

5. Gewalt und Wahrheit

5.1 Wahrheit des Narrativs

In einer letzten Analyse soll nun der Schritt in die den Texten übergeordnete Ebene vollzogen werden. Denn neben den Ordnungsstrukturen der semantischen Räume transportieren Erzählungen auch Wahrheiten über ihr Narrativ. Aussagen über Gewalt und Aussagen mit Gewalt können Teil dieser Wahrheiten sein, zu denen ein Leser sich im Verhältnis zu seiner Wirklichkeit positionieren muss.

Beim Semioseprozess ist der Rezipient auf sein Weltwissen angewiesen. Sowohl ganz basale Begriffe als auch komplexe und abstrakte Sachverhalte verknüpft er dabei über den Text mit seiner Umwelt. Aber auch dem Text selbst ist eine Logik inhärent. Sie kann sich wie im Abschnitt davor auf Regeln, Ordnungen und Gegebenheiten beziehen, die den diegetischen Raum und seine Gesetzmäßigkeiten festlegen. Komplexer und subtiler als diese sind aber Wahrheiten, die eine Erzählung oder ein Roman über sein Narrativ transportiert.¹ Mit Wahrheit ist in diesem Zusammenhang gemeint, dass Literatur im geschlossenen Rahmen seines sprachlichen Kunstwerks Urteile über Aussagen fällt und sie damit für ihren Kontext je nach dem als richtig, falsch oder nicht richtig und nicht falsch ausweist.² Sie sind nicht wie die Ordnungsschemata Teil der Dramaturgie und nur auf spezifische, semantische Räume beschränkt, sondern sie umspannen den gesamten Kosmos einer Erzählung und besitzen allgemeine Gültigkeit. Diese Wahrheiten können sich in der zum Schluss entworfenen zentralen Aussage eines Textes bündeln, sie können aber auch einer Folie gleich als unhinterfragte Voraussetzungen existieren. Die in Schnitzlers *Hirtenflöte* verfremdete Teleologie des Märchens ist eins von vielen Beispielen dafür. In der prototypischen Märchenkonzeption wäre die unaus-

1 Vgl. ASSMANN: Legitimität der Fiktion, S. 106f.

2 Je intensiver ein Text sich mit dem Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit auseinandersetzt, desto komplexer werden die transportierten Aussagen. Es kann deshalb nicht pauschal angenommen werden, dass ein Text eine oder mehrere Wahrheiten präsentiert, sondern es ist ebenso möglich, dass er bestimmte Wahrheiten als unzulänglich oder inkonsistent markiert, ohne eine Alternative anzubieten. Gerade für die moderne Literatur ist Letzteres eher Regel als Ausnahme.

gesprochene, aber durch den Text immer wieder exemplifizierte Wahrheit, dass gute Taten sich auszahlen.³ Schnitzlers Text, wie bereits erörtert, unterläuft diese Wahrheit und konterkariert sie, indem sie sich teilweise in ihr Gegenteil verkehrt. Im prototypischen Märchen hingegen ist es irrelevant, wie viele semantische Räume mit unterschiedlichen Ordnungsschemata der Held durchläuft – am Ende gilt, dass sein tugendhaftes und moralisches Handeln zum Erfolg führt. Der Text trifft damit zuerst und vor allem eine Aussage über seine eigene diegetische Welt, jedoch verweist sie auf die den Rezipienten umgebende Wirklichkeit.⁴

Der Grund dafür, dass Literatur Aussagen über Wirklichkeit produziert, liegt darin begründet, dass Literatur ein Modell von ›Welt‹ entwirft.⁵ Wie bereits erwähnt, strukturiert sich die erzählte Welt als geschlossenes Kontinuum und proklamiert somit einen universellen Wahrheitsanspruch für seinen gegebenen Entwurf. Die Abgeschlossenheit und den Universalitätsanspruch erhebt aber auch das Subjekt in seiner eigenen Umgebung. Dieser Aspekt ist jener, der zur intensiven Auseinandersetzung mit Literatur provoziert. Dabei findet eine ständige Übertragung und ein Abgleich mit den eigenen Erfahrungen, Vorstellungen und Überzeugungen statt, die sich das Subjekt über seine Existenz bildet und gebildet hat.⁶ Dem Leser ist es nun anheimgestellt, ob er die Aussagen der Literatur in seine eigene Umwelt überträgt oder nicht. Es ist das Moment, an dem der Rezipient sich und seine Umgebung beginnt kritisch zu reflektieren und gegebenenfalls seine Annahmen über seine Welt zu verändern. Dies wird umso brisanter, wenn der absolute Wahrheitsanspruch der materiellen Lebenswelt erodiert.⁷

Da die Wahrheit des Narrativs sich aus der Gesamtheit des Textes generiert, wird sie mit unterschiedlichen Textstrategien konstituiert und transportiert. Alle bisher beschriebenen Verfahren von der Grenzüberschreitung bis hin zur Weltfestschreibung dienen damit auch diesem Zweck. Im Folgenden soll aber ein Aspekt besondere Berücksichtigung finden, der bisher immer nur am Rande erwähnt werden konnte, und das ist die Korrelation der metaphorischen Verwendung von Gewalt mit Aussagen, die die diegetische Weltwahrheit betreffen.

3 Die Bezeichnung »prototypische Märchenkonzeption« umgeht ein Terminologieproblem. Es ist sicherlich richtiger, von prototypischen Volksmärchen zu sprechen. Allerdings ist dieser Begriff selbst problematisch. Entscheidend für den Zusammenhang hier ist die Erwartungshaltung des Lesers, dass ein gutes Handeln mit einem positiven Ausgang der Geschichte belohnt wird und die für eine bestimmte Gruppe von Märchentexten gültig ist (vgl. PÖGE-ALDER: Märchenforschung, S. 31f.; NEUHAUS: Märchen, S. 7f.).

4 Auf diesen Aspekt legt Goodman seinen Schwerpunkt, wenn er der Kunst einen äquivalenten Stellenwert als Erkenntnismittel der Welt zuweist, vgl. GOODMAN: Weisen der Welterzeugung, S. 128ff.

5 Vgl. LOTMAN: Vorlesung, S. 22f.

6 Vgl. ebd., S. 27f.

7 ASSMANN: Legitimität der Fiktion, S. 109.

5.2 Künstlerexistenz: Die gute Schule

5.2.1 Der Ekel des Dilettanten

In einem viel umfangreicheren Maß als die übrigen hier besprochenen Erzählungen bedient sich Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890) am Bildbereich der Gewalt. Sowohl bei der Erzeugung von Atmosphäre und bei der Präsentation von Emotionen als auch bei der Emphase wichtiger ideologischer Aussagen greift der Text auf Darstellungen der Gewalt zurück. Dabei liegt, wie bereits bei der Darlegung des Inhalts des Romans im dritten Kapitel angedeutet, der Fokus die gesamte Handlung über auf der emotionalen Konstitution des Protagonisten. Seine Weltwahrnehmung, die durch seine Gefühlslage bestimmt wird, sowie die Veränderungen dieser beiden in gegenseitiger Abhängigkeit ist durchgehendes Motiv des Romans. Seine Beschreibungen, die er für seine Emotionen entwirft, werden von der Erzählinstanz aufgegriffen und wiederholt in einen generellen Bezug zur diegetischen Welt gesetzt.

Bereits zu Beginn wird dekadenttypisch bei der Hauptfigur des Malers der Ekel – der *ennui* – inszeniert, der zugleich den Impuls für den weiteren Handlungsverlauf darstellt:

Er ermüdete und wie das Gewühl wuchs, wurde er ungeduldig. Und dann ärgerte er sich, so verdrossen zu sein und sich selber wieder die Freude zu vergällen. Und dann ärgerte er sich der dummen Laune, überhaupt das Atelier verlassen zu haben. Er wollte zurück. Aber da er nun einmal da war, war es am Ende doch eigentlich gescheiter ... so schwankte sein Wille, so schwankte sein Weg. Vor dem Brunnen auf dem Platze des heiligen Michael starrte er aufs schwere, schwarze Wasser, das ächzend schwoll. Er war sehr mißmutig und in kurzen, hastigen, abgerissenen, spitzigen und schrillen Pfiffen zerhackte er seinen Verdruß unwirsch vor sich hin. Er wußte es, daß er unnütz und in Ärger seine Zeit verthat, wenn er nicht heim kehrte; aber wenn er heim kehrte, dann war ihm sicher erst recht der ganze Abend verdorben. Er kannte sich, es war ja nicht das erste Mal. Und er war sich wieder sehr zuwider.⁸

In der kurzen Szene ist die Dominanz der Isotopie [Ekel] deutlich in den vielen mit ihr assoziierbaren Begriffen wie »ermüden«, »Gewühl«, »ungeduldig«, »ärgern«, »verdrossen«, »mißmutig« etc. zu erkennen. Der Charakter der Figur wird damit in die Tradition der dandyhaften Weltverweigerer gestellt, wie sie typisch für die damalige artistische Selbst-, aber auch Fremdwahrnehmung war. Gerade die Hin-

8 DgS, S. 7.

wendung zum Ekel als eigentliches Movens der gesamten Handlung lässt sich in vielen ähnlichen Schriften der Zeit wiederfinden.⁹

Durch seine momentane Unfähigkeit, Kunst zu schaffen, verweist der Maler ebenfalls auf die Figur des modernen Dilettanten und der entsprechenden Kunstdiskussion der Zeit.¹⁰ Der Maler überformt die Wahrnehmung seiner Umgebung auffällig negativ, wenn er »aufs schwere, schwarze Wasser, das ächzend schwallt, starrt. Vor allem die Antropomorphisierung des Wassers durch »ächzend« (|+hum, anstrengend|) in der kontextuellen Abhängigkeit zu dem Semem von »schwarz, schwer« stellt letztlich eine Übertragung des inneren Zustandes der Figur auf seine Umwelt dar. Diese subjektive Wahrnehmung wird ebenfalls von Anfang an als ständig wechselnd dargestellt. Denn bereits nur wenige Seiten später kehrt der Maler noch einmal zum selben Brunnen zurück und beschreibt ihn diesmal aufgrund seiner veränderten emotionalen Verfasstheit ganz anders: »Er war nun aber wieder, das zweite Mal, auf dem Platze von Sankt Michael, vor dem großen Brunnen, dessen lustige Sprünge plätscherten.«¹¹

Ebenfalls in der Eröffnung des Sujets wird die Motivation benannt, die letztlich zur Beziehung zu seiner Geliebten Fifi führt und die den eigentlichen Hauptbestandteil der eher ereignisarmen Handlung ausmacht:

Er ging wieder zurück, wieder hinauf, einem Mädchen nach. Sie gefiel ihm, und da auf einmal fuhr es durch ihn, daß er eine Mätresse haben müsse. Eine Mätresse, ja, wie die anderen, gegen die Einsamkeit. Bescheiden, billig, gar nichts Besonderes, nur daß er nicht mehr mit sich allein wäre. Nur daß sie ihm die schwarzen Schmetterlinge weg singe, die schwarzen Schmetterlinge seiner Grillen und Launen.¹²

Es zeigt sich hier bereits die narzisstische Grundkonstruktion der Figur. Nicht nur referiert er auf eine potenzielle Geliebte mit dem abwertenden Begriff »Mätresse«, sondern sie wird auch durch ihre Zweckgebundenheit als Zeitvertreib gegen die negativen Launen instrumentalisiert. Als Mittel zum Zweck ist es auch nicht nötig, dass sie spezielle Qualitäten mitbringt. Doch bereits einige Absätze später wird er die Idee verwerfen, dass sie nicht besonders zu sein braucht, denn im

9 Dandytum und Dekadenz sind nicht ursprünglich verbunden, sondern es findet eine Aneignung des Dandys durch die dekadente Strömung statt, vor allem bei Baudelaire aufgrund der Affinität zu denselben habituellen Mustern, vgl. TIETENBERG: Der Dandy als Grenzgänger der Moderne, S. 177ff.

10 So hat sich wohl auch Thomas Mann von Bahrs Darstellung in *Die gute Schule* hinsichtlich der Auffassung über den Dilettantismus inspirieren lassen, vgl. PANIZZO: Ästhetizismus und Demagogie, S. 72ff.

11 DgS, S. 10.

12 EBD., S. 8.

Gegenteil ist eine große Leidenschaft nötig.¹³ Es verbleibt aber bei einer Zweckgerichtetheit und damit bei einer vollständigen Objektivierung der Frauen. Denn es ist kein wirkliches Sicheinlassen auf den anderen gemeint, sondern es geht um einen emotionalen Zustand, der die Stagnation im Schaffensprozess überwinden soll. Beinahe schon stereotyp wird das Leiden zur Inspirationsquelle für die eigene Kunst erhoben.

Im weiteren Verlauf wird der Charakter kontinuierlich als wechselhaft charakterisiert, da er fortwährend zwischen der Suche nach einer großen Leidenschaft und einer simplen Betäubung der Sinne schwankt. Alles aber ist immer auf seinen persönlichen Nutzen ausgerichtet:

So verzweifelte er in seiner einsamen Folterkammer daheim und verzweifelte, wenn er sich flüchtete, im Gewühle der Straße und unter den Fröhlichen, wenn er zu Freunden ging, verzweifelte er erst recht und Grimm und Haß und Neid und Schmerz und Sehnsucht, wild durcheinander, fraßen an ihm und es half nichts, als daß er es eben einmal versuchte und irgendein Weib nahm, nur sich zu beschäftigen und zu betäuben, damit er das Denken vertriebe. Das alles mit der großen Leidenschaft, das war ja dumm. Ein lustiges, frisches und vergnügliches Weibchen – wenn sie nur lachte und lärmte. [...]

Ein Weib gegen die einsame Qual, wie man Cigaretten nimmt gegen Zahnschmerz oder Opium, wenn der Schlaf zaudert; irgend ein beliebiges Weib, welche Sorte ihm just der Zufall zuwarf – es konnte ihm ja nicht fehlen im Quartier, es gab ihrer wahrhaftig gerade genug.¹⁴

In dieser relativ langen Passage wandelt der Maler erneut seinen Wunsch nach überwältigenden Gefühlen in das Verlangen nach einer bloßen Ablenkung um. Die Frau, die durch den Begriff »Weib« und sein herabsetzendes Diminutiv »Weibchen« repräsentiert ist, wird im Zitat über eine längere Begriffskette mit der Isotopie [Betäubung(-smittel)] gleichgesetzt, die sich in der Rekurrenz der Sememe von »Cigaretten« und »Opium« findet. Auch hier vollzieht sich im Sembereich die bereits zuvor skizzierte Objektivierung dadurch, dass die zur Überschneidung gebrachte Isotopie das semantische Merkmal | -hum | enthält.

Nicht in der forcierten Objektivierung, wohl aber in der egozentrischen Selbstkonstitution durch das Gegenüber sieht Beßlich zu Recht eine auffällige Ähnlichkeit zur Figur des Werthers und spricht in diesem Zusammenhang von einer »narrzisstische[n] Selbstbespiegelung«, die beiden Figuren inhärent sei.¹⁵ In einer der wenigen Passagen, wo die Erzählung in Nullfokalisierung verbleibt, wird allerdings

13 EBD., S. 9.

14 EBD., S. 35f.

15 BEßLICH: Die Leiden des jungen Wien, S. 37.

auch der Unterschied zum *Werther* deutlich, denn seine Geliebte ist reziprok ebenfalls nicht wirklich zur ernsthaften Teilnahme an Bahrs Protagonisten in der Lage:

Sie begriffen sich nicht. Sie waren sich so fremd und waren doch eins in dem anderen. Sie konnten nicht verwachsen und hingen doch zusammen. Sie wollten jedes in das andere hinüber, bis von dem eigenen nichts mehr übrig wäre, aber sie fanden nur immer wieder sich selbst. Das andere konnten sie nicht gewinnen, weil sie sich nicht verlieren konnten, und blieben entfernt, wenn sie sich berührten.¹⁶

In für den Roman eher zurückhaltenden Worten wird die Unvereinbarkeit zweier Individuen gezeichnet, die nicht mehr dem Ideal einer romantischen Liebesidee entsprechen, wo die Verschmelzung bei gleichzeitiger Souveränität des Subjekts als vollkommener Zustand angestrebt wird. Beide sind gefangen in ihrer ichzentrierten Isolation, die sie unfähig macht, den anderen in seiner Individualität zu erkennen.

In wenigen, aber deshalb umso bedeutsameren Perspektivenwechseln dekonstruiert der Roman vor allem die Weltsicht der Figur des Künstlers. Im direkten Anschluss an eine Szene, wo der Künstler vor seinen Freunden mit der errungenen, vermeintlichen Liebe prahlt, beleuchtet der Text die Motive der Frau, die vor allem aus emotionaler Not heraus handelt, weil die Situation in ihrem Haus unerträglich geworden ist. Während sie die Sachen zur Flucht zusammensucht, geht sie durch seine Briefe, aber weder das Material, auf dem er schreibt, noch seine Worte werden von ihr positiv dargestellt. Nichts an seinem Schreibstil erachtet Fifi als bewundernswert, künstlerisch oder eloquent:

Zunächst seine Briefe [...] in einem wilden, fieberischen, tropischen Stil, der nichts mit dem gebräuchlichen Namen in der üblichen Wendung hieß, sondern sich um unerhörte, dunkle, seltsame Wortneuerungen in sonderbarer und gewaltsamer Fügung peinigte, von ungestümer, zügelloser, trotziger Begehrlichkeit, die sich nicht genug thun konnte, die alles heraus sagte und noch etwas mehr, die schnaubte und raste, mit einer lechzenden und schwindsüchtigen Empfindsamkeit vermischt, die Hälfte Baudelaire und die andere Künstlerwälsch, richtige »Decadence«, Preisschriften der Akademie Goncourt, [...].¹⁷

Der Isotopie [Krankheit] durch die Häufung entsprechender Merkmale in »fieberischen« und »schwindsüchtigen« wird [Tier], repräsentiert durch »schnauben« und »lechzenden«, zur Seite gestellt, um das »Künstlerwälsch« zu charakterisieren, das den Worten Gewalt antut, wenn es sie in »gewaltsamer Fügung« »peinigt«. Und anders als von ihm unterstellt, weiß sie sehr wohl die künstlerischen Vorbilder wie

16 DgS, S. 145f.

17 EBD., S. 132f.

Baudelaire und *décadence* zu benennen. Mit der Demontage seiner schriftstellerischen Fähigkeiten aber erodiert sie, ohne dass er es erfährt, eine seiner Grundfesten der Selbstfestschreibung. Als sie ein Bild von ihm in österreichischer Soldatenuniform findet, gipfelt ihre Beschreibung im Ausspruch: »der Feind, der geschworene Erbfeind!«¹⁸

Auf den ersten Blick scheint es deshalb, als ob die dargebrachte Perspektive des Künstlers allein nicht für die Wahrheitsbestimmung der diegetischen Welt ausreicht. Mehr noch wirkt gerade die Gegenüberstellung der Selbstwahrnehmung des Malers mit der Fremdwahrnehmung durch seine Geliebte in ihrem Konterkarieren zutiefst ironisch. Dem widerspricht aber eine Aussage von Hermann Bahr selbst, die er als Vorwort zur zweiten Auflage seines Romans verfasst: »Als ich dieser Tage um die Korrekturen zu machen, die ›gute Schule‹ wieder las, ist es mir seltsam ergangen. Das soll ich einmal gewesen sein?« und etwas weiter unten heißt es: »Könnte ich denn das heute noch erleben? Erleben, ja! // [...] Nur jene Sprache habe ich verlernt.«¹⁹ Viele Möglichkeiten der Stellungnahme wären denkbar. Jedoch ist es Bahr wichtig (aus strategischen Erwägungen oder nicht), sich nicht vom Inhalt, sondern nur von seiner Präsentation zu distanzieren – allerdings ohne Angabe von Gründen. Es gilt also zunächst festzuhalten, dass, wenn auch vielleicht nicht in der Figurenperspektive allein, der Autor eine Aussage in den Text legen wollte, die er zu irgendeinem Zeitpunkt für sich als wahr erachtet hat.

5.2.2 Gefühl und Kunst als Verwundung

Was ebenfalls in den bisherigen Zitaten auffällig zutage tritt, ist die Verschränkung der emotionalen Selbstwahrnehmung mit Begriffen, die fast ausschließlich mit Schmerz assoziiert sind. Die Hauptfigur möchte seiner »Folterkammer« entkommen, der »Schmerz« selbst »frißt« neben »Grimm«, »Neid« und »Haß« an ihm.

Genauso häufig werden Emotionen, sofern sie für die Figuren von Bedeutung sind, mit dem Bildbereich [Gewalt] konnotiert. So sieht etwa der Maler diese als ein Mittel, um aus der beschriebenen Situation der pathologischen Selbstreflexion auszubrechen:

Ja, dieses: durch fremde Gewalt und Erschütterung von außen die Trägheit und den Bann von der Seele zu schütteln, in welchen es schlief, das Unsäglichke, drinnen, unten, tief auf dem Grunde – er fühlte es ja so laut, so stürmisch, wie es rauschte und schwoll, hämmerte und pochte, wuchs und rang.²⁰

18 EBD., S. 133.

19 BAHR: Zur zweiten Auflage, S. 3.

20 DgS, S. 10.

Die Verwendung des bildgebenden Bereichs [Gewalt] ist nicht auf seine Figurenperspektive beschränkt. Bei der weiblichen Figur, die den zweitgrößten Textanteil für die Reflexion ihrer Gedanken hat, findet er sich auch zur Illustration ihrer Lebenssituation:

Kampf, hartnäckig und unverdrossen, heimlichen, meuchlerischen, listig schleichenden Kampf, alle Tage, vom Morgen zum Abend, Kampf um die Freude! Aber es dauerte nicht lange, da ward ihr der Kampf selbst eine Freude, unverhofft und von seltsamem Reize aller Sinne, aller Nerven, und gierig, wie einen herben tropischen Geruch, schmeckte sie die Wollust, wehe zu thun und Wunden zu stechen, mit tückischen, verstohlenen Griffen, hinterrücks, während die Lippen Freundschaft grinsten.²¹

»Kampf« substituiert das über den Textkontext erschließbare Zielwort »Demütigung« und referiert auf das Zusammenleben der Cousine und Fifi. Die Cousine teilt im Übrigen die Feindschaft der Figur Fifi nicht, denn an anderer Stelle spricht sie von ihr als »im Grunde gutes Kind«²², sodass es sich nur um eine einseitig aggressive Zuschreibung handelt. Für Fifi bildet der empfundene Konflikt die Motivation dafür, das Haus der Cousine zu verlassen. Dadurch, dass aber erneut eine Figurenwahrnehmung demontiert worden ist, wird wiederum dem Rezipienten die Bewertung der Glaubwürdigkeit überlassen, denn ab dem Absatz konnotiert das Semem »Freude« die darauffolgenden Wörter positiv. Der »Kampf« selbst wird über die dominante Isotopie [Wahrnehmung] in »Reize«, »Nerven« und »Sinne« und über die synästhetische Substitution (»Geruch« → »schmecken«) mit »Wollust« korreliert. Die Paraphrase von »Kampf« schließt sich direkt an die Substitution an (»wehe zu thun«/»Wunden zu stechen« etc.). Somit semantisiert »Wollust« »Kampf« rekursiv mit dem Merkmal |erotisch|. Tiefendiskursiv ließe sich also die Korrelation als [Gewalt korr Lust] charakterisieren. Auch diese Textstrategie ist wiederum eine dominante und ist an diversen Stellen innerhalb des Romans nachweisbar. Hier entscheidend ist aber, dass es sich bei der von Fifi behaupteten Notwendigkeit wohl eher um einen willkommenen Anlass handelt, der ihrerseits ebenfalls genutzt wird, um eine Eskalation voranzutreiben, damit der nächste Schritt der Flucht vor sich selbst gerechtfertigt bleibt.

Aber nicht nur Lebenssituation und Gefühlslage erfahren eine Engführung mit Gewalt, sondern auch die Idee der Kunst und ihr Wesen werden an zentralen Stellen mit Begriffen aus demselben Assoziationsbereich beschrieben. Die folgende längere Passage ist gleich unter mehreren Aspekten interessant, denn sie verschränkt sowohl auf der Ebene des Verhältnisses zur Kunst als auch auf der Ebene der künstlerischen Darstellung alles mit Gewalt:

21 EBD., S. 124f.

22 EBD., S. 128.

Jetzt malte er Geringes und Rasches nur noch, das im ersten Taumel geraten mochte, bevor das Fieber wieder verrauchte, damit es ihm nur den Glauben wenigstens versichere, den Glauben an die eigene Kraft, der wankte, und die Zweifel erwürge, die ihm die Seele fraßen. Jetzt malte er nicht mehr Salambo mit der Schlange, von Negerinnen im Bade bedient, mit der Sicht zwischen korinthischen Säulen hinaus auf das weiß besonnte Karthago; noch im Blute der Albigenser den wilden Simon von Montfort, dampfend, verzerrt, glasiger Augen, schnaubend vor Mordlust und lechzend nach Rache, in den aufgewühlten Eingeweiden sich zu sättigen; noch die ewigen Toreadoren in ungeheuren Arenen, Pikadoren, Banderilleros und Eskapaden zugleich in phantastischen Szenen, gegen zwanzig Stiere auf einmal, in erster Wildheit und schon verblutete und wie der Degen gerade aus der Muleta blitzt. Jetzt malte er nur noch in engem Rahmen bescheidene Farbenprobleme, ganz einfache und schülerhafte: Die Sonne über der hohen Wiese, welche der Wind bauscht, oder *femmes de brasserie*, zwei Brüste im gelben, qualmigen Lichte und den flackernden Schatten dahinter auf der schmierigen Wand, im Dampfe der Cigaretten. So im Kleinen und Geringen suchte er jetzt Größe und Gewalt.²³

Zwei gegenläufige Bewegungen lassen sich hier ausmachen. Zuerst ist, wie bereits in den vorherigen Beispielen, »Emotion« vor allem durch Begriffe wie »Seele fresen« und »erwürgen« repräsentiert, die sich unter ihren semantischen Merkmalen die Einheit |gewaltvoll| teilen. Zugleich eröffnet die Passage eine Gegenüberstellung von zwei Kunstsubjets. Die zuvor bevorzugten Motive des Künstlers zeichnen sich auf ihrer Darstellungsebene durch die Brutalität ihrer Thematik aus. Der Häufung der rekurrenten Seme hin zur offensichtlichen Isotopie [Gewalt] ist deutlich. Karthago im »Blute der Albigenser«, Simon von Montfort »schnaubend vor Mordlust und lechzend nach Rache, in den aufgewühlten Eingeweiden sich zu sättigen« und schließlich die Szene eines Stierkampfes. In all diesen Bildern wird das Gewaltvolle des Sujets als künstlerisch postuliert. Im Fortschreiten unternimmt aber der Text eine asymmetrische Äquivalenzsetzung, wenn er die gegenwärtige Kunst des Malers mit Termen wie »gering«, »einfach«, »bescheiden« und »klein« semantisiert. Aus allen lässt sich die Konnotation |wertlos| ableiten, die vor allem durch die hier gegebene Einbettung begünstigt wird. Das »Geringe«, das zweimal erscheint und die Passage rahmt, wird im letzten Satz in ein kontradiktorisches Verhältnis gestellt, denn die jeweils den Begriffen »Geringen« und »Gewalt« beigeordneten Worte »Klein« und »Groß« bilden Gegensätze zueinander. Die vermeintliche Gleichsetzung stellt somit eine tatsächliche Opposition dar und wenn auch nicht explizit, so ist über die Kontextualisierung und ihrer Konnotationen eindeutig die Aussage ableitbar, dass die jetzige Kunst des Malers verglichen zu seinen früheren

23 EBD., S. 14f.

Werken minderwertig ist. Damit nimmt der Textterm aber eine weitere entscheidende Äquivalenzsetzung vor: Gewalt = Kunst.

Nicht nur das Dargestellte der Kunst, sondern auch der Produktionsprozess selbst werden vom Text als notwendig gewaltvoll oder schmerzhaft markiert. An folgender Stelle reagiert der Protagonist auf die für ihn zuerst schockierende Nachricht, dass ein anderer bekannter Künstler den Preis der Akademie gewonnen hat, und reflektiert deshalb über sein eigenes künstlerisches Schaffen:

Einen Riesenbohrer mit sengender Schraube hätte er sich ins Fleisch wälzen mögen, mit ächzenden Furchen durch die knarrenden Rippen, tief, ganz tief, bis ein großes Loch würde, in die Abgründe der Seele hinein, ein ungeheures Triumphtor seiner Kunst, durch welches die Eingeweide sie herausspeien könnten.²⁴

Was im Tiefendiskurs als Substitution des Merkmalfeldes (Kunst-)[Produktion] durch [Verwundung] beschrieben werden kann, wird im Oberflächendiskurs komplex kodiert, indem das Substitutum die weitere Konstitution des Vorgangs [Produktion] strukturiert. Während eine andere dominante Isotopie [Körper] in den Samen der Begriffe »Fleisch«, »Rippen« und »Eingeweide« rekurrent ist, lassen sich »Riesenbohrer« und »Schraube« in der Semklasse |maschinell| zusammenfassen. Dies wiederum semantisiert die Segmente »wälzen«, »ächzen« und »knarren« über den textuellen Kontext ebenfalls als |maschinell|. Somit korrespondieren die übrigen Segmente mit dem ursprünglichen Substituens [Produktion], während die Isotopie [Körper] dem Substitutum folgt. Ähnlich wie bei Lautréamont werden letztlich entgegen konventioneller Konnotationen zwei Bereiche disjunktiv verbunden (»Triumphtor« vs. »herausspeien«). Der künstlerische Schaffensprozess, der, wenn er auch beschwerlich ist und deshalb konventionell mit einer Geburt gleichgesetzt wird, erhält hier den Charakter einer Selbstverwundung, die als Ergebnis auch physisch ein Loch im eignen Körper zurücklässt. Unschwer sind hier die Tendenzen der Pariser Ästhetik zu erkennen, die auf der Suche nach einer neuen Bildsprache das Repertoire um das Grausame und Hässliche erweitert. Paradigmatisch ist ebenfalls, dass die Passage einen künstlerischen Prozess beschreibt. Es ist die Erkenntnis des Künstlers, die aus seinem Scheitern folgt. Der neue Prozess der Kunstschaffung muss die beschriebene Handlung der Verwundung sein, seine alte Haltung war der neuen Zeit nicht mehr angemessen. An dieser Stelle wird ein weiteres Mal illustriert, was den gesamten Verlauf der Erzählung über den Künstler motiviert. Er ist auf der Suche nach dem Innovativen, sowohl in der Kunst als auch in der Liebe, welches in Form und Ausdruck der von ihm als radikal neu empfundenen Zeit der Dekadenz entsprechen soll und hinter die es gedanklich keinen Schritt zurück mehr geben kann.²⁵ Bahrs Schrift partizipiert hierbei

24 EBD., S. 162.

25 Vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 367f.

an einem Schöpfungsdiskurs, der spätestens seit Nietzsche das Leiden und den Schmerz als Notwendigkeit und Voraussetzung mit dem kreativen Schöpfungsprozess engführt.²⁶ Auffällig allerdings ist auch, dass über das Kunstobjekt selbst nichts ausgesagt wird. Es ist womöglich ganz im Sinne einer negativen Ästhetik nur das Loch, das am Ende zum Objekt der neuen Kunst wird. Der Kunstprozess ist Garant für das Kunstwerk, nicht mehr seine formalen Merkmale.

5.2.3 Die neue Liebe

Wie auch für den vorhergehenden Befund gilt für den folgenden: Er ist für das gesamte Textkonstrukt zwar nicht absolut gültig, aber seine Häufigkeit und Elaboration sind auffällig. Die Konnotation von körperlicher Liebe oder dem Begehren allgemein mit Schmerz oder Verwundung sind durchgängig im Text und in weit größerem Umfang vertreten als andere Formen der Kombination. Schlussendlich, wie in Kapitel 3.4 erwähnt, wird sich auch die Beziehung des Künstlers und seiner Geliebten in ein sadomasochistisches und damit auf Gewalt basierendes Verhältnis wandeln. An verschiedenen Momenten kündigt sich, bereits bevor sie und er zusammenkommen, in den Gedankengängen des Malers die Entwicklung an.

Nachdem der Maler sich schon einige Male mit Fifi getroffen hat, möchte er auch eine Liebesnacht mit ihr verbringen. Sie lässt es aber noch nicht zu und er fühlt sich hingehalten. Tatsächlich vergeht aber zwischen dem ersten Kennenlernen und der ersten Liebesnacht nur ein Monat. In dieser Zeit handeln diverse Textsegmente von seiner vor allem körperlich empfundenen Sehnsucht. Die folgende Darstellung ist einer seiner offensiveren Annäherungsversuche ihr gegenüber: »Er stürmte auf sie mit taumelnder, fletschender, heulender Brunst. Irres Lallen toller Krämpfe, Röcheln aus geschnürter Kehle, und sein Atem sengte.«²⁷

Der einen dominanten Isotopie [Tier], die in dem rekurrenten Sem [animalisch] in den Wörtern »fletschen«, »heulen« und »Brunst« etabliert wird, steht die weitere Isotopie [Schmerz] in den Sememen »Krämpfe« und »sengen« zur Seite, die wiederum »Röcheln« und das Segment »geschnürte Kehle« mit [schmerzlich] semantisiert. Grundsätzlich ließe sich zunächst annehmen, dass die Schilderung damit in der langen literarischen Tradition der Darstellung der Liebe als Kampf stünde.²⁸ Vergleicht man aber dieses Segment mit der in Kapitel 3.4.2 vorgestellten mutmaßlichen Vergewaltigung im Nebenzimmer seiner Geliebten, fallen einige Parallelen auf. In beiden Szenen sind die beiden Isotopien [Schmerz] und [Tier] dominant. Ebenso wiederholt sich das Semem »Röcheln« und auch die Kehle ist in

26 Vgl. MEYER: Homo dolorosus, S. 272f.

27 DgS, S. 100.

28 DUERR: Obszönität und Gewalt, S. 236f.

der Szene im Apartment metonymisch präsent. Damit wird der Maler über mehrere Aspekte mit dem Unbekannten im Nebenzimmer korreliert.

Überdies findet sich auch in einigen Zeilen, die dem Zitat vorausgehen, die Anmerkung, dass er die Option, Fifi mit Gewalt zu nehmen, tatsächlich durchdenkt:

Ja, er hätte sie bezechen können mit gemischtem Weine – es gab dienstbare Wirte – bis daß ihr Widerstand taumelte und stürzte, und dann im Winkel über sie her; oder wenn sie im Wagen fuhren, hinterrücks auf sie, und mit Knebeln und Zwicken und Kratzen.²⁹

Das Einzige, was ihn abhält, ist: dass es »die Seele war, was er begehrte, was sie verwehrte«.³⁰ Da aber ansonsten keinerlei Bedenken seinerseits im Hinblick auf eine Quasivergewaltung geäußert werden, nähert er sich dem Unbekannten aus der ersten Szene weiter an.

Makrostrukturell über die Homologie in den beiden Szenen und mikrostrukturell über seine Gedankenzitate wird der Figur damit ein latentes Gewaltpotenzial zugeschrieben, das schließlich die Grundlage für seine sadistischen Ausschreitungen gegenüber seiner Geliebten bildet. Konsequenterweise erlangt in der folgenden Passage seine Sehnsucht einen lebensfeindlichen Aspekt:

Was in heißen Nächten oft, wenn er sich wälzte, an schaurigem Spuk das Fieber der Begierde aus ihm brütete, was an schwarzen Dämpfen aus seiner kochenden Geilheit tauchte, und die wilde Unzucht verirrter Dichtungen, die ihn beschwichtigen sollten, braute und verschmolz er zu einem brennenden Gifte, daß es ihr die Kraft auszehre und die Adern verpeste.³¹

Die teilweise synonyme Reihung »Begierde« | »Geilheit« | »Unzucht« konnotiert mindestens über »Unzucht« »Begierde« als negativ. Dem hinzugefügt ist die Äquivalenzsetzung seiner Lust mit »Gift« sowie die negative Wirkung, die es auf die junge Frau haben soll, repräsentiert durch die Segmente »Kraft auszehren« und »Adern verpesten«. Zudem werden in diesem Zusammenhang kulturelle Assoziationen zu Zauberschriften und Alchemie begünstigt. »Schwarze Dämpfe«, »kochen«, »brauen« und »verschmelzen« partizipieren mit ihrer Isotopie [Herstellung] an diesem Begriffsfeld. »Schauriger Spuk« semantisiert das Feld mit [unheimlich] und begünstigt somit zusätzlich die Assoziation mit einer fantastischen Szenerie. Gleichzeitig wird sowohl »Gift« als auch »Begierde« mit der Kunst verbunden, denn bei dem erwähnten Gift handelt es sich ja um seine Dichtung, die er, inspiriert durch seine Qual, ihr geben möchte, um sie zu verführen.

29 DgS, S. 98f.

30 EBD., S. 99.

31 EBD., S. 100.

Die Konnotationen und Zuschreibungen wandeln sich auch nicht, als Fifi tatsächlich – notgedrungen – bei dem Künstler einzieht. Obwohl von ihr beim Einzug ein in Anbetracht ihrer Figurenperspektive eher fragwürdiges Liebesgeständnis erfolgt, findet erneut eine ähnlich drastische Kodierung statt:

Da heulte er auf wie ein hungriges Raubtier, endlich über der Beute, und riß sie an sich und warf sich auf sie und wälzte sich mit ihr, jauchzend in kurzen, schrillen, heiseren Pfiffen, und verwundete sie mit bissigen Küssen.³²

Wiederum ist [Tier] in den Worten ›heulen‹, ›Raubtier‹ und ›bissig‹ dominant. Semantisierend wirkt sich das auf ›Beute‹ aus, da es ›Raubtier‹ zugehörig ist. Dadurch findet eine Substitution der Figur von [menschlich] zu [tierisch] statt. Hinzu tritt der Komplex ›verwundete sie mit bissigen Küssen‹. Die Zuschreibung des Merkmals [verwundend] erfolgt über das Tertium Comparationis Mund/Maul, auf das auch durch [bissig] als demselben Begriffsbereich zugehörig verwiesen wird. Statt sanfter Zuneigungsbekundung werden seine Zärtlichkeiten als verletzende Geste inszeniert, wobei hier wie zuvor auch die Strategie der Verbindung von Schmerz und starker Emotion aufgegriffen wird.

Obwohl bisher durchweg erotische Gefühle mit Schmerz und Gewalt konnotiert und sie als animalisch bis hin zu bedrohlich beschrieben wurden, beginnt die Beziehung zwischen der jungen Frau und dem Künstler zunächst harmonisch. Sie machen einen Ausflug und bewundern die Natur. Die Schönheit der Landschaft hinterlässt bei beiden einen intensiven Eindruck und auch der Umgang der Figuren miteinander trägt Züge empfindsamer Liebesszenen:

Er warf gegen den Atem des Abends den Mantel über sie, und sie hüllten sich eines in das andere und verwuchsen Leib in Leib. Er hatte den Arm um ihren Nacken und fühlte die warmen Knospen ihrer Brust. Und was sie sagte, jedes Wort klang ihm wie himmlische Musik von frohen Engeln, und er war sehr verwundert, es zum ersten Male zu gewahren, was der Frühling ist. Auf dem Steine hätte er bleiben mögen und sterben.³³

Und entgegen den bisher vom Text etablierten Erwartungen entfällt sogar die Schilderung der ersten Liebesnacht, sie muss vom Leser zwischen zwei Zeilen gedanklich ergänzt werden. »Dann, als wären sie es lange gewohnt, gingen sie zu Bett. Und das war mit einem jähen Überfall von Schreck und fast Entsetzen, wie er es gewährte, daß er eine Jungfrau umarmt hatte.«³⁴

Doch bereits bei harmlosen Spielen untereinander kommt das Gewaltpotenzial wieder zum Vorschein:

32 EBD., S. 105.

33 EBD., S. 109.

34 EBD., S. 110.

Da schreckte sie sein Träumen durch einen rieselnden Guß, kalt über das ganze Gesicht, daß es plätscherte. Und er im ersten Schauer gleich heraus und auf sie los, welche im Becken Busen und Nacken badete, und von hinten über sie her, zu rächen, und schleifte sie, wie sie auch mit Seifenschäum um sich schlug. Und sie rangen und stießen und würgten und zwickten und kitzelten und bissen sich, unter Jauchzen und Knirschen und Gellen.³⁵

Die das Unbehagen auslösende Ambivalenz der Szene wird durch die Kombination von widerstreitenden Merkmalen erzeugt, die damit eigentlich unvereinbare Signale zur Interpretation des Vorgangs senden. Die reine Handlung ihrerseits, das Nassspritzen mit Wasser, hat eindeutig spielerischen Charakter, der in seiner nicht aggressiven Natur durch die Konnotation des Semem »plätscherte« unterstützt wird. Ebenso so hat »baden« das semantisierbare Merkmal |–aggressiv| in sich. Ebenso die Verben »zwicken«, »kitzeln«, »jauchzen« und in ihrer abgeschwächten Form auch »ringen« und »stoßen« sind mit dem Assoziationsfeld »Spiel« vereinbar. Dem hingegen stehen »schleifen«, »würgen«, »beißen« in ihrer Merkmalsklasse |aggressiv| disjunktiv gegenüber. Durch diese Kontradiktion in den Semen erzeugt die Sequenz eine Brechung mit der dominanten Isotopie [Spiel], die letztlich zu einer Doppelbindung bzw. Doppelbotschaft führt.

Im achten Kapitel kommt es dann zu der folgenschweren Begebenheit zwischen den beiden, die aber bereits im verhältnismäßig langen siebten Kapitel durch detaillierte Reflexionen vorbereitet wird. Im Protagonisten manifestiert sich vorerst bei dem Versuch der Durchdringung der semantischen Dimension von Liebe und seiner Konsequenz für seine Existenz ein Wunsch:

Anderes Mal wieder, gleich darauf, ohne Vermittlung, wandelte es ihn an, sie zu würgen, zu peitschen, zu zerfleischen, mit wühlenden Griffen durch ihr verhaßtes Fleisch, bis sie weg wäre, ausgetilgt, vor Wut, Grimm und Ekel; und er hätte den Grund nicht sagen können, gar keinen Grund, sondern es kam nur so, wußte nicht, woher, es kam nur so in Aufruhr über ihn und bestürzte ihn unwiderstehlich, wenn er sie bloß ansah, unversehens, manchmal, in das beste Glück hinein.³⁶

Offen formulierte, aggressive Sachverhalte werden ausgedrückt mit kaum verfremdenden oder überformenden Mitteln. Die dominante Isotopie ist eindeutig [Gewalt], rekurrent in »würgen«, »peitschen«, »zerfleischen«, »verhaßt«, »Wut«, »Grimm« (und »Ekel« semantisiert). Die Reihung der Handlungsbegriffe »würgen«, »peitschen« und »zerfleischen« bilden in ihrem Aspekt |verletzend| eine sich steigernde Reihe. Die Aussagen bezüglich der Ursache, die der Charakter trifft, lassen sich als »der Figur nicht zugänglich« paraphrasieren. Hierbei erzeugen

35 EBD., S. 144.

36 EBD., S. 182.

»bestürzen« und »unwiderstehlich« eine Ambivalenz innerhalb des emotionalen Bewertungsversuchs der Figur durch das konjunktive Sem [unintentional] aber der diametralen negativen und positiven Konnotation.

Nach einer vorausgegangenen Eifersuchtsszene setzt der Maler den Wunsch in die Tat um:

Da schlug er sie mit der geballten Faust ins Gesicht. Weil sie sich nicht anders wehren konnte, spuckte sie auf ihn. Die Kleider herunter in Fetzen, bog sie über und mit seiner Hundspeitsche. Er wollte sie ganz verwüsten und entfleischen, bis gar keine Spur mehr übrig und er befreit wäre. Sonst wußte er nichts, als nur diese unnachgiebige Begierde, daß er nicht früher aufhören könnte. Nur Blut, Blut. Da wurde ihm erst gut, wie es herunter strömte. Da zwang er sie dann zur Liebe und züchtigte sie mit Küssen, während sie stieß, speichelte und fletschte. Bis ihnen die Sinne vergingen, wie in den Tod hinein.³⁷

Der Pleonasmus im Segment »geballte Faust« legt eine Emphase auf das Merkmal [verletzend] in »schlagen« und betont zugleich die Gewalttätigkeit der dargestellten Handlung. Das »nicht anders wehren können« markiert die Frau als unterlegen. Der elliptisch konstruierte dritte Satz erzeugt Dynamik in der Abfolge der stattfindenden Ereignisse, was mit der Aussage »Sonst wußte er nichts« korrespondiert, die wiederum die aussetzende Reflexion innerhalb der Figurenperspektive ausdrückt. »Verwüsten« stellt im Kontext von »entfleischen« die inzwischen historische Katachrese für [(schwer) verletzen] dar, dennoch ist das substitutive Sem [–menschlich] noch präsent. Das ist deshalb relevant, weil auch zum Ende der zitierten Passage die Substitution von [menschlich] → [tierisch] vorgenommen wird im Semem »fletschen«. Erneut findet sich die Dichotomie der kontradiktorischen Seme [–]aggressiv in den Segmenten »zur Liebe zwingen« und »mit Küssen züchtigen«, die eine strukturelle Analogie zur Konstruktion »mit Küssen verwunden« aufweist. In Bezug auf die Proposition ist entscheidend, dass der Protagonist für sich als Ergebnis des Gewaltakts seine Befreiung postuliert (»bis er befreit wäre«). Das Verursachen von Schmerzen führt zur Befreiung des Verursachers. Der Gewaltakt bewirkt eine Veränderung des Verhältnisses der Figuren zueinander für den Fortgang des Romans und wird nun bestimmend für die weiteren Intimitäten:

Von diesem Tage an wandelte sich ihr Bund im Zeichen der Peitsche. Ihre Liebesungen wurden Mißhandlungen, und jeder Kuß, wie Hieb von Dornen, grub heiße Wunden, von welchen sich ihr Leib vereiterte, wie durch einen Aussatz ihrer Schande. Es war eine grausame und ruchlose Folter von unersättlicher Gier, die

37 EBD., S. 230.

wachsend wütiger brandete jedes neue Mal, erfinderisch in Gräueln, eine verirrte Wollust in den Wahnsinn hinein.³⁸

In der Anführung der Segmente »Aussatz ihrer Schande«, »grausame und ruchlose Folter«, »Gräueln«, »verirrte Wollust« und »Wahnsinn« wird für den diegetischen Wertehorizont die neue Form der sexuellen Intimität als moralisch verwerflich stigmatisiert. Die größere Distanz im Modus der Präsentation verortet die Wertung auf der Ebene der Erzählinstanz, womit ihr ein höherer Wahrheitswert zukommt, als wenn es sich um die Einschätzung einer Figur handeln würde. Allerdings legt die am Anfang geschilderte Erfahrung der Vergewaltigungsszene in ihrer bedrohlichen Kodierung aufseiten der weiblichen Hauptfigur eine ähnliche Bewertung der an ihr verübten Gewalttaten nahe. Tatsächlich aber fällt zumindest ihre emotionale Positionierung bereits zu Beginn des ersten Gewaltakts widerstreitend aus: »Er ließ sie nicht los, den ganzen Weg nicht, sondern schleifte sie wie ein störrisches Kalb. Sie wagte kein Wort und nicht laut zu weinen. Sie hatte große Angst und empfand viele Liebe, weil er stark war.«³⁹

Auch im vorletzten Kapitel, das eine Retrospektive der Beziehung ihrerseits darstellt und in der viele seiner Sichtweisen und Bewertungen von Ereignissen im Nachhinein relativiert werden, bleibt die gesetzte Kausalität konstant: »Oder er prügelte sie. Das hatte sie noch am liebsten. Es geschah wenigstens etwas auf den Sinnen und sie merkte, daß sie ihn noch immer liebte; das war doch komisch.«⁴⁰

Der Garant für ihre Zuneigung sind die ihr durch ihn zugefügten Schmerzen. Auch nach dem im letzten Kapitel einige Zeit vergangen ist, verbleibt sie trotz neuer Beziehung bei der Einschätzung, dass sie ihn eigentlich noch immer lieben würde. Anstatt dass also aus der zuvor nahegelegten Haltung Fifis zur sexualisierten Gewalt eine Abwendung und Distanzierung erfolgt, fühlt sie sich im Gegenteil zum Schluss nur noch durch diese zu ihm hingezogen – in der Erinnerung an die Schmerzen. Wie Maximilian Bergengruen ausführlich erörtert, manifestiert sich in dem hier dargestellten Beziehungsverhältnis eine sadomasochistische Perversion, die sehr exakt den Beschreibungen folgt, wie sie in der damaligen Sexualwissenschaft entworfen werden.⁴¹ Vor allem die Unterscheidung in das männliche, sadistische und das weibliche, masochistische Prinzip entspricht dem vorherrschenden dichotomischen Denken im Hinblick auf die damaligen Geschlechterkonzeptionen.⁴² Bergengruen sieht hierin eine direkte Umsetzung der neurowissenschaftlichen Diskurse der damaligen Zeit. Während Fifi an »Hysterie und Suggestibilität« leide, zeigten sich beim Maler deutliche Züge von »Neurasthenie und Nervosi-

38 EBD., S. 232.

39 EBD., S. 229.

40 EBD., S. 280.

41 BERGENGRUEN: Das göttliche Ende der Nerven, S. 329ff.

42 Vgl. Kap. 2.1.2.

tät«. ⁴³ Diese Dispositionen der Hauptfiguren bereiteten letztlich den Ausgang und die Eskalation der Beziehung in ein zum Schluss rein körperlich, sadomasochistisches Verhältnis vor. ⁴⁴

5.2.4 Schmerz ist Wahrheit

Das Textgefüge baut durch die Homologie der Korrelation und Äquivalenzsetzung von [Schmerz] eine eigene Argumentation auf, die vor allem über die Reflexionen der Figur des Malers geleistet wird. Diese Ex- und Implikationen lassen sich in Aussagesätze paraphrasieren, weshalb ich hier von der ›Logik‹ der Erzählung sprechen möchte. Bezeichnenderweise verwendet der Protagonist selbst, wenn er auf seine Reflexionsprozesse referiert, den Begriff ›Logik‹. ⁴⁵

Dadurch, dass an diversen Stellen im Text sowohl eine Äquivalenzsetzung von ›Wahrheit‹ ⁴⁶ und ›Kunst‹ als auch eine Substitution der beiden Begriffe stattfindet, lässt sich hieraus die Aussage bilden a) ›Kunst ist genau dann Kunst, wenn sie wahr ist.‹ An verschiedenen Stellen, für die die oben unter 5.2.2. angeführte exemplarisch steht, ist der (Kunst-)[Prozess] als schmerzlich kodiert. Wahre Kunst ist nur durch eine schmerzhaft Schöpfung möglich, wodurch sich ergäbe b) ›Das Schaffen von Kunst verursacht Schmerzen.‹ Aus a) und b) ließe sich nun aber zumindest inhaltlich ableiten c) ›Wenn ein Prozess Schmerzen verursacht, ist sein Ergebnis wahr.‹ Somit ist es von dem Protagonisten nur konsequent, wenn er über die von ihm an seiner Geliebten praktizierten Form von gewalttätiger körperlicher Liebe bereits bei der Manifestation des Wunsches die Einschätzung fällt:

Es war ganz wie mit der Kunst. Er hatte sie alle beide, die Liebe und die Kunst. Aber er vermochte sie nicht zu gestalten.

Und da fand er eines Tages die Formel, die alles erklärte, ganz genau: es handelte sich um die neue Liebe. ⁴⁷

43 Vgl. BERGENGRUEN: Das göttliche Ende der Nerven, S. 321.

44 Vgl. ebd., S. 329.

45 Der Begriff wird vom Protagonisten insgesamt im Roman sechsmal verwendet und immer im Zusammenhang mit dem Versuch, seine Reflexionen zu ordnen.

46 »Wahrheit« hat innerhalb des Romans keine absolute metaphysische Stabilität, auf Seite 187 heißt es: »Wahrheit! Wahrheit! Aber Wahrheit war bloß, sich irgend etwas einzubilden, was es sein mochte, nach zufälliger Laune; Wahrheit war bloß, sich gründlich anzulügen.« Diese Skepsis ist aber im Roman einmalig. An allen anderen Stellen herrscht die Bedeutung eines stabilen und konstanten unabänderlichen Zustandes vor (etwa S. 17ff., 79f., 149ff., 161f., 174f., 177 und 180).

47 DgS, S. 199.

Die neue Liebe müßte ungeheuer sein, gewaltsam, roh, jäh, furchtbar, maßlos – gotisch muß sie sein, wie die Zeit.⁴⁸

Gewalt und damit sich selbst und anderen Schmerzen zufügen wird innerhalb des Romans als Garant der Wahrheit kodiert. Der schmerzliche Schöpfungsprozess ist die Notwendigkeit, um das Neue und damit das Authentische und Absolute zu finden oder zu schaffen. Ausschließlich dieses hat in der Welt der Figur des Malers Daseinsberechtigung, alles andere ist falsch. Im Tiefendiskurs etabliert sich so die asymmetrische Opposition von GLÜCK |schmerzlos| → |falsch| :: LEID |schmerzvoll| → |wahr|. Dieses Wertesystem ist nicht das alleinige innerhalb des Romans, aber das dominante aufgrund seiner Häufigkeit und seiner Ausführung. Ein konkurrierendes Wertesystem wird über die Figurenperspektive seiner Geliebten konstituiert, welches auf materiellen Werten und Existenzsicherung beruht und das letztlich die Motivation für Fifi zum Abbruch der Beziehung darstellt. Im letzten Kapitel des Romans verschiebt sich das Wertesystem des Protagonisten zugunsten des Wertesystems von Fifi. Er adaptiert ihres, ohne dies zu reflektieren, sondern präsentiert nur kurz und knapp die entscheidenden Ziele und Ansprüche, die nun den ihrigen entsprechen. Damit liegt eine vergleichbare Wandlung des Charakters vor wie bei der Figur in Charles Baudelaires Werk *La Fanfarlo* (1847), in dem der dandyhafte Künstler sich selbst in eine bürgerliche Existenz überführt, allerdings ohne Verlust der eigentlichen Künstlertätigkeit.⁴⁹

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Bergengruen in seiner Abhandlung, der besonders die Abhängigkeit dieses Gedankenganges mit der christlichen Heilslehre und ihrer Idee des Märtyrertums betont. Für Bergengruen stilisiert sich die Figur des Malers in seinen eigenen Worten zum »neuen Adam«, der durch den Prozesses des Leidens, vor allem repräsentiert durch die destruktive Liebe zu Fifi, die einzig zuerst den Zweck einer pragmatischen »Beruhigung der Nerven« hatte, zu einem neuen und damit modernen Selbst findet.⁵⁰ Dieser Aspekt ergänzt insofern das hier Erarbeitete, dass auch die christliche Heilslehre eine offensichtliche Affinität im Bereich der Figur des Märtyrers aufweist, die eine Gleichsetzung bis hin zu einer Ersetzung von »Schmerz« und »Wahrheit« betreibt.

Es lässt sich letztlich nicht mit endgültiger Sicherheit entscheiden, ob die in der Perspektive des Malers entwickelte Logik für die gesamte diegetische Welt Gültigkeit besitzt. Das liegt erneut an zwei gegenläufigen Textstrategien. Konzentriert man sich ausschließlich auf den Verlauf der Handlung und in diesem Zusammenhang auf die Schlüsse, die der Maler in unterschiedlichen Situationen zieht, liegt die Lesart nahe, dass es sich ausschließlich um Rechtfertigungen des Künstlers für

48 EBD., S. 203.

49 Vgl. GARELICK: *Rising Star*, S. 34f.

50 BERGENGUEN: *Das göttliche Ende der Nerven*, S. 334ff.

sein eigenes Verhalten handelt. Darauf deuten eine Vielzahl von Formulierungen hin. Anders gewendet etabliert der Text auch zwei Wege, um die Figurenperspektive zu korrigieren. Das ist zum einen die sehr sporadisch wertende Erzählinstanz und zum anderen in weit größerem Maße die Figurenperspektive Fifis. Stellt man diese beiden Positionen gegenüber, sind ihre Wertesysteme und die gegenseitige Wahrnehmung des anderen genau konträr. Einzig in der Abhängigkeit der Liebe von Schmerz als Garant der Wahrhaftigkeit stimmen beide überein. Beflich spricht in diesem Zusammenhang von der »Ästhetik der Grausamkeit«, in der sich die Suche nach der neuen Liebe und die Suche nach der neuen Kunst entsprechen, die zugleich aber für das Wahre steht.⁵¹ Allerdings relativiert die Abhängigkeit von der offensichtlich unzuverlässigen Wahrnehmung des Malers ihre Allgemeingültigkeit. Auch verbleiben Bahrs eigene Äußerungen im Vorwort ambivalent, da schließlich unentscheidbar bleibt, ob er den Aussagen seiner Künstlerfigur oder den Aussagen seines Romans zustimmt. Denn der letzte Schritt des Malers, schlussendlich ein monitär-materialistisches Wertesystem anzunehmen, kann durchaus als Kompromittierung der wahren Kunst aufgefasst werden – zumal am Ende kein vergleichbares emphatisches Modell als neue Ordnung etabliert wird. Betrachtet man aber die intertextuellen Bezüge innerhalb des Jung-Wiener Kreises, handelt es sich dennoch um ein essenzielles Epistem. Ein Epistem jedoch, das kontinuierlich kontrovers verhandelt wird. Im Folgenden sollen deshalb noch einmal Passagen aus *Der Tod Georgs* mit diesem Epistem in Bezug gesetzt werden.

5.3 Tod als Wahrheit: Der Tod Georgs

In der Erzählung von Beer-Hofmann ist zunächst auffällig, dass auch hier eine Frau – wenn auch eine imaginierte – als Objekt und Werkzeug künstlerischer bzw. ästhetischer Vorstellungen benutzt wird. Ebenso wie in *Die gute Schule* wählt der männliche Protagonist sie aus Gründen einer ästhetischen Weltanschauung als Partnerin: »Schön war sie ja eigentlich nicht, aber etwas in ihr erinnerte an vieles Schöne; ein schwacher Schein von entfernter und fremder Schönheit schien über sie zu gleiten.«⁵²

Er fuhr auf. Liebte er sie? Nein; er kannte sie ja nicht, und es waren Tage und Wochen vergangen, in denen er sie nicht sah, und kein Verlangen, sie zu sehen, war ihm gekommen. Nur jetzt, wie sie in der Nacht im Vorübergehen ihn streifte, hatte sie wieder Gedanken an Dinge wachgerufen, die ihm lieb waren; nicht sie liebte er – nur das, woran sie ihn erinnerte.⁵³

51 BEFLICH: *Die Leiden des jungen Wien*, S. 32.

52 DTG, S. 525.

53 EBD., S. 526.

In beiden Stellen wird deutlich, dass sie für den Protagonisten lediglich Stellvertreter ist. Sie ist der Signifikant, der auf einen anderen Bereich verweist. Die Ausformulierung dieser Verweisstruktur nimmt einen umfangreichen und zentralen Platz innerhalb der Erzählung in Anspruch. Sie ist zugleich eng verbunden mit der diegetischen Welt- und Wahrheitsvorstellung, weshalb auf sie hier detaillierter eingegangen werden soll.

In der gerafften Darstellung der Ereignisse vor und nach der Hochzeit übernimmt die Figur Paul, nachdem sowohl Vater und Mutter der Ehefrau gestorben sind, die Funktion der einzigen finanziellen und emotionalen Bezugsperson für die Frau.⁵⁴ Obwohl nun die gesamte Aufmerksamkeit und Hingabe seiner Gattin sich auf den Protagonisten konzentriert, ist dieser weiterhin unbefriedigt: »Aber es quälte ihn, daß er sie so anders wußte, als er selbst war.«⁵⁵ Im nächsten Schritt versucht Paul deshalb seine Frau nach seinen Vorstellungen zu beeinflussen. Dabei geht er ähnlich manipulativ vor wie der Künstler in Bahrs Roman. Paul verunsichert seine Frau in ihren existenziellen Grundlagen, indem er ihr die Letztbegründung ihres Daseins tilgt: »Er nahm ihr den Glauben an einen gütigen Gott, der ihr Schicksal lenkte, und ließ ihr nichts als verzehrende Sehnsucht nach Glauben.«⁵⁶ Das zuvor schon charakterisierte Abhängigkeitsverhältnis wird dadurch nur vergrößert: »Aber je mehr er ihr nahm, desto mehr ward sie sein.«⁵⁷

In der Formulierung liegt bereits eine Semantisierung der Frau vor, die sie von einer Person zu einem Besitz wandelt. An entscheidender Stelle, die auch wieder eine Substitution zum Objekt aufweist, fasst die Figur Paul den Vorgang der Umbesetzung seiner Frau zusammen:

Leer und haltlos war sie ihm zugesunken, als hätte er die Kraft und Tugend aller Dinge geerbt, die er ihr getötet und die schwächer gewesen als sein Wort. Sie sehnte sich nach Inhalt und Fülle; und wie sonnenzerklüfteter verdorrter Boden gierig ausgegossenem Opferwein trinkt, sog sie durstig in sich, was an Worten über seine Lippen kam.⁵⁸

Die Begriffe »leer« und anschließend »Inhalt«, »Fülle« und »Opferwein« sind metonymisch mit »Gefäß« verbunden. Somit wird sie als Gefäß semantisiert. Auch die zusätzliche Semantisierung als »Boden« hat gemein, dass sie mit »Gefäß« die

54 Ebd., S. 535.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 551 – Dass es sich um eine Raffung handelt, ließe sich über die zeitliche Dimension argumentieren, die eröffnet wird in Verbindung zur Entsprechung der Formulierung vom Anfang des zweiten Teils: »Leer und haltlos sank sie ihm zu« (ebd., S. 535).

Merkmalsklasse |unbelebt| in Opposition zur »Frau« und somit |belebt| bildet. Sie ist jetzt ganz Gegenstand.⁵⁹

Diese Befüllung mit neuen Inhalten, die sich vor allem als neue Form der ästhetischen Zuschreibung und weniger als tatsächlich daseinsbegründende Natur darstellen, manifestieren sich in der Frau dann als Veränderung ihres Habitus und ihres Erscheinungsbildes. Es ist das Resultat eines explizit als »unbewußt« benannten Prozesses: »Von den Bildern von Frauen, deren große Schönheit fast quälende Unruhe gab, war unbewußt auf ihre Lippen das fremde Lächeln jener geglitten.«⁶⁰

Er schenkt seiner Geliebten zusätzlich diverse Gegenstände, die zur gewünschten Ausstaffierung und somit Veränderung des Erscheinungsbildes beitragen. Darunter befinden sich auch Ohrringe mit phosphoreszierenden Edelsteinen.⁶¹

Die Figur Paul gestaltet seine Frau so um, dass sie auf einen für ihn idealen Daseinszustand verweist. Auch bei Beer-Hofmann ist der Zweck somit ein rein egoistischer: »Und er fühlte, daß er weniger litt, erst seitdem sie neben ihm lebte.«⁶² Paul »leidet« an der Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die er stellvertretend an seiner Frau umzuformen versucht. Die eigentlich ideale Existenz ist für ihn nur in der Welt der Kunst möglich, hier im Besonderen repräsentiert durch die Lektüre der orientalischen Erzählungen von *Tausendundeiner Nacht*.⁶³

Diese Welt bedeutet für ihn ein alternatives Dasein. In der Aussage »Ihm lebte es«⁶⁴ kulminiert der Erzähler das Erlebnis des Lesens. Paul gleitet in die orientalische Idealwelt über, indem er die Handlungen der Figuren seiner Lektüre beschreibt, ihnen folgt und sie schließlich nicht nur nach-, sondern *miterlebt*. »Mit arkadischen Hirten trieb er die Herden zu Tal, auf schwerbeladenen bauchigen Galeeren horchte er des Nachts milesischen Märchen, und er betete in Tempeln, die niemand ihm zerstört.«⁶⁵

So beginnt die ausgedehnte Beschreibung von syrischen Tempel- und Kultstätten und den Riten, die Sexualität als Gottesdienst konstituieren. Die Beschreibung entfaltet eine komplexe Detailverliebtheit in der Wiedergabe der einzelnen Abläufe und Requisiten der religiösen Handlungen. Formal bemerkenswert ist der ornamentale Stil des Textes, der eine intermediale Dimension in seiner Art und Weise

59 Das betrifft auch die andere Frauenfigur in Pauls realer Welt. Seine Betrachtungen verbinden beide miteinander. Die Verdinglichung stellt den Versuch der Konservierung dar. Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 130.

60 Die Formulierung wird in Abwandlung wiederholt: »Von Frauenbildnissen, deren große Schönheit fast quälte« (DTG, S. 563).

61 »[D]ie tagsüber das Licht der Sonne tranken und von ihm erstrahlten, wenn nachts der Glanz anderer Juwelen schlummernd erlosch« (ebd., S. 552).

62 EBD., S. 551.

63 Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 136f.

64 DTG, S. 538.

65 EBD.

der Beschreibungen entfaltet, die die dekorationslastigen Darstellungen des Jugendstils nachbildet.⁶⁶ Allerdings nicht allein im bildgebenden Bereich, sondern auch in der Struktur des Textaufbaus selbst. Signifikant wird dies bei der häufigen Wiederholung von Formulierungen in leichter Abwandlung, die teilweise sogar symmetrisch arrangiert sind.

In anderer Menschen Gedächtnis lag das Wissen von diesen Dingen wie das Korn in trockenen Speichern; wie in tiefgepflühtes feuchtes Erdreich war es in ihn gefallen und sog, aufwuchernd, alle Kraft aus ihm.⁶⁷

Denn wenn in anderen das Wissen wie Korn in trockenen Speichern lag – in ihn war es wie in tiefgepflühtes feuchtes Erdreich gefallen; aufwuchernd sog es alle Kraft aus ihm.⁶⁸

Der Tempel als Sitz der Gottheit und Zentrum des Kultes wird dichotomisch zu den einfachen aus Lehm gebauten Hütten durch seine äußerliche Erscheinung überhöht:

Mit Gold waren seine Säulen umkleidet, und trugen ein Dach von purem Gold – die Spende vieler Jungfrauen und Knaben, die in den heiligen Hainen der Küste, fromm der Göttin dienend, fremden ans Land gestiegenen Männern Lust gaben.⁶⁹

Diese äußerliche Überhöhung im Glanz korrespondiert mit dem zugrunde gelegten Konzept von Wertigkeit und Macht. Denn direkt an diese Stelle schließt sich der Vergleich mit einer anderen Religion an: »[N]ichts hatte er gemein mit den ärmlichen Göttern, die, aus dem Holz der Feige und Buche dürftig geschnitzt, im Staube schmalen Karrenwege fast bettelnd standen, mühsam ihr Gottum fristend [...]«. ⁷⁰ Über die Worte »mühsam«, »dürftig« und »ärmlich« wird ein Wertegefälle suggeriert zugunsten des davor geschilderten syrischen Kultes, demgegenüber der zweite Glaube defizitär erscheint. Wenngleich an dieser Stelle nicht explizit auf das Christentum verwiesen wird, liegt eine Assoziation diesbezüglich nahe, da die

66 FLIEDL: Der Tod Georgs, S. 157: »Deshalb gilt ›Der Tod Georgs‹ auch als das eindrucksvollste Beispiel für erzählten Jugendstil in der deutschsprachigen Literatur: Seine Motive erinnern oft an rankenhafte Ornamente oder florale Arrangements.« Joachim Pfeiffer (Tod und Erzählen, S. 121) weist allerdings überdies darauf hin, dass sich verschiedene Stilelemente in Beer-Hofmanns Erzählung mischen und sie sich deshalb nicht ausschließlich einem Stil zuordnen lässt.

67 DTG, S. 538.

68 EBD., S. 550.

69 EBD., S. 540f.

70 EBD., S. 540.

Beschreibung der Gottesstätten am Wegesrand der Feldarbeiter eine eindeutige Anspielung auf die Herrgottswinkel darstellt.

Ein weiterer Aspekt der Darstellung des Tempeldaches zeigt die Strategie der Erzählung, mögliche vorhandene präsupponierte Werte umzuwerten. Die verschränkte Opposition der Begriffe »Jungfrau« und »Knabe«, aus denen sich die Merkmalsklasse |jung| ableiten lässt, gegenüber dem Begriff »Mann«, der eine direkte Opposition zu dem Begriff »Knabe« in den Merkmalen |erwachsen| ≠ |nicht erwachsen| bildet, lässt die heutige Grundbedeutung der »Jungfrau« als Frau, die noch nicht sexuell aktiv ist, zugunsten der einfachen kompositorischen Bedeutung |junge Frau| schwinden. Dass es sich um eine sexuelle Handlung handelt, ist durch das Segment »Lust gegeben« belegt. Somit fußt die Pracht der Tempelkuppel, die im Anschluss an die Stelle als signalhaft charakterisiert wird (»Weithin sandte das Dach seinen Glanz«),⁷¹ auf der im Christentum tabuisierten Prostitution von Minderjährigen. Diese wird aber durch die Segmente »fromm der Göttin dienend« und »in den heiligen Hainen« gegenteilig semantisiert.⁷²

Diese Strategie der Semantisierung durch moralisch ins Gegenteil verkehrte Vorzeichen im Hinblick auf die Folie einer christlichen Religion, die sexuelle Praktiken als Handlung des Gottesdienstes ausschließt und sanktioniert und in Abwandlung auch die moralische Folie der auf diesen Prämissen beruhenden Gesellschaft liefert, durchzieht die gesamte Beschreibung des Frühlingsfestes. Es ist dieses Moment, das letztlich auch die Gewalterfahrung umwertet. Der hier eröffnete topologische Raum ist zugleich der semantische Raum der Utopie und deshalb in seiner Merkmals- und Ordnungsstruktur diametral zu den ihn umgebenden Räumen gestaltet. Der besondere Witz der Erzählung *Der Tod Georgs* liegt darin, dass auch die vermeintliche wirkliche Existenz des Protagonisten zu diesem Zeitpunkt der Erzählung sich später als Traum entlarven wird.⁷³

Das imaginierte Tempelfest findet seinen Höhepunkt in einer mehrere Stunden andauernden Orgie. Sie beginnt zuerst mit der Schilderung aus einer Figurenperspektive, die dann aber aufgelöst und von kollektiven Eindrücken abgelöst wird:

Ein Weib schrie auf. Auf dem weichen selten zerwühlten Lager ihres Gemachs hatte sie mit gepreßten Knien von ihm geträumt, und bei festlichen Mahlen an ihn

71 EBD., S. 541.

72 Damit eröffnet sich eine weitere Konvergenz zu Saltens Darstellung. Es wird offensichtlich, dass mit der Hinwendung zu der modernetypischen Frauenfigur der Kindfrau ein problematisches, erotisches Feld eröffnet wird. Leider fehlt an dieser Stelle die Möglichkeit, das Problem vertiefend zu erörtern.

73 VGL. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 121, der vor allem das Eindringen des Todes als das Element herausstellt, das letztlich auch die mythische Welt als idealtypische verwirft.

gedacht, wenn sie den schalrieselnden Worten von Weisheitslehren lächelnd zu horchen schien [...].⁷⁴

Am Beginn der Steigerung der kollektiven Lusterfahrung, markiert durch den Aufschrei einer Frau, erscheint im Text das gesperrt geschriebene Personalpronomen »ihm«. Dieses »ihm«, dem offensichtlich eine bevorzugte Bedeutung zukommt, ist durch den fehlenden Bezug nicht klar ausgewiesen. Es ist aber sehr wahrscheinlich, wenngleich es keine weiteren Hinweise im Text gibt, dass die bereits in den Hintergrund getretene Figur Paul sich hier in die orgiastische Szene mit einschreibt. Die Textstruktur legt dies nahe, denn es handelt sich weiterhin um die ungebrochene personale Perspektive, in der die Schilderung der Traumszenerie verortet ist.

Die Zunahme der Gewalt dient am Beginn der Ereignisse zur Einleitung und Hinführung auf den Höhepunkt der ekstatischen Ausschreitungen. So schließt an das eben Zitierte die Handlung an: »[U]nd sie schrie auf und wühlte sich mit kralenden Fingern den Weg zu ihm.«⁷⁵ Damit wird durch diesen Vorfall eine neue Kette von Ereignissen eröffnet, die dann stringent in die Orgie führt und auch nicht mehr unterbrochen wird. Den Höhepunkt der Hinführung wiederum markiert das Zerbersten eines Kruges, der vor Hitze auf einem der Scheiterhaufen explodiert und heißes Öl in die Menge schleudert. Die so ausgelöste Fluchtbewegung fordert Tote:

Vom Wiesenrand gellten verzweifelte Schreie; die Äußersten hatte das Drängen über die Brustwehr in den Abgrund gestürzt, und angstvoll sich wehrend stemmten sich die anderen den Weichenden entgegen. Und es brach los.⁷⁶

Ab da beginnt die eigentliche Orgie, missverständlich durch die Aussage repräsentiert »Und es brach los«⁷⁷, denn der Text legt zunächst durch die Ereignisfolge eine Massenpanik nahe.⁷⁸ Aber die darauffolgende Stelle im Anschluss korrigiert die zu erwartende Folgerung: »Nicht mehr die Angst schrie aus ihnen«, sondern die »wild[e] Stärke.«⁷⁹

Im Folgenden vollzieht sich auch ein perspektivischer Wechsel der Fokussierung vom unpersönlichen Individuum (ein Weib) zum unpersönlichen Kollektiv:

74 DTG, S. 548.

75 EBD.

76 EBD., S. 548f.

77 EBD.

78 Brittnacher (Opferphantasien in der Literatur der Wiener Moderne, S. 495) unterläuft diese Fehlinterpretation, die eindeutig im Konflikt mit den nachfolgenden Darstellungen steht. Er spricht allerdings auch sonderbarerweise von Kastrationsszenen, die sich aber in der gesamten Erzählung nicht finden lassen.

79 DTG, S. 549.

Sie fanden sich im Gewühl und umschlangen sich aufrecht und glitten matt mit bebenden Knien zu Boden – ein wogendes Bett für anderer Umarmung. Über sie hin sank verschlungen ein Knäuel, vielarmig und vielköpfig, löste sich und wirrte sich von neuem, ungesättigt mit fangenden Armen Leiber an sich heranziehend.⁸⁰

Die Begriffe »Gewühl« und »Knäuel« stehen zu den partikularisierend synekdochisch verwendeten Bezeichnungen von »Leib«, »bebende Knie« und »fangende Arme« in Opposition durch die Merkmale $[\text{unbelebt}|\neq|\text{belebt}]$. Zugleich durch den kontextuellen Bezug auf diese und die ergänzenden Worte »vielarmig« und »vielköpfig« wird das Individuum im Kollektiv unentwirrbar aufgelöst.⁸¹

In der entscheidenden Passage für die Tempelsequenz werden die Begriffsfelder Gewalt und Sexualität zusammengeführt:

Und sie standen auf, und brachen zusammen, und erhoben sich wiederum, und schritten über die Liegenden und setzten auf keuchende Kehlen erstickend ihren Fuß, erschauernd in der Wollust des Wehetuns. Aber ihre nackten Sohlen fühlten lüstern das glühend schwellende Fleisch und die weich sich kräuselnden Vliese, und in neuer Gier warf sich einer hin über die so wirr Verflochtenen, daß er nicht sah, daß es einer anderen Leib war, der ihn umschlang, und einer anderen Lippen, an denen sein Mund sog. Während lustbelebende Hüften sich ihm entgegenhoben und gierig den heißen Strom des neuen Lebens tranken, fühlte er nicht, *daß unter seinen Küssen halboffene Lippen langsam erkalteten und – nicht in Wollust – gebrochene Augen starr nach oben sahen.*⁸²

Die hier hervorgehobene Stelle markiert eine weitere Diskrepanz zur angenommen gesellschaftlichen Wertevorstellung. Die beiden indexikalisch benutzten Schilderungen »erkaltete Lippen« und unter Verwendung der konventionalisierten Metapher im attributiven Adjektiv »gebrochene Augen« wird der Tod einer Kultistin während der Orgie beschrieben. Die Aussage »fühlte er nicht« macht klar, dass die männliche Figur nicht bemerkt, dass er soeben Geschlechtsverkehr mit einer Toten hat.

Gewalt, die hier am höchsten Punkt der Lust passiert, die nicht intendiert vollzogen wird, sondern aus der Gegebenheit der Situation entsteht, ist Garant für die Authentizität der uneingeschränkten wirklichen Wollust und damit des reinen Lebens an sich. Sie dient nicht zur Illustration eines abartigen oder perversen Kultes, sondern wird von der Erzählinstanz Paul als Ausbruchsversuch aus der Monotonie

80 EBD.

81 Zum Beispiel sieht Scherer (Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, S. 254) in dieser Szene die Erlösung vom Individuationsprinzip für den Protagonisten Paul.

82 DTG, S. 549 (Hervorhebung des Verf.).

des Daseins gewertet und somit mit seiner selbst als defizitär eingestuften Lebenssituation korreliert:

Fühlen wollten sie – endlich ihr Leben fühlen; den Kreis gleichverrinnender Tage, in den es gebannt, sprengen, und – wie sie die eingeborenen tiefen Schauer vor dem Tode kannten – die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken.⁸³

Gewalt geschieht zwecklos, aber nicht unbemerkt und ihre Auswirkung bleibt nicht unreflektiert (»erschauernd in der Wollust des Wehetuns«). Durch dieses Zusammenspiel wird die Gewalt, wird der Tod, wie alles in dieser Sequenz mit Sexualität korreliert, aber positiv konnotiert. In der Engführung aber von Gewalt und Wahrheit zeigen sich die Parallelen zu Bahrs *Guter Schule*. Gerade in der Banalität des Tötens und in der Banalität der Nekrophilie liegt das Absolute des Zwecklosen. Diese Szene ist nur ein minimales Fragment. Sie wird auch in der Sekundärliteratur kaum mehr als referierend besprochen und doch liegt hier tatsächlich eine Spur dessen, was den Ansprüchen einer zweckbefreiten und damit der absoluten Gewalt genügt. Ihre Funktion ist der Garant des Wahrhaftigen. Aber die Bewusstmachung des Geschehenden führt in die Spirale von Ablehnung und Abneigung. Dieses Detail der Ereignisse ist überflüssig und essenziell zugleich. Es kommt damit jenem »Zuviele« der Darstellung von allen hier präsentierten Ereignissen am nächsten. Wenn das Moment des Absoluten sich in der Selbstreferenz zeigt, die zugleich das Wahre beherbergt, ist diese Gewalt ihre Entsprechung im Dargestellten.

Wie Paetzke herausstellt, handelt es sich bei der Beschreibung der Tempelszene um eine zeitgenössische Position. Sie repräsentiere ein Lebenskonzept, als Gegenentwurf zur Alltagswelt, das die Schlagworte der Nietzsche-Rezeption verkürzt reproduziere und seine Philosophie banalisiere. Ihrer Meinung nach führt Beer-Hofmann dieses Konzept hier an, um es zu kritisieren.⁸⁴ Ebenso erwähnt Reto Sorg die für das *Fin de Siècle* und die Dekadenz typische Hinwendung zu einer alles auflösenden Lebenserfahrung und der Idee, dass das wirkliche Wesen des Daseins nur sich flüchtig im Traum oder der Vision offenbare.⁸⁵

Meiner Meinung nach kritisiert Beer-Hofmann weder das Lebenskonzept noch die ästhetische Einstellung. Er verschiebt sie in den Traum und weist ihr somit den seiner Auffassung nach einzig möglichen Ort zu, an dem sie existieren kann. Nichtsdestotrotz behauptet das Episteme als Wunsch, Ideal und Imagination seine Berechtigung. Wie ich bereits in Kapitel 3.3.3 versucht habe zu erläutern, erachtet Beer-Hofmann es für unmöglich, dass dieses Ideal in der Realität verwirklicht

83 EBD., S. 548.

84 Vgl. PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 82f.

85 SORG: Kurze Prosa, S. 377f.

werden kann. Es ist als Lebenskonzept unbrauchbar. Das nimmt ihm aber nicht seinen Wert als Idee.

