass eine motivliche Verflechtung des Anfangs mit dem Gesamttext sowohl im Falle der novellistischen wie auch der biographischen Arbeiten Zweigs vorliegt. Darüber hinaus haben sie gezeigt, dass diese Verflechtung ebenso sorgfältig wie versiert vorgenommen wurde und jeweils ein entsprechend harmonisches Ergebnis zeitigte. So finden die präsentierten Konstellationen, Wechselbeziehungen und Entwicklungen ein solides Fundament im Ursprung ihrer Welt und können sich dadurch in der Logik ihres Kontinuums zu Erscheinungen robuster Ausstrahlungs- und Überzeugungskraft entfalten. Es besteht demnach eine Sachlage, die zum einen von kunstfertiger kompositorischer Arbeit zeugt und zum anderen, wie Mandelartz postuliert (s. S. 12), wichtige Ansatzpunkte für die Aufschlüsselung und Deutung des infrage stehenden Werkes bietet, da wertvolle Hinweise auf die Motivanlage des Gesamtkonstruktes im Texteingang enthalten sind.

In Hinblick auf die beiden Gattungen im Einzelnen kann daher konstatiert werden, dass Zweig im Fall seiner novellistischen Arbeiten den Anspruch einer konzentrierten Gestaltung, wie er sich aus dem Gattungsmerkmal der relativen Kürze ergibt, in Bezug auf seine Anfangsgestaltung resp. auf die Verknüpfung des Erzähleinganges mit dem Gesamtkonstrukt gerecht wird. Indem er den Anfang unmittelbar in die Etablierung der zu entwickelnden Motivilinie einbindet, legt er den Grundstein für eine zielstrebige Ansteuerung der zu behandelnden Problematik wie auch für eine dichte Darstellung derselben. Dies kann als ein Hinweis darauf gelesen werden, dass dem Autor daran gelegen war, den Anforderungen der Gattung zu entsprechen. In der Diskussion um einen mehr oder weniger strengen Kriterienkatalog für eine „sachgemäße“ Novelle hätte er sich damit auf die Seite einer dogmatischeren Sichtweise gestellt und diese für sich und seine Arbeit als maßgeblich anerkannt.

Naheliegender erscheint es jedoch, diese Art der Gestaltung – auch weil sie nicht nur den Novellen vorbehalten ist²²⁶ – mit Zweigs Vorliebe für Texte in Verbindung zu bringen, die „Blatt für Blatt[] die Höhe halt[en]“, die „bis zur letzten Seite in einem Zuge atemlos mitreiß[en]“ (WG 363). Diese Neigung veranlasste Zweig nach eigenen Worten zu intensiven Überarbeitungen des zunächst „leicht und fließend“ Produzierten

²²⁶ In diesem Zusammenhang sei auch ein Hinweis **Biers** erwähnt: In seiner Besprechung der „Sommer-novelle“ verweist er auf eine Bemerkung des Binnenerzählers, die die Gattung in ein negatives Licht rückt und in der Bier einen „unmissverständlich[en]“ Ausdruck von Zweigs „eigene[m] gattungsästhetische[n] Unbehagen“ sieht. Vgl. **Bier**, J.-P.: Der Erzähler als Chronist: „Kleine Chronik“ in ihrem literarischen Kontext, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. M. H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 89.

(WG 364), deren Ziel ein „Verdichten und Klären der inneren Architektur“ war (ebd.). Die kompositorische Leistung, die Zweig in seiner Anfangsgestaltung zeigt, könnte demnach begründet sein in einem Streben nach Texten, die ein derart mitreißendes Tempo (vgl. WG 365) aufweisen, dass an keiner Stelle Langeweile oder Ungeduld aufkommt (vgl. WG 363). Es wäre nicht die einzige Eigenheit seiner Texte, die sich darauf zurückführen lässt. Auch Zweigs Sprachstil, dem ebenso bescheinigt wurde, „unerhört packend“²²⁷ wie ermüdend und auch unmotiviert „aufgeregt“ zu sein²²⁸, fügt sich in dieses Schema. Er schafft mit seinem Streben nach permanenter Rasananz und Intensität eine Atmosphäre beständiger Spannung und hält so den Leser durchgehend in Atem. Des Weiteren ist die Stoffwahl Zweigs in diesem Zusammenhang anzuführen, die eine deutliche Neigung zum Sensationellen aufweist. Das bevorzugte Thema seiner Novellen ist Leidenschaft, meist im eigentlichen, erotischen Sinne, aber auch im unschuldigeren Sinne einer anderweitigen inneren Gebunden- und Gelenktheit.²²⁹ Ein solches Thema hat bereits per se großes Erregungspotential, denn die Schicksale, die zur Darstellung kommen, sind durch ihr Merkmal der Leidenschaftlichkeit selbst von einer großen inneren Erregtheit geprägt, welche sich bei der Lektüre auf den mitfühlenden Leser überträgt. In der Ausrichtung der Thematik auf Erotik steigt dieses Erregungspotential noch, denn der übliche gesellschaftliche Umgang zur Zeit der Abfassung dieser Texte besteht in einer weitgehenden Tabuisierung der damit verbundenen Fragen (vgl. WG 86ff.). So gewinnen die Novellen Zweigs in ihrem forschen Aussprechen des Verschwiegenen und Aufdecken des Versteckten einen Sensationscharakter, der ihnen noch weitere Faszination und folglich gebannte Rezeption sichert.

In diesem Zusammenhang erscheinen auch zwei Merkmale der formalen Entwicklung dieser Texte von Interesse: Bei einer übergreifenden Betrachtung erweist sich, dass sich beim Autor eine immer stärker werdende Neigung einstellt, seine Texte mit einer Rahmenstruktur sowie mit Ich-Erzählern zu versehen. Während er sich in den ersten zwanzig Jahren seines Schaffens fast ausschließlich für die ungerahmte Form mit einem personalen Er-Erzähler entschied, schreibt Zweig in der zweiten Hälfte seines schrift-

²²⁷ Gschiel, S. 221.

²²⁸ Vgl. Pfoser, A.: Verwirrung der Gefühle als Verwirrung einer Zeit. Bemerkungen zum Bestsellerautor Stefan Zweig und zur Psychologie in seinen Novellen, in: Stefan Zweig. 1881/1981. Aufsätze und Dokumente. ZIRKULAR, Sondernummer 2, Oktober 1981, S. 14f.

Bereits Joseph Roth, mit dem Zweig eine langjährige Brieffreundschaft pflegte, kritisierte diese Eigenheit seines Schreibstils. Vgl. Roth, J.: Briefe 1911-1939, hg. u. eingel. v. H. Kesten, Köln/Berlin 1970, S. 300, 316. Vgl. dazu a. Birk, M.: „Vielleicht führen wir zwei verschiedene Sprachen...“ Zum Briefwechsel zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig. Mit 21 bisher unveröffentlichten Briefen, Münster 1997, S. 52f.

²²⁹ Vgl. dazu Klawiter, S. 56.

stellerischen Lebens immer häufiger Novellen mit Ich-Erzähler und eingebundener Binnengeschichte. Etwa die Hälfte seiner Texte aus dieser Zeit sind durch letzteres Merkmal gekennzeichnet, deutlich mehr noch durch ersteres. Es ist dies eine Art der Textgestaltung, die dem Ziel der Spannungserzeugung effektiv zuarbeitet, indem sie die folgenden zwei Wirkungen hervorruft: Zunächst wird mit dem Mittel einer gerahmten Ich-Erzählung eine Situation geschaffen, die der Darstellung einer erlebten Leidenschaft, einer möglicherweise tabuisierten Handlung den Charakter des Anvertrauens bzw. Preisgebens verleiht.²³⁰ Die Schilderung des Intimen nimmt dadurch die Form der Beichte an, welche diese Preisgabe u.U. erst möglich macht, indem sie ein so deutliches Signal des Außergewöhnlichen setzt, dass die gesellschaftliche Norm implizit als weiterhin gültig markiert ist. Der Anklang der Angst vor der Sanktion und der daraus entspringende Kampf um die drängende Offenbarung, der die Beichte im nicht-religiösen Raum kennzeichnet, bestätigt die prinzipielle Anerkennung des gesellschaftlichen Regelsystems als Maßgabe und ebnet dadurch den Weg für eine Aufnahme des Dargelegten, die nicht von (u.U. aus bloßem Pflichtgefühl heraus oder um einer Demonstration der eigenen Konformität willen erfolgenden) sofortigen Verurteilungs- und Bestrafungsreaktionen beeinträchtigt wird. So ermöglicht die Form der Beichte dem Gestrauchelten sich zu erleichtern, aber auch dem (offiziell) Fehllosen an den Erlebnissen des Ersteren teilzunehmen, ohne sich unmittelbar davon distanzieren zu müssen. Der Griff zur gerahmten Ich-Erzählung ermöglicht demnach einen optimalen Zugang zu Geschehnissen, die aufgrund ihrer Sprengkraft im sozialen Kontext die Spannung des Nervenkitzels bieten und sich daher hervorragend zur Erreichung des Zweigschen Zieles packender Texte eignen. Darüber hinaus hat die Kombination von Rahmen und Ich-Erzählung auch die Eigenschaft, explizit auf diese Situation der Beichte aufmerksam zu machen, indem sie sie sichtbar im Aufbau des Textes verankert, sodass die besondere Wirkung dieser Art von Mitteilung noch erhöht wird. Martens stellt zudem fest, dass am Beginn dieser offenbarenden Erzählungen immer wieder die Frage nach der Berechtigung derselben steht.²³¹ Es ist dies eine Artikulierung des formal Vermittelten, die die beabsichtigte Schilderung ausdrücklich als Enthüllung markiert. So wird nicht nur die Erwartung genau der verbotenen Inhalte geschürt, die die Sensationslust des Publikums zu befriedigen versprechen, es wird auch permanent präsent gemacht,

²³⁰ Vgl. dazu **Turner**, S. 97ff. Dort findet sich eine eingehende Beschäftigung mit dem „act of self-revelation“ in Zweigs Novellen.

²³¹ Vgl. **Martens**, L.: Geschlecht und Geheimnis: expressive Sprache bei Stefan Zweig, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. M. H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 46.

wie außergewöhnlich die lesend miterlebte Situation ist, wie nah die Gefahr in Form des gesellschaftlich Gescheiterten ist. Es ist eine Inszenierung, die dem Publikum erlaubt, aus moralisch gesicherter Höhe an den unbekanntem, für sie in der Realität nicht zugänglichen Erlebnissen und Gefühlen teilzunehmen, aber auch den Nervenkitzel der Gefahr sozialen Ausschlusses hautnah zu spüren. Es ist folglich eine Inszenierung, die äußerst spannungsfördernd wirkt.

Die zweite Wirkung, die die Verwendung der Rahmentchnik und der Ich-Erzählung zeitigt, liegt in einer Authentizitätssuggestion, die sich als besonders effektiv erweist. Die Ich-Perspektive auf der einen Seite vermittelt sowohl durch ihre Zusammenlegung von Objekt und Subjekt der Aussage als auch durch ihre Imitation des eingehenden persönlichen Gespräches, mit der sie auf dessen Komponente einer vorhandenen Vertrauensbasis zurückgreift, eine besondere Glaubwürdigkeit. Die Rahmentchnik auf der anderen Seite macht die Künstlichkeit des klassischen Erzähltextes vergessen, in welchem ein dem Rezipienten Unbekannter ohne erkennbaren Grund beginnt, mehr oder weniger intime Informationen aus seinem oder dem Leben anderer preiszugeben, und damit soziale Konventionen des realen Zusammenlebens verletzt. Sie neutralisiert das Distanzierungspotential, das diese auch für sie selbst zwingende Eingangskonstellation beinhaltet, indem sie sie mit einer neuen Erzählsituation überblendet. In diesem Zuge wird die offizielle Adressatenrolle vom Leser hin zu einer textinternen Instanz verschoben, sodass der Erstere in die Position des zufälligen Zuhörers wechselt und somit aus der Kommunikationsstruktur befreit ist, die seinem sozialen Empfinden widerspricht. Einmal aus der Rolle des unmittelbaren Adressaten entlassen, fühlt sich der Rezipient zudem potentiellen Manipulationsversuchen des Senders nicht mehr ausgesetzt, hinter dessen Ansprache er erfahrungsgemäß auch bestimmte Absichten vermuten muss, sei es, dass dieser ihn für sich gewinnen, sei es, dass er ihm seine Version der Welt antragen will. Stattdessen hat er nun den Eindruck, einer Erzählung beiwohnen zu können, die nicht für ihn bestimmt war und daher ein authentisches Bild vermittelt. Die faktisch weiterhin bestehende Möglichkeit von Einflussversuchen verliert ihren Alarmierungswert für den Rezipienten, da solche – entsprechend der Logik der Kommunikationssituation – auf den neuen Empfänger gerichtet und daher auf ihn angepasst wären. Folglich fühlt sich der Rezipient nicht nur weniger zugänglich für diese Bestrebungen, er sieht sich auch mehr in der Lage, sie zu entlarven. Eine Annahme, die originär aus dem geschaffenen subjektivem Distanzgefühl erwächst, aber auch Rückhalt in der Struktur des Textes findet. Diese nämlich liefert dem Rezipienten Informationen

sowohl über den neuen Erzähler als auch über sein Verhältnis zum neuen Adressaten, ohne ihn dabei aber von den Äußerungen dieses neuen Erzählers abhängig zu machen. So vermittelt sich dem Rezipienten der Eindruck, beides objektiv einschätzen und entsprechend auch die Tendenz des Senders zu einer manipulationsorientierten Färbung seiner Äußerungen abwägen zu können. Schließlich fühlt sich der Leser mit dem Wechsel in die Rolle des stillen Beobachters auch nicht mehr so weit in die stattfindende Interaktion involviert, dass er von einer gelungenen Manipulation unerfreuliche Konsequenzen für sich befürchten würde, und kann entsprechend entspannt mit der Möglichkeit einer solchen Entwicklung umgehen. Anstatt also auf potentielle Hinweise für Verfälschungen zu achten, wird er sich mehr dem Vergnügen der reinen Rezeption hingeben und den Schilderungen auf diese Weise einen Glaubwürdigkeitsbonus einräumen. Neben all diesen Faktoren sorgt auch die Nähe der vorgestellten Gesprächssituation zu Szenen des realen Lebens für ein Gefühl der Authentizität des Geschilderten. So gleitet der Rezipient trotz seiner Position als nicht direkt Adressierter durch die Unmittelbarkeit des in direkter Rede Vorgebrachten unbemerkt in die Rolle der faktisch angesprochenen textinternen Instanz und sieht sich damit in eine Situation versetzt, die er aus dem eigenen Leben kennt: eine Situation, in der er einem Gesprächspartner Zuhörer ist und diesem aufgrund einer bereits geschaffenen Vertrauensbasis Glauben schenkt. Diese Kennzeichen der erinnerten Erfahrung werden auf die unbekannt Situation übertragen, sobald deren Grundzüge das bekannte Schema aktiviert haben, und fügen der Suggestion der Authentizität dadurch einen letzten Baustein hinzu.

Es entsteht demnach ein sehr dichter Eindruck von Echtheit bei der Verwendung von Rahmentchnik und Ich-Perspektive, wie es bei Stefan Zweig im Laufe seines Schaffens zunehmend der Fall ist. Dieser Eindruck trägt die Inhalte der Texte sehr nah an den Rezipienten heran, indem er ihm vermittelt, dass all dies tatsächlich passiert ist und daher ihm selbst auch hätte widerfahren können, wären die Umstände nur ein wenig anders gewesen. Dadurch ist der Leser animiert, das Geschilderte nicht nur als fremdes Schicksal zu begreifen, in das er sich einfühlen und von dem er sich stimulieren lassen kann, sondern, es so zu erleben, als wäre es sein eigenes Los. Die Sicherheit, mit der er im Alltag darauf vertraut, dass der Verlauf seines Lebens nur so und nicht anders sein konnte, wird als trügerisch entlarvt und der Zufall als Faktor präsent gemacht, der den Unterschied zwischen diesem und jenem Lebensweg ausmacht. Die so entstandene erhöhte Zugänglichkeit des Rezipienten für das geschilderte Schicksal steigert die Spannung, die bereits durch die gewählten aufregenden und (für die bürgerliche Gesell-

schaft) abenteuerlichen Stoffe erzeugt wird, noch weiter. Die Gefühle der gespannten Erwartung, die von einer anregenden Entwicklung ausgelöst werden, aber vor allem auch die Gefühle von Angst, die sich im Angesicht drohender Gefahren einstellen, intensivieren sich, da der Rezipient die Auslöser der Emotion deutlich stärker auf sich selbst beziehen kann. Er kann sich nicht nur mit dem fremden Schicksal identifizieren, sondern es als das eigene antizipieren und verfolgt dessen Entwicklungen daher mit erhöhtem emotionalen Engagement.

Das Spannungspotential, das sich daraus sowie aus den anderen genannten Faktoren ergibt, ist beträchtlich und macht die Zweigschen Novellen zu den rasanten Texten, die er für sich zum Optimum erklärt hat. Allerdings kann dies nicht uneingeschränkt als positives Merkmal eingeordnet werden. Ist das Ziel der Spannungserzeugung auch per se nicht zu verurteilen, schließlich stellt es auch ein Mittel dar, den Leser zu binden und zu einem Fortsetzen der Lektüre zu bewegen, ist es doch auch nicht mehr als ein solches Mittel, wenn es vornehmlich im Dienste temporeicher Texte steht, wie Zweigs Aussage in der „Welt von Gestern“ es nahelegt. Eine Erhebung der Spannungserzeugung in die Riege der Haupteinflussfaktoren auf die Form eines Textes, wie Zweig sie in dieser programmatischen Äußerung vornimmt, gesteht ihr eine unmäßige Bedeutung zu. Die zu behandelnde Problematik droht dabei ihren Rang als Priorität, an deren Erfordernissen die Gestaltung ausgerichtet ist, zu verlieren und stattdessen Eingriffe in diese Lenkungs-funktion hinnehmen zu müssen, die an Fragen des Tempos und des Erregungspotentials orientiert sind. So kann etwa das aufklärerische Potential, das in der von Rahmentech-nik und Ich-Erzählung hervorgerufenen Suggestion der Nähe von fiktivem und eigenem Schicksal liegt, seine Wirkung nicht entfalten, weil die Rasanz des Fortgangs keinen Raum zur Reflexion der darin liegenden Fragen und Konsequenzen lässt. In der Folge entsteht, wie kunstvoll das Ziel der Spannungserzeugung auch umgesetzt wurde, eine Nähe zur Unterhaltungsliteratur, die die Qualität eines Textes je nach Ausprägungsgrad dieses Strebens nach Spannung mehr oder minder nachdrücklich in Frage stellt.

Die Betrachtung der biographischen Texte führt nun zunächst zu der Feststellung, dass deren Muster der Anfangsgestaltung – im Gegensatz zu den Novellen – mit den Gegebenheiten der Gattung kollidieren. Die aus vorausweisender Anfangsgestaltung resul-tierende Durchkomponiertheit erscheint für die Darstellung nicht geeignet, denn ihr Sujet, das echte menschliche Leben, folgt nicht gestalterischen Prinzipien. Es verläuft weder nach einem inneren Plan, noch liegt ihm die Neigung zu einer Botschaft oder gar ein ästhetischer Anspruch inne. Es ist vielmehr von Alltäglichkeiten beherrscht, von

Mikrofaktoren, die, ohne per se sachlich relevant zu sein, grundlegende Entscheidungen beeinflussen und Positionen formen können. Es ist vor allem aber auch von Irrwegen, Zufällen und widersprüchlichen Ausprägungen bestimmt. Eine fein abgestimmte Verweisstruktur, wie sie die gezielte motivliche Verflechtung von Anfang und Gesamttext mit sich bringt, ist dem realen Verlauf der menschlichen Existenz also etwas durchaus Fremdes. Entsprechend finden sich auch keine verlässlichen Aussagen über die Art seines Werdens und Endes im Anfang eines realen Daseins. So mancher vielversprechende junge Spross mag dazu verdammt sein, ein unbedeutendes Leben zu führen, während in den Anfängen so manches Großgewordenen nur schwerlich Herausstechendes oder gar Ankündigungen seiner künftigen Leistungen und Verdienste zu finden sind. Eine Darstellung, die ihren Anfang und damit den Keim des infrage stehenden Lebens mit Elementen seiner Schwer- und Höhepunkte ausstattet, bewegt sich also von der Realität des menschlichen Daseins weg, weil sie nicht nur eine feinmaschige Verweisstruktur implementiert, sondern diese darüber hinaus auch an den Grundelementen jenes Lebens angreifen lässt. Sie trägt auf diese Weise eine Organisiertheit an es heran, die ihm in dieser gezielten, tief greifenden Art nicht innewohnt, und schafft dadurch ein Bild von unnatürlich abgeschlossener Harmonie.

Als Fundament dienen dabei basale rezeptive Mechanismen, deren Charakteristika die vorausweisende Anfangsgestaltung besonders effektiv zu nutzen versteht. So macht sie sich die Eigenschaft der ersten Informationen, als grundlegende Bausteine der Wahrnehmung und Beurteilung zu fungieren, dienstbar, indem sie sie mit Elementen der später sich entfaltenden Hauptstrukturen des Gesamtkonstrukts besetzt. Auf diesem Wege generiert sie im Leser Rezeptionsmuster, die stimmig mit dem Kommenden zusammenspielen und so von Beginn an für eine strukturelle Festigung des als gegeben Postulierten sorgen. Wurde etwa die positiv wie negativ wirkende Phantasiemächtigkeit Balzacs bereits im Eingang der Darstellung unterbreitet und konnte dadurch die ersten Umriss des von ihm entstehenden Bildes mitformen, erscheint er nicht nur als genialer Weltenschöpfer glaubhaft, sondern auch als an seiner künstlerischen Denkweise scheiternder Unternehmer sowie als Dichter der eigenen Romanze. Die vorausweisende Anfangsgestaltung stellt mithin eine bestechende Folgerichtigkeit des Präsentierten her, indem sie den im Verlauf des Textes entfaltenen Standpunkt aus den Implikationen des Anfangs und damit aus dem rezeptiven Fundament des Lesers sich entwickeln lässt. Fernerhin lässt sie die implementierte Schablone einen Suchlauf in Gang setzen, der das Dargestellte im Hintergrund auf geeignete Gegenstücke hin überprüft. In diesem Zuge

werden nicht nur alle tatsächlich passgenauen Komponenten des angestrebten Charakter- und Lebenslaufkonstruktes ausfindig gemacht und eingefügt, sondern auch lediglich strukturverwandte Elemente, wodurch die bereits geschaffene Überzeugungsbasis noch zusätzlich verbreitert wird. So untermauert der Anfang die Überzeugungskraft des Kommenden, während das Kommende immer wieder aufs Neue rückwirkend für eine Bestätigung des im Anfang Vorweggenommenen sorgt. Es entsteht eine motivliche Kreisstruktur, die – wird sie nicht durch grobe Ungereimtheiten erschüttert – dem entworfenen Bild Harmonie und Glaubhaftigkeit verleiht. Dies hat zur Folge, dass alternative Lesarten des „Lebensmaterials“ außer Sichtweite gerückt, der Rezipient gegen Zweifel an der angetragenen Perspektive abgeschlossen und auf den Standpunkt des Biographen eingeschworen wird. Darüber hinaus verursacht es eine Eliminierung der grundlegenden Offenheit der menschlichen Existenz. Indem nämlich das infrage stehende Dasein in eine solche, das Postulierte periodisch bestätigende und also stetig in sich selbst mündende Struktur eingespannt wird, wird es in ein geschlossenes System verwandelt, in dem jede Komponente stimmig zur anderen und zum Gesamt passt. Sowohl der Lebensverlauf als auch das Wesen des Biographierten verlieren damit die Natürlichkeit des (auch) Zufälligen, Irrationalen und Widersprüchlichen und nehmen stattdessen den Charakter des Immer-schon-so-Gewesenen, des Vorbestimmten und Gefügten an. So wird im Hintergrund ein Determinismus eingeführt, der die geschilderte Welt in der Schablone des Vorgezeichneten erstarren lässt.

Dieser Erstarrungseffekt wird noch von einer zweiten, einer formal-strukturellen Ebene her gestützt. Dort erscheinen die in den Gesamttext ausstrahlenden Ansatzpunkte des Anfangs mit ihren Ausformulierungen im Folgenden, welche bestätigt und bestätigend auf Ersteres zurückweisen, als Formationen übereinander liegender, sich ausweitender Kreismuster und organisieren die Grobstruktur des Textes auf diese Weise zu einem ornamenthaften Gebilde. Damit fixieren sie den Gegenstand in Formen der Ordnung und Regelmäßigkeit, sodass die Eliminierung seiner Offenheit auf inhaltlicher Ebene eine Entsprechung im formalen Gerüst findet und folglich doppelt im Text verankert ist. Das Lose wird demnach auch formal zu einem geschlossenen System gefügt, in welchem jedes Element seinen Platz hat, und so daran gehindert, nicht vorgesehene Positionen einzunehmen. Eine Destabilisierung des Entworfenen, eine Wandlung des Gegebenen, wie es in der Natürlichkeit des menschlichen Daseins immer wieder der Fall ist, ist damit nachhaltig unterbunden, das Leben in die aufgesetzten Schablonen ein-

gepasst. So mag es ein Ringen um „eine lebendige Darstellung“²³² sein, das die Biographien Zweigs kennzeichnet²³³, doch die „rein menschliche Wirklichkeit“²³⁴ tatsächlich einzufangen, wie Strelka es impliziert²³⁵, gelingt ihm nicht. Die Faktentreue, auf die er peinlich bedacht ist und die Letzterer ihm so hoch anrechnet²³⁶, bewahrt ihn nicht davor, im Gesamtbild „Reduktionen, Verkürzungen und illusionäre Erfindungen“²³⁷ zu lancieren und dem Leser dadurch ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit anzutragen.²³⁸ Auf diese Problematik wird im Weiteren noch zurückzukommen sein.

Neben dieser Untermauerung fixierender Momente hat eine solche ornamentale Organisation der Textbausteine auch den Effekt, ästhetische Prinzipien und damit noch einen letzten Faktor in die Darstellung einzuführen, der der natürlichen Gestalt einer Existenz fremd ist. Mit ihrer den gesamten Text durchdringenden Wiederholungsstruktur schafft sie ein Gebilde der Ordnung und Regelmäßigkeit und zugleich der Variation und Arabeske, dem ein grundlegend ästhetischer Charakter eignet. Dies vollendet schließlich die Abkehr von den Gegebenheiten des echten Lebens, da der Harmonie und Geschlossenheit des entworfenen Bildes dadurch noch ein deutlicher Zug des Komponierten hinzugefügt wird. Die Wirkung der im Diskurs besprochenen unvermeidbaren Fiktionalisierungsquellen wie Schwerpunktsetzung oder Gliederung ist damit weit übertroffen und eine Annäherung des Dargestellten und also des realen Lebens an literarische Muster nachhaltig herbeigeführt. Es ist dies eine Zusammenführung der beiden Pole, die auch außerhalb des intratextuellen Kontextes, nämlich auf der textübergreifenden Ebene offenbar wird. So zeigt der Vergleich der zusammenfassenden Überblicke, welche oben im Anschluss an die Einzelanalysen gegeben wurden, dass die Anfangsgestaltung der biographischen Texte dieselbe Struktur aufweist wie die der novellistischen Arbeiten, und deutet mithin auf eine Praxis, die authentische Stoffe denselben Prozeduren unterwirft wie fiktionale.²³⁹

²³² **Strelka1**, S. 134.

²³³ Vgl. dazu **Scheuer**, S. 223ff. Dieser vollzieht eingängig nach, wie Zweig um einer aufrechterhaltenen Spannungskurve willen unwillkommene Eigenschaften seines Materials vernachlässigt und so eine Verflachung desselben in Kauf nimmt. Vgl. dazu a. **Alami**, S. 395.

²³⁴ **Strelka1**, S.134.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Vgl. dazu **Scheuer1**, S. 25.

²³⁹ Seinen Höhepunkt hat dieses Muster in den „Sternstunden der Menschheit“, die eine dezidiert novellistische Struktur aufweisen und damit eine umfassende Einnahme des realen Lebens durch die Maßgaben des Literarischen vorführen. Hier trifft sich die literarisierende Form nicht auf gleicher Höhe mit ihrem Stoff, den sie mit ihren Mitteln zu bändigen sucht, hier steht sie an erster Stelle und lenkt somit auch dessen Auswahl, um sich dann passgenau über ihn stützen zu können. Vgl. dazu **Bier**, J.-

Diese Sachlage einer literarisierenden Verarbeitung von Erscheinungen des realen Lebens wirft nun zum einen ein Licht auf das Verständnis des Verfassers von seinem Gegenstand, zum anderen gibt sie aber auch Auskunft über den Einfluss, den Stefan Zweig in seiner Eigenschaft als außerordentlich populärer Autor auf die Geisteshaltung seiner Zeit, ihre Vorstellungen von Leben und Welt nahm. Im Kontext des Ersteren ergeben sich zwei mögliche Schlüsse. So kann die festgestellte Umgangsweise Hinweis sein auf die Überzeugung, dass sich Realität in ihrer ureigenen Erscheinungsweise durch die Art kompositioneller Durchformtheit auszeichnet, wie sie von Zweig praktiziert wird, und dass sich die Aufgabe eines sie darstellenden Autors darin erschöpft, dies zu erkennen und sichtbar zu machen. Diese Auffassung verleiht der Welt in ihrer Eigenschaft als fertig ausgearbeitetes, in sich abgeschlossenes Gebilde uneingeschränkte Vormacht, während der Künstler zwar die Position einer über sein beschränktes Umfeld herausgehobenen, weil erkennenden Instanz innehat, aber letztlich doch als nur reproduzierender Dokumentator zurückbleibt. Mit ihm geht der Mensch seiner Möglichkeit verlustig, das Seiende und sich Zutragende immer wieder neu auszulegen, da dieses bereits seinen Platz im großen Plan hat und ihm also ein unveränderbarer Sinn eingeschrieben ist. Es existiert keine Offenheit desselben für Reorganisationen, sodass im kreativ-erneuernden Blick auf die Welt entstandene Umdeutungen lediglich Abweichungen und Irrglauben, nicht aber schöpferische, bereichernde Umstrukturierungen des Bisherigen beinhalten. Der Mensch wird in diesem per se kompositorisch durchformten Kosmos jedoch nicht nur seines Strukturierungspotentials im Geistigen beraubt, er wird auch um seine Ordnungs- und Konstituierungsmacht im Faktischen gebracht. Stellt nämlich das Weltgeschehen ein großes Kunstwerk Zweigscher Machart dar, dann ist jedes seiner Elemente Teil eines geschlossenen Systems und hat entsprechend seine fest verankerte Rolle, der es zu gehorchen gilt. Die Möglichkeit, das eigene Leben nach individuellen Vorstellungen zu gestalten, Einfluss auf das eigene Schicksal zu nehmen, fällt damit aus. Der Erfolgreiche wie der Schwache, der Liebende wie der Verachtende, alle erfüllen sie lediglich ihre Funktion im großen Ganzen und sind dadurch von jeder Entscheidung für oder gegen eine Richtungsnahme enthoben. Steuerungsmacht entfällt ebenso wie Verantwortung. Stattdessen findet sich ein Determinismus eingeführt, der den Weg jedes noch so geringfügigen Elementes festschreibt und die Existenz der großen Gesamtkomposition auf diese Weise sichert.

P.: Zur Rhetorik des Legendenprinzips im Einsatz gegen den Faschismus, in: Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hg. v. M. H. Gelber u. K. Zelewitz, Riverside 1995, S. 107.

Diese Degradierung des Menschen im Geistigen und Konkret-Weltlichen erfährt ihren Ausgleich durch eine Aufwertung im Ideellen. In seiner Rolle als Teil eines großen Kunstwerkes nämlich umweht ihn ein Hauch des Besonderen. Das Ästhetische, das Gefügt-Sinnhafte, das seine Existenz dadurch umgibt, verschafft ihr eine Bedeutsamkeit und Tiefe, die für den erlittenen Kontrollverlust entschädigt.

Die zweite mögliche Auslegung des literarisierenden Umgangs mit den Erscheinungen der Realität deutet auf eine Auffassung, die die Welt als nicht per se ästhetisch-zielhaft durchformt, eine entsprechende Umwandlung derselben aber als den Gegebenheiten angemessen betrachtet. Ein Eingriff also in die faktisch vorliegende Zufallsstruktur mit dem Ziel, ein harmonisch abgerundetes, dezidiert sinnhaftes Konstrukt zu schaffen, stellt in dieser Sichtweise keinen Faktor dar, der dem Wesen der realen Welt fundamentalen Schaden zufügen könnte, bzw. wird dieser Schaden als irrelevant gegenüber dem erlangten Gewinn angesehen. Grundlage dieser Vorstellung ist das Bild einer Welt, die in ihrer Anlage zwar Ansätze zur geplant-bedeutungsträchtigen Form zeigt, in ihrer Gesamterscheinung aber gewöhnlich-banal bleibt. Erst im arrangierten Auftritt vermag sie, echte Präsenz und Aussage zu entwickeln, und bedarf daher auch eines entsprechenden Eingriffs, will sie zu einer gehaltvollen Sendung kommen. Die so zum tendenziell Belanglosen degradierte, zum lediglich Potentiellen entmündigte Welt erfährt damit eine Unterordnung unter den Primat der Gestaltung, welche allein die Macht hat, sie aus den Niederungen des Bedeutungslosen herauszuheben, ihr echten Gehalt und Ausstrahlung zu verschaffen. Es ist entsprechend die ästhetische Form, die die Regie bei der Reproduktion der Realität übernimmt. Sie entscheidet über Schwerpunktsetzungen, Auslassungen und Perspektiven, während ihr Objekt zum bloßen Stoff wird und sich ihren Vorgaben und Eingriffen daher beugen muss.

Bei der Frage nach der zutreffend(er)en Variante liefert ein Blick in Zweigs Vortrag „Die Geschichte als Dichterin“ wertvolle Hinweise. Dort legt der Autor ganz im Geiste des Titels dar, wie die Geschichte in ihrem Ablauf literarische Meisterstücke kreiert²⁴⁰, und bewegt sich damit im Rahmen der ersten Auslegungsweise seines Darstellungsstils. Als Beispiel dafür führt er etwa das Schicksal Karls V. oder die Französische Revolution an, aber auch kleinere Episoden wie die sog. Halsbandaffäre oder die Begebenheit um den Hauptmann von Köpenick (vgl. GD 259). Zugleich aber konzidiert

²⁴⁰ Vgl. **Zweig**, St.: Die Geschichte als Dichterin, in: ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 1983, S. 251ff. [Im Folgenden unter der Sigle GD.] Vgl. dazu a. **Zweig**, St.: Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen, Frankfurt a.M. ⁴⁸2002, S. 7f. [Im Folgenden unter der Sigle StM.]

er auch, dass die Geschichte nicht permanent in solcher Art wirken könne und über lange Strecken auch lediglich „ungeformter Weltstoff, nüchterne Aufeinanderfolge logisch begründeter Geschehnisse“ sei (GD 252, vgl. dazu a. StM 7), und positioniert sich dadurch in der Nähe auch der zweiten Auslegungsvariante seines Darstellungsstils. Im Falle der eigenständig gestaltenden Geschichte sieht Zweig die Rolle des (menschlichen) Dichters vor allem darin, das schon geschaffene Meisterstück zum einen zu dokumentieren, sodass es für die Nachwelt erhalten bleibt (vgl. StM 8, vgl. a. GD 261). Zum anderen ist es seine Aufgabe, die Lücken, die die Geschichte hinterlassen hat, zu schließen, d.h. zerrissene Handlungszusammenhänge wiederherzustellen, Motivationen nachzuspüren oder fehlende Informationen zu erschließen (vgl. GD 260f.). Diese Tätigkeit gemahnt laut Zweig als bereits schöpferische Arbeit daran, dass „Geschichte bis zu einem gewissen Grad immer etwas Gedichtetes sein muß“ (GD 264), denn „das bloße Stoffzusammentragen ergibt nur Widerspruch, ein gewisser synthetisch verbindender Blick [...] wird immer [notwendig] sein“ (ebd.). Im Folgenden dann stellt er heraus, wie befruchtend ein solcher „seherischer“ Blick dort wirkt, „wo die Weltgeschichte nicht interessant erscheint“ (ebd.), und leitet in diesem Zuge zum Umgang mit dem „ungeformten Weltstoff“ über. Er führt an, dass es „gar keine uninteressanten Charaktere [gibt]“ (ebd.), wenn erst „ein wahrhafter Dichter in [ein] Leben geblickt hat“ (ebd.), dass „tote“, „langweilige Epochen“ nur das Ergebnis „schlechter“ Darstellung sind (vgl. ebd.), und unterstreicht damit die Bedeutung der Dichtkunst für die Erschließung der Geschichte. Schließlich geht er sogar so weit, dass er die Existenz der Geschichte an die „Kunst des Erzählens“ koppelt (vgl. GD 265) und die Kategorie der Bedeutung eines Geschehenen zugunsten der Frage nach seiner Darstellung verwirft: „Es gibt an sich kein eigentlich großes und kein eigentlich kleines Geschehen, sondern nur lebendig gebliebenes und abgestorbenes, nur gestaltetes und vergangenes.“ (GD 265, vgl. dazu a. GD 265ff.) Mit dieser Stellungnahme, die er im Folgenden noch mit Beispielen aus der Historie illustriert, formuliert Zweig einen der Hauptgedanken seines Vortrages und schließt auch den Kreis zum zuerst dargelegten Postulat einer dichtenden Geschichte. Indem er nämlich dem „ungeformten Weltstoff“ die künstlerische Gestaltung als Voraussetzung der Existenz vorgibt, macht er dieser Form der Geschichte die Kunst ebenso zur elementaren Komponente, wie es bei der Vorstellung einer per se durchformten Historie der Fall ist. Es ist dies ein Akt, der die Kunst – so wie Zweig sie versteht – als essentielles Bindeglied zwischen den beiden Erscheinungsformen von Geschichte und mithin zwischen den beiden vorgestellten Auslegungsvarianten der literarisierenden

Darstellungsweisen sichtbar macht und in der Folge die Fluchtlinien der sich an sie anschließenden Implikationen zum Vorschein bringt. So wird offenbar, dass beide Modelle von dem Gedanken einer Vormacht der Komposition bestimmt sind, d.h. ihr sowohl einen letzten Stellenwert als auch höchste Strukturierungsgewalt einräumen. Ihre Maßgaben werden zur Grundlage für die Organisation der Realität – sei es in der Grobstruktur, sei es in den Einzelementen, wie sie die portraitierten Charaktere darstellen –, sodass sie dem einst Gewesenen ihre Charakteristika aufprägt. In der Folge wandelt sich die Welt zu einem geschlossenen System und geht dadurch der Offenheit verlustig, die sie im Faktischen kennzeichnet. Wie oben ausgeführt, hat dann jedes Element seinen Platz im Ganzen, an dem es seinen Teil für die angestrebte Botschaft leistet, und stabilisiert so das Konstrukt. Alle potentiellen Funktionsweisen sind kalkuliert, sodass sich zwar ein gewisses Maß an Vielschichtigkeit, nicht aber Unvorhergesehenes, Fremdes und Widersprüchliches einstellen kann. Echte Handlungs- und Entwicklungsfreiheit existieren nicht, denn alles Seiende und sich Zutragende ist mit seinen Hintergründen, Triebfedern und Konsequenzen bereits im großen Plan vorzeichnet, wo es seine ganz eigene Funktion erfüllt. Dieser Verlust der Offenheit wird aufgewogen durch die Harmonie des stimmig Ineinandergreifenden sowie die Zweckgerichtetheit des Gezielten, welche der Misslichkeit des Gefangenseins den Balsam der Ästhetik, aber auch der Sicherheit²⁴¹ sowie der Sinnhaftigkeit entgegensetzen.²⁴² Die Welt wird dadurch befreit vom Ruch des Banalen und umhüllt vom Hauch des Bedeutsamen, der ihr metaphysische Tiefe verleiht.

Der Text, der sich als Repräsentant des echten Lebens vorstellt, ist demnach mit einer Botschaft unterlegt, die den Rezipienten in eine recht zweiseitige Situation bringt. Sie verschafft ihm ein angenehmes Gefühl der Bedeutsamkeit und Ordnung und befriedigt damit die psychischen Bedürfnisse besonders des zeitgenössischen Rezipienten, der in einer durch tief greifende gesellschaftliche Umbruchsprozesse unfreundlich ge-

²⁴¹ Vgl. **Scheuer**, S. 203f., 218ff.

²⁴² Es ist dies eine Sachlage, in die sich auch Zweigs Tendenz zur Typologie fügt. Obwohl Stefan Zweig derartige Muster in den Biographien nicht so konsequent anstrebte wie in den biographischen Essays, die er im Rahmen der Reihe „Baumeister der Welt“ verfasste (Vgl. **Zweig**, St.: Drei Meister. Balzac. Dickens. Dostojewski, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. ³2003, S. 9f. Vgl. KD 10. Vgl. **Zweig** zitiert nach **Mertens**, S.38.), nahmen sie auch dort Einfluss auf die Entstehung. (F 12f. Vgl. **Zweig**, F.: Stefan Zweig. Wie ich in erlebte, Berlin 1948, S. 146.) Ihr Effekt ist den Folgen der Durchformung historischer Darstellung in wichtigen Punkten vergleichbar: Auch sie führen zu einem Abschluss und einer funktionellen Harmonisierung eines Teils der Realität, nämlich eines Individuums, mag der Autor sich von solchen Schlussfolgerungen auch zu distanzieren suchen. (Vgl. KD 10.)

wordenen Welt nach Halt und Orientierung sucht.²⁴³ Sie kommt der „Sehnsucht des Kleinbürgers nach Harmonie und Einheit, nach Innerlichkeit und Überschaubarkeit“²⁴⁴ entgegen und ermuntert ihn auf diese Weise, sich von ihrer Legitimität und entsprechend von der Legitimität des im Text entworfenen Weltbildes überzeugen zu lassen. Doch die Botschaft von Harmonie und Bedeutsamkeit ist nicht nur eine Täuschung, die dem Wesen der Realität nicht gerecht wird, sondern zudem von den schwerwiegenden Nachteilen, die das entworfene Weltbild ebenfalls mit sich bringt, ablenkt. Sie schafft eine Illusionswelt, indem sie überblendet, dass die Realität des Rezipienten gerade nicht vor Ästhetik und Sinnhaftigkeit prangt, sondern vielmehr immer unüberschaubarer wird und in ihren monströsen Auswüchsen zu einer Dekonstruktion des Individuums als echtem Einflussfaktor führt. Auf diese Weise beruhigt sie den Rezipienten, anstatt ihn aufzurütteln und zur aktiven Auseinandersetzung mit den Entwicklungen seiner Zeit anzuhalten. Anstatt also Anstoß für eine konstruktive Mitarbeit an gesellschaftlichen Gestaltungsprozessen zu geben und so die Möglichkeit für eine Wendung zum Besseren zu eröffnen, bietet sie ein Refugium vor unbequemen Wahrheiten und stellt den Rezipienten auf diesem Wege still.²⁴⁵ Mehr noch, in seiner Eigenschaft, als Repräsentant der realen Welt zu firmieren²⁴⁶, anstatt sich als illusionärer Ort der Freude und Entspannung zu erkennen zu geben, führt der Text den Rezipienten mit dieser Botschaft geradezu in ein Minenfeld. Sein Etikett – aber auch das selbstbewusste Auftreten seines Verfassers²⁴⁷ – erklärt ihn zum Lieferanten treffsicherer Schablonen und wirksamer Werkzeuge für den Umgang mit der realen Welt, sein faktisches Wesen aber bietet nur einen samtigen Stoff, der sich über ihre Spitzen und Schneiden breitet. Folglich kann er diese nur verdecken, nicht aber entschärfen und vermag dem Rezipienten damit zwar ein Gefühl größerer Sicherheit zu geben, echten Schutz kann er ihm jedoch nicht bieten. Im Gegenteil, der Schein der Sicherheit macht die Gefahr umso virulenter, denn er lässt Aufmerksamkeit und Verteidigungsbereitschaft zurückgehen und den Rezipienten mit allem, was er wertschätzt, in der Folge umso angreifbarer zurück.

Zu dieser untergrabenden Täuschung über das Wesen der Realität tritt zudem die Kehrseite der Botschaft von Harmonie und Bedeutsamkeit, die im Glanz dieses ober-

²⁴³ Vgl. **Scheuer**, S. 187f., 199, 210f. Vgl. a. **Kracauer**, S. 195, 197.

²⁴⁴ **Scheuer**, S. 217.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 217f., 222, 225f. Vgl. dazu a. **Kracauer**, S. 197f.

²⁴⁶ Vgl. dazu **Scheuer**, S. 219ff. Dieser führt aus, wie die Autoren der „modernen Biographik“ eine solche Aussage nicht nur als Konnotatbestandteil der Gattung im Hintergrund ihrer Texte mit-schwingen ließen, sondern sie gezielt mit Wissenschaftlichkeitsgesten in Anschlag brachten.

²⁴⁷ Vgl. dazu **Löwenthal**, L.: Die biographische Mode, in: ders.: Literatur und Massenkultur, hg. v. H. Dubiel, Bd. 1: Schriften, Frankfurt a.M. 1980, S. 236.

flächlich so positiven Aussagekomplexes unbemerkt zurückgetreten ist. Sie bannt den von Harmonie- und Sinnhaftigkeitsversprechen verführten Rezipienten in eine Welt, in der er zur bloßen Schachfigur wird. In der feinmaschigen Organisiertheit einer nach einem großen Plan geschaffenen Welt hat das Individuum weder die Freiheit, sich in den Belangen seiner Persönlichkeit selbstbestimmt und eigenverantwortlich zu entwickeln, noch vermag es, echten Einfluss auf seinen Lebensweg und auf seine Umwelt zu nehmen. Alles, was ihm offensteht, ist, die ihm vorgegebene Rolle in der großen Komposition zu erfüllen, sei es, indem es (scheinbar) autark die Weltengeschicke formt und leitet, sei es, indem es sich, von ihnen gebunden, in einer kleinen Existenz einrichtet. In der Folge bleibt dem Rezipienten, akzeptiert er die entworfene Welt als überzeugendes und daher richtungsweisendes Abbild der eigenen Realität, nichts als ein resigniertes oder blindgläubiges Annehmen des scheinbar Vorbestimmten und also ein Dasein in Unmündigkeit und elementarer Passivität.

So nimmt die Botschaft, die in der kompositionellen Durchformtheit, wie sie Zweig bei seinen biographischen Texten praktiziert, liegt, dem Rezipienten sein Handlungspotential nicht nur, indem sie ihn in eine Scheinwelt lockt, welche ihn blind für die Fährnisse seiner Realität machen, sondern schlimmer noch, indem sie ihn auch psychisch kastriert. Während ihn die Scheinwelt zwar über das Wesen der Realität täuscht und ihn so ins offene Messer laufen lässt, lässt sie ihm doch die Fähigkeit selbstbestimmten Handelns und folglich die Möglichkeit eines aktiven Eingriffs in die Geschicke der Welt. Die Eingliederung in einen großen Plan dagegen verurteilt den Rezipienten zu grundlegender Machtlosigkeit im Weltenlauf, sodass er den Glauben an sein Potential als echter Einflussfaktor verlieren muss und daher auch seiner faktischen Wirkungsmacht beraubt ist. Der Effekt einer solchen Botschaft auf die gesellschaftliche Wirklichkeit ist äußerst bedenklich, wird sie von einem großen Publikum, wie es bei den Texten Zweigs der Fall war, rezipiert und angenommen. Es entsteht eine paralysierte Masse, die sich, anstatt sich mit den Entwicklungen ihrer Lebenswelt auseinanderzusetzen und Einfluss zu nehmen, in ihr Los fügt. Die Führung bleibt dann bei den wenigen, die ihre Möglichkeiten kennen und zu nutzen wissen, nicht aber zwangsläufig die der Gemeinschaft förderlichsten Ziele verfolgen.

Diese Muster werden, wie Scheuer in seiner Analyse der zeitgenössischen Biographik eingängig herausgearbeitet hat, noch durch verschiedene weitere Textmerkmale verstärkt, von denen zwei hier kurz Erwähnung finden sollen: So wird etwa ein Abschneiden der Portraitierten von ihrer Umwelt festgestellt, das aus der weitgehenden

Fokussierung auf die Persönlichkeit der Dargestellten resultiert. In der Folge wird weder ihr Bedingtsein aus gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen reflektiert, noch ihre Auseinandersetzung mit ihnen, die jeweils Basis der Leistungen ist, auf die sich ihr Status als dokumentierungswürdiges historisches Element gründet.²⁴⁸ Scheuer schließt überzeugend, dass solcherart präsentierte Gestalten kein vorbildtaugliches Beispiel gelungener Selbstverwirklichung geben können, denn sie lassen den Leser in seiner eigenen Bedingt- und Beschränktheit durch die ihn umgebende Welt allein.²⁴⁹ Ebenso führt Scheuer an, dass der Verzicht auf die Darstellung des Einflusses, den die Umwelt auf Leben und Leistung der Portraitierten nimmt, ein Wirkungsvakuum hinterlässt, das die Gefahr einer Mythifizierung des nun als unbeschränkter Lenker erscheinenden Biographierten birgt.²⁵⁰ Dieses Vakuum, wird, um einer solchen Mythifizierung vorzubeugen, mit dem „Vorstellungsarsenal eines schicksalhaften Geschichtsdenkens“²⁵¹ gefüllt, der Held auf diese Weise zum Erleidenden einer Geschichtsmacht²⁵², die im Stile des in „Die Geschichte als Dichterin“ Dargelegten personale Züge annimmt.²⁵³ Als Vorbild für einen selbstbestimmt agierenden Rezipienten kann er in dieser Rolle nicht dienen, lediglich den Trost des vergleichbaren Schicksals machtloser Ausgeliefertheit hat er in einer solchen Darstellung zu bieten.²⁵⁴ So werden die bedenklichen Konsequenzen der kompositorischen Durchformung, die Zweig vornimmt, noch durch zusätzliche Gestaltungsmerkmale untermauert und dem Rezipienten – trotz sicherlich gegenteiliger Absichten und Ansätze²⁵⁵ – mit der präsentierten Welt mithin nicht nur keine Unterstützung bei der Bewältigung seiner Gegenwart geboten, sondern sogar Steine in den Weg gelegt. Es kann daher mit Scheuer konstatiert werden, dass „den ‚modernen‘ Biographien [zwar] nicht der Vorwurf gemacht werden [kann], sie hätten dem Nationalsozialismus vorgearbeitet“, wohl aber, dass „sie [...] die herrschende [...] Ratlosigkeit verstärkt [haben], die einem demokratischen Bewußtsein abträglich sein mußte[] und die für jene ‚Erlösungs‘sehnsucht verantwortlich [ist], die

²⁴⁸ Vgl. **Scheuer**, S. 172f., 196ff.

Eine Ausnahme bildet hier das Portrait Verhaerens. Es reflektiert den Einfluss der Umwelt auf denselben mit, da er einen entscheidenden Punkt im künstlerischen Konzept desselben darstellt.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 203.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 198.

²⁵¹ Ebd., S. 198.

²⁵² Vgl. ebd., S. 198f. Vgl. dazu a. **Steiman**, L. B.: The worm in the rose: Historical Destiny and Individual Action in Stefan Zweig's Vision of History, in: Stefan Zweig: the world of yesterday's humanist today. proceedings of the stefan zweig symposium, hg. v. M. **Sonnenfeld**, Albany 1983, S. 128f., 139, 143.

²⁵³ Vgl. dazu **Löwenthal**, S. 233ff. Vgl. dazu a. **Zelewitz**, S. 104f.

²⁵⁴ Vgl. **Scheuer**, S. 199. Vgl. dazu auch ders., S. 206f.

²⁵⁵ Vgl. dazu etwa **Matthias**, K.: Humanismus in der Zerreißprobe. Stefan Zweig im Exil, in: Deutsche Exilliteratur 1933-1945, hg. v. M. **Durzak**, Stuttgart 1973, S. 300ff.

an den Mittelschichten der Weimarer Republik festgestellt worden ist²⁵⁶ und einem produktiven Umgang mit den Problemen der Zeit nicht förderlich war.

In diesem Zusammenhang tritt auch ein Zug der biographischen Arbeiten Zweigs in den Vordergrund, der dessen Umgang mit seiner Position als Autor betrifft. Die Analysen des Anfangs wie auch des Gesamttextes zeigen ihn als Akteur, der seine Gegenwart als Instanz immer wieder klar herausstreicht. Wiederholt spielt er seine Informationsmacht gegen den Leser wie auch gegen den zu Biographierenden aus, indem er etwa gezielt kurze Blicke auf zukünftiges Geschehen gewährt oder strategisch Informationen zurückhält und erst in einer Höhepunktsituation preisgibt. Dies vermittelt dem Rezipienten ein deutliches Gefühl der eigenen Beschränktheit, aber auch der umfassenden Überlegenheit des Autors, der nicht nur klüger als der durchschnittliche Zeitgenosse scheint, sondern auch als die großen Persönlichkeiten, die er portraitiert. Daraus entsteht Zweig – gestützt von einem Spektrum an Wissenschaftlichkeitsgesten²⁵⁷ – eine stabile Autorität, die ihm eine nachhaltige Deutungshoheit verschafft. Auf Basis dieser Deutungshoheit, die zugleich aber auch festigend, macht sich Zweig in noch einer zweiten Weise als Instanz präsent: Deutlich vernehmbar bezieht er wiederholt Stellung zu den Entwicklungen seiner Protagonisten. Der Nachdruck, mit dem er das tut, zementiert einerseits seine Autorität, indem er eine große Sicherheit in der eigenen Überzeugung und daher ein verlässliches Fundament dieser Überzeugung suggeriert. Andererseits lässt dieser Nachdruck in seiner Neigung zur Polemik die Darstellung zu einer sehr persönlich anmutenden Auseinandersetzung, ja fast zu einem Ringen mit dem infrage stehenden Gegenstand werden. Der Eindruck eines objektiven Bildes vermag sich bei kritischer Lektüre daher kaum einzustellen, vielmehr scheint der Portraitierte in den Positionen, in denen er jeweils auftritt, weil sein Gegner ihn mit seinen Aktionen dort hineingezwungen hat. Es entsteht ein Szenario, wie es von Scheuer in seiner Analyse des von den „modernen“ Biographen verfochtenen ‚Einfühlungsethos‘ entworfen wird: Autobiographische Momente beginnen, unangemessenen Einfluss auf die Darstellung zu nehmen und in diesem Zuge Verzeichnungen des Gegenstandes zu verursachen.²⁵⁸ So verdichten sich die unüberhörbaren Stellungnahmen Zweigs im Rahmen seiner persönlich sehr engagierten Auseinandersetzung – die auch mit Hilfe der aggressiv eingesetzten Informationsmacht geführt wird – schließlich zu Schemata, in die auf der

²⁵⁶ **Scheuer**, S. 217.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 219ff.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 168ff. Vgl. dazu **Steiman**, L. B. (zus. m. M. W. Heiderich): Begegnung mit dem Schicksal: Stefan Zweigs Geschichtsvision, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. M. H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 101. Vgl. dazu a. **Zelewitz**, S. 101ff.

einen Seite der biographische Gegenstand gepresst wird und in denen auf der anderen Seite der Autor sich profiliert. Dabei wird etwa der belgische Lyriker Verhaeren zum Übermenschen und Heilsbringer, der französische Polizeiminister Fouché zum skrupellosen Machtmenschen, die Portraitierten demnach letztlich in ein rundes Bild gebracht und die oben dargelegte Struktur der Geschlossenheit und Harmonie damit weiter gefestigt. Gesichert wird die lancierte Schablone des jeweils Portraitierten mit dem komplementären Schema, das die Profilierung seines Gegenparts, des Autors, enthält. So macht sich Zweig mit seinen ebenso selbstbewusst wie energisch vorgebrachten Stellungnahmen – zunächst noch sehr demütig – zum Diener Verhaerens, – bald schon aggressiv – zum Durchschauer Fouchés und – schließlich unentschieden – zum Bewunderer und gleichzeitig Demonteur Balzacs. Er erhebt sich damit nicht nur zum Herrscher über das Dasein dieser Persönlichkeiten, er sperrt sie auch in sicher verschließbare Schubladen ein. Ein Gefühl für die Offenheit des menschlichen Lebens, das voller Abwege und Verwirrungen ist, für die Entwicklungsfähigkeit von Charakteren und zugleich ihre Anfälligkeit für Rückschritte und Widersprüche kann sich also auch im Wirkungsspektrum dieses Aspektes der Zweigschen Biographien nicht einstellen. Entsprechend bleibt auch ein Bewusstsein der Notwendigkeit stetiger Selbstbesinnung und immer wieder neu vorzunehmender Positionierungen aus, das dem Rezipienten zwar einerseits die Mühsal, andererseits aber auch die Chance eines eigenverantwortlich beschrittenen Weges auferlegt und ihm so ein selbstbestimmtes Leben ermöglicht.

Betrachtet man nun die Novellen unter dem Gesichtspunkt der Position des Autors in der Gestaltung des Anfangs und des Gesamttextes, so zeigt sich eine andere Situation: Hier fügt sich die Präsenz des Autors auf natürliche Weise in das geschaffene Bild ein und tritt daher als strukturelle Institution des vorliegenden Gebildes ins Unbeachtete zurück. Einen seiner Gründe hat dieser Unterschied zwischen den novellistischen und biographischen Arbeiten Zweigs zunächst in den Merkmalen der Genres: Während in einem fiktionalen Text üblicherweise ein fiktiver, nicht mit dem Verfasser deckungsgleicher Erzähler installiert ist, welcher in den Raum zwischen Autor und Stoff tritt, erhält der Rezipient das in der Realität fußende Lebensbild direkt aus der Hand des Schreibenden. Dadurch ist ein unmittelbarer Kontakt mit dem Letzteren gegeben, der seine Anwesenheit auch deutlicher spürbar macht. Darüber hinaus schafft das Agieren auf der Ebene des Realen eine größere Relevanz der in diesem Zuge getroffenen Aussagen, denn diese betreffen potentiell immer etwas, was Einfluss auf das reale Leben gewinnen könnte. Entsprechend wird ihr Urheber einer genaueren Prüfung unterzogen,

als dies bei fiktiven Inhalten der Fall ist, und tritt in der Folge auch stärker ins Licht als die Quelle fiktionaler Aussagen. Im biographischen Text ist daher eine Situation gegeben, durch die der Autor in seiner herausgehobenen Position ins Blickfeld rückt. Wie soeben aufgezeigt, verstärkt und untermauert Zweig diesen Effekt durch seinen Umgang mit dieser ihm eigenen Rolle und lässt den Unterschied zwischen Novellen und Biographien in dieser Hinsicht noch deutlicher hervortreten.

Bei den novellistischen Texten ist allerdings auch eine Entwicklung zu beobachten, die die Distanz zwischen den Gattungen in dieser Frage zwar nicht aufhebt, aber doch verringert: Wie oben bereits festgestellt, ist Zweigs novellistisches Oeuvre in der zweiten Hälfte seiner Schaffensperiode durch eine deutliche Neigung zur Rahmung gekennzeichnet. Dies hat Texte zur Folge, die sichtbar in zwei Ebenen unterteilt sind, aber auch eine Verknüpfung derselben enthalten. Zwei Komplexe bestimmter Inhalte und Protagonisten werden dadurch ebenso voneinander abgesetzt wie aneinandergelunden und zugleich in ein hierarchisches Verhältnis gebracht, indem mit dem Hervorgehen der zweiten Ebene aus der ersten eine Abhängigkeit dieser von jener hergestellt wird. Inhaltlich gefüllt wird diese Struktur mit einer Situation, in der die zweite Ebene Geschehnisse vermittelt, die von der ersten rezipiert werden. Dies lässt den Eindruck einer unmittelbaren Erlebnisperspektive (im Binnenteil) und eines objektiv(er)en – weil außerhalb und vor allem vor der Binnenstruktur stehenden – Außenblicks (in der Rahmung) entstehen und schafft so die Voraussetzungen für eine Situation, in der ein Gegenstand zur Disposition gestellt und von einer externen Instanz bewertet wird. Vertieft wird dies durch die konkrete Gestalt der Zweigschen Binnenerzählungen, die, wie oben ausgeführt, auch deshalb den Charakter einer Beichte annehmen, weil ihre Inhalte unter einem bürgerlichen Blickwinkel abenteuerliche Züge innehaben. Sie erweisen sich mithin als Darstellung des nicht Regelkonformen und fordern als solches eine Stellungnahme des Rezipienten heraus. Es entsteht daher ein Bewusstsein wenn nicht für die Notwendigkeit, so doch in jedem Fall für die Legitimität einer Bewertung und in der Folge auch der Raum für eine Instanz, die diese Bewertung vornimmt. Gestützt wird dies durch die Position und das Verhalten des unmittelbaren Empfängers des Erzählten, nämlich dem auf Rahmenebene agierenden fiktiven Rezipienten. Er nimmt in der Regel zwar keine Bewertung vor bzw. tut dies in einer sehr moderaten Weise, bleibt aber präsent durch die wiederholte Ansprache durch den Binnenerzähler (vgl. Sch 365f., 373,

376f.)²⁵⁹ sowie die eigenen Einlassungen, mit denen er die Vorgänge reflektiert (vgl. Sch 365, 376, A 82, 85, 89, SN 10, 12, 14), und verkörpert dadurch wahrnehmbar die Rezeptions- und folglich auch Bewertungsinstanz, der sich das Geschilderte stellen muss. Es entfaltet sich demnach eine Situation, in der Beurteilung durch eine Instanz außerhalb des unmittelbaren Geschehens zwar nicht (in vollem Umfang) stattfindet, aber doch sehr nahe liegt und die in dieser Eigenschaft eine Verbindung zu den Biographien Stefan Zweigs herstellt. Die dort erfolgende unüberhörbare Beurteilung des Dargestellten durch den Autor findet hier ihr – deutlich schwächeres, aber dennoch vorhandenes – Pendant in der Leerstelle, die die Anlage der Novelle mit ihrem Greifen nach und gleichzeitigen Versagen von offener Bewertung durch eine externe Instanz erzeugt. Diese Leerstelle schafft ein Bewusstsein für die Disponiertheit des Geschilderten zur Bewertung und macht das Unausgesprochene so zur Komponente des Rezipierten. Der sich exponierende Autor der Biographien wiederum hat seine Entsprechung im fiktiven Empfänger des Geschilderten, dessen Präsenz als potentielle Quelle einer Beurteilung durch seine Rolle als Rezipient normenwidriger Inhalte an sich sowie durch seine Anwesenheit als aktiver Adressat herausgehoben wird. So entsteht eine Situation, die einen Bogen zu den Urteilen des Autors Stefan Zweig über die Objekte seiner Biographien schlägt, indem ein dargelegter Gegenstand zur Disposition gestellt wird und eine externe Bewertungsinstanz installiert wird. Turner fügt dem noch einen weiteren Punkt hinzu, wenn er den Zweigschen Rahmenkonstrukten attestiert, Intimität herzustellen, dem Leser das Gefühl eines „close personal contact with the writer“ zu geben.²⁶⁰ Durch die Wahl der Ich-Perspektive in der Rahmenhandlung sowie Ähnlichkeiten zwischen den Ich-Erzählern der Rahmenteile und Zweig „he [Zweig; M.H.] creates [the illusion] [...] that the reader is being privileged to share a personal experience of the famous writer Stefan Zweig“.²⁶¹ Der Ich-Erzähler der Novelle, der noch ein bloßes Analogon des Biographen Zweig ist, wird demnach suggestiv ersetzt durch die Erscheinung des Autors selbst und somit eine weitere Annäherung an seine biographischen Werke vorgenommen. Das nur parallel laufende Analogon verwandelt sich in einen echten Berührungspunkt und bindet die strukturell so verschiedenen Gattungen dadurch zusammen.

²⁵⁹ Vgl. **Zweig**, St.: Der Amokläufer, in: ders.: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 1984, S. 82, 89, 94f. [Im Folgenden unter der Sigle A.] Vgl. **Zweig**, St.: Sommernovellette, in: ders.: Phantastische Nacht. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 1982, S. 10, 12ff. [Im Folgenden unter der Sigle SN.]

²⁶⁰ **Turner**, S. 277.

²⁶¹ Ebd. Vgl. dazu a. **Bier**, S. 96.

Die Nähe zwischen den Biographien und Novellen Zweigs, die aus dieser Sachlage resultiert, findet sich bereits in den Ergebnissen angekündigt, welche die Untersuchung der Anfangsgestaltung dieser Texte unmittelbar zeitigte: Beide Gattungen zeichnen sich durch sorgfältig durchkomponierte und mit dem Gesamtkonstrukt verwobene Eingangsteile aus und zeigen damit eine auffallende formale Übereinstimmung. Die davon hergestellte Verbindung scheint jedoch zunächst eine mehr oberflächliche zu sein, da die Untersuchungsergebnisse zu je unterschiedlichen Schlüssen auf die Hintergründe und Konsequenzen der Entscheidung für diese Form führen. Während sich bei den Novellen das Hauptaugenmerk auf Zweigs Streben nach Spannung richtete, rückte bei den biographischen Texten besonders die Tendenz zur Abgeschlossenheit und Harmonisierung in den Vordergrund. Zieht man nun allerdings noch einen letzten Befund der Textanalysen heran, eröffnet sich der Blick auf einen strukturellen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Stoßrichtungen der getätigten Schlussfolgerungen, und die Feststellung einer Nähe der beiden Gattungen findet sich nicht nur bestätigt, sie erweist sich auch als Indiz genereller Tendenzen in Zweigs Schaffen.

Dieser letzte zu besprechende Punkt stellt ein weiteres Ergebnis des Vergleichs der Anfangsgestaltung von Novellen und Biographien dar. Es handelt sich bei ihm um die Neigung der Biographien zu umfangreichen Texteingangsgerüsten und damit um einen auffallenden Unterschied zu den novellistischen Texten. Die Untersuchung ergibt, dass die klassischen Eingangskomponenten wie Titel, erster Satz, erster Absatz in den biographischen Werken vielfach durch Untertitel, Zwischentitel (zum Teil in mehrgliedriger Ausführung), Motti und Kapiteltitel (auch in teils mehrgliedriger Form) ergänzt sind, während die Novellen solche Merkmale nicht oder nur in deutlich reduzierterer Form aufweisen. Es ist dies eine Sachlage, die allerdings auch einige einschränkende Bemerkungen erfordert, bevor sie zum Anlass für systematische Rückschlüsse auf Tendenzen im Denken und Schreiben Zweigs genommen werden kann: So ist für die Seite der Biographien festzustellen, dass die Komponente des Zwischentitelapparates ihre Berechtigung – zumindest in ihrem Vorhandensein an sich – in den Erfordernissen der Merkmale dieser Gattung findet. Der größere Umfang des in einer Lebensdarstellung zu präsentierenden Materials bedingt eine dringendere Notwendigkeit, diesen Stoff durch Gliederungssignale überschaubarer zu machen. Auch muss angemerkt werden, dass viele der hier nicht untersuchten biographischen Texte Zweigs mit einem Eingangsapparat auskommen, der im Vergleich zu den analysierten Beispielen bescheidenere Ausmaße aufweist. Eine Tendenz zu stärkerer paratextueller Ausstattung der biographi-

schen Texte kann daher zwar festgestellt werden, sollte jedoch nicht ohne Zurückhaltung behandelt werden. Hinzu kommt auf der anderen Seite, dass in der Anfangsgestaltung der Novellen kein so klar negatives Bild vorliegt, dass es diesem Erscheinungsbild als scharfer Kontrast entgegengehalten werden könnte. Fast ein Drittel der Zweigschen Novellen enthalten neben den klassischen Eingangskomponenten noch weitere paratextuelle Elemente im Erzähleingang. Es kann bei den Unterschieden in Art und Umfang der Eingangsbestandteile also eher von einer auffälligen Tendenz als von einem klaren Gegenbild gesprochen werden. Einer Tendenz allerdings, die nicht uninteressant ist, richtet sie das Augenmerk doch besonders deutlich auf die Konsequenzen der dargelegten Durchformung des realen Lebens, wie sie in den Biographien vorgenommen wird, indem sie sie in sich verdichtet. Wie oben ausgeführt, bannt die durchformende Art der Anfangsgestaltung das Dargestellte in ein System des Gefügten, in dem Offenheit für Unvorhergesehenes sowie Raum für eigenverantwortliches Handeln und selbstbestimmte Entwicklung nicht existiert. Sie verwandelt atmende Lebendigkeit auf diese Weise in harmonische Funktionalität, das geschilderte Leben folglich in ein ebenso beherrschbares wie blutleeres Objekt. Der paratextuelle Vorlauf nun stellt ein Element dieses Mechanismus dar, das die Umwandlung des unkontrollierbaren Echten in eine marionettenhafte Erscheinung verstärkt und sichert. In seiner Eigenschaft, einerseits noch außerhalb des konkreten Weltentwurfes zu stehen und andererseits doch bereits wegweisende Aussagen über diesen zu enthalten, kann er nicht nur – wie der faktische Erzählanfang – die zu präsentierende Welt in ein bestimmtes Licht rücken und sie dadurch entsprechenden Einordnungs- und Wertungsschemata unterwerfen (welche im Folgenden dann aufgegriffen und bestätigt werden und sich so als Teil der dargelegten Kreisstruktur erweisen). Er kann sich zugleich auch der potentiell überwältigenden Wirkungsmacht dieser Welt entziehen, da er sie nicht – wie der Erzählanfang – selbst zu Wort kommen lassen muss, um eine lebendige Imagination hervorzurufen. So kann er die fixierende Wirkung der dargelegten Durchformung gewissermaßen in Reinform zur Entfaltung bringen: Er muss sich nicht – wie der faktische Erzähltext – damit begnügen, der zu erzählenden Welt ein Skelett zu geben, das ihre Grundform vorgibt, um das herum sie aber mit der ihr eigenen Aura wuchern kann. Der paratextuelle Vorlauf kann sie vielmehr mit einer Panzerung umgeben, die sie in die gewünschte Form und an den gewünschten Ort zwingt, denn er tritt in Kraft, bevor sie ihre Waffen in Position zu bringen vermag. Die Macht, die von ihrer Authentizität, von der prallen, anstürmenden Echtheit des wahren Lebens ausgeht, ist damit wenn nicht neutralisiert, so doch deutlich

gemindert. Ein Effekt, der umso nachhaltiger ausfällt, je größer der Umfang des paratextuellen Vorlaufes – im Rahmen des noch Überschaubaren – ist, denn in einem großzügigen Paratextapparat können viele Informationen untergebracht und folglich bereits viele Weichen gestellt werden.

Ist die Tendenz zum umfangreichen paratextuellen Vorlauf in ihren Konsequenzen bereits per se aussagekräftig, weil sie einen der Kernpunkte der historischen Arbeit Zweigs noch einmal konzentriert vor Augen führt, gewinnt sie in Verbindung mit zwei weiteren – klareren – Tendenzen seines Schaffens noch weiter an Brisanz. Es handelt sich hierbei um die bereits aufgezeigte Zunahme der Verwendung von Ich-Perspektive und Rahmentchnik im Laufe der novellistischen Produktion von Zweig. Wie oben herausgearbeitet, unterstützt die Kombination dieser beiden Mittel die Erzeugung von Spannung besonders effektiv, indem sie zum einen die fiktive Kommunikationsstruktur in eine Form der Beichte überführt und zum anderen für eine dichte Authentizitätssuggestion sorgt. Dies wie auch die Entwicklung der Stoffwahl hin zu einer immer sichtbarereren Fokussierung auf die spektakulären Themen der Leidenschaft verweist auf die zunehmende Relevanz, die die Spannungserzeugung in der Textproduktion bei Zweig einnahm. Zugleich ist die sich verstärkende Neigung zur Ich-Erzählung und Rahmung auch ein Zeichen dafür, dass dem Autor nicht lediglich generell an Spannungssteigerung gelegen war, sondern dass er diese spezielle Art immer mehr für sich entdeckte. Offenbar musste der Kitzel des Außergewöhnlichen, von Menschen in extremen Situationen, wie Zweig sie immer wieder ins Bild bringt, vom Schein des Echten, von der Möglichkeit des Authentischen unterfüttert sein, um optimale Wirkung hervorzurufen. Bringt man dies in Zusammenhang mit den Bild, das die Analyse der Biographien gezeichnet hat, ergibt sich ein interessantes Zusammenspiel der Konstellationen: Während hier die Authentifizierung des Fiktiven angestrebt wird, die den Schauer des potentiell Wahren erzeugt, ist es dort das Ziel, das Echte in den Zaum der kompositorischen Durchformung zu zwingen und es damit beherrschbar zu machen. Die beiden Gattungen, denen Zweigs Hauptaugenmerk galt, treffen sich folglich in der Mitte zwischen echtem, echt scheinendem, unechtem und unecht gemachtem Leben und deuten in dieser Begegnung auf eine Situation der Sehnsucht nach authentischem Leben und gleichzeitiger Angst vor ihm und der es durchdringenden Macht. Es ist dies eine Situation, die in den Geschehnissen der Novelle „Die Mondscheingasse“ konzentriert reflektiert wird: Dort begibt sich der Ich-Erzähler während eines unerwarteten Aufenthaltes in einer Hafenstadt in die Mitte dessen, was er als echtes, weil ungezähliges

Schlussfolgerungen

Leben betrachtet, nämlich des Rotlichtviertels, und berauscht sich an den Vorkommnissen, denen er dort beiwohnen kann. Sobald ihn aber einer der Akteure des genossenen Schauspiels um Hilfe angeht, weicht er zurück und verlässt den Ort des Geschehens, da er fürchtet, ernsthaft involviert zu werden. Ganz wie dieser Protagonist scheinen Zweig und sein Publikum die Nähe dessen zu suchen, was sich kompromisslos auslebt und als solches wahrhaft tief und echt ist²⁶², wie er aber scheinen sie auch zurückzuschrecken, sobald der Preis dieses Wohlgefühls, dieser Lebendigkeit offenbar wird und sich zu eigener Beteiligung genötigt sehen (A 155). Anstatt Kunst und Leben sich wechselseitig befruchten zu lassen, anstatt also das Leben durch die Kunst zu erschließen und umgekehrt jene an dieses heranzuführen, wie es etwa in den Texten der Neuen Sachlichkeit geschieht, lässt Zweig sie sich gegenseitig verwässern. Eine echte Auseinandersetzung mit dem Leben und seinen Fähnissen wird unterbunden durch seine Ruhigstellung mit Mitteln der Kunst; eine wirkliche Begegnung mit der Kunst und ihren Wegen zur inneren Weiterentwicklung wiederum ist verstellt durch das Schielen nach den Signalen des Lebendigen in einem banalen Sinne.²⁶³ Das Leben darf nicht zu andrängend sein, die Kunst soll nicht zu intellektuell-beanspruchend werden. So bleibt eine angenehme, nicht zu stark derangierende Erregung, die gepaart ist mit einem Ansatz von geistiger Beschäftigung und als solches eher beruhigend, das Seiende konservierend wirkt als es aufwirbelnd und verändernd.

²⁶² Vgl. **Zweig**, St.: Die Mondscheingasse, in: ders.: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. K. Beck, Frankfurt a.M. 1984, S. 136ff., 146. [Im Folgenden unter der Sigle A.]

²⁶³ Vgl. dazu a. **Scheuer**, S. 223ff. Die dort gemachten Aussagen über den Primat der Spannung in den biographischen Texten Zweigs können m.m. auch auf seine novellistischen Arbeiten übertragen werden.

V. LITERATURVERZEICHNIS

Abkürzungen der Werke:

A	Der Amokläufer (enthält: „Die Mondscheingasse“, „Der Amokläufer“)
B	Balzac
E	Emile Verhaeren
F	Joseph Fouché
GD	Die Geschichte als Dichterin
KD	Der Kampf mit dem Dämon
Sch	Schachnovelle
StM	Sternstunden der Menschheit
SN	Sommernovellette
V	Verwirrung der Gefühle (enthält: „Vergessene Träume“, „Untergang eines Herzens“)
WG	Die Welt von Gestern

Werke:

- **Zweig**, Stefan: Vergessene Träume, in: ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. ¹⁹2001, S. 71-78. Ders.: Untergang eines Herzens, in: ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. ¹⁹2001, S. 145-181.
- Ders.: Schachnovelle, in: ders.: Meisternovellen, Frankfurt a.M. 1970, S. 343-391.
- Ders.: Der Amokläufer, in: ders.: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. 1984, S. 70-134.
- Ders.: Die Mondscheingasse, in: ders.: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. 1984, S. 135-155.
- Ders.: Sommernovellette, in: ders.: Phantastische Nacht. Erzählungen, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. 1982, S. 7-19.
- Ders.: Emile Verhaeren, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. 1984.
- Ders.: Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen, Frankfurt a.M. ⁴⁵2002.
- Ders.: Balzac. Eine Biographie, a. d. Nachl. hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Richard Friedenthal, durchges. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. ¹³2002.
- Ders.: Drei Meister. Balzac. Dickens. Dostojewski, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. ³2003.

- Ders.: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche, Frankfurt a.M. 2002.
- Ders.: Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen, Frankfurt a.M. 2002.
- Ders.: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a.M. 2003.
- Ders.: Die unterirdischen Bücher Balzacs, in: ders.: Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten, Berlin/Frankfurt a.M. 1955, S. 427-431.
- Ders.: Die Geschichte als Dichterin, in: ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941, hg. u. m. e. Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt a.M. 1983, S. 249-270.

Bibliographien:

- Arbeitskreis für Moderne Biographik. Literaturhinweise zum Thema Biographik unter: <http://www.akmb-online.de/literatur.html> [07.09.2006]
- **Haubrichs**, Wolfgang: Kleine Bibliographie zu ‚Anfang‘ und ‚Ende‘ in narrativen Texten (seit 1965), in: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 25, 1995 H. 3, S. 37-50.
- **Klawiter**, Randolph J.: Stefan Zweig. An international bibliography, Riverside 1991.

Forschungsliteratur Erzählanfang:

- **Aristoteles**: Poetik, übers. u. hg. v. Manfred **Fuhrmann**, Stuttgart, bibliogr. erg. Ausg. 1994.
- **Backus**, Joseph M.: „He Came Into Her Line of Vision Walking Backward“: Non-sequential Sequence-Signals in Short Story Openings, in: Language Learning, A Journal of Applied Linguistics 15, 1965, S. 67-83.
- **Böhm**, Rudolf: Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, München 1975.
- **Bossong**, Georg: Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Erzählliteratur, in: Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur 94 (1), 1984, S. 1-24.
- **Driehorst**, Gerd u. **Schlicht**, Katharina: Textuale Grenzsignale in narrativer Sicht. Zum Problem von Texteingang und Textausgang. Forschungsstand und Perspektiven, in: Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge aus dem Institut für

- Germanistische Sprachwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, hg. v. Wolfgang **Brandt** u. Rudolf **Freudenberg**, Marburg 1988, S. 250-269.
- **Erlebach**, Peter: Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans, Heidelberg 1990.
 - **Genette**, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches (Studienausgabe), Frankfurt a.M./New York 1992.
 - **Harweg**, Roland: Pronomina und Textkonstitution, München 1968.
 - Ders.: Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache, in: *Orbis* 17 (2), 1968, S. 343-388.
 - **Himmel**, Hellmuth: Der Romananfang bei Franz Nabl, in: *Über Franz Nabl. Aufsätze, Essays, Reden*, hg. v. Kurt **Bartsch**, Gerhard **Melzer** u. Johann **Strutz**, Graz/Wien/Köln 1980, S. 41-61.
 - **Höllerer**, Walter: Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang, in: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 344-377.
 - **Horatius** Flaccus, Q.: *Satiren und Briefe*, eingel. u. übers. v. Rudolf Helm, Zürich/Stuttgart 1962.
 - **Kanzog**, Klaus: *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*, Heidelberg 1976.
 - **Karalashwili**, Reso: Der Romananfang bei Hermann Hesse. Die Funktion des Titels, des Vorworts und des Romaneinsatzes in seinem Schaffen, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25, 1981, S. 446-473.
 - **Klotz**, Volker: Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen, in: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 11-36.
 - **Kraft**, Hartmut: „Seite eins“ – ein Beitrag zur inhaltsbezogenen Formanalyse von Romananfängen, in: *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en). Freiburger literatur-psychologische Gespräche* 9, hg. v. Johannes **Cremerius**, Wolfram **Mausser**, Carl **Pietzcker** u. Frederick **Wyatt**, Würzburg 1990, S. 135-152.
 - **Lausberg**, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutschen Philologie*, München⁷1982.
 - **Leib**, Fritz: *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*, Mainz 1913 (zugl. Univ.-Diss., Gießen 1910).

- **Maier**, Wolfgang: Ein Einzelfall? Anfang und Struktur im ‚Maler Nolten‘, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 149-172.
- **Mandelartz**, Michael: Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes, in: Euphorion 87, 1993, S. 420-437.
- **Miller**, Norbert: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an den Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München 1968. [Miller1]
- **Mühlenweg**, Regina: Studien zum deutschen Romantitel (1750 – 1914), in: Muttersprache 73, 1963, S. 289-300.
- **Muller**, Marcel: Romananfang und Romanschluss bei Marcel Proust, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 273-288.
- **Oz**, Amos: So fangen die Geschichten an, Frankfurt a.M. 1997.
- **Rasch**, Wolfdietrich: Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967, S. 49-57.
- **Rehm**, Walther: Mottostudien. Kierkegaards Motti, in: ders.: Späte Studien, Bern 1964, S. 215-248
- **Retsch**, Annette: Paratext und Textanfang, Würzburg 2000 (zugl. Univ.-Diss., Würzburg 1999).
- **Riemann**, Robert: Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.
- **Rothe**, Arnold: Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte, Frankfurt a.M. 1986.
- **Schmidt-Henkel**, Gerhard: Anfang und Wiederkehr. Romananfänge und Romanschlüsse der deutschen Romantik, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 92-134.
- **Schönau**, Walter: In medias res: Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 2, 1973, S. 45-62.
- **Schuhmann**, Kuno: Englische Romananfänge im 19. Jahrhundert, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. v. Norbert **Miller**, Berlin 1965, S. 185-205.

- **Schwarz**, Daniel R.: Beginnings and Endings in Hardy's Major Fiction, in.: Critical approaches to the fiction of Thomas Hardy, hg. v. Dale **Kramer**, London 1979, S. 17-35.
- **Stanzel**, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1979.
- **Tabbert**, Reinbert: Lockende Kinderbucheingänge, in: Wirkendes Wort 36 (1), 1986, S. 421-439.
- **Von der Thüsen**, Joachim: Der Romananfang in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 43 (1), 1969, S. 622-630.
- **Von Ziegesar**, Detlef: Romananfänge und Romanschlüsse bei Thomas Hardy. Versuch einer formorientierten Interpretation, Göppingen 1971 (zugl. Univ.-Diss., Tübingen 1970).
- **Wyder**, Margrit: Vorhof zum Tempel. Der Anfang von Stifters ›Nachsommer‹, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 20, 1989, S. 149-175.

Forschungsliteratur Gattungstheorie:

- **Aust**, Hugo: Novelle, 3., überarb. u. aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar 1999.
- **Degering**, Thomas: Kurze Geschichte der Novelle: von Boccaccio bis zur Gegenwart. Dichter, Texte, Analysen, Daten, München 1994.
- **Freund**, Winfried: Novelle, Stuttgart 1998.
- **Von Wiese**, Benno: Novelle, 8., durchges. Aufl., Stuttgart 1982.

- **Alt**, Peter-André: Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. Christian **Klein**, Stuttgart 2002, S. 23-40.
- **Bödeker**, Hans Erich: Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand, in: Biographie schreiben, hg. v. dems., Göttingen 2003, S. 9-64.
- **Borchard**, Beatrix: Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren, in: Biographie schreiben, hg. v. Hans Erich **Bödeker**, Göttingen 2003, S. 211-242.
- **Bourdieu**, Pierre: Die biographische Illusion, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 3, 1990 H. 1, S. 75-81.

- **Engelberg**, Ernst, **Schleier**, Hans: Zu Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungstypen und -formen, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 38,1, 1990 H. 3, S. 195-217.
- **Freud**, Sigmund: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Frankfurt a.M. 1995.
- **Füßl**, Wilhelm: Zwischen Mythologisierung und Dekonstruktion: Die Funktion des Biographen, in: BIOS Sonderheft: Biographie und Technikgeschichte, hg. v. dems. u. Stefan **Ittner**, 1998, S. 59-69.
- **Fußmann**, Klaus: Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung, in: Historische Faszination. Geschichtskultur heute, hg. v. dems., Heinrich Theodor **Grütter** u. Jörn **Rüsen**, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 27-44.
- **Hähner**, Olaf: Historische Biographik, Frankfurt a.M. 1999.
- **Hildesheimer**, Wolfgang: Mozart, Frankfurt a.M. 1993.
- **Jauss**, Hans Robert: Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte, in: Formen der Geschichtsschreibung, hg. v. Reinhart **Koselleck**, Heinrich **Lutz** u. Jörn **Rüsen**, München 1982 (=Beiträge zur Historik, Bd. 4), S. 415-451.
- Ders.: Geschichte der Kunst und Historie, in: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hg. v. Reinhart **Koselleck** u. Wolf-Dieter **Stempel**, München 1973, S. 175-209.
- **Klein**, Christian: „Wir wollen jetzt Geschichten erzählen...“ Sander L. **Gilman** über seine Jurek-Becker-Biographie, Biographik in Deutschland und den USA. Ein Gespräch mit Christian Klein, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. Christian **Klein**, Stuttgart 2002, S. 203-218.
- Ders.: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. dems., Stuttgart 2002, S. 1-22.
- **Kracauer**, Siegfried: Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform, in: ders.: Schriften Bd. 5.2. Aufsätze 1927-1931, hg. v. I. Mülder-Bach, Frankfurt a.M. 1990, S. 195-199.
- **Kühn**, Dieter: Werkreflexion, Stichwort: literarische Biographie, in: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, hg. v. Christian **Klein**, Stuttgart 2002, S. 179-202.
- **Löwenthal**, Leo: Die biographische Mode, in: ders.: Literatur und Massenkultur, hg. v. Helmut Dubiel, Bd. 1: Schriften, Frankfurt a.M. 1980, S. 231-257.

- **Mann**, Golo: Geschichtsschreibung als Literatur, Bremen 1964.
- **Markov**, Walter: Beim Schreiben einer Biographie..., in: Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit, hg. v. Grete **Klingenstein**, München 1979, S. 242-253.
- **Maurois**, André: Die Biographie als Kunstwerk, in: Die neue Rundschau 40 (1), 1929, S. 232-248.
- **Nitsche**, Karl: Biographie und Kulturproblematik im gegenwärtigen Frankreich. Ein Beitrag zu dem Problem der Denkformen, Berlin 1932.
- **Parke**, Catherine N.: Biography. Writing lives, New York 2002.
- **Romein**, Jan: Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik, Bern 1948.
- **Scheuer**, Helmut: „Nimm doch Gestalt an“ – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik, in: Biographisches Erzählen. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung (Bd. 6), hg. v. Irmela **von der Lühe** u. Anita **Runge**, Stuttgart/Weimar 2001, S. 19-30. [Scheuer1]
- Ders.: Biographie – Ästhetische Handlungsmodelle und historische Rekonstruktionen, in: Ästhetik der Geschichte, hg. v. Johann **Holzner** u. Wolfgang **Wiesmüller**, Innsbruck 1995, S. 119-140. [Scheuer2]
- Ders.: Biographie: Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979.
- Ders.: Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie, in: Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit, hg. v. Grete **Klingenstein**, München 1979, S. 81-110. [Scheuer3]

Forschungsliteratur Zweig:

- **Alami**, Mourad: Der Stil der literarischen Biographien bei Stefan Zweig. Erläutert am „Joseph Fouché“, Frankfurt a.M. 1989.
- **Bauer**, Arnold: Stefan Zweig, 7. überarb. Neuaufl., Berlin 1996.
- **Bier**, Jean-Paul: Der Erzähler als Chronist: „Kleine Chronik“ in ihrem literarischen Kontext, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. Mark H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 79-99.
- Ders.: Zur Rhetorik des Legendenprinzips im Einsatz gegen den Faschismus, in: Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hg. v. Mark H. **Gelber** u. Klaus **Zelewitz**, Riverside 1995, S. 103-111.

- **Birk**, Matjaž: „Vielleicht führen wir zwei verschiedene Sprachen...“ Zum Briefwechsel zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig. Mit 21 bisher unveröffentlichten Briefen, Münster 1997.
- **De Langbehn**, Regula Rohland: *Schachnovelle: Der feindliche Andere*, in: Die letzte Partie: Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942), hg. v. I. **Schwamborn**, Bielefeld 1999, S. 219-222.
- **Gschiel**, Martha: Das dichterische Prosawerk Stefan Zweigs, Diss. Wien 1953.
- **Haenel**, Thomas: Stefan Zweig, Psychologe aus Leidenschaft: Leben und Werk aus der Sicht eines Psychiaters, Düsseldorf 1995.
- **Heyl**, Bettina: Stefan Zweig im ersten Weltkrieg, in: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne, hg. v. Uwe **Schneider** u. Andreas **Schumann**, Würzburg 2000, S. 263-292.
- **Hobek**, Friedrich W.: Erläuterungen zu Stefan Zweig. Schachnovelle, 3., verbess. Aufl., Hollfeld 1998.
- **Keiser**, Brenda: The Man of the Hour, in: Stefan Zweig: the world of yesterday's humanist today. proceedings of the stefan zweig symposium, hg. v. Marion **Sonnenfeld**, Albany 1983, S. 32-39.
- **Klawiter**, Randolph Jerome: Stefan Zweigs Novellen – An Analysis, Diss. Ann Arbor 1961.
- **Lent**, Ingrid: Das Novellenwerk Stefan Zweigs. Eine Stil- und Typenuntersuchung, Diss. München 1956.
- **Martens**, Lorna: Geschlecht und Geheimnis: expressive Sprache bei Stefan Zweig, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. Mark H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 44-64.
- **Matthias**, Klaus: Humanismus in der Zerreißprobe. Stefan Zweig im Exil, in: Deutsche Exilliteratur 1933-1945, hg. v. Manfred **Durzak**, Stuttgart 1973, S. 291-311.
- **Mertens**, Gerard M.: Stefan Zweig's biographical writings as studies of human types, Diss. Michigan 1950.
- **Müller**, Hartmut: Stefan Zweig, Reinbek 1988.
- **Pfoser**, Alfred: Verwirrung der Gefühle als Verwirrung einer Zeit. Bemerkungen zum Bestsellerautor Stefan Zweig und zur Psychologie in seinen Novellen, in: Stefan Zweig. 1881/1981. Aufsätze und Dokumente. ZIRKULAR, Sondernummer 2, Oktober 1981, S. 7-17

- **Poppe**, Reiner: Stefan Zweig. Schachnovelle, Hollfeld³1992.
- **Reffet**, Michel: Stefan Zweigs unbewußte Auseinandersetzung mit der literarischen Vatergestalt in seiner *Balzac*-Biographie, in: Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hg. v. Mark H. **Gelber** u. Klaus **Zelewitz**, Riverside 1995, S. 252-262.
- **Rieger**, Erwin: Stefan Zweig. Der Mann und das Werk, Berlin 1928.
- **Roth**, Joseph: Briefe 1911-1939, hg. u. eingel. v. Hermann Kesten, Köln/Berlin 1970.
- **Rovagnati**, Gabriella: „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“: Zu Leben und Werk Stefan Zweigs, Bonn 1998.
- **Schmidt**, Mirjam: Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig, Frankfurt a.M. 1998 (zugl. Univ.-Diss., Gießen 1997).
- **Steiman**, Lionel B. (zus. m. Manfred W. Heiderich): Begegnung mit dem Schicksal: Stefan Zweigs Geschichtsvision, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. Mark H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 101-129.
- Ders.: The worm in the rose: Historical Destiny and Individual Action in Stefan Zweig's Vision of History, in: Stefan Zweig: the world of yesterday's humanist today. proceedings of the stefan zweig symposium, hg. v. Marion **Sonnenfeld**, Albany 1983, S. 128-156.
- **Strelka**, Joseph P.: Die Balzac-Biographie Stefan Zweigs, in: Stefan Zweig – heute, hg. v. Mark H. **Gelber**, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 130-139. [Strelka1]
- Ders.: Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit, Wien 1981.
- **Turner**, David: Moral values and the human zoo: the *Novellen* of Stefan Zweig, Hull University Press 1988.
- **Vajda**, György M.: Stefan Zweig – aktueller Chronist einer vergangenen Welt, in: Literatur und Kritik 17: 169/170 (1982), S. 11-20.
- **Welter**, Marie-Luise: Typus und Eros. Eine Untersuchung des Menschenbildes in den Novellen Stefan Zweigs, Diss. Freiburg i.B. 1957.
- **Zelewitz**, Klaus: Stefan Zweig: Mimesis der Eingeweihtheit, in: Ästhetik der Geschichte, hg. v. Johann **Holzner** u. Wolfgang **Wiesmüller**, Innsbruck 1995, S. 99-118.
- **Zweig**, Friderike: Stefan Zweig. Wie ich in erlebte, Berlin 1948.

- **Alt**, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002.

Lexika und Nachschlagewerke

- Duden Deutsches Universallexikon, hg. u. bearb. v. Wissenschaftlichen Rat u. d. Mitarb. d. Dudenredaktion [red. Bearb. Matthias Wermke...], 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1996.
- Französische Literaturgeschichte, unter Mitarb. v. Karlheinz Biermann hg. v. Jürgen Grimm, Stuttgart 1989.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3., neubearb. Aufl., hg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin/New York 1997.

VI. ANHANG

1. Die Novellenanfänge

1.1 „Vergessene Träume“

S. 71

Die Villa lag hart am Meer. In den stillen, dämmerreichen Piniengängen atmete die satte Kraft der salzhältigen Seeluft und eine leichte beständige Brise spielte um die Orangenbäume und streifte hie und da, wie mit vorsichtigen Fingern, eine farbenbunte Blüte herab. Die sonnenumglänzten Fernen, Hügel, aus denen zierliche Häuser wie weiße Perlen hervorblitzten, ein meilenweiter Leuchtturm, der einer Kerze gleich steil emporschoß, alles schimmerte in scharfen, abgegrenzten Konturen und war, einleuchtendes Mosaik, in den tiefblauen Azur des Äthers eingesenkt. Das Meer, in das nur selten weit, weit in der Ferne, weiße Funken fielen, die schimmernden Segel von einsamen Schiffen, schmiegte sich mit der beweglichen Weise seiner Wogen an die Stufenterrasse an, von der sich die Villa erhob, um immer tiefer in das Grün eines weiten, schattendunklen Gartens zu steigen und sich dort in dem müden, märchenstillen Park zu verlieren.

Von dem schlafenden Hause, auf dem die Vormittagshitze lastete, lief ein schmaler, kiesbedeckter Weg wie eine weiße Linie zu dem kühlen Aussichtspunkte, unter dem die Wogen in wilden, unaufhörlichen Anstürmen grollten und hie und da schimmernde Wasseratome heraufstäubten, die beim grellen Sonnenlichte im regenbogenfunkelnden Glanz von Diamanten prahlten. Dort brachen sich die leuchtenden Sonnenpfeile teils an den Pinienwischeln, die dicht beisammen wie im vertrauten Gespräche standen, teils hielt sie ein weitausgespannter

S. 72

japanischer Schirm ab, auf dem lustige Gestalten mit scharfen, unangenehmen Farben festgehalten waren.

Innerhalb des Schattenbereiches dieses Schirmes lehnte in einem weichen Strohfauteuil eine Frauengestalt, die ihre schönen Formen wohligh in das nachgiebige Geflecht schmiegte. Die eine schmale, unberingte Hand hing wie vergessen herab und spielte mit leisem, behaglichem in Schmeicheln in dem glitzernden Seidenfelle eines Hundes, während die andere ein Buch hielt, auf das die dunkeln, schwarzbewimperten Augen, in denen es wie ein verhaltenes Lächeln lag, ihre ununterbrochene Aufmerksamkeit konzentrierten. Es waren große, unruhige Augen, deren Schönheit noch ein matter verschleierter Glanz erhöhte. Überhaupt war die starke, anziehende Wirkung, die das ovale, scharfgeschnittene Gesicht ausübte, keine natürliche, einheitliche, sondern ein raffiniertes Hervorstechen einzelner Detailschönheiten, die mit besorgter, feinfühligter Koketterie gepflegt waren. Das anscheinend regellose Wirnis der duftenden, schimmernden Locken war die mühevoll Konstruktion einer Künstlerin, und auch das leise Lächeln, das während des Lesens die Lippen umzitterte und dabei den weißen, blanken Schmelz der Zähne entblöbte, war das Resultat einer mehrjährigen Spiegelprobe, aber jetzt schon zur festen, unablegbaren Gewohnheitskunst geworden.

Ein leises Knistern im Sande.

Sie sieht hin, ohne ihre Stellung zu ändern, wie eine Katze, die im blendenden warmflutenden Sonnenlichte gebadet liegt und nur träge mit den phosphorisierenden Augen dem Kommenden entgegenblinzelt.

Die Schritte kommen rasch näher und ein livrierter Diener steht vor ihr, um ihr eine schmale Visitkarte zu überreichen und dann ein wenig wartend zurückzutreten.

S. 73

Sie liest den Namen mit dem Ausdrücke der Überraschung in den Zügen, den man hat, wenn man auf der Straße von einem Unbekannten in familiärster Weise begrüßt wird. Einen Augenblick graben sich kleine Falten oberhalb der scharfen, schwarzen Augenbrauen ein, die das angestrengte Nachdenken markieren, und dann plötzlich spielt ein fröhlicher Schimmer um das ganze Gesicht, die Augen blitzen in übermütiger Helligkeit, wie sie an längst verflogene, ganz und gar vergessene Jugendtage denkt, deren lichte Bilder der Name in ihr neu erweckt hat. Gestalten und Träume gewinnen wieder feste Formen und werden klar wie die Wirklichkeit.

»Ach so«, erinnerte sie sich plötzlich zum Diener gewandt, »der Herr möchte natürlich vorsprechen.«

1.2 „Untergang eines Herzens“

S. 145

Zu entscheidender Erschütterung eines Herzens bedarf das Schicksal nicht immer wuchtigen Ausholens und schroff verstoßender Gewalt; gerade aus flüchtiger Ursache Vernichtung zu entfalten, reizt seine unbändige Bildnerlust. Wir nennen dies erste leise Berühren in unserer dumpfen Menschensprache Anlaß und vergleichen erstaunt sein winziges Maß mit der oft mächtig fortwirkenden Gewalt; aber so wenig eine Krankheit mit ihrem Kenntlichwerden, so wenig beginnt das Schicksal eines Menschen erst, sobald es sichtbar und Geschehnis wird. Immer, im Geist und im Blute, waltet das Schicksal längst innen, eh es von außen die Seele berührt. Sich-Erkennen ist schon Sich-Wehren, und ein vergebliches zumeist.

Der alte Mann - Salomonsohn hieß er und durfte sich daheim Geheimer Kommissionsrat nennen - wachte nachts im Hotel von Gardone, wohin er seine Familie anlässlich der Ostertage begleitet, infolge eines heftigen Schmerzes auf: der Leib war ihm wie mit scharfen Dauben umschnürt, kaum rang sich der Atem durch die angespannte Brust. Der alte Mann erschrak, litt er doch häufig an Gallenkrämpfen, und gegen den Rat der Ärzte hatte er statt der verordneten Karlsbader Kur um seiner Familie willen den südlichen Aufenthalt gewählt. Einen Anfall jener gefährlichen Art befürchtend, betastete er ängstlich seinen breiten Leib, um aber bald - erleichtert, mitten im noch fortquälenden Schmerz - festzustellen:

S. 146

nur der Magen drückte ihn hart, offenbar infolge der ungewohnten italienischen Kost oder einer jener leichten Vergiftungen, wie sie dortzulande häufig den Reisenden befallen. Aufatmend fiel die zitternde Hand zurück, aber der Druck blieb und hemmte den Atem: so stöhnte sich der alte Mann schwerfällig aus dem Bett, um ein wenig Bewegung zu machen. Und tatsächlich: im Stehen und noch mehr im Gehen ward der Druck matter. Aber das

dunkle Zimmer bot wenig Raum, zudem fürchtete er, die im Schwesterbett schlafende Frau aufzuwecken und unnötig in Sorge zu setzen. So warf er sich den Schlafmantel um, zog Filzpantoffeln über die nackten Füße und tastete vorsichtig in den Korridor, dort ein wenig auszuschreiten und die Beklemmung zu lindern.

Im Augenblick, da er die Tür gegen den dunklen Gang öffnete, hallte durch die breit aufgetanen Fenster die Stunde vom Kirchturm: vier erst wuchtige und dann weich über den See zerzitternde Glockenschläge: vier Uhr morgens.

Der lange Korridor lag vollkommen dunkel. Aber aus deutlicher Erinnerung des Tages wußte der alte Mann ihn geradeausgehend und tiefräumig: so schritt er, ohne der Beleuchtung zu bedürfen, stark atmend von einem Ende zum andern, und nochmals und nochmals, zufrieden gewahrend, daß allmählich jene Klammer um die Brust sich löste. Schon bereitete er sich vor, durch die wohltuende Übung des Schmerzes fast vollkommen entledigt, wieder in sein Zimmer zurückzukehren, als ein Geräusch ihn erschreckt innehalten ließ. Geräusch: ein Wispern von irgend nah her in der Dunkelheit, dünn und doch unverkennbar. Etwas knackte im Gebälk, etwas flüsterte, rührte sich, und schon schnitt für eine Sekunde aus spaltbreit geöffneter Tür ein schmaler Kegel Licht das formlos Finstere durch. Was war das? Unwillkürlich drückte sich der alte Mann in eine Ecke, keineswegs aus

S. 147

Neugier, sondern einzig dem leichtverständlichen Gefühl der Beschämung nachgebend, bei so absonderlich nachtwandlerischem Gebaren erappt zu werden. Aber wider seinen Willen fast hatte er in dieser einen Sekunde, wo das Licht den Gang überblitzte, wahrzunehmen vermeint, daß aus jenem Zimmer eine weißgekleidete weibliche Gestalt herausglitt und gegen das Ende des Korridors zu verschwand. Und wirklich, dort an einer der letzten Türen des Ganges knackte jetzt eine leise Klinke. Dann alles wieder dunkel und atemstill.

Der alte Mann begann plötzlich zu taumeln wie von einem Stoß gegen das Herz. Dort am äußersten Ende des Ganges, dort, wo jene Klinke verräterisch sich geregt, dort waren ... dort waren doch nur seine eigenen Zimmer, das dreiräumige Appartement, das er für seine Familie gemietet. Seine Frau, sie hatte er vor wenigen Minuten noch schlafatmend verlassen, so konnte - nein, eine Täuschung war unmöglich - diese weibliche Gestalt, die abenteuernd von fremdem Zimmer zurückkehrte, niemand anderes gewesen sein als Erna, seine Tochter, die kaum neunzehnjährige.

Der alte Mann schauerte am ganzen Leib, so durchfrostete ihn das Entsetzen. Seine Tochter Erna, das Kind, das helle übermütige Kind - nein, das konnte nicht möglich sein, er mußte sich getäuscht haben. - Was sollte sie denn da tun im fremden Zimmer, wenn nicht ... Wie ein böses Tier stieß er den eigenen Gedanken von sich weg: aber herrisch krallte sich das spukhafte Bild der fliehenden Gestalt in die Schläfen, nicht loszureißen mehr, nicht mehr abzutun: er mußte Gewißheit haben. Keuchend tastete er die Wand des Korridors entlang bis zu ihrer Tür, nachbarlich der seinen. Aber entsetzlich: gerade hier, gerade bei dieser einen Tür im Gange, dieser einzigen Tür, zitterte ein dünner Faden Licht durch die Fuge, und aus dem Schlüsselloch stach verräterisch-weißer Punkt: um

S. 148

vier Uhr morgens hatte sie noch Licht in ihrem Zimmer! Und neues Zeugnis: eben knackte innen der elektrische Kontakt, der weiße Faden Licht fiel spurlos ins Schwarze - nein, nein,

hier half kein Sichselbstbelügen - Erna, seine Tochter, sie war es, die da nächtlich aus fremdem Bett in das ihre schlich.

Der alte Mann zitterte vor Grauen und Kälte; gleichzeitig brach ihm Schweiß aus dem Leibe und überschwemmte die Poren. Die Tür einschlagen, mit den Fäusten sie zerprügeln, die Schamlose, war sein erstes Gefühl. Aber die Füße schwankten unter dem breiten Leib. Kaum noch fand er Kraft, sich in sein Zimmer und zum Bett zu schleppen; dort fiel er mit dumpfen Sinnen in die Kissen wie ein gefälltes Tier.

1.3 „Schachnovelle“

S. 349

Auf dem großen Passagierdampfer, der um Mitternacht von New York nach Buenos Aires abgehen sollte, herrschte die übliche Geschäftigkeit und Bewegung der letzten Stunde. Gäste vom Land drängten durcheinander, um ihren Freunden das Geleit zu geben, Telegraphenboys mit schiefen Mützen schossen Namen ausrufend durch die Gesellschaftsräume, Koffer und Blumen wurden geschleppt, Kinder liefen neugierig treppauf und treppab, während das Orchester unerschütterlich zur Deck-show spielte. Ich stand im Gespräch mit einem Bekannten etwas abseits von diesem Getümmel auf dem Promenadendeck, als neben uns zwei- oder dreimal Blitzlicht scharf aufsprühte - anscheinend war irgendein Prominenter knapp vor der Abfahrt noch rasch von Reportern interviewt und photographiert worden. Mein Freund blickte hin und lächelte. »Sie haben da einen raren Vogel an Bord, den Czentovic.« Und da ich offenbar ein ziemlich verständnisloses Gesicht zu dieser Mitteilung machte, fügte er erklärend bei: »Mirko Czentovic, der Welt-schachmeister. Er hat ganz Amerika von Ost nach West mit Turnierspielen abgeklappert und fährt jetzt zu neuen Triumphen nach Argentinien.«

In der Tat erinnerte ich mich nun dieses jungen Weltmeisters und sogar einiger Einzelheiten im Zusammenhang mit seiner raketenhaften Karriere; mein Freund, ein aufmerksamerer Zeitungsleser als ich, konnte sie mit einer ganzen Reihe von Anekdoten ergänzen. Czentovic hatte sich vor etwa einem Jahr mit einem Schlage neben die bewährtesten Altmeister der Schachkunst, wie Aljechin, Capablanca, Tartakower, Lasker, Bogoljubow, gestellt. Seit dem Auftreten des siebenjährigen Wunderkindes Rzecewski bei dem Schachturnier 1922 in New York hatte noch nie der Einbruch eines völlig Unbekannten in die ruhm-

S. 350

reiche Gilde derart allgemeines Aufsehen erregt. Denn Czentovics intellektuelle Eigenschaften schienen ihm keineswegs solch eine blendende Karriere von vornherein zu weis-sagen. Bald sickerte das Geheimnis durch, daß dieser Schachmeister in seinem Privatleben außerstande war, in irgendeiner Sprache einen Satz ohne orthographischen Fehler zu schreiben, und wie einer seiner verärgerten Kollegen ingrimmig spottete, »seine Unbildung war auf allen Gebieten gleich universell«. Sohn eines blutarmen südslawischen Donauschiffers, dessen winzige Barke eines Nachts von einem Getreidedampfer überrannt wurde, war der damals Zwölfjährige nach dem Tode seines Vaters vom Pfarrer des abgelegenen Ortes aus Mitleid aufgenommen worden, und der gute Pater bemühte sich redlich, durch

häusliche Nachhilfe wettzumachen, was das maulfaule, dumpfe, breitstirnige Kind in der Dorfschule nicht zu erlernen vermochte.

[...]

S. 370

»Sie waren so freundlich, zu äußern, daß Sie sich als Wiener des Namens meiner Familie erinnerten. Aber ich vermute, Sie wer-

S. 371

den kaum von der Rechtsanwaltskanzlei gehört haben, die ich gemeinsam mit meinem Vater und späterhin allein leitete, denn wir führten keine Causen, die publizistisch in der Zeitung abgehandelt wurden, und vermieden aus Prinzip neue Klienten. In Wirklichkeit hatten wir eigentlich gar keine richtige Anwaltspraxis mehr, sondern beschränkten uns ausschließlich auf die Rechtsberatung und vor allem Vermögensverwaltung der großen Klöster, denen mein Vater als früherer Abgeordneter der klerikalen Partei nahestand. Außerdem war uns - heute, da die Monarchie der Geschichte angehört, darf man wohl schon darüber sprechen - die Verwaltung der Fonds einiger Mitglieder der kaiserlichen Familie anvertraut. Diese Verbindung zum Hof und zum Klerus - mein Onkel war Leibarzt des Kaisers, ein anderer Abt in Seitenstetten - reichten schon zwei Generationen zurück; wir hatten sie nur zu erhalten, und es war eine stille, eine, möchte ich sagen, lautlose Tätigkeit, die uns durch dies ererbte Vertrauen zugeteilt war, eigentlich nicht viel mehr erfordernd als strengste Diskretion und Verlässlichkeit, zwei Eigenschaften, die mein verstorbener Vater im höchsten Maße besaß; ihm ist es tatsächlich gelungen, sowohl in den Inflationsjahren als in jenen des Umsturzes durch seine Umsicht seinen Klienten beträchtliche Vermögenswerte zu erhalten. Als dann Hitler in Deutschland ans Ruder kam und gegen den Besitz der Kirche und der Klöster seine Raubzüge begann, gingen auch von jenseits der Grenze mancherlei Verhandlungen und Transaktionen, um wenigstens den mobilen Besitz vor Beschlagnahme zu retten, durch unsere Hände, und von gewissen geheimen politischen Verhandlungen der Kurie und des Kaiserhauses wußten wir beide mehr, als die Öffentlichkeit je erfahren wird. Aber gerade die Unauffälligkeit unserer Kanzlei - wir führten nicht einmal ein Schild an der Tür - sowie die Vorsicht, daß wir beide alle Monarchistenkreise ostentativ mieden, bot sichersten Schutz vor unberufenen Nachforschungen. De facto hat in all diesen Jahren keine Behörde in Österreich jemals vermutet, daß die geheimen Kuriere des Kaiserhauses ihre wichtigste Post immer gerade in unserer unscheinbaren Kanzlei im vierten Stock abholten oder abgaben.

2. Die Biographieanfänge

2.1 „Emile Verhaeren“

S. 19

Son tempérament, son caractère, sa vie, tout conspire à nous montrer son art tel que nous avons essayé de la définir. Une profonde unité les scelle. Et n'est-ce pas vers la découverte de cette unité-là qui groupe en un faisceau solide les gestes, les pensées et les travaux d'un génie sur la terre que la critique, revenue enfin de tant d'erreurs, devait tendre uniquement?

(Sein Temperament, sein Charakter und sein Leben, sie alle drei wirken zusammen, um seine Kunst so erscheinen zu lassen, wie wir versucht haben, sie darzustellen. Eine tiefe Einheit bindet sie zusammen. Und muß nicht die moderne Kritik, die endlich von so vielen Irrtümern befreite, einzig sich um die Entdeckung dieser Einheit bemühen, die in ein einziges Bündel aller Gedanken, Gesten und Werke eines irdischen Genies zusammenfaßt?) [S.Z.]

Verhaeren, Rembrandt

S. 21

Erster Teil Entscheidungen

Les Flamandes / Les Moines / Les Soirs / Les Débâcles /
Les Flambeaux noirs / Aux Bords de la Route / Les Apparus
dans mes Chemins

*(Die Fläminnen / Die Mönche / Die Abende / Die Niederlagen /
Die schwarzen Fackeln / Am Wegrand / Die Erscheinungen auf meinen
Wegen)*

1883-1893

Die neue Zeit

Tout bouge – on dirait, des horizons
en marche.

*(Alles bewegt sich - man könnte sagen,
wallende Horizonte.)* E.V.

Anders ist unsere Zeit, anders das Empfinden dieses unseres Augenblickes in der Ewigkeit, als das Lebensgefühl all unserer Ahnen. Unbewegt und alterslos ist nur die ewige Erde geblieben, das dunkle Feld, auf dem der eintönige Schein der Jahreszeiten Blüte und Welken in regelmäßigem Reigen abteilt, unveränderlich nur das Wirken der Elemente und das rastlose Überschwingen vom Tag zur Nacht. Aber anders ist ihr geistiges Antlitz geworden, alles das, was dem Werke des Menschen unterliegt. Ist anders geworden, um wieder anders zu werden. Immer schneller scheint sich dieser Wandel der kulturellen Phänomene zu vollziehen, nie war die Spanne von hundert Jahren so groß, so inhaltsreich wie die bis zur Schwelle dieser unserer Tage. Städte sind jäh aufgewachsen, so groß und verwirrend, so undurchdringlich und so endlos, wie es einst nur die Urwälder waren, die nun schwinden und bebautes Land werden. Immer mehr gewinnt das menschliche Werk die Grandiosität und das Elementare, das einst nur Geheimnis der Natur war. Der Blitz ist in ihren Händen und der Schutz vor den Plötzlichkeiten des Wetters; Länder, die einst auseinanderklafften, sind zusammengeschiedet durch den eisernen Reifen, den man der Meerenge überwölbte; Meere sind wieder vereinigt, die sich seit Jahrtausenden vergeblich

suchten; in der Luft baut sich nun ein neuer Weg von Land zu Land. Alles ist anders geworden.

2.2 „Joseph Fouché – Bildnis eines politischen Menschen“

Erstes Kapitel

Aufstieg

1759-1793

Am 31. Mai 1759 wird Joseph Fouché – noch lange nicht Herzog von Otranto! - in der Hafenstadt Nantes geboren. Seeleute, Kaufleute seine Eltern, Seeleute seine Ahnen; nichts darum selbstverständlicher, als daß der Erbsohn wieder Meerfahrer würde, Schiffskaufmann oder Kapitän. Aber früh zeigt sich schon: dieser schwächling aufgeschossene, blutarme, nervöse, häßliche Junge entbehrt jeder Eignung zu so hartem und damals wirklich noch heldischem Handwerk. Zwei Meilen vom Ufer - und er wird schon seekrank, eine Viertelstunde Lauf oder Knabenspiel – und er ermüdet. Was also tun mit einem so zart geratenen Schöbbling, fragen sich die Eltern nicht ohne Sorge, denn das Frankreich um 1770 hat noch

keinen rechten Raum für eine geistig bereits aufgewachte und ungeduldig vordrängende Bürgerschaft. Bei Gericht, bei der Verwaltung, in jeder Anstellung, jedem Amt bleiben alle fetten Pfründen dem Adel vorbehalten; für den Hofdienst benötigt man gräfliches Wappen oder gute Baronie, selbst in der Armee bringt es ein Bürgerlicher mit grauen Haaren kaum weiter als bis zum Korporal. Der dritte Stand ist überall noch ausgeschlossen in dem schlecht beratenen, korrupten Königreich; kein Wunder, daß er ein Vierteljahrhundert später mit Fäusten fordern wird, was man allzulange seiner demütig bittenden Hand versagte.

2.3 „Balzac“

S. 7

Erstes Buch
Jugend und erste Anfänge

S. 9

Erstes Kapitel
Tragödie einer Kindheit

Ein Mann von dem Genie Balzacs, der kraft einer überschwenglichen Phantasie einen vollkommenen zweiten Kosmos neben den irdischen zu stellen vermag, wird nur selten fähig sein, bei belanglosen Episoden seiner privaten Existenz sich immer streng an die nüchterne Wahrheit zu halten; alles wird sich bei ihm der souveränen umformenden Willkür seines Willens unterordnen. Diese selbstherrliche Transformierung vieler seiner Lebensepisoden setzt charakteristischerweise schon bei der - sonst unveränderlichen - Grundtatsache einer bürgerlichen Existenz ein: bei seinem Namen. Eines Tages, etwa in seinem dreißigsten Jahr, entdeckt Balzac der Welt, daß er nicht Honore Balzac, sondern Honore *de* Balzac heiße, und mehr noch, er behauptet, nach Fug und Recht von je zur Führung dieser Adelspartikel befugt gewesen zu sein. Während sein eigener Vater nur zum Spaß und im allerengsten Familienkreise von der Möglichkeit geflunkert hatte, der altgallischen Ritterfamilie der Balzac d'Entrague vielleicht entfernt verwandt zu sein, erhebt der phantasiemächtige Sohn diese windige Vermutung herausfordernd zur unbestreitbaren Tatsache. Er unterzeichnet seine Briefe, seine Bücher mit »de« Balzac, er läßt sogar das Wappen der d'Entragues auf seine Reisekalesche nach Wien auf montieren. Verspottet wegen dieser eitlen Selbstadelung von den unfreundlichen Kollegen, antwortet er frank und frech den Journalen, sein Vater hätte diese adelige Herkunft längst vor seiner Geburt schon in amtlichen Dokumenten festgestellt; das Adelsprädikat in

S. 10

seinem Geburtsschein wäre darum nicht minder gültig als jenes Montaignes oder Montesquieus.