

STRUKTUR UND BEDEUTUNG von Hugo von Hofmannsthal „DAS MAERCHEN DER 672. NACHT“ (Versuch einer Interpretation)

1. Allgemeine Einleitung zur Interpretation der Erzählung

Die Hofmannsthal-Novelle beginnt mit der folgenden Behauptung:

„Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön* war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig.“

Einige Sätze später erfahren wir,

„da ihm an seinen Freunden nichts gelegen war . . . , lebte er sich immer mehr in ein ziemlich einsames Leben hinein, welches anscheinend seiner Gemütsart am meisten entsprach.“

Die obigen Zitate sind an sich nicht von besonderer Bedeutung. Wenn sie aber mit den abschliessenden Aussagen der Erzählung nebeneinandergestellt werden, so können wir interessante Beobachtungen machen, die formal-strukturellen und essentiell-inhaltlichen Gesichtspunkte betreffend:

„Noch mehr aber erschreckte und ängstigte ihn, *allein* zu sein . . .“

„Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer *allein* war . . .“

„Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit *verzerrten* Zügen, die Lippen so *verrisen*, dass Zähne und Zahnfleisch *entblösst* waren und ihm einen *fremden, bösen* Ausdruck gaben.“

Wenn wir in der Reihenfolge der Zitate jene charakteristischen Züge niederschreiben, die sich auf die zentrale Figur der Novelle, auf den Kaufmannssohn beziehen, bekommen wir die folgende Reihe der Eigenschaften; ‚schön‘ — ‚Suche nach Einsamkeit‘ bzw. ‚Wille zur Befreiung von der Einsamkeit‘ — ‚hässlich‘. Obwohl der inhaltliche Gegensatz der beiden Teile sofort in die Augen fällt, kann man jedoch — von formal-strukturellem Standpunkt aus betrachtet — über *Wiederholung* sprechen. Der einleitende und der abschliessende Satz der Erzählung äussern sich über die ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes, die dem ersten folgenden und dem letzten vorangehenden wesentlichen Behauptungen aber sagen etwas über sein ‚Verhältnis zur Einsamkeit‘ aus. Anders formuliert: der *Gegenstand* des Anfangs- und Endpunkts der Novelle, die zwei Eigenschaften des Kaufmannssohnes, ist *derselbe*, obgleich der Gegenstand

* Alle gesperrt oder kursiv gedruckten Teile sind Hervorhebungen des Verfassers.

selbst, die erwähnten Züge, sich im Laufe der Erzählung veränderte. Formal also, was die Beschreibung des gleichen Gegenstandes betrifft, ist die Rede von dem Ausgang von einem gegebenen Punkt und von der Rückkunft ebendahin. Schon die rein formale Funktion des Wiederholung-Moments ist bedeutsam, da sie der Erzählung eine strukturelle Geschlossenheit sichert. Wie aber darauf bereits hingewiesen wurde, besteht ein inhaltlicher Gegensatz zwischen den am Anfang und am Ende des Werkes beschriebenen Eigenschaften. Die Veränderung des Gegenstandes also führt zwischen beiden Punkten zur Entstehung einer wesentlichen „Höhendifferenz“.

Infolgedessen kann die Novelle auch so aufgefasst werden, dass sie nichts anderes ist, als die Beschreibung der Herausbildung der erwähnten ‚Höhendifferenz‘, auf direkte oder indirekte Weise eine Erklärung für deren Entstehen. In diesem Sinne berichtet die Handlungsebene des Werkes im Rahmen einer Geschichte darüber, wie es zu einer solchen auffälligen Aenderung in der ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes und in seinem ‚Verhältnis zur Einsamkeit‘ kam. Nur dadurch ist es motiviert, die Novelle mit der erneuten Beschreibung der zu Beginn der Erzählung geschilderten Eigenschaften zu beenden. Dies beweist, dass die beiden Eigenschaften im Werk wichtigere Funktionen erfüllen als einfache Handlungselemente. Unsere Vermutung wird auch durch ein relevantes Moment bekräftigt. Im Laufe der erzählten Geschichte geht nämlich der Kaufmannssohn — tatsächlich und symbolisch gleichermaßen — aus dem ‚Leben‘ in den ‚Tod‘ vorwärts. Ganz konkret: am Anfang der Novelle erfahren wir, dass er sich aus der ‚Geselligkeit‘ zurückzieht und der letzte Satz berichtet über seinen Tod. Interessant ist, dass er gerade zu der Zeit stirbt, als wir von der völligen Umwandlung seiner zu Beginn der Erzählung erörterten ‚Schönheit‘ und seines ‚Verhältnisses zur Einsamkeit‘ Kenntnis erhalten. Die beiden Eigenschaften zeigen etwa motivische die wesentliche Wendung, die im Leben des Kaufmannssohnes erfolgte, d. h. sie stehen — durch die formale Funktion der Wiederholung — mit den wichtigsten Wandlungen des Haupthelden in engem Zusammenhang. In Kenntnis des ganzen Werkes haben wir guten Grund zu der Voraussetzung, dass die erwähnten Eigenschaften des Kaufmannssohnes — über die einfache Attributfunktion hinaus — in irgendeinem kausalen Zusammenhang mit seinem Leben und seinem Tod stehen. Neben dem formalen Moment der Wiederholung der Eigenschaften an gegebener Stelle und in gegebener Reihenfolge dürfen auch ihre inhaltlichen Beziehungen nicht als zufällig betrachtet werden, die Tatsache nämlich, dass eben die ‚Schönheit‘ und die ‚Einsamkeit‘ die gewählten Qualitäten sind, welche sich im Laufe der Erzählung wiederholen und nicht z. B. zwei ganz andere charakteristische Züge. Hier ist zu bemerken, dass fast alle inhaltlichen Elemente der Erzählung mit der ‚Schönheit‘ oder der ‚Einsamkeit‘ in irgendeiner Form in Verbindung gebracht werden können. Daher ergibt es sich, dass man in der Novelle zwei grundlegende Ebenen, die der ‚Schönheit‘ und der ‚Einsamkeit‘ voneinander scharf trennen kann. Die erstere nennen wir im weiteren die *ästhetische*, die letztere aber die *ethische* Ebene, oder den ästhetischen bzw. den ethischen Aspekt der Erzählung. Dass unsere Benennungen nicht willkürlich sind, das wird die Interpretation des Werks beweisen. Das Verhältnis der ästhetischen und

ethischen Anschauung bildet ein zentrales Problem in den Werken des jungen Hofmannsthal; es ist in seinen Dramen und Gedichten geradeso vorzufinden wie in der zu analysierenden Novelle.

Die formale Ausführung der früher erwähnten ‚Höhendifferenz‘ zwischen dem Anfangs- und Endpunkt der Erzählung wird durch die *Steigerung* erreicht.

Auf ethischer Ebene erfolgt die Steigerung durch *Analogien*. Auf ästhetischer Ebene aber wird die Steigerung mit Hilfe einer Verschärfung der *Kontraste* und *Kontrastwirkungen* durchgeführt. Trotz der scheinbaren Abweichung verwirklichen Analogien und Kontraste einen gemeinsamen Inhalt und Zweck: beide Formen sind Varianten der Steigerung in der Novelle und verstärken ihre allgemein negative, fallende Tendenz.

Im folgenden wenden wir uns der konkreten Interpretation zu und teilen zuerst den formal festgelegten ersten Teil der Erzählung — aus praktischen Erwägungen — in zwei weitere Teile auf: 2. Die Phantasiewelt und 3. Die Phantasiewelt und die Diener.

2. Die Phantasiewelt

Aus dem früher schon angeführten einleitenden Teil geht hervor, dass der Wendepunkt im Leben des Haupthelden den Ausgangspunkt der Novelle darstellt. Vor diesem Einschnitt liegt die Zeit des „*gastlichen Lebens*“, d. h. die alltägliche *menschliche Welt* und *Lebensform*. Seine neuen Auffassungen nach dem Wendepunkt dagegen richten sich auf die Befreiung von der menschlichen Welt, auf die Schaffung einer *einsamen Lebensform*. In deren Interesse zieht er sich in eine menschenlose einsame Welt zurück, und

„... die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchten und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle *Formen* und *Farben* der Welt in seinen Geräten lebten“.

Die neue Welt ist also die durch „*Formen*“ und „*Farben*“ hervorge-rufene Welt der ‚Schönheit‘, in den „*Geräten*“ und „*Ornamenten*“ steckt für ihn „das göttliche Werk aller Geschlechter“. Die geschaffene Einbildungswelt ist in Zeit und Raum gleicherweise unendlich. Die „*Formen*“ und die „*Farben*“ der aufgezählten Gegenstände involvieren eine gewisse *Zeitlosigkeit* und *Permanenz*, da die sie ins Leben rufenden „*Geschlechter*“ die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufheben und eine historische Retrospektive eröffnen. Auch der Raum ist unmessbar; er umfasst *alle Dimensionen*, von Zimmer („*Teppiche*“, „*Wände*“) bis Kosmos („*Mond*“, „*Sterne*“, „*die mystische Kugel*“, „*die mystischen Ringe*“). Die strukturellen Grundeinheiten dieser im zeitlosen Raum existierenden Phantasiewelt sind die „*Form*“ und die „*Farbe*“. Die folgenden Zitate beweisen diese Behauptung überzeugend:

„Er fand die *Formen* der Tiere und die *Formen* der Blumen...“
„... er fand die *Farben* der Blumen und Blätter, die *Farben* der Felle

wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die *Farbe* der Edelsteine, die *Farbe* des . . . Meeres . . .”

Es sind die „Formen“ und „Farben“, die zwischen den verschiedenen Teilen der Erzählung eine Verbindung herstellen, und auch innerhalb der einzelnen Einzelabschnitte, die einander fernliegenden, zu abweichenden Seinsphären gehörigen Erscheinungen miteinander verknüpfen. Um mit Hilfe der „Formen“ und „Farben“ in den „Ornamenten“ . . . „ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“ zu erkennen, braucht der Kaufmannssohn die vollkommene *Einsamkeit*.

Sein Verhältnis *zum Menschen* hat sich auch entscheidend verändert. Er sucht in ihm keine Gesellschaft mehr wie früher, sondern fügt ihn in das sonderbare System der von ihm geschaffenen Welt ein, und — wie später zu sehen sein wird — zeigt Interesse für ihn bloss von dieser neuen Seite her. Dies bedeutet, dass in die Phantasiewelt auch der Mensch durch „Formen“ und „Farben“, durch die Substanzen der neuen Welt hineingerät und sich auflöst. In dieser Weise können ‚Lebendiges‘ und ‚Lebloses‘ auf eine einheitliche Grundlage dekomponiert werden, und mit dem Verschwinden des wesentlichen Unterschiedes können Mensch, Tier, Pflanze, Gegenstand sich gleichen, einander assoziieren und sogar ineinander übergehen („Er fand . . . das *Übergehen* der Blumen in die Tiere. . .“), d. h. alles wird ein Teil der für den Kaufmannssohn allein wichtigen Kategorie, der *ästhetischen Anschauung*.

Von diesem Standpunkt aus können wir feststellen, dass die ‚Schönheit‘ in der Einbildungswelt determinierend ist. Diese Schönheit bedeutet aber mehr als eine bloss oberflächliche:

„Er war für lange Zeit trunken von dieser grossen, *tiefsinnigen Schönheit*, die ihm gehörte . . .”

Selbst der Begriff der ‚Schönheit‘ bekommt also eine spezifische Deutung. Der Kaufmannssohn, der in der ‚menschlichen‘ Welt „die Schönheit keiner einzigen Frau . . . gefangennahm“, ist jetzt ganz „trunken“ von der „tiefsinnigen Schönheit“ der „Formen“ und „Farben“. In Person einer Dienerin dringt die weibliche ‚Schönheit‘ auch in die einsame Welt des Kaufmannssohnes ein, aber sie löst im wesentlichen eine ähnliche Reaktion aus wie früher im „gastlichen“ Leben:

„Er wurde ergriffen von ihrer grossen *Schönheit*, aber gleichzeitig wusste er deutlich, dass es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wusste es überhaupt, dass die Schönheit seiner Dienerin ihn mit *Sehnsucht*, aber *nicht mit Verlangen* erfüllte.”

Für einen zuverlässigen Vergleich müssen wir den schon angeführten Teil diesmal ganz genau zitieren:

„Da . . . auch die Schönheit keiner einzigen Frau ihn so gefangennahm, dass er es sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, *sie immer um sich zu haben* . . .”

Der Kaufmannssohn bemerkt also in beiden Fällen die ‚Schönheit‘, deren Trägerin aber als ‚ewige Gefährtin‘ in der Aussenwelt unerträglich und in der Einbildungswelt gleichgültig für ihn ist. Daraus ist ersichtlich, dass der Kaufmannssohn von der an die „Formen“ und „Farben“ gebun-

denen *reinen, leblosen Schönheit* gefangengenommen wird, unabhängig davon, ob sie in *jemandem* oder in *etwas* erscheint. Dies bedeutet, dass wenn ein Mensch auch zufälligerweise der Träger von ‚Schönheit‘ ist, so ist er nicht als ein Teil der *menschlichen* Welt zu betrachten, sondern er ist nicht mehr als jede beliebige andere Erscheinung der geschaffenen Welt.

Die so ausgestaltete ‚Schönheit‘ ist aber nicht nur „tiefsinnig“, sondern gleichzeitig auch „nichtig“. Unser Hauptheld nämlich „fühlte ebenso die *Nichtigkeit* aller dieser Dinge *wie ihre Schönheit*“. Diese Vermutung bestätigt sich auch praktisch am Ende der Erzählung. In der Wirklichkeit wird die ‚Schönheit‘ der Phantasiewelt „nichtig“. Das Gefühl der „Nichtigkeit“ assoziiert den Gedanken des Todes schon in der Einbildungswelt:

„... nie verliess ihn lange der *Gedanke an den Tod*... Aber da keine Krankheit in ihm war, so war der *Gedanke nicht grauenhaft*, eher hatte er etwas *Feierliches* und *Prunkendes*...“

Der Tod ist aber, wie das Zitat zeigt, für den Kaufmannssohn weder „grauenhaft“ noch furchterregend. Der Grund dafür ist aus dem angeführten Zitat leicht zu entnehmen: der Kaufmannssohn war *nicht krank*. Die „Krankheit“ ist nämlich ein solcher möglicher negativer äusserer Wirklichkeitswert, der imstande wäre, die Ordnung und Harmonie der Phantasiewelt zu verletzen, oder sogar von Grund auf zu zerstören. Diese Voraussetzung wird am Schluss der Novelle dadurch eindeutig bewiesen, dass der Kaufmannssohn nach dem ‚Hufschlag‘ „Galle dann Blut“ erbrechend, *krank* im Bett liegt und dann einen „grauenhaften“ Tod erleidet.

Die augenblickliche *Harmonie* und die Unwahrscheinlichkeit ihrer Aenderung entspringen aus dem Sicherheitsgefühl, dessen Grundlage die ‚Schönheit‘ und der ‚Reichtum‘ des Kaufmannssohnes bilden:

„... oft schöpfte der Kaufmannssohn einen grossen *Stolz aus dem Spiegel*, aus den Versen der Dichter, *aus seinem Reichtum* und seiner Klugheit, und die finsternen Sprichwörter drückten nicht auf seine Seele.“

Seine ‚Schönheit‘ („Stolz aus dem Spiegel“), worüber wir schon im ersten Satz der Erzählung unterrichtet werden, steht im Einklang mit der ‚Schönheit‘ der ganzen Phantasiewelt, während sein ‚Reichtum‘ die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit der Welt der ‚Schönheit‘ sichert. Dies folgt gerade aus der Tatsache, dass der Kaufmannssohn in der „armen“ Welt der Wirklichkeit jedes Sicherheitsgefühl verliert, der *Gedanke* des Todes immer mehr in den Vordergrund dringt und in ihm eine stets dichter und stärker erscheinende Furcht erregt. Das Gegensatzpaar „reich-arm“ kann mit dem ästhetischen Kontrast „schön-hässlich“ der Phantasie- bzw. Aussenwelt in eine Parallele gestellt werden. Dementsprechend bedeutet das Adjektiv „reich“ symbolisch den ‚Reichtum‘, die Überlegenheit, Superiorität der Einbildungswelt der „armen“, zusammenhanglosen, unheimlichen Wirklichkeit gegenüber.

In der Phantasiewelt also, teilweise mit dem Nichtigkeitsgefühl der ‚Schönheit‘, teilweise aber mit der ‚Einsamkeit‘ verbunden, erscheint „*der Gedanke an den Tod*“:

„... und kam (der Gedanke an den Tod) gerade am stärksten, wenn er (der Kaufmannssohn) sich am Denken schöner Gedanken oder an der Schönheit seiner Jugend und *Einsamkeit* berauschte“, ohne dass er im Augenblick noch die Harmonie der hermetisch geschlossenen ‚inneren‘ Welt ernsthafter verletzte. Die ersten *merkbar*en Störungen werden in der Einbildungswelt des Kaufmannssohnes *von den Dienern* hervorgerufen.

3. Die Phantasiewelt und die Diener

Andeutungsweise haben wir schon früher erwähnt, dass der Kaufmannssohn auch die Menschen in erster Linie mit Hilfe ihrer „Formen“ und „Farben“ in das System seiner Phantasiewelt einbaut. Im folgenden wollen wir durch einige äussere Eigenschaften der vier Diener diese Behauptung beweisen:

Die alte Haushälterin: „weisse(s) Gesicht“, „weisse Hände“; *das fünfzehnjährige Mädchen*: „die seltsame und altkluge Anmut ihres Gesichtes“, „ihre Lippen waren sehr dünn“, „ihr totenblasses Gesicht“, „grünlichweiss“; *der alte Diener*: „düstere(s) maulbeerfarbiges Gesicht“; *das ältere Dienstmädchen*: „Feinheit der Züge“, „Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen“, „schöne(r) Leib“.

In ihren inneren Eigenschaften dominieren die „Verschlossenheit“ und „Eingezogenheit“. In der Reihenfolge der Diener:

„sie (war) *immer im Hause* gewesen“; „*diese war sehr verschlossen*“; „und (der alte Diener) schien von so grosser *Eingezogenheit*“, *zurückhaltende(r) Mensch*“ usw.; die Person des grösseren Dienstmädchens ist selbst das Symbol („die rätselhafte Sprache“) „*einer verschlossenen und wundervollen Welt*“.

Die Verschlossenheit der Diener deutet auf eine indirekte Verwandtschaft mit der Sehnsucht des Kaufmannssohnes nach ‚Einsamkeit‘.

Festzustellen ist, dass die Diener sowohl auf *ästhetischer* als auch auf *ethischer* Ebene („Formen“ und „Farben“ bzw. „Einsamkeit“) imstande sind, sich verhältnismässig harmonisch in die Phantasiewelt einzufügen. Zur selben Zeit stellt sich heraus, dass ihre Funktion in dieser Einbildungswelt doch nicht im entferntesten so eindeutig ist, wie aus dem bisher Gesagten geschlossen werden könnte. Davon können wir uns im folgenden Teil der Erzählung überzeugen:

„Er (der Kaufmannssohn) fühlte mit der Deutlichkeit eines Alptrucks, wie die beiden Alten *dem Tod entgegenlebten*, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen *Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden*, die er so gut kannte; und wie die beiden Mädchen *in das öde, gleichsam luftlose Leben hineinlebten*.“

Durch die Diener ist also auch die *Vergänglichkeit* der Wirklichkeit in die *zeitlose* Welt der ‚Schönheit‘ eingebrochen. Die Annäherung des Lebens der beiden Alten an den Tod versinnbildlicht ebenso die *Vergänglichkeit*, wie auch das Dasein der beiden anderen Dienerinnen, da doch „die beiden Mädchen in das öde“, „luftlose Leben hineinlebten“. Die Vergänglichkeit kommt in der Umwandlung der „Züge“ konkret zum

Ausdruck. Das ist um so auffallender, als die „Formen“ und „Farben“ bisher, als Folge ihrer Leblösigkeit, der Phantasiewelt gerade eine gewisse Permanenz sicherten. Schon diese Tatsache zeigt also, dass der Mensch — im Gegensatz zu allen anderen Erscheinungen, die zu anderen Seinssphären gehören — in „Formen“ und „Farben“ nicht vollkommen aufzulösen, d. h. *auf ästhetischer Ebene* nicht zu erschöpfen, nicht ‚aufzuheben‘ ist.

Die Diener tragen aber eine Art *Ambivalenz* der harmonischen und der disharmonischen Anpassung nicht nur vom ästhetischen Gesichtspunkt der „Formen“ und „Farben“ aus in sich, sondern auch ethisch, was ihr Verhältnis zur ‚Einsamkeit‘ betrifft.

Bevor wir noch eine ausführliche Charakterisierung der Diener erhalten, können wir von ihnen folgendes lesen:

„Er (der Kaufmannssohn) währte, völlig *einsam* zu leben, *aber* seine Diener *umkreisten ihn wie Hunde* . . .“

Obgleich der Kaufmannssohn auch „fühlte“, dass seine Diener „unausgesetzt daran dachten, ihm gut zu dienen“, geht aus dem Zitat jedoch klar hervor, dass zwischen ihm und seinen Dienern von Anfang an ein gewisser Gegensatz besteht. Es handelt sich um einen Gegensatz, der nicht durch irgendeine schlechte Eigenschaft der Diener, sondern durch ihr blosses *Dasein* hervorgerufen wird. Er ist verständlich, weil der Kaufmannssohn „völlig einsam“ leben will, aber das *Dasein* der Diener seine Sehnsucht von vornherein und notwendigerweise unmöglich macht.

Um das Problem ihrer *Ambivalenz* auch von einer anderen Seite her zu beleuchten, müssen wir unseren Gedankengang einmal kurz verlassen.

Bei der Analyse des einleitenden Teils der Erzählung haben wir den Akzent darauf gelegt, dass unser Hauptheld sich aus der „Geselligkeit“ *in ein einsames Leben zurückzieht*. Von einem gewissen Standpunkt aus ist aber zunächst nicht die Frage des ‚Wohin‘, sondern des ‚Woher‘ wesentlich. Wichtig ist also für uns auch die triviale Tatsache, dass der Kaufmannssohn *vorher* im „gastlichen Leben“, d. h. in der *menschlichen* Welt im Sinne von unter Menschen gelebt hatte. Sein Eintritt in die Einsamkeit, die Schaffung einer Einbildungswelt der „Formen“ und „Farben“ ist nämlich nichts anderes als des Erleben einer zweiten Kindheit. Seine Sympathie für die Kindheit wird durch einige seiner Gedanken und Aeusserungen konkret bewiesen:

„Aber er (der Kaufmannssohn) hatte sie (die alte Haushälterin) gern, weil . . . die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter und *an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte*, mit ihr herumging.“

„Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, *als ein Kind*.“

„Dann wimmerte er, *wie ein Kind*.“

In einer Beziehung unterscheidet sich aber der Kaufmannssohn entscheidend von jedem Kind. Und dies ist eben die Beziehung, die mit der Frage des ‚Woher‘ zusammenhängt. Das Kind erlebt nämlich die Phantasiewelt, als wenn sie Wirklichkeit wäre, d. h. es existiert bloss eine einzige Wirklichkeit, die der Phantasie. Der Kaufmannssohn aber lebte schon

in einer tatsächlichen Wirklichkeit, in der menschlichen Welt; die Folge ist, dass er zwar die ‚Schönheit‘ der Einbildungswelt sieht, sich aber zugleich auch über ihre ‚Nichtigkeit‘ im klaren ist, da er sich von seinem eigenen Wirklichkeitsbewusstsein nicht befreien kann. So trägt auch er von Beginn an eine Art *Ambivalenz* in sich; Wirklichkeit und Phantasiewelt.

Die Wirklichkeit also spukt schon vor der Erscheinung der Diener, durch das Wirklichkeitsbewusstsein des Kaufmannssohnes, in der Phantasiewelt, sie macht auf die „Nichtigkeit“ der neuen Welt aufmerksam, assoziiert „den Gedanken an den Tod“, aber ist letzten Endes nicht imstande, die herrschende Harmonie zu stören. Die ersten wichtigeren Störungen — und darauf wurde schon hingewiesen — werden von dem ‚Auftritt‘ der Diener hervorgerufen. Im Zusammenhang damit müssen wir bemerken, dass, wenn wir von dem ‚Auftritt‘ der Diener sprechen, uns dessen bewusst sind, die bloss formale Reihenfolge der Erzählung vor Augen zu haben, da die Diener in der Tat von Anfang an anwesend sind:

„Er versperrte die meisten Zimmer seines Hauses und entliess alle seine Diener und Dienerinnen, *bis auf vier* . . .“

Die strenge Berücksichtigung der formalen Reihenfolge ist notwendig, um jene inhaltliche Steigerung erkennen zu können, dass die Wirklichkeit durch die Diener — nach der *gedanklichen* Ebene — auch *praktisch* in die Einbildungswelt tritt, d. h. ihre Wirkung anwächst.

Dieses *sukzessive* Eindringen der Wirklichkeit führt auch zur Entfaltung der „Angst“ des Kaufmannssohnes. Gleich nach seinem Rückzug in die Welt der „Einsamkeit“ ist in ihm noch keine Spur von „Angst“ zu finden: „Er war . . . keineswegs *menschenscheu*“. Sowie aber der Akzent auf die Anwesenheit der Diener, auf die Verbindung mit ihnen verschoben wird, erfasst den Kaufmannssohn Furcht:

„Manchmal musste er aufstehen und umhergehen, um seiner *Angst* nicht zu unterliegen.“

Seine „Angst“ verstärkt sich so sehr, dass er vor den Dienern schon „in die verwachsenste Ecke des Gartens“ flieht, aber umsonst versucht er seine Gedanken mit der „Schönheit des Himmels“, den „kleinen leuchtenden Stücken von feuchtem Türkis“, dem „dunklen Genetz von Zweigen und Ranken“, d. h. der Schönheit der „Formen“ und „Farben“ von seinen sonderbaren, beklemmenden Gefühlen abzulenken. Es jedoch

„bemächtigte sich seines Blutes und seines ganzen Denkens nur das, dass er die Augen der zwei Mädchen auf sich gerichtet wusste, die der Grösseren *träge und traurig*, mit einer *unbestimmten*, ihn *quälenden Forderung*, die der Kleineren mit einer *ungeduldigen*, dann wieder *höhnischen Aufmerksamkeit*, die ihn noch mehr *quälte*.“

Und dabei hatte er nie den Gedanken, „dass sie ihn unmittelbar ansahen, sondern ihm war, sie sahen sein *ganzes Leben an*, sein tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit“.

Die zitierten Gefühle und Gedanken des Kaufmannssohnes führen uns jetzt schon zur *zentralen* Problematik der Erzählung. Obwohl momentan der Grund für die „traurige“, „unbestimmte“, „quälende Aufmerksamkeit“ der „grösseren“ und „kleineren“ Dienerin noch nicht verständlich scheint, soviel ist jedoch gewiss, dass er mit irgendeiner „menschlichen Unzulänglichkeit“ des Kaufmannssohnes im Zusammenhang steht.

Die Diener haben die Phantasiewelt schon mit ihrem blossen Dasein gestört, die „Angst“ des Kaufmannssohnes wird aber ausdrücklich durch ihr *menschliches* Dasein hervorgerufen.

Das Verhältnis unseres Haupthelden zu den Menschen ist bereits in den einleitenden Sätzen der Novelle eindeutig festgelegt:

„Da ihm an seinen Freunden *nichts* gelegen war, und auch die Schönheit *keiner einzigen Frau* ihn so gefangennahm, dass er sie sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, *sie immer um sich zu haben*, lebte er sich immer mehr in ein ziemlich einsames Leben hinein...“.

Mit seinem Rückzug will er sich also vor den Menschen verschliessen. Einiger Diener bedurfte aber der Kaufmannsohn auch in seinem „einsamen“ Leben, darum hat er vier von ihnen behalten. Die Frage, nach welchem Prinzip er sie auswählt, wird in der Novelle auch unmittelbar beantwortet:

„Er ... entliess alle seine Diener und Dienerinnen, bis auf vier, deren *Anhänglichkeit* und ganzes *Wesen* ihm lieb war.“

Auf die *Doppelfunktion* der Diener wurde schon früher hingewiesen. Eine Funktion bestand in der Einfügung in die Phantasiewelt, die sich auf ästhetischer und ethischer Ebene gleicherweise harmonisch vollzog. Die völlige *Identifizierung*, die Auflösung in dieser Einbildungswelt und ihrem Schöpfer, bewirkt aber, dass die Diener als über *Empfindungen, Sehnsüchte, Wünsche* verfügende, *Kontakt* suchende *Menschen* für den Kaufmannsohn nicht existieren. Dass die Diener aber als Menschen in diesem Sinne doch existieren, wurde schon behandelt. Die Umwandlung (d. h. die Vergänglichkeit) ihrer „Formen“ und „Farben“ brachten auf *ästhetischer*, ihr blosses menschliches Dasein aber auf ethischer Ebene *Disharmonie* in die Ordnung der Phantasiewelt. Obgleich der Kaufmannsohn die Ambivalenz der Diener in seinen Gefühlen schon undeutlich vermutet, erkennt er sie doch tatsächlich noch nicht bestimmt. Infolgedessen *fehlen die menschlichen Verbindungen* völlig zwischen ihm und seinen Dienern und eben das führt zu dem grundlegenden Konflikt der Erzählung und führt den praktischen Zusammenstoss der ästhetischen und der ethischen Anschauungen und damit eigentlich auch den Tod des Haupthelden herbei.

Das Motivpaar „König-Königin“

Die obige Behauptung wird auf indirekte Weise auch durch sämtliche Motive der Erzählung bekräftigt. So auch durch das Motivpaar „König-Königin“, auf dessen ausführlichere Interpretation — wegen des be-

schränkten Ausmasses der Arbeit — hier verzichtet werden muss. Im folgenden versuchen wir nur auf das Wesen dieser Problematik zu verweisen.

Abgesehen von dem ironischen Charakter, ist festzustellen, dass der ‚König‘ und der Kaufmannssohn bzw. die ‚Königin‘ und die grössere Dienerin sich miteinander im Laufe der Geschichte — mit Hilfe verschiedener motivischer Zusammenhänge — immer mehr und zuletzt völlig identifizieren lassen. Der auf motivischer Ebene mit dem ‚König‘ identifizierbare Kaufmannssohn heiratet die als ‚Königin‘ erscheinende grössere Dienerin, d. h. er tritt mit ihr in eine seinen tatsächlichen Empfindungen entsprechende normale menschliche Verbindung. Auf der Handlungsebene geschieht gerade das Gegenteil. Obwohl der Kaufmannssohn die „Schönheit“ der Dienerin wahrnimmt, verlässt er sofort das Zimmer, er flüchtet vor ihrer Wirkung und will „den gleichen süssen Reiz“, den er in dem Mädchen sah, in „Gestalt oder Duft“ einer Blume, oder in einem „Gewürz“ entdecken, „obgleich er wusste, dass er vergeblich suchen werde“. Das Problem ist vom *ethischen* Aspekt her zu interpretieren. Damit wird zu einem Teil auch der Grund für die quälende „Forderung“ der grösseren Dienerin deutlich, der eigentlich nichts anderes ist, als ihre stumme Zuneigung zu dem Kaufmannssohn, der davon nicht Kenntnis nehmen will. Der Kaufmannssohn macht also *in der Praxis* alles umgekehrt, als er es machen sollte, gerade die motivische Ebene lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Tatsache. Obwohl der Kaufmannssohn die *menschliche* Seite seiner Diener schon in der Phantasiewelt erkennt:

„Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Traumes, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nicht wussten, in den Gliedern“,

bringt er sein Mitgefühl nicht zum Ausdruck und erscheint so für sie *unmenschlich*.

Es ist in ihm also eine Art ‚Menschlichkeit‘ — wie festgestellt werden kann — *potentiell* schon in der Einbildungswelt vorhanden, aber sie beginnt sich erst nach dem Eintritt in die Wirklichkeit allmählich zu *realisieren* und erreicht ihren Höhepunkt nur in dem Moment, wo es sich um sich selbst handelt und um sein Leben geht. Zu sehen ist, dass die in diesem Sinne aufgefasste ‚Menschlichkeit‘ notwendigerweise mit der *Kommunikation*, dem *Kontakt* und ihrem gemeinsamen Zweck: dem Problem des *Verständnisses* eng zusammenhängt, worauf später noch ausführlicher eingegangen werden wird.

Im wesentlichen gehört auch ein anderes Motiv, das sich auf das sonderbare Betragen der kleineren Dienerin bezieht, zum gleichen ethischen Problemkreis.

Die motivische Rolle des Attributs „zornig“ bzw. „böse“

Anlässlich der Einführung und kurzen Charakterisierung der Diener erfahren wir von dem fünfzehnjährigen Mädchen, dass sie sich einmal „aus dem Haus in den Hof“ geworfen hat und sich dabei „ein Schlüsselbein brach“.

„Als man sie in ihr Bett gelegt hatte, schickte der Kaufmannssohn seinen Arzt zu ihr; am Abend kam er selber und wollte sehen, wie es ihr ginge.“

Als das Mädchen die Augen aufschlug, sah sie ihn, aus völlig unbeeindrucklichen Gründen, „eisig und böse an und drehte sich mit *zornig* zusammengebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand“. Da sie so „auf die verwundete Seite zu liegen kam“, „wurde sie ohnmächtig und fiel tot in ihre frühere Lage zurück“.

Weder aus dem konkreten Textzusammenhang, noch aus dem Vor- ausgegangenen ist das „zoring“ Verhalten der Dienerin gegen den Kaufmannssohn zu erklären. Der Ausdruck „zornig“ (bzw. „böse“) kommt aber mehrmals auch in anderem Kontext der Erzählung vor, so dass im Zusammenhang neben dem tatsächlichen, auch sein symbolischer Sinn erfasst werden kann. An einer Stelle können wir von dem Kaufmannssohn folgendes lesen:

„Er begriff zum erstenmal, was ihn als *Knabe* immer zum *Zorn* gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte, an den Reichtümern seines gewölbten Warenhauses, den *schönen, gefühllosen* Kindern seines Suchens und Sorgens, den *heimisvollen Ausgeburten* der *undeutlichen tiefsten Wünsche* seines Lebens.“

Die Analogie zwischen dem Benehmen des Kaufmannssohnes und seines Vaters ist ganz offenbar. Beide schwärmen für ‚Schönheit‘ und ‚Reichtum‘, die ausschliesslichen Wert für sie bedeuten. Die *reine, leblose* ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes entspricht dem Attribut „*gefühllos*“ beim Vater. Ihr wesentlicher, gemeinsamer Zug ist also, dass Vater und Sohn sich gleichermassen nach der „gefühllosen“ Schönheit sehnen. Das angeführte Zitat ist eine *Kindheitsreminiszenz* des Kaufmannssohnes. Dadurch kann die Erinnerung unmittelbar mit dem „Zorn“-Erlebnis der Dienerin in eine Parallele gebracht werden, denn sie ist ja noch ein fünfzehnjähriges *Kind*. Den Kaufmannssohn reizt als *Kind* die Liebe seines Vaters zu seinen „gefühllosen“ Schätzen ebenso „zum Zorn“, wie auch seine *junge* Dienerin durch das ähnliche Verlangen des Kaufmannssohnes nach der Welt der *reinen Schönheit* in Erregung gerät. So erhält jetzt der Kaufmannssohn vom Standpunkt der kleineren Dienerin aus die gleiche Funktion, die früher sein Vater ihm gegenüber besass.

Am Schluss der Geschichte erfahren wir von dem Kaufmannssohn, dass er mit einem „fremden, bösen Ausdruck“ stirbt. Dieser „Zorn“ ist scheinbar leicht zu erläutern, da er kurz vor seinem Tode seine Diener „verfluchte“, die ihn — wie er meint — in diese Lage brachten. Die Situation ist aber viel verwickelter, weil es hier wieder um den Gegensatz von motivischer und Handlungsebene geht. Betrachten wir einmal näher, unter welchen Umständen der Tod des Kaufmannssohnes erfolgt. Zwischen diesen Vorfällen und dem früher beschriebenen Zustand der kleineren Dienerin werden wir auffällige Aehnlichkeiten beobachten können: der Kaufmannssohn wird von einem ‚Hufschlag‘ in die Lenden getroffen. Einige Soldaten tragen ihn vom Kasernenhof, wo ihm der Zufall zugestossen ist, in ein Zimmer und legen ihn dort „auf ein niedriges eisernes Bett“. Nachdem sie ihn regelrecht ausgeplündert haben, gehen sie zwar „einen ihrer

Wundärzte" holen, aber der Kaufmannssohn stirbt, ohne dass er Hilfe erhalten hätte. Inzwischen vergehen ihm die Sinne und da er wieder zu sich kommt, ist er noch immer allein, niemand ist bei ihm. Schliesslich fällt er nicht nur „wie tot“ in eine frühere Lage zurück wie seine Dienerin, sondern er stirbt tatsächlich. Der Kaufmannssohn *wiederholt* also sozusagen den Zustand der kleineren Dienerin, mit der Abweichung, dass seine Situation gesteigert wird. Abgesehen davon, können wir feststellen, dass der Kaufmannssohn in die gleiche Funktion kommt, in der seine Dienerin sich in der Phantasiewelt befand. In seine damalige Funktion gerieten aber die Soldaten, die eigentlichen „Diener“, die ihm gegenüber in seiner gegenwärtigen ‚Dienerrolle‘ ebenso „gefühllos“ sind, wie er, in seiner Phantasiewelt gegen seine, Diener war. Die ‚Gefühllosigkeit‘ wird durch die äussere Beschreibung der Soldaten anschaulich zum Ausdruck gebracht:

„... (die Soldaten) sahen einander *ähnlich* und *glichen* denen am Fenster und denen, die Brot getragen hatten. Sie mussten aus *benachbarten* Dörfern gekommen sein.“

Ihre Züge gleichen einander, sie tragen gleiche Kleidung, was ihrer Erscheinung schon äusserlich eine gewisse Monotonie, und wenn man auch die ganze Beschreibung und die ganze Atmosphäre ins Auge fasst, sogar eine ‚gefühllose‘ Leblosigkeit verleiht. Nach dem Unfall des Kaufmannssohnes gelangt ihr ‚gefühlloses‘ Wesen auch innerlich zum Ausdruck, insofern sie dem Kaufmannssohn „das Kettchen und die sieben Goldstücke“ nehmen, ihn allein lassen und sich nicht einmal rasch genug um einen Wundarzt kümmern. In diesem Zusammenhang gewinnt diejenige Tatsache besondere Bedeutung, dass der Kaufmannssohn ganz zuletzt vor seinem Tode zu schreien versucht, „weil er noch immer *allein* war“. Er will die ‚Einsamkeit‘ loswerden, aber sein Wunsch scheitert, u. z. eben an der ‚Gefühllosigkeit‘, der ‚Unmenschlichkeit‘ der Soldaten. Danach wird sein Ausdruck „böse“.

Die erörterten Erscheinungen können, wenn auch in einer ziemlich komplizierten Weise, unbedingt miteinander verbunden werden. Mit Hilfe des *Funktionswechsels* ist so das früher unverständliche, „böse“ Verhalten der kleineren Dienerin zu erklären, dessen Ursache — wobei wir noch einmal an die graduelle Abweichung in der Lage der beiden Personen erinnern — das *gefühllose* Benehmen des Kaufmannssohnes war, das wir abstrakter den *Mangel an menschlichen, ethischen Relationen* nannten.

Im folgenden wollen wir eine Szene der Erzählung untersuchen, wo die ethische Seite der ästhetischen Anschauungsweise unmittelbar zum Vorschein kommt.

Die ‚Statuenszene‘

In der Novelle heisst es:

„... die dunklen Göttinnen... lehnten mit ihrer *toten* Schwere an den *lebendigen zarten Schultern*; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den *kalten, harten Haaren*, bewegten sich ne-

ben den atmenden Wangen und streiften die *schönen* Schläfen im Takt der langsamen Schritte."

In der Szene handelt es sich um die grössere Dienerin, die der Kaufmannssohn „aus einem Spiegel" beobachtet. Die Dienerin und die Statue versinnbildlichen in diesem Zusammenhang die ‚Schönheit‘ des ‚Lebendigen‘, des ‚Menschlichen‘ bzw. die „tote Schwere“, die Sprödigkeit des ‚Leblosen‘ und stellen sie einander entgegen. Obgleich der Kaufmannssohn all das sieht, wir haben ja eigentlich ‚seine‘ Beschreibung zitiert, erkennt er aber den entscheidenden Unterschied nicht. Was das ‚Schöne‘ in seiner Dienerin war, darauf kommt er erst später, als der halb erblindete „kleine silberne Handspiegel" des Juweliers ihn an die Szene erinnert:

„... flüchtig empfand er, dass sehr viel von ihrem Reiz darin lag wie die *Schultern* und der Hals in demütiger *kindlicher Grazie* die *Schönheit* des Hauptes trugen ..."

Hier geht es also nicht um den ethischen, sondern den ästhetischen Aspekt. Wie früher gesagt, haben sich die Diener auch auf dieser Ebene nicht harmonisch in die Phantasiewelt eingefügt. Die Veränderung ihrer „Züge" hatte zur Folge, dass mit ihnen zusammen die *Vergänglichkeit* auch in der Welt der ‚Schönheit‘ erschien. Von einer anderen Seite her hängt auch die obige Szene damit zusammen, dass das *menschliche* ‚Schöne‘ durch keinerlei andere Schönheit ersetzbar ist. Die „Statuen" heben den *Kontrast* zwischen den beiden Arten von Schönheit hervor. In der motivischen Relation des Erinnerungsbildes im Juwelierladen stellt sich auch anderes heraus. Dadurch, dass wir die *Eigentümlichkeit* der ‚Schönheit‘ der Dienerin verstehen, bekommen wir auch eine Erläuterung dafür, warum der Kaufmannssohn den „gleichen süssen Reiz“, den er in dem Mädchen entdeckte, nicht in „Gestalt und Duft" einer Blume, oder in einem „Gewürz" wiederfinden kann. Obwohl hier, im Falle der *natürlichen* ‚Schönheit‘, ein gewisser *Übergang* zur *menschlichen* ‚Schönheit‘ schon vorhanden ist, kann sie die letztere nie wirklich erreichen:

„In den Stielen der Nelken, die sich wiegten, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht; aber als ich dich fand, *warst du es nicht*, die ich gesucht hatte, sondern die *Schwestern deiner Seele*."

Der Kaufmannssohn wiederholt aber diese Worte „gegen seinen Willen" in sich und fühlt sich dadurch „gequält". Es ist seine Absicht, den „süssen Reiz" der Dienerin, der ihn verwirrte und beunruhigte, in etwas anderem, aussermenschlichem in „ruhigen Besitz" zu nehmen, wenn auch nur „für einen Augenblick", freilich weiss er letzten Endes um die Unausführbarkeit seines Planes.

Wenn wir den ersten Teil der Erzählung zusammenfassen, ist festzustellen, dass der Kaufmannssohn -sowohl vom ethischen als auch vom ästhetischen Gesichtspunkt her- darauf aus ist, sich von den Menschen zu isolieren, seine menschlichen Verbindungen auszuschalten und aufzugeben. Parallel dazu erweist sich jedoch -direkt oder indirekt- trotz all seiner Bestrebungen in stets zunehmendem Masse die Unausführbarkeit seiner Absicht. So dringt -auf ethischer ebenso wie auf ästhetischer

Ebene- das ‚*Menschliche*‘ in den Vordergrund; den Sinn und die Bedeutung des ‚*Menschlichen*‘ kann er rational noch nicht erkennen, aber er fühlt es unbewusst:

„Eine furchtbare Beklemmung kam über ihn, eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens.“

Die Gefühle der geheimnisvollen, unerklärlichen, mystischen „Furcht“, „Qual“, „Beklemmung“ sind eben mit seiner *Unsicherheit* verbunden.

Es kommt zu einer Wendung im zweiten Teil der Novelle, den wir wieder in zwei Einheiten 4. Der Kaufmannssohn und die Wirklichkeit, 5. Der Tod des Kaufmannssohnes -aufteilen.

4. Der Kaufmannssohn und die Wirklichkeit

Eines Tages erhält der Kaufmannssohn einen anonymen Brief, dessen Schreiber den alten Diener beschuldigt, „dass er im Hause seines früheren Herrn. . irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe“. Aber

„. . es war nicht zu erraten, *welches Verbrechen* angedeutet werde und welchen Zweck überhaupt dieser Brief für den Schreiber, *der sich nicht nannte* und *nichts verlangte*, haben könnte.“

All das, d. h. das vorgebliche „Verbrechen“, der „Zweck“ und der „Schreiber“ des Briefes, werden auch am Schluss der Erzählung nicht aufgedeckt. Auf Grund des Zitats kann man eindeutig auf die Funktion des Briefes schliessen. Die Rolle *des Mangels an konkreten, bestimmten* Angaben, d. h. des non-informativen Charakters, besteht darin, die *Störung*, die *Konfusion* in der Welt des Kaufmannssohnes weiter zu *steigern*. Die Störung erschien bisher innerhalb der Phantasiewelt, ohne deren Ordnung und Harmonie völlig aufzulösen. Das Moment der Steigerung offenbart sich jetzt darin, dass die Wahrheit des Inhalts des Briefes innerhalb der Phantasiewelt nicht zu entscheiden ist. So muss der Kaufmannssohn das Gebiet seiner Einbildungswelt verlassen, um sie für sich bewahren zu können. Die Erledigung dieser Angelegenheit -welches Resultat sie auch immer bringen mag- würde seine *Ruhe*, die sich vom ethischen als auch vom ästhetischen Gesichtspunkt aus im Laufe unserer Analyse als die *existentielle* Voraussetzung der Phantasiewelt erwies, wiederherstellen:

„Er beschloss, alles zu tun, um diese Sache *zur Ruhe* zu bringen, die ihn so ängstigte.“

Die Störung flösst ihm auch diesmal *Angst* ein:

„Er las den Brief mehrere Male und gestand sich, dass er bei dem Gedenken, seinen Diener auf eine so widerwärtige Weise zu verlieren, eine grosse *Angst* empfand.“

Jetzt aber entsteht die paradoxe Lage, dass der Kaufmannssohn, der sich bisher vor seinen Dienern fürchtete, nun Angst hat, sie zu verlieren. Die Antwort darauf muss in ihrer *Ambivalenz* gesucht werden. Ihrer harmonischen ‚*Einfügung*‘ wird sich der Kaufmannssohn erst dann bewusst, da er durch den Brief dazu gezwungen wird, darüber nachzu-

denken, wie schwer er es ertragen würde, „eines dieser Wesen zu verlie- ren, mit denen er durch *Gewohnheit* und andere *geheime Mächte* völlig zusammengewachsen war“.

Bis dahin, in der Harmonie der Phantasiewelt, dominierte vielmehr die ‚disharmonische‘ Seite der Diener, ohne aber die Existenz der Phanta- siewelt zu gefährden. Der Brief hat aber schon die letztere Funktion, und so wird die ‚störende‘ Rolle der Diener in den Hintergrund gedrängt. Obwohl auf einer anderen Ebene, hängt jedoch der symbolische Sinn der Motive „weit“ und „nahe“ damit zusammen.

Das durch die „Formen“ und „Farben“ (d. h. den ästhetischen As- pekt) entstehende *mystische Einheitsgefühl* („geheime Mächte“) kann bloss in der *Nähe* der Diener zustande kommen. Ist er *weit entfernt* von ihnen, wo die „Formen“ und „Farben“ sich verwischen, ihr ‚substanti- eller‘ Charakter zurücktritt, herrscht ihr *menschliches Dasein* vor, und ihre unverständliche Forderung –wie schon erwähnt– erregt in ihm Furcht. In der *Nähe* tritt also der ästhetische, in der *Ferne* aber der ethi- sche Aspekt in den Vordergrund.

Im oben Gesagten versuchten wir zu veranschaulichen, dass die zweierlei „Angst“ des Kaufmannssohnes widerspruchslos zu erklären und aufzulösen ist.

Der Kaufmannssohn, „ohne dem Diener ein Wort von dem Brief zu sagen“, fährt bald von seinem Landhaus in die Stadt, um den Aussagen des Briefes nachzugehen. Da seine eigene Wohnung versperrt ist, bricht er auf, „sich für die Nacht eine Herberge zu suchen“:

„. . wie ein *Fremder*, ging er durch die bekannten Strassen und kam endlich an das *Ufer eines kleinen Flusses*, der zu dieser Jahreszeit *fast ausgetrocknet* war. Von dort folgte er in Gedanken verloren einer *ärmlichen* Strasse. . und kam in eine ganz *öde, totenstille* Sackgasse, die in einer *fast turmhohen, steilen Treppe* endigte. Auf der Treppe blieb er stehen und *sah zurück auf seinen Weg*. Er konnte in die Höfe der kleinen Häuser sehen; hie und da waren rote Vor- hänge an den Fenstern und *hässliche, verstaubte Blumen*; das *brei- te, trockene Bett des Flusses* war von einer *tödlichen Traurigkeit*.“

Dieser Teil zeigt schon den Unterschied zwischen der Phantasiewelt und der Wirklichkeit. Er ist deshalb wichtig, weil in ihm all die Motive vor- handen sind, mit denen wir uns –auf ästhetischer Ebene– befassen wollen.

Die Motive: „Blume“ — „Pflanze“

In der Phantasiewelt waren die „Blumen“ und „Pflanzen“ durch die ‚Schönheit‘ ihrer „Formen“ und „Farben“ charakterisiert. In der Wirk- lichkeit aber sind schon die ersten Blumen ‚hässlich‘ und ‚verstaubt‘. Das nächste und zugleich letzte Mal, da sie in der Wirklichkeit vorkom- men, ist das „Glashaus“, wohin er aus dem Laden des Juweliers kommt. Hier findet er so interessante, seltsame Blumen, dass er sich an ihnen nicht satt sehen kann. Er weiss nicht, dass gerade diese Arten („Nar- zissen“, „Anemonen“) Symbole des Todes sind. Nachdem er aber mit dem

Mädchen zusammengetroffen ist, verändert sich sein Verhältnis zu den Blumen und Pflanzen unwillkürlich:

„In einiger Entfernung traten aus dem Halbdunkel *schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor . . .*“

Später, als er aus dem Glashaus flieht:

„Er kroch hin, jetzt schon unbekümmert, dass er viele *irdene Gartentöpfe* zertrat und die hohen *dünnen Stämme* und rauschenden Fächerkronen über und hinter ihm *gespenstisch* zusammenstürzten“.

Beobachten wir jene *negative* Steigerung, die durch das ‚Blumenmotiv‘ zum Ausdruck kommt: die Blumen, die zu Beginn der Erzählung bei der Vorstellung der Phantasiewelt vorkommen, sind „*schön*“; ihre „*Formen*“ und „*Farben*“ sind wichtige Grundsteine der sich vor dem Kaufmannssohn auftuenden Welt der „*tiefsinnigen Schönheit*“. Es ergibt sich ein Problem schon am Schluss des ersten Teils. Der Kaufmannssohn wusste nämlich, dass er „*vergeblich suchen werde*“, weil er die *Schönheit*, den „*süssen Reiz*“ der grösseren Dienerin in „*Gestalt und Duft*“ keiner einzigen „*Blume*“ entdecken wird. Die „*Blume*“ als Teil der „*tiefsinnigen Schönheit*“ ist also nicht imstande, die einfache *menschliche Schönheit* vollkommen wiederzugeben. In die Wirklichkeit hinaustretend, nachdem der Kaufmannssohn mit den „*mürrischen*“ Dienern des Gesandten des persischen Königs gesprochen hat, findet er die „*Blumen*“ geradezu „*hässlich*“. Schliesslich, nach der Affäre mit dem Mädchen, sind die „*Blumen*“ und anderen „*Pflanzen*“ für ihn nicht nur „*hässlich*“, sondern wirken „*drohend*“. Zu sehen ist aber, dass die Umwandlung des ‚Schönen‘ sich nicht nur an den allgemeinen Gegensatz von Phantasiewelt und Wirklichkeit hält, sondern auch innerhalb der beiden Welten vor sich geht. Berücksichtigen wir die formale Reihenfolge, so ist festzustellen, dass sich zwischen dem Kaufmannssohn und den Dienern unmittelbar vor jeder Wendung, die in seiner Anschauung bezüglich des ‚Schönen‘ erfolgt, eine Verbindung herstellt. Es ist sehr wichtig, dass dieses letztere Moment dem anderen immer *vorangeht*, das bedeutet nämlich, dass die ästhetische Anschauung von der ethischen abhängig und ihr untergeordnet ist. Obwohl das nur ein kleines formal-strukturelles Moment zu sein scheint, enthält es jedoch die essentielle Bedeutung der Erzählung, da es die Unmöglichkeit und Unausführbarkeit der Grundhaltung und der Vorstellungen des Kaufmannssohnes, nämlich den Versuch, den ästhetischen Aspekt dem ethischen überzuordnen, bis zu einem gewissen Grade klarstellt. Der erwähnte formale Zusammenhang kann aber nach dem bisher Gesagten auch als zufällig betrachtet werden. Wir können uns aber leicht davon überzeugen, dass dem nicht so ist. Die Beziehung zwischen dem Erscheinen der Diener und der Umwandlung der ‚Schönheit‘ der Blumen wird nämlich nicht passiv dargestellt.

Im Zustand der „*tiefsinnigen Schönheit*“ ist noch *kein Diener* zugegen. Im zweiten Stadium fühlt der Kaufmannssohn *Unsicherheit* gegenüber den *Dienern* ebenso wie gegenüber der „*Schönheit*“ (quälende „*Forderung*“, „*die Schönheit seiner Dienerin*“ erfüllte „*ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen*“; „*er wusste dass er vergeblich suchen werde . . .*“).

Die „kurzen, mürrischen Antworten“ der Diener des Gesandten verhüllen schon ein *feindliches* Verhalten.. Da sieht er die Blumen „*hässlich*“ und „*verstaubt*“.

Im Glashaus benimmt sich das Mädchen ausgesprochen feindlich, ja es tritt dem Kaufmannssohn *aktiv entgegen*:

„Das Kind ging *ihm entgegen*, und ohne ein Wort zu reden, *stemmte es sich gegen seine Knie* und suchte mit seinen schwachen kleinen Händen *ihn hinauszudrängen*.“

Nach dieser Szene werden die „Pflanzen“ im Glashaus „*drohend*“ für den Kaufmannssohn.

Auf ästhetischer Ebene hat die *Steigerung* also eine *negative* Tendenz, sie äussert sich in der Steigerung der *Kontraste* und *Kontrastwirkungen*. Vom ethischen Gesichtspunkt aus aber bedeutet die Steigerung die Zunahme und Verstärkung der schon von vornherein vorhandenen ‚schlechten‘ Eigenschaften der Diener, d. h. ihrer in der Phantasiewelt erfüllten negativen (disharmonischen) Funktion; sie vollzieht sich also durch *Analogien*.

Das „Ufer“-Motiv

Dieses Motiv kommt ebenfalls dreimal in der Erzählung vor. Für den in der Einbildungswelt lebenden Kaufmannssohn assoziiert es die „Blumen“, die Stelle, wo „die Gärtner und Blumenhändler wohnten“. Nachdem er in die Wirklichkeit hinausgelangt ist und auf seinen Weg zurück sieht, strahlt „das breite, trockene Bett des Flusses... eine tödliche Atmosphäre“ für ihn aus. Dies bildet also einen Kontrast zu dem vorhergehenden Bild. Die Kontrastwirkung wird aber weiter gesteigert, da der Kaufmannssohn sich aus dem Glashaus befreit:

„... unglücklicherweise wurde er sich... bewusst, dass er *über einem viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben* hing; in den Sohlen und Kniebeugen fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im ganzen Leibe, die *Nähe des Todes*.“

Dass es hier um die *gesteigerte Wiederholung* des ‚Flussbett‘-Erlebnisses geht, wird durch die analogen Züge der beiden Situationen offensichtlich. In dem einen Falle schaut der Kaufmannssohn von einer „fast türmhohen“, „steilen“ Treppe zurück, und sieht er das *naheliegende* ‚Flussbett‘, jetzt blickt er aus einer Höhe von „viele(n) Stockwerke(n)“ herab, wo sich der „Graben“ *unmittelbar unter ihm* hinzieht; dort beherrschte eine „tödliche Traurigkeit“ die *Atmosphäre*, hier fühlt er die „Nähe des Todes“ *am eigenen Leibe*. Und schliesslich ist „der gemauerte Graben“ eine gesteigerte Form des „*trockene(n) Bett(es)* des Flusses“.

Parallel mit der gesteigerten Wiederholung mit umgekehrten Vorzeichen verwandelt sich auch seine illusorische Auffassung vom Tode entscheidend. Über dem tiefen, „*gemauerten*“ Graben fühlte er als Folge „seiner inneren Müdigkeit und grossen Mutlosigkeit“ schon im voraus,

„wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt, längs der Mauer *zerschellend*.“

Obwohl er nicht „hinunterstürzt“, scheint ihm „der Gedanke an den Tod“ -im Gegensatz zu seiner Auffassung in der Phantasiewelt- „grauenhaft“, er sieht sich „zerschellen“, und später kommt es tatsächlich dazu, dass er -wie darauf schon hingewiesen wurde- einen „grauenhaften Tod“ stirbt. Kontrast und Steigerung sind also auch in dieser Hinsicht gültig.

Während der Kaufmannssohn seinen Weg fortsetzt, „sich für die Nacht eine Herberge zu suchen“, kommt er zum Laden eines Juweliers:

„Es war ein sehr *ärmlicher* Laden, wie er für diesen Teil der Stadt passte, und das Schaufenster mit solchen *wertlosen* Schmucksachen angefüllt, wie man bei Pfandleihern und Hehlern zusammenkauft. Der Kaufmannssohn, der sich auf *Edelsteine* sehr gut verstand, konnte *kaum einen halbwegs schönen Stein* darunter finden“.

Die „wertlosen Schmucksachen“, der „ärmliche Laden“ ohne schöne Steine weisen auch auf ästhetischer Ebene auf den Kontrast zwischen der Einbildungswelt und der Wirklichkeit hin. Die gesteigerte Kontrastwirkung kommt in diesem Falle in der Tatsache zum Ausdruck, dass die Soldaten ihm später auch noch diese „wertlosen Schmucksachen“ wegnehmen, die der Kaufmannssohn als Geschenk für seine Diener gekauft hatte.

Auf Grund der Interpretation der obigen Motive ist darauf zu schließen, dass die die ‚Schönheit‘ der Einbildungswelt konstituierenden Erscheinungen zu ihren eigenen Gegensätzen werden, als Gegensatz von sich selbst erhalten sie sozusagen eine gesteigerte Form, sie sind ihr gesteigerter Gegensatz, was eigentlich zur Auflösung und Vernichtung der *ästhetischen* Anschauung und der darauf aufgebauten ganzen Phantasiewelt führt. Das hier vorherrschende ästhetische Wertsystem wird durch die determinierende Rolle des ethischen Verhältnisses abgelöst. Die Vergänglichkeit der ‚Schönheit‘ bedeutet zugleich auch die Vergänglichkeit der Phantasiewelt, und das ist die Grundbedeutung der gedeuteten Motive.

Auf die Modifizierung der ethischen Beziehungen sind wir zum Teil schon früher im Zusammenhang mit der Veränderung des ästhetischen Aspektes eingegangen. Die bisherige Analyse wollte nachweisen, dass der Kaufmannssohn in der Wirklichkeit — sowohl auf ästhetischer als auch auf ethischer Ebene — immer grösseren Hindernissen ins Auge zu schauen hat, dass er in eine immer feindlichere natürliche und menschliche Umgebung gerät, immer schwerer vorwärtskommt und ihm immer ernstere, oft schon lebensgefährliche Prüfungen und Heimsuchungen auferlegt werden. Dieser Prozess löst jene positive ethische Aenderung aus, welche jetzt in dem Kaufmannssohn zu wirken beginnt. Andeutungsweise haben wir schon darauf angespielt, dass der Kaufmannssohn über eine *potentielle* ‚Menschlichkeit‘ auch in der Phantasiewelt verfügt, die sich in der Wirklichkeit aber nur dann zu *realisieren* anfängt, wo es um sein eigenes Legen geht. Wie aber die Frage mit der Problematik der zwischenmenschlichen *Verständigung* zusammenhängt, darauf kommen wir im nachfolgenden zu sprechen. Betrachten wir zunächst einige konkrete Beispiele, die die *Kontaktformen* des Kaufmannssohnes betreffen:

„obwohl er *wenig mit ihnen redete*, fühlte er . . .“, „(der Kaufmannssohn) *redete sie durch lange Zeit nicht an*“, „denn er *fühlte, ohne*

hinzusehen . . .“, „er wusste, ohne den Kopf zu heben, . . ohne ein Wort zu reden . . .“, „fühlte er ihre Augen“, „ohne aufzusehen, erwartete er“ „ohne dem Diener ein Wort . . zu sagen, machte er sich auf . . .“, „ohne sich umzusehen . . , ging er . . .“

Der Kaufmannssohn fühlt also nur alles, ohne sich seiner Gefühle auch konkret zu vergewissern. So sind die Kontaktformen zwischen ihm und seinen Dienern von irrationalem Charakter. Die beinahe völlige Vernachlässigung der sprachlichen, d. h. rationalen menschlichen Beziehung führt zum *Nicht-Verständnis*. Und dies ist ein grundlegendes Hindernis bei der Herstellung eines im allgemeinsten Sinne genommenen *ethisch-menschlichen Kontakts*.

(Um zu belegen, welch ein wesentlicher Wert bei Hofmannsthal das *Verständnis* ist, wollen wir aus einem seiner Gedichte zitieren:

„Ich sah den Todeskeim, der aus dem Leben spriesst,
Das Meer von Schuld, das aus dem Leben fließt,
Ich sah die Fluten der Sünden branden,
Die wir *ahnungslos* begehen,
Weil wir *andere nicht verstanden*
Weil uns *andere nicht verstehen*.“

(„Sünde des Lebens“, 1891)

Der Mangel an sprachlicher Verbindung wird gewissermassen auch durch die inneren Züge der Diener, ihre 'Verschlossenheit' und 'Schweigsamkeit' erklärt:

„Er (der alte Diener) zeigte eine seltene Anhänglichkeit an seinen Herrn, dessen . . . Neigungen und Abneigungen er *schweigend* erriet . . .“

„Das Kind ging ihm entgegen, und *ohne ein Wort zu reden . . .*“

Und der Kaufmannssohn *versteht* seine Diener wirklich *nicht*, wofür wir ebenfalls konkrete Hinweise vorfinden:

„Sie (die kleine Dienerin) war . . . *schwer zu verstehen*“, „(die grössere Dienerin war) ihm die *rätselfhafte Sprache . . .*“, „Aber er (der Kaufmannssohn) *verstand nicht*, was sie (die Soldaten) von ihm *wollten*“.

Letzten Endes ist also dieses *Nicht-Verständnis* die Basis der anfänglichen Ungewissenheit des Kaufmannssohnes und die Ursache für die „namenlosen“ Aengste, die „Beklemmungen“, die Qualen“ usw. Die „Sünde des Lebens“ begeht der Kaufmannssohn jedoch fast allein. Dafür finden wir eine Erklärung in einer der Funktionen des „König“-Vergleichs, die bei der Erörterung des Motivs nicht ausgeführt wurde: für die Veränderung des Verhältnisses, für die Herstellung eines Kontakts — und hier ist die ‚Herrschaftsposition‘ des Kaufmannssohnes mit der Beziehung des Königs zu seinen Untertanen zu vergleichen — kann irgendeine konkrete Anregung bloss von der Seite des Kaufmannssohnes ausgehen; eine solche Möglichkeit besteht zwar, und er denkt mehrere Male über sie nach, doch wählt er instinktiv die Flucht, obwohl er die „Unentrinnbarkeit des Lebens“ empfindet.

Das *Verständnis* seiner Diener beginnt in der Wirklichkeit.

Während er die in dem Schaufenster des Juweliers ausgestellten „wertlosen Schmucksachen“ betrachtet,

„fiel sein Blick auf einen altmodischen Schmuck aus dünnem Gold, mit einem Beryll verziert, der ihn . . . an die alte Frau erinnerte.“

Interessant ist, dass der Edelstein, genauer: der „Schmuck“ nun nicht mehr bloss auf ästhetischer, sondern auch auf *ethischer* Ebene interpretierbar ist, da er für den Kaufmannssohn aus der Phantasiewelt nicht einen anderen „Edelstein“ assoziiert, sondern ihn „an die alte Frau“ erinnert. Darüber hinaus erinnert ihn der „Schmuck“ nicht an „Formen“ und „Farben“ oder ‚Verschlossenheit‘, d. h. an die bisher charakteristischen Züge, sondern an die vorher noch nicht entdeckte *menschliche* Eigenschaft der Haushälterin:

„die altmodische Fassung war von der gleichen *Traurigkeit*“.

Da betritt er den Laden, um den Schmuck zu kaufen, und als er gerade weggehen will, erblickt er den „kleinen silbernen Handspiegel“, der in ihm plötzlich die ‚Statuenszene‘ wiedererweckt. Die Erinnerung paart sich hier auch mit einem neuen Zug, jetzt begreift er nämlich erst, dass die *menschliche* Schönheit jene Eigentümlichkeit ist, die er umsonst sucht, weil er sie in nichts anderem finden kann. Als der Kaufmannssohn endlich aus dem Laden in das Glashaus kommt, werden wir Zeugen eines ähnlichen Moments. Obgleich er sich vor dem vierjährigen Mädchen, das Ebenbild der kleineren Dienerin, fürchtet, verschwindet doch diese Furcht „für einen Augenblick, als er dem Mädchen die kurzen, *feinen Haare streichelte*.“ Die Ausdrücke: „feine Haare“ und „streicheln“ zeugen von *Gefühl*. Der Kaufmannssohn sieht für eine kurze Zeit das *lebendige ‚Menschliche‘* in dem Mädchen, und nicht irgendeinen *leblosen* Gegenstand. Dies äussert sich auch in seinem Benehmen. Seine Erinnerungsbilder im Zusammenhang mit der ‚Leblosigkeit‘ der fünfzehnjährigen Dienerin aber — sie üben also diesmal eine negative Funktion aus — sind so stark und lebendig in ihm, dass er diesen Zustand nicht dauerhaft machen kann, seine Angst und das feindliche Betragen des Mädchens werden des seltenen Augenblickes wieder Herr.

Formal handelt es sich auch in diesem Falle um eine *Steigerung*, die mit dem *Funktionswechsel* des Kaufmannssohnes und seiner Diener eng verbunden ist. In den ersten beiden Fällen (Haushälterin, grössere Dienerin) entdeckt er bestimmt und bewusst manche *menschlichen* Eigenschaften in seinen Dienern. Das bewegt ihn dazu, ihnen *Geschenke* zu kaufen. All das ist sehr wichtig und bekräftigt zugleich unsere Konzeption; wenn er bereits in der Phantasiewelt auf diesen Zusammenhang gekommen wäre, hätte er aus seinen eigenen Schätzen viel schönere, prächtigere Geschenke als die gekauften den Dienern machen können. Mit dem vierjährigen Mädchen im Glashaus versucht er schon einen *unmittelbaren Kontakt* herzustellen, d. h. die Erinnerungsbilder werden hier schon von der *konkreten, praktischen Erkenntnis* abgelöst. Nach diesen beiden Stadien folgt eine dritte Stufe: über die *Erinnerung* und *Erkenntnis* hinaus *macht* der Kaufmannssohn mehr oder weniger *die Lage, den Zustand seiner Diener durch*, in dem Sinne — obwohl natürlich anderen konkreten Ereignissen zufolge — dass sich in ihm die *gleichen* wesentlichen Eigenschaften herausbilden, welche in der Phantasiewelt den

Dienern zu eigen waren. Der Unterschied besteht hier wie überall darin, dass diese Eigenschaften im Falle des Kaufmannssohnes *gesteigert* erscheinen, als eine Tendenz zum Tode. Sehen wir nun, wie sich dieses Stadium auf der konkreten Handlungsebene bzw. auf motivischer Ebene verwirklicht.

Als der Kaufmannssohn aus dem Glashaus hinauszukommen versucht, erregen die immer widerwärtigeren Unannehmlichkeiten in ihm wieder „eine tödliche Angst“. Über dem „gemauerten Graben ... fühlte er die Angst und *Hilflosigkeit*, schwindelnd im ganzen Leibe, die *Nähe des Todes*“. Das Attribut „hilflos“ kommt nur noch einmal in der Erzählung vor, mit Bezug auf die Haushälterin („die *hilflosen* schwarzen Augen“). Ebenfalls einmal erlebt der Kaufmannssohn „die Nähe des Todes“ mit gleicher Konkretheit, aber dann nicht an sich selbst, sondern in Bezug auf die beiden alten Diener:

„Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die *beiden Alten dem Tod entgegenlebten...*“

Dass es seinerseits um eine gesteigerte Wiederholung geht, ist also ganz offensichtlich. Nachdem es dem Kaufmannssohn jedoch gelingt, „auf harten Boden“ zu kommen, erfahren wir: „Er konnte sich *nicht freuen*“. Das Attribut „*freudlos*“ finden wir auch nur einmal in der Geschichte. Sinngemäss entspricht es der angeführten Behauptung. Es kommt bei der Beschreibung der grösseren Dienerin vor („die... *freudlosen* Bewegungen“). Der Kaufmannssohn kann sich also über das Leben ebenso wenig „freuen“, wie die grössere Dienerin in seiner Umgebung unfähig zur Freude war.

Schliesslich kommen wir zu der Eigenschaft, über die sowohl der Kaufmannssohn als auch die kleine Dienerin verfügt. Der gemeinsame Zug ist der „*Zorn*“. Der *Funktionswechsel* wird gerade mit Hilfe dieser Eigenschaft endgültig abgeschlossen und damit kommt erst die eigentlich *qualitative* Aenderung zustande. Auf der Handlungsebene bildet der „Hufschlag“ die Grenzlinie. Alle vorher geschilderten ähnlichen Eigenschaften versinnbildlichen nur eine *sukzessive Annäherung* an den Zustand seiner Diener in der Phantasiewelt, hier stimmen aber auch schon *die konkreten Ereignisse* — abermals in gesteigter Form — mit den Ereignissen überein, die die kleine Dienerin in dieselbe Lage gebracht haben.

Der Funktionswechsel ist selbstverständlich — wie bereits erwähnt — *nicht einseitig*, nicht nur der Kaufmannssohn gerät in die Lage seiner Diener, sondern auch sie in die seine, d. h. sie übernehmen die Rolle, die in der Phantasiewelt ihm zukam. Dies kann aber nur mittelbar vor sich gehen, da die Diener in der Wirklichkeit tatsächlich nicht anwesend sind. Sie lassen sich bloss durch Motive vertreten. Als Erinnerungsbilder haben sie bei der Umwandlung der Ansichten des Kaufmannssohnes entscheidende Bedeutung, ihr eigener Rollenwechsel wird aber in anderen konkreten Personen dargestellt.

Der alte Diener kommt ebenso aus dem Haus des Gesandten von Persien wie diejenigen, die mit seinem Herrn jetzt so „mürrisch“ sprechen. Das vierjährige Mädchen — darauf wird in der Novelle *expressis verbis* verwiesen — ist das Ebenbild der fünfzehnjährigen Dienerin.

Obwohl auf eine ganz gegensätzliche Weise, wiederholt sich dennoch

auch die ‚Statuenszene‘ der grösseren Dienerin noch vor dem tödlichen ‚Hufschlag‘:

„Sie (die Soldaten) gingen *langsam* und schlüpfend und *trugen schwere Säcke auf den Schultern*. Erst als sie *näher* kamen, sah er, dass in den offenen Säcken, die sie schweigend schleppten, Brot war.“

Die „langsame“ Bewegung, die „schwere“ Last, das ‚Näherkommen‘; all das stimmt fast wörtlich mit den entsprechenden Teilen der ‚Statuenszene‘ überein. Der Unterschied erklärt sich aus der abweichenden Funktion des ‚Schulter‘-Motivs. Während die ‚Statuenszene‘ das ‚Lebendige‘ und das ‚Leblose‘ in der Dienerin bzw. in den Statuen betonte, d. h. den *Gegensatz* zwischen ihnen hervorhob, verschmelzen die „schwere Säcke“ tragenden Soldaten fast mit ihren Lasten; in diesem Falle wird also der Akzent auf die *Identität* von ‚Lebendigem‘ und ‚Leblosem‘ gelegt:

„Er sah zu, wie sie langsam in einem Torweg verschwanden und so wie unter einer hässlichen, tückischen Last dahingigen und ihr Brot *in solchen Säcken* trugen wie die, worin die *Traurigkeit ihres Leibes* gekleidet war.“

Der Kontrast und die Analogie werden hier durch die „demütige kindliche Grazie“ der Schulter bzw. durch ihre Identifizierung mit der „tückischen Last“ ausgedrückt.

Die Tatsache, dass die Diener der Phantasiewelt *irreal*, durch Reminiscenzen anwesend sind, bringt den Kaufmannssohn zur Erkenntnis ihrer *menschlichen* Züge; das Benehmen, die Verhaltensweise ihrer *realen* ‚Vertreter‘ symbolisieren die *unmenschliche, antihumane* Rolle des Kaufmannssohnes in der Phantasiewelt. Die Steigerung ist auch hier eindeutig: während der Kaufmannssohn mit seinen Dienern *nur nicht spricht*, oder jedenfalls sehr wenig, *sprechen* die Diener des Gesandten „*mürrisch*“ mit ihm; er *flüchtet sich* lieber vor seinen Dienern, das Mädchen aber verhält sich *agressiv* zu ihm (fährt wütend auf ihn los); er *schickt einen Arzt* zu der kleineren Dienerin, dann *sucht er sie selbst auf*; der von den Soldaten versprochene „*Wundarzt*“ *kommt nicht* zu ihm, auch sie selbst *suchen ihn nicht mehr auf*, er wird völlig *allein* gelassen. Schliesslich ist auch die quantitative Verschiebung der Proportionen nicht unwesentlich: Die *Individualfunktion* des Kaufmannssohnes fällt im letzten Stadium der *Soldatengruppe einer ganzen Kaserne* zu, und umgekehrt werden die vier Diener auf *eine einzige* Person, auf die des Kaufmannssohnes reduziert. Mögen die Diener und der Kaufmannssohn in bezug auf ihre Eigenschaften in der Phantasiewelt einander in der Wirklichkeit auch noch so nahekommen, erfolgt *der völlige Funktionswechsel* doch erst nach dem ‚Hufschlag‘ und deshalb betrachten wir dieses Moment als die Grenzlinie einer *qualitativen* Aenderung.

Bis zu diesem Punkt bleiben die Soldaten ‚Diener‘, Diener der äusseren Wirklichkeit, und der Kaufmannssohn bleibt ‚Herr‘. Die Soldaten, ähnlich wie seine eigenen Diener, sehen den Kaufmannssohn aus einem ‚Fenster‘ an und sind ebenso ‚*schweigsam*‘ und ‚*sprachlos*‘ wie jene waren („... in den offenen Säcken, die sie *schweigend* schleppten.“) Und für den Kaufmannssohn bedeutet die Beschreibung der „Formen“, „Far-

ben" und „Gesichter“, die Schilderung der Atmosphäre noch immer sehr viel. All das ist nicht mehr entscheidend, da das Verhältnis der Eigenschaften sich auf beiden Seiten grundlegend verändert hat, es bezeichnet nur soviel, dass sich die letzte Umwandlung noch nicht vollzogen hat.

5. Der Tod des Kaufmannssohnes

Nachdem unser Hauptheld aus dem Glashaus „auf harten Boden“ gelangt ist, kommt er bald zu einer Kaserne, in deren Hof er später hineingeht, um einem der „elenden“ Soldaten ein ‚Geschenk‘ zu machen. Im Hofe befanden sich auch einige Pferde. Sie sind organischer Teil der die ganze Kaserne durchdringenden deprimierenden Atmosphäre. Über ein Pferd, das später den Kaufmannssohn tötet, werden wir ausführlich informiert. In seiner Beschreibung sind gemeinsame Züge zu dem fünfzehnjährigen und dem vierjährigen Mädchen zu erkennen. Besonders wichtig sind die ‚Hässlichkeit‘ und der „böse“ Ausdruck in den Gesichtern der Mädchen, Motive, die im Pferd gesteigert erscheinen:

„Das letzte Pferd in der Reihe war *besonders stark und hässlich*“.
„In dem Augenblick wandte das Pferd den Kopf und sah ihn an mit
... rollenden Augen, die *noch boshafter und wilder* aussahen ...“

Das ‚Geschenk‘-Motiv schafft eine unmittelbare Parallele mit dem Mädchen aus dem Glashaus: das Mädchen „*liess*“ das Geld „*ihm vor den Füßen niederfallen*“; als der Kaufmannssohn hier in der Kaserne „in die Tasche nach Silbermünzen“ griff, „zog er die Hand“ gleich wieder „*unschlüssig* heraus und warf dabei den in Seidenpapier eingewickelten *Schmuck mit dem Beryll dem Pferd unter die Füße*“.

Die „*ungeduldige*, dann wieder *höhnische* Aufmerksamkeit“ der fünfzehnjährigen Dienerin kann ebenfalls -wenn auch in anderer Form- in den Pferden entdeckt werden:

„Auch hatten sie .. eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern *ungeduldig* und *verächtlich* die Luft zu stossen.“

Diese Analogien beweisen, dass der unverständliche „Zorn“ und das feindliche Verhalten des fünfzehnjährigen Dienstmädchens durch ihre Doppelgängerin im Glashaus und schliesslich in den Pferden, auch hier in dem „*hässlichsten*“ und „*boshaftesten*“, zum Höhepunkt getrieben wird; dieses Pferd ist schon *stark genug* dem Kaufmannssohn die entscheidende Niederlage beizufügen und ihn in einen solchen Zustand zu bringen, der der früheren Lage des Dienstmädchens ähnlich ist und der -über die tatsächliche ‚Rache‘ oder ‚Strafe‘ hinaus- in indirekter, negativer Form eigentlich der Zustand der *menschlichen Kontaktbereitschaft*, des *Verständnisses* ist.

Die „Köpfe der Pferde“ beschwören aber nicht bloss aus gegenwärtiger Zeit menschliche Gesichter herauf, sondern weisen auch vorwärts auf die Zukunft, da -wie zu sehen sein wird- die bei dem Tode „*verzerrten Züge*“ des Kaufmannssohnes unwillkürlich die Beschreibung der „Köpfe der Pferde“ assoziieren:

Die Pferde:

„Die Köpfe der meisten Pferde waren *hässlich* und hatten einen *boshaften* Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und *hinaufgezogene* Oberlippen, *welche die oberen Eckzähne blosslegten.*“

Der Kaufmannssohn:

„... starb mit *verzerrten* Zügen, die Lippen so verrissen, dass *Zähne und Zahnfleisch entblösst* waren und ihm einen *fremden, bösen* Ausdruck gaben.“

In den Pferden sind die *Diener aus der Vergangenheit* und der *Kaufmannssohn der Zukunft* gleichermaßen vertreten.

Durch das Pferd, genauer: durch den ‚Hufschlag‘ kommt also der Kaufmannssohn zweifellos in den Zustand seiner kleineren Dienerin. Der ‚Hufschlag‘ bzw. seine Folge bedeutet nämlich diejenige *Krankheit*, deren Mangel ihm in der Phantasiewelt *Sicherheit* verlieh. Mit dieser neuen Lage ist der *qualitative* Unterschied vor und nach dem ‚Hufschlag‘ zustande gebracht. Bis dahin ging eine ständige Annäherung ihrer Funktionen vor sich, nun aber wird der *Funktionswechsel* völlig und unwiderruflich durchgeführt.

Seine Diener, *über die er* in der Phantasiewelt *herrschte, herrschen* jetzt *über ihn*. Ihr Betragen aber, das er bei seiner Dienerin erlebt, symbolisiert -wie wir im Laufe der Interpretation nachzuweisen suchten- *seine eigene Herrschaft, Gefühllosigkeit und Amoralität*. Das Verständnis für seine Diener als *M e n s c h e n* beginnt zwar in der Wirklichkeit, aber das ist eine nur bis zu einem gewissen Grade rationale Einsicht (Erinnerungsbilder), die seiner eigenen Lage entstammt, es kann kein Zweifel bestehen, dass seine *potentielle Menschlichkeit* sich schon realisiert durch alle seine Gedanken und Handlungen, die mit dem ‚Geschenk‘-Motiv zusammenhängen. Einen *rationalen, sprachlichen Kontakt* stellt er bis zum letzten Moment nicht her, als er den Versuch unternimmt, ist es schon zu spät. Auch als er die Kaserne erreichte, und die Soldaten ihm etwas zuriefen, was er „*nicht verstand*“, erkundigte er sich nicht danach, was sie sagten, auch hier versucht er nicht, einen rationalen Kontakt zu schaffen. Und das ist seine letzte Möglichkeit. In den letzten Augenblicken vor seinem Tod versucht er sich den zurückgelegten Weg zu verdeutlichen. Diese Gedanken gelten für die Handlungsebene, für die Zusammenhänge an der Oberfläche, für die Erscheinungsebene, kurz und gut für das ‚*Wie*‘, das auf das Wesen der Geschichte zielende ‚*Warum*‘ wird aber durch die *Motivstruktur* der Erzählung gegeben.

6. Schlussfolgerung

Insofern ist also die genaue Aufdeckung des Gefüges ausserordentlich wichtig, da die völlige Vollziehung des Funktionswechsels im letzten Augenblick *die essentielle Bedeutung der Erzählung der von der reinen Handlungsebene ausgehenden Interpretation gerade gegenüberstellt*.

So verflucht der Kaufmannssohn ungewollt -eben auf Grund seiner Lage, die durch die motivischen Zusammenhänge überzeugend aufgedeckt werden kann- sein einstiges ‚*Ich*‘, das ihn tatsächlich „in den

Tod getrieben hatte". Und in dieser Grenzsituation vor dem Tod „wollte er schreien“, d. h. er wollte mit den Soldaten einen rationalen Kontakt schaffen, „da er noch immer allein war“. Dies ist der Augenblick, wo er zugeben muss, dass seine Existenz von anderen Menschen abhängt, wobei – und das bemerkt er nicht mehr – eine positive Abhängigkeit ethische Beziehungen voraussetzt. Da es um sein Leben geht, will er nun mit den Soldaten in eine menschliche Relation treten; er verleugnet all das, „was ihm lieb gewesen war“, seine bisherige Lebensform, die ganze Phantasiewelt. Aber die letzte Möglichkeit ist bereits vertan, „die Stimme versagte ihm“, er konnte nicht schreien und starb mit „verzerrten Zügen“, die Welt der ‚Schönheit‘ gewissermassen ironisierend. So erfolgt die absolute Auflösung und Vernichtung der Phantasiewelt, denn ihre Existenz war mit dem Subjekt, das sie geschaffen hat, notwendigerweise verbunden. Bisher war er es, der seine Diener *nicht verstand*, der ihnen gegenüber gleichgültig war, nach dem Unfall *verstehen* die Soldaten ihn nicht und sie sind gefühllos und unmenschlich gegen ihn. Das Endergebnis selbst, der Tod des Kaufmannssohnes, ist nicht so wichtig, wie die *Erkenntnis*, die von einem, zwar umgekehrtem Aspekt aus auch *rational* erfolgt. Es ist möglich, dass der Kaufmannssohn die Ursachen nicht richtig sieht, doch auf Grund seines eigenen Schicksals kann er jedoch eines nicht übersehen: aus dem *ethischen Stadium*, der Welt der menschlichen Beziehungen, des „*gastlichen Lebens*“ gibt es keinen Rückzug in das rein *ästhetische Stadium*. Die absolute Vernachlässigung der ersten Welt – wobei das Problem der *Kommunikation* eine grundlegende Rolle spielt –, eine amoralische Mentalität und Handlungsweise führen zur Liquidierung der letzteren und zur Vernichtung ihres Schöpfers.

Die Welt der ‚Schönheit‘ von „*Formen*“ und „*Farben*“, d. h. das *ästhetische Stadium*, dem der Kaufmannssohn *metaphysischen Wert* („*tiefsinnige Schönheit*“) beigelegt hatte, ist, wie sein Tod zweifellos zeigt, dem *existentiellen Wert* des *ethischen Stadiums* untergeordnet.

So ist ungefähr die symbolische Bedeutung, die ‚*letzte Botschaft*‘ der Erzählung zu formulieren, wenn auch nicht ohne die Gefahr einer *Vulgarisierung*.

Trotz der scheinbar ausführlichen Interpretation konnten wir auf viele Zusammenhänge der Novelle nicht hinweisen, jedoch denken wir, dass die hier unberücksichtigten Einzelheiten im wesentlichen unsere Konzeption nicht verändern würden. Die enge Verbindung der Teile in der Erzählung ist eigentlich schon an sich ein positiver *ästhetischer Wert*, es zeugt von den relevanten Funktionen der Elemente, von der *ästhetischen* und *gedanklichen Unerschöpflichkeit* des Werkes.

Károly Csúri