

**Der Suizid in der deutschsprachigen
Erzählliteratur, dargestellt in ausgewählten
Werken des 19. und 20. Jahrhunderts**

Dissertation

**zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes**

vorgelegt von

Mirja Piltz
aus Offenburg

Saarbrücken 2013

Dekan: Univ.-Prof. Dr. Roland Marti

Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. Ralf Bogner, Prof. em. Dr. Gerhard Sauder

Tag der letzten Prüfungsleistung: 10.06.2013

INHALT

I. Einleitung	5
I.1. Hinführung, Problemstellung und Zielsetzung.....	5
I.2. Außerliterarische Suizid-Diskurse.....	14
I.2.1. Der Suizid in der Philosophie.....	15
I.2.2. Der Suizid in der christlichen Theologie.....	20
I.2.3. Der Suizid in der Rechtswissenschaft	23
I.2.4. Der Suizid in der Medizin	24
I.2.5. Der Suizid in der Soziologie.....	27
II. Forschungsbericht	30
III. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann	38
III.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids.....	38
III.2. Motivanalyse.....	43
III.2.1. Der Sandmann – Symbol des Unheimlichen und Auslöser für Kommunikationsstörungen	43
III.2.2. Der Wetterglashändler Coppola.....	50
III.2.3. Claras Beziehung zu Nathanael	53
III.2.4. Die Augen der Olimpia.....	62
III.2.5. Nathanaels Wahnsinn und Suizid	73
III.2.6. Zusammenfassung.....	77
IV. Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe	80
IV.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids.....	80
IV.2. Motivanalyse.....	85

V. Max Kretzer: Meister Timpe	96
V.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids	96
V.2. Motivanalyse	104
V.2.1. Der wirtschaftliche Ruin und der drohende Verlust des Hauses ...	104
V.2.2. Das Zerbrechen der Familie	111
V.2.3. Die Rede vor den Sozialdemokraten	118
V.2.4. Schlussbemerkung	121
VI. Emil Strauß: Freund Hein	123
VI.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids	123
VI.2. Motivanalyse	130
VI.2.1. Das Erziehungskonzept des Vaters	130
VI.2.2. Der zunehmende Leistungsdruck	133
VI.2.3. Die erste Nichtversetzung	136
VI.2.4. Das Musizierverbot und die zweite Nichtversetzung	138
VI.2.5. Die Reaktionen auf Heiners Suizid	141
VI.2.6. Zusammenfassung	143
VI.3. Exkurs: Schülersuizide zur Zeit der Jahrhundertwende	144
VII. Arthur Schnitzler: Fräulein Else	147
VII.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids	147
VII.2. Motivanalyse	154
VIII. Friedrich Dürrenmatt: Die Panne	168
VIII.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids	168
VIII.2. Motivanalyse	172

IX. Christoph Hein: Horns Ende	184
IX.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids.....	184
IX.2. Motivanalyse.....	187
IX.2.1. Anklage gegen das System	188
IX.2.2. Flucht vor der Behördenwillkür.....	194
IX.2.3. Bewahrung der Prinzipien	196
IX.2.4. Appell zur Erinnerung	199
IX.2.5. Zusammenfassung	202
IX.3. Exkurs: Der Suizid als mögliche Folge politischer Restriktionen in der DDR	203
X. Siegfried Lenz: Arnes Nachlaß	205
X.1. Formale und stilistische Aspekte zum Ereignis des Suizids.....	205
X.2. Motivanalyse.....	208
X.2.1. Die Familientragödie und die Folgen für Arne.....	208
X.2.2. Arnes Eigenarten und außergewöhnliche Talente	210
X.2.3. Arnes Körperlichkeit.....	214
X.2.4. Das Verhältnis Arnes zu seinen Pflegeeltern und zu Hans.....	218
X.2.5. Die Beziehung Arnes zu Wiebke, Lars und der Clique	225
X.2.6. Die Freundschaft zu Kalluk	231
X.2.7. Schlussbemerkung	233
XI. Fazit	235
XII. Literaturverzeichnis	240
XII.1. Primärliteratur	240
XII.2. Sekundärliteratur	242

I. EINLEITUNG

I.1. HINFÜHRUNG, PROBLEMSTELLUNG UND ZIELSETZUNG

Das Ereignis des Todes bildet in der Literatur ein häufig behandeltes essenzielles Thema. Motiviert durch die Intransparenz und Mysteriosität des Phänomens des Todes zeichnen sich die literarischen Todesthematisierungen durch einen enormen Facettenreichtum und eine hohe Differenzierung in ihrer jeweiligen Darstellung aus. Eine der Möglichkeiten, das Sujet Tod literarisch zu verarbeiten, besteht in der Thematisierung eines suizidalen Ereignisses.

„Der Selbstmord ist ein Ereignis der menschlichen Natur, welches, mag auch darüber schon so viel gesprochen und gehandelt sein als da will, doch einen jeden Menschen zur Teilnahme fordert, in jeder Zeitepoche wieder einmal verhandelt werden muß.“¹

Mit dem Suizid und seiner literarischen Darstellung wird sich die vorliegende Arbeit im Folgenden beschäftigen.

Im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Suizid stellt sich zunächst die Frage nach der den Suizid betreffenden Terminologie.

Der Terminus ‚Suizid‘ geht zurück auf den lateinischen Ausdruck ‚sui caedere‘ (sich selbst töten) respektive ‚suicidium‘ (Selbsttötung) und wurde im deutschen Sprachgebiet in der Schreibweise ‚Suicid‘ erstmals Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet.² Aufgrund seiner Neutralität wird der Begriff ‚Suizid‘ inzwischen in allen Wissenschaften, die sich mit dieser Todesart beschäftigen, präferiert.

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. von Erich Trunz. München 1998 (Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9), S. 583.

² Vgl. Freiwillig sterben – freiwillig? Selbstmord, Sterbehilfe, Suizid. Hrsg. von Michael Haller. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 11.

Als Bestandteil des heutigen alltäglichen Vokabulars wird die Bezeichnung ‚Selbstmord‘ im Allgemeinen als Synonym für ‚Suizid‘ benutzt. Schriftlich ist dieser Begriff „seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegt und hat seinen Ursprung wohl in Luthers ‚sein selbst morden‘ von 1527.“³ Aufgrund des zweiten Teils des Kompositums – ‚mord‘ –, der „als etwas Erschreckendes, Abschreckendes und Verurteilenswertes empfunden“⁴ wird, erhält der Ausdruck ‚Selbstmord‘ den „Beiklang des Verbrecherischen“⁵. Diese implizite Kriminalisierung der suizidalen Tat erinnert zudem an die „durch das christliche Suizidverbot geprägte Tradition, die das Verfügungsrecht über das eigene Leben prinzipiell ablehnt.“⁶

Mit dem Terminus ‚Freitod‘, der ebenfalls ein Synonym für ‚Suizid‘ bildet und dessen Entstehung auf Friedrich Nietzsches Ausdruck „Vom freien Tode“ in „Also sprach Zarathustra“ zurückzuführen ist⁷, lässt sich die Handlungsfreiheit assoziieren, die als Voraussetzung dafür gilt, den Zeitpunkt des eigenen Todes selbst zu wählen. Der Begriff ‚Freitod‘ betont also vornehmlich „das Moment der Freiheit im Entschluß zur Selbstvernichtung“⁸. Da eine Selbsttötung aber oftmals die direkte Folge der Nichtbewältigung einer Zwangssituation darstellt und somit „vielmehr das Ergebnis stärkster erlebter innerer Einengung ist“⁹, erscheint die Bezeichnung ‚Freitod‘ eindimensional und euphemistisch.

Während der Terminus ‚Selbstmord‘ einen Anschlag auf das eigene Leben und damit ein Verbrechen andeutet, suggeriert der Begriff ‚Freitod‘ also die freie Willensentscheidung zum Suizid und erwirkt daher den Eindruck, er sei

³ Langenberg-Pelzer, Gerit: Das Motiv des Selbstmords in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Diss. Aachen 1995, S. 14.

⁴ Braun, Sonhard: Freitod – Eine natürliche Reaktion auf eine unnatürliche Lebenssituation. In: Suizid. Weg der Freiheit? Hrsg. von Friedrich Petrowski u. Franz Peter Zimmer. Regensburg 1991, S. 55.

⁵ Löwith, Karl: Die Freiheit zum Tode. In: Der Tod in der Moderne. Hrsg. von Hans Ebeling. Königstein 1979, S. 132.

⁶ Baumann, Ursula: Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Weimar 2001, S. 4.

⁷ Vgl. Bobach, Reinhard: Der Selbstmord als Gegenstand historischer Forschung. Regensburg 2004, S. 63.

⁸ Löwith: Die Freiheit zum Tode, S. 132.

⁹ Ringel, Erwin: Der Selbstmord. Abschluss einer krankhaften psychischen Entwicklung; eine Untersuchung an 745 geretteten Selbstmördern. Eschborn 2002, S. 231.

„allzu harmlos[.]“¹⁰. Aufgrund dieser zu negativen respektive positiven Konnotation werden die Termini ‚Selbstmord‘ und ‚Freitod‘ in der vorliegenden Arbeit, außer in zitierten Quellen, nicht benutzt. Stattdessen werden konsequent die wertneutralen Begriffe ‚Suizid‘ und ‚Selbsttötung‘ verwendet, um inadäquate Assoziationen zu vermeiden und die gebotene Objektivität gegenüber dem hier behandelten Thema zu gewährleisten.

Das Ereignis des Suizids wird seit der Antike literarisch verarbeitet: Die erste Selbsttötung in der Literatur findet sich im 11. Gesang der ca. im 8. Jahrhundert v. Chr. von Homer verfassten „Odyssee“.¹¹ Das früheste schriftliche Zeugnis eines Suizids in der deutschen Literatur ist das altsächsische Epos „Heliand“¹² aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts n. Chr., in dem von der Selbsttötung des Judas erzählt wird. In den darauffolgenden Jahrhunderten wird der Suizid des Öfteren in der Dramatik thematisiert¹³, wohingegen die Literarisierung der suizidalen Tat in der Epik nur geringe Beachtung findet.

Der erste kanonisierte deutschsprachige Erzähltext, der sich eingehend mit dem Ereignis des Suizids beschäftigt, ist Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774): Die Suiziddarstellung in diesem Roman bildet den Kulminationspunkt einer differenzierten Deskription der Gefühlslage des Protagonisten, wodurch die Motive des Suizidanten in einer in der Literatur nie zuvor erreichten Transparenz für den Rezipienten sichtbar werden. Diese Innenschau, die ein hohes Maß an Identifikation bietet, wird dabei vor allem durch die Anlage des Werkes als Briefroman ermöglicht. Denn durch diese Form gewährt der Roman einen nachhaltigen Einblick in die Psyche einer Figur, die ihr fiktionales Leben mit einem Suizid beschließt – ein Ereignis, das bei Publizierung des Werks in der damaligen Gesellschaft überwiegend größte Empörung hervorrief. Dementsprechend negativ waren die

¹⁰ Löwith: Die Freiheit zum Tode, S. 132.

¹¹ Vgl. Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 8.

¹² Vgl. Willemsen, Roger: Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, literarische Texte. Köln 2002, S. 22.

¹³ So z.B. in den Trauerspielen „Lucretia“ (1527) von Hans Sachs (1494-1576), „Sophonisbe“ (UA 1669) von Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), „Sterbender Cato“ (UA 1731) von Johann Christoph Gottsched (1700-1766) oder „Miss Sara Sampson“ (1755) von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

zeitgenössischen Reaktionen auf den „Werther“, der eine bis in die höchsten gesellschaftlichen Kreise reichende Suiziddiskussion auslöste.

Seit Goethes „Werther“ bis in die Gegenwart hat das Ereignis des Suizids immer wieder in die deutschsprachige Erzählliteratur Eingang gefunden und bildet ein in zahlreichen Variationen verarbeitetes Motiv. Diese unterschiedliche, sich im Laufe der Zeit wandelnde Behandlung und Aufbereitung des Suizidthemas lässt sich durch die verschiedenen historisch-gesellschaftlichen Kontexte erklären, vor deren Hintergrund die Werke jeweils entstanden sind¹⁴ und die den Inhalt eines jeden Werks beeinflussten respektive in diesem repräsentiert wurden. Dementsprechend weist die deutschsprachige Epik ein breites Spektrum an Suiziddarstellungen auf, die sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht erheblich divergieren.

Um die umfangreiche, einen Suizid thematisierende Literatur auf ein überschaubares Maß zu begrenzen, wurden für die vorliegende Arbeit ausschließlich epische Texte ausgewählt, die zeitgeschichtlich betrachtet nach dem „Werther“ entstanden. Im Fokus der Arbeit stehen demnach deutschsprachige Erzähltexte des 19. und 20. Jahrhunderts, die jeweils ein suizidales Ereignis thematisieren und diesbezüglich untersucht werden sollen. Bei der Auswahl der Texte standen die Frage nach der jeweiligen epochenspezifischen Repräsentativität und nach der Signifikanz der jeweiligen Art und Weise der Suizidthematization im Vordergrund:

Die Romantik, die den Suizid „selbstverständlicher, weniger tabubehaftet und natürlicher erscheinen läßt“¹⁵ als die vorhergehende Zeit der Aufklärung, setzte sich intensiv mit den Abgründen der menschlichen Psyche, mit Identitätsverlust und „Krankheit, Schwärmerei und Wahnsinn“¹⁶ auseinander. Diese ‚Nachtseiten der Seele‘ bilden das zentrale Thema der Erzählung „Der Sand-

¹⁴ Vgl. Baumann: Vom Recht auf den eigenen Tod, S. 3: „Daß Menschen von sich aus ihr Leben beenden, ist eine historische Konstante; die Umstände, unter denen sie das tun, und die Art und Weise, wie die Gesellschaft mit diesem Faktum umgeht, sind hochgradig variabel.“

¹⁵ Mischler, Gerd: Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids. Hamburg, Wien 2000, S. 107.

¹⁶ Ebd. S. 106.

mann“ (1815) von E.T.A. Hoffmann (1776–1822), in der das Schicksal eines jungen Mannes vom ersten Wahnsinnsanfall bis zum Suizid dargestellt wird. Aufgrund der detailliert geschilderten Entwicklung der letal endenden psychischen Konfusion des Protagonisten kann diese Erzählung als repräsentativ für diejenigen Werke der romantischen Literatur gelten, die sich eingehend und unter Einbeziehung von medizinisch-psychologischen Aspekten mit den Phänomenen Wahnsinn und Suizid beschäftigen.

Die Autoren der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Epoche des poetischen Realismus strebten danach, in ihren Werken die Realität möglichst wahr und objektiv darzustellen, wobei sie häufig auf außerliterarische Gegebenheiten verwiesen, um die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu unterstreichen. Sie thematisierten dabei vermehrt das ländlich-bäuerliche Leben und gaben vielfach Natur- und Milieuschilderungen wieder. Mit seiner Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ (1856/1874), die dem ersten Band des Novellenzyklus „Die Leute von Seldwyla“ zugehört, zeichnete Gottfried Keller (1819–1890) vor dem Hintergrund des Schweizer Voralpenlandes ein provinzielles Milieu, das von Habgier und Gewalttätigkeit bestimmt ist und von engstirnigen Konventionen dominiert wird: Die Kinder zweier verfeindeter Parteien, die aufgrund der strengen Regeln von Sitte und Moral als Liebespaar in dieser bäuerlichen Gesellschaft nicht bestehen können, sehen ihre einzige Möglichkeit, für immer beieinander zu sein, nur im gemeinsamen Suizid. Die detaillierte, wirklichkeitsnahe Schilderung einer tragischen Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Leuten aus dem bäuerlichen Milieu kann folglich als signifikant für eine Erzählung aus der Zeit des poetischen Realismus gelten.

Ende des 19. Jahrhunderts entstanden vor dem Hintergrund der fortschreitenden Industrialisierung und den damit zusammenhängenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen einige Erzähltexte, in denen der Suizid eine Reaktion auf die gesellschaftspolitischen Wandlungen dieser Zeit darstellt. Ein Beispiel hierfür ist der Roman „Meister Timpe“ (1888) von Max Kretzer (1854–1941), der von dem vergeblichen Kampf eines Handwerkers gegen drohende Arbeits- und Obdachlosigkeit und dem Zerfall der traditionellen Familienwerte im aufkommenden Industriezeitalter erzählt. Bedingt durch

seine ausführlichen Schilderungen und die damit zusammenhängenden Einblicke in das Seelenleben des Protagonisten gibt dieser Roman ein prägnantes Bild der damaligen gesellschaftspolitischen Verhältnisse, aus denen die Suizidmotive des Protagonisten resultieren, wieder.

Um die Jahrhundertwende gab es vielfach Reformen im deutschen Bildungssystem, die zu kontroversen Diskussionen führten. In dieser Zeit kam es vermehrt zu von Schülern begangenen Suiziden, die aus Schul- respektive Erziehungsproblemen resultierten. Etliche Autoren griffen diesen Themenkomplex aufgrund der gesellschaftspolitischen Brisanz der Vorfälle auf und verarbeiteten die damaligen Vorkommnisse in ihren Werken. Als einer der Ersten beschäftigte sich Emil Strauß (1866–1960) mit diesem Sujet: In seinem Roman „Freund Hein“ (1902) scheitert ein Schüler an den Ansprüchen seines Vaters und der Schule, die der Ausübung und Realisierung seiner Talente und Ambitionen so vehement entgegenwirkt, dass der Junge schließlich Suizid begeht. „Freund Hein“ ist als repräsentatives Beispiel eines Romans, der einen Schülersuizid behandelt, zu bezeichnen, da er das Schicksal seines Protagonisten und die daraus folgende Selbsttötung sehr einprägsam und detailliert schildert. Arthur Schnitzler (1862–1931) konzentrierte sich in vielen seiner Werke auf die exakte Wiedergabe des Seelenlebens seiner Figuren und griff in diesem Rahmen auch das Phänomen Suizid auf. Für die Novelle „Fräulein Else“ (1924), in der die junge Protagonistin in eine für sie überaus beschämende, ausweglose Situation gerät, der sie durch die Selbsttötung entrinnt, wählte Schnitzler die Erzähltechnik des inneren Monologs. Aufgrund dieser Erzählform wird Else zur zentralen Figur der Novelle, da der Rezipient das gesamte Geschehen allein aus ihrer Perspektive erfährt. Dabei stehen vor allem Elses Gedanken, ihre unausgesprochenen Kommentare, damit verbundene Assoziationen und verschiedene Gefühlsregungen im Vordergrund. Durch diese ununterbrochenen Augenblicksbeschreibungen nähern sich Erzählzeit und erzählte Zeit einander an und sind nahezu identisch. Auf diese Weise ist der Rezipient in der Lage, Else in den letzten Stunden vor ihrem Tod Schritt für Schritt unmittelbar zu begleiten. Der innere Monolog ist folglich eine besonders geeignete Form, die Psyche und Gefühlswelt einer Figur offenzulegen und den Re-

zipienten an der Entwicklung der Figur, die im Falle von „Fräulein Else“ mit dem Suizid endet, teilhaben zu lassen.

Mitte des 20. Jahrhunderts entstand Friedrich Dürrenmatts (1921–1990) Erzählung „Die Panne“ (1956): Die Selbsttötung bildet hier den Höhepunkt einer von Grund auf grotesken Geschichte, wobei die suizidale Tat die Folge eines Rollenspiels ist, in dessen Verlauf der Protagonist den Part des Mörders derart verinnerlicht, dass er schließlich das fiktive Todesurteil an sich selbst vollstreckt. Der Suizid in der „Panne“ resultiert folglich aus Dürrenmatts Spiel mit unerwarteten Wendungen und zufälligen Konstellationen, die eine Kettenreaktion in Gang setzen und in einer absurden Tragödie enden. Die „Panne“ stellt somit ein repräsentatives Beispiel einer für den unverwechselbaren Stil von Dürrenmatt charakteristischen Groteske dar.

Im Vergleich zur österreichischen, schweizerischen und westdeutschen Epik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich in der DDR-Erzählliteratur nur selten Suizidthematisierungen, denn ein Suizidant entsprach in seinem Denken und Handeln nicht dem Idealbild des physisch und psychisch gesunden und glücklichen Sozialisten und war somit als ‚Heldenfigur‘ ungeeignet. Einer der wenigen DDR-Erzähltexte, in dem der Suizid einer Hauptfigur explizit und ausführlich thematisiert wird, ist der Roman „Horns Ende“ (1985) von Christoph Hein (geb. 1944): Der Historiker Horn (ver)zweifelt aufgrund verschiedener Vorfälle am sozialistischen System und gerät zudem in Schwierigkeiten mit der Staatssicherheit, sodass er dem daraus resultierenden psychischen Druck schließlich nur durch Suizid entkommen kann. Der Roman befasst sich also kritisch mit den gesellschaftspolitischen Verhältnissen im sozialistischen System der DDR und setzt diese auf unterschwellig provokante Weise zu einem suizidalen Ereignis in Relation.

Ende des 20. Jahrhunderts wurde Siegfried Lenz' (geb. 1926) Roman „Arnes Nachlaß“ (1999) publiziert. In diesem Roman schildert er das Schicksal des Jugendlichen Arne, dem nach dem Tod seiner Familie eine gesellschaftliche Integration trotz mehrfacher Bemühungen nicht gelingt und der schließlich an seinem Außenseitertum zugrunde geht. Lenz verarbeitet in diesem Werk die essenziellen gesellschaftlichen Probleme der heutigen Zeit, indem er das Er-

eignis des Suizids in einen sozialkritischen Kontext einbettet und den selbstgewählten Tod Arnes als Reaktion auf soziale Isolation und mangelnden Familienzusammenhalt darstellt.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die hier vorgestellten und im Folgenden zu analysierenden Werke bezüglich ihres Entstehungszeitpunkts einen Zeitraum von annähernd zweihundert Jahren umfassen, sodass eine umfangreiche und kontrastive Betrachtung von verschiedenen literarischen Darstellungen eines suizidalen Ereignisses in der deutschsprachigen Erzählliteratur im Wandel der Zeit möglich wird. Zudem deckt die für die vorliegende Arbeit vorgenommene Auswahl an Texten den deutschen Sprachraum ab, da sowohl west- und ostdeutsche Literatur als auch Werke aus Österreich und der Schweiz Berücksichtigung finden. Des Weiteren handelt es sich bei allen hier ausgewählten Werken um Erzählliteratur, die den Suizid als individuelles Ereignis behandelt und ihn zugleich auch als gesellschaftliches Problem betrachtet. Schließlich differieren die ausgewählten Texte auch in formaler sowie inhaltlicher Hinsicht erheblich, sodass ein breites Spektrum an Suiziddarstellungen aufgezeigt und analysiert werden kann.

Was die äußere sowie innere Struktur der vorliegenden Arbeit betrifft, ist Folgendes zu konstatieren:

Der Einleitung folgt zunächst ein Forschungsbericht über die bisherige literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Suizid in der deutschsprachigen Erzählliteratur.

Danach wird jedem der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Werke und dessen Analyse ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei die Abfolge dieser Kapitel der Chronologie der Werke entspricht. Die jeweilige Thematisierung des Suizids in diesen Werken steht dabei im Fokus der Interpretationen, sodass die dargestellte suizidale Handlung den Ausgangs- und Mittelpunkt einer jeden Analyse bildet.

Im jeweils ersten Teil eines Kapitels wird die Frage nach formalen und stilistischen Aspekten zum Ereignis des Suizids aufgeworfen: Es wird erläutert, an welcher Stelle des Textes die suizidale Tat beschrieben wird, aus welcher Erzählperspektive dies geschieht und gegebenenfalls ob der Titel des Werks bereits auf den Suizid hinweist. Des Weiteren werden Vorausdeutungen untersucht, die die Selbsttötung andeuten respektive ankündigen, und eventuelle Vorbereitungen des Protagonisten auf seine Tat werden erörtert. Außerdem wird der Frage nach dem konkreten Ablauf der suizidalen Handlung sowie der Suizidmethode nachgegangen, um zu untersuchen, wie detailreich das suizidale Ereignis geschildert wird. In diesem Zusammenhang werden sprachliche und stilistische Aspekte analysiert, was schließlich zu der Frage führt, in welchem Maße die Darstellung des Suizids von der jeweiligen Erzähltechnik abhängt respektive mitbestimmt wird. Ziel dieser Untersuchungen ist es herauszuarbeiten, mit welchen formalen und stilistischen Mitteln der jeweiligen Thematisierung des Suizids Ausdruck verliehen wird.

Der jeweils zweite Teil eines Kapitels konzentriert sich auf die inhaltlichen Aspekte der Suizidthematisierung und stellt demzufolge die Frage nach den Motiven, die den Protagonisten zu seiner suizidalen Tat veranlassen, in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses.

Zunächst wird untersucht, auf welche Art und Weise und in welchem Ausmaß Einblicke in die Motivation des Suizidanten vermittelt werden. Dabei stellen sich folgende Fragen: Wird die Gefühlslage des Protagonisten unmittelbar geschildert, oder erfährt der Rezipient nur mittelbar, zum Beispiel über Äußerungen oder Gedanken anderer Figuren, von den Ursachen, die den Suizid des Protagonisten bedingen? Werden die Beweggründe eindeutig genannt und präzise dargelegt oder sind sie vielmehr kryptisch und bleiben über das Ende der Lektüre hinaus rätselhaft und unbestimmt?

Des Weiteren wird auf die Motive selbst und deren Vielschichtigkeit eingegangen, indem detailliert aufgezeigt und analysiert wird, welche Gründe und Umstände zur Selbsttötung der Hauptfigur führen. In diesem Rahmen bildet auch der Aspekt der im jeweiligen Werk dargestellten Kommunikation ein

Analysekriterium: Zum einen wird der Frage nachgegangen, ob und in welchem Maße Verständigungsprobleme zwischen dem Protagonisten und den ihn umgebenden Figuren den Entschluss zum Suizid beeinflussen und ob der Suizid demnach die Folge einer Kommunikationsstörung darstellt.

Ausgehend von der These, dass ein Suizid stets unternommen wird, um ein als unerträglich empfundenenes Problem zu lösen, wird außerdem untersucht, was der Protagonist mit seinem Suizid bezweckt respektive welche Bedeutung oder Funktion die Selbsttötung für ihn hat. In diesem Zusammenhang soll auch die Überlegung Berücksichtigung finden, dass eine suizidale Handlung als ‚Re-Aktion‘ bezeichnet werden und folglich einen Akt der Kommunikation darstellen kann.

In einem Resümee werden die wichtigsten Ergebnisse der Einzelanalysen noch einmal zusammenfassend genannt und einer abschließenden Wertung unterzogen.

I.2. AUSSERLITERARISCHE SUIZID-DISKURSE

Im Laufe der Menschheitsgeschichte haben sich etliche Wissenschaften mit dem Phänomen Suizid auseinandergesetzt. Dabei haben die verschiedenartigen, stets unter Berücksichtigung soziokultureller Prozesse geleisteten Forschungen zur Selbsttötung sowie die daraus resultierenden Erkenntnisse fortwährend auch die jeweils nachfolgende gesellschaftliche Entwicklung beeinflusst. Auf diese Weise fand das Thema Suizid immer wieder auch in die Literatur Eingang.

Daher soll im Folgenden ein Überblick über die relevantesten, sich mit dem Suizid beschäftigenden Wissenschaften gegeben werden. Da eine detaillierte Darstellung der verschiedenen nichtliterarischen Suiziddiskussionen hinsichtlich der Zielsetzung der vorliegenden Arbeit jedoch zu weit führen würde,

werden hier lediglich die signifikantesten, den Suizid betreffenden Thesen, Überzeugungen und Erkenntnisse komprimiert vorgestellt.

I.2.1. DER SUIZID IN DER PHILOSOPHIE

Die Philosophie bezog von ihren Anfängen an das Phänomen Suizid in ihre Reflexionen über den Sinn des Daseins mit ein.

So setzte sich bereits Platon (427–347 v. Chr.) mit dem Thema Suizid auseinander: In seinem Werk „Phaidon“ spricht er sich explizit gegen die Selbsttötung aus, da sie seines Erachtens einen Verstoß gegen den Willen der Götter darstellt, denn diese allein dürfen über den Menschen verfügen, woraus folgt, „daß man nicht eher sich selbst töten dürfe, bis der Gott irgend eine Notwendigkeit dazu verfügt hat“¹⁷. In einer seiner späteren Schriften, den „Gesetzen“, relativiert Platon jedoch seine rigorose Ablehnung des Suizids und hält diesen zumindest dann für gerechtfertigt, wenn „ein unheilbares schweres Leiden“ den Menschen befällt und „ihm das Leben unmöglich macht“¹⁸.

Platons Schüler Aristoteles (384–322 v. Chr.) beschäftigte sich in seiner „Nikomachischen Ethik“ mit dem Suizid, der gemäß seiner Argumentation ein Unrecht „gegen die Polis“¹⁹ darstellt, da der Suizidant als Eigentum des Staatswesens mit der Selbsttötung seine sozialen Pflichten gegenüber dem Staat verletzt. Zudem verurteilt Aristoteles vor allem den Suizid, der aus persönlichen Motiven begangen wird, als besonders feige Tat:

„[D]en Tod suchen, um der Armut oder einem Liebeskummer oder sonst etwas Bedrückendem zu entgehen, das ist nicht tapfer, sondern vielmehr feige. Es ist Weichlichkeit, sich den Härten des Lebens zu entziehen“²⁰.

Im Gegensatz dazu vertraten die Philosophen der Stoa (um 300 v.Chr. bis ca. 200 n.Chr.) die Meinung, dass es den ethischen Grundsätzen in denjenigen

¹⁷ Platon: Phaidon. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Köln, Olten 1967 (Sämtliche Werke, Bd. 1), S. 737.

¹⁸ Platon: Die Gesetze. Übers. von Eduard Eyth. Köln, Olten 1967 (Sämtliche Werke, Bd. 3), S. 535.

¹⁹ Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. von Franz Dirlmeier. Stuttgart 2001. Buch V, Kap. 15, S. 150.

²⁰ Ebd. Buch III, Kap. 11, S. 74.

Fällen nicht widerspreche, sich das Leben zu nehmen, in denen man unheilbar krank ist, durch den Suizid das Vaterland rettet oder sich dadurch der Gewalt eines Tyrannen entziehen kann.²¹

Im Zeitalter der Aufklärung stieß die suizidale Tat bei den Philosophen größtenteils auf Verständnis und Akzeptanz: Charles-Louis de Montesquieu (1689–1755) widmete den 76. Brief seiner „Persischen Briefe“ (1721) dem Phänomen Suizid. Er plädiert darin indirekt für eine Legitimation des Suizids, indem er die gesetzliche Normgebung bezüglich des Umgangs mit suizidalen Handlungen scharf kritisiert.²²

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) verarbeitete seine Ansichten bezüglich des Suizids in dem Werk „Julie oder Die neue Héloïse“ (1761) in zwei aufeinanderfolgenden Briefen: Im ersten dieser Briefe spricht er sich für die Zulässigkeit der Selbsttötung aus, wenn „unser Leben ein Übel für uns und kein Gut für jemand ist“²³. Im Antwortbrief relativiert er diese Legitimierung jedoch insoweit, dass er einen Suizid nur für gerechtfertigt hält im Falle von „gewaltige[n] Leibesschmerzen, wenn sie unheilbar sind“, aber nicht bei „Schmerzen der Seele“, da die Selbsttötung dann „schändlich und diebisch ist.“²⁴

Im Vergleich zu Rousseau hatte Paul Thiry d’Holbach (1723–1789) eine etwas tolerantere Einstellung gegenüber dem suizidalen Ereignis, denn nach seiner Überzeugung beleidigt der Suizidant weder die Natur noch ihren Schöpfer, da er mit seiner suizidalen Tat „das Gesetz der Notwendigkeit erfüllt“, „dem Antrieb dieser Natur [zu folgen], indem er den einzigen Weg einschlägt, den sie ihm anweist, um seinen Leiden zu entgehen“.²⁵ Der Suizidant

²¹ Vgl. Decher, Friedhelm: Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie. Lüneburg 1999, S. 48.

²² Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de: Persische Briefe. Übers. u. hrsg. von Peter Schunck. Stuttgart 2004, S. 146: „In Europa sind die Gesetze sehr streng gegenüber den Selbstmördern [...]. Nach meiner Ansicht [...] sind diese Gesetze sehr ungerecht. Warum will man mich, wenn ich von Kummer, Elend und Verachtung niedergedrückt werde, daran hindern, meinen Leiden ein Ende zu bereiten [...]?“

²³ Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Übers. von Johann Gottfried Gellius. München 1978, S. 394.

²⁴ Ebd. S. 406; S. 410.

²⁵ Holbach, Paul Thiry d’: System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt. Übers. von Fritz-Georg Voigt. Frankfurt/M 1978, S. 249; S. 248.

sollte allerdings „nur dann zu diesem äußersten [...] Mittel [greifen], wenn nichts mehr in der Welt imstande ist, ihm Freude zu machen“, denn in diesem Zustand kann er „weder sich selbst noch anderen von Nutzen sein“.²⁶

David Hume (1711–1776) verteidigte in seiner Abhandlung „Essay on suicide“²⁷ vehement das Recht auf den selbstgewählten Tod, indem er „zeig[t], daß diese Handlung frei von jedem Vorwurf der Schuld oder des Tadels sein mag“²⁸. Dazu falsifiziert Hume die drei damals populärsten Postulate gegen Selbsttötung – der Suizid ist „eine Übertretung unserer Pflicht gegenüber Gott, unserem Nächsten oder uns selbst“²⁹ – durch wohlbegründete und schlüssige Antithesen: Der Suizid kann zunächst keine Pflichtverletzung gegenüber Gott sein, denn Gott hat die Menschen mit freier Verfügungsgewalt über ihr Leben ausgestattet, und zur selbstständigen Lebensgestaltung kann sowohl die Erhaltung als auch die Zerstörung des eigenen Lebens gehören.³⁰

Des Weiteren stellt der Suizid laut Hume auch keine Pflichtübertretung gegenüber dem Nächsten dar, denn ein Suizidant „fügt der Gesellschaft keinen Schaden zu. Er hört lediglich auf, Gutes zu tun“, und falls er eine Last für die Gesellschaft darstellt, ist seine Selbsttötung sogar als lobenswert zu betrachten.³¹ Schließlich sei in der Selbsttötung auch kein Verstoß gegen die Pflichten, die wir gegenüber uns selbst haben, zu sehen, da aufgrund unserer natürlichen Angst vor dem Tod und unseres Selbsterhaltungstriebes „noch niemand das Leben weggeworfen hat als es noch lebenswert war“.³²

Im Gegensatz zu Humes Überzeugungen lehnte Immanuel Kant (1724–1804) den Suizid strikt ab. Für ihn stellt die Selbsttötung einen „Mord“³³ dar, und der Suizidant nimmt bestialische Züge an: „Es erweckt also der Selbstmord

²⁶ Holbach: System der Natur, S. 247; S. 245.

²⁷ Der Essay wurde 1770 ohne Nennung des Autors in Frankreich erstveröffentlicht. Nach Humes Tod 1776 wurde der Essay 1777, ebenfalls anonym, auch in England publiziert. Humes Name erschien jedoch erst in der Auflage von 1783 (vgl. Minois, Georges: Geschichte des Selbstmords. Übers. von Eva Moldenhauer. Düsseldorf, Zürich 1996, S. 366).

²⁸ Hume, David: Über Selbstmord. In: ders.: Die Naturgeschichte der Religion u.a. Übers. von Lothar Kreimendahl. Hamburg 2000, S. 90.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. ebd. S. 93f.

³¹ Ebd. S. 97f.

³² Ebd. S. 98.

³³ Kant, Immanuel: Die Metaphysik der Sitten. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968 (Werke, Bd. 8), S. 554.

ein Grausen, indem der Mensch sich dadurch unter das Vieh setzt. Wir sehen einen Selbstmörder als ein Aas an“³⁴. Denn mit der suizidalen Tat vernichtet der Mensch das „Subjekt der Sittlichkeit in seiner eigenen Person“ und folglich „die Sittlichkeit selbst“, womit er die gesamte Menschheit herabwürdigt.³⁵ Der Suizidant macht sich laut Kant also einer moralischen Pflichtverletzung sich selbst gegenüber und gegenüber der Gesellschaft schuldig.

Auch zwei der bedeutendsten Vertreter des deutschen Idealismus, Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), lehnten den Suizid aus ethischen Gründen ab.

Fichte sieht den Suizid als eine moralisch unerlaubte Handlung an.³⁶ Außerdem hält er die Selbsttötung für eine durchweg feige Tat, denn es kann von einem Menschen nicht mehr verlangt werden, „als daß er ein ihm unerträglich gewordenes Leben dennoch ertrage. Dieser Mut fehlt dem Selbstmörder“³⁷.

Hegel verurteilt die Selbsttötung ebenfalls als moralisch unerlaubte Tat, da man sich mit ihr sowohl über die Natur- als auch über die Staatsgewalt hinwegsetzt: Der Mensch, dessen

„höchste Pflicht es ist, Mitglied[...] des Staats zu sein“, „habe daher zu jener Entäußerung [des Lebens] überhaupt kein *Recht*, [da] der Tod [...] als eine Natursache, oder [...] von fremder Hand empfangen werden muß.“³⁸

Im fortschreitenden 19. Jahrhundert waren es vor allem Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Friedrich Nietzsche (1844–1900), die sich mit dem Phänomen Suizid auseinandersetzten:

Schopenhauer plädiert zwar für das Recht auf den selbstgewählten Tod, merkt dabei jedoch an, dass der Suizid für ihn nur eine Scheinlösung sein kann, da

³⁴ Kant, Immanuel: Eine Vorlesung über Ethik. Hrsg. von Gerd Gerhardt. Frankfurt/M 1990, S. 164.

³⁵ Kant: Die Metaphysik der Sitten, S. 555.

³⁶ Fichte, Johann Gottlieb: Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre (1798). Hamburg 1995, S. 261: „Ich kann mein Leben gar nicht zerstören, ohne mich [...] der Herrschaft des Sittengesetzes zu entziehen. Dies aber kann das Sittengesetz nie gebieten; es versetzte dadurch sich in Widerspruch mit sich selbst.“

³⁷ Ebd. S. 265.

³⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1967, S. 208; S. 78.

dieser die Probleme der menschlichen Existenz nicht adäquat lösen kann.

Denn

„[d]er Selbstmörder will das Leben und ist bloß mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden. Daher giebt er keineswegs den Willen zum Leben auf, sondern bloß das Leben, indem er die einzelne Erscheinung zerstört.“³⁹

Für Nietzsche stellte der Suizid in jeder Hinsicht eine legitime Möglichkeit dar, sein Leben zu beenden. Allein der Gedanke daran ist für ihn „ein starkes Trostmittel“⁴⁰, und bei alten oder kranken Menschen hält er den selbstgewählten Tod sogar für erstrebenswert:

„[W]arum sollte es für einen alt gewordenen Mann [...] rühmlicher sein, seine langsame Erschöpfung [...] abzuwarten, als sich mit vollem Bewusstsein ein Ziel zu setzen?“⁴¹; „Der Kranke ist ein Parasit der Gesellschaft. In einem gewissen Zustande ist es unanständig, noch länger zu leben.“⁴²

Das 20. Jahrhundert bot aufgrund seiner zahlreichen philosophischen Strömungen viele verschiedenartige Perspektiven, den Suizid betreffend. Als zwei repräsentative Beispiele sollen hier die konträren Ansichten von Albert Camus (1913–1960) und Wilhelm Kamlah (1905–1976) dienen:

In seinem Werk „Der Mythos des Sisyphos“ setzt sich Camus mit dem Phänomen Suizid auseinander und erklärt es zum zentralen Thema der Philosophie: „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord.“⁴³ Als Schlussfolgerung aus seinen Reflexionen über die Absurdität des Daseins missbilligt er den Suizid, denn der Mensch muss gegen das Absurde revoltieren, um es zu überwinden. Die Auflehnung gegen das Absurde ist aber

³⁹ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich 1977 (Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden, Bd. I, 2), S. 492.

⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München u.a. 1993 (Kritische Studienausgabe, Bd. 5), S. 100.

⁴¹ Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München u.a. 1988 (Kritische Studienausgabe, Bd. 2), S. 85.

⁴² Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München u.a. 1988 (Kritische Studienausgabe, Bd. 6), S. 134.

⁴³ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Übers. von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 11.

nur möglich, solange der Mensch am Leben ist; daher lehnt Camus den Suizid ab.⁴⁴

Demgegenüber vertritt Kamlah die Meinung, dass jeder das Recht hat, „für die Bedingungen seiner Eudämonie zu sorgen, und daher das Recht zu sterben, wenn er nur noch so seine Eudämonie bewahren kann.“⁴⁵ Und bezüglich des Themas Sterbehilfe betont er, dass ein mit einem unheilbar Kranken konfrontierter Arzt durchaus „in die Lage kommen [kann], daß es ihm moralisch geboten ist, einem Mitmenschen bei der Selbsttötung zumindest durch seinen Rat zu helfen.“⁴⁶

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass die philosophische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Suizid von der Antike bis zur Gegenwart zu vielfältigen Ansichten führte, die von der strikten Ablehnung der suizidalen Tat über eine partielle, unter bestimmten Voraussetzungen gewährleistete Apologisierung bis zu ihrer allumfassenden, unbedingten Legitimation reichen. Diese Heterogenität der Meinungen ist zum einen als eine natürliche Konsequenz der diversen soziokulturellen Entwicklungen im Laufe der Jahrhunderte anzusehen und zum anderen auf die damit zusammenhängenden differierenden Denkansätze und Argumentationskriterien der Philosophen zurückzuführen.

I.2.2. DER SUIZID IN DER CHRISTLICHEN THEOLOGIE

Der Verlauf der Suiziddebatte in der christlichen Theologie lässt, bis auf wenige Ausnahmen, durch die Jahrhunderte hindurch eine „ablehnende Haltung der christlichen Theologen gegenüber dem Suizid“⁴⁷ erkennen – und dies, obwohl die Bibel als Grundstein und bedeutendste Schrift des Christentums

⁴⁴ Vgl. Camus: Der Mythos des Sisyphos, S. 84.

⁴⁵ Kamlah, Wilhelm: *Meditatio mortis*. Kann man den Tod „verstehen“, und gibt es ein „Recht auf den eigenen Tod“? In: *Der Tod in der Moderne*. Hrsg. von Hans Ebeling. Königstein 1979, S. 223.

⁴⁶ Ebd. S. 222.

⁴⁷ Langenberg-Pelzer: *Das Motiv des Selbstmords*, S. 11.

kein explizites Suizidverbot enthält und im Alten wie im Neuen Testament verschiedene Suizidfälle thematisiert werden⁴⁸.

Einer der einflussreichsten Selbsttötungsgegner war der Kirchenlehrer Augustinus (354–430), der den Suizid unter das fünfte Gebot ‚Du sollst nicht töten‘ subsumierte, indem er erklärte, das Gebot beziehe sich sowohl auf den Nächsten als auch auf sich selbst.⁴⁹ Diese Auslegung entsprach der damaligen theologischen Überzeugung, dass nur Gott über ein Menschenleben verfügen darf, und so wurde die suizidale Tat als blasphemische Auflehnung gegen Gott angesehen und der Suizidant als Mörder stigmatisiert.

In der Folgezeit wurde Augustinus’ Lehre vorbehaltlos in den Kirchenkodex integriert, wobei sich die Intensität der kirchlichen Pönalisierungen sukzessiv potenzierte, bis Papst Nikolaus I. den Suizid im Jahre 860 zur Todsünde erklärte⁵⁰. Diese Deklaration wurde 1184 auf dem Konzil von Nîmes bestätigt⁵¹ und die Bestrafungen für versuchten Suizid wurden in den darauffolgenden Jahrhunderten „zu einem festen Bestandteil kanonischen und weltlichen Rechtes.“⁵²

Im Mittelalter exponierte sich der Kirchenlehrer Thomas von Aquin (1225–1274) im Rahmen der theologischen Suiziddiskussion: Er nahm die Bezeichnung ‚Todsünde‘ wieder auf und sprach sich ebenfalls strikt gegen die Selbsttötung aus.⁵³ Zusätzlich zu den kirchlichen Verboten schürte zu dieser Zeit der Aberglaube die Angst vor dem Suizidanten respektive vor der suizidalen Tat: Durch nachträgliche Strafmaßnahmen versuchte man den ‚Fluch des Bösen‘, der, wie viele glaubten, auf dem Suizidanten lag, zu bannen, indem man den

⁴⁸ Im AT sind dies der Suizid des Abimelech (Ri 9, 53f.), des Simson (Ri 16, 29-31), des Saul und seiner Waffenträger (1 Sam 31, 4f.), des Ahithophel (2 Sam 17, 23) und des Simri (1 Kön 16, 18f.), im NT der Suizid des Judas (Mt 27, 5).

⁴⁹ Vgl. Augustinus: Der Gottesstaat. Übers. von Carl Johann Perl. Salzburg 1966. Bd. 1, S. 76.

⁵⁰ Vgl. Simson, Gerhard: Die Suizidat. Eine vergleichende Betrachtung. München 1976, S. 31.

⁵¹ Vgl. Bieri, Oliver: Suizid und sozialer Wandel in der westlichen Gesellschaft. Determinanten und Zusammenhänge im Zeitraum von 1950 bis 2000. Zürich 2005, S. 21.

⁵² Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 12.

⁵³ Thomas von Aquin: Summa theologiae. Übers. von Arthur Utz. Heidelberg u.a. 1953 (Die deutsche Thomas-Ausgabe, Bd. 18), S. 164: „Sollte sich ein Mensch selbst entleiben und dadurch willentlich seine Seele vom Körper trennen, so lädt er in moraltheologischer Hinsicht ein dreifaches Maß an Todsünde auf sich. Er verstößt gegen den natürlichen Selbsterhaltungstrieb, gegen die Menschengemeinschaft und gegen den einen Gott, dessen Knecht der Mensch ist.“

Leichnam ins Wasser warf, ihn aufhängte oder ihn vor die Stadt schleifte.⁵⁴ Andere betrachteten den Suizidanten als gefährlichen Wiedergänger, der, um das ruhelose Umherspuken zu vermeiden, „mit einem Pfahl durchs Herz [...] an einem Kreuzweg“⁵⁵ begraben werden musste. Ein Grab auf dem Friedhof wurde nur an abgelegenen Stellen geduldet, da man glaubte, der Suizidant vergifte aufgrund seiner frevelhaften Tat die geweihte Friedhofserde und werde unter den anderen Toten Unruhe stiften.⁵⁶ Auch im Zeitalter der Reformation blieb der Suizid eine verpönte Tat, die „als unmittelbar vom Teufel beeinflusst“⁵⁷ galt.

Eine explizite Apologie des Suizids findet sich erst im Traktat „Biathanatos“ von John Donne (1572–1631). Mit schlüssigen Argumenten und selbstbewussten Theorien versucht er darin die drei theologischen Thesen, dass der Suizid sich gegen das Naturgesetz, gegen das Gesetz der Vernunft und gegen das Gesetz Gottes richte, zu widerlegen, indem er unter anderem darauf aufmerksam macht, dass die Selbsttötung in der Bibel an keiner Stelle verurteilt wird.⁵⁸

Der Suizid wird folglich von den Anfängen des Christentums an aus theologischer Perspektive fast ausnahmslos als sündige Tat verurteilt. Im 19. und 20. Jahrhundert hat die theologische Auseinandersetzung mit diesem Thema „kaum substantiell Neues ergeben.“⁵⁹ Bis in die heutige Zeit nimmt die christliche Theologie eine zumindest reservierte Haltung gegenüber dem Suizidanten und dessen Tat ein.

⁵⁴ Vgl. Mischler: Von der Freiheit, das Leben zu lassen, S. 60f.

⁵⁵ Fletcher, Joseph: In Verteidigung des Suizids. In: Suizid und Euthanasie als human- und sozialwissenschaftliches Problem. Hrsg. von Albin Eser. Stuttgart 1976, S. 236.

⁵⁶ Vgl. Willemsen, Roger: Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, literarische Texte. Köln 2002, S. 74f.

⁵⁷ Amelunxen, Clemens: Der Selbstmord. Ethik – Recht – Kriminalistik. Hamburg 1962, S. 20.

⁵⁸ Aufgrund seiner provokativen Argumentation und aus Furcht vor einer daraus resultierenden Exkommunikation lehnte Donne eine Veröffentlichung des „Biathanatos“, den er 1610 verfasste, ab; so wurde das Werk erst sechzehn Jahre nach seinem Tod, 1647, publiziert (Vgl. Minois, Georges: Geschichte des Selbstmords, S. 143.).

⁵⁹ Baumann, Ursula: Vom Recht auf den eigenen Tod, S. 63.

I.2.3. DER SUIZID IN DER RECHTSWISSENSCHAFT

Im Gegensatz zum kanonischen Recht sah die weltliche Gesetzgebung bis zum Spätmittelalter keine Strafe für Suizidanten vor: Weder der „Sachsenspiegel“ (1230) noch der „Schwabenspiegel“ (1275), weder die „Constitutio Criminalis Bambergensis“ (1507) noch die „Constitutio Criminalis Carolina“ (1532) stellten den Suizid unter Strafe.⁶⁰ Doch in der Folgezeit beeinflusste das Kirchenrecht die weltlichen Kodifikationen immer mehr, sodass die Pönalisierung des Suizidanten schließlich auch im weltlichen Recht verankert wurde: Der „Codex Juris Bavarici Criminalis“ (1751) ordnete beispielsweise die Konfiskation eines Drittels der Erbschaft sowie ein sogenanntes Eselsbegräbnis an; ähnliche Maßnahmen fand man in der „Constitutio Criminalis Theresiana“ (1768), im Gesetz Josephs II. (1787) und im Allgemeinen Landrecht für die preußischen Staaten (1794), das bestimmte, ein Strafurteil, das zu Lebzeiten des Suizidanten über diesen verhängt worden war, an dem nun toten Körper zu vollziehen, um andere abzuschrecken.⁶¹ Damit war der Höhepunkt der Diffamierung, aber zugleich auch ein Wendepunkt erreicht, denn vom 19. Jahrhundert an wurden die den Suizid betreffenden Gesetze nach und nach liberalisiert; seit Paul Johann Anselm von Feuerbach (1775–1833) im Jahre 1813 das Bayerische Strafgesetzbuch verfasste, ist der vollendete wie auch der versuchte Suizid straffrei.⁶²

Dementsprechend ist die Selbsttötung im gegenwärtigen deutschen Recht nicht unter die Tötungsparagrafen 211ff. Strafgesetzbuch subsumierbar, denn diese „Tötungstatbestände richten sich [...] gegen die Tötung eines *anderen Menschen*.“⁶³ Da der getötete Mensch also „eine vom Täter verschiedene Person sein“⁶⁴ muss, damit der Straftatbestand erfüllt ist, ist „die *Selbsttötung*

⁶⁰ Vgl. Rupp, Elisabeth: Das Recht auf den Tod. Diss. Stuttgart 1913, S. 7.

⁶¹ Vgl. Hiller, Kurt: Die kriminalistische Bedeutung des Selbstmordes. Diss. Heidelberg 1908, S. 12. Unter ‚Eselsbegräbnis‘ verstand man das Verscharren des Suizidanten unter dem Galgen durch den Scharfrichter.

⁶² Vgl. ebd. S. 13.

⁶³ Schönke, Adolf; Schröder, Horst; Lenckner, Theodor: Strafgesetzbuch. Kommentar. München 2006, S. 1785.

⁶⁴ Amelunxen: Der Selbstmord, S. 35.

*straflos*⁶⁵. Doch trotz dieser unmissverständlichen Gesetzgebung, die durch Artikel 2 des Grundgesetzes⁶⁶ affirmiert wird, ist das Recht auf Suizid als ‚Anspruch‘ des Einzelnen gegenüber dem Staat nicht gewährleistet, da das Staatswesen das Recht auf Leben als Grundrecht⁶⁷ formuliert und somit für dessen Einhaltung verantwortlich ist. Das aktuelle Polizeirecht⁶⁸ schreibt daher vor, dass sämtliche Polizeiorgane, die Kenntnis von einem Suizidvorhaben erhalten, „zu dessen Verhinderung verpflichtet sind, nötigenfalls sogar mit dem Mittel der Schutzhaft.“⁶⁹ So stellt die Selbsttötung bis heute im Rechtswesen zwar keine verbotene, aber eine zumindest moralisch verwerfliche, unter allen Umständen zu verhindernde Handlung dar, womit eine gewisse Distanz gegenüber dem Suizidanten und dessen Tat aufrechterhalten bleibt.

1.2.4. DER SUIZID IN DER MEDIZIN

Während man im 18. Jahrhundert noch diejenigen, die einen Suizidversuch überlebt hatten, als Mörder und Wahnsinnige stigmatisierte und in Irrenhäusern verwahrte⁷⁰, begann man zu Anfang des 19. Jahrhunderts, den Suizid als medizinisch-psychologisches Problem zu untersuchen⁷¹: Die Medizin betrachtete den Suizid nicht mehr als eine separate Tat, sondern als den finalen Punkt einer langen und komplexen Genese. Anhand dieser neuen Perspektive wurden nun vermehrt die Ursachen, die zu einer Selbsttötung geführt hatten, systematisch erforscht.⁷² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte sich die Suizidologie schließlich als selbstständige Disziplin.

⁶⁵ Schönke; Schröder; Lenckner: Strafgesetzbuch. Kommentar, S. 1785.

⁶⁶ Art. 2 Abs. 1 Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949 (BGBl. S. 1): „Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit“.

⁶⁷ Art. 2 Abs. 2 Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949 (BGBl. S. 1): „Jeder hat das Recht auf Leben und körperliche Unversehrtheit.“

⁶⁸ Z.B. §28 Polizeigesetz von Baden-Württemberg vom 13. Januar 1992 (GBl. S. 1).

⁶⁹ Seidler, Eduard u.a.: ‚Selbsttötung‘. In: Staatslexikon. Recht. Wirtschaft. Gesellschaft. Hrsg. von der Görres-Gesellschaft. Freiburg u.a. 1988. Bd. 4, Sp. 1161.

⁷⁰ Vgl. Mischler: Von der Freiheit, das Leben zu lassen, S. 80.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 128.

⁷² Vgl. Bobach: Der Selbstmord, S. 12.

Bereits Sigmund Freud (1856–1939) äußerte sich in seiner 1917 publizierten Abhandlung „Trauer und Melancholie“ zum Thema Suizid. In dieser Schrift vertritt er die These, dass der Suizid eine gegen sich selbst gerichtete Aggression darstellt: Eine Person hat gegenüber einer anderen Person aggressive Emotionen, die die Person jedoch nicht zu artikulieren in der Lage ist; da sich die Aggressivität durch diese Hemmung aber intensiviert und dadurch zugleich immer mehr der Entladung bedarf, wenden sich die Aggressionen letztlich gegen das eigene Ich, und es kommt zur Selbsttötung.⁷³

Eine Erweiterung erfuhr diese These 1920 in Freuds Schrift „Jenseits des Lustprinzips“, in der er die Theorie aufstellt, dass es in jedem Menschen einen von Geburt an existierenden Todestrieb gibt, der dem ebenfalls angeborenen Lebenstrieb entgegenwirkt. Als Folge bestimmter Vorfälle im Leben eines Menschen, die in diesem ein gewisses seelisches Leiden auslösen, kann der Todestrieb gegenüber dem Lebenstrieb derart dominieren, dass er im extremsten Fall eine suizidale Handlung evoziert.⁷⁴

Der Psychiater Karl Menninger (1893–1990) nahm Freuds Todestrieb-Theorie in seinem Werk „Man Against Himself“ (1938) wieder auf und entwickelte auf dieser Basis eine neue These: Für ihn ist der Suizid eine „Todesart [...], die drei innere Elemente enthält: das Element des Sterbens, das des Tötens und das des Getötetwerdens.“⁷⁵ Mit dem „Wunsch zu sterben“⁷⁶ verweist Menninger auf die düsteren, negativen Gedanken, die im Suizidanten Selbsttötungsfantasien wecken und ihn schließlich zur Realisierung dieser Fantasien motivieren. Der „Wunsch zu töten“⁷⁷ entspricht der These Freuds, nach der sich beim Suizid Aggressionen gegen die eigene Person richten, da sie nicht gegen das eigentliche Hassobjekt gerichtet werden können. Und der „Wunsch,

⁷³ Vgl. Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1994 (Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Bd. 3), S. 205f.

⁷⁴ Vgl. Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1994 (Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Bd. 3), S. 248ff.

⁷⁵ Menninger, Karl: Selbsterstörung. Psychoanalyse des Selbstmords. Übers. von Hilde Weller. Frankfurt/M 1974, S. 38.

⁷⁶ Ebd. S. 87.

⁷⁷ Ebd. S. 39.

getötet zu werden⁷⁸ resultiert aus dem Bedürfnis, sich für diese Aggressionen bestrafen zu wollen. Laut Menninger hat der Suizidant also eine Wunschtrias, seinen Tod betreffend, die so fest in ihm verankert ist, dass sie letztlich die suizidale Handlung auslöst.

Im Jahre 1953 führte der Psychiater Erwin Ringel (1921–1994) den Begriff ‚präsuizidales Syndrom‘ in die Suizidologie ein, unter den er die drei verschiedenen Komponenten, die die seelische Verfassung des Suizidanten vor dessen Tat bestimmen, zusammenfasst: Das erste Charakteristikum dieses Syndroms ist die ‚Einengung‘, die laut Ringel durch den Verlust von Lebenskräften infolge von Minderwertigkeitsgefühlen oder Angstzuständen entsteht. Der Betroffene reagiert darauf zunächst mit einer gewissen Stagnation, die dann im weiteren Verlauf zu einem regressiven Gemütszustand führt, in dem nur noch das Vergangene dominiert.⁷⁹ Das zweite Kennzeichen ist die ‚Aggressionshemmung‘. Dieser Aspekt entspricht der These Freuds, dass gewisse aggressive Tendenzen nicht ausgelebt werden können und sich daher statt gegen die verhasste Person gegen sich selbst richten.⁸⁰ Als drittes Kriterium des präsuizidalen Syndroms nennt Ringel das ‚Fliehen in eine Fantasiewelt‘: Der Betroffene wendet sich von der ihm unerträglich gewordenen Realität ab und kreierte eine Welt, in der er bereits aus dem Leben geschieden ist und nun von außen auf sich und seine Mitmenschen blickt. Diese Flucht in die Irrealität beeinflusst den Gefährdeten derart, dass er seine Fantasien Wirklichkeit werden lassen möchte und Suizid begeht.⁸¹ Anhand des präsuizidalen Syndroms konnte erstmals der Zustand eines Suizidanten kurz vor seiner Tat umfassend beschrieben und analysiert werden.

Der Psychiater Erwin Stengel (1902–1973) komplementierte die bisherigen suizidologischen Erkenntnisse noch um einen weiteren, wichtigen Aspekt: In seiner Schrift „Selbstmord und Selbstmordversuch“ (1969) kommt er anhand

⁷⁸ Menninger: Selbstzerstörung, S. 65.

⁷⁹ Vgl. Ringel: Der Selbstmord, S. 117ff.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 128ff.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 144ff.

der Auswertung von Gesprächen mit Suizidgefährdeten oder Personen, die einen Suizidversuch überlebt haben, unter anderem zu der Schlussfolgerung, „daß traumatische Kindheitserlebnisse dazu führen können, daß der betreffende Mensch leicht aus dem Gleichgewicht gerät“⁸². Diese Traumata basieren meist auf dem „Fehlen einer stabilen Beziehung zu einer Elternfigur in der Kindheit“ und lassen die Betroffenen im Erwachsenenalter oft in eine „soziale Isolierung“ geraten, die im äußersten Fall eine Suizidhandlung verursachen kann.⁸³ Demzufolge ist eine „Kindheit in einer zerbrochenen Familie“⁸⁴ laut Stengel häufig der ausschlaggebende Faktor für eine spätere Selbsttötung.

1.2.5. DER SUIZID IN DER SOZIOLOGIE

Die Soziologie begreift den Suizid vornehmlich als gesellschaftliches Problem und bezieht daher vor allem äußere Aspekte wie zum Beispiel den Familienstand des Suizidanten oder den Zeitpunkt der suizidalen Tat in ihre Untersuchungen mit ein, um diese dann statistisch auszuwerten.

Die erste bedeutende soziologische Abhandlung, die sich mit dem Phänomen Suizid auseinandersetzt, ist die 1881 publizierte Habilitationsschrift „Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation“ von Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937). Ziel seiner Arbeit ist, anhand der Evaluierung verschiedener Suizidstatistiken „zu zeigen, wie sich die Massenerscheinung des Selbstmordes aus und in dem modernen Culturleben entwickelt hat.“⁸⁵ Die dazu von Masaryk herangezogenen und analysierten Statistiken beziehen sich auf zeitliche, räumliche sowie gesellschaftliche Aspekte, die eine Selbsttötung bedingen können, wie zum Beispiel die Jahreszeit, die Großstadt oder das Lebensalter. Am Ende seiner Untersuchungen kommt Masaryk zu dem Ergebnis, dass die signifikanteste Ursache für die laut Sui-

⁸² Stengel, Erwin: Selbstmord und Selbstmordversuch. Frankfurt/M 1969, S. 41.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S. 39.

⁸⁵ Masaryk, Tomáš Garrigue: Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation. Wien 1881, S. VI.

zidstatistik stetig anwachsende Suizidneigung in der Abnahme der religiösen Bindungen begründet liegt: „Schwindet die Religiosität, [...] so schwindet der Trost, die Hoffnung und Lebensfreudigkeit.“⁸⁶

Im Jahre 1897 publizierte der französische Soziologe Émile Durkheim (1858–1917) seine Monografie „Le Suicide“, die an Masaryks Arbeit anknüpft und sie um einige essenzielle, innovative Aspekte komplettiert: Aufbauend auf der Verifizierung der von Masaryk analysierten Suizidkriterien, klassifiziert Durkheim die Arten der Selbsttötung in vier Suizidtypen. Als ersten nennt er den ‚egoistischen Suizid‘, ‚der aus einer übermäßigen Individuation hervorgeht‘.⁸⁷ Diese Individuation kommt zustande, wenn sich das Individuum dem Gemeinschaftsleben entfremdet und sich mit seinen Bedürfnissen über das Kollektiv stellt.⁸⁸ Aus dieser ‚übertriebenen Vereinzelung‘ resultieren Depressionen, die zur Selbsttötung führen.⁸⁹ Der zweite Suizidtyp wird von Durkheim als ‚altruistischer Selbstmord‘⁹⁰ bezeichnet und stellt das Pendant zur egoistischen Selbsttötung dar: Der Mensch ist zu sehr in die Gesellschaft verstrickt und nimmt sich das Leben aufgrund seiner ‚nicht genügend ausgeprägte[n] Individualität‘.⁹¹ Für die dritte Suizidart prägt Durkheim den Terminus ‚anomischer Selbstmord‘⁹²: Infolge einer Anomie gerät der Mensch aus dem sozialen Gleichgewicht, und die daraus resultierende Konfusion treibt ihn in den Suizid. Der vierte Suizidtyp ist der dem anomischen Suizid entgegengesetzte ‚fatalistische[...] Selbstmord‘, ‚welcher aus einem Übermaß von Reglementierung erwächst‘⁹³, denn dem Menschen werden in diesem Falle gesellschaftliche Zwänge auferlegt, denen er nur durch eine suizidale Tat entrinnen zu können glaubt.

⁸⁶ Masaryk: Der Selbstmord, S. 84.

⁸⁷ Durkheim, Émile: Der Selbstmord. Übers. von Sebastian u. Hanne Herkommer. Frankfurt/M 1995, S. 232.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 239.

⁹⁰ Ebd. S. 247.

⁹¹ Ebd. S. 242.

⁹² Ebd. S. 296.

⁹³ Ebd. S. 318.

Als programmatisches Beispiel für die soziologische Auseinandersetzung mit dem Thema Suizid im 20. Jahrhundert kann die Schrift „Les Suicides“ (1975) des französischen Soziologen Jean Baechler (geb. 1937) gelten. In diesem Werk untersucht Baechler die verschiedenen Bedeutungen von Selbsttötungen und unterteilt diese in elf Arten, die sich wiederum in vier Kategorien zusammenfassen lassen: Es gibt eskapistische Suizide, die Flucht, Trauer oder Strafe symbolisieren; aggressive Suizide treten in Form von Rache, Verbrechen, Erpressung oder Appell auf; oblativ Suizide können als Opfer oder Passage gelten; und spielerische Suizide stellen ein Ordal oder ein Spiel dar.⁹⁴ Bezüglich des Zuordnens dieser Suizidtypen zu einzelnen Fällen weist Baechler jedoch darauf hin, dass ein suizidaler Akt in der Realität selten nur eine Suizidart, sondern meist mehrere Arten gleichzeitig repräsentiert.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Baechler, Jean: Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord. Übers. von Christian Seeger. Frankfurt/M u.a. 1981, S. 61ff.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 62.

II. FORSCHUNGSBERICHT

Im Folgenden wird eine Übersicht über die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Suizids in der deutschen Erzählliteratur gegeben, um aufzuzeigen, inwieweit die Suizidthematik bislang in die Forschung Eingang gefunden hat und welche Untersuchungsaspekte und Ziele jeweils im Vordergrund des Analyseinteresses standen.

Dem Inhalt und Aufbau der vorliegenden Arbeit entsprechend, werden hier jedoch ausschließlich Forschungsarbeiten vorgestellt, die ihre Untersuchung auf mehrere literarische Texte, die einen Suizid thematisieren, beziehen; was die Analysen einzelner Werke betrifft, wird auf eine Überblicksdarstellung verzichtet, da die für die vorliegende Arbeit jeweils relevanten Einzelinterpretationen in den folgenden Kapiteln an gegebener Stelle eingearbeitet sind.

In ihrer Dissertation aus dem Jahre 1994 beschäftigt sich Claudia Lembach nach einem ausführlichen Überblick über die gesellschaftliche Suizid-Diskussion im Allgemeinen und den Beitrag, den die Literatur dazu leistet, zunächst intensiv mit den ‚institutionellen Suizid-Diskursen‘, indem sie detailliert erläutert, auf welche Art und Weise sich Psychiatrie, Psychologie, Soziologie, Philosophie, Theologie und die Rechtswissenschaft mit dem Thema Suizid auseinandersetzen und welche gesellschaftspolitischen, den Suizid betreffenden Ziele jeweils verfolgt werden. Im zweiten Teil ihrer Arbeit geht sie dann der Frage nach, welche Funktion der literarische Suizid-Diskurs hat, wozu sie einige deutschsprachige epische und dramatische und auch ein paar wenige lyrische Texte aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die den Suizid thematisieren, „hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Struktur, ihrer Entwicklungsgeschichte und intertextuellen Vernetzung“¹ untersucht. Ziel dieser Erörterungen und Analysen ist der Vergleich des literarischen Diskurses mit den institutionellen Diskursen, um Gemeinsamkeiten und Unter-

¹ Lembach, Claudia: Selbstmord Freitod Suizid. Diskurse über das UnSägliche. München 1998, S. 5.

schiede sowohl formaler als auch inhaltlicher Art herauszuarbeiten. In diesem Rahmen gelangt Lembach unter anderem zu der Erkenntnis, dass sich der literarische Suizid-Diskurs oftmals an den psychologisch-psychiatrischen und soziologischen Diskursen orientiert, wohingegen der theologische, philosophische sowie der juristische Suizid-Diskurs in der Literatur kaum Beachtung findet, woraus Lembach schließt, dass die literarischen Suizidthematisierungen größtenteils die gesellschaftlich relevanten Vorstellungen und Meinungen über den Suizid aufgreifen.

Die Dissertation von Gerit Langenberg-Pelzer behandelt das „Motiv des Selbstmords in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende“. In dieser Arbeit untersucht Langenberg-Pelzer epische Texte und Dramen deutschsprachiger Autoren, die jeweils eine bestimmte Stilrichtung der Jahrhundertwende repräsentieren: Theodor Fontane den Realismus, Gerhart Hauptmann den Naturalismus, Eduard von Keyserling die Dekadenzdichtung und Georg Kaiser den Expressionismus. Außerdem bildet der Themenkomplex ‚Schüler- und Jugendselftmord‘ ein eigenes Kapitel, in dem sich Langenberg-Pelzer mit Werken von Frank Wedekind, Hermann Hesse und Emil Strauß auseinandersetzt. Die Entstehungszeit der untersuchten Werke umfasst die Jahre 1882 bis 1913. Ziel ihrer Arbeit ist es „zu untersuchen, wie in der zeitgenössischen Literatur [der Jahrhundertwende] das Motiv des Selbstmords eingesetzt wird“, wobei die Verfasserin nicht nur der Frage nachgeht, „ob und wie sich der Suizid der Figuren erklären läßt“, sondern ihr Interesse vor allem auf die Beantwortung der Frage fokussiert, „welche schriftstellerische Intention sich mit dem Gebrauch dieses Motivs verbindet“, das heißt ob der Autor das Motiv des Suizids „als Endpunkt einer individuellen Lebensgeschichte oder als interpersonal gültige Anklage gegen soziale, ethisch-moralische, politische oder kulturelle Mißstände“ verwendet.² Die Ergebnisse ihrer Einzelanalysen fasst Langenberg-Pelzer dahingehend zusammen, dass sich aufgrund der Anomie der damaligen Zeit die „meisten Selbsttötungen in der Literatur um 1900 [...]

² Langenberg-Pelzer, Gerit: Das Motiv des Selbstmords in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Diss. Aachen 1995, S. 4.

als sozialpsychologische Phänomene interpretieren“³ lassen, wobei sozialetische Argumente keine Rolle spielen. Denn laut Langenberger-Pelzer ignoriert die Literatur dieser Zeit die Frage, ob „der Suizidant der Gesellschaft mit seinem Tod schadet oder nützt“, sodass der literarisierte Suizid „moralisch indifferent“ bleibt.⁴ Stattdessen wird vielmehr „der Schaden [thematisiert], den die Gesellschaft dem Selbstmörder zufügt und der ihn zu seiner Tat veranlaßt.“⁵

Neben Gerit Langenberg-Pelzer untersucht auch Joachim Noob den Suizid in der deutschsprachigen Epik und Dramatik zur Zeit der Jahrhundertwende⁶. Im Gegensatz zu Langenberg-Pelzer beschränkt er sich jedoch auf die Thematisierung von literarisierten Schülersuiziden. Im ersten Drittel seiner Arbeit gibt Noob einen detaillierten Überblick über das Phänomen Suizid im philosophischen, theologischen, soziologischen und psychologischen Kontext von der Antike bis zur Gegenwart. Des Weiteren informiert er ausführlich über das Schul- und Bildungswesen in der Wilhelminischen Ära. Schließlich folgt die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Suizid; im Mittelpunkt stehen hier die Analysen der Werke „Frühlings Erwachen“ von Frank Wedekind, „Unterm Rad“ von Hermann Hesse und „Freund Hein“ von Emil Strauß. Die Schülersuizide in diesen Werken werden von Noob vor dem Hintergrund der zuvor erläuterten gesellschaftlichen und bildungsgeschichtlichen Entwicklungen zur Zeit der Jahrhundertwende interpretiert, wobei er „das Verhalten der primären und sekundären Erzieher“ und „die Bildungsmisere der jeweiligen Protagonisten“⁷ in direkte Beziehung zu den dargestellten Suiziden setzt und dadurch eine unmittelbare Kausalität herstellt.

Heiko Buhr beschäftigt sich in seiner Arbeit „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun? Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert“ mit der Freitoddebatte während des Zeitalters der Aufklärung. Neben der Ausein-

³ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 188.

⁴ Ebd. S. 194.

⁵ Ebd.

⁶ Noob, Joachim: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg 1998 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, Bd. 158).

⁷ Ebd. S. 16.

andersetzung mit der Thematik des Suizids in der Literatur dieser Zeit bezieht Buhr auch die Philosophie, die Theologie, die Jurisprudenz und die aufkommende Psychologie in seine Untersuchungen mit ein, um das Ausmaß und die Bedeutung des Suizidmotivs in der damaligen Literatur aufzuzeigen. Vor dem Hintergrund dieser nichtliterarischen Wissenschaften analysiert Buhr verschiedene literarische Texte, die im Zeitraum von 1650 bis Ende des 18. Jahrhunderts verfasst wurden. Der weitaus größte Teil dieser interpretierten Werke sind Trauerspiele; im letzten Drittel der Arbeit findet sich zudem eine ausführliche Analyse von Goethes Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“. Buhr beginnt jede seiner Analysen mit einer textimmanenten Interpretation des Suizidmotivs, indem er untersucht, welche Gründe zum Suizid führen, ob dieser positiv oder negativ konnotiert ist und in welchem Zusammenhang der Suizid zu anderen Themenkomplexen des Werks steht. Die aus diesen Fragen gewonnenen Erkenntnisse setzt Buhr dann mit der nichtliterarischen Freitoddebatte in Beziehung, wobei für ihn jedoch der „alles überragende Kontext [...] das theologische Verdikt“⁸ ist. Durch die weitgehend chronologische Vorgehensweise bezüglich der Werkinterpretationen gelingt Buhr eine umfassende Darstellung der Entwicklung der Suiziddebatte im 17. und 18. Jahrhundert, die den „Übergang von der traditionellen moralphilosophischen und moraltheologischen Bewertung des Freitodes zu einer psychologisierenden Betrachtung desselben“⁹ deutlich werden lässt. Denn mit der Entwicklung der Psychologie und ihrer Etablierung als selbstständige Wissenschaft wird der Suizid erstmals „als Folge einer seelischen Anomalie“¹⁰ und somit als psychische Krankheit betrachtet.

Ähnlich wie Joachim Noob setzt sich Jan Ehlenberger in seiner Arbeit „Adoleszenz und Suizid in Schulromanen von Emil Strauß, Hermann Hesse, Bruno Wille und Friedrich Torberg“ mit literarisierten Schülersuiziden zur Zeit der Jahrhundertwende auseinander. Im Vergleich zu Noob verzichtet Ehlenberger

⁸ Buhr, Heiko: „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?“ Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert. Würzburg 1998 (Epistemata, Bd. 249), S. 28.

⁹ Ebd. S. 275.

¹⁰ Ebd. S. 279.

jedoch auf die Einbeziehung dramatischer Texte und beschäftigt sich ausschließlich mit Erzählliteratur. Anhand von vier Schulromanen untersucht er die Kindheit, Pubertät und Adoleszenz der jeweiligen Protagonisten im soziologischen, pädagogischen und psychologischen Kontext. Im Rahmen dieser Analysen versucht er zum einen zu zeigen, dass „mit dem Aufkommen der Schülerromane und der Wahl der Themen und ihrer Darstellung [d.i. das Scheitern des Adoleszenten und die radikale Konsequenz in Form eines Suizids]“ das „Muster des herkömmlichen Bildungsromans“ beendet wurde.¹¹ Zum anderen stellt Ehlenberger vor dem Hintergrund der Biografien der Autoren, die selbst in der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft des wilhelminischen Zeitalters heranwuchsen, die Frage, ob und in welcher Form eigene reale Erlebnisse in ihren Romanen Berücksichtigung finden. Des Weiteren möchte er die in den Romanen eingearbeitete Kritik am wilhelminischen Bildungswesen untersuchen, wobei er die zeitgenössischen schulkritischen philosophischen und pädagogischen Diskurse in seine Textanalysen mit einbezieht. Im letzten Teil seiner Arbeit beleuchtet Ehlenberger die analysierten Romane im Rahmen ihrer Behandlung im heutigen Schulunterricht hinsichtlich ihrer didaktischer Qualitäten. Am Ende seiner ausführlichen Untersuchungen kommt Ehlenberger zu folgenden Ergebnissen: Die analysierten Werke nehmen zwar „textkonstitutive Merkmale des klassischen Bildungsromans“ auf, aber „konterkarieren“ diese zugleich, sodass sich mit diesen Romanen das neue Genre des „Antibildungs- oder Desillusionsroman[s]“ herausbildet.¹² Das Scheitern der Protagonisten, deren Schicksale oftmals auf realen Erlebnissen der Autoren basieren, „resultiert aus dem Unterdrückungsmodell der religiösen und bürgerlichen Erziehung mit dem Aufschub bzw. der Verspätung von erotischen Erfahrungen“ und stellt damit eine Konsequenz aus dem unüberbrückbaren Konflikt zwischen den Generationen dar.¹³ Bezüglich der Frage, auf welche Weise die heutigen Schüler die vier Schulromane rezipieren

¹¹ Ehlenberger, Jan: Adoleszenz und Suizid in Schulromanen von Emil Strauß, Hermann Hesse, Bruno Wille und Friedrich Torberg. Frankfurt/M u.a. 2006 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 28), S. 14.

¹² Ebd. S. 400.

¹³ Ebd. S. 397.

und empfinden, sind laut Ehlenberger zwei Lesarten vertreten, denn die Romane werden einerseits als „Spiegelungen“ und andererseits als „Widersprüche eigener Lebenserfahrung und Lebenswelt gelesen“.¹⁴

In seiner Publikation „Sich selbst das Leben nehmen“. Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts“ geht Kai Wode den Fragen nach, was Literatur im Vergleich zur wissenschaftlichen Forschung zu leisten vermag, was sie dem Rezipienten bezüglich des Suizids verdeutlichen kann und ob es ihr möglich ist, „sich dem Themenkomplex Suizid anders zu nähern als die sogenannten ‚Wissenschaften‘“¹⁵. Zur Beantwortung dieser Fragen erarbeitet Wode „eine literarische Typologie des Suizidanten“¹⁶, die auf Jean Baechlers Abhandlung „Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord“ basiert und die er an einigen ausgewählten literarischen Texten belegt und konkretisiert: So interpretiert er den Suizidanten aus Franz Kafkas Erzählung „Das Urteil“ als Typus des ‚Schuldigen‘; am Protagonisten in Hans Falladas Roman „Der Trinker“ zeigt er den Typus des ‚Süchtigen‘ auf; als Typus des ‚Scheiternden‘ bezeichnet er die Hauptfigur in Thomas Bernhards Roman „Der Untergeher“; den ‚bejahenden‘ Typus findet er in Reinhold Schneiders Essay „Über den Selbstmord“; und schließlich betitelt er Jean Améry aufgrund seines Essays „Hand an sich legen“ und Hermann Burger aufgrund seiner Aphorismensammlung „Tractatus logico-suicidalis“ als Typus des ‚Totologen“¹⁷.

Aus den durch die Werkinterpretationen gewonnenen Erkenntnissen schlussfolgert Wode, dass die Thematisierung eines Suizids in der Literatur eine von den nichtliterarischen Disziplinen zwar verschiedene, aber nicht minder hohe Signifikanz hat:

¹⁴ Ehlenberger: Adoleszenz und Suizid, S. 400.

¹⁵ Wode, Kai: „Sich selbst das Leben nehmen“. Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hannover-Laatzten 2007, S. 26.

¹⁶ Ebd. S. 23.

¹⁷ Den Terminus ‚Totologe‘ entlehnt Wode dem Begriff ‚Totologie‘ aus Burgers „Tractatus“. Unter ‚Totologie‘ versteht Burger „die Lehre und Philosophie von der totalen Vorherrschaft des Todes über das Leben.“ (Burger, Hermann: Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung. Frankfurt/M 1988, S. 19).

„In der Literatur [...] wird der Lesende mit einem, wenn auch fiktiven Selbst konfrontiert, das sich dem Leser offenbart, indem es seine Ängste, seine Verzweiflung, sein mögliches ‚Ausgeliefertsein‘ mitteilt.“¹⁸

Auf diese Weise ergibt sich für den Rezipienten eine Möglichkeit zur Selbstreflexion, die zum einen Überlegungen zu eigenen Daseinskonflikten eröffnen kann, zum anderen ihn aber auch auffordert, „sich selbst seiner Meinung gegenüber dem Suizid zu stellen, um dort mit der Suizidvermeidung zu beginnen, wo sie anhebt: beim Einzelnen.“¹⁹

Maria Zaffarana widmet sich in ihrer Dissertation²⁰ nach einem kurzen Überblick über die Themenkomplexe ‚Melancholie im Sturm und Drang‘ und ‚Freitod aus christlich-philosophischer Sicht‘ vornehmlich der ersten Fassung von Goethes ‚Leiden des jungen Werthers‘, indem sie detailliert die dortige Gestaltung der Suizidthematik untersucht, wobei ihr hauptsächliches Interesse darauf liegt, „alle Motive, Zeichen und Bilder miteinander zu verbinden und zu einem Ganzen zusammenzufügen.“²¹ Anhand dieser Verknüpfungen versucht Zaffarana die These zu belegen, dass Goethe die Entwicklung seines Protagonisten zum Suizid nach einem mehrere Phasen umfassenden Modell konzipiert hat, das sie als „Werthers innerseelische[n] Zerstörungsprozess“²² bezeichnet. Sodann untersucht sie in verschiedenen dramatischen Werken von Friedrich Maximilian Klingler, Maler Müller, Heinrich Leopold Wagner und Johann Anton Leisewitz den jeweiligen literarischen Umgang mit der Suizidthematik und versucht motivische Parallelen zum ‚Werther‘ herauszuarbeiten, um nachzuweisen, dass der ‚Werther‘ bezüglich der Gestaltung der Suizidthematisierung als Wegbereiter dieser nachfolgenden Dramen angesehen werden kann. Dementsprechend kommt sie zu dem Ergebnis, dass sämtliche von ihr analysierten Texte jeweils eine Fülle von eng verwobenen Hinweisen enthalten, die dazu beitragen, die jeweiligen Protagonisten als „melancholische

¹⁸ Wode: „Sich selbst das Leben nehmen“, S. 247.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Zaffarana, Maria: „Nah am Grabe ward mir’s heller“. Das Motiv des Freitods in Goethes *Werther* und bei seinen dramatischen Nachfolgern. Diss. Bonn 2012. <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2012/2773/2773.pdf> (03.10.2012).

²¹ Ebd. S. 13.

²² Ebd.

Einzelgänger“ zu charakterisieren, „deren tödliche Schwäche von Beginn an sichtbar wird“²³, sodass der Suizid jeweils das unausweichliche und absehbare Ende ihrer Schicksale darstellt.

Aus dem hier gegebenen Überblick wird ersichtlich, dass die oben vorgestellten wissenschaftlichen Abhandlungen den Entstehungszeitraum ihrer untersuchten Werke meist auf eine Epoche beschränken oder zumindest auf eine nur wenige Jahrzehnte umfassende Zeitspanne eingrenzen – häufig erfolgt die Untersuchung der Suizidthematik in der Literatur der Jahrhundertwende –, wohingegen die zu analysierenden Werke der vorliegenden Arbeit einen Zeitraum von nahezu zweihundert Jahren umfassen und dementsprechend unterschiedlichen Epochen entstammen respektive mehrere verschiedene literarische Strömungen und Stile repräsentieren. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass sich die literaturwissenschaftliche Forschung bislang in einigen Fällen zwar auf verschiedene Art und Weise und in unterschiedlicher Intensität und Detailliertheit mit den Suizidmotiven der jeweils zu analysierenden Figuren beschäftigt hat, aber bisher noch keine Arbeit verfasst wurde, die die Frage nach der Motivation des Suizidanten und in diesem Rahmen insbesondere den Aspekt der Kommunikation respektive Kommunikationsstörung ins Zentrum ihrer Untersuchungen stellt.

Die Inhalte der vorliegenden Arbeit eröffnen folglich eine neue Perspektive auf die Analyse der Suizidthematisierung in der deutschsprachigen Literatur und sollen diesbezüglich einen ergänzenden, weiteren Beitrag zur bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung leisten.

²³ Zaffarana: „Nah am Grabe ward mir’s heller“, S. 191.

III. E. T. A. HOFFMANN: DER SANDMANN

Die Konfrontation mit dem Wetterglashändler Coppola, in dem der Student Nathanael den aus Kindertagen bekannten und zutiefst gefürchteten Advokaten Coppelius wiederzuerkennen glaubt, ruft furchterregende Kindheitserinnerungen hervor, die Nathanaels Bewusstsein krampfhaft fesseln, zu Panikanfällen führen und seine Wahrnehmung sukzessive derart verzerren, dass sich Realität und Imagination in seinem Innern schließlich irreversibel verstricken und er dem Wahnsinn verfällt, dem er final nur durch Suizid entkommen kann.

III.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE

ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Die Erzählung „Der Sandmann“ beginnt mit einem Briefwechsel zwischen dem Protagonisten Nathanael und seiner Verlobten Clara. Durch die Briefform werden zwei subjektive, einander entgegengesetzte Sichtweisen dargestellt, die der Charakteristik des Protagonisten und der Figur Clara dienen und somit auch einen kurzen, aber intensiven Einblick in Nathanaels schicksalhaftes Leben geben. Außerdem wird durch die kommentarlose Dokumentation dieser Briefe der Authentizitätsgrad des Erzählten gesteigert, sodass Nathanaels Berichte sowohl über seine Kindheit und die damalige Auseinandersetzung mit dem schrecklichen Coppelius als auch über die jüngst vergangene Begegnung mit Coppola den Anschein des tatsächlich Erlebten erwecken. Doch trotz des Erzählens dieser Geschehnisse ‚aus erster Hand‘ wird der Rezipient, nicht zuletzt anhand Claras Gegenposition zu Nathanaels Sicht der Dinge, über die Identität von Coppelius und Coppola im Unklaren gelassen und fragt

sich nach der Lektüre der Briefe: Sind Coppola und Coppelius nun wirklich ein und dieselbe Figur oder bildet sich Nathanael diese Identität nur ein?¹

Nach den Briefen wird die Erzählung aus der Sicht eines Ich-Erzählers, der vorgibt, Nathanael persönlich zu kennen², fortgesetzt, wodurch eine weitere, dritte Perspektive etabliert wird. Mit dem Einsetzen des Erzählers bleibt die Frage um die Identität von Coppelius und Coppola jedoch weiterhin ungelöst. Denn der Erzähler steht nicht als allwissende Instanz über der Geschichte, sondern übernimmt zuweilen Nathanaels Betrachtungsweise, sodass er den Rezipienten bezüglich der Identitätsfrage ebenfalls im Unklaren lässt:

„Mit Nathanael und Clara werden zwei Figurenperspektiven entworfen, die auch der Ich-Erzähler nicht zusammenführen und bündeln kann. Mehr noch, seine Perspektive changiert zwischen distanzierender Beobachterposition und Innenansicht der Figuren.“³

Zudem hängt die unstete, wechselnde Sichtweise des Erzählers eng mit dem Wortfeld ‚sehen‘ zusammen:

„Da wimmelt es nur so von Blicken und Augen, es wird in einem fort geschaut, geblickt, angeschaut, so daß ein auktorialer, einigermaßen fester oder gar ‚olympischer‘ Erzählerstandpunkt nicht mehr erkennbar ist“⁴.

Der Erzählstil des Ich-Erzählers ist also aufgrund der Perspektivenwechsel eng mit dem Motiv der Augen und des Sehens verbunden. Das Auge als menschliches Organ und der Vorgang des Sehens bilden im „Sandmann“ ein zentrales Motiv, auf das in Kapitel III.2. ausführlicher eingegangen wird.

¹ Vgl. Elling, Barbara: Die Zwischenrede des Autors in E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 18, 1972, S. 47: „Durch diesen Wechsel der Perspektive entsteht eine Doppeldeutigkeit und somit eine Doppelwirklichkeit, deren Zwang sich der Leser bis zum Schluß der Erzählung nicht mehr entziehen kann und unter deren Einfluß im Leser eine Unsicherheit entsteht.“

² Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Hrsg. von Carl Georg von Maassen. München, Leipzig 1912 (E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3), S. 18: „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen“.

³ Waldow, Stephanie: Zur Ethik des Phantastischen. E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. In: (Be-)richten und Erzählen. Literatur als gewaltfreier Diskurs? Hrsg. von Moritz Baßler u.a. München 2011, S. 114.

⁴ Schroeder, Irene: Das innere Bild und seine Gestaltung. Die Erzählung *Der Sandmann* als Theorie und Praxis des Erzählens. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 9, 2001, S. 26.

Infolge dieser polyperspektivischen Darstellung bietet die Erzählung dem Rezipienten jedoch weder eine klare narrative Struktur noch eine schlüssige Hinführung zur Lösung der Identitätsfrage, sondern vielmehr unterschiedliche Dechiffrierungs- und Erklärungsansätze für die in der Erzählung aufgeworfenen Fragen und Rätsel. Dies führt beim Rezipienten nicht nur zu einer kontinuierlichen Irritation, sondern erweckt in ihm auch den Eindruck des Unheimlichen, da er durch die Präsentation der verschiedenen Sichtweisen verunsichert ist, ob die erzählten Ereignisse der Fantasie und letztlich den Wahnvorstellungen Nathanaels zuzuschreiben sind oder der dargestellten Realität entsprechen:

„Durch die wechselnde Perspektive [...] wird eine durchgehende Unsicherheit erzeugt. Sie trägt wesentlich zum Unheimlichen und ‚Nächtlichen‘ der Erzählung bei.“⁵

Der Eindruck des Unerklärlichen und Unheimlichen, den Hoffmann dem Rezipienten während der Lektüre des „Sandmann“ unterschwellig infiltriert, wird bis zuletzt nicht aufgelöst. Im Zuge dessen bleiben auch die Fragen, ob Coppelius über böartige Mächte verfügt und ob er mit Coppola identisch ist, über das Ende der Erzählung hinaus offen.⁶

⁵ Steinecke, Hartmut: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart 1997, S. 105. Mit der Erwähnung des ‚Nächtlichen‘ rekurriert Steinecke auf den Titel „Nachtstücke“, den Hoffmann seiner Sammlung von düsteren Erzählungen, deren erste „Der Sandmann“ ist, verlieh. Was die Wahl dieses Titels betrifft, ließ sich Hoffmann einerseits von ähnlich lautenden Titeln damaliger Werke inspirieren (z.B. die „Hymnen an die Nacht“ von Novalis). Andererseits war ihm auch der aus der bildenden Kunst stammende Terminus ‚Nachtstück‘, der ein Genre von Bildern bezeichnet, die nächtliche, meist unheimliche Lichterscheinungen darstellen, wohl bekannt. Zudem beschäftigte er sich nachhaltig mit der sich damals etablierenden Wissenschaft der Psychologie, und in dieser Disziplin „stand ‚Nachtstück‘ für die abgründige, irrsinnige, dunkle Seite des Menschen“ (Braun, Peter: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Düsseldorf, Zürich 2004, S. 155.).

⁶ Diese Vermeidung einer definitiven Klärung der Geschehnisse hatte Hoffmann ursprünglich nicht intendiert, denn in der Manuskriptfassung des „Sandmann“ hat er an mehreren Stellen der Erzählung bestimmte Situationen geschildert und Hinweise eingefügt, die sowohl die diabolischen Kräfte des Coppelius sowie seine fatale Macht über Nathanael offenbaren als auch seine Identität mit Coppola verifizieren (vgl. Lesarten zum „Sandmann“. Hrsg. von Carl Georg von Maassen. München, Leipzig 1912 (E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3), S. 359; S. 384; S. 385f.) Für die in der vorliegenden Arbeit zitierte Druckfassung hat Hoffmann diese Stellen jedoch gestrichen und damit „bewusst für Ambivalenz im Handlungsverlauf gesorgt, sodass die spätere Druckfassung auf den Leser sehr viel verunsichernder und uneindeutiger wirken muss als die erste Fassung.“ (Küpper, Achim: Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks *Liebeszauber* und E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*: zwei „Märchen aus der neuen Zeit“. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 13, 2005, S. 22.)

Vor dem Hintergrund dieser von Hoffmann bewusst aufrechterhaltenen Unsicherheit bildet der Suizid Nathanaels den Kulminations- und tragischen Schlusspunkt der Erzählung:

Nathanael steigt mit Clara während eines Spaziergangs auf den Ratsturm, auf dem er in einem Anfall von Wahnsinn versucht, sie hinunterzustürzen. Ihr Bruder Lothar kann sie vor dem Tobenden in Sicherheit bringen, der plötzlich innehält, als er Coppelius unten auf dem Marktplatz entdeckt. Der Anblick dieser Gestalt entsetzt ihn so sehr, dass er sich in den Tod stürzt.

Die suizidale Tat als solche wird mit knappen, sachlichen Worten erzählt: „[M]it dem gellenden Schrei: ‚Ha! Sköne Oke – Sköne Oke,‘ sprang er über das Geländer. – “⁷ Das Fallen und Aufprallen des Körpers, d.h. das Sterben des Nathanael, wird von Hoffmann nicht verbalisiert; stattdessen setzt er lediglich einen einzelnen Gedankenstrich, dem ein Absatz folgt. Der Gedankenstrich lässt zunächst kurz innehalten und gibt dem Rezipienten die Gelegenheit, den suizidalen Vorgang zu imaginieren. Darüber hinaus kann er aber auch als Zeichen der Totenstille, die nun nach Nathanaels Wahnsinnsausbruch eintritt, interpretiert werden. Die Folge des Todessturzes, der Anblick des Toten, wird dann im darauffolgenden Satz kurz, aber drastisch benannt: „Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag [...]“⁸.

Das Ereignis des Suizids wird vom Erzähler also weder detailliert beschrieben noch kommentiert oder einer Bewertung unterzogen. Auch auf die Schilderung einer Reaktion der aufgrund Nathanaels Toben herbeigelaufenen Menschenmenge verzichtet der Erzähler gänzlich. Es werden vielmehr nur der Sprung über das Geländer und der zerschmetterte Kopf erwähnt, das eigentliche suizidale Ereignis findet, animiert durch den Gedankenstrich als Erzählzäsur der Erzählung, vor dem inneren Auge des Rezipienten statt.

Die Gestalt, die Nathanael auf dem Marktplatz sieht und deren Präsenz ihn zu seinem tödlichen Sturz veranlasst, wird vom Erzähler eindeutig und durchgehend ‚Coppelius‘ genannt. Nathanaels letzte Worte ‚Ha! Sköne Oke – Sköne

⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 42.

⁸ Ebd.

Oke‘, womit er unmittelbar auf die Entdeckung des Coppelius reagiert, sind jedoch Worte, die der Wetterglashändler Coppola verwendet hat (siehe Kapitel III.2.4.). Obwohl also Coppelius auf dem Marktplatz steht, deutet ‚Sköne Oke‘ auf Coppola hin, womit ein letztes Mal Nathanaels Überzeugung, dass Coppelius und Coppola ein und dieselbe Person sind, offensichtlich wird.

Gleichzeitig werden mit der konkreten Nennung des Coppelius und der durch die Worte ‚Sköne Oke‘ indirekten Nennung Coppolas noch einmal die beiden Figuren thematisiert, die Nathanael aus seinem seelischen Gleichgewicht bringen, den Wahnsinn in ihm wiederholt auslösen und ihn schließlich in den Suizid treiben.

Zudem verweist der Ausdruck ‚Sköne Oke‘ explizit auf das Hauptmotiv des „Sandmann“, das Augenmotiv, das eng mit dem Schicksal des Nathanael verknüpft ist. Denn der aus Nathanaels Perspektive durchweg negativ konnotierte Begriff ‚Auge‘ begleitet sein Leben von der Kindheit bis zum Tod. Insofern können seine letzten Worte auch als Bilanz seines Lebens- und Leidenswegs verstanden werden.

In der folgenden Motivanalyse werden die verschiedenen Figuren und Ereignisse, die Nathanaels Angstzustände bedingen, seine Wahrnehmungsstörungen auslösen und so zu seinen Wahnsinnsausbrüchen und infolgedessen schließlich zu seinem Suizid führen, ausführlich erläutert und untersucht, wobei außerdem der Frage nachgegangen werden soll, inwieweit gewisse Kommunikationsprobleme zwischen Nathanael und den anderen Figuren zur Genese seines Wahnsinns beitragen.

III.2. MOTIVANALYSE

III.2.1. DER SANDMANN – SYMBOL DES UNHEIMLICHEN UND AUSLÖSER FÜR KOMMUNIKATIONSSTÖRUNGEN

In Nathanaels erstem Brief, der an seinen Freund Lothar gerichtet, aber an seine Verlobte Clara adressiert ist, berichtet er von der Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola, der in ihm grauenhafte Erinnerungen wachruft und großes Entsetzen auslöst. Um Lothar seine Verzweiflung begreiflich zu machen, schildert er ihm einige Schlüsselerlebnisse aus seiner Kindheit:

In den Abendstunden pflegt Nathanaels Vater seine Familie um sich herum zu versammeln und „viele wunderbare Geschichten“⁹ zu erzählen. Diese Abende wirken harmonisch und geben Nathanael ein Gefühl von Geborgenheit. Neben diesen „Abenden der Harmonie“ gibt es aber auch „Abende der Kommunikationslosigkeit, die vom Vater ausgeht und von den übrigen hingenommen werden muß.“¹⁰:

„Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfwolken von sich, daß wir alle wie im Nebel schwammen.“¹¹

Diese ‚nebulösen‘ Situationen irritieren den kleinen Nathanael, denn er spürt, wie mit der eintretenden Stille auch immer eine gewisse Bedrücktheit der Eltern einhergeht, die er vor allem bei der Mutter bemerkt: „An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig“¹². Hinzu kommt, dass er jedes Mal um Punkt neun Uhr von ihr ins Bett geschickt wird mit den nervös klingenden Worten: „[Z]u Bette! der Sandmann kommt, ich merk’ es schon.“¹³ Der von ihr verwendete Ausdruck ‚der Sandmann kommt‘ wirkt auf Nathanael jedoch nicht wie eine harmlose Aufforderung zum Schlafengehen, sondern affirmiert seine akustische Wahrnehmung, die regelmäßig auf die Äußerung der Mutter folgt:

⁹ Hoffmann: Der Sandmann, S. 4.

¹⁰ Lemmler, Dennis: Verdrängte Künstler – Blut-Brüder – Serapiontische Erzieher. Die Familie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Bielefeld 2011, S. 151.

¹¹ Hoffmann: Der Sandmann, S. 4.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

„Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern“¹⁴. Daher ist Nathanael davon überzeugt, dass derjenige, der die Treppe heraufkommt, eben jener Sandmann sein muss, von dem die Mutter spricht. Somit wird der Sandmann für ihn Realität. Da die Geräusche, die der vermeintliche Sandmann auf der Treppe erzeugt, für Nathanael bedrohlich und angsteinflößend klingen und er im Erscheinen des Sandmanns die Ursache für die gedrückte Stimmung sieht, die sich jedes Mal vor dessen Ankunft bei Mutter und Vater bemerkbar macht und sie verstummen lässt¹⁵, imaginiert Nathanael den Sandmann als böartige, diabolische Person, die stets die heimische Idylle stört und zu einem Abbruch der Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern führt. In diesem Kontext kann der Sandmann als „eine Chiffre familialer Separation“¹⁶ bezeichnet werden.

Aus Neugier und um seine Angst zu bewältigen, fragt Nathanael eines Abends die Mutter: „[W]er ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?“¹⁷ In der Frage nach dem Aussehen des Sandmanns klingt das Motiv der Augen und des Sehens zum ersten Mal an: Aufgrund des unausgesprochenen Wahrnehmungsverbots ist Nathanael besonders an dem äußeren Erscheinungsbild des Sandmanns interessiert; denn er will endlich denjenigen sehen, den er bisher nur gehört und lediglich vor seinem inneren Auge erblickt hat.

Statt dem beunruhigten Nathanael eine zufriedenstellende Antwort zu geben, erwähnt die Mutter den abendlichen Besucher mit keinem Wort, negiert dadurch seine Existenz und sagt lediglich:

„Es gibt keinen Sandmann [...] wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr [Nathanael und seine Schwestern] seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.“¹⁸

¹⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 4.

¹⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Exkurs über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“. Eine texttheoretische Lektüre. In: Romantische Utopie – Utopische Romantik. Hrsg. von Gisela Dischner u. Richard Faber. Hildesheim 1979, S. 309: „Metonymisch steht der Sandmann zuerst für ein Schweigen.“

¹⁶ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 151.

¹⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 5.

¹⁸ Ebd.

Diese Erklärung der Mutter weist auf die Sandmann-Figur als positiv konnotierte Sagengestalt hin; zugleich versucht die Mutter aber auch, von dem sowohl für sie als auch für Nathanael unangenehmen Gast abzulenken, indem sie „dieser rätselhaften Gestalt ihren Realitätsgrad“¹⁹ nimmt. Doch für Nathanael, dessen Wahrnehmung eindeutig den Worten der Mutter widerspricht, ist ihre Aussage nicht nur unbefriedigend, sondern er fühlt sich auch in seiner Beunruhigung bestätigt, da er sich nun sicher ist, „daß die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten“²⁰.

Die von der Mutter wohlgemeinte Verleugnung der Existenz des Besuchers steigert Nathanaels Neugier jedoch umso mehr, und infolge der Kommunikationsverweigerung der Mutter bezüglich dieses Themas befragt er die Amme seiner jüngeren Schwester. Diese stellt die Figur des Sandmanns in den Kontext eines Schauermärchens:

„Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“²¹

Der Ausdruck ‚Sand in die Augen streuen‘, den zuerst die Mutter erwähnt, wird in der Geschichte der Amme dahingehend ausgeweitet und dramatisiert, dass durch das Sandstreuen dem Kinde die Augen herausspringen. Die Gestaltung des Augenmotivs liegt hier also in der drohenden Blendung durch den Sandmann.

Nach dem ungewöhnlichen Verhalten der Eltern und den Ausflüchten der Mutter bestätigen die Worte der Amme Nathanaels Befürchtung aufs Neue, dass der Sandmann tatsächlich existiert und zudem äußerst „gräßlich“ und „grausam“²² sein muss.

„Diese Geschichte überzeugt Nathanael, denn zunächst bestätigt sie sowohl die Existenz des Sandmanns als auch die Ansicht des Jungen, er sei ‚böse‘, vor allem aber erklärt sie das elterliche Tabu.“²³

¹⁹ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 159.

²⁰ Hoffmann: Der Sandmann, S. 5.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 160.

Infolge der Erkenntnis über das – vermeintlich – tatsächlich böse Wesen des Sandmanns zittert Nathanael nun jedes Mal „vor Angst und Entsetzen“, wenn er ihn auf der Treppe poltern hört, und seine Sprache reduziert sich in diesen Momenten auf ein Stottern: „Nichts als den unter Tränen hergestotterten Ruf: ‚Der Sandmann! der Sandmann!‘ konnte die Mutter aus mir herausbringen.“²⁴ Die Anwesenheit des Sandmanns lässt demnach nicht nur die Eltern verstummen, sondern verursacht auch bei Nathanael einen temporären Sprachverlust; der Sandmann stört also in beiden Fällen die Kommunikation in der Familie: „Der Sandmann – das heißt Schweigen, Sprachzerstörung oder –verstümmelung, Stottern der Angst.“²⁵

Das „Bild des grausigen Sandmanns“²⁶ ist dem Protagonisten Nathanael über Jahre hinweg in seinem Innern präsent, und selbst als er in ein Alter kommt, in dem er die schauerliche Erzählung der Amme als Märchen durchschaut und akzeptiert, bleibt der Sandmann für ihn „ein fürchterliches Gespenst“²⁷.

Nathanaels Furcht vor dem als bedrohlich empfundenen Unbekannten kulminiert an dem Abend, an dem sich der Junge im Arbeitszimmer seines Vaters versteckt, um den Sandmann endlich zu Gesicht zu bekommen. Als er ihn erblickt, stellt er konsterniert fest: „[D]er fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittage ißt!“²⁸ Diese Entdeckung erfüllt Nathanael aus mehreren Gründen mit großem Entsetzen. Zum einen verabscheut er Coppelius allein aufgrund seiner abstoßenden Physiognomie und seines niederträchtigen Verhaltens zutiefst: Mit seinem „erdgelbe[n] Gesicht“, den „buschichten grauen Augenbrauen“, den „grünliche[n] Katzenaugen“, der „stark[...] über die Oberlippe gezogene[n] Nase“ und dem „schiefe[n] Maul“ wirkt die gesamte Gestalt des Coppelius „widrig und abscheulich“²⁹ und erhält dadurch satanische Züge. Ist er mittags zu Gast bei den

²⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 5.

²⁵ Lehmann: Exkurs über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“, S. 306.

²⁶ Hoffmann: Der Sandmann, S. 6.

²⁷ Ebd. S. 5.

²⁸ Ebd. S. 7.

²⁹ Ebd. S. 7f.

Eltern, erfreut er sich heimlich daran, mit seinen „großen knotichten, haarichten Fäuste[n]“ die für die Kinder vorgesehenen Süßigkeiten unter einem nichtigen Vorwand zu berühren und sie auf diese Weise für die Kleinen ungenießbar zu machen.³⁰

Zum anderen geht mit seiner Anwesenheit stets ein von den Kindern als äußerst unangenehm empfundenenes Kommunikationsverbot einher – „wir durften, war er zugegen, keinen Laut von uns geben“³¹ –, und sogar auf die Eltern scheint er eine gewisse unheimliche Macht auszuüben, da der Frohsinn der Mutter sich umgehend „in traurigen, düstern Ernst“³² wandelt, sobald er den Raum betritt, und der Vater sich ihm gegenüber stets devot verhält. Die elterliche Reaktion zur Mittagszeit korrespondiert folglich mit ihrem abendlichen Verhalten, wenn der ‚Sandmann‘ sich ankündigt.

Am entsetzlichsten für Nathanael ist jedoch die Erkenntnis beim Anblick des Coppelius, dass jener genauso bössartig und bedrohlich auf ihn wirkt wie die Figur des Sandmanns, die er sich jahrelang in seinem Innern ausgemalt hat. Der unheimliche Eindruck, den Nathanael bisher vom Sandmann hatte, bestätigt sich also voll und ganz in der Erscheinung des Coppelius. Infolgedessen „fließen Außenwelt und Innenwelt untrennbar ineinander“³³ und die Figur des Sandmanns, die ein Konglomerat aus den Äußerungen der Mutter, der Erzählung der Amme und den von Nathanael selbst wahrgenommenen Geräuschen ist, und der Advokat Coppelius verschmelzen für Nathanael zu ein und derselben Person. Aus Nathanaels Perspektive ist Coppelius demnach eine aus realen und fantastischen Elementen gemischte Figur, die ihm jetzt jedoch als uneingeschränkt existent erscheint. Dadurch bleibt das Gefühl des angstausslösenden Undefinierbaren und Unheimlichen in Nathanael aufrechterhalten: „Anstatt sich von seinen Ängsten befreien zu können, projiziert er sie auf einen realen Menschen“³⁴.

³⁰ Hoffmann: Der Sandmann, S. 8.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Stegmann, Inge: Deutung und Funktion des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Bonn 1973, S. 233.

³⁴ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 144.

So dominiert der Sandmann, in der Verkörperung des Coppelius, als immer präsenten ‚Schreckgespenst‘ Nathanaels Leben und die daraus resultierenden Angstzustände bilden die Basis für die dauerhafte Verzerrung seiner Wahrnehmung, seinen wachsenden Realitätsverlust und die Entstehung seines Wahnsinns.

Ein erster Anfall von Wahnsinn erfolgt unmittelbar nach Nathanaels Identifizierung des Coppelius mit dem Sandmann: Gebannt beobachtet er, wie der Vater und Coppelius alchemistische Versuche unternehmen. In dieser Szene ist das Augenmotiv allgegenwärtig: Durch den aufsteigenden Qualm einerseits und durch seine Nervosität und die Angst, entdeckt zu werden, andererseits verschwimmen Nathanaels Wahrnehmungen, sodass er nicht nur im Gesicht des Vaters plötzlich teuflische Züge und eine gewisse Ähnlichkeit mit Coppelius zu sehen glaubt, sondern auch schwebende Menschengesichter ohne Augen halluziniert³⁵. Als er dann noch deutlich Coppelius’ Ausruf „Augen her, Augen her!“³⁶ vernimmt, fühlt er sich entdeckt und bezieht Coppelius’ Aufforderung auf sich selbst, denn für ihn „steht die Auslegung des Rufes unverrückbar fest: es sind seine Kinderaugen, die der Hexenmeister rauben will.“³⁷ Dies bestätigt seine subjektive Wahrnehmung von Coppelius als Inkarnation des gefährlichen Sandmanns erneut als grausame Realität, was ihn derart konsterniert, dass er mit einem verzweifelten Aufschrei aus seinem Versteck stürzt. Coppelius verhält sich daraufhin gegenüber Nathanael tatsächlich wie der Sandmann (in diesem Falle der Sandmann des Ammenmärchens), indem er ihn packt und androht, ihm glutrote Körner in die Augen zu streuen³⁸. Durch das Augenmotiv werden die Figuren Sandmann und Coppelius in Nathanaels Innerem irreversibel miteinander verschmolzen.³⁹ Die folgende, für

³⁵ Hoffmann: Der Sandmann, S. 9.

³⁶ Ebd.

³⁷ Stegmann: Deutung und Funktion des Traumes, S. 235.

³⁸ Vgl. Hoffmann: Der Sandmann, S. 9: „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.“ So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.“

³⁹ Auf das Augenmotiv respektive das Motiv des Augenraubs kommt auch Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Das Unheimliche (1919)“, in dem er den „Sandmann“ unter psychoanalytischen Aspekten interpretiert, ausführlich zu sprechen. Freud führt das Motiv der Furcht,

Nathanael als lebensbedrohlich empfundene Misshandlung durch Coppelius beraubt ihn seiner Sinne und lässt ihn ohnmächtig zusammenbrechen.

Als er in den Armen der fürsorglichen Mutter erwacht und keine Gefahr mehr von Coppelius droht, hat sich sein krampfhafter Zustand der Angst und der Verzweiflung jedoch keineswegs gelegt und seine erste Frage – „Ist der Sandmann noch da?“⁴⁰ – macht deutlich, dass er nach wie vor von der Identität von Coppelius und dem Sandmann überzeugt ist und Coppelius demnach böartige, magische Kräfte zuschreibt.

Ein Jahr lang bleibt Coppelius verschwunden, bevor er eines Abends zu gewohnter Stunde, um neun Uhr, wieder auftaucht und den kleinen Nathanael ein letztes Mal in Angst und Schrecken versetzt. Alles erinnert an die früheren Abende: Das Geräusch von Coppelius' dröhnenden Schritten zerstört jäh das harmonische familiäre Zusammensein, die Stimmung schlägt augenblicklich von Heiterkeit in Bedrücktheit um und die Mutter schickt Nathanael mit dem gewohnten Kommunikationsverbot „[S]ei ruhig, lege dich ins Bette!“⁴¹ in sein Zimmer. Nach einer Weile erschüttert eine Explosion – offensichtlich die Folge eines missglückten alchemistischen Versuchs – das gesamte Haus, Coppelius verschwindet spurlos und der Vater wird tot in seinem Arbeitszimmer

die Augen zu verlieren, auf die Angst vor Kastration zurück: Seine therapeutische Erfahrung hat ihn gelehrt, „daß es eine schreckliche Kinderangst ist, die Augen zu beschädigen oder zu verlieren. Vielen Erwachsenen ist diese Ängstlichkeit verblieben, und sie fürchten keine andere Organverletzung so sehr wie die des Auges. [...] Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist.“ (Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1970 (Psychologische Schriften. Studienausgabe, Bd. IV), S. 254.) Mit dieser Schlussfolgerung Freuds wird das Interpretationsspektrum des „Sandmann“ zwar um die durchaus interessante Deutungsperspektive der Psychoanalyse erweitert; aus literaturwissenschaftlicher Sicht wirkt Freuds Interpretation jedoch als zu eng gefasst, da er die Erzählung und das darin dargestellte Schicksal Nathanaels vorwiegend wie eine zu analysierende Fallgeschichte behandelt. So bemerkt auch Nicole Calian treffend: Mit Freuds Erklärung der Verlustangst der Augen als Kastrationsangst „werden die Figuren auf einen ödipalen Komplex reduziert, der wohl zum Zeitpunkt des Freudschen Artikels ein Novum an literar-psychologischer Erkenntnis darstellte, zum heutigen Zeitpunkt [aber] häufig als zu begrenzt gilt.“ (Calian, Nicole: „*Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv*“ in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des inneren Bildes. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 12, 2004, S. 39.)

⁴⁰ Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 10.

⁴¹ Ebd. S. 11.

aufgefunden. Nathanael ist gänzlich davon überzeugt, dass nur der teuflische Coppelius für den Tod des Vaters verantwortlich sein kann, und deklariert ihn sogleich zum Mörder: „Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!“⁴² Mit diesem „schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre“⁴³ und der Personifizierung Coppelius’ als Teufel endet Nathanaels Erzählung seiner traumatisierenden Kindheitserlebnisse.

Diese von Nathanael höchst eindrücklich wiedergegebenen und durchweg emotional gefärbten Schilderungen machen deutlich, dass die Figur des Sandmanns und Nathanaels Projektion desselben auf Coppelius die Ursache für seine subjektive Wahrnehmungsverzerrung und folglich den Auslöser seines Wahnsinns darstellt.

III.2.2. DER WETTERGLASHÄNDLER COPPOLA

„Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten!“⁴⁴ Mit dieser Konstatierung lässt sich der Anlass für Nathanaels Schreiben seines ersten Briefes zusammenfassen. Das ‚Entsetzliche‘ bezieht sich auf die Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola, der Nathanael in seiner Stube aufsucht, um ihm seine Ware anzubieten, und in dem der Student das ‚Schreckgespenst‘ seiner Kindertage, Coppelius, wiederzuerkennen glaubt:

„Er war anders gekleidet, aber Coppelius’ Figur und Gesichtszüge sind zu tief in mein Innerstes eingepägt, als daß hier ein Irrtum möglich sein sollte. Zudem hat Coppelius nicht einmal seinen Namen geändert. Er [...] nennt sich Giuseppe Coppola.“⁴⁵

Genauso, wie Nathanael also in seiner Kindheit den Advokaten Coppelius mit dem Sandmann identifizierte, setzt er nun Coppola mit Coppelius gleich. Dass die Namen der beiden sich nur ähneln, aber nicht übereinstimmen, nimmt Nathanael in seinem Schockzustand nicht wahr:

⁴² Hoffmann: Der Sandmann, S. 11.

⁴³ Ebd. S. 10.

⁴⁴ Ebd. S. 3.

⁴⁵ Ebd. S. 12.

„Wie stark Nathanaels Emotionalität seine Wahrnehmung [...] beeinträchtigt, zeigt sich schon darin, daß er einfach behauptet, die Namen Coppelius und Coppola, die sich ähnlich sind, seien identisch.“⁴⁶

Für ihn gibt es keinen Zweifel, dass Coppelius und Coppola ein und dieselbe Person sind. Für den Rezipienten bleibt die Identität der beiden jedoch fraglich, denn Hoffmann lässt das Erscheinungsbild von Coppelius und Coppola stets von Nathanaels Perspektive aus zeichnen und dessen offensichtliche, wiederholt auftretenden Wahrnehmungsstörungen reduzieren die Glaubwürdigkeit seiner Erzählungen.

Die definitive Klärung der Identität ist hinsichtlich der Frage nach den Umständen, die zu Nathanaels Wahnzustand und in letzter Konsequenz zu seinem Suizid führen, aber unerheblich, denn selbst wenn die Figuren verschieden sein sollten,

„ihre Funktion ist [...] dieselbe. Wie der Sandmann im Märchen der Amme lösen sie die Schreckenserlebnisse der Hauptfigur aus und stören deren Wahrnehmung. Sandmann, Coppelius und Coppola verkörpern gemeinsam eine Gegeninstanz zu Nathanael. Diese Instanz verfolgt ihn, scheinbar ohne Motiv, jahrelang, begleitet sein Wachstum und seine Entwicklung, und ist an seinem Wahnsinn und Tod beteiligt.“⁴⁷

Durch die unerwartete Reaktivierung seines nicht verarbeiteten Kindheitstraumas und aufgrund der Konfusion und Verzweiflung, die die Begegnung mit Coppola in ihm auslöst, hat Nathanael nun das dringende Bedürfnis, seine wiedererwachten Ängste endlich nach außen zu kommunizieren und sich einem Vertrauten mitzuteilen, da er erkennt, „daß er allein nicht fertig wird mit den ihn bedrängenden Problemen“⁴⁸. Demgemäß lässt sich sein Brief als eine Art Hilferuf bezeichnen.

Doch nicht nur seine Erschütterung über das Erlebte in Vergangenheit und Gegenwart lässt ihn nach den richtigen Worten ringen; er befürchtet außerdem, dass Lothar und dessen Schwester Clara seine Ängste nicht ernst nehmen und als kindisch zurückweisen werden: „Indem ich anfangen will, höre

⁴⁶ Schroeder: Das innere Bild, S. 26.

⁴⁷ Hohoff, Ulrich: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar. Berlin, New York 1988, S. 321.

⁴⁸ Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986, S. 64.

ich Dich lachen und Clara sagen: ‚Das sind ja rechte Kindereien!‘⁴⁹ Die daraus resultierenden Kommunikationsbarrieren lassen Nathanael nach möglichst glaubhaften Formulierungen und Argumenten suchen. Um seine Überzeugung, dass Coppola und Coppelius ein und dieselbe Person sind, zu untermauern und Lothar (und Clara) ‚nur einigermaßen empfinden zu lassen‘⁵⁰, welche tiefgreifende Wirkung die Konfrontation mit Coppola respektive Coppelius auf ihn hat, erzählt er detailliert von den immer noch unbewältigten Erlebnissen aus seiner Kindheit (siehe Kapitel III.2.1.).

Neben diesem intensiven Blick auf die Vergangenheit formuliert Nathanael aber auch an mehreren Stellen seines Briefes seine gegenwärtigen Empfindungen, die als sein persönlich gezogenes Resultat aus der Begegnung mit Coppola anzusehen sind, seine momentane Exaltation unterstreichen und zugleich als düstere Zukunftsvisionen gelten können:

„Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus [...] daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte! [...] das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödlichen Eindruck zu vermeiden ich mich vergebens bemühe“; „[...] daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße.“⁵¹

Mit diesen Vorausdeutungen wird bereits auf den ersten Seiten der Erzählung Nathanaels weiteres Schicksal und damit sein Suizid antizipiert.

Trotz der Furcht vor Coppola respektive Coppelius überwiegt in Nathanael der Gedanke an Vergeltung, und so kündigt er gegen Ende seines Briefes an: „Ich bin entschlossen, es mit ihm aufzunehmen und des Vaters Tod zu rächen“, wobei er Lothar jedoch bittet, das Auftauchen Coppolas gegenüber der Mutter nicht zu erwähnen: „Der Mutter erzähle nichts von dem Erscheinen des gräßlichen Unholds“.⁵² Mit dieser Bitte legt er Lothar also ein Redeverbot gegenüber der Mutter auf. Damit entsteht das Kommunikationsproblem zwischen Mutter und Sohn bezüglich Coppelius erneut; denn so wie die Mutter

⁴⁹ Hoffmann: Der Sandmann, S. 4.

⁵⁰ Ebd. S. 3.

⁵¹ Ebd. S. 3; S. 10.

⁵² Ebd. S. 12.

gegenüber dem kleinen Nathanael einst die Existenz des Sandmanns verleugnete, um ihn zu beschützen, so will Nathanael nun die Mutter vor dem Wissen um Coppola bewahren, um sie nicht zu beunruhigen. Auf diese Weise wird ein klärender Austausch über das Thema Coppelius und die damaligen Ereignisse jedoch erneut unterbunden, sodass Nathanaels verzerrte Wahrnehmung aufrechterhalten bleibt und ihn sukzessive in die Isolation treibt.

III.2.3. CLARAS BEZIEHUNG ZU NATHANAEL

Die Beziehung zwischen Clara und ihrem Verlobten Nathanael wird von einer sich steigernden Kommunikationsstörung dominiert, die aus den divergierenden Perspektiven der beiden hervorgeht, Nathanaels Außenseiterstatus affirmiert und so die Entwicklung seines weiteren, mit Suizid endenden Schicksals in erheblichem Maße mitbestimmt.

Ein gravierendes Kommunikationsproblem resultiert bereits aus Nathanaels Adressieren seines ersten Briefes. Denn er wendet sich in seinem Schreiben zwar an seinen Freund Lothar, adressiert den Brief jedoch an dessen Schwester Clara, sodass sie den Brief öffnet, ihn trotz der Erkenntnis, dass er nicht für sie gedacht ist, liest und ihn dann an Lothars statt beantwortet. Durch Nathanaels Versehen wird die erstrebte Kontaktaufnahme mit Lothar also fehlgeleitet, ein falscher Empfänger erhält die Botschaft und reagiert an Stelle des von Nathanael intendierten Adressaten. Der Grund für diese Verwechslung respektive zusätzliche Miteinbeziehung Claras kann darin gesehen werden, dass Nathanael in Gedanken ebenso bei Clara wie bei Lothar ist, während er den Brief aufsetzt, und sich eigentlich von beiden Verständnis und Hilfe für seine desperate Situation erhofft. Aufgrund seiner exaltierten Verfassung möchte er aber nur an Lothar schreiben, um Clara nicht zu ängstigen: „Grüße meine liebe holde Clara, ich schreibe ihr in ruhigerer Gemütsstimmung.“⁵³ Der von Clara verfasste Antwortbrief macht Nathanael seinen Irrtum und die

⁵³ Hoffmann: Der Sandmann, S. 12.

dadurch missglückte Kommunikation bewusst, was ihn mit Ärger erfüllt, dem er sogleich im ersten Satz seines zweiten Briefes, der abermals an Lothar gerichtet ist, Ausdruck verleiht: „Sehr unlieb ist es mir, daß Clara neulich den Brief an Dich [...] las.“⁵⁴

Doch nicht nur die Tatsache, dass Clara seinen Brief gelesen hat, empört Nathanael; auch der Inhalt ihres Antwortschreibens löst in ihm eine „Verstimmung“ ihr gegenüber aus, die ihn seinen zweiten Brief wiederum nur an Lothar und explizit – „Deshalb schreibe ich auch heute nicht an sie.“ – nicht an Clara richten lässt.⁵⁵ Denn Clara nimmt zu Nathanaels Erzählungen Stellung und etabliert damit eine zweite, sich von seiner Sichtweise abgrenzenden Perspektive:

Sie gibt zunächst zu, dass Nathanaels Bericht über Coppelius respektive Coppola sie anfänglich „tief erschütterte“ und dunkle Ahnungen in ihr wachrief: „Trennung von Dir, Dich niemals wiedersehen, der Gedanke durchfuhr meine Brust wie ein glühender Dolchstich.“⁵⁶ Diese Äußerung Claras kann als Vorausdeutung auf Nathanaels Suizid angesehen werden, da es letztlich Coppelius respektive Coppola ist, dessen Anblick Nathanael veranlasst, sich in den Tod zu stürzen, und der ihn dadurch endgültig von Clara trennt.

Zudem gesteht sie: „Deine Schilderung des widerwärtigen Coppelius ist gräßlich.“ und bekennt sogar, dass die Figur des Coppola sie bis in den Schlaf hinein „verfolgte“ und zu „allerlei wunderlichen Traumgebilden“ führte.⁵⁷ Dieses Zugeständnis lässt darauf schließen, dass sie Nathanaels Ängste in gewissem Maße nachvollziehen kann und die Existenz von dunklen Mächten prinzipiell bejaht.

Doch bereits am darauffolgenden Tag distanziert sich Clara von ihren Alpträumen und findet zu ihrer gewohnten Heiterkeit zurück, denn sie gelangt zu der Überzeugung, dass „alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du

⁵⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 16.

⁵⁵ Ebd. S. 17.

⁵⁶ Ebd. S. 13.

⁵⁷ Ebd.

sprichst, nur in Deinem Innern vorging“⁵⁸. Jedem Erlebnis, das Nathanael in Panik versetzte oder große Bestürzung in ihm auslöste, setzt Clara nun eine rationale Erklärung entgegen:

„daß er [Coppelius] Kinder haßte, das brachte in Euch Kindern wahren Abscheu gegen ihn hervor. Natürlich verknüpfte sich nun in Deinem kindischen Gemüt der schreckliche Sandmann aus dem Ammenmärchen mit dem alten Coppelius [...]. Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anders, als daß beide insgeheim alchymistische Versuche machten [...]. Der Vater hat wohl gewiß durch eigne Unvorsichtigkeit seinen Tod herbeigeführt, und Coppelius ist nicht schuld daran.“⁵⁹

Um den Tod des Vaters als Unfall zu verifizieren, fügt Clara an, dass sie sich sogar von einem Apotheker hat bestätigen lassen, dass chemische Experimente unbeabsichtigt durchaus eine tödliche Explosion herbeiführen können.

Mit diesen Erläuterungen will sie belegen, dass Nathanael sich irrt, seine Wahrnehmung lediglich verschoben ist und er infolgedessen dem eigentlich harmlosen Coppelius fälschlicherweise gefährliche Kräfte zuschreibt. Ihre Interpretation der Dinge wird zudem aus dem fürsorglichen Gefühl heraus getragen, ihren Verlobten beruhigen zu müssen. Sie ist sich aber zugleich bewusst, dass Nathanael ungehalten darauf reagieren wird:

„Nun wirst Du wohl unwillig werden über Deine Clara, Du wirst sagen: ‚In dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen [...]; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt‘“.⁶⁰

Diese Prophezeiung deutet nicht nur auf die unterschiedlichen Perspektiven der Verlobten hin, sondern weist auch auf deren daraus resultierende gegenseitige Entfremdung voraus.

Die Befürchtung, dass Nathanael sich ihren Erklärungen nicht anschließen wird, lässt Clara zweifeln, die passenden Worte zu finden, um ihm ihre Ansicht glaubhaft zu vermitteln: „Ich finde wohl gar am Ende nicht die rechten Worte“⁶¹. Diese Äußerung erinnert an die Situation, in der Nathanael zu Beginn seines ersten Briefes ebenfalls explizit auf die Schwierigkeit hinweist, sein Anliegen verständlich zu kommunizieren, ohne sich Lothars, und unbewusst auch Claras, Unwillen zuzuziehen (vgl. Kapitel III.2.2.). Die Parallelität

⁵⁸ Hoffmann: Der Sandmann, S. 13.

⁵⁹ Ebd. S. 13f.

⁶⁰ Ebd. S. 14.

⁶¹ Ebd.

dieser Hinweise unterstreicht erneut die divergierenden Positionen der Verlobten: Jeder der beiden vertritt einen bestimmten Standpunkt, wobei als sicher angenommen wird, dass der jeweils andere diese Meinung nicht teilt, und trotzdem überwiegt bei beiden das Bedürfnis, ihre Überzeugung zu kommunizieren.

Dementsprechend versucht Clara, Nathanael zu der Einsicht zu bringen, dass die dunklen, dämonischen Mächte und die Angst davor nur in seinem Innern existieren und nicht von Coppelius oder Coppola herrühren und dass man diese Ängste bezwingen kann, sofern man sie als solche erkennt:

„Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen [...], so geht wohl jene unheimliche Macht unter [...]. Es ist auch gewiß, [...] daß die dunkle physische Macht [...] oft fremde Gestalten [...] in unser Inneres hineinzieht, so, daß wir selbst nur den Geist entzünden, der [...] aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs“.⁶²

Laut Clara ist ein gefestigter Charakter also unerlässlich, um erfolgreich verhindern zu können, dass böse, feindliche Mächte und letztlich der Wahnsinn von einem Besitz ergreifen, denn „nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt kann sie Dir in der Tat feindlich machen.“⁶³ Mit diesen Worten versucht Clara an Nathanaels Vernunft zu appellieren und ihm deutlich zu machen, dass seine Ängste keine reale Ursache haben und ihm folglich keine echte Gefahr droht. Als Demonstration ihrer Gewissheit, dass Coppelius respektive Coppola keine Gewalt über sie und ihre Psyche hat, kündigt Clara an, ihn „mit lautem Lachen fortzubannen“, falls Nathanael im Traum von ihm heimgesucht wird, und sie beteuert gegen Ende des Briefes: „Ganz und gar nicht fürchte ich mich vor ihm“⁶⁴, womit sie zu einer Schlussfolgerung kommt, die Nathanaels Emotionen diametral gegenübersteht.

Aus der Gesamtheit ihres Briefes wird Claras Position offensichtlich: Obwohl sie die Existenz dunkler Mächte grundsätzlich nicht negiert, deklariert sie Nathanaels Schreckenserlebnisse als Imaginationen und führt seine wiederkeh-

⁶² Hoffmann: Der Sandmann, S. 15.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 16.

renden Wahnzustände auf vehemente, kontinuierliche Wahrnehmungsverzerrungen zurück, die sein Inneres aufgrund einer seelischen Instabilität beherrschen. Die Genese dieser Instabilität analysiert Clara rein rational: „Sie stellt Bezüge her zwischen Nathanaels Gegenwart und seiner Kindheit und erklärt aus ihnen seine Disposition für das Schreckliche.“⁶⁵ Das Schreckliche kann seine Macht gemäß Claras Überzeugung aber nur entfalten, wenn man daran glaubt und die damit einhergehende Furcht zulässt; dies hat sie, die ‚klar Sehende‘, längst durchschaut, der aufgrund seines Kindheitstraumas geprägte Nathanael jedoch (noch) nicht. Daher möchte sie ihrem Verlobten mit ihren Erläuterungen die Relevanz der Unterscheidung und bewussten Trennung von Realität und Fantasie deutlich machen und ihm dadurch die Augen öffnen, was in diesem Zusammenhang eine weitere Variation des Augenmotivs darstellt.

Durch die Schilderung ihrer Sichtweise und ihre stringente Argumentation wirkt Claras Brief aber kaum wie ein verständnisvolles Hilfsangebot; sie grenzt sich mit ihrem Antwortschreiben vielmehr explizit von Nathanaels Perspektive ab und schafft damit eine emotionale Distanz zu ihm und seinen Empfindungen, womit sie ihn zugleich als Sonderling stigmatisiert. Die Essenz ihres Briefes lässt sich demnach wie folgt zusammenfassen: „Nathanael ist verrückt, die übrige Welt ist vernünftig.“⁶⁶

Nach diesem „fatalen verständigen Briefe“⁶⁷, wie Nathanael Claras Brief tituliert, sucht er erneut die Kommunikation mit Lothar und schreibt ihm einen zweiten Brief, in dem er ihn zunächst bittet, das entstehende Missverhältnis zu Clara nicht noch durch die ihr gegenüber geäußerte Darlegung einer eigenen, ebenfalls mit Nathanaels Ansicht divergierenden Meinung zu forcieren.

Der Tenor seines Briefes lässt darauf schließen, dass seine Stimmung im Vergleich zu seinem ersten Brief um einiges ausgeglichener ist. Dementsprechend sachlich teilt er Lothar mit: „Übrigens ist es wohl gewiß, daß der Wetterglas-

⁶⁵ Obermeit, Werner: „Das unsichtbare Ding, das Seele heißt“. Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter. Frankfurt/M 1980, S. 118.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 17.

händler Giuseppe Coppola keineswegs der alte Advokat Coppelius ist.“⁶⁸ Dies hat Nathanael über Spalanzani, einen Professor der Physik, bei dem er Vorlesungen besucht, erfahren; denn der kennt Coppola schon lange und kann bezeugen, dass dieser – im Gegensatz zum deutschen Coppelius – tatsächlich Italiener ist.

Doch trotz dieser zuverlässigen Information sind Nathanaels Zweifel noch nicht gänzlich getilgt:

„Ganz beruhigt bin ich nicht. [...] nicht los kann ich den Eindruck werden, den Coppelius' verfluchtes Gesicht auf mich macht. Ich bin froh, daß er fort ist aus der Stadt, wie mir Spalanzani sagt.“⁶⁹

Diese erneute Gleichsetzung von Coppola mit Coppelius – „er“ bezieht sich grammatikalisch auf ‚Coppelius‘, aber inhaltlich auf ‚Coppola‘ – deutet auf Nathanaels nach wie vor verschobene Perspektive hin und zeigt seine zwar reduzierte, aber immer noch präsente Angst. Außerdem wird dadurch deutlich, dass Clara ihn mit ihrem Brief nicht davon überzeugen konnte, dass seine Wahrnehmungen jeglicher realen, objektiven Grundlage entbehren. Mit Nathanaels zweitem Brief wird also die Distanz zwischen ihm und Clara seinerseits bestätigt und dadurch zugleich vergrößert.

Nathanaels angstbesetzte Emotionen und die damit zusammenhängende Divergenz zwischen den Verlobten scheinen kurzzeitig vergessen, als er in seine Heimatstadt zu Clara, Lothar und zur Mutter zurückkehrt:

„[I]n dem Augenblick, als er Clara wiedersah, dachte er weder an den Advokaten Coppelius noch an Claras verständigen Brief, jede Verstimmung war verschwunden.“⁷⁰

Doch in den darauffolgenden Tagen setzt er sein auf die anderen merkwürdig wirkendes Verhalten fort und seine Angstvisionen beginnen von neuem: „Er versank in düstre Träumereien [...] immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene“⁷¹. In dieser Äußerung ist zum einen eine Erweiterung und Generalisierung seiner

⁶⁸ Hoffmann: Der Sandmann, S. 16.

⁶⁹ Ebd. S. 16f.

⁷⁰ Ebd. S. 21.

⁷¹ Ebd.

bisherigen Ansicht zu sehen; zum anderen macht sie noch einmal seine von Clara nicht aus der Welt zu schaffende Überzeugung deutlich, dass man den bösen Mächten hilflos ausgeliefert ist, wenn sie an einen herantreten und zu ihrem Spielball machen.

Claras Abneigung gegen Nathanaels permanente Beschäftigung mit dem Thema Coppelius/Coppola – „Der verständigen Clara war diese mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider“⁷² – führt zu einer Auseinandersetzung, in deren Rahmen die bisher durch die Briefe nur mittelbar dargelegte Differenz ihrer Perspektiven erstmals direkt kommuniziert wird: Als Nathanael wieder und wieder auf seine Überzeugung insistiert,

„daß Coppelius das böse Prinzip sei, was ihn in dem Augenblick erfaßt habe, als er hinter dem Vorhange lauschte, und daß dieser widerwärtige Dämon auf entsetzliche Weise ihr Liebesglück stören werde“,

entgegnet Clara dezidiert, dass die Bedrohung durch Coppelius nur ein aus seinen Ängsten erwachsenes Hirngespinnst und folglich nicht real ist:

„[D]u hast recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken [...], aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannt. Solange du an ihn glaubst, ist er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht.“⁷³

Mit dieser expliziten Repetition ihrer Meinung zieht Clara jedoch erneut Nathanaels Zorn auf sich; er fühlt sich nicht ernst genommen und ist zutiefst enttäuscht, „daß Clara die Existenz des Dämons nur in seinem eignen Innern statuiere“⁷⁴. Als Clara dann noch versucht, ihn von dem Thema abzulenken und damit der Kommunikation über sein Problem aus dem Weg zu gehen, „indem sie irgend etwas Gleichgültiges dazwischen schob“, distanziert sich Nathanael in Gedanken erstmals von Clara, indem er ihr jegliche Verständnissfähigkeit abspricht: „[Er] dachte, kalten unempfänglichen Gemütern verschließen sich solche tiefe Geheimnisse“.⁷⁵

⁷² Hoffmann: Der Sandmann, S. 22.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

An dieser Stelle wird der entstandene Riss in ihrer Beziehung und die damit einhergehende, auf ihren gegensätzlichen Ansichten beruhende Kommunikationsstörung besonders deutlich.

„Wie in ihrem Antwortbrief bemüht sie [Clara] sich auch im Gespräch wiederholt darum, ihn von ihrer Weltsicht zu überzeugen, also um dasselbe, was Nathanael mit ihr versucht. Deshalb reden sie zwangsläufig aneinander vorbei.“⁷⁶

Jeder der beiden verteidigt weiterhin strikt seinen Standpunkt, aber keiner ist gewillt dem anderen zuzuhören, geschweige denn die Gegenposition zu akzeptieren. Stattdessen kommunizieren sie aneinander vorbei und der Unmut wächst auf beiden Seiten. Dies hat zur Folge, dass sie sich, ohne sich dessen bewusst zu sein, im Geiste immer weiter voneinander distanzieren und sich von Tag zu Tag fremder werden: „[S]o entfernten beide im Innern sich immer mehr von einander, ohne es selbst zu bemerken.“⁷⁷

Nathanael lässt schließlich nichts unversucht, Clara seine Ahnung, dass Coppelius ihr Liebesglück gefährdet, näherzubringen, und macht diese Befürchtung zum Gegenstand eines Gedichts, in dem das Augenmotiv erneut dominiert: Am Tag ihrer Hochzeit erscheint Coppelius, berührt Claras Augen, die blutig in Nathanaels Brust springen, und wirft ihn selbst in einen flammenden Feuerkreis; auf Claras beruhigende Worte hin, es sei nur eine Täuschung, sie habe ihre Augen doch noch, sieht Nathanael sie an, „aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“⁷⁸

In diesem Gedicht, das auf das gegenseitige Nicht-sehen-Können respektive Nicht-verstehen-Können der Verlobten anspielt, und insbesondere im Tod Claras ist eine Vorwegnahme des Schlusses der Erzählung und somit auch eine Antizipation von Nathanaels Suizid zu sehen:

„Es ist möglich, daß dieser [Claras] Tod auch gleichzeitig eine Vorausdeutung auf Nathanaels eigenen Tod ist. Denn ihr Totsein, ihre ‚nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit‘ gegenüber Nathanaels geistiger Welt verhindern ja eine Integration zwischen dieser und der ‚wahren wirklichen Außenwelt‘, die allein sie anerkennt. Ein Bewußtsein beider Welten aber ist Vorausset-

⁷⁶ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 172f.

⁷⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 23.

⁷⁸ Ebd. S. 24.

zung für eine Integration. Da sich Klara [sic] aber der einen nie bewußt wird, bleibt die Integration aus. Und dies verursacht [...] letzten Endes Nathanaels Tod.⁷⁹

Als Nathanael Clara seine Dichtung vorträgt, erreicht der Disput zwischen den beiden seinen Kulminationspunkt. Claras Reaktion ist kompromisslos – „wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer“ – und entsetzt Nathanael so sehr, dass er sie mit den Worten „Du lebloses verdammtes Automat!“ von sich stößt und aufgebracht davonläuft, woraus Clara wiederum schließt: „Ach, er hat mich niemals geliebt, denn er versteht mich nicht“.⁸⁰

In diesem kurzen, aber intensiven Dialog treffen die unterschiedlichen Perspektiven direkt aufeinander: Clara will, dass Nathanael die Beschäftigung mit dem düsteren Thema endlich aufgibt; Nathanael empfindet Claras Reaktion jedoch als ignorant, kalt und unsensibel und unterstreicht seine innere Distanz zu ihr durch die Vergrößerung der äußeren, durch das Wegstoßen und Davonlaufen gewonnenen räumlichen Distanz. Clara bedauert zwar das Kommunikationsproblem zwischen ihnen, sieht das fehlende Verständnis aber nur bei Nathanael und schließt fälschlicherweise daraus, dass er sie nie geliebt hat. Nathanael wiederum sieht in Claras Haltung ein emotionales Defizit, das aus seiner Sicht für ihre gegenseitige Entfremdung allein verantwortlich ist und das in letzter Konsequenz dazu führt, dass sie auf ihn unbeseelt wirkt.

„Er spinnt sich ein in seine eigene poetische Welt, in die sie [Clara] ihm weder folgen mag noch kann. Nathanael fühlt sich unverstanden, er kapselt sich ab. Seine Heilung wird damit unmöglich. [...] Die Not allerdings, die er schreibend zu überwinden sucht, begreift sie nicht, und da sie ihn nicht versteht, erscheint sie ihm leblos.“⁸¹

Die Beziehung von Nathanael und Clara erfährt durch Nathanaels Begegnung mit Coppola und den daraus entstehenden inneren und äußeren Konflikten eine tiefe Erschütterung, da die Verlobten bezüglich der Erlebnisse Nathanaels unterschiedliche Sichtweisen vertreten, die keinen Konsens zulassen und zu gegenseitiger Distanzierung führen. Durch die Inkongruenz ihrer Perspektiven

⁷⁹ Belgardt, Raimund: Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns *Der Sandmann*. In: *The German quarterly* 42, 1969, S. 690.

⁸⁰ Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 25.

⁸¹ Braun: E. T. A. Hoffmann, S. 160.

und die daraus resultierende unüberbrückbare Kommunikationsstörung fühlt sich Nathanael mehr denn je unverstanden und einsam, und auch die auf ihren Streit folgende temporäre Versöhnung⁸² kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Beziehung einen irreversiblen Schaden genommen hat, der Nathanaels Außenseiterdasein verstärkt.

III.2.4. DIE AUGEN DER OLIMPIA

In Olimpia, der ‚Tochter‘ des Professors Spalanzani⁸³, glaubt Nathanael ein verständnisvolles Gegenüber gefunden zu haben, was jedoch auf einer erneuten Wahrnehmungsverzerrung beruht und schließlich zu einem weiteren Anfall von Wahnsinn führt, als er erfährt, dass Olimpia kein menschliches Wesen, sondern eine bewegliche Holzpuppe ist.

Auslöser dieser Wahrnehmungsverzerrung ist abermals der Wetterglashändler Coppola, der Nathanael in seinem neuen Studierzimmer, das Spalanzanis Haus gegenüberliegt, aufsucht und ihm zum wiederholten Male seine Ware anbietet. Nathanael, der gerade einen Brief an Clara schreibt, entsinnt sich ihrer beschwichtigenden Äußerungen bezüglich Coppola und kann dadurch seine aufkeimende Furcht zunächst zurückhalten. Als der Italiener Coppola ihm jedoch in gebrochenem Deutsch seine Brillen präsentieren möchte, die er missverständlich ‚Oke‘ nennt – „hab’ auch sköne Oke“ –, wird Nathanael an Coppelius und die nächtliche Szene im väterlichen Laborzimmer (‚Augen her!‘) erinnert, da er durch den Begriff ‚Oke‘ an die Gefährdung seiner Augen zurückdenkt, womit die Identität zwischen Coppola und Coppelius wieder bestätigt scheint, sodass Nathanael konsterniert fragt: „[W]ie kannst du Augen

⁸² Vgl. Hoffmann: Der Sandmann, S. 26.

⁸³ Mit dem Namen ‚Spalanzani‘ rekurriert Hoffmann auf den italienischen Philosophen und Naturwissenschaftler Lazzaro Spallanzani (1729-1799), der sich u.a. als Embryologe mit der künstlichen Befruchtung von Fröschen und Hunden befasste, was Hoffmann, der von Spallanzanis Forschungen fasziniert war, inspiriert haben dürfte, als er für den Schöpfer der künstlichen Olimpia einen Namen suchte (vgl. Anmerkungen zum „Sandmann“. In: Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Hrsg. von Rudolf Drux. Stuttgart 1999, S. 48f.).

haben?“⁸⁴ Das Augenmotiv stellt also die Verbindung von Coppelius zu Coppola wieder her und reaktiviert in Nathanael das Gefühl des Unheimlichen. Die plötzliche Emotion ist so überwältigend, dass sie zu einer kurzfristigen Wahnvorstellung führt: Die von Coppola auf dem Tisch ausgebreiteten Brillen beginnen

„zu flimmern und zu funkeln [...]. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; [...] immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust.“⁸⁵

Diese angsteinflößende Sinnestäuschung stellt sowohl eine Reminiszenz an die Laborszene als auch an Nathanaels Gedicht dar und ist zugleich als Vorausdeutung auf den nächsten Ausbruch seines Wahnsinns zu interpretieren, der dadurch evoziert wird, dass Olimpias blutige Augen an seine Brust geschleudert werden.

Nachdem sich seine Angst gelegt und seine Wahrnehmung normalisiert hat, kauft er Coppola ein Taschenperspektiv ab. Damit schaut er in das gegenüberliegende Haus und erblickt die wunderschöne Olimpia. Anfänglich erscheinen ihm ihre Augen „seltsam starr und tot“, doch je länger er durch das Perspektiv schaut, desto mehr gewinnt er den Eindruck, dass Olimpias Augen sich mit Leben füllen: „Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.“⁸⁶ Der teleskopische Blick ist also ausschlaggebend dafür, dass Nathanael in Olimpias Augen plötzlich etwas sieht, das er mit bloßem Auge nicht wahrgenommen hat. Die künstliche Annäherung an die schöne Gestalt mithilfe des optischen Geräts verzerrt seine natürliche Wahrnehmung und blendet die übrige Umgebung vollständig aus. Durch den Vergrößerungseffekt und die gleichzeitige Isolierung des Blickwinkels erwacht für Nathanael das Leblose zum Leben:

⁸⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 27. Der Terminus ‚Oke‘ ist einerseits an ‚occhi‘, das italienische Wort für ‚Augen‘, angelehnt, lässt sich andererseits aber auch als Berliner Dialekt identifizieren: „Oke ist eine berlinisch, nach Ogen, gebildete Verzerrung von Augen. Oge hatte Hoffmann in der ersten Fassung geschrieben, dann schon dort in Oke geändert.“ (Lehmann: Exkurs über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“, S. 310.)

⁸⁵ Hoffmann: Der Sandmann, S. 28.

⁸⁶ Ebd. S. 29.

„Das Glas, das die Sehkraft verstärkt, das natürliche Sehen aber verfälscht, bringt Nathanael Olimpia nahe und kehrt damit ganz nach optischem Gesetz zugleich seine Perspektive um.“⁸⁷

Nathanael verabschiedet Coppola und hört ihn auf der Treppe laut lachen, woraus er schließt, dass er ihm das Perspektiv wohl zu teuer bezahlt hat. Bei diesem Gedanken wird er von einer undefinierbaren Angst ergriffen und es ist ihm, „als halle ein tiefer Todesseufzer grauenvoll durch das Zimmer“⁸⁸. Das Lachen des Coppola antizipiert hier das Lachen des Coppelius, das ertönt, kurz bevor Nathanael sich in den Tod stürzt, und ist somit als Vorzeichen auf seinen Suizid zu verstehen. Und auch der Seufzer, den Nathanael selbst ausgestoßen hat, wie er im Nachhinein bemerkt, deutet auf sein tragisches Ende voraus, denn der Fortlauf der Geschichte macht evident, dass der Preis für das Perspektiv im metaphorischen Sinne tatsächlich zu hoch war, da die dadurch entstehende Wahrnehmungsverschiebung zu weiteren Wahnvorstellungen führt, deren Auswirkungen er in letzter Konsequenz mit seinem Leben bezahlt.

Um seine düsteren Ahnungen und Emotionen zu überwinden, versucht Nathanael sich mit Gedanken an seine Verlobte und deren bedächtige Worte zu beruhigen, und gelangt zu dem Schluss: „Clara [...] hat wohl recht, daß sie mich für einen abgeschmackten Geisterseher hält“⁸⁹. Sein Vorsatz, den begonnenen Brief an Clara fortzusetzen, wird dann aber infolge eines flüchtigen Blicks durchs Fenster durch den von Neugier bestimmten, unwiderstehlichen Drang unterbunden, wieder zum Perspektiv zu greifen, um Olimpia erneut seine ganze Aufmerksamkeit zu widmen und sie zu beobachten, womit er nun tatsächlich zum ‚Geisterseher‘ wird. Auch in den darauffolgenden Tagen konzentriert sich Nathanael ausschließlich auf Olimpia, die er permanent durch sein Perspektiv betrachtet und die Claras Erscheinung vor seinem inneren Auge verblässen lässt: „Claras Bild war ganz aus seinem Innern gewichen“⁹⁰.

⁸⁷ Braun: E. T. A. Hoffmann, S. 158.

⁸⁸ Hoffmann: Der Sandmann, S. 29.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd. S. 30.

Das Taschenteleskop stellt insofern eine weitere Variante des Augenmotivs dar: Es eröffnet Nathanael eine neue Perspektive, indem es sein Sichtfeld einschränkt, sodass die Außenwelt an Bedeutung verliert, und seinen Blick auf etwas fokussiert, das seine gesamte Aufmerksamkeit fesselt und zugleich eine neue Wahrnehmungsstörung in ihm auslöst. Durch diese eindimensionale Sichtweise entfernt sich Nathanael immer mehr von der Realität und erweitert damit sein Außenseiterdasein beträchtlich:

„Das Perspektiv wird gegenständliches Sinnbild seiner nun fast umfassenden Distanz zur Außenwelt [...]. Alles außerhalb des Perspektivrahmens ist ausgesperrt, alles innerhalb des Rahmens verzerrt“⁹¹.

Auch bei dem Fest, das Professor Spalanzani kurze Zeit später gibt und bei dem er Olimpia zum ersten Mal der Gesellschaft präsentiert, hat Nathanael sein Perspektiv bei sich und betrachtet Olimpia dadurch über die Gäste hinweg. Und auch dieses Mal beflügelt der Blick durch das Okular seine Fantasie, haucht der schönen Angebeteten Leben ein und lässt erstmals sogar eine Reaktion erkennen: „[D]a wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah“⁹². Hat Nathanael bisher nur ihre lebendigen Augen wahrgenommen, so scheint Olimpia seinen Blick nun zu erwidern.

Durch diese erste non-verbale Kommunikation motiviert, wagt es Nathanael, sich über die bisherige räumliche Distanz hinwegzusetzen, nähert sich Olimpia und fordert sie zum Tanz auf. Sein direkter, ungefilterter Blick in ihre Augen scheint Olimpia gänzlich zum Leben zu erwecken:

„Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an, in der kalten Hand Pulse zu schlagen“⁹³.

Das Gefühl ‚von grausigem Todesfrost‘ lässt sich als Vorausdeutung sowohl auf Olimpias ‚Tod‘ in Form ihrer Destruktion als auch auf Nathanaels Suizid lesen. Des Weiteren wird hier das Ineinandergreifen von Realität und Imagination besonders deutlich; denn eigentlich ist Olimpias künstlicher Körper

⁹¹ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 178.

⁹² Hoffmann: Der Sandmann, S. 31.

⁹³ Ebd. S. 31f.

kalt, aber dadurch, dass Nathanael in ihren Augen einen liebevollen Blick zu sehen glaubt, wird ihr Körper für ihn warm und lebendig.

Der von Nathanael als real empfundene Austausch ihrer Blicke beruht jedoch nicht auf Gegenseitigkeit, sondern stellt eine einseitige Kommunikation dar, da Nathanael sowohl Sender als auch Empfänger seiner Botschaft ist: Er schaut Olimpia in die Augen und signalisiert damit sein Interesse; da Olimpia selbst nicht fähig ist, seinen Blick zu erwidern, er sich aber diese Reaktion von ihr sehnlichst wünscht, konstruiert er in seinem Innern die Illusion, dass sie liebevoll zurückschaut und so Kontakt zu ihm herstellt. Auf diese Weise fallen Aktion und Reaktion in ein und derselben Person zusammen, eine echte Kommunikation findet also nicht statt.

Diese Form der verfehlten Kommunikation setzt sich in einem vermeintlich verbalen Austausch fort:

„Er saß neben Olimpia [...] und sprach hoch entflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte einmal übers andere: ‚Ach – Ach – Ach!‘“⁹⁴.

Obwohl Nathanaels Äußerungen äußerst kryptisch sind, fühlt er sich durch Olimpias Blick und ihr repetitives ‚Ach‘ verstanden und bestätigt – wobei dies nur eine Selbstbestätigung sein kann, denn das an sich bedeutungsleere, aber polyfunktional einsetzbare ‚Ach‘ stellt Olimpias gesamten Wortschatz dar und wird von Nathanael lediglich als stets adäquate Replik interpretiert.

In diesem Zusammenhang stellt sich folglich die Frage, ob dieser Austausch von Worten überhaupt als Kommunikation bezeichnet werden kann.

„Oberflächlich betrachtet, könnte man sagen, dass die beiden gar nicht miteinander kommunizieren, weil Olimpia nahezu ausschließlich, bis auf eine einzige Ausnahme, nur immer mit einem ‚Ach‘ reagiert. Diese Äußerung bewegt sich hart an der Grenze vom Verbalen zum Non-Verbalen [...]. [Aber] wir wissen, dass man nicht nicht kommunizieren kann, und gerade weil Olimpia eigentlich nichts sagt, sagt sie Nathanael so viel, so viel jedenfalls, wie er wissen muss, um sie für die ideale Frau zu halten.“⁹⁵

⁹⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 32.

⁹⁵ Jahraus, Oliver: Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung. Tübingen, Basel 2004, S. 81.

Die vermeintlich gelungene Kommunikation zwischen Nathanael und Olimpia findet also nur in seiner subjektiven, verzerrten Wahrnehmung statt. Er empfindet ihren Wortwechsel als inspirierendes Gespräch, durch das er Olimpia näherzukommen glaubt und auch eine Annäherung ihrerseits spürt, und tituliert sie schließlich als „tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“⁹⁶. Aus dieser Äußerung wird ein weiteres Mal deutlich, dass Nathanael in der leblosen Holzpuppe ein beseeltes Wesen sieht, das zudem voll und ganz seinen Vorstellungen entspricht. Er verkennt dabei jedoch, dass Olimpia ihm nur deshalb lebendig erscheint, weil er auf sie all seine Fantasien und Wünsche projiziert, die er in ihren Augen wie in einem Spiegel vor sich sieht. So wird Olimpia zu Nathanaels zweitem Ich.

Gegen Ende des Abends küsst der verliebte Nathanael Olimpia auf den Mund. Ähnlich wie bei seiner ersten Berührung ihrer Hand schreckt er zunächst kurz zurück, als er ihre „eiskalte[n] Lippen“ spürt, und „die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn“, womit sowohl auf Olimpias Seelenlosigkeit hingedeutet als auch auf ihre Zerstörung vorausgedeutet wird; doch dann überträgt er seine intensiven Emotionen wieder auf das Objekt seiner Sehnsüchte und „in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen.“⁹⁷ Auch in diesem Fall wird der leblose Körper der Olimpia also durch Nathanaels Imagination zum lebendigen Gegenüber.

Durch diese vermeintlich erneute Zuneigungsbezeugung Olimpias ermutigt, fragt Nathanael sie: „Liebst du mich?“, worauf sie mit einem weiteren, per se bedeutungslosen „Ach – Ach!“ antwortet, was er jedoch als Zustimmung interpretiert.⁹⁸ Da ihre Antwort seinem sehnlichsten Wunsch entspricht, Olimpia jedoch nur als Projektionsfläche seiner selbst gilt, kann dieses ‚Liebesgeständnis‘ als ein narzisstisches bezeichnet werden.⁹⁹

Spalanzani, dem Nathanaels Zuneigung zu Olimpia nicht entgangen ist, spricht ihn auf die Kommunikation mit ihr an: „Sie haben sich außerordentlich

⁹⁶ Hoffmann: Der Sandmann, S. 32.

⁹⁷ Ebd. S. 33.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. Freud: Das Unheimliche, S. 256: „Wir haben das Recht, diese Liebe eine narzißtische zu heißen“.

lebhaft mit meiner Tochter unterhalten“¹⁰⁰. Den ironischen Unterton in dieser Bemerkung – denn Spalanzani ist sich bewusst, dass eine reale Kommunikation mit Olimpia nicht möglich ist – nimmt Nathanael nicht wahr; er sieht darin vielmehr die Bestätigung seines erfolgreichen Gesprächs mit Olimpia.

Für Siegmund, Nathanaels Studienfreund, ist es unerklärlich, wie sich dieser in Olimpia verlieben konnte, da sie ihm, und auch den anderen Kommilitonen, „starr und seelenlos“ erscheint, mit einem „Blick [...] ohne Lebensstrahl“, wodurch sie ihnen schließlich „ganz unheimlich geworden“ ist.¹⁰¹ Für Nathanael ist diese Ansicht vollkommen unakzeptabel und er distanziert sich explizit von Siegmunds und der Kommilitonen Meinung:

„[M]ag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. [...] Nur m i r ging ihr Liebesblick auf [...]. Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits. Doch für alles das habt ihr keinen Sinn, und alles sind verlorne Worte.“¹⁰²

Die Attribute ‚kalt‘ und ‚prosaisch‘ erinnern an Nathanaels Äußerungen über Clara, von der er sich ebenfalls unverstanden fühlt. Er ist überzeugt davon, dass er der Einzige ist, der Olimpias wahres Wesen erkannt hat und der ihr Verhalten richtig interpretiert. Gerade ihre reduzierte Kommunikation empfindet er als äußerst angenehm, und ihre wenigen Worte sind für ihn Aussagen von bedeutendem Inhalt. Er ist sich jedoch bewusst, dass Siegmund und die anderen Studenten seine Sichtweise und sein Gefühl für Olimpia nicht nachvollziehen können, und hält daher jede weitere Diskussion über dieses Thema für unnötig. Damit signalisiert Nathanael, dass er von seiner Überzeugung nicht abrücken wird, womit er zugleich die Distanz zu seinem sozialen Umfeld vergrößert. Dadurch, dass er an seiner narzisstisch geprägten Liebe zu Olimpia festhält, gewinnt sein Außenseiterstatus zunehmend an Gewicht:

¹⁰⁰ Hoffmann: Der Sandmann, S. 33.

¹⁰¹ Ebd. S. 34.

¹⁰² Ebd. S. 35.

„Dieser mehr und mehr zum Solipsismus werdende soziale Rückzug deutet schon an, daß sich in dieser Liebe sein Narzißmus spiegelt“.¹⁰³

Obwohl Siegmund Nathanaels Abkapselung als gefährvolle Entwicklung registriert, konfrontiert er ihn nicht mit seiner Sorge, sondern belässt es bei einer vorsichtigen Warnung – „[M]ir scheint es, du seist auf bösem Wege.“¹⁰⁴ –, in der eine weitere Vorausdeutung auf Nathanaels Schicksal zu sehen ist, und setzt die Kommunikation mit Nathanael, die diesem möglicherweise die Augen bezüglich Olimpias wahrem Wesen geöffnet hätte, nicht fort.

Infolge Nathanaels eingeschränkter Wahrnehmung und der damit verbundenen obsessiven Fokussierung auf Olimpia verlieren seine Mitmenschen für ihn immer mehr an Kontur und die Erinnerung an Clara, Lothar und die Mutter verblasst sukzessive. Dagegen erreicht Olimpia einen immer größer werdenden Stellenwert in seinem Leben, denn in ihr scheint er endlich die Person gefunden zu haben, die ihm unbegrenzte Aufmerksamkeit schenkt: Er liest ihr sämtliche selbst geschriebenen Werke vor und resümiert entzückt: „[N]och nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt.“¹⁰⁵ Im Gegensatz zu Clara hört Olimpia Nathanael geduldig zu. Sie fragt nichts, sie kommentiert und bewertet nicht, sondern sitzt nur still da und blickt ihn an. In diesem Verhalten wird Nathanaels Bedürfnis nach Zuwendung und persönlicher Nähe transparent – denn was er sich von Clara, Lothar und den anderen vergeblich ersehnt, das projiziert er auf Olimpia, die sein Spiegelbild darstellt und so zum Ziel seiner Wünsche wird, was jedoch fatale Folgen in sich birgt.

„Unentwegt, unbeirrbar ruhig hört sie dem Selbstgespräch Nathanaels zu, hält still, fordert nichts, widerspricht nicht. [...] Er findet in ihr sein verlorenes Selbst wieder. Nathanael liebt folglich nicht Olimpia, er liebt sich selbst. Die Zerstörung der Gliederpuppe zieht damit seine eigene Zerstörung nach sich.“¹⁰⁶

Als Nathanael seinen Vortrag beendet, reagiert Olimpia wie gewohnt mit „Ach, Ach!“, das sie diesmal jedoch um ein „Gute Nacht, mein Lieber!“ er-

¹⁰³ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 179.

¹⁰⁴ Hoffmann: Der Sandmann, S. 35.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Braun: E. T. A. Hoffmann, S. 160.

weitert, was für Nathanael ein weiterer Beweis für ihre harmonische Beziehung ist:

„[V]on dir allein werd' ich ganz verstanden.“ [...] es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke [...] recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.“¹⁰⁷

Nathanaels verzerrte Wahrnehmung wird hier in besonderem Maße offensichtlich: Trotz Olimpias reduzierter Äußerungen, die durch ihre Floskelhaftigkeit und ihre automatischen Repetitionen eine „Verstümmelung der Sprache“¹⁰⁸ repräsentieren, imaginiert Nathanael das eigentliche Selbstgespräch weiterhin als gelungene, ja sogar intensiver werdende Kommunikation¹⁰⁹. Zudem affirmiert der Eindruck, dass ihre „Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt“ hat, seine Gewissheit, dass Olimpia und er sich sehr nahestehen, dieselben Gefühle und Gedanken teilen und daher ein perfektes Paar bilden.

Aus dieser Überzeugung heraus fasst Nathanael den Entschluss, um Olimpias Hand anzuhalten, und begibt sich zu Spalanzanis Haus. Dort wird er jedoch mit einer Situation konfrontiert, die ihn in mehrfacher Hinsicht in Panik versetzt und in ihm einen weiteren Ausbruch von Wahnsinn evoziert:

Bereits auf der Treppe hört Nathanael einen sonderbaren Lärm aus Spalanzanis Studierzimmer und ein hitziges Wortgefecht zwischen diesem und einer zweiten Person, deren Stimme er als die des Coppelius identifiziert: „Es waren Spalanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen, die so durcheinander schwirrten und tobten.“¹¹⁰ Als er jedoch voller Angst das Zimmer betritt, heißt es: „Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen“¹¹¹. War bei Nathanaels letzter Begegnung mit Coppola noch dessen italienischer Akzent („Sköne Oke“) besonders auf-

¹⁰⁷ Hoffmann: Der Sandmann, S. 36.

¹⁰⁸ Lehmann: Exkurs über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“, S. 315.

¹⁰⁹ Vgl. Schroeder, Irene: Die Rede vom Farbenglanz des inneren Bildes. Darstellungen abweichender Wahrnehmung und ver-rückten Erlebens anhand von E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bd. 10. Hrsg. von Peter Wiesinger, unter Mitarbeit von Hans Derkits. Bern u.a. 2003, S. 256: „Nicht materielle Wirklichkeit wird wahrgenommen sondern subjektive Innenwelt, die jedoch auf das Gegenüber, d.h. auf die Außenrealität projiziert wird.“

¹¹⁰ Hoffmann: Der Sandmann, S. 37.

¹¹¹ Ebd.

fällig, klingt seine Stimme jetzt wie die des deutschen Coppelius. Akustisch und optisch verschmelzen Coppelius und Coppola also wieder zu einer Person. Doch nicht nur die erneute Konfrontation mit Coppelius respektive Coppola schockiert Nathanael zutiefst; sein Entsetzen steigert sich noch, als er in der Figur, um die sich Spalanzani und Coppola streiten, seine geliebte Olimpia erkennt. Nathanael kann nicht verhindern, dass Coppola dem Professor die Figur aus den Händen reißt, ihm mit ihr einen heftigen Schlag versetzt und mit ihr flieht. Zudem gelangt Nathanael währenddessen zu der schrecklichen Erkenntnis: „[N]ur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachs- gesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“¹¹² Als er dann noch die Aufforderung des verletzten Spalanzani hört: „Ihm nach [...] Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – [...] die Augen – die Augen dir gestohlen. [...] [H]ol mir Olimpia – da hast du die Augen!“¹¹³ und dieser ihm Olimpias Augen an die Brust schleudert, erleidet Nathanael einen psychischen Zusammenbruch und sein Wahnsinn bricht wieder aus.

Auch in dieser Szene spielt das Augenmotiv eine eminente Rolle, indem es die einzelnen Figuren und Ereignisse zueinander in Beziehung setzt und miteinander verknüpft. Es rekonstruiert zunächst das Gefühl des Unheimlichen, das durch das Wiederauftauchen der Doppelgängerfigur Coppelius/Coppola entsteht: Nathanael vernimmt zunächst Coppelius' Stimme und hört später Spalanzani ‚Coppelius‘ sagen; er *sieht* jedoch Coppola, womit die Verwirrung um die Identität von Coppelius und Coppola wieder auflebt. Zudem wird mit der Destruktion Olimpias auf Nathanaels ähnliche Erlebnisse mit Coppelius rekuriert, und auch sein mystisches Gedicht wird nun grausame Realität:

„Nicht umsonst erinnert alles an die nächtliche Szene im Vaterlabor, aber auch an sein davon bestimmtes Gedicht, das sich nun fatalistisch zu bewahrheiten scheint. [...] Coppola bemächtigt sich Olimpias wie Coppelius sich damals seiner [...]. Sie erweist sich als Puppe, und zur Puppe hatte Coppelius auch ihn gemacht, als er ihn zerlegte und wieder zusammensetzte [...]. Erneut stehen die Augen, die Werkzeuge der äußeren Betrachtung und Symbole der inneren Schau, im Zentrum.“¹¹⁴

¹¹² Hoffmann: Der Sandmann, S. 37f.

¹¹³ Ebd. S. 38.

¹¹⁴ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 183.

Die erneut etablierte Identitätsfrage bezüglich Coppelius/Coppola bleibt auch an dieser Stelle der Erzählung unbeantwortet. Die Klärung dieser Frage ist jedoch sekundär angesichts der Konstatierung, dass Nathanael immer wieder mit der – anfänglich mit dem Sandmann identifizierten – angsteinflößenden Gestalt aus seinen Kindertagen konfrontiert wird und sich nicht von den damit einhergehenden Wahnvorstellungen und den daraus resultierenden Wahnsinnsausbrüchen zu befreien vermag:

„Der Wahnsinn, der mit dem Sandmann begann und der ihn zum Selbstmord treibt, bricht endgültig aus, als Coppola und Spalanzani Olimpia und damit Nathanaels Eigenliebe zerstören. Ob daher Coppelius nun Coppola ist oder nicht, Nathanael ist dem Sandmann nicht entkommen.“¹¹⁵

Es ist also die Kombination der Wiederbegegnung mit Coppelius/Coppola und der Erkenntnis, dass Olimpia kein menschliches Wesen ist, die den Wahnsinn bei Nathanael ausbrechen lässt:

„Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißend. ‚Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis – lustig – lustig! – Holzpppchen hui, schön’ Holzpppchen, dreh dich –‘“¹¹⁶.

Mit der Einsicht, dass Olimpia ein künstliches Produkt ist, wird Nathanael unmittelbar bewusst, dass er sich in ‚ein Automat‘ verliebt hat, dessen Seele nur in seiner Einbildung existierte und lediglich ein Spiegelbild seiner eigenen Seele darstellte, dass die vermeintlichen Gespräche mit ihr nur ein einsames Monologisieren waren und dass seine Liebe zu ihr folglich nicht auf Gegenseitigkeit beruht. So wird ihm ‚erneut seine Isolation vor Augen geführt‘¹¹⁷, und die Zerstörung der Olimpia hat zwangsläufig die Vernichtung seines eigenen Ichs zur Folge:

„In dem Moment nun, da er erkennen muß, daß Olimpia nur eine ‚leblose Puppe‘ ist, *muß* er dem Wahnsinn verfallen; denn seine Existenz ist zerstört. Sein Wahnsinn bedeutet also Existenzverlust.“¹¹⁸

¹¹⁵ Braun: E. T. A. Hoffmann, S. 160.

¹¹⁶ Hoffmann: Der Sandmann, S. 38. Der Terminus ‚Feuerkreis‘ wird von Nathanael erstmals in seinem Gedicht erwähnt, in dem Coppelius ihn ‚in einen flammenden Feuerkreis‘ (ebd. S. 23) wirft, und kann demnach als Assoziation mit ‚Coppelius‘ verstanden werden.

¹¹⁷ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 183.

¹¹⁸ Belgardt: Der Künstler und die Puppe, S. 696.

Da Nathanael sich von Spalanzani um sein Glück betrogen fühlt, stürzt er sich im Wahn auf ihn und versucht ihn zu erwürgen, kann jedoch von der aufgrund des Lärms herbeigelaufenen Menschenmenge überwältigt werden und wird ins ‚Tollhaus‘ eingewiesen. Mit dieser Maßnahme erhält seine innere Isolation ein äußeres Pendant: Die „Gesellschaft [...] bringt ihn ins Tollhaus [und] veräußerlicht so seine innere Verlassenheit.“¹¹⁹ Durch die gesellschaftliche Ausgrenzung und die damit verbundene Stigmatisierung Nathanaels als Wahnsinniger erreicht sein Außenseiterdasein folglich seinen Kulminationspunkt.

III.2.5. NATHANAELS WAHSINN UND SUIZID

Nach seiner Rückkehr zu Clara, Lothar und der Mutter scheint Nathanael rekonvalesziert: „Jede Spur des Wahnsinns war verschwunden“¹²⁰. Seine Wahrnehmungen scheinen wieder ‚zurechtgerückt‘ und auch seine Gefühlswelt hat sich normalisiert und entspricht seinen früheren Emotionen: Er sieht Clara wieder als seine Verlobte an und möchte sie bald heiraten. Clara ist höchst erfreut über diese positive Entwicklung und betrachtet die Zeit, in der Nathanael von Wahnvorstellungen heimgesucht wurde und sich aufgrund dessen immer weiter von ihr distanzierte, als endgültig abgeschlossen: „[N]un bist du genesen von schwerer Krankheit – nun bist du wieder mein!“¹²¹

Doch mit Nathanaels Rehabilitierung geht ein Schweigen über die vergangenen Vorkommnisse einher – „Niemand erinnerte ihn auch nur durch den leisen Anklang an die Vergangenheit.“¹²² – , das vordergründig eine gewisse Rücksichtnahme ihm gegenüber signalisiert, im Grunde aber auf einer Verdrängung des Geschehenen beruht, da Clara, Lothar und die Mutter Nathanaels Verhalten nach wie vor nicht nachvollziehen können und demzufolge ein Gespräch über das Vorgefallene vermeiden.

¹¹⁹ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 184.

¹²⁰ Hoffmann: Der Sandmann, S. 40.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

Auch der Studienfreund Siegmund geht einem Gespräch über Nathanaels Krankheit aus dem Weg, obwohl Nathanael selbst durchaus zur Kommunikation bereit ist und sogar den verbalen Austausch mit ihm sucht, um das Vergangene besser bewältigen zu können. Aber „Siegmund ließ ihn nicht weiter reden, aus Besorgnis, tief verletzende Erinnerungen möchten ihm zu hell und flammend aufgehen.“¹²³ Auch in Siegmunds Reaktion lässt sich eine auf Unsicherheit beruhende Kommunikationsscheu erkennen, womit eine für Nathanael hilfreiche Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit verhindert wird:

„Als Nathanael über seine Liebe zu Olimpia reden will, unterbindet Siegmund [...] die Reflexion umgehend aus gutgemeinten, aber kontraproduktiven Gründen [...]. Die traumatischen Erlebnisse sollen abermals nicht verarbeitet, sondern endgültig eingemauert [...] werden.“¹²⁴

Nathanael ist also zwar wieder in den Kreis seiner Lieben integriert, aber die soziale Isolation setzt sich unterschwellig über die Entlassung aus dem ‚Tollhaus‘ hinaus fort.

Der Zustand des vermeintlichen Glücks bildet jedoch nur eine der ‚Ruhe vor dem Sturm‘ gleichenden Zäsur, bevor der Wahnsinn ein letztes Mal von Nathanael Besitz ergreift und ihn schließlich in den Suizid treibt:

Clara und Nathanael gehen zur Mittagszeit durch die Stadt und „der hohe Ratsturm warf seinen Riesenschatten über den Markt.“¹²⁵ Mit dieser irrealen Szenerie des Riesenschattens zur Mittagszeit wird auf die erneute Etablierung von Nathanaels „[i]nnere[r] Faktizität“¹²⁶ vorausgewiesen:

„Riesenschatten zur Mittagsstunde sind kein reales Phänomen. [...] [D]as vollständige Eintauchen in die Welt Nathanaels [wird] angezeigt, aus der es letztlich kein Entrinnen mehr gibt.“¹²⁷

Das folgende Geschehen wird in beträchtlichem Maße vom Augenmotiv dominiert: Als die Verlobten auf dem Ratsturm stehen, entdeckt Clara einen „sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten

¹²³ Hoffmann: Der Sandmann, S. 41.

¹²⁴ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 184.

¹²⁵ Hoffmann: Der Sandmann, S. 41.

¹²⁶ Schroeder: Die Rede vom Farbenglanz, S. 257.

¹²⁷ Ebd. S. 259.

scheint“¹²⁸ und macht Nathanael darauf aufmerksam. Die Erwähnung des auf sie zu kommenden, im doppelten Sinne zu verstehenden ‚Grauen‘ erinnert an die gräßliche Gestalt des Coppelius mit seinen buschigen grauen Augenbrauen und seiner aschgrauen Kleidung und deutet somit dessen Näherkommen an. Wie einem Reflex folgend, greift Nathanael nach Coppolas Perspektiv, erblickt aber beim Hindurchschauen nicht den ‚grauen Busch‘, sondern Clara, die zufällig in seinem Sichtfeld steht und ihm durch den teleskopischen Blick grotesk verzerrt erscheint. Diese Situation weckt in Nathanael unvermittelt die Erinnerungen an die traumatisierenden Erlebnisse mit Olimpia, sodass sein Wahnsinn augenblicklich wieder ausbricht. Mit dem Aufschrei „Holzpüppchen, dreh’ dich“¹²⁹, der sich einst auf Olimpia bezog, nun aber auf Clara projiziert wird, ergreift Nathanael seine Verlobte und versucht sie vom Turm zu stürzen. Aus dem Blick durch das Perspektiv, der einst die tote Olimpia für ihn zum Leben erweckte, resultiert diesmal also der unwiderstehliche Drang, das Lebendige zu vernichten; und wieder ist es die deformierte Wahrnehmung, die Nathanael von der Realität distanziert und in ihm einen erneuten Anfall von Wahnsinn auslöst, der, gleich der Szene in Spalanzanis Studierzimmer, einen Mordversuch zur Folge hat.

Clara wird von Lothar gerettet, der sie Nathanael gerade noch rechtzeitig entreißen kann. In der darauffolgenden Szene, die mit Nathanaels Suizid endet, werden Clara und Lothar nicht erwähnt; Claras Reaktion auf die suizidale Tat wird dem Rezipienten demnach nicht mitgeteilt. Ihr weiterer Werdegang wird jedoch im letzten Absatz der Erzählung skizziert:

„Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben [...] mit einem freundlichen Mann [...] und vor ihr zwei muntre Knaben [...]. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, [...] das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.“¹³⁰

Aufgrund der vagen Formulierungen scheint dieses idyllische Schlussbild wenig optimistisch – es wirkt vielmehr ironisch: Es deutet darauf hin, dass

¹²⁸ Hoffmann: Der Sandmann, S. 41.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd. S. 42.

Clara sich nicht nur äußerlich wie innerlich endgültig von Nathanael distanziert hat, sondern dass sie auch die erlittenen Schicksalsschläge aufgrund des Unvermögens, sich mit diesen traumatischen Erlebnissen auseinanderzusetzen und sie zu verarbeiten, verdrängt haben muss. Denn nur die bewusste Unterdrückung der Gedanken an das vergangene Leid kann es Clara ermöglichen, das neue Glück zu genießen.¹³¹

Während Lothar mit Clara die Aussichtsplattform des Turms verlässt, hält Nathanaels Wahnzustand an. Sein unkontrolliertes Verhalten gleicht dabei dem Wahnsinnsausbruch in Spalanzanis Zimmer: Er tobt, rast umher und kann keinen klaren Gedanken fassen, sondern schreit lediglich: „Feuerkreis, dreh' dich“¹³², womit wieder auf die Gestalt des Coppelius rekurriert wird, dessen Anwesenheit auf dem Marktplatz vom Erzähler dann auch sogleich bestätigt wird. Coppelius ist sich im Gegensatz zu der herbeigelaufenen Menschenmenge, die Nathanael auf dem Turm überwältigen will, sicher: „[W]artet nur, der kommt schon herunter von selbst“¹³³. Diese doppeldeutige Äußerung ist die letzte Vorausdeutung auf Nathanaels unmittelbar folgenden Suizid: Denn dieser erblickt nun den widerwärtigen Coppelius, der für ihn nach wie vor mit Coppola identisch ist – seine letzten Worte ‚Sköne Oke‘ machen dies deutlich –, fühlt sich durch ihn erneut vehement in seiner Existenz bedroht und sieht daher keinen anderen Ausweg mehr, das ihn überwältigende Gefühl der Panik und Hilflosigkeit zu überwinden, als sich das Leben zu nehmen.

¹³¹ Vgl. Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel, S. 71: „Der Erzähler beschreibt zweifellos ein Idyll, ja fast einen Märchenschluß, bettet ihn jedoch in einen Konjunktiv. Die Andeutung durch die Möglichkeitsform relativiert dieses Idyll damit entschieden. Dem Erzähler scheint es problematisch zu sein. Klara [sic] hat lange neben und mit einem seelisch Kranken gelebt, hat Ängste ausgestanden, die von der Sorge um den Geliebten, von der bedrückenden Nähe des Wahnsinns bis hin zur höchsten Todesfurcht in der Turmszene gestaltet wurden, sie hat den Wahnsinn kennengelernt und seine verheerenden Auswirkungen mit aller Intensität am eigenen Leib erfahren müssen. Wenn es, so legt es der Erzähler nahe, nach so zahlreichen Nöten, ja Zusammenbrüchen, immer noch möglich ist, das ‚ruhige häusliche Glück‘ zu finden und es auch zu leben, dann kann dieses Glück nur ein scheinbares sein, das auf vollendeter Verdrängung beruht.“

¹³² Hoffmann: Der Sandmann, S. 42.

¹³³ Ebd.

III.2.6. ZUSAMMENFASSUNG

Die Umstände, die zu Nathanaels psychischem Zusammenbruch und schließlich zu seinem Suizid führen, lassen sich in zwei, sich gegenseitig bedingende Motivkomplexe gliedern.

Zum einen stellt Nathanaels Suizid den Kulminationspunkt und die fatale Konsequenz seines irreversiblen Wahnzustands dar: Seit seinen Kindertagen fühlt Nathanael sich von Coppelius, den er anfänglich mit der Figur des Sandmanns identifiziert, verfolgt und ist davon überzeugt, dass dieser über diabolische Kräfte verfügt, die er gezielt gegen ihn einsetzt, um sein Lebensglück zu zerstören. Nach einigen schrecklichen Kindheitserlebnissen, die jedoch größtenteils auf Wahrnehmungsstörungen und einem damit verbundenen Realitätsverlust beruhen, begegnet Nathanael Jahre später dem Wetterglashändler Coppola, den er mit dem verhassten Coppelius identifiziert, wodurch es zu weiteren Wahnsinnsausbrüchen kommt. Zudem verliebt sich Nathanael in die bewegliche Holzpuppe Olimpia, die er jedoch infolge des Blicks durch ein von Coppola erworbenes Perspektiv für lebendig hält und die für ihn in kürzester Zeit das Ziel seiner Wünsche darstellt, sodass er sich von seiner Verlobten Clara gänzlich abwendet.

Die Zerstörung der Olimpia durch Spalanzani und Coppola und die daraus resultierende Erkenntnis, dass die Angebetete nur eine leblose Puppe ist, potenziert Nathanaels Entsetzen und führt zu einem aggressiven Ausbruch von Wahnsinn, der die Einweisung ins ‚Tollhaus‘ nach sich zieht. Doch die anschließende Rekonvaleszenz ist nur oberflächlich, und so löst ein erneuter Blick durch das verhängnisvolle Perspektiv einen weiteren letzten Anfall von Wahnsinn aus, der für Nathanael unerträglich wird, als er zusätzlich noch den plötzlich wieder auftauchenden Coppelius erblickt. Da Nathanael bezüglich Coppelius intensiven Hass und enormen Abscheu empfindet, sich aufgrund seiner paralyisierenden Furcht gegen die vermeintliche Bedrohung aber nicht zu wehren vermag, „richtet sich seine Aggression als letzte Möglichkeit nun

[...] gegen sich selbst“¹³⁴. Der Suizid ist demnach für Nathanael der einzige Weg, seinem unerträglichen Wahnzustand und damit auch dem schrecklichen Coppelius zu entkommen.

Zum anderen sind es die verschiedenartigen Kommunikationsprobleme, die daraus resultierende soziale Isolation und der damit verbundene Außenseiterstatus, die Nathanael letztlich in den Suizid treiben. Bereits in seiner Kindheit bringen seine Eltern ihm nicht die nötige Aufmerksamkeit und Aufrichtigkeit entgegen, die ihm geholfen hätte, die Angst vor dem Sandmann respektive vor Coppelius zu überwinden. Zudem affirmiert die Kommunikationsverweigerung der Mutter seine Vermutung, dass der Sandmann tatsächlich böseartig und gefährlich ist. Seine Befürchtung scheint sich in der nächtlichen Laborszene zu bestätigen, als Coppelius, mit dem Nathanael den Sandmann nun identifiziert, den Jungen ergreift und maßregelt. Doch auch danach setzt sich das Schweigen der Eltern fort, sodass Nathanael mit seinen angstbesetzten Gedanken allein bleibt.

Als er Jahre später erstmals seine Ängste offenbart und in Worte fasst, stößt er jedoch wieder auf Ignoranz und Unverständnis: Seine Verlobte Clara versucht ihn davon zu überzeugen, dass seine Wahrnehmungen nicht der Realität entsprechen, und stellt damit seine Glaubwürdigkeit in Frage. Durch das daraus resultierende Kommunikationsproblem entfremdet sich das Paar zunehmend und zuletzt fühlt sich jeder vom jeweils anderen unverstanden und distanziert. Aufgrund Claras fehlenden Verständnisses kapselt sich Nathanael immer mehr ab und verstärkt damit sein Außenseiterdasein erheblich.

Seine Einsamkeit und Verlassenheit dominiert schließlich derart sein Leben, dass er all seine Wünsche auf eine Holzpuppe projiziert und in ihrer mechanischen, stark reduzierten Kommunikation wahre Aufmerksamkeit und echtes Interesse zu erkennen glaubt. Umso schmerzlicher trifft Nathanael dann die Erkenntnis, dass die auf ihn so abwechslungsreich und intensiv wirkende Kommunikation mit Olympia nur in seinem Inneren existiert. Der darauffol-

¹³⁴ Lemmler: Verdrängte Künstler, S. 186.

gende Ausbruch seines Wahnsinns endet mit einem Aufenthalt im ‚Tollhaus‘, womit die gesellschaftliche Ausgrenzung ihren Kulminationspunkt erreicht. Durch die Rückkehr zur Familie und zu Clara scheint die Isolation überwunden und der Zusammenhalt rekonstruiert. Doch aus dem Verhalten seiner nächsten Mitmenschen wird deutlich, dass eine offene Kommunikation weiterhin vermieden und eine umfassende Reintegration folglich nicht stattfinden wird. Das Gefühl der Inakzeptanz und der inneren wie äußeren Isolation begleitet Nathanael demnach bis in seinen Tod.

IV. GOTTFRIED KELLER: ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE

Infolge einer Streitigkeit über ein Stück Ackerland geraten zwei wohlhabende Bauern in Feindschaft, die zum Ruin der beiden Familien führt. Sali und Vrenchen, die Kinder der Bauern, verlieben sich in jugendlichem Alter ineinander, sehen für sich aber aufgrund des Konflikts der Väter und ihrer Verarmung keine gemeinsame Zukunft und finden daher keinen anderen Ausweg, als zusammen in den Tod zu gehen.

IV.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Die Novelle, deren chronologisch erzählte Zeit zwölf Jahre umfasst, ist in vier Teile gegliedert: Der erste Teil entspricht einem Tag, der zweite und dritte Teil fassen, durch mehrfache Zeiträffungen, annähernd zwölf Jahre zusammen, und der vierte Teil, der die Hälfte des Textes ausmacht, stellt zunächst in starker Raffung sechs Wochen dar, bevor die letzten drei Tage des fingierten Lebens von Sali und Vrenchen detailliert geschildert werden. Demgemäß findet sich der Suizid der beiden Protagonisten am Schluss des Textes.

Der Inhalt der Novelle wird von einem auktorialen Erzähler wiedergegeben, der der eigentlichen Handlung eine kurze Vorbemerkung voranstellt, in der er darauf hinweist, dass die folgende Geschichte zum einen „auf einem wirklichen Vorfall beruht[.]“¹ und zum anderen die Ausgestaltung einer „jener Fa-

¹ Keller, Gottfried: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel u.a. 2000 (Bd. 4 Die Leute von Seldwyla. Erster Band. Hrsg. von Peter Villwock u.a.), S. 74; bei dem ‚wirklichen Vorfall‘ bezog sich Keller auf eine Meldung aus der ‚Züricher Freitagszeitung‘, in der am 3. September 1847 von dem gemeinsamen Suizid eines jungen Paares, deren Familien in Feindschaft lebten und daher nicht in die Verbindung der Kinder einwilligten, zu lesen war (Vgl. Neumann, Bernd: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: ders.: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein 1982, S.137f.).

beln“ darstellt, „auf welche die großen alten Werke gebaut sind“². Mit der Erwähnung der ‚großen alten Werke‘ rekurriert der Erzähler auf die Tragödie von Shakespeare, deren Titel sich in dem der Novelle wiederfindet, womit die inhaltliche Parallele zur Tragödie aufgezeigt wird. Durch diesen Bezug weist also bereits der Novellentitel auf den Suizid von Sali und Vrenchen hin.³

Im Verlauf des Textes finden sich sowohl Kommentare des Erzählers als auch Äußerungen verschiedener Figuren, die Vorausdeutungen auf das suizidale Ereignis beinhalten, wovon im Folgenden einige genannt werden sollen.

Der Rechtsstreit zwischen den Bauern Manz und Marti führt zur Verarmung ihrer Familien. Als Vrenchens Mutter aus Kummer stirbt und Salis Eltern mit dem neu gepachteten Wirtshaus keine Verbesserung ihrer finanziellen Lage herbeiführen können, fasst der Erzähler diese für Sali und Vrenchen desolante Situation wie folgt zusammen:

„So war es nun schlimm bestellt um die armen Kinder, welche weder eine gute Hoffnung für ihre Zukunft fassen konnten, noch sich auch nur einer lieblich frohen Jugend erfreuten, da überall nichts als Zank und Sorge war.“⁴

Bereits an dieser Stelle scheint das Schicksal der Kinder – Vrenchen ist zu dieser Zeit 13 Jahre, Sali 15 Jahre alt – besiegelt: Ihre Kindheit ist unwiederbringlich verloren und sie sind stetig mit der Frustration und Aggression ihrer Väter konfrontiert. Die Negierung der ‚guten Hoffnung für die Zukunft‘ lässt darauf schließen, dass keine Änderung ihrer Lage zu erwarten ist. Demzufolge kündigt sich hier bereits an, was sich im weiteren Handlungsverlauf bestätigen und letztlich mit dem gemeinsamen Suizid enden wird.

Obwohl respektive gerade weil Frau Manz ihren Sohn in allem zu unterstützen versucht und ihn in vielerlei Hinsicht frei gewähren lässt, ist Sali unglücklich und missmutig:

„Trotz dieser Freiheit, welche Sali genoß, ward er seines Lebens doch nicht froh und fühlte wohl, wie er nichts Rechtes vor sich hatte und eben so wenig

² Keller: Romeo und Julia, S. 74.

³ Im Gegensatz zu Shakespeare nahm Keller jedoch einen Schauplatzwechsel vor, bettete seine Version von ‚Romeo und Julia‘ in den Kontext des bäuerlichen Milieus und ergänzte den Titel dementsprechend. Zudem verlagerte er die Handlung aus dem 16. Jahrhundert in die Mitte des 19. Jahrhunderts.

⁴ Keller: Romeo und Julia, S. 91.

etwas Rechtes lernte, da von einem zusammenhängenden und vernunftgemäßen Arbeiten in Manzens Hause längst nicht mehr die Rede war.“⁵

Sali findet in seinem Vater nicht das Vorbild, das er als Heranwachsender braucht. Es fehlt ihm an innerfamiliärem Halt und zudem ist sein beruflicher Werdegang ungewiss. Das Gefühl, ‚nichts Rechtes vor sich zu haben‘, deutet im engeren Sinne auf seine Stagnation und Ratlosigkeit hin und kann im weiteren Sinne als Vorausdeutung auf seinen frühen Tod verstanden werden.

Während eines gemeinsamen Spaziergangs begegnen Sali und Vrenchen dem schwarzen Geiger, einem Heimatlosen, dem das Stück Ackerland gehörte, über das Manz und Marti in Streit geraten sind. Dieser ruft den beiden zu:

„Ich kenne Euch, Ihr seid die Kinder derer, die mir den Boden hier gestohlen haben! Es freut mich zu sehen, wie gut Ihr gefahren seid, und werde gewiß noch erleben, daß Ihr vor mir den Weg alles Fleisches geht!“⁶

Mit diesen Worten spricht der schwarze Geiger nicht nur die Prophezeiung aus, dass Sali und Vrenchen vor ihm sterben werden, sondern er nennt auch die Ursache – die Habgier der Väter und die daraus resultierende Feindschaft – für ihre bedrückende Situation, der sie in letzter Konsequenz nur durch den Suizid entkommen.

Eine weitere Vorausdeutung auf das tragische Ende lässt sich auch in dem Dialog zwischen Vrenchen und Sali erkennen, in dem sie sich gegenseitig ihre Träume erzählen. Nachdem Sali Vrenchen mit Küssen geweckt hat, sagt sie:

„Es träumte mir, wir tanzten mit einander auf unserer Hochzeit [...]. Da wollten wir uns endlich küssen [...], aber immer zog uns etwas auseinander und nun bist Du es selbst gewesen, der uns gestört und gehindert hat!“⁷

Der Wunsch zu heiraten und die gleichzeitige Gewissheit, dass die Barrieren, die der Realisierung dieses Wunsches entgegenstehen, unüberwindbar sind, werden hier deutlich. Zudem weist Vrenchens Äußerung, dass Sali ihre Vereinigung schließlich selbst verhindert, darauf hin, dass sie ihr Schicksal zuletzt selbst in die Hand nehmen und aus ihrer eigenen Entscheidung heraus Suizid begehen.

⁵ Keller: *Romeo und Julia*, S. 93.

⁶ Ebd. S. 112.

⁷ Ebd. S. 124.

Auch Salis Traum spiegelt die Sehnsucht nach einer gemeinsamen Zukunft wider:

„Mir träumte, ich ginge endlos auf einer langen Straße durch einen Wald und Du in der Ferne immer vor mir her; zuweilen sahest Du nach mir um, winktest mir und lachtest und dann war ich wie im Himmel.“⁸

Das Bild der zwei Liebenden, die miteinander den ‚Weg des Lebens‘ gehen, erfährt hier eine negativ konnotierte Variation, da Sali nicht *neben* Vrenchen geht, sondern *hinter* ihr; so hat er sie zwar immer vor Augen, aber sie bleibt für ihn unerreichbar. Sobald sie sich ihm jedoch zuwendet und Kontakt zu ihm aufnimmt – was die Vereinigung in Aussicht stellt –, fühlt er sich wie ‚im Himmel‘, wodurch angedeutet wird, dass ein Zusammensein nur im Himmel, also im Tod, möglich ist.

Schließlich kommentiert der Erzähler den ersten und zugleich letzten gemeinsamen Tag des Liebespaars mit den Worten:

„Denn die armen Leutchen mußten an diesem einen Tage [...] alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben und sowohl die verlorenen Tage der zarteren Zeit nachholen als das leidenschaftliche Ende vorausnehmen mit der Hingabe ihres Lebens.“⁹

Das ‚vorausgenommene Ende‘ ist hier als eindeutiger Hinweis auf den Suizid, der am Ende dieses Tages erfolgt und das Leben der Protagonisten vorzeitig beendet, zu verstehen.

Nach ihrem Entschluss ‚Hochzeit zu halten‘ – womit hier jedoch lediglich die körperliche Vereinigung gemeint ist – und dann den gemeinsamen Tod im Wasser zu suchen, begeben sich Sali und Vrenchen zum nahegelegenen Fluss. Das Wortfeld ‚Hochzeit‘ aufrechterhaltend, lässt Keller seine Protagonisten nun wie ein Brautpaar sprechen und agieren: Vrenchen wirft den kleinen Strauß von Rosen und Astern, den sie den ganzen letzten Tag mit sich geführt hat und der nun ‚verwelkt‘¹⁰ ist – ein weiteres Signal für den bevorstehenden Tod –, ins Wasser, womit die Tradition, bei der Hochzeit den Brautstrauß zu werfen, angedeutet wird. Währenddessen entdeckt Sali am Flussufer ein mit

⁸ Keller: *Romeo und Julia*, S. 124.

⁹ Ebd. S. 138.

¹⁰ Ebd. S. 157.

Heu beladenes Schiff, das er als „Brautbett“ betitelt und als von den Bauern erhaltene „Aussteuer“ betrachtet; er nennt Vrenchen seine „Braut“ und trägt sie ‚über die Schwelle‘, indem er sie auf seine Arme nimmt und sie durch das Wasser, ihre ‚Schwelle‘ zwischen Leben und Tod, auf das Schiff bringt, mit dem sie dann den Fluss hinuntertreiben.¹¹

Im Folgenden wandelt sich die detaillierte Schilderung des Erzählers und seine Perspektive ändert sich: Als würde er am Ufer zurückbleiben, distanziert er sich nach und nach von Sali und Vrenchen und setzt seine Erzählung aus einiger Entfernung fort. Diskret verschweigt er den Liebesakt der beiden und legt sein Augenmerk stattdessen auf die Schönheit der Natur.

Dementsprechend wird auch der gemeinsame Suizid aus einer respektvollen Distanz geschildert:

„Als es [das Schiff] sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten.“¹²

Der Erzähler ist noch nah genug, um zu erkennen, dass Sali und Vrenchen nicht einzeln, sondern eng umschlungen und damit als unzertrennbare Einheit ins Wasser gleiten. Weitere Beschreibungen oder Kommentare bleiben jedoch aus. Das suizidale Ereignis wird demnach in nur einem Satz dargestellt, der lediglich den äußeren Vorgang der suizidalen Tat wiedergibt. Die Worte ‚Frost‘, ‚bleich‘, ‚dunkle Masse‘ und ‚kalte Fluten‘, die allesamt das (Ab)Sterben signalisieren, schaffen dabei eine düstere Todesatmosphäre und antizipieren zugleich die endgültige Totenstarre.

Am Schluss der Novelle gibt der Erzähler den Inhalt eines Zeitungsartikels wieder, in dem über den Todesfall von Sali und Vrenchen berichtet wird, wobei der Berichterstatter sich jedoch weniger für die Todesumstände als vielmehr für die „Hochzeit“, in der er ein „Zeichen von der um sich greifenden

¹¹ Keller: Romeo und Julia, S. 157f.

¹² Ebd. S. 158.

Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften“ sieht, interessiert.¹³ Mit dieser Zeitungsmeldung wird auf den zu Beginn der Novelle erwähnten ‚wirklichen Vorfall‘ rekurriert, womit sich der Kreis der Geschichte schließt.

IV. 2. MOTIVANALYSE

Zwischen den Äckern der befreundeten Bauern Manz und Marti befindet sich ein seit Jahren brachliegendes Ackerland, das eigentlich dem schwarzen Geiger gehört, diesem aufgrund seiner fehlenden Legitimation jedoch nicht zugesprochen wird. Aus Habgier schneiden die Bauern bei jedem Pflügen stillschweigend eine Furche vom mittleren Acker, sodass die Steine, die sie jeweils von ihrem Acker in die Mitte werfen, immer mehr zusammengedrängt werden und somit schließlich einen Grat bilden, der auch als Grenzwall begriffen werden kann.

Manz ersteigert den mittleren Acker und moniert, dass Marti an dessen unterem Ende „ein gutes Dreieck abgeschnitten“¹⁴ und seinem Feld zugeordnet hat. Daraufhin entbrennt ein heftiger Streit zwischen den Bauern.

Dieses Zerwürfnis zeigt sich auch am nächsten Tag in ihrem Verhalten ihren Kindern gegenüber, als diese nach dem Unkrautjäten auf dem umstrittenen Acker zusammen spielen. Die Freude, die die Kinder dabei ausstrahlen, weckt den Argwohn ihrer Väter, die diese Zweisamkeit zielbewusst beenden: Manz maßregelt seinen Sohn und Marti ohrfeigt seine Tochter, sodass „beide Kinder in großer Traurigkeit und weinend nach Hause gingen, und sie wußten [...]

¹³ Keller: *Romeo und Julia*, S. 159. Im Vergleich zur in der vorliegenden Arbeit zitierten endgültigen Fassung der Novelle ist die erste Fassung aus dem Jahre 1856 um zwei Absätze ergänzt, die einen Kommentar des Erzählers enthalten. Im ersten Teil dieses Kommentars erklärt der Erzähler, dass mit der Erzählung die suizidale Tat nicht beschönigt oder verherrlicht werden soll, womit er sich kritisch zum dargestellten Suizid äußert. Im zweiten Teil nimmt er diese Kritik jedoch wieder insoweit zurück, als dass er bemerkt, dass nur das niedere Volk „die Fähigkeit des Sterbens für eine Herzenssache aufbewahrt“ hat (Vgl. Keller: *Historisch-Kritische Ausgabe* (Bd. 21 *Die Leute von Seldwyla*. Apparat zu Band 4 und 5. Hrsg. von Peter Villwock u.a.), S. 194f.).

¹⁴ Keller: *Romeo und Julia*, S. 85.

[nicht], warum sie so traurig waren“¹⁵. Ohne also den Grund für ihr Betrübtheit zu kennen, spüren Sali und Vrenchen deutlich „die Rauheit der Väter“¹⁶. Die aufkeimende Feindschaft zwischen diesen und die daraus resultierende Intention, ihre Familien zu spalten, ist den Kindern zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht bewusst.

In dieser Szene erfährt der sich entwickelnde Familienzweist eine erste Ausgestaltung. Während die Väter den Streit jedoch nicht unter sich austragen, sondern ihn auf ihre Kinder projizieren, die die Leidtragenden dieser Situation sind, empfinden diese in ihrer Beziehung zueinander erstmals eine Fremdbestimmung.

Als Manz die Steine vom mittleren Acker auf das umstrittene Dreieck auftürmen lässt, beginnt Marti einen sich über Jahre hinziehenden Prozess gegen ihn zu führen, der mit dem wirtschaftlichen Ruin beider Parteien endet.

Mit der Verschärfung des Streits der Bauern forcieren diese den unbedingten Abbruch des sich anbahnenden Kontakts zwischen ihren Kindern und erlegen ihren Familienmitgliedern ein striktes Kommunikationsverbot auf: „[K]ein Glied ihres Hauses durfte mit Frau, Kind oder Gesinde des andern ein Wort sprechen“¹⁷. Durch diese Reglementierung wird eine weitere Annäherung zwischen Sali und Vrenchen unterbunden.

Mehrere Jahre später begegnen sich die Väter mit ihren Kindern beim Fischfang an einem breiten Bach und geraten sofort wieder in Streit, indem sie sich zunächst von einem Ufer zum anderen Schimpfworte zurufen. Sie finden schließlich eine schmale Brücke, in deren Mitte sie voller Wut aufeinandertreffen und mit bloßen Händen zu kämpfen beginnen. Auffällig ist hier eine „Geometrie der Räume“, denn die beiden Bachufer mit dem eingebetteten Gewässer bilden eine optische Parallele zu den beiden Äckern der Bauern mit dem brachliegenden Flurstück dazwischen:

¹⁵ Keller: *Romeo und Julia*, S. 87.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. S. 90.

„Links und rechts vom Unglücksacker, parallel zu ihm wie zueinander, liegen Manz und Martis Äcker, auf denen sie pflügen; in der Mitte liegt das umstrittene Land [...]. Links und rechts vom tödlichen Fluß, parallel zu ihm wie zueinander, verlaufen die Ufer, an denen die Väter mit ihren Kindern [...] sich eines Tages gegenüberstehen; in der Mitte, auf einer Brücke, manifestiert sich nun die Verfeindung der Väter“¹⁸.

Die Auseinandersetzung der Väter, die auf dem mittleren Acker begann, erreicht aufgrund der Tötlichkeiten auf der Mitte der Brücke über dem Gewässer demnach ihren Höhepunkt.

Im Gegensatz dazu löst das unverhoffte Wiedersehen bei Sali und Vrenchen verhaltene Neugier und angenehmes Erstaunen aus. Als sie in den Kampf der Väter eingreifen, kommt es zwischen ihnen zu einem ersten Blickkontakt, woraufhin es ihnen gelingt, die beiden Väter auseinanderzubringen.

Diese setzen ihren erbitterten Streit verbal fort,

„ihre Kinder aber atmeten kaum und waren still wie der Tod, gaben sich aber im Wegwenden und Trennen, ungesehen von den Alten, schnell die Hände, welche vom Wasser und von den Fischen feucht und kühl waren.“¹⁹

Die Differenz zwischen den Vätern und den Kindern wird hier evident: Während Manz und Marti streiten, reichen Sali und Vrenchen sich die Hände. „[D]er Keim der Liebe fällt [also] mitten hinein in den giftigen Morast des Hasses.“²⁰ Da sie den Zorn ihrer Väter fürchten und diese nicht mit ihrem Verhalten provozieren wollen, sind sie jedoch darauf bedacht, dass die Geste des Händereichens heimlich geschieht.

Ein weiterer Gegensatz zwischen den Alten und den Jungen manifestiert sich in ihrer Kommunikation: Die Väter „schelten und [...] schreien“²¹, die Kinder jedoch verstummen. Während die Väter mit ihren lautstarken Beschimpfungen also weiterhin Starrköpfigkeit und Unnachgiebigkeit demonstrieren, wagen Sali und Vrenchen kaum zu atmen und sind daher ‚still wie der Tod‘, was zugleich eine Vorausdeutung auf ihren Suizid darstellt. Und auch ‚die Hände,

¹⁸ Menninghaus, Winfried: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Eine Interpretation im Anschluß an Walter Benjamin. In: Artistische Schrift. *Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M 1982, S. 125f.

¹⁹ Keller: *Romeo und Julia*, S. 104.

²⁰ Maier, Rudolf Nikolaus: *Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: *Der Deutschunterricht* 3, 1951, H. 2, S. 57.

²¹ Keller: *Romeo und Julia*, S. 104.

welche vom Wasser feucht und kühl‘ sind, weisen auf den späteren Suizid hin, da die beiden am Ende eng umschlungen den Tod im Wasser finden.

Bereits am darauffolgenden Tag besucht Sali Vrenchen und möchte die Freundschaft aus Kindertagen wieder aufleben lassen. Wegen der Familienfehde steht Vrenchen seinem Anliegen jedoch skeptisch gegenüber. Sali hingegen sieht sie beide nicht in der Verantwortung für das schuldhafte Handeln ihrer Väter und meint stattdessen: „[V]ielleicht können wir das Elend nur gut machen, wenn wir zwei zusammenhalten und uns recht lieb sind!“²² Aber Vrenchen ist sich sicher: „Es wird nie gut kommen“²³.

Im Gegensatz zu dem unversöhnlichen und störrischen Verhalten ihrer Väter gehen Sali und Vrenchen vorurteilslos aufeinander zu und kommunizieren offen und aufrichtig miteinander. Sie versuchen ihre jeweilige Situation zu reflektieren, wobei Sali sich, auf ihre gegenseitige Zuneigung vertrauend, eine gemeinsame Zukunft wünscht. Vrenchen steht diesem Wunsch jedoch kritisch gegenüber, da sie den Familienstreit als übermächtig empfindet und ihn für unüberwindbar hält; daher scheint ihr eine gemeinsame Zukunft als aussichtslos.

Als die beiden am Abend desselben Tages in der Nähe des umstrittenen Acker-Dreiecks von Vrenchens Vater überrascht werden, greift dieser erst Sali und dann seine Tochter an. Zur Abwehr nimmt Sali einen Stein von dem Dreieck auf und trifft Marti damit so unglücklich am Kopf, dass dieser ohnmächtig zu Boden sinkt. Bevor Sali Hilfe holt und sie auseinandergehen, ruft Vrenchen verzweifelt und unsicher aus: „Komm, küß mich noch einmal! Nein, geh, mach Dich fort! Es ist aus, es ist ewig aus, wir können nicht zusammenkommen!“²⁴

Mit dem tätlichen Angriff auf Marti sieht Vrenchen ihre Beziehung zu Sali zerstört, da er damit erhebliche Schuld auf sich geladen hat. Ob die Tat Salis

²² Keller: *Romeo und Julia*, S. 109.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. S. 119.

tatsächlich als schuldhaft zu betrachten ist oder vielmehr in „Notwehr“²⁵ be-
gangen wird, ist jedoch indifferent, denn für Vrenchen

„bildet [sie] das entscheidende Hindernis zu ihrer glücklichen bürgerlichen
Ehe [...] [und] gibt ihnen keinen Ausweg, wenn sie [...] mit ihrem bürgerli-
chen Moralbewußtsein, in der Gesellschaft bleiben wollen.“²⁶

Außer der Familienfehde stellt nun auch Salis Tat gegen Marti für Vrenchen
einen essenziellen Grund dar, der eine gemeinsame Zukunft als unmöglich
erscheinen lässt.

Nachdem Vrenchen ihren Vater in eine Anstalt für geistig Behinderte gebracht
hat und ihr verpfändetes Elternhaus verkauft worden ist, besucht Sali sie und
fragt sie besorgt nach ihrem Befinden und ihren Zukunftsplänen. Mit ihrer
Antwort werden wiederholt ihre innere Zerrissenheit und ihre Zweifel bezüg-
lich einer gemeinsamen Zukunft deutlich:

„[I]ch werde dienen müssen und in die Welt hinaus! Ich werde es aber nicht
aushalten ohne Dich, und doch kann ich Dich nie bekommen, auch wenn al-
les Andere nicht wäre, bloß weil Du meinen Vater geschlagen und um den
Verstand gebracht hast! Dies würde immer ein schlechter Grundstein unserer
Ehe sein und wir beide nie sorglos werden, nie!“²⁷

Trotz ihrer Liebe zu Sali überwiegen demnach ihre moralischen Bedenken
hinsichtlich einer späteren Ehe. „Der zentrale Widerstand gegen eine langfri-
stige Realisierung ihrer Liebe liegt [also] im eigenen Gewissen.“²⁸

Am darauffolgenden Sonntagmorgen muss Vrenchen ihr Elternhaus endgültig
verlassen und bricht mit Sali zu einem Ausflug auf. In ihre besten Kleider
gehüllt, wollen sie zusammen einen glücklichen Tag verleben und alle sich
bietenden Abwechslungen und Gelegenheiten wahrnehmen, ohne an ihre Sor-
gen und Nöte zu denken. „Das liebende Paar vergaß, was am Ende dieses Ta-
ges werden sollte, und gab sich einzig der hoch aufatmenden wortlosen Freu-

²⁵ Honold, Alexander: Vermittlung und Verwilderung. Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78, 2004, S. 466.

²⁶ Abe, Yoshio: Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Eine erzähltheoretische Untersuchung. Bern u.a. 1989, S. 94.

²⁷ Keller: *Romeo und Julia*, S. 123.

²⁸ Schmitz, Michael: Um Liebe, Leben und Tod. Zur Struktur und Problemreferenz von Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: *Wirkendes Wort* 52, I, 2002, S. 71.

de hin²⁹. Sie genießen das Gefühl der Freiheit und Ungebundenheit und reflektieren nicht, was hinter ihnen liegt und wie die Zukunft sich gestalten wird. „Endlich frei von allen Zwängen [...] fallen Sali und Vrenchen aus der bürgerlichen Ordnung heraus, und nichts kann sie halten.“³⁰ Je weiter sie sich von ihrer häuslichen Umgebung entfernen, desto mehr verlieren sie die Beziehung zu ihrem sozialen Umfeld und ihrer gesellschaftlichen Verankerung. Ihr Wunsch, die Freude am Vergnügen allumfassend auszukosten, lässt sie rastlos von Ort zu Ort ziehen.

„Als wesentliches und entscheidendes Merkmal dieser Ausflugs-Situation ist die totale Ortlosigkeit Salis und Vrenchens festzuhalten. Die geographische Dimension dieser Ortlosigkeit manifestiert sich in einer Bewegung permanenten Wanderns, welches sich bis zum Ende der Novelle fortsetzt.“³¹

Auf ihrem Weg durch die Dörfer gelangen sie zu einer Kirchweih, auf der Sali Vrenchen ein Lebkuchenhaus schenkt. Mit diesem Geschenk versucht er, ihr Gefühl der Heimatlosigkeit zu lindern: „Mangels eines wirklichen Gebäudes, das ihr Heim sein könnte, tritt nun das Lebkuchenhaus symbolisch an dessen Stelle.“³²

Vrenchen dagegen schenkt ihm ein Pfefferkuchenherz und erklärt dazu:

„Du schenkst mir ein Haus! Ich habe Dir auch eines und erst das wahre geschenkt; denn unser Herz ist jetzt unser Haus, darin wir wohnen, und wir tragen so unsere Wohnung mit uns.“³³

Ihr Geschenk ist zum einen als Liebes- und Vertrauensbeweis zu sehen; zum anderen liegt ihr daran, mit der Gleichsetzung von ‚Herz‘ und ‚Haus‘ deutlich zu machen, dass ihr ideelle Werte wichtiger sind als materielle und es sie mit Glück und Zufriedenheit erfüllt, wenn Sali in ihrem Herzen ‚wohnt‘. Außerdem will sie damit betonen, dass ihre gegenseitige Liebe sie nicht zu Heimatlosen werden lässt, da der jeweils andere Schutz und Geborgenheit und damit ‚Heimat‘ bedeutet und sie sich also selbst genug sind.

²⁹ Keller: *Romeo und Julia*, S. 135.

³⁰ Honold: *Vermittlung und Verwilderung*, S. 466.

³¹ Schmitz: *Um Liebe, Leben und Tod*, S. 73.

³² Koebner, Thomas: *Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Die Recherche nach den Ursachen eines Liebestods. In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart 2008, S. 216.

³³ Keller: *Romeo und Julia*, S. 143.

Während sie in ihrer gemeinsamen Gedankenwelt versunken sind, registrieren sie nicht, dass die Leute der Dorfgemeinschaft, von denen sie erkannt werden, einen Kreis um sie bilden und sie neugierig und wortlos anstarren. Die Frappiertheit der Umstehenden setzt sich zusammen aus dem „Mitleid mit dem Unglück“, das den beiden jungen Leuten widerfahren ist, aus der „Verachtung der Verkommenheit und Schlechtigkeit [ihrer] Eltern und aus [dem] Neid gegen das Glück und die Einigkeit des Paares“³⁴. Dieses argwöhnische Betrachten deutet eine kollektive Ausgrenzung an, die die gesellschaftliche Isolation der Liebenden evident werden lässt. Erschreckt und betroffen, dass niemand einen Gruß an sie richtet, ziehen sich Sali und Vrenchen resigniert zurück und suchen die Distanz zur Dorfgemeinschaft.

Freundliche Aufmerksamkeit finden sie dagegen im ‚Paradiesgärtlein‘, einem Wirtshaus für das einfache, arme Volk, wo sie selbstvergessen und unbeschwert tanzen und feiern wollen.

Infolge ihrer Ausgelassenheit bewegen sie sich so stürmisch, dass Vrenchen das Lebkuchenhaus zerdrückt; das Symbol für Familie und gesicherte bürgerliche Existenz ist damit zerstört. Das Zerschlagen des Hauses weist also auf den drohenden Verlust der Geborgenheit und die permanente Gefährdung und Fragilität ihres Glücks hin und lässt somit ihren Suizid vorausahnen.

Eine weitere Vorausdeutung auf das tragische Ende der Liebenden ist zunächst in Vrenchens Äußerung „Wir können nicht zusammen sein und doch kann ich nicht von Dir lassen, nicht einen Augenblick mehr“³⁵ zu sehen, die noch einmal ihren inneren Konflikt und den damit einhergehenden Kummer erkennen lässt, und findet sich auch in Salis daran anknüpfenden Gedanken, in denen er nach einem Ausweg sucht, den er jedoch nicht finden kann.

In einem auf Salis Reflexionen folgenden Kommentar des Erzählers wird nochmals die Überzeugung der Protagonisten, zusammen nur dann eine glückliche Ehe führen zu können, wenn diese auf Ehrlichkeit und einem reinen Gewissen beruht, und die Aussichtslosigkeit der Realisierung dieser Vorstel-

³⁴ Keller: *Romeo und Julia*, S. 144.

³⁵ Ebd. S. 149.

lung evident: „Sie mochten so gern fröhlich und glücklich sein, aber nur auf einem guten Grund und Boden, und dieser schien ihnen unerreichbar“³⁶.

Ein alternatives Angebot zur Lösung ihres Konflikts erhalten Sali und Vrenchen von dem schwarzen Geiger, der ihnen im ‚Paradiesgärtlein‘ zum Tanz aufspielt: Er rät ihnen „nehmt Euch, wie Ihr seid und säumet nicht“³⁷, und lädt sie ein, mit ihm und seinen ebenfalls heimatlosen Freunden umherzuziehen. Damit „bietet sich den beiden Protagonisten [...] die Möglichkeit eines neuen sozialen Ortes.“³⁸ Außerdem stellt er ihnen ein sorgenfreies Leben ohne Bindung an Besitztümer, Ehrbarkeit, Kirche und Ehegelöbnis in Aussicht. Mit diesen Versprechungen signalisiert er ihnen den „Sprung in einen Freiheitsraum jenseits aller gesellschaftlichen Bindungen“³⁹ und präsentiert damit eine Lebensgestaltung, die er selbst praktiziert.

Als der schwarze Geiger dem Paar dann noch eine scherzhafte Hochzeitszeremonie aufdrängt, fügen sich die beiden zwar in ihre Rollen als Braut und Bräutigam, distanzieren sich aber innerlich von diesem Prozedere, „während es sie doch kalt und heiß durchschauerte.“⁴⁰ Denn für sie repräsentiert der schwarze Geiger „eine Figur, die die Grenze markiert: zu einer anderen Lebensform, der der Heimatlosen, die frei in den Bergen umherschweifen“⁴¹, womit sie sich jedoch nicht identifizieren können, „weil ihr sittliches Bewußtsein das nicht zuläßt.“⁴²

Nachdem Sali und Vrenchen mit dem schwarzen Geiger und dessen Gefolge die ganze Nacht hindurch über Felder und Wiesen getanzt sind, gelangen sie schließlich zu dem umstrittenen Acker, wo die beiden stehen bleiben und die anderen weiterziehen lassen. Diese bewusste Trennung von der Gruppe signalisiert ihre endgültige Absage an die vom schwarzen Geiger angebotene Le-

³⁶ Keller: *Romeo und Julia*, S. 150.

³⁷ Ebd. S. 151.

³⁸ Schmitz: *Um Liebe, Leben und Tod*, S. 73.

³⁹ Kaiser, Gerhard: Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 65, 1971, S. 27.

⁴⁰ Keller: *Romeo und Julia*, S. 153.

⁴¹ Koebner: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, S. 222.

⁴² Wiesmann, Louis: *Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit*. Frauenfeld 1967, S. 75.

bensform, sodass „die totale soziale Ortlosigkeit [für sie letztlich] [...] zum unabdingbaren Fundamentzustand“⁴³ wird.

Allein auf dem unheilvollen Acker stehend, wird dem jungen Paar sein existenzielles Problem wieder bewusst; infolgedessen reflektieren sie ein letztes Mal über ihre Zukunft: „Diesen sind wir entflohen,“ sagte Sali, „aber wie entfliehen wir uns selbst?“⁴⁴ Doch auch diesmal sehen sie keine befriedigende Lösung, die eine glückliche Zukunft ermöglichen würde.

Während ihres Gesprächs hören sie in der Ferne einen Fluss rauschen; damit wird das Motiv des Wassers wieder aufgenommen, das erneut auf den Suizid und damit auf das nahende Ende der beiden Protagonisten vorausweist.

Nachdem sie die Ringe getauscht haben, die ein jeder von ihnen für den anderen heimlich auf der Kirchweih gekauft hat, fällt Sali erneut auf, welche essenzielle Bedeutung der Wunsch nach einem bürgerlichen Leben für Vrenchen hat. Innerlich zutiefst erregt, eröffnet er ihr daraufhin folgenden Gedanken:

„Es giebt eines für uns, Vrenchen, wir halten Hochzeit zu dieser Stunde und gehen dann aus der Welt – dort ist das tiefe Wasser – dort scheidet uns niemand mehr und wir sind zusammen gewesen – ob kurz oder lang, das kann uns dann gleich sein.“⁴⁵

Vrenchen stimmt ihm sogleich zu: „[W]as Du da sagst, habe ich schon lang bei mir gedacht“⁴⁶. Dieser Dialog lässt deutlich werden, dass jeder für sich den Suizid als eine Möglichkeit zur Lösung ihrer problematischen Situation bereits in Erwägung gezogen hat, ohne dies dem anderen jedoch explizit und auf ernsthafte Weise mitzuteilen.

Die nun offene Kommunikation über die gemeinsame Selbsttötung wirkt auf beide erleichternd und befreiend. Denn mit dem Entschluss zum gemeinsamen Suizid ist die befürchtete Trennung endgültig abgewendet und die Zusammengehörigkeit auf ewig garantiert. Während Sali und Vrenchen sich dem Fluss nähern, vergewissern sie sich gegenseitig nochmals ihres Entschlusses

⁴³ Schmitz: Um Liebe, Leben und Tod, S. 73.

⁴⁴ Keller: Romeo und Julia, S. 154.

⁴⁵ Ebd. S. 156.

⁴⁶ Ebd.

und bestätigen diesen beide: „Bereust Du es schon,‘ [...] ‚nein! Es freut mich immer mehr!‘“⁴⁷

Mit dieser Überzeugung begeben sich die beiden jungen Leute auf ein mit Heu beladenes Schiff und treiben damit flussabwärts. Als der Morgen graut, lassen sie sich in fester Umarmung ins Wasser gleiten.

Dieses Schlussbild steht in Analogie zur Anfangsszene der Novelle, in der der „schöne[...] Fluss[...]“ an einem „sonnigen Septembormorgen“ erwähnt wird.⁴⁸ Denn auch der Suizid ereignet sich an einem „Herbstmorgen[...]“, während die „Morgenröte“ aufsteigt; der Fluss hat nun jedoch, der Situation entsprechend, nur noch „kalte[...] Fluten“.⁴⁹

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass die Aussichtslosigkeit auf eine gemeinsame Zukunft das essenzielle Motiv für den Suizid von Sali und Vrenchen bildet.

Infolge des Streits ihrer Väter und der daraus resultierenden Familienfehde verarmen und verwarlosen die Familien Manz und Marti innerhalb weniger Jahre. Aufgrund ihrer Mittel- respektive Besitzlosigkeit ist es den beiden jungen Leuten jedoch nicht erlaubt zu heiraten.⁵⁰ „Es ist [also] das von den Vätern erzeugte materielle und moralische Elend, das den Kindern eine Aussicht in eine gemeinsame Zukunft verrennt.“⁵¹

Sali und Vrenchen realisieren vom Beginn ihrer gegenseitigen Zuneigung an, dass sie nicht zusammenfinden dürfen und können. Doch ohne einander können sie genauso wenig sein, und so stehen sie ihrer Situation ratlos und resigniert gegenüber.

Als Sali Vrenchens Vater schwer verletzt, ist für beide die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben endgültig zerstört, da sie sich aufgrund ihres Gewissens nicht in der Lage fühlen, den befürchteten Vorurteilen der Dorfgemeinschaft

⁴⁷ Keller: *Romeo und Julia*, S. 157.

⁴⁸ Ebd. S. 74.

⁴⁹ Ebd. S. 158.

⁵⁰ Vgl. Neumann: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, S. 137.

⁵¹ Koebner: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, S. 212f.

selbstbewusst zu begegnen und sich über die gesellschaftlichen Konventionen hinwegzusetzen, denn für sie ist eine gültige, bürgerliche Ehe unabdingbar.

Selbst als sie an ihrem letzten gemeinsamen Tag die alternative Lebensform des schwarzen Geigers kennenlernen, der ihnen die Vorzüge eines freien, unabhängigen Lebens als erstrebenswert anpreist, können sie sich aufgrund ihrer Überzeugungen und moralischen Bedenken nicht zu einer Veränderung ihrer Lebensgewohnheiten durchringen und „wählen lieber, beim eigenen bäuerlich-bürgerlichen Wesen zu bleiben [...], als in die hoffnungslose Zukunft mit einer fremden Lebensweise einzutreten.“⁵²

Mit ihrer Selbsttötung erteilen sie der bürgerlichen Welt dann dennoch – wenngleich es nicht ihrer Intention entspricht – eine Absage, denn „[i]m Liebestod aus dem Leben zu scheiden ist im bürgerlichen Programm auch nicht vorgesehen.“⁵³

Um eine unzertrennliche Einheit zu bilden und ihre Zweisamkeit für immer gesichert zu wissen, wählen Sali und Vrenchen aus eigenem Entschluss heraus den Suizid und gehen freiwillig und gemeinsam in den Tod. Ihre Selbsttötung ist daher nicht als Verzweiflungstat zu verstehen, sondern als Affirmierung der Bedingungslosigkeit ihrer Liebe.

⁵² Abe: „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, S. 96.

⁵³ Koebner: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, S. 230.

V. MAX KRETZER: MEISTER TIMPE

Vor dem Hintergrund der rapiden industriellen Entwicklung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erzählt der ‚soziale Roman‘¹ ‚Meister Timpe‘ von dem Schicksal des Drechslermeisters Johannes Timpe, dessen Handwerksbetrieb von der Fabrik seines Konkurrenten Urban nachhaltig bedroht und schließlich ruiniert wird. Zu gleicher Zeit zerbricht auch Timpes Familie und seine sozialen Kontakte reduzieren sich zunehmend. Als er sich dann noch für eine kapitalismuskritische Rede vor Gericht verantworten soll und die Zwangsversteigerung seines Hauses unmittelbar bevorsteht, setzt Timpe seinem Leben ein Ende.

V.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Der in neunzehn Kapitel untergliederte Roman handelt von den letzten acht Lebensjahren des Protagonisten Johannes Timpe. Aufgrund der chronologischen Darstellung der Ereignisse wird Timpes Suizid im letzten Kapitel thematisiert und bildet folglich das Romanende.

Bereits der Titel des letzten Kapitels, ‚Unter Trümmern‘, weckt beim Rezipienten Assoziationen wie ‚Zerstörung‘, ‚Untergang‘ und ‚begraben sein‘ und deutet so zumindest den Tod des Drechslermeisters an. Dass dieser Tod von Timpe selbst herbeigeführt wird, lassen einige Vorausdeutungen im Laufe des Kapitels erkennen; zudem werden verschiedene Vorbereitungen Timpes für seine suizidale Tat geschildert:

Der überzeugte Monarchist Johannes Timpe fühlt sich infolge der gescheiterten Hoffnung auf die Erhaltung seines Betriebs ermutigt, bei einer Wahlversammlung der Sozialdemokraten „eine geradezu revolutionäre Rede gegen die

¹ So lautet der Untertitel des Werks, das erstmals 1888 im S. Fischer Verlag, Berlin, erschien. Im Folgenden wird aus der Ausgabe des Reclam Verlags von 1976 zitiert, deren Text dem der Erstausgabe entspricht.

wirtschaftlichen und staatlichen Übel, die ihn und andere biedere Handwerker zugrunde gerichtet haben“², zu halten. Daraufhin wird er vor den Untersuchungsrichter geladen, und obwohl er seine Äußerungen bereut, insistiert er zum Beweis seiner Zurechnungsfähigkeit auf die Ernsthaftigkeit seiner Worte. Diese Anhörung vor dem Richter stellt für Timpe den „schwersten Gang seines Lebens“ dar und löst in ihm einen erstmals konkreten Gedanken an Suizid aus: Es „bemächtigte sich seiner ein fürchterlicher Entschluß, der ihn wie sein Schatten begleitete.“³ Hierbei wird der Eindruck erweckt, dass Timpe diese Entscheidung nicht nach eingehender Überlegung fällt, sondern dass sie wie eine äußere Macht von ihm Besitz ergreift und ihn nicht mehr loslässt, wobei Timpe sich nicht in der Lage sieht, sich dagegen zu wehren. Dadurch wird seine Hilflosigkeit und die Passivität gegenüber seiner desperaten Situation unterstrichen.

Timpes lethargischer Zustand und der damit verbundene Wunsch zu sterben werden wenig später noch einmal betont, als er wegen nicht abgelöster Hypotheken zum Auszug aus seinem Haus aufgefordert und zugleich Anklage wegen seiner aufständischen Rede gegen ihn erhoben wird: „Er beachtete weder das eine noch das andere, aber er sah nun jedem neuen Tag entgegen wie ein Mensch, der einen plötzlichen, wohltuenden Tod erwartet.“⁴ Im Gegensatz zu dem oben genannten ‚fürchterlichen Entschluss‘ ist der Suizidgedanke hier jedoch positiv konnotiert und wird als ‚wohltuende[r] Tod‘ bezeichnet, den Timpe apathisch ‚erwartet‘.

Eine weitere Andeutung des nahen Suizids lässt sich an Timpes Empfindungen ablesen, während er ein letztes Mal durch die Straßen seiner Heimatstadt geht:

„Er kam sich wie ein Delinquent vor, dessen letztes Stündlein geschlagen hat und dem noch einmal vergönnt worden ist, [...] an all dem rauschenden Glanze Berlins sich [zu] erfreuen.“⁵

² Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München 1981, S. 136.

³ Kretzer, Max: Meister Timpe. Sozialer Roman. Stuttgart 1976, S. 276.

⁴ Ebd. S. 279.

⁵ Ebd.

In diese Gedanken vertieft, glaubt er sogar, das „Armensünderglöcklein“ zu hören, das er jedoch kurz darauf als „die hellen Glockentöne der Andreaskirche, die zum Gottesdienste riefen“⁶, identifiziert. Zum einen wird hier ein Kontrast zwischen dem ‚Delinquenten‘ Timpe, der sich bereits von der Welt abgewandt hat und noch einen letzten Blick auf die strahlende Stadt wirft, und eben dieser glänzenden Außenwelt, der er sich nicht mehr zugehörig fühlt, etabliert. Zum anderen wird durch den Begriff des ‚Armensünderglöckleins‘ ein Zusammenhang zwischen dem ‚Delinquenten, dessen letztes Stündlein geschlagen hat‘ und dem Glockenläuten der Kirche hergestellt, die Timpe dann auch betritt, da er „am Scheidewege des Lebens stehend, zur letzten Wanderung neue Stärke sucht.“⁷ Das Stehen ‚am Scheidewege des Lebens‘ macht die Desperation und den inneren Konflikt, in dem sich Timpe befindet, deutlich; zudem ist der Ausdruck ‚letzte Wanderung‘ als euphemistische Paraphrase für ‚sterben‘ zu verstehen und deutet damit auf die bevorstehende Selbsttötung voraus.

In der Kirche hört Timpe aufmerksam dem Prediger zu, der „über den 25. Vers des Evangelii Johannis“⁸ spricht. Von der Rede ergriffen, betet Timpe und lindert seinen Leidensdruck durch ein stilles Weinen. In diesen Augenblicken gelangt er zu der Überzeugung, dass er seine Suizidgedanken in die Tat umsetzen wird. Infolge dieser Gewissheit löst sich seine krampfhaftige Anspannung und wandelt sich in Erleichterung und Erwartung: „Es war gerade, als schütte er in dieser Stunde den ganzen Becher des Leidens aus, um die ewige Glückseligkeit in ihn aufzunehmen.“⁹ Nach der Predigt verlässt Timpe „wie verjüngt“ die Kirche, denn die Worte des Predigers waren für ihn tröstlich und erfrischend, sodass er entspannt durch verschiedene Berliner Stadtteile geht, bevor er zu Hause „so sanft“ einschlafen kann wie „seit Jahren“ nicht mehr.¹⁰ Die Entscheidung zum Suizid wirkt auf Timpe demnach befreiend und beruhigend, da dies eine Lösung für sein existenzielles Problem darstellt.

⁶ Kretzer: Meister Timpe, S. 279.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. S. 280.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Am darauffolgenden Tag lässt Timpe von einem Notar ein Testament aufsetzen, „in dem er seine ganzen Habseligkeiten Thomas Beyer und dessen Schwester vermachte.“¹¹ Er vererbt seine Besitztümer also nicht seinem Sohn Franz, sondern seinem treuen Altgesellen und dessen Schwester, wodurch er unmissverständlich seine Priorisierung erkennen lässt und seiner Enttäuschung und Abneigung gegenüber seinem einzigen Sohn sowie seinem Dank gegenüber den Geschwistern Beyer Ausdruck verleiht.

Bevor Timpe sich endgültig in sein Haus zurückzieht, geht er auf den Friedhof, um ein letztes Mal die Grabstätten seiner Frau und seines Vaters zu besuchen. Mit der hereinbrechenden Dunkelheit beginnt „die letzte Nacht, die er in seinem Heim zubringen durfte“¹², denn am folgenden Tag wird der Gerichtsvollzieher das Haus räumen lassen. Außerdem steht die Gerichtsverhandlung wegen Timpes aufrührerischer Rede unmittelbar bevor. Im Bewusstsein dieser ihn zutiefst erschütternden und beschämenden Aussichten beginnt Timpe, alle Türen seines Hauses zu verschließen und die Fenster mit schweren Gegenständen zu verbarrikadieren. Als ihn währenddessen seine Willenskraft zu verlassen droht, trinkt er sich Mut an „für die letzte Tat seines Lebens“¹³, womit sein Suizid ein weiteres Mal angekündigt wird. Timpe konsumiert bereits seit mehreren Jahren regelmäßig Alkohol, um seinen Kummer zu lindern und seine Zukunftsängste zu betäuben. Daher ist es nachvollziehbar, dass er auch für die Realisierung seiner Suizidpläne ein gewisses Quantum an Alkohol benötigt, um seine Entschlusskraft zu stärken und dadurch die Durchführung der suizidalen Tat zu gewährleisten.

Um „sein Werk zu vollbringen“ und ohne „Rücksicht auf das Wahnwitzige seines Tuns“ trägt Timpe einige Möbel in den Keller, um sich dort einzurichten.¹⁴ Der bevorstehende Suizid wird hier als ‚wahnwitziges Werk‘ bezeichnet, wobei ‚wahnwitzig‘ sowohl das Vernunftwidrige und Verrückte als auch die Absurdität von Timpes Handeln betont.

¹¹ Kretzer: Meister Timpe, S. 280.

¹² Ebd.

¹³ Ebd. S. 281.

¹⁴ Ebd.

Gegen sechs Uhr morgens steigt Timpe noch einmal zur Giebelstube hinauf und wirft einen letzten Blick auf die Straße, „bevor er sich in sein freiwilliges Gefängnis vergrub.“¹⁵ Der Terminus ‚freiwilliges Gefängnis‘ greift das Motiv des ‚Delinquenten, dessen letztes Stündlein geschlagen hat‘, wieder auf und erweitert es um die Komponente der Freiwilligkeit, was im Zusammenhang mit dem erwarteten Ereignis des Suizids an den Begriff ‚Freitod‘ – im Sinne von ‚freiwilliger Tod‘ – erinnert.

Während Timpe vom Giebelfenster aus beobachtet, wie die Arbeiter auf die urbansche Fabrik zueilen, befallen ihn ein letztes Mal Zweifel bezüglich seines Entschlusses und er fragt sich, was er „eigentlich durch seinen Widerstand“ in Form eines Suizids erreiche und ob es nicht besser wäre, „den Lebenskampf von neuem aufzunehmen“ und sich den Fabrikarbeitern anzuschließen.¹⁶ Während seiner Überlegungen entdeckt er jedoch Drechslermeister Hüttig, der ehemals seine eigene Werkstatt besaß und jetzt als namenloser Arbeiter in der Fabrik Massenware herstellt. Damit wird Timpe eine mögliche Zukunft vor Augen geführt, die für ihn jedoch keine reelle Alternative darstellt; er fühlt sich vielmehr ein weiteres Mal in seiner Überzeugung bestärkt: „[N]ein, er [Timpe] würde es nicht erleben! Noch einen langen Blick warf er die Straße entlang, dann schloß er das Fenster ...“¹⁷.

Mit dem Schließen des Fensters wendet sich Timpe nun endgültig von der Außenwelt und seinen Mitmenschen ab. Durch die Auslassungspunkte bleibt Timpes weiteres Handeln für den Rezipienten im Unklaren; aus seinem bisherigen Verhalten ist jedoch zu schließen, dass er in den Keller zurückgehen und sich dort das Leben nehmen wird.

Den Auslassungspunkten folgt eine Zäsur in Form einer Leerzeile, die einen Perspektivenwechsel von Timpes auf Thomas Beyers Sichtweise einleitet:

Beyer beobachtet am frühen Morgen, wie der Gerichtsvollzieher und dessen Helfer vergeblich versuchen, Timpes Haus zu betreten, und sich bereits eine

¹⁵ Kretzer: Meister Timpe, S. 281.

¹⁶ Ebd. S. 282.

¹⁷ Ebd.

neugierige Menschenmenge um Timpes Grundstück versammelt hat. Daraufhin wird Beyer „von einer unerklärlichen Angst befallen“, und er ahnt, dass „etwas Entsetzliches“ passiert sein muss.¹⁸ Die nicht näher definierte ‚Angst‘ vor dem ‚Entsetzlichen‘ macht deutlich, dass Beyer die lebensbedrohliche Situation, in der sich Timpe befindet, bewusst ist und dass er die Suizidintention des Meisters ahnt.

Die Haustür wird aufgebrochen, die Barrikaden werden überwunden und als man bis zur Werkstatt vorgedrungen ist, bemerkt Beyer zwischen Holzspänen ein Feuer und entdeckt durch den dunklen Qualm hindurch die hochstehende Klappe der Falltür zum Keller, woraufhin er vermutet, dass Timpe sich im Keller befindet. Gleich darauf hört man die dumpfe Stimme des Meisters von unten heraufschallen: „Eine feste Burg ist unser Gott, Eine gute Wehr und Waffen.“¹⁹ Dass Timpe kurz vor seinem Tod dieses Kirchenlied singt, erinnert an sein Gebet in der Kirche zwei Tage zuvor, in der er ebenfalls Zuversicht in Gott gesucht hat. Außerdem wird mit dem Terminus ‚feste Burg‘ ein Bezug zu Timpes Haus hergestellt, das für ihn Zeit seines Lebens sein Heim und Zufluchtsort war und zuletzt zu einer Festung und sogar zu seinem Grab wird. Dementsprechend hört sich auch sein Gesang „wie der Grabgesang eines lebendig Verschütteten an“²⁰.

Während die Feuerwehr sich den Weg durch Flammen und Rauch bahnt, kommt die Idee auf, „[m]an solle doch zu des Meisters Sohn hinüberschicken“; doch schnell stellt sich heraus, „daß Timpe junior nebst Frau seit vierzehn Tagen auf der Reise sich befinde.“²¹ Mit dieser Äußerung, die Franz’ Desinteresse und Ignoranz bezüglich der desperaten Lage seines Vaters deutlich werden lässt, wird auf den irreversiblen Konflikt zwischen Vater und Sohn (siehe Kapitel V.2.2.) hingewiesen.

Der sich direkt daran anschließende Satz signalisiert dem Rezipienten das Sterben des Protagonisten: „Unten war es still geworden.“²²

¹⁸ Kretzer: Meister Timpe, S. 282.

¹⁹ Ebd. S. 284.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

Als Beyer sich endlich Zugang zum Keller verschaffen kann und Timpe schließlich gefunden wird, ist es jedoch zu spät: „Der Tod mußte vor wenigen Minuten erst eingetreten sein, denn der Körper war noch warm.“²³

Was die Ausführungsmethode des Suizids betrifft, fällt auf, dass der Erzähler diesbezüglich nur vorsichtig formuliert: „Alles deutete darauf hin, daß ein außergewöhnlicher Umstand ihn getötet habe.“²⁴ Aufgrund dieser Andeutung lässt sich über die Todesursache nur spekulieren: Ist Timpe an einer Vergiftung aufgrund der hohen Rauchentwicklung gestorben? Ist er von herunterstürzenden Balken, die dem von ihm selbst gelegten Feuer nicht mehr standgehalten haben, getroffen worden? Hat er eigenhändig seinen Tod herbeigeführt, oder beruht seine Selbsttötung auf dem Eintreten einer Folge des von ihm verursachten Brandes und stellt somit einen mittelbaren Suizid dar?

Im Vergleich zu den ansonsten im gesamten Roman detailreichen Schilderungen und Beschreibungen, die über sämtliche Handlungen und Ereignisse der Geschichte genauestens informieren, lässt sich auf die Frage nach der Suizidmethode keine eindeutige Antwort finden, da im Text außer der Generalisierung ‚ein außergewöhnlicher Umstand‘ keine Hinweise dazu gegeben werden. Daraus lässt sich schließen, dass es bezüglich des Romanendes nicht Kretzers Priorität war, im Detail darzustellen, auf welche Art und Weise sich Timpe das Leben nimmt, sondern dass es ihm vielmehr darauf ankam, das unglückliche Leben des Meisters mit einem Suizid enden zu lassen. Denn der Suizid macht den hohen Grad an Verzweiflung und Ausweglosigkeit deutlich, in der sich Timpe am Ende seines Leidensweges befindet. Eine explizite Nennung der Durchführungsart des Suizids wird also vermieden, um das suizidale Ereignis als solches in den Vordergrund zu rücken und daraus den tragischen Abschluss des Romans zu bilden.

²³ Kretzer: Meister Timpe, S. 285.

²⁴ Ebd.

Im Gegensatz zu den Andeutungen bezüglich des Ablaufs des Suizids werden die Körperhaltung des Toten und die Gegenstände, die sich um ihn herum befinden, detailliert geschildert:

„Er lag mit dem Kopf an der Leiter, die zu der Werkstatt hinaufführte [...]. Mit der linken Hand hielt er das Bild seines Sohnes umklammert, während die rechte wie zum Schwur an der Sprosse der Leiter lehnte; als wollte sie noch im Tode Anklage zum Himmel erheben. Auf dem unberührten Lager, das er sich zuerst gemacht hatte, lag neben den Bildern des Großvaters und Karolinens allen sichtbar sein ‚Letzter Wille‘. [...] An der Kalkwand standen mit großen Buchstaben, wie von unsicherer Kinderhand, drei-, viermal die Worte geschrieben: ‚Es lebe der Kaiser ... Hoch lebe der Kaiser!‘“²⁵

Timpe wählt den Kellerraum seiner Werkstatt für seinen Suizid. Er befindet sich am Ende seines Lebens also in jeglicher Hinsicht ‚ganz unten‘, wobei sein Kopf ‚an der Leiter, die zur Werkstatt hinaufführt‘, lehnt, als hätten seine letzten Gedanken seiner Arbeit und damit auch seiner beruflichen Misere gegolten.

Dass Timpe das Bild seines Sohnes in der linken Hand, also auf der Herzseite, hält und es sogar umklammert, lässt erkennen, wie sehr ihm Franz und das Verhältnis zu ihm immer noch ‚am Herzen liegt‘, wodurch seine bis über den Tod hinausreichenden Vatergefühle deutlich werden. In der Haltung der rechten Hand drückt sich jedoch zum einen sein Verdruss über den ungelösten Vater-Sohn-Konflikt aus, denn er scheint sich damit an Gott zu wenden und ihn zu fragen, warum er solch einen undankbaren Sohn hat. Zum anderen kann darin auch eine ‚Anklage zum Himmel‘ gesehen werden, weil er in seiner hoffnungslosen sozialen und wirtschaftlichen Lage von niemandem Hilfe erfahren hat.

Mit den Bildern von Gottfried und Karoline verleiht Timpe seiner Zuneigung zu Vater und Ehefrau Ausdruck, und das offen daliegende Testament deutet auf Timpes Freundschaft mit Thomas Beyer und auf seine Dankbarkeit ihm und dessen Schwester gegenüber hin.

Dass Timpe jedoch seine politische Meinung nicht mit Beyer teilt, ist den an die Wand geschriebenen Worten zu entnehmen. Durch diese Vivats expliziert

²⁵ Kretzer: Meister Timpe, S. 285.

Timpe noch einmal seine politische Überzeugung und spricht sich damit dezi-
diert gegen die Sozialdemokratie und für die Monarchie aus.

Beyer ist über Timpes Tod zutiefst erschüttert. Seine Reaktion ist die eines
treuen Freundes: „Er schlug die Hände vor das Gesicht und verharrte minuten-
lang in stummem Schmerz. Seine Gestalt erbebte, heiße Tränen benetzten
seine Hände.“²⁶ Die Reaktion der auf der Straße versammelten Menschen-
menge, die sorgenvoll vor Timpes Haus ausharrt und das Schlimmste befürcht-
et, bleibt jedoch aus. Denn während Timpes Leichnam in die Wohnung ge-
tragen wird, fährt die neue Stadtbahn zum ersten Mal durch seine Straße und
zieht die Umstehenden sofort in ihren Bann. Timpes Schicksal interessiert
augenblicklich niemanden mehr, und das stille Bangen um Timpes Leben
wird von „dem brausenden Jubelruf der Menge“²⁷ abgelöst. Durch dieses
Verhalten wird deutlich, dass Timpe den „Kampf gegen die Maschine, den er
bereits im Leben verloren hat, [...] auch noch im Tod [verliert]“²⁸; denn anstatt
um den Meister, der soeben verstorben ist und der ein Vertreter der traditio-
nellen Werte war, zu trauern, jubeln alle der neuen Stadtbahn zu, die den
technischen Fortschritt symbolisiert, an dessen Folgen Timpe letztlich zu-
grunde gegangen ist.

V.2. MOTIVANALYSE

V.2.1. DER WIRTSCHAFTLICHE RUIN UND DER DROHENDE VERLUST DES HAUSES

Ein erstes essenzielles Motiv für Timpes Suizid ist in seinem wirtschaftlichen
Ruin zu sehen. Zu Beginn des Romans führt Timpe einen kleinen, florieren-
den Handwerksbetrieb:

²⁶ Kretzer: Meister Timpe, S. 285.

²⁷ Ebd. S. 286.

²⁸ Cowen: Der Naturalismus, S. 137.

„Er hatte acht Gesellen in seiner Werkstatt, die Drehbänke standen selten still, um Aufträge war er niemals verlegen, sein Wohlstand schien nach und nach zu reifen“²⁹.

Die Geschichte von „Meister Timpe“ spielt jedoch zu einer Zeit, in der das traditionelle Handwerkertum durch die immer rascher voranschreitende Industrialisierung allmählich verdrängt und schließlich nahezu ausgelöscht wird.³⁰ Auf seine Lebensmaxime „Liebe zur Arbeit, Neidlosigkeit dem Nächsten gegenüber und der Glaube an einen ewigen Gott“³¹ vertrauend, nimmt Timpe zunächst den „Kampf der Menschenkraft gegen den Maschinenbetrieb“³² auf. Er zeigt sich anfangs sogar an den neuen Möglichkeiten durch den technischen Fortschritt interessiert, da er selbst eine Expandierung seines Betriebs plant: „Anbauen ... Kleine Fabrik errichten ... Das Geschäft kaufmännisch betreiben ... Seinen Sohn zum Kompagnon machen ... Neues Vorderhaus errichten“³³.

Eines Tages erreicht ihn jedoch die Nachricht, dass direkt neben seinem Grundstück eine Fabrik entstehen soll, deren Besitzer Ferdinand Friedrich Urban „von einem pietätlosen, traditionelle Werte verneinenden, einzig profitorientierten Fortschrittsdenken geleitet“³⁴ ist und der hinsichtlich seiner Konkurrenten, zu denen vor allem Timpe zählt, prophezeit: „Wir machen alle tot“³⁵.

Einerseits lösen diese bedrohlichen Aussichten in Timpe große Sorge aus:

„Wenn an Stelle dieser Mauer eine schwindelhohe Wand erstünde, wenn man ihn immer mehr umschlösse, um ihm das Licht des Himmels zu nehmen? Er hatte nie daran gedacht, daß die Verhältnisse jenseits der Mauer sich jemals ändern würden. Etwas wie Traurigkeit überkam ihn“³⁶.

²⁹ Kretzer: Meister Timpe, S. 15.

³⁰ Henkel, Gabriele: Geräuschwelten im deutschen Zeitroman. Epische Darstellung und poetologische Bedeutung von der Romantik bis zum Naturalismus. Wiesbaden 1996, S. 247: „Das 19. Jahrhundert war eine Epoche gewaltiger und tiefgreifender Veränderungen im Zuge einer rapide verlaufenden Industrialisierung und Technisierung. [...] Der Industrialisierungsprozeß wurde begleitet von ökonomischen und sozialen Erschütterungen.“

³¹ Kretzer: Meister Timpe, S. 31.

³² Kloos, Julius Erich: Max Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur. Leipzig 1905, S. 33.

³³ Kretzer: Meister Timpe, S. 19.

³⁴ Helmer, Günter: Max Kretzer: ‚Meister Timpe‘ (1888). In: Der Deutschunterricht 40, 1988, H.2, S. 61.

³⁵ Kretzer: Meister Timpe, S. 60.

³⁶ Ebd. S. 27. Vgl. auch ebd. S. 65: „Er bildete sich ein, daß seine ganze Zukunft von der Vollendung des Riesengebäudes abhängen werde, er fürchtete, die Mauern würden, je höher sie rückten, ihn, seine ganze Familie und das Häuschen nach und nach erdrücken.“

Das Bild der ‚Wand, die ihn umschließt, um ihm das Licht zu nehmen‘ kann als Vorausdeutung auf Urbans Macht, in deren Schatten Timpe stehen wird, und auf das damit verbundene Erstickungsgefühl, das Timpe aufgrund der übergroßen Konkurrenz Urbans empfinden wird, gesehen werden.

Andererseits hat er Hochachtung vor dem vermögenden, einflussreichen Herrn, bei dem sein Sohn Franz in die Lehre geht und der ihm „wie jemand vorgekommen ist, der die Welt und die Menschen kennt“³⁷.

Dieser enorme Respekt gegenüber Urban, dem ‚weltgewandten Städter‘, zeigt sich auch, als dieser Timpe das erste Mal besucht: Während Urban ihn mit einem selbstbewussten „Wortschwall von Entschuldigungs- und Erklärungsgründen“ begrüßt, fühlt sich Timpe eingeschüchtert und versucht „einige zusammenhängende Worte hervorzubringen, die der Ehre, welcher er durch diesen plötzlichen Besuch teilhaftig wurde, Ausdruck verleihen sollten.“³⁸ Dass Urban ausschließlich sein unternehmerisches Ziel verfolgt und nicht nur als wohlwollender Nachbar zu Timpe gekommen ist, realisiert dieser nicht. Selbst als Urban ihn fragt: „[W]ollen Sie Ihr Grundstück verkaufen?“³⁹, was Timpe freundlich, aber bestimmt ablehnt, setzt der Drechslermeister das Gespräch unbekümmert fort, weiht Urban in seine Expansionspläne ein und zeigt ihm sogar „das Allerheiligste seines Hauses“⁴⁰: seine handwerklichen Modelle. Diese erste Begegnung zwischen Timpe und Urban lässt ihre unterschiedlichen Charaktere und divergierenden Lebenseinstellungen deutlich werden: Als rechtschaffener Drechslermeister, der die handwerkliche Arbeit als nahezu künstlerische Tätigkeit begreift, lebt Timpe nach dem Geschäftsprinzip des gegenseitigen Vertrauens. Urban hingegen ist nur an schnell verdientem Geld durch Massenproduktion interessiert, verfolgt seine Ziele egoistisch und ohne auf menschliche Schicksale Rücksicht zu nehmen – „Einer macht den anderen

³⁷ Kretzer: Meister Timpe, S. 30.

³⁸ Ebd. S. 35f.

³⁹ Ebd. S. 37.

⁴⁰ Ebd. S. 42.

tot. Wer es am längsten aushalten kann, der bleibt Sieger⁴¹ – und schreckt dementsprechend auch vor Heuchelei und Spionage nicht zurück.

Im weiteren Verlauf des Romans fordert Urban ihn noch mehrere Male zum Verkauf seines Grundstücks auf, was Timpe jedoch jeweils vehement zurückweist. Das Insistieren Urbans hat zur Folge, dass Timpe sein respektvolles Verhalten allmählich aufgibt und es schließlich zur offenen Feindschaft kommt: „[Urban] Wir kennen uns nicht mehr.“, [Timpe] Mir sehr angenehm.“⁴² Die anfänglich von Timpe ernst gemeinte und von Urban vorge-täuschte freundliche Kommunikation zwischen den beiden führt also zum direkten Streit und letztlich zum Abbruch der nachbarschaftlichen Beziehungen.

Kurze Zeit nach der Inbetriebsetzung der urbanschen Fabrik muss Timpe feststellen, dass er seine Kundschaft nach und nach an den Konkurrenten Urban verliert. Dieser kann seine Ware aufgrund der Massenproduktion zu günstigeren Preisen als Timpe anbieten, wobei das besondere Ausmaß seiner Skrupellosigkeit dadurch deutlich wird, dass er seinen Kunden mehrere Imitationen von Timpes Modellen offeriert und er somit in unmittelbare Konkurrenz zum Drechslermeister tritt.

Timpe nimmt den Kampf gegen seinen Widersacher auf und reagiert ebenfalls mit einem Preisnachlass. Dadurch leidet allerdings die Qualität seiner Produkte, und er erzielt immer weniger Gewinne, sodass er in den folgenden Jahren nach und nach sämtliche Gesellen entlassen muss. Gleichzeitig bleiben immer mehr Bestellungen aus und aufgrund der minderwertigeren Materialien fürchtet Timpe „sein während eines Vierteljahrhunderts erprobtes Renommee zu verlieren.“⁴³

Dieser zunehmende Verlust seines Ansehens stellt für Timpe eine weitaus größere Bedrohung als seine finanziellen Sorgen dar. Denn die Aufrechterhaltung seiner Reputation ist für ihn, einem Mann von Stolz und Ehre, von exi-

⁴¹ Kretzer: Meister Timpe, S. 38f.

⁴² Ebd. S. 87.

⁴³ Ebd. S. 148.

stenzieller Bedeutung. Aus diesem Grund beginnt er „eine Doppelrolle [zu spielen], um den äußeren Schein zu wahren und um seinen wirtschaftlichen und sozialen Abstieg zu verschleiern.“⁴⁴ Für Kunden und Nachbarn bleibt er der gutsituierte Drechslermeister, der sich von der aufkommenden Massenproduktion nicht beeindrucken lässt. Er gibt sich vermögend und heuchelt Wohlstand, bis seine finanzielle Situation so katastrophal wird, „daß er jetzt nicht einmal das notwendige Kapital besaß, um Rohmaterialien einzukaufen.“⁴⁵

Aber auch diese Zwangslage kann seinen Stolz nicht brechen. Doch trotz aller Bemühungen gelingt es Timpe nicht, sich den neuartigen gesellschaftlichen und geschäftlichen Gegebenheiten anzupassen und genügend Kapital zu erwirtschaften, um überleben zu können, sodass er schließlich resigniert zu sich selbst sagt: „Pack ein, Timpe, und lege dich sterben, du gehörst nicht mehr in diese Welt“⁴⁶, was auf seinen wenige Tage später folgenden Suizid vorausdeutet.

Die sich bis zur völligen Armut entwickelnde finanzielle Situation, die Timpe über Jahre hinweg belastet und die eine direkte Konsequenz der wirtschaftlichen Maßnahmen und Machenschaften seines Konkurrenten Urban ist, bildet demnach einen Grund für Timpes Flucht in den Suizid. Die Selbsttötung Timpes stellt somit eine Reaktion auf das Scheitern an den gesellschaftlichen Veränderungen im Rahmen der rapide fortschreitenden Industrialisierung dar.

In engem Zusammenhang mit dem Motiv des wirtschaftlichen Ruins steht das Motiv des drohenden Verlusts des Eigenheims.

Timpes Haus wurde von seinem Vater gebaut; in diesem Haus ist er geboren und aufgewachsen, dort lebt er mit seinem Vater, seiner Frau und seinem Sohn, und in der zum Haus gehörenden Werkstatt geht er seinem Beruf als

⁴⁴ Henkel: Geräuschwelten, S. 289.

⁴⁵ Kretzer: Meister Timpe, S. 202.

⁴⁶ Ebd. S. 203.

Drechsler nach. Demnach vereinigt sein Haus das für ihn Wesentlichste und Wertvollste, nämlich seine Familie und seine Arbeit, und bildet folglich das „wichtigste Dingsymbol“⁴⁷ des Romans.

Das kleine, gemütliche Anwesen wird von Kretzer immer wieder „leitmotivisch gegen die Riesenerscheinung der Fabrik“⁴⁸ gestellt, womit Urbans nachhaltige Bedrohung verdeutlicht werden soll, denn dieser bedrängt Timpe über Jahre hinweg, ihm sein Grundstück zu veräußern. Doch aus Stolz und Pflichtgefühl will er sein Eigentum nicht aufgeben, und selbst als sich seine angespannte finanzielle Situation verschlimmert und er schließlich allein das Haus bewohnt, fühlt er sich nicht bereit, es zu verkaufen oder zu verlassen. Im Gegenteil: Je desolater seine Lage wird, desto verzweifelter hält er an seinem Zuhause fest, das für ihn im Laufe der Zeit zu einem Refugium wird, in das er sich von der Außenwelt zurückziehen und in dem er sich seiner zunehmenden Einsamkeit widmen kann:

„Timpe begann nun das Leben eines wahren Einsiedlers zu führen. Selten verließ er das Haus.“; „Die Haustür war den ganzen Tag über geschlossen“;
„Eine ganze Woche lang betrat er jetzt die Straße nicht.“⁴⁹

Um den Fragen und Blicken der Nachbarschaft aus dem Weg zu gehen und kompromittierende Konfrontationen zu vermeiden, wagt sich Timpe nicht mehr hinaus, und so ist das Haus, „das für ihn eine Schutzfunktion vor der bedrohlichen Stadtentwicklung erfüllt“, seine „letzte Rückzugsmöglichkeit“⁵⁰. Genauso wie Timpe sich zunehmend selbst vernachlässigt, pflegt er auch die äußere Fassade des Hauses nicht mehr, sodass beide „bald als ein Überbleibsel vergangener Zeiten“⁵¹ wirken: „Timpes Haus nahm sich nun wie ein störender Punkt in der Umgebung aus, wie ein alter Sonderling, der der Neuerung

⁴⁷ Cowen: Der Naturalismus, S. 139.

⁴⁸ Mayer, Dieter: Max Kretzer: Meister Timpe (1888). Der Roman vom Untergang des Kleinhandwerks in der Gründerzeit. In: Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Hrsg. von Horst Denkler. Stuttgart 1980, S. 355. Vgl. Kretzer: Meister Timpe, S. 113: Timpe hat die „Befürchtung [...], daß der Schornstein eines Tages niederstürzen könne, um das Dach seines Hauses zu zerschmettern“; ebd. S. 145f.: „Der große Konkurrent [Urban] zeigte auf das Haus des Drechslers mit einer Gebärde, als machte er sich über die Ruine lustig. [...] ,[I]ch werde diese Wanze schon eines Tages wegbringen““.

⁴⁹ Kretzer: Meister Timpe, S. 228; S. 235; S. 277.

⁵⁰ Henkel: Geräuschwelten, S. 280.

⁵¹ Cowen: Der Naturalismus, S. 139.

trotzt⁵². Timpes Trostlosigkeit und Gleichgültigkeit spiegeln sich also in der verwahrlosten Außenfassade seines Hauses wider.

Als die Hypothek auf sein Haus gekündigt wird, sucht Timpe verzweifelt einen anderen Gläubiger und findet sogar einen „Retter in der Not“, der jedoch ein von Urban beauftragter „Zwischenhändler“ ist.⁵³ Durch diese List kann Urban sich nun Timpes Haus und Grundstück bemächtigen, indem er die Hypothek nach kurzer Zeit mit dubiosen Begründungen wieder kündigt, sodass es letztlich zur Zwangsvollstreckung kommt.

Als Timpe bewusst wird, dass er das Haus nicht mehr lange halten kann,

„schwand ihm aller Mut, und die Hoffnungslosigkeit bemächtigte sich seiner in nie erwartetem Maße. Es war weniger der Gedanke an den Vermögensverlust, der ihn so tief ergriff und schmerzte, als der, daß er aus seinem Heim vertrieben werden könnte.“⁵⁴

Aufgrund seiner beruflichen wie privaten Schicksalsschläge ist Timpes Entschlusskraft derart geschwächt, dass er sich nicht mehr gegen die Angriffe auf sein Haus zu wehren vermag:

„Seine Gleichgültigkeit gegen das Leben, der Stumpfsinn, der ihn stundenlang tatenlos auf einem Fleck dasitzen ließ, waren bereits so groß, daß er nicht mehr daran dachte, einen Schritt aus dem Hause zu tun, um eine letzte Rettung zu versuchen.“⁵⁵

Sein Tatendrang ist versiegt, sein Haus ist verloren und seine Situation folglich hoffnungslos. Timpe hält die Türen verschlossen und kommuniziert nicht mehr mit der Außenwelt. Freunde und Bekannte nehmen dies irritiert zur Kenntnis, weil sie aufgrund seiner Schweigsamkeit nichts von seiner Misere ahnen, und zweifeln sogar an Timpes Verstand, da sie sein Verhalten nicht nachvollziehen können. Als sie jedoch hören, „daß der Gerichtsvollzieher im Spiele sei, [schlägt] die allgemeine Stimmung zugunsten Timpes um“⁵⁶. Diejenigen, die den Meister für verrückt hielten, stehen nun also auf einmal wieder auf seiner Seite und sind voller Anteilnahme. Aus dieser Reaktion lässt

⁵² Kretzer: Meister Timpe, S. 145.

⁵³ Ebd. S. 233.

⁵⁴ Ebd. S. 239.

⁵⁵ Ebd. S. 277.

⁵⁶ Ebd. S. 283.

sich schließen, dass Timpe sich mit seiner Passivität und seinen Lügen eine reelle Chance auf Rettung genommen hat und dass er wohl Hilfe und Unterstützung bekommen hätte, wenn er seine Probleme offen kommuniziert hätte.

Doch Timpe entscheidet sich gegen die Gesellschaft und für die Einsamkeit und den Suizid. In der Nacht vor der Zwangsäumung verschanzt er sich in seinem Haus und will es nicht ohne aktive Gegenwehr verlassen:

„[E]r hatte sich vorgenommen, nur der Gewalt zu weichen. Und wenn man ihn in tausend Stücke risse, er wollte nicht gutwillig diese Scholle verlassen, an der das Herzblut seines Lebens klebte.“⁵⁷

Durch das Verbarrikadieren der Türen und Fenster wandelt sich das Haus vom Zufluchtsort zu einer Festung, die Timpe bis zu seinem Tod Schutz gewährt. Das Feuer, das er legt, zerstört sein geliebtes Zuhause⁵⁸, seinen restlichen Besitz und auch ihn selbst; auf diese Weise bleibt er über den Tod hinaus untrennbar mit seinem Haus verbunden.

Zudem versucht er durch das Anzünden des eigenen Hauses den Gegenwert der Hypothek zu reduzieren, um den habgierigen Urban zu schädigen. Timpe überlässt Urban sein Haus also nicht kampflös, sondern verteidigt sich und sein Eigentum bis zuletzt.

Das Haus bildet somit nicht nur den Anfangs- und Endpunkt in Timpes Leben, sondern auch dessen beruflichen wie privaten Mittelpunkt. Mit dem Tod des Meisters geht daher auch die Zerstörung des Hauses einher.

V.2.2. DAS ZERBRECHEN DER FAMILIE

Ein weiteres Motiv, das in beträchtlichem Maße zu Timpes Entscheidung, sich das Leben zu nehmen, beiträgt, ist das Zerbrechen seiner Familie:

⁵⁷ Kretzer: Meister Timpe, S. 280.

⁵⁸ Ebd. S. 285: „Das Häuschen mit seinen eingeschlagenen Fenstern und Türen, der durchlöchernden Wand, mit den halbverkohnten Dielen glich einer Trümmerstätte.“

Franz ist das einzige Kind der Eheleute Timpe, die ihre ganze Liebe auf ihn fokussieren. Zwar bemerken sie schon früh seinen Hang „zum Verleugnen der Wahrheitsliebe, zur Ränkesüchtelei und zur Trägheit“⁵⁹, aber sie ignorieren diese negativen Charakteristika ihres Sohnes und setzen all ihre Hoffnungen auf ihn. Da Timpe expandieren will und sich seinen Sohn als zukünftigen Berater wünscht, beschließt er: „Er soll Kaufmann werden“⁶⁰. Daraufhin absolviert Franz bei Urban eine Lehre, in der jedoch nicht nur sein kaufmännisches Fachwissen, sondern auch seine „Genußsucht und betrügerische[.] Skrupellosigkeit“⁶¹ gefördert werden. Zudem ist Franz „von dem brennenden Ehrgeize beseelt, in eine andere Sphäre der Gesellschaft hineinzukommen“⁶², infolgedessen er sich zunehmend von seiner Familie, für die er sich wegen ihres niedrigen Gesellschaftsstandes schämt, distanziert. Dies wird nicht nur durch seine vermehrte Abwesenheit vom Elternhaus deutlich, sondern auch durch die Art seiner Kommunikation, die meist nur aus wenigen Worten besteht und zudem immer mehr Lügen und Ausflüchte beinhaltet, womit er sein Desinteresse am Austausch mit der Familie signalisiert.

Mit seinem Geltungsdrang, seiner Arroganz und seiner Überzeugung „wir Kaufleute regieren die Welt“⁶³ vertritt Franz die junge, neue Generation der aufstrebenden Handeltreibenden, die in der fortschreitenden Industrialisierung eine gewinnbringende Zukunft sehen.

Dieser Haltung von Franz stehen die Ansichten seines Großvaters Gottfried Timpe diametral gegenüber: Als Repräsentant der älteren Generation verfolgt Gottfried den technischen Fortschritt und die Zunahme der Fabriken äußerst skeptisch. Sein sich täglich repetierender Ausruf „Ja, ja, das waren noch andere Zeiten ... damals! Das Handwerk hatte einen goldenen Boden und wurde geehrt.“⁶⁴ lässt seine reaktionäre Position deutlich erkennen. Aufgrund dieser konservativen Wertvorstellungen und um die Familientradition aufrechtzuer-

⁵⁹ Kretzer: Meister Timpe, S. 14.

⁶⁰ Ebd. S. 15.

⁶¹ Mayer: Max Kretzer: Meister Timpe, S. 355.

⁶² Kretzer: Meister Timpe, S. 17.

⁶³ Ebd. S. 51.

⁶⁴ Ebd. S. 10; siehe auch S. 28; S. 141.

halten, rät Gottfried seinem Sohn, Franz „zu einem ordentlichen Handwerker“ zu machen und zudem nicht zu nachsichtig mit ihm zu sein und wenn nötig die „Zuchtrute“⁶⁵ zu gebrauchen.

Die permanente Kritik des Großvaters an Franz und dessen Verhalten verursacht eine angespannte Atmosphäre, die auf alle Familienmitglieder äußerst bedrückend wirkt. Vor allem Johannes Timpe, der seinem Vater viel zu verdanken hat und ihm einen angenehmen Lebensabend gestalten möchte und gleichzeitig seinem Sohn eine sichere Zukunft bieten will und ihn mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln protegirt, leidet unter der zunehmenden gegenseitigen Animosität von Großvater und Enkel, da er sich beiden verpflichtet und zugleich zwischen ihnen hin- und hergerissen fühlt.

Während Gottfried und Franz nicht mehr direkt miteinander kommunizieren, sondern sich konsequent an Timpe wenden, um sich über den jeweils anderen negativ zu äußern, bemüht sich Timpe, die Differenzen zu beheben und jegliche Auseinandersetzungen zu vermeiden. Er lässt keine Gelegenheit aus, den Sohn vor dem Großvater zu rühmen und beim Sohn um Verständnis für den Großvater zu bitten, und schreckt dabei auch nicht vor Übertreibungen und Idealisierungen zurück: „[E]r spielte eine förmliche Komödie, um Großvater und Enkel das Leben so angenehm als möglich zu machen“⁶⁶.

Doch seine Bemühungen bleiben erfolglos, die Kommunikation mit Franz gestaltet sich weiterhin schwierig und ebbt sukzessive ab, und Gottfrieds Misstrauen gegenüber seinem Enkel kulminiert in der Mahnung: „[W]ehe dir, Johannes, wenn der Tag kommt, wo er [Franz], der da steht, vergißt, was du an ihm getan hast“⁶⁷. Diese warnenden Worte bestätigen sich noch am selben Abend, denn Franz lässt sich durch Urban dazu verleiten, drei von Meister Timpes handwerklichen Modellen zu stehlen, um sie gewinnbringend für die urbansche Fabrik einzusetzen und damit seinen Ehrgeiz vor seinem Dienstherrn unter Beweis zu stellen. Durch diesen skrupellosen Diebstahl kompro-

⁶⁵ Kretzer: Meister Timpe, S. 16.

⁶⁶ Ebd. S. 71.

⁶⁷ Ebd. S. 94.

mittiert Franz seinen Vater und dessen Kunsthandwerk und entfernt sich damit einen weiteren beträchtlichen Schritt von seiner Familie.

Diese Distanz vergrößert sich noch, als Franz erster Korrespondent bei Urban wird, aus dem Elternhaus auszieht und sich mit Urbans Stieftochter Emma verlobt, wovon Timpe jedoch erst im Nachhinein und durch Zufall in seinem Stammlokal erfährt. Dass Timpe und seine Frau nicht zur Feier eingeladen sind und Franz ihnen die Nachricht von der Verlobung offensichtlich verschweigt, löst in dem Drechslermeister eine erste ernste Verbitterung gegen seinen Einzigen aus: „[Z]um ersten Male in seinem Leben freute sich Timpe über das Glück seines Sohnes nicht.“⁶⁸ Um seine Beschämung und Enttäuschung zu verdrängen, bricht Timpe mit seinen Gewohnheiten und bestellt „zu seiner Weißen einen großen Schnaps“.⁶⁹ Von da an wird der Alkohol Timpes stetiger Begleiter⁷⁰, mit dem er sich seine Sorgen zu erleichtern und sein Schicksal erträglicher zu machen glaubt, ohne wahrhaben zu wollen, dass die Betäubung durch den Alkohol nur temporär wirkt und dass er seine familiären und wirtschaftlichen Probleme dadurch nicht löst, sondern sie vielmehr um eine zusätzliche Komponente erweitert.

Neben der Verheimlichung der Verlobung nährt noch ein anderes Erlebnis Timpes „Groll gegen ihn [Franz] in seiner Brust“⁷¹: Als Timpes ehemalige Kunden ihm verschiedene Produkte aus Urbans Fabrik zeigen, erkennt er in ihnen sogleich seine eigenen Modelle wieder. Da überkommt ihn die entsetzliche Vorstellung, „daß sein einziger Sohn [...] mit dem verhaßten Konkurrenten Hand in Hand gehen könne, um seinen eigenen Vater vernichten zu helfen“⁷². Erschrocken über seine eigenen Gedanken, versucht Timpe diesen Verdacht gleich darauf zu verdrängen, aber sein ‚Groll‘ sitzt bereits zu tief, als dass er sein Misstrauen gegenüber Franz gänzlich überwinden kann.

Doch selbst als nach einiger Zeit der Diebstahl seiner Modelle entdeckt wird und ein Geselle sich daran zu erinnern glaubt, Franz in der Werkstatt gesehen

⁶⁸ Kretzer: Meister Timpe, S. 123.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 126; S. 210; S. 213; S. 235; S. 248; S. 278.

⁷¹ Ebd. S. 142.

⁷² Ebd. S. 126.

zu haben, womit sich Timpes Befürchtung zu bestätigen scheint, will er nicht wahrhaben, dass Franz der Täter ist, und lenkt aus Scham gegenüber seinen Gesellen den Verdacht von seinem Sohn ab⁷³. Trotz seiner tiefen Erschütterung verheimlicht er seine Vermutung, um seine Familie vor der Schande zu bewahren, und erhält den Schein des Ahnungslosen aufrecht.

Wenige Wochen später wird Franz jedoch von Gottfried beim Diebstahl weiterer Modelle ertappt. Mit den Worten „Dein Sohn – ein Dieb“ stirbt Gottfried in Timpes Armen, denn „Schrecken und Entsetzen hatten ihn getötet.“⁷⁴ Die endgültige Gewissheit, dass Franz die Modelle gestohlen hat, und der Umstand, dass er durch diese Tat auch noch den Tod des Großvaters mit verursacht hat, treffen Timpe zutiefst und lassen ihn innerlich verzweifeln. Doch sein Stolz verbietet es ihm auch dieses Mal, sein Wissen mit den anderen zu teilen und die Identität des Täters bekannt zu geben. Denn „[d]er Anschein bürgerlicher Wohlanständigkeit in seiner Familie ist ihm so wichtig, daß er auch [jetzt] noch [...] den Sachverhalt vertuscht“⁷⁵: „Was er am meisten befürchtete, war, daß irgend jemand seinen Sohn [...] erkannt haben und daß *sein* Name dadurch öffentlich entehrt werden könnte.“⁷⁶

Die Konsternation darüber, dass Franz zwei Diebstähle begangen hat, um mit dem Erbeuteten Profit für Urban zu erzielen, und folglich in Kauf genommen hat, ihm, Timpe, damit wirtschaftlich zu schaden, sowie das daraufhin selbst auferlegte Schweigen führen dazu, dass Timpe zunächst die Konfrontation mit der Außenwelt meidet:

„Seit dieser Nacht ging Johannes Timpe wie ein verschlossener Mensch umher, der jedermann ausweicht, weil er befürchtet, nach Dingen gefragt zu werden, die ihn in Verlegenheit bringen würden.“⁷⁷

Doch aus Furcht vor dem Gerede der Nachbarn und um sich von den bedrückenden Gedanken abzulenken, greift Timpe in der Folgezeit wieder zu Lügen, streut in seinem Umfeld bewusst Falschinformationen, um den Schein

⁷³ Kretzer: Meister Timpe, S. 160: „Was mein Sohn damals suchte, das weiß ich schon. [...] Zerbrecen wir uns nicht mehr die Köpfe um den Dieb, der Zufall wird uns schon zu Hülfe kommen.“

⁷⁴ Ebd. S. 175.

⁷⁵ Mayer: Max Kretzer: Meister Timpe, S. 356.

⁷⁶ Kretzer: Meister Timpe, S. 178.

⁷⁷ Ebd. S. 176.

der intakten und zudem gut situierten Familie aufrechtzuerhalten, und spielt „die Rolle, die seine Umgebung ihm zudenkt, die des Vaters eines nunmehr wohlhabend gewordenen Sohnes.“⁷⁸ Die Konstruktion und das permanente Fortspinnen dieses Lügengebildes, an das Timpe zuletzt selbst glaubt,

„war der einzige Spaß, den Timpe sich noch erlaubte. Seine Verschlossenheit, der Menschenhaß, [...] die ganzen Seelenleiden, die ihn gebeugt und alt gemacht hatten, erhielten ihr Gleichgewicht durch den Galgenhumor“⁷⁹.

Aber auch dieser ‚einzige Spaß‘ wird Timpe verleidet, als er, wieder über Dritte, von der Hochzeit seines Sohnes erfährt, zu der er wiederum keine Einladung von diesem erhält. Zwar bittet Emma den Meister und seine Frau, zum Fest zu kommen, aber auch in dieser Situation überwiegt Timpes verletzter Stolz, und sein Hassgefühl gegen Franz ist in der Zwischenzeit so übermächtig geworden, dass er Emmas Einladung rigoros ablehnt und seine Vaterschaft negiert: „Ein Vater kann nur von einem Sohne zu dessen Hochzeit eingeladen werden, wenn er einen solchen besitzt. Aber ich, ich habe keinen!“⁸⁰

Als wenig später Timpes Frau erkrankt und schließlich an „seelische[n] Schmerzen“⁸¹ stirbt und sich seine finanzielle Lage zudem noch einmal beträchtlich verschlechtert, wird der Drechslermeister zunehmend „gemütkrank“ und leidet an einer „hochgradige[n] Seelenerschütterung“.⁸² Seine innere Gebrochenheit macht sich auch äußerlich bemerkbar: Er verliert den Appetit und magert ab, wandelt wie ein „Geist [...] spukhaft“⁸³ durchs Haus, hat Schlafstörungen, vernachlässigt sein äußeres Erscheinungsbild und sucht zunehmend die Einsamkeit. Die Kommunikation mit seiner Umwelt reduziert er auf das Nötigste, und anstatt den Austausch mit anderen zu suchen, beginnt er, durch den Alkohol ermutigt, Selbstgespräche zu führen.

„Er scheute die Berührung mit der Außenwelt.“; „Es war die völlige Gleichgültigkeit, in die er sich mit der Liebe zur Flasche und zur völligen Einsam-

⁷⁸ Cowen: Der Naturalismus, S. 136.

⁷⁹ Kretzer: Meister Timpe, S. 196.

⁸⁰ Ebd. S. 188.

⁸¹ Ebd. S. 216.

⁸² Ebd. S. 222.

⁸³ Ebd. S. 221.

keit teilte. [...] Die Bewohner des ganzen Viertels sprachen nur noch von ihm als von einem Sonderling“.⁸⁴

Durch Timpes unfreundliches und zurückhaltendes kommunikatives Verhalten wandelt sich die Einstellung seiner Nachbarn zu ihm von Respekt und Gewogenheit zu einer kritischen Reserviertheit, sodass sie sogar die permanente Abwesenheit von Franz im Elternhaus als gerechtfertigt empfinden, da ihnen der Meister zunehmend sonderbar erscheint. So brechen auch Timpes Bekannte nach und nach die Verbindung zu ihm ab und meiden den direkten Kontakt. Obwohl Timpe selbst die Einsamkeit gesucht hat, fühlt er sich nun vom gesellschaftlichen Leben ausgegrenzt und sehnt sich nach Kommunikation und Beistand:

„Es kamen nun Stunden, wo die Einsamkeit, die bisher sein einziges Glück ausmachte, ihm zur Last wurde, wo er seine größte Befriedigung darin gefunden hätte, mit einem vertrauten Menschen zu sprechen, um alles von sich zu wälzen, was seine Seele bedrückte.“⁸⁵

Doch seine Verbitterung und sein genereller Menschenhass, der sich im Laufe der Zeit als Folgewirkung seiner Schicksalsschläge entwickelt hat, sind bereits so sehr in seinem Charakter verwurzelt, dass Timpe kein freundlich gesinntes, wohlwollendes Gefühl für seine Mitmenschen mehr aufbringen kann und daher keine Reintegration in die Gesellschaft intendiert.

Angesichts dieser irreversiblen Situation sieht Timpe im Suizid den einzigen Ausweg. Denn er, für den die Familie und die Bewahrung des Ansehens derselben das höchste Gut darstellt, kann es nicht verhindern, dass seine Familie durch Streit, Missgunst und Tod auseinanderbricht. Diese Entwicklung, zu der vor allem Franz' niederträchtiges, intrigantes Verhalten gegenüber seinem Vater beiträgt, erschüttert die Seele des Drechslermeisters so sehr, dass er letztlich dem übermächtig werdenden Lebensüberdruß nachgibt und sich zur Selbsttötung entschließt.

⁸⁴ Kretzer: Meister Timpe, S. 228; S. 237.

⁸⁵ Ebd. S. 241.

V.2.3. DIE REDE VOR DEN SOZIALDEMOKRATEN

Während der Protagonist Timpe binnen weniger Jahre seine Arbeit, seine Familie und zuletzt sein Haus verliert, bleibt nur eine Person immer loyal an seiner Seite: sein Altgeselle und langjähriger Kamerad Thomas Beyer. Dieser ist überzeugter Anhänger der zeitgenössischen Sozialdemokratie und vertritt gemäß dem Grundsatz „Hilf deinem Nächsten“⁸⁶ die Interessen der Kleinbetriebe.

Mehrere Male versucht er, Timpe von den Ideen der neuen politischen Bewegung der Sozialdemokratie zu überzeugen, da er die politischen und gesellschaftlichen Anschauungen des Meisters für nicht mehr zeitgemäß hält – „Sie sind nicht fortgeschritten in Ihren Ansichten“ –, und mehrfach prophezeit er: „Sie werden einmal anders denken.“⁸⁷ Doch der treue Monarchist Timpe steht Denkweisen, die nicht mit seinen traditionellen Werten konform gehen, generell skeptisch gegenüber und wehrt jedes Mal ab: „Die Sozialdemokratie hat Ihnen den Kopf verdreht, aber ich will den meinigen geradebehalten. [...] Ich bin gut königstreu“⁸⁸.

Als sich Timpes wirtschaftliche Situation verschlechtert, er etliche Kunden an Urban verliert, das Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber der erdrückenden Konkurrenz größer wird und er seinen Trost zunehmend im Alkohol sucht, wiederholt Beyer eindringlich, „daß das Heil nur in der Sozialdemokratie liegt“⁸⁹, und fordert den Meister erneut auf, sich der sozialdemokratischen Bewegung anzuschließen. Doch trotz der steigenden Frustration bezüglich seiner desperaten Lage vermag es Timpe nicht, seine lebenslang eingehaltenen und tief in seinem Innern verwurzelten Prinzipien aufzugeben und sich neuartigen politischen Konzepten zu öffnen, „denn der Stolz hielt ihn davon ab.“⁹⁰ Die Kontinuität seiner Werte ist also auch in dieser Hinsicht für ihn von größter Bedeutung.

⁸⁶ Kretzer: Meister Timpe, S. 150.

⁸⁷ Ebd. S. 31; vgl. auch S. 80; S. 151; S. 184; S. 198.

⁸⁸ Ebd. S. 151.

⁸⁹ Ebd. S. 181.

⁹⁰ Ebd. S. 184.

Nachdem Timpe jedoch den Konkurrenzkampf gegen Urban verloren hat und nun wirtschaftlich nahezu ruiniert ist und ihm zudem die neue Hypothek an Haus und Grundstück gekündigt wird, kann er sich eines Gefühls von „Haß gegen die bestehende Ordnung im Staate“ nicht mehr erwehren und bekennt zunächst gegenüber sich selbst: „Beyer hat recht“⁹¹.

Dementsprechend gibt er bei der folgenden Wahl seine Stimme den Sozialdemokraten und hält daraufhin spontan eine kapitalismuskritische Rede, in der er zum ersten Mal seine Wut und Enttäuschung öffentlich artikuliert:

„Sie sehen in mir einen ruinierten Drechslermeister [...] die Maschinen und die großen Fabriken, die sind an allem schuld ... die Schwindelkonkurrenz und die Massenproduktion haben das Handwerk ins Elend gestürzt [...]. Es ist nicht recht von der Monarchie, daß sie das duldet.“⁹²

Nachdem Timpe so lange über sein Schicksal geschwiegen und sich aus Stolz geweigert hat, seine Sorgen und Ängste mit jemandem zu teilen, kann er sich nun nicht mehr zurückhalten, seinen Kummer und die Umstände, die zu seiner Misere geführt haben, laut zu äußern. Denn seine Verzweiflung hat ein kaum mehr erträgliches Ausmaß erreicht, sodass er seine Überzeugungen erstmals in Frage stellt und es wagt, die gesellschaftlichen Entwicklungen im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung anzuklagen. Durch seine eigenen Worte und die positiven Reaktionen der Zuhörer ermutigt, setzt Timpe seine Rede enthusiastisch fort und rezitiert schließlich sogar die Worte seines Vaters – „Die Schornsteine müssen gestürzt werden, denn sie verpesten die Luft ... *Schleift die Fabriken ... zerbricht die Maschinen*“⁹³ –, die der anwesende Polizeileutnant jedoch als rebellische und staatsfeindliche Aussage interpretiert und die Versammlung daher für aufgelöst erklärt.

Als Timpe nach einigen Tagen zum Polizeibüro bestellt wird, erscheint ihm seine Rede rückblickend als gravierender Fehler. Denn zwischenzeitlich schämt er sich wegen seiner überschwänglichen Äußerungen, durch die er, der königstreue Handwerker, seine bisherige politische Überzeugung verraten zu haben glaubt. Gegenüber dem Polizeileutnant zeigt Timpe folglich große Reue

⁹¹ Kretzer: Meister Timpe, S. 239.

⁹² Ebd. S. 257f.

⁹³ Ebd. S. 260.

und begründet sein nonkonformistisches Verhalten mit seiner aktuellen Notlage: „[I]ch habe mich hinreißen lassen ... der Kummer, die Sorgen“⁹⁴.

Um auch gegenüber Beyer zu demonstrieren, dass sein Auftritt bei der Wahlversammlung nur aus einer vorübergehenden Schwäche resultierte, provoziert er einen Konflikt mit diesem, indem er behauptet, gegen die Sozialdemokraten gestimmt zu haben. Er greift also auch in diesem Falle wieder zur Lüge, um bei seinem Gegenüber den Eindruck entstehen zu lassen, er habe die Position des überzeugten Monarchisten nie aufgegeben. Infolgedessen gelingt es ihm schließlich, Beyer dazu zu bewegen, endgültig sein Haus zu verlassen.

Auf diese Weise glaubt sich Timpe bezüglich seiner politischen Einstellung rehabilitiert und aufgrund seiner wiedergewonnenen Einsamkeit vor weiteren ‚Angriffen‘ geschützt. Doch gerade sein Einsiedlerdasein und die damit einhergehende Vernachlässigung seines Hauses und seiner selbst stellt für die Nachbarschaft die Bestätigung dar, dass der Meister nun doch verrückt geworden ist, und als auch der Untersuchungsrichter, vor den Timpe geladen wird, seine Zurechnungsfähigkeit bezweifelt, fühlt sich Timpe in seinem Ansehen verletzt, und es „bäumte sich sein Stolz empor.“⁹⁵ Aufgrund des wieder aufkommenden Gefühls des verletzten Stolzes betont Timpe, bei seiner Rede „mit vollem Bewußtsein und aus Überzeugung gesprochen zu haben.“⁹⁶ Damit glaubt er seine Zurechnungsfähigkeit bewiesen und das Gerücht über seine Geistesgestörtheit widerlegt zu haben. Doch gleichzeitig bestätigt Timpe mit dieser Aussage gegenüber dem Gericht seine Sympathie für die Sozialdemokratie, was eine „Anklage wegen Aufreizung zum Klassenhaß“⁹⁷ zur Folge hat und in seiner Nachbarschaft wiederum zu einer unverzüglichen Distanzierung führt: „[J]eder verwahrte sich ‚entschieden‘ dagegen, mit dem ‚blutigen Revolutionär‘ näher befreundet gewesen zu sein.“⁹⁸

Diese erneute Ausgrenzung und Diskreditierung übersteigt für den Monarchisten Timpe das Maß des Erträglichen und lässt in ihm den Entschluss zum

⁹⁴ Kretzer: Meister Timpe, S. 276.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd. S. 279.

⁹⁸ Ebd. S. 277.

Suizid reifen. In der Nacht vor seiner Selbsttötung schreibt er die Worte „Es lebe der Kaiser ... Hoch lebe der Kaiser!“⁹⁹ an die Kellerwand. Dies zeigt Timpes letzten verzweifelten Versuch, seine politische Überzeugung unmissverständlich zu manifestieren und damit seine Reputation als königstreuer Drechslermeister wiederherzustellen.

V.2.4. SCHLUSSBEMERKUNG

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Timpe in jeglicher Hinsicht als eine „Figur des ‚nicht mehr und noch nicht‘“¹⁰⁰ bezeichnet werden kann, denn er hat „einen reaktionären Charakter, den er nicht verändern will und durch den er zerbricht“, er „will [aber auch] fortschrittlich sein“¹⁰¹:

So vertritt er die traditionellen Werte des Handwerkerstandes, denkt aber auch über eine Vergrößerung und Modernisierung seiner Werkstatt nach. Damit steht er zugleich zwischen den konservativen Ansichten seines Vaters, der die alte Generation repräsentiert, und dem fortschrittlichen Denken seines die neue Generation vertretenden Sohnes. Und ebenso ist er „nicht bereit [...] sich vorurteilsfrei mit sozialdemokratischen [...] Vorstellungen auseinanderzusetzen“¹⁰², obwohl er aufgrund seiner auf der fortschreitenden Industrialisierung basierenden Probleme kurzzeitig mit den Ideen der Sozialdemokraten sympathisiert, sich zuletzt aber wieder der Monarchie zuwendet.

Durch diese Wechselhaftigkeit und Unentschlossenheit ist Timpe außerstande, einen einmal eingeschlagenen Weg konsequent zu verfolgen. Hinzu kommt sein ausgeprägter Stolz, aufgrunddessen er jede Hilfe verschmäht, und die Angst um den Verlust der Reputation seiner Familie, für deren Aufrechterhal-

⁹⁹ Kretzer: Meister Timpe, S. 285.

¹⁰⁰ Helmer: Max Kretzer: ‚Meister Timpe‘, S. 57.

¹⁰¹ May, Helmut: Max Kretzers Romanschaffen nach seiner Herkunft, Eigenart und Entwicklung. Diss. Düren 1931, S. 16.

¹⁰² Mayer: Max Kretzer: Meister Timpe, S. 352.

tung er alles in seiner Macht Stehende unternimmt und auch vor Lügen nicht zurückschreckt.

Aus Furcht vor Veränderung und der Konfrontation mit seinen beruflichen und familiären Problemen bricht Timpe sämtliche Beziehungen und damit die Kommunikation mit der Außenwelt ab und führt das Leben eines Einsiedlers, was seine desperate Situation jedoch nicht bessert, sondern vielmehr verstärkt. Die Gesamtheit seiner Konflikte in Beruf und Familie sowie die inneren Kämpfe, die Timpe mit sich selbst ausficht, tragen schließlich dazu bei, dass Timpe den Suizid wählt, um sich von seinen sein Leben dominierenden Leiden zu befreien. Aufgrund der Ausweglosigkeit seiner Lage stellt die Selbsttötung die „einzige Form der Realisierung noch verbliebener Autonomie“¹⁰³ dar und kann somit als letzte Bekundung seines Stolzes und seines Widerstandes angesehen werden.

¹⁰³ Henkel: Geräuschwelten, S. 283.

VI. EMIL STRAUSS: FREUND HEIN

Heinrich Lindner entwickelt bereits im Kindesalter einen ausgeprägten Sinn für Klänge aller Art und für Musik im Besonderen. Die Intention, das Musizieren zu erlernen, widerspricht jedoch dem Erziehungskonzept seines Vaters, da dieser Heiners¹ Konzentration auf die schulischen Leistungen dadurch gefährdet sieht. Schließlich erklärt sich der Vater einverstanden, dass Heiner Musiker wird – allerdings unter der Bedingung, dass er zuvor das Gymnasium absolviert. Trotz ernsthafter Bemühung kann Heiner die schulischen Anforderungen jedoch nicht erfüllen. Als er zum zweiten Mal nicht versetzt wird, kapituliert er vor dem immensen Leistungsdruck und nimmt sich das Leben.

VI.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Der Roman „Freund Hein“² erzählt die Lebensgeschichte³ von Heiner Lindner, der sich mit 19 Jahren das Leben nimmt. Aufgrund der chronologischen Abfolge der Ereignisse erfolgt die Darstellung des Suizids im letzten der insgesamt zwölf Kapitel des Romans.

Dass es sich bei dem Tod des Protagonisten um eine Selbsttötung handelt, wird durch verschiedenartige Vorausdeutungen sowie durch Heiners Verhalten in den Stunden vor seiner suizidalen Tat evident:

Am Tag der Zeugnisausgabe erfährt Heiner seine bisher größte Niederlage, da ihm bewusst ist, dass er die Versetzung zum wiederholten Male nicht geschafft hat. Resigniert und gedemütigt verlässt er die Abschlussfeier vorzeitig und wartet im Klassenzimmer auf die Ausgabe der Zeugnisse. Auf die Frage

¹ Da der Name ‚Heinrich‘ fast im gesamten Roman auf ‚Heiner‘ verkürzt ist, wird diese Kurzform auch in der vorliegenden Arbeit verwendet.

² Der Roman wurde erstmals 1902 im S. Fischer Verlag, Berlin, veröffentlicht. Im Folgenden wird aus der Reclam-Ausgabe aus dem Jahre 2000 zitiert, die der Ausgabe von Jürgen Schweier (1982) folgt.

³ „Eine Lebensgeschichte“ lautet auch der Untertitel des Werks.

des Lehrers, warum er die Feier verlassen hat, antwortet Heiner knapp: „Ich mochte das nicht mehr mit anhören.“⁴ Mit dieser Antwort kommuniziert Heiner unmissverständlich seinen Überdruß und seine Aversion gegen die erfolgten Leistungsbewertungen. Durch diese respektlose Äußerung provoziert, fordert der Lehrer Heiner zum Verlassen des Raumes auf und wirft ihm verächtlich sein Zeugnisheft zu. Heiner fängt dieses jedoch nicht auf, sondern lässt es bewusst zu Boden fallen und verlässt demonstrativ schweigend den Klassenraum.

Erstaunt über seine eigene Courage und doch nicht ohne schlechtes Gewissen, begibt sich Heiner in den nahegelegenen Wald, um seine Lage zu überdenken. Dieser Spaziergang stellt eine Parallele zu seiner Reaktion auf seine erste Nichtversetzung zwei Jahre zuvor dar: Auch damals ging er hinaus in die Natur, um von der ihn belastenden Schulsituation Abstand zu gewinnen. Von seinem bedrückenden Zustand befreit, kehrte er schließlich erfrischt nach Hause zurück.

Als er sich jedoch dieses Mal im Wald aufhält, vermag er aus der Natur keine Kraft zu schöpfen, die ihm das Gefühl vermittelt, den Herausforderungen des Lebens wieder gewachsen zu sein. Er sucht in der Verbundenheit mit der Natur nun vielmehr die Einsamkeit, die ihn der zivilisierten Welt entrückt, und hegt erste Gedanken, sich das Leben zu nehmen. Dies wird in der folgenden Situation deutlich: Heiner sieht seine alte Schulfreundin Helene auf einem Waldweg an sich vorbeifahren. Er gibt sich jedoch nicht zu erkennen, sondern verharrt bewegungslos im Gebüsch, bis der Wagen aus seinem Sichtfeld verschwunden ist. Danach wirft er sich unter Tränen zu Boden:

„Wenn du wüßtest, daß du an mir vorbeigefahren bist –! – Ah, sei froh, daß du es nicht weißt und mich nicht mehr gesehen hast! Ich wenigstens bin froh. Leb’ wohl, leb’ wohl, Schatz!“⁵

Heiner ist erleichtert, dass Helene ihn in seinem desperaten Zustand nicht gesehen hat, und zugleich schmerzt ihn die Erkenntnis, dass auch er Helene wohl nicht mehr wiedersehen wird. Die Worte ‚Leb’ wohl‘ lassen sich also als

⁴ Strauß, Emil: Freund Hein. Eine Lebensgeschichte. Stuttgart 2000, S. 172.

⁵ Ebd. S. 175.

Abschied von der geliebten Freundin verstehen und deuten darauf hin, dass der Gedanke an Suizid in diesen Augenblicken bereits von ihm Besitz ergriffen hat.

Verzweifelt läuft Heiner durch den Wald, als er auf einen Soldatentrupp stößt, in dessen Anführer er einen ehemaligen Klassenkameraden wiedererkennt, der das Gymnasium nach der Obersekunda verlassen hat. Wehmütig blickt er dem Marschierenden nach, der im Vergleich zu ihm dem Schulalltag vorzeitig entkommen ist. Der Truppführer steht also für eine Reminiszenz an die Freiheit im Leben, die Heiner anstrebte, aber nie realisieren durfte.

Die Müdigkeit zwingt Heiner, sich niederzulegen. Er schläft ein und sieht sich in drei ineinander übergehenden Traumsequenzen mit Helene durch die Lüfte schweben und mit ihr zu einer Musik tanzen, die aus ihm herausströmt; zuletzt verschlingt er Helenes Körper nach und nach, wodurch eine körperliche Vereinigung der beiden angedeutet wird.⁶ Diese Träume, die „die Funktion haben, auf die Entbehrungen seines Lebens zu verweisen“⁷, fassen Heiners Wunschvorstellungen, mit Helene glücklich zu werden und ganz in der Musik aufzugehen, zusammen und bilden somit eine weitere Retrospektive auf seine vergeblich intendierte Lebensgestaltung.

Nachdem Heiner wieder erwacht ist, spielt er die musikalischen Gebilde aus seinem Traum auf seiner Okarina nach. Dieses Musizieren wirkt äußerst entspannend auf ihn. Daraufhin genießt er noch einmal die ihn umgebende Ruhe, bis er „mit schwankender Stimme“ sagt: „Jetzt könnt’ es eigentlich genug sein!“⁸ Diese Äußerung weist ein weiteres Mal auf die suizidalen Gedanken Heiners hin: Er hat offensichtlich ‚genug‘ von seinem Leben und steht kurz davor, es zu beenden; doch deutet das ‚eigentlich‘ auf ein gewisses Zögern hin, das einen endgültigen Entschluss zum Suizid in diesem Augenblick noch nicht evident werden lässt. Dementsprechend revidiert er sogleich seine Aussage und beschließt: „Nein! Gehen wir noch ein Stücklein!“⁹

⁶ Vgl. Strauß: Freund Hein, S. 177ff.

⁷ Noob: Der Schülerselbstmord, S. 235.

⁸ Strauß: Freund Hein, S. 185.

⁹ Ebd.

Auf seinem Weg durch den Wald kommt Heiner an der ‚Dichterschmiede‘ – einem selbstgezimmernten Hochsitz auf einem Baum – seines besten Freundes Karl Notwang vorbei und entdeckt dort ein Büchlein mit Hölderlin-Gedichten. Er vertieft sich eine Zeit lang in die Verse und richtet seine Gedanken sodann auf Karl, bis ihn „ein zehrendes Heimweh“¹⁰ ergreift und er sich zurück in die Stadt begibt. Als er jedoch die ersten Häuser erreicht, schlägt seine Stimmung um und „alles, was von ihm gewichen war, sank mit plötzlicher Wucht auf ihn, daß er kaum atmen konnte“¹¹. Hat er sich eben noch „schuldlos und frei gefühlt“, sieht er sich „nun wieder als gequältes Schülerlein durch die öden Gassen schleichen, gedrückt, ausgehungert“.¹² Heiner wird in diesem Moment bewusst, dass sein Ausflug in die Natur diesmal keine Distanz zwischen ihm und seinen Sorgen schaffen kann und die Ablenkung nur eine temporäre ist, die jetzt, als er sich der Stadt nähert, keine beruhigende Wirkung mehr auf ihn ausübt. Erschrocken darüber, dass er beinahe in seine gewohnte, ihm unerträglich gewordene Umgebung zurückgekehrt wäre, lenkt er seine Schritte wieder Richtung Wald. Die Intensität seiner Emotionen – „Ein Schrecken und Abscheu schüttelte ihn“ – und die darauffolgenden Reaktionen – „er riß sich gewaltsam herum, stammelte: ‚Um Gottes willen [...]!‘“¹³ – lassen darauf schließen, dass Heiner in diesem Moment zu der Überzeugung gelangt, dass ihn nur ein völliger Rückzug von seinem bisherigen Leben aus seiner verzweifelten Situation retten kann. Der Entschluss zum Suizid festigt sich also in diesen Augenblicken in ihm, obwohl er nicht explizit zum Ausdruck gebracht wird. Die Gewissheit über die Unausweichlichkeit der Entscheidung zum Suizid wird auch durch die folgenden Aktivitäten Heiners evident: Zunächst schreibt er auf eine Postkarte, die er in der ‚Dichterschmiede‘ gefunden hat, eine kurze Nachricht an Karl und verabschiedet sich unmissverständlich von ihm: „Leb’ wohl, mein lieber Freund!“¹⁴ Im Gegensatz zu dem wenige Stunden vorher an Helene gerichteten, aber von ihr nicht wahrgenommenen ‚Leb’ wohl‘, fixiert

¹⁰ Strauß: Freund Hein, S. 187.

¹¹ Ebd. S. 187f.

¹² Ebd. S. 188.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

Heiner das ‚Leb‘ wohl‘ an Karl nun schriftlich und wirft die Postkarte in den Briefkasten, um den Empfang seiner Botschaft sicherzustellen. Danach fühlt er sich erleichtert und zugleich in seinem suizidalen Vorhaben bestätigt, was folgende Worte belegen: „Gott sei Dank! [...] Was hätte ich beinahe getan im Taumel! [...] Aber so ist’s besser!“¹⁵

Während Heiner seinen Weg durch den Wald fortsetzt, denkt er an das Leid und den Schmerz, den er dem Vater und vor allem der Mutter mit seiner suizidalen Tat wohl zufügen wird. Doch er beruhigt sich mit dem Gedanken, dass er ihr, wenn er weiterlebt, gewiss keine Freude mehr machen wird: „Wäre es für sie nicht zehnmal schlimmer, ansehen zu müssen, wie mir nach und nach alle Räder über den lebendigen Leib gehen?!“¹⁶ Außerdem fragt er sich: „Würde es natürlicher sein, wenn ihn ein Ziegel erschläge oder der Typhus weggraffte? Ist Gottes Wille im Ziegel und im Typhus – warum nicht auch in mir?!“¹⁷ In dieser Überlegung sieht Heiner eine Art selbsterteilte Legitimation für seine Suizidintention, da er seine Selbsttötung mit einem zufälligen Unfalltod sowie mit einer tödlich endenden Krankheit vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass keine dieser Todesursachen besser respektive natürlicher als die jeweils andere ist; denn alles, was geschieht, ist Gottes Wille, und somit kann auch sein Suizid keine gegen Gottes Willen gerichtete Tat sein. Durch diese Apologie seines Vorhabens mit sich selbst versöhnt, legt sich Heiner am Fuße eines Baumes zum Schlafen nieder, womit das elfte Kapitel des Romans endet.

Das zwölfte und letzte Kapitel beginnt mit einem Schauplatzwechsel vom Wald zu Heiners Elternhaus, in dem sich in der Zwischenzeit auch Karl eingefunden hat und zusammen mit Heiners Eltern „mit unterdrückter Unruhe“¹⁸ auf dessen Rückkehr wartet. Während die Eltern sich gegenseitig mit dem Argument trösten, dass Heiner bisher immer wieder nach Hause gekommen

¹⁵ Strauß: Freund Hein, S. 188.

¹⁶ Ebd. S. 189.

¹⁷ Ebd. S. 188f.

¹⁸ Ebd. S. 191.

ist, ahnt Karl, dass er seinen Freund nicht mehr wiedersehen wird und ist „überzeugt [...], daß er umsonst warte. [...] ‚Heiner kommt nicht zurück! [...] ich fühl’s!“¹⁹ Trotzdem bleibt er in Heiners Zimmer sitzen und insistiert, dort auf seinen Freund zu warten, „und wenn es die ganze Nacht sei“²⁰.

Damit endet die Episode im Elternhaus; es folgt ein größerer Absatz, der mit mehreren Gedankenstrichen markiert ist und einen erneuten Schauplatzwechsel kennzeichnet.

Heiner erwacht im Morgengrauen und beginnt wieder in dem Gedichtband von Hölderlin zu lesen. Die letzte Strophe eines der Gedichte²¹ gefällt ihm so gut, dass er sie laut wiederholt und auswendig lernt, um während des Rezitierens dem Klang der Worte und seiner Stimme zu lauschen. Von seinem eigenen Vortrag ergriffen, konstatiert er: „Das w a r jetzt doch noch etwas!“²² Anschließend stimmt er auf seiner Okarina das Lied „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin“ von Carl Maria von Weber an. Der Terminus ‚Wanderschaft‘ erinnert hier nicht nur an Heiners Wanderung durch den Wald, sondern lässt auch an dessen intendierten Suizid denken, der als ‚Reise ins Jenseits‘ begriffen werden kann und der auf diese Weise antizipiert wird. Das Rezitieren des Gedichts und das Spielen des Liedes demonstrieren ein letztes Mal seine Freude am Klang im Allgemeinen und an der Musik im Besonderen. Heiner beschäftigt sich also kurz vor seiner Selbsttötung noch einmal intensiv mit der Musik, die für ihn die Essenz seines Daseins bedeutet, die er aber nicht zu seinem Beruf machen konnte.

In den Nachhall des Liedes mischen sich Stimmen von Marktweibern, die aus der Ferne zu Heiner hinüberschallen. Als hätte er sie erwartet – „Die kommen wie gerufen!“²³ –, steckt Heiner die Okarina ein und zieht einen Revolver.²⁴

¹⁹ Strauß: Freund Hein, S. 191.

²⁰ Ebd. S. 194.

²¹ Es handelt sich um das Gedicht „Diotima“ (Mittlere Fassung).

²² Strauß: Freund Hein, S. 196.

²³ Ebd.

²⁴ Da an keiner Stelle des Romans erwähnt wird, woher Heiner den Revolver hat, wird der Rezipient über die Herkunft dieser Waffe im Ungewissen gelassen.

Er setzt ihn zunächst an die Stirn, hält dann jedoch kurz inne – „Nein!“ hauchte er, sich schüttelnd, „das ist scheußlich!“²⁵ – und schießt sich schließlich ins Herz. Aus dieser letzten Reflexion, sich nicht in die Stirn zu schießen, womit er sein Gesicht verunstalten könnte, sondern den Schuss direkt auf sein Herz zu richten, lässt sich folgern, dass Heiner als feinfühligere Mensch bis kurz vor seinem Tod auf ein stilvolles Verhalten Wert legt und „damit in einer letzten Konsequenz [seinem] ästhetischen Empfinden“²⁶ folgt. Des Weiteren wird durch die Wahl der Suizidmethode und der Einschussstelle deutlich, dass er seine Selbsttötung so arrangiert, dass er unmittelbar identifizierbar ist, sobald er gefunden wird. Außerdem lässt die Wahl des Zeitpunkts der suizidalen Tat darauf schließen, dass Heiner davon ausgeht, dass die Marktweiber seinen Schuss hören und er entsprechend zeitnah entdeckt wird.

Im Gegensatz zu den ausführlichen Schilderungen seines Aufenthalts im Wald wird die suizidale Handlung per se sachlich-nüchtern und in einem einzigen kurzen Satz vermittelt: „Er schoß sich ins Herz und sank vornüber.“²⁷ Darauf folgt lediglich noch der Hinweis, dass der von Heiner abgefeuerte Schuss „die Vögel ringsum im Wald“ aufscheucht und „ihr Gesang [lauter als üblich] durch die folgende Stille“ tönt²⁸, bevor eine Leerzeile den nächsten größeren Absatz markiert. Es ist also die Natur, die auf seinen Suizid mit einem ‚Aufschrei‘ reagiert, wodurch seine Verbundenheit mit ihr noch einmal unterstrichen wird. Denn die Natur und insbesondere der Wald sind von Kindheit an „immer sein Flucht- und Sehnsuchtsort gewesen“, und so lässt sich sein letzter „Gang in den Wald [als] ein Heimgehen“ interpretieren²⁹, da Heiner durch seinen Tod quasi in den Schoß der Natur zurückkehrt.

²⁵ Strauß: Freund Hein, S. 196.

²⁶ Noob: Der Schülerselbstmord, S. 236.

²⁷ Strauß: Freund Hein, S. 196.

²⁸ Ebd. S. 197.

²⁹ Wenchao, Li: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Untersuchungen zu Thomas Manns „Buddenbrooks“, Friedrich Huchs „Mao“ und Emil Strauß’ „Freund Hein“. Diss. Darmstadt 1990, S. 119.

VI.2. MOTIVANALYSE

Der Suizid des Protagonisten Heiner Lindner bildet den Endpunkt einer kurzen Lebens-, aber langen Leidensgeschichte und ist aufgrund verschiedener Ereignisse in mehrfacher Hinsicht motiviert, wobei die Motive ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen.

VI.2.1. DAS ERZIEHUNGSKONZEPT DES VATERS

Die essenzielle Ursache für Heiners Scheitern ist in der Art und Weise der Vermittlung von Bildung und Erziehung zu sehen, die er sowohl in der Schule als auch und vor allem im Elternhaus erfährt.

„Kein Kind kann behüteter aufwachsen als der kleine Heiner Lindner“³⁰, bemerkt Hans Bender zu Recht, erwähnt jedoch nicht, dass sich aus dem positiv konnotierten Behütetsein eine zunehmende Dominanz von Bildungs- und Erziehungsmethoden des Vaters entwickelt, der Heiner nicht gewachsen ist und an der er letztlich zugrunde geht.

„Zu Beginn und bis in weite Teile des Romans hinein prägen väterliche Liebe und Zuwendung, aufmunternder Zuspruch und ein unerschütterliches Vertrauen den Einfluss auf Heinrich, doch mit Zuspitzung des schulischen Konflikts [...] schlagen diese Formen der Überbehütung um und nehmen Züge der Überwachung und Beherrschung an.“³¹

Das detailreich geschilderte Leben des Protagonisten Heiner wird also von dem durchaus fürsorglichen, aber strikten Prinzipien folgenden Vater bestimmt, dessen Ansprüchen und Vorstellungen der Junge sich nicht entziehen kann. So steht bereits bei Heiners Geburt der Entschluss des Vaters, der ein renommierter Rechtsanwalt ist und die Ambition verfolgt, aus seinem Sohn „etwas Besseres zu machen“, fest: „[D]er muß mir Staatsanwalt werden!“³²

³⁰ Bender, Hans: Sich morden vor Entzücken. Hans Bender über Emil Strauß: *Freund Hein* (1902). In: *Romane von gestern – heute gelesen*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 1: 1900-1918. Frankfurt/M 1989, S. 27.

³¹ Ehlenberger: *Adoleszenz und Suizid*, S. 82.

³² Strauß: *Freund Hein*, S. 9.

Gemäß dieser Überzeugung nennt der Vater „schon das Wickelkind nur den Staatsanwalt oder [...] einfach Walt“³³, wodurch die Intention des Vaters, dem Sohn die berufliche Bestimmung aufzuoktroyieren, erkennbar wird. Im Gegensatz dazu nennt die Mutter ihren Sohn bei seinem Taufnamen Heinrich oder benutzt die Kurzform Heiner, was belegt, dass sie auf Heiners Erziehungs- und Entwicklungsprozess nur einen rudimentären Einfluss ausübt, da ihre Rolle aufgrund der patriarchalischen Familienstruktur auf die der umsorgenden Mutter und Ehefrau reduziert bleibt.

Vom Beginn seines Lebens an ist der Protagonist Heiner von Klang und Musik fasziniert und taucht von Jahr zu Jahr immer tiefer in die Welt der Töne ein, die er entweder in der Natur oder durch Musikinstrumente erzeugt wahrnimmt und die ihn wie einen Schutzwall umgeben und begleiten. So begeistert den Erstklässler Heiner in der Schule nichts so sehr wie „die Geige, auf der der Lehrer den Gesang begleitete“³⁴. Und auch zu Hause weckt eine Geige das Interesse des Kindes, die jedoch in einem „schwarzen Särgchen“ unter dem Bett des Vaters „begraben“ liegt.³⁵ Die Assoziation des Geigenkoffers mit einem Sarg antizipiert bereits hier Heiners späteres Scheitern an der Realisierung seiner beruflichen Bestimmung zum Musiker. Als der Vater sich weigert, Heiner die Geige zu zeigen, wagt der Junge nicht mehr, seinen Wunsch, das Instrument zu sehen, laut zu artikulieren. Er unterdrückt also die Kommunikation, um das gute und herzliche Verhältnis zum Vater nicht zu gefährden. Stattdessen kriecht er in unbeobachteten Momenten heimlich unter das Bett, um an dem Geigenkasten sachte zu rütteln und dem dadurch erzeugten Surren zu lauschen.

Ebenso fasziniert verfolgt er das Klavierspiel der Mutter, und bittet daher den Vater, Klavierunterricht erhalten zu dürfen. Auf den Vater wirkt diese Bitte allerdings alarmierend, denn er erkennt, dass Heiner bezüglich seiner Interes-

³³ Strauß: *Freund Hein*, S. 10.

³⁴ Ebd. S. 16.

³⁵ Ebd. S. 17.

sen in eine für ihn inakzeptable Richtung tendiert. Da er seinen Sohn jedoch „nicht durch ein kurzes Verbot [...] schmerzlich abschrecken“ will, antwortet er mit einer Ausrede: „Ja – wenn deine Hände groß genug sind“.³⁶ Mit diesem Vorwand versucht der Vater, Heiner zu desillusionieren und von seinem Vorhaben abzubringen, denn er hofft, „der Junge werde angesichts der sich ihm anbietenden Schwierigkeiten kapitulieren.“³⁷ Zudem verlangt er von seiner Frau, dass sie

„den Knaben doch möglichst von der Musik abhalten sollte, da er keinen verträumten Musikanten, sondern einen lebensklaren, tatkräftigen Mann aus ihm erziehen wollte.“³⁸

Dieses präzise artikulierte Postulat charakterisiert den Vater als eine keinen Widerspruch duldende Figur, die die Entwicklung des Sohnes in festen Bahnen laufend wissen möchte und deren oberstes Ziel die Realisierung der eigenen Vorstellungen ist, auch wenn die Talente und Neigungen des Sohnes dadurch ignoriert werden. Das Verhalten des Vaters löst in Heiner ein Gefühl der Niedergeschlagenheit aus, das sich im Laufe der Jahre zu einer tiefen Desperation steigert, die wiederum ein Motiv für die finale Suizidhandlung bildet.

Als der Vater ihm dann doch die lang ersehnte Erlaubnis für den Klavierunterricht ausspricht, reagiert Heiner so enthusiastisch, dass der Vater sich „über diese heftige Erregung besorgt“³⁹ zeigt. Daher lenkt er Heiners Interesse vom Klavier auf eine Geige, die er dem Sohn zum Üben besorgt hat. Dass Heiner sich mindestens genauso sehr darüber freut, nun Geige zu lernen, hat der Vater in berechnender Voraussicht mit einkalkuliert,

„weil er ein wenig hoffte, die ungleich schwierigere, unerfreulichere und langweiligere Erlernung der Anfangsgründe des Geigenspiels würden den Eifer des Knaben [...] eher ermüden und lähmen“⁴⁰.

Doch auch dieses Mal zeigt Heiner unermüdlichen Eifer, um nun auch das Geigenspiel zu beherrschen.

³⁶ Strauß: Freund Hein, S. 21.

³⁷ Noob: Der Schülerselbstmord, S. 206.

³⁸ Strauß: Freund Hein, S. 22.

³⁹ Ebd. S. 44.

⁴⁰ Ebd. S. 48.

VI.2.2. DER ZUNEHMENDE LEISTUNGSDRUCK

Seine intensive musikalische Passion begleitet Heiner auch in den folgenden Jahren. Die unzähligen Stunden, in denen er musiziert, wirken regenerierend auf ihn und lassen ihn den immer anspruchsvolleren Schulalltag im Gymnasium erträglicher werden. Denn die Fächer Mathematik und griechische Grammatik bereiten ihm stetig zunehmende Probleme, und er muss allmählich „seine Abende verlängern und in die Nacht hinein arbeiten, um in der Schule Schritt zu halten“⁴¹. Dadurch hat er zwar immer weniger Zeit zum Musizieren, aber aufgrund dieser Reduktion wird die Musik umso wertvoller für ihn, und „die reine Berausung in der Kunst söhnte ihn mit aller Schinderei und Qual der Zwangskultur immer wieder aus.“⁴²

An dieser Stelle des Romans werden die divergierenden Themenkomplexe ‚Schule‘ und ‚Musik‘ zum ersten Mal von Heiner bewusst in Relation zueinander gesetzt und gegeneinander abgewogen. Infolgedessen wird seine Präferenz für die Musik evident: Im Gegensatz zum schulischen Lernstoff, der ihm „unangenehm“ ist und „ein körperliches Unbehagen“ vermittelt, „abschreckend[...]" und „widerstrebend[...]" auf ihn wirkt und „eben bewältigt werden“ muss, was für ihn jedoch mit großer „Schinderei und Qual“ verbunden ist, erlebt er in einer konzentrierten Stunde des Musizierens „die reine Berausung“ und fühlt sich danach „erfrischt wie von einem Bade“.⁴³ Aus diesen Reflexionen lässt sich ersehen, dass der Schulalltag für Heiner immer belastender wird, was sich auf seine pessimistische Grundstimmung auswirkt und somit seine Deprimiertheit affirmiert, und dass ihm lediglich die Freude an der Musik die Kraft gibt, dem schulischen Leistungsdruck standzuhalten. Denn nur durch die Musik findet er zu der Ausgeglichenheit zurück, die er zur Bewältigung seiner Schülerpflichten zunehmend braucht.

⁴¹ Strauß: Freund Hein, S. 62.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd. S. 61f.

Nach einigen Jahren auf dem Gymnasium vertraut ihm der Vater seine eigene alte Geige an – allerdings mit einigen Ausführungen, die als Warnung vor der exzessiven Hingabe zur Musik verstanden werden sollen: Er berichtet über biografische Erfahrungen und kommuniziert mit seinem Sohn über seine Studienzeit, die er außer zu juristischen Kollegien vor allem zum leidenschaftlichen Musizieren nutzte, wodurch die Jurisprudenz jedoch immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Beinahe hätte er das Examen nicht bestanden, wenn er sich nicht kurz zuvor geschworen hätte, die Geige bis nach den Abschlussprüfungen nicht mehr anzurühren, denn er empfand die Passion zur Musik als eine destruktive, sich gegen Disziplin und Leistungswillen stellende Macht. Doch auch nach bestandem Examen wollte er den Geigenkoffer nicht noch einmal öffnen, aus Furcht, wieder dem Kunstgenuss zu verfallen: „Die Geigenlust hatte sich eben nicht biegen sondern nur brechen lassen“⁴⁴. Heiner hört ihm aufmerksam zu und reagiert auf diese „ernste Geschichte eigener Jugendschwächen“ mit den Worten: „Du hast mich sehr lieb, Vater!“⁴⁵, denn er ist zutiefst gerührt, dass „dieser geliebte und bewunderte Vater“ ihm gegenüber so „schonungslos“ und offen über seine Jugendzeit spricht.⁴⁶ Mit dieser Fehlinterpretation der Worte des Vaters entsteht ein Kommunikationsproblem für Heiner, da er die mit der Erzählung des Vaters verbundene Ermahnung, sich nicht der ‚brotlosen Kunst‘ hinzugeben, sondern in einen erfolversprechenden, reputablen Beruf zu investieren, nicht in dem vom Vater intendierten Maß realisiert. Die Kommunikationsinkongruenz zwischen Sohn und Vater basiert hier also auf der defizitären Kompetenz des Vaters, über seine bloße Erzählung hinaus einen unmissverständlichen restriktiven Appell an seinen Sohn zu richten. Dadurch kommt es vorerst nicht zu einem Austausch der verschiedenen Vorstellungen und der Heiners Zukunft betreffenden Ziele, womit das Kommunikations- und das damit verbundene Verständnisproblem für Heiner zunächst aufrechterhalten bleibt.

⁴⁴ Strauß: Freund Hein, S. 71.

⁴⁵ Ebd. S. 72.

⁴⁶ Ebd.

Die Skepsis und Aversion des Protagonisten gegenüber der Schule wächst, da er vor allem gegen „die böse Macht“⁴⁷ Mathematik nichts mehr auszurichten weiß, und der Wunsch, die Schule möglichst bald zu verlassen, bemächtigt sich seiner mehr und mehr.

In der Hoffnung auf Verständnis des Vaters für seine verzweifelte Schulsituation erwähnt er den vorzeitigen Schulabgang eines Mitschülers. Doch auch hier kommt es nicht zu einer offenen Kommunikation, denn der Vater hält sich mit einem ausdrücklichen Verbot für eine vorzeitige Beendigung der Schullaufbahn weiterhin zurück und prophezeit Heiner lediglich, dass dieser sich eines Tages glücklich schätzen wird, „in den neun Gymnasialjahren“⁴⁸ „möglichst eindrücklich [...] das Bild einer [nachhaltigen] Kultur in sich aufgenommen zu haben“⁴⁹.

Auch das ignorante Verhalten seines Lehrers fördert Heiners Unbehagen sowie seine Abneigung gegen die Schule:

„Wenn aber der Klassenlehrer mir mit Ermahnungen und Vorstellungen kommt, daß man meinen könnt’, ich tät’ nichts und sei ein Strolch, dann denk’ ich nur: Ist der ein Esel! Merkt nicht einmal, daß ich tu’, soviel ich kann!“⁵⁰

Anhand dieser Kritik wird deutlich, dass der Lehrer Heiners Leistungen nicht nach einem auf ihn individuell abgestimmten Maßstab bewertet, sondern „den Schüler zu sehr nach dem Schema behandel[t]“⁵¹, sodass potentielle Stärken unentdeckt bleiben. Diese generalisierende Behandlung von Seiten des Lehrers desillusioniert Heiner und lässt ihn in einer depressiven Haltung verharren, die für seinen späteren Entschluss zum Suizid mit ursächlich ist.

⁴⁷ Strauß: Freund Hein, S. 79.

⁴⁸ Ebd. S. 75.

⁴⁹ Ebd. S. 74.

⁵⁰ Ebd. S. 87.

⁵¹ Keller, Hans: Jugend und Erziehung in der modernen deutschen Dichtung. Diss. Zürich 1938, S. 16.

VI.2.3. DIE ERSTE NICHTVERSETZUNG

Um die Pfingstzeit ist sich Heiner gewiss, dass er aufgrund seiner ungenügenden schulischen Leistungen nicht versetzt wird. Bestürzt hofft er, dass sein Vater nun einsieht, „daß er zu diesem Studiengang nicht bestimmt sei“, und ihn „von dieser Qual und Zeitvergeudung“ erlöst.⁵² Doch der Vater tröstet ihn lediglich mit den Worten: „Nur den Kopf nicht hängenlassen!“⁵³ Diese vom Vater als Aufmunterung intendierte Bemerkung lässt Heiner jedoch innerlich verzweifeln, da ihm dadurch bewusst wird, dass der Vater ein vorzeitiges Verlassen der Schule nicht tolerieren würde.

Als Heiner, wie befürchtet, nicht versetzt wird, „fühlte [er] zum ersten Male die unbegreifliche, feindselige Gleichgültigkeit des Lebens in ihrer ganzen eisigen Kälte.“⁵⁴ Dieses Gefühl der Indifferenz lässt Heiners allmählich zunehmende Desperation und die Frage nach dem Sinn des Lebens evident werden. Ein Gefühl von Hilflosigkeit und Überforderung ist damit eng verbunden: Er „fühlte“ sich „ohnmächtig [...] gegen das ganze gymnasiale Wesen“.⁵⁵ Doch der Entschluss des Vaters steht fest und er kommuniziert diesen unmissverständlich: „Du [...] wirst die beiden letzten Schuljahre ohne Anstrengung erledigen“. Mit dem Ausruf „Unser Kampf ums Dasein verlangt Härte vom Mann!“⁵⁶ appelliert er nun erstmals eindringlich an das Durchhaltevermögen seines Sohnes. Doch Heiner weiß, dass er nicht genügend Selbstbewusstsein und Ausdauer besitzt, um sich in der Schule durchzusetzen und die Anforderungen zu erfüllen. Er fühlt sich vielmehr bedroht und vom Schulsystem erdrückt. Dieses Gefühl der Wehrlosigkeit überträgt sich nun auf „alles, was ihn umgab, das ganze Leben“⁵⁷. Dementsprechend fühlt er sich nicht in der Lage, auf den Vater offen zuzugehen und ihn darum zu bitten, die Schule verlassen zu dürfen.

⁵² Strauß: Freund Hein, S. 95.

⁵³ Ebd. S. 94.

⁵⁴ Ebd. S. 98.

⁵⁵ Ebd. S. 99.

⁵⁶ Ebd. S. 102.

⁵⁷ Ebd. S. 107.

Auch diese Emotionen sind von tiefer Verzweiflung geprägt und bilden somit ein weiteres Motiv für seinen späteren Suizid.

Das Einzige, was ihm immer wieder Lebensenergie zurückgibt, ist die Musik: Heiner skizziert eine erste eigene Komposition, die ihn die vorausgegangenen Strapazen weitgehend vergessen lässt. Das verdeutlicht, wie existenziell wichtig die Musik für Heiner ist und welche Kraft er aus ihr ziehen kann, um die beschwerlichen Seiten seines Lebens besser zu meistern.

Im darauffolgenden Schuljahr kommt Karl Notwang neu in die Klasse, in dem Heiner einen guten Freund findet und der von Anfang an versucht, in Heiner ein gesundes Selbstbewusstsein zu wecken. Obwohl sich Karl ebenfalls für die schönen Künste interessiert, stellt er eine Kontrastfigur zu Heiner dar, da er „als selbstbewusster Individualist, der in der Schule zu provozieren weiß“⁵⁸, „als Sprachrohr der Schul- und Gesellschaftskritik“⁵⁹ dient. Mit Nachdruck äußert er gegenüber Heiner seine negative Einstellung zur Schule:

„[E]s ist alles für das Leben, was ihr lernt, nur zu eurem eigenen Besten!‘ predigen sie – ja, sieht denn nicht jeder, daß sie mit diesem allerfrechsten Schwindel uns nur Dreck in die Ohren schmieren“⁶⁰.

Karl hält das Schulsystem folglich für defizitär und versucht daher, Heiner davon zu überzeugen, dass „Mimikry“⁶¹ die einzig mögliche Strategie ist, um im Schulalltag zu bestehen.

Doch Heiner fehlt die Skrupellosigkeit seines Freundes; daher fühlt er sich nicht in der Lage, Karls Rat zu folgen, denn er weiß: „Wenn ich mich verleiten ließe oder zwänge, gegen mein Gefühl und Gewissen einen Vorteil zu suchen --- ich kann mich darin nicht denken“⁶². Heiners Charakter ist demnach von einem Streben nach Wahrheit geprägt, das ihn daran hindert, auf

⁵⁸ Martin, Ariane: Die modernen Leiden der Knabenseelen. Schule und Schüler in der Literatur um 1900. In: Der Deutschunterricht 52, 2000, H.2, S. 35.

⁵⁹ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 138.

⁶⁰ Strauß: Freund Hein, S. 130.

⁶¹ Ebd. S. 133.

⁶² Ebd. S. 135.

dieselbe Weise zu handeln wie Karl; doch „gerade aufgrund seiner moralischen Integrität [ist er] dem System hilflos ausgeliefert.“⁶³

In der Folgezeit durchzieht seine Niedergeschlagenheit nach und nach alle Bereiche seines Lebens:

„[M]it einem Male schien ihm alles, was er besaß und bisher wachsen gefühlt, wertlos und fraglich, sein Streben und seine Hoffnung töricht und ausichtslos, sein ganzes Dasein nichtig, blutlos, schattenhaft, nicht nur unfähig bis zur Ohnmacht, auch unberechtigt und unwürdig, durch den Wust der Hindernisse durchzudringen, aufzutauchen und sich zu entfalten.“⁶⁴

Auch aus der Freundschaft zu Karl und dessen steter Kommunikationsbereitschaft kann Heiner dauerhaft keinen neuen Lebensmut schöpfen. Im Gegenteil: Obwohl er seinen Freund bewundert und die gemeinsamen Stunden mit ihm genießt, hält ihn „ein lähmendes Bewußtsein der Ungleichheit befangen“, und die „Hauptfrucht dieser Freundschaft war [...] eine Vertiefung seines schwermütigen Hanges“.⁶⁵ Durch den Vergleich mit Karl realisiert Heiner also seine eigene Unzulänglichkeit umso mehr, was ihn jedoch dezidiert auf sich selbst zurückwirft und ihn sukzessive in die Einsamkeit drängt.

VI.2.4. DAS MUSIZIERVERBOT UND DIE ZWEITE NICHTVERSETZUNG

Als am Ende des darauffolgenden Schuljahres eine zweite Nichtversetzung droht, versucht Heiner, seinem Vater zu signalisieren, dass er die Grenze seiner Aufnahmefähigkeit erreicht hat und eine Besserung seiner Leistungen für unwahrscheinlich hält. Doch anstatt die Kommunikation mit seinem Sohn zu vertiefen und sich mit dessen Zweifel auseinanderzusetzen, zieht der Vater die ‚Erziehungs-Schraube‘ noch ein Stück enger und verbietet Heiner während der folgenden drei Monate das Musizieren an Schultagen. Dieser reagiert konsterniert, und obwohl er insistiert: „Ohne Musik kann ich nicht sein“⁶⁶, bleibt

⁶³ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 138.

⁶⁴ Strauß: Freund Hein, S. 138.

⁶⁵ Ebd. S. 140.

⁶⁶ Ebd. S. 143.

der Vater bei seiner Reglementierung und lehnt damit die weitere Kommunikation zu diesem Thema ab.

Das Musizierverbot wirkt auf Heiner wie ein „Todesurteil“⁶⁷, da es ihm die Lebensgrundlage entzieht. Er ist äußerst verzweifelt, denn von nun an gibt es für ihn keinen essenziellen Daseinsgrund mehr. Zum ersten Mal in seinem Leben fühlt er „die Teilnahme seines Vaters nicht und [...] nur etwas Fremdes ihn zwingen.“⁶⁸ Um seinen Verdruss zu lindern, beginnt er sich heimlich mit alten Partituren zu beschäftigen. Doch zugleich plagt ihn sein schlechtes Gewissen dem Vater gegenüber, wodurch sich seine Desperation verstärkt: „[I]ch verschlimmere nur alles.“⁶⁹ Heiners depressiver Zustand steigert sich daraufhin zu einer ihm immer unerträglicher werdenden Situation, aus der er sich bis zum Ende seines Lebens nicht mehr befreien kann und die somit die Basis für seine Selbsttötung bildet.

Aufgrund seiner drohenden Nichtversetzung sucht Heiner auch die Kommunikation mit seinem Mathematiklehrer und schildert ihm, auf Verständnis hoffend, seine missliche Lage. Doch der Lehrer zeigt weder Einsicht noch Einfühlungsvermögen und reagiert empört auf Heiners Argumentation: „Lebenszweck – um den Schulzweck handelt es sich! [...] Eingebildetes, anmaßendes Geschwätz!“⁷⁰ Resigniert verlässt Heiner daraufhin das Haus des Lehrers und wirft ihm in Gedanken vor, dass er lediglich die „Bewertung der formalen Kompetenz des Schülers [...] ohne Einbeziehung der Schülerpersönlichkeit“⁷¹ präferiert. Er fühlt sich vom Lehrer hinsichtlich seiner individuellen Begabungen und Fähigkeiten verkannt und zum Objekt stigmatisiert, was ihn in seinen Erwartungen zutiefst enttäuscht, ihm weiter den Lebensmut entzieht und seine Einsamkeit affirmiert. Auch dieses ernüchternde Gespräch mit dem Lehrer kann also als mit ursächlich für die spätere suizidale Tat Heiners verstanden werden.

⁶⁷ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 139.

⁶⁸ Strauß: Freund Hein, S. 144.

⁶⁹ Ebd. S. 153.

⁷⁰ Ebd. S. 159.

⁷¹ Ehlenberger: Adoleszenz und Suizid, S. 87.

Drei Tage vor Schuljahresende entwickelt sich zwischen Heiner und seinem Vater ein letztes Mal eine die Schule betreffende Diskussion. Dabei „unternimmt“ der Junge erstmalig „einen Versuch der Selbstbehauptung gegenüber der Beherrschung durch den Vater“⁷², indem er diesen überzeugen will, dass für ihn die Schule lediglich eine Zeitverschwendung darstellt. Doch der Vater verteidigt die Schulausbildung nach wie vor als essenzielle und einzige Voraussetzung für ein erfülltes Leben:

„Die künstlerische Reifung setzt eine menschliche Reife voraus, die aber kann dir nicht auf dem Klavierstuhl oder am Notenpult kommen, sondern nur im Kampfe deines Willens [...] mit der Härte des Lebens“⁷³.

Heiner kann sich mit dieser Ansicht nicht identifizieren, lenkt dieses Mal aber nicht resignierend ein, sondern möchte dem Vater seinen Standpunkt unbedingt verständlich machen und insistiert daher auf seine tiefste Überzeugung. Verzweifelt nach Argumenten ringend „und, um die Übermacht seiner Veranlagung zu betonen“⁷⁴, gesteht er ihm sogar, sich über das Verbot hinweggesetzt und mit der Musik beschäftigt zu haben. Durch dieses Geständnis kommt es zum endgültigen Bruch zwischen Vater und Sohn. Diese irreversible Entzweiung trägt zu Heiners späterem Entschluss, sich das Leben zu nehmen, nicht unerheblich bei.

Am letzten Schultag setzt sich Heiner ein letztes Mal ans Klavier, bevor er zur Zeugnisausgabe in die Schule geht. Da er seine unermessliche Verzweiflung nicht verbal kommunizieren kann, lässt er stattdessen die Musik sprechen und intoniert frei auf dem Klavier, womit er zugleich noch einmal seiner unerschütterlichen Liebe zur Musik Ausdruck verleiht: „Es waren lebendige Töne aus freier Brust, ernst, klar und stark“⁷⁵. Sein Klavierspiel lässt sich außerdem als ein letztes Aufbegehren gegen die vom Vater auferlegten Zwänge, denen er sich nun endgültig nicht mehr beugen kann und will, verstehen.

⁷² Ehlenberger: Adoleszenz und Suizid, S. 85.

⁷³ Strauß: Freund Hein, S. 164.

⁷⁴ Ebd. S. 165.

⁷⁵ Ebd. S. 168.

Der Vater, der dem Spiel widerstrebend zuhört, erkennt aber selbst in dieser Situation nicht die Not und das Ausmaß der Desperation seines Sohnes und nimmt dessen ‚Hilferuf‘ nicht wahr; in dem demonstrativen Akt des Musizierens sieht er vielmehr nur „die Widerspenstigkeit eines Sohnes, der sich plötzlich mit plumpem Trotz der väterlichen Führung entreißen will“⁷⁶.

Gänzlich desillusioniert begibt sich Heiner daraufhin in die Schule, wo er sich ebenfalls aufsässig und provokant verhält, indem er sich vorzeitig von der Abschlussfeier entfernt, seinem Lehrer respektlos gegenübertritt und ohne Zeugnis den Raum verlässt.

Da Heiner jedoch spürt, dass er nicht in der Lage ist, dieses neugewonnene Selbstbewusstsein aufrechtzuerhalten und als Charakterzug in sein Leben zu integrieren, folgt auf diese kurzzeitige Rebellion jedoch sogleich der Rückzug aus seinem gewohnten Leben, der schließlich zur absoluten Kapitulation und somit zu seinem Suizid führt.

VI.2.5. DIE REAKTIONEN AUF HEINERS SUIZID

Heiners Leichnam wird auf einem Waldweg von vorbeikommenden Marktweibern aufgefunden. Sie identifizieren ihn sogleich als den Sohn der Familie Lindner und reagieren auf den suizidalen Akt mit Bestürzung und Entsetzen, aber auch mit einer gewissen Empörung, denn sie sind sich einig: „Wie kann man auch! So eine Sünd’!“⁷⁷ Aus ihrer Betitelung des Suizids als ‚Sünde‘ lässt sich schließen, dass sie die Auffassung vertreten, dass der Mensch als Werk Gottes nicht das Recht hat, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen, und eine Selbsttötung daher als Todsünde begreifen. Außerdem beschließen sie, auf die Benachrichtigung der Polizei zu verzichten, um vor allem Heiners Mutter Unannehmlichkeiten und unbequeme Fragen zu ersparen: „Nein, nichts Polizei! Wolltet ihr zuerst von so einem ausgeviselt werden?! Das tu’ ich schon seiner

⁷⁶ Strauß: Freund Hein, S. 168.

⁷⁷ Ebd. S. 197.

Mutter nicht an!⁷⁸ Sie legen den Leichnam stattdessen in einen ihrer Handwägelchen, decken ihn zu und bringen ihn zum Elternhaus.

Heiners Vater ist der Erste, der den Toten zu Gesicht bekommt. Nach einer kurzen Schockreaktion fordert er „mit bittendem Blick“ von den Frauen: „Sprechen Sie nicht davon!“⁷⁹ Der Vater hat demnach unmittelbar realisiert, dass es sich bei dem Tod seines Sohnes nicht um einen Unfall, sondern um Suizid handelt, und spricht daher sogleich ein Kommunikationsverbot aus, weil er im Falle eines Bekanntwerdens dieses Umstands um die Reputation seiner Familie fürchtet. Die Priorität, die der Vater hier setzt, besteht also darin, die Familienehre durch das Verschweigen der Todesumstände seines Sohnes zu bewahren. Damit stigmatisiert er jedoch Heiners suizidale Tat, womit ein letztes Mal der Antagonismus zwischen Vater und Sohn deutlich wird.

Als der Vater den toten Sohn die Treppe hinaufträgt, kommt Karl ihm zu Hilfe. Nach einem letzten Blick „in die starren, abwesenden Augen seines Freundes“ drückt er sie ihm zu und nimmt ein Lächeln in Heiners Gesicht wahr, das ihn „befreite“.⁸⁰ Karl verlässt das Zimmer und begegnet Heiners Mutter, die ihn, das Schlimmste ahnend, nach Heiner fragt. Karl antwortet mehrdeutig, und um ihr ein wenig Trost zu spenden, fügt er noch hinzu: „Er lächelt.“⁸¹ Diese Äußerung beinhaltet jedoch nicht nur die Intention zu trösten, sondern soll auch andeuten, dass Karl für die suizidale Tat seines Freundes ein gewisses Maß an Verständnis aufbringt; denn das Lächeln wirkt auf ihn wie ein Signal dafür, dass Heiner seinem jungen Leben wohlüberlegt ein Ende gesetzt hat und folglich von der Entscheidung zum Suizid überzeugt war.

Letztlich kann Karl aber seine Fassung nicht länger wahren: „[D]a übermannete es ihn, und er stürzte fort.“⁸² Mit dieser Reaktion, in der sich Karls Trauer um seinen besten Freund manifestiert, schließt der Roman.

⁷⁸ Strauß: Freund Hein, S. 197.

⁷⁹ Ebd. S. 198.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd. S. 199.

⁸² Ebd.

VI.2.6. ZUSAMMENFASSUNG

Die Selbsttötung des Protagonisten Heiner Lindner markiert den Kulminations- und Endpunkt eines durch Zwang und Leistungsdruck bestimmten kurzen Lebens. Vom Vater zum Schulbesuch gezwungen und von den Lehrern missverstanden und bezüglich seiner Begabungen verkannt, geht Heiner daran zugrunde, dass er seine Persönlichkeit entsprechend seinen Talenten und Bedürfnissen nicht entwickeln kann. Denn sein Lebenselixier ist die Musik; doch das Bildungs- und Erziehungssystem, dem er unterworfen ist und gegen das er sich nicht zu wehren weiß, lässt eine individuelle, von Musik geprägte Lebensgestaltung nicht zu, und somit zerbricht Heiner, „die labile Künstlernatur“, an dem „Konflikt zwischen Neigung und Leistungsdruck“.⁸³

Daher ist in seinem Suizid sowohl eine Flucht zu sehen, da er sich der ihm aufoktroierten Lebensweise nicht länger gewachsen fühlt, als auch eine „radikale Verweigerung [...] den Ansprüchen der Gesellschaft gegenüber“⁸⁴, an der er mittels seiner suizidalen Tat Kritik übt. Zudem bedeutet sein Suizid aber auch eine Erlösung von seinem Leiden und stellt somit – vor allem im Gegensatz zu den bisherigen Zwängen – eine Befreiung für ihn dar.

Schließlich hebt der Suizid Heiners Isolation und Einsamkeit hervor, denn er stellt für ihn die einzige Möglichkeit dar, seinen Prinzipien treu zu bleiben: „Sein selbstgewählter Tod ist der Verzicht auf ein Leben mit Kompromissen, denn nur auf diese Weise ist es ihm möglich, sich und sein Ideal zu bewahren.“⁸⁵ In dieser Hinsicht wird „für Heiner der Tod zum letzten Freund“⁸⁶, womit auf den Titel des Romans, der die Kurzform des Vornamens ‚Heinrich‘ mit dem Euphemismus für ‚Tod‘ verbindet, zurückverwiesen wird.

⁸³ Gregor-Dellin, Martin: *Freund Hein* von Emil Strauß. Eine Schüler- und Künstlertragödie? In: „Wahr sein kann man.“ Zu Leben und Werk von Emil Strauß (1866-1960). Hrsg. von Bärbel Rudin. Pforzheim 1990, S. 57.

⁸⁴ Martin: *Die modernen Leiden*, S. 35.

⁸⁵ Noob: *Der Schülerselbstmord*, S. 237.

⁸⁶ Möhrmann, Renate: *Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil*. Bonn 1974, S. 75.

VI.3. EXKURS: SCHÜLERSUIZIDE ZUR ZEIT DER JAHRHUNDERTWENDE

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kam es im Schul- und Bildungswesen des Wilhelminischen Zeitalters zu weitreichenden Veränderungen. Bisher hatte die Autorität in der Schule allein beim Lehrer gelegen,

„der die Schüler zur passiven Rezeption veranlaßte und eigene Denkarbeit, individuelle Ansprüche und Spontaneität stark einschränkte. Dies führte bei den Schülern [u.a.] zu [...] der ausschließlichen Orientierung am von den Zensuren vorgegebenen Maß“⁸⁷.

Auf diese Weise wurde der Schüler zum „Objekt, dessen Persönlichkeit hinter seine Leistungen zurücktrat“⁸⁸ und „das Urteil über die ‚Reife‘ einer Person [wurde] zum Urteil über die Person schlechthin“⁸⁹.

Basierend auf der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich entwickelnden Kinder- und Jugendpsychologie, dergemäß „Kindheit und Jugend [...] nicht mehr nur bedeutsam in bezug auf eine spätere Entwicklung [waren], sondern [...] einen Wert an sich“⁹⁰ gewannen, entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Reformpädagogik, die „das ‚Naturkind‘ [entdeckte] und [...] gegen das etablierte Bildungssystem zu Felde“⁹¹ zog. Die Vertreter dieser Reformpädagogik äußerten vehement das

„Bedürfnis nach einer Loslösung von den unzeitgemäßen pädagogischen Verfahrensweisen, von den veralteten Erziehungsmethoden in Elternhaus und Schule, von dem Patriarchalismus der wilhelminischen Regierung, die in ihrer Gesamtheit der Jugend das Recht auf autonomes, eigenverantwortliches Handeln absprachen“⁹².

Den Maximen „Vom Kind aus“ und „Zurück zum Kind“ folgend, wurden die Bedürfnisse des Kindes nun zunehmend in den Fokus des Interesses gerückt: „[D]ie Erwachsenen sollen sich am Kind ein Beispiel nehmen und so ihren verlorenen ‚Kindersinn‘ zurückgewinnen.“⁹³

⁸⁷ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 106.

⁸⁸ Ebd. S. 104.

⁸⁹ Ebd. S. 105.

⁹⁰ Möhrmann: Der vereinsamte Mensch, S. 66.

⁹¹ Wenchao: Das Motiv der Kindheit, S. 26.

⁹² Noob: Der Schülerselbstmord, S. 102.

⁹³ Wenchao: Das Motiv der Kindheit, S. 27.

Dieses Postulat richtete sich jedoch nicht nur an das Lehrpersonal, sondern auch an die Elternschaft. Denn das Wilhelminische Zeitalter war vor allem von der

„Aufrechterhaltung einer vom Staat implementierten Autorität [gekennzeichnet], die [...] in den Forderungen der Väter nach schulischem Erfolg und einer Verbesserung des sozialen Ansehens zu ihrem Ausdruck fand.“⁹⁴

Essenziell für die Väter respektive Eltern war also nicht der Lernprozess als solcher oder dass ihre Kinder anhand der unterschiedlichen Lernstoffe eine eigene Persönlichkeit mit individuellen Interessen entwickelten, sondern dass ihre Nachkommen die von der Schule vorgegebenen Anforderungen mit einem bestmöglichen Ergebnis erfüllten und damit das Klassenziel erreichten. Dementsprechend wurde schulisches Versagen mit Maßregelung und Liebesentzug bestraft, wodurch „die Schulniederlage [sich] oft [...] zum traumatischen Erlebnis“⁹⁵ ausweitete.

Hielten die Schüler diesem Leistungsdruck nicht stand, flüchteten sie sich oftmals in den Suizid, um weiteren Versagensängsten und Pönalisierungen zu entgehen. Demgemäß wurde „besonders ab 1870 [...] eine steigende Zahl von Schülerelbstmorden verzeichnet“, wobei „harte und als ungerecht empfundene Behandlung, Furcht vor Strafen [und] Angst vor Prüfungsversagen“ die häufigsten Motive darstellten.⁹⁶ Der Suizid bedeutete in diesen Fällen also auch „die totale Absage an die Erziehungsinstanzen“⁹⁷ und konnte somit nicht nur als Flucht, sondern auch als gesellschaftskritische Reaktion auf das überholte Bildungssystem verstanden werden.

Aufgrund der zunehmenden Schülersuizide zu dieser Zeit griffen die Literaten diese gesellschaftliche Thematik auf und begannen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, sich mit der Institution Schule und der Reformpädagogik zu beschäftigen und den Themenkomplex ‚Schule und Suizid‘ in ihre Werke mit

⁹⁴ Noob: Der Schülerelbstmord, S. 17.

⁹⁵ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 107.

⁹⁶ Ebd. S. 108; vgl. dazu auch die Konstatierung von Julius Bachem: „Noch verdient bemerkt zu werden, daß die Selbstmordziffer der [...] Kinder (Schüler) in der Neuzeit eine starke Steigerung erfahren hat, was sich [...] als eine Folge der Erziehung [...] erklärt“ (Bachem, Julius: Selbstmord. In: Staatslexikon. Hrsg. von dems. Freiburg 1911. Bd. 4, Sp. 1097).

⁹⁷ Noob: Der Schülerelbstmord, S. 119.

einzu beziehen. Infolgedessen spiegelte die „Literatur ab 1890 [...] in vielfältiger Weise die konfliktgeladene Situation der Jugend in Schule und Elternhaus zur Zeit der Jahrhundertwende wider.“⁹⁸ Zu diesen sogenannten ‚Schülerromanen‘ zählt auch der Roman „Freund Hein“, der

„als Anklage des Leistungsethos der Wilhelminischen Gesellschaft, welches die Verantwortung trägt für das repressiv-obrigkeitsstaatliche, nivellierend-konformistische Schulsystem“⁹⁹,

begriffen werden kann.

⁹⁸ Langenberg-Pelzer: Das Motiv des Selbstmords, S. 112.

⁹⁹ Ehlenberger: Adoleszenz und Suizid, S. 51.

VII. ARTHUR SCHNITZLER: FRÄULEIN ELSE

Während eines Ferienaufenthalts in einem Hotel in den Dolomiten erhält die 19-jährige Else einen Expressbrief von ihrer Mutter mit der Aufforderung, den befreundeten Herrn von Dorsday um ein Darlehen für den Vater zu bitten. Dorsday erklärt sich zwar zur Hilfe bereit, verlangt aber als Gegenleistung von Else, dass sie sich ihm nackt zeigt. Else erfüllt Dorsdays Wunsch auf ihre Weise, indem sie sich nicht nur vor ihm, sondern auch vor den anwesenden Hotelgästen entblößt, und bricht daraufhin zusammen. Sie wird in ihr Zimmer getragen und nimmt sich dort in einem unbewachten Augenblick das Leben.

VII.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Die Novelle „Fräulein Else“¹ besteht in erzähltechnischer Hinsicht aus einem inneren Monolog², der nur an wenigen Stellen von wörtlicher Rede durchsetzt ist. Die innere, „kritisch-kommentierende, frei assoziierende und imaginierende Stimme“ der Figur Else ist dabei „ohne Anführungszeichen [und] im Normaldruck gesetzt“, während „die äußere [ebenfalls im Normaldruck gesetzte] Stimme des konventionellen Fräuleins [...] durch Anführungszeichen“ markiert wird³ – im Gegensatz zur wörtlichen Rede der anderen Figuren, welche

¹ Die Novelle wurde im Oktober 1924 in der Zeitschrift „Die Neue Rundschau“ erstveröffentlicht. Im November 1924 wurde „Fräulein Else“ dann mit wenigen Änderungen auch in Buchform im Zsolnay Verlag, Wien, publiziert. Diese Ausgabe stellt die endgültige Fassung der Novelle dar. Im Folgenden wird aus einer von Johannes Pankau herausgegebenen Ausgabe von 2002 zitiert, die dieser Endfassung folgt.

² Diersch, Manfred: Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1977, S. 94: „Arthur Schnitzler ist in die deutsche Literaturgeschichte als der Dichter eingegangen, der erstmals den inneren Monolog als strukturbildendes Gestaltungsmittel für ein erzählerisches Werk benutzte“, so z.B. in „Leutnant Gustl“ (1900) und in „Fräulein Else“ (1924).

³ Schmaus, Marion: Lese Fräulein! Anmerkungen zum Ethos literarisch-literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Hermeneutik anlässlich von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Sprache und Literatur 41, 2010, S. 85.

nicht nur durch Anführungszeichen, sondern auch durch Kursivschrift gekennzeichnet und damit deutlich von Elses Äußerungen abgegrenzt ist.

Aufgrund der Technik des inneren Monologs wird die Geschichte ohne kommentierende Erzählerinstanz allein aus der Perspektive der Protagonistin wiedergegeben, womit auch das Handeln sämtlicher anderer Figuren ausschließlich aus der subjektiven Sicht Elses vermittelt wird. Der inhaltliche Schwerpunkt der Novelle liegt jedoch nicht auf der äußerlich ablaufenden Handlung, sondern auf den Gedanken, Kommentaren, Reflexionen und Bewertungen Elses, denen der Rezipient mithilfe des inneren Monologs, der als die „genuine Darstellungsform der Selbstanalyse“⁴ zu bezeichnen ist, en détail folgen kann. Anhand dieser Technik, durch die sich die erzählte Zeit der Erzählzeit annähert, was den Authentizitätsgrad des Dargestellten steigert, erhält der Rezipient ausführlich Einblick in die Psyche der Figur Else und kann auf diese Weise die die gesamte Novelle hindurch thematisierte „Spaltung zwischen der inneren und der äußeren Welt der Hauptperson“⁵ nachvollziehen. Denn das, was Else laut äußert, entspricht kaum dem, was sie im Stillen denkt, und infolge ihrer Überzeugung, dass ihre persönlichen Gedanken und Eindrücke mit dem Geschehen um sie herum gänzlich divergieren, reduziert sie ihre Kommunikation auf das Nötigste: „Außer konventionellen Dialogfloskeln [...] und [...] Bittgespräch [...] spricht ‚Fräulein Else‘ im Verlauf der geschilderten Handlungssequenz nicht laut.“⁶ Dieses Missverhältnis zwischen der äußerst zurückhaltenden, angepassten verbalen Kommunikation Elses und ihrer umso umfangreicheren stummen Rede deutet auf eine Kommunikationshemmung hin, die in dem Verhalten der Else umgebenden Gesellschaft wurzelt, von der Protagonistin aber nicht überwunden werden kann. Denn Else ist als 19-jähriges Mädchen aus gutbürgerlichem Hause und damit als Teil dieser Gesellschaft fest in deren Konventionen verankert und sieht sich nicht in der Lage, sich über diese konventionellen Grenzen hinwegzusetzen. Stattdessen hält

⁴ Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Text + Kritik 1998, H.138/139, S. 78f.

⁵ Saletta, Ester: Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers *Fräulein Else* in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien u.a. 2006, S. 68.

⁶ Lersch-Schumacher: „Ich bin nicht mütterlich“, S. 78.

sie ihre Meinung zurück und kommuniziert mit sich selbst. In dieser Hinsicht „kann der Innere Monolog [in „Fräulein Else“] als Metapher für Sprachlosigkeit und Sprechverbot gelesen werden.“⁷

Durch die eindimensionale, persönliche Perspektive nimmt der Rezipient auch unmittelbar an Elses suizidalen Gedanken teil und begleitet die Protagonistin bis zu ihrer Selbsttötung, die ebenfalls ausschließlich aus deren Sicht dargestellt wird und ergo den Schluss der Novelle bildet.

Bevor mit dem suizidalen Ereignis der Kulminationspunkt des Werks erreicht wird, finden sich im Text immer wieder Reflexionen über den Suizid, mehrmals wiederkehrende Gedanken an das Veronal, das Else in ihrem Zimmer aufbewahrt, und andere Hinweise, die als Vorausdeutung auf ihre suizidale Tat bezeichnet werden können.

So lässt bereits Elses erste Äußerung zu Beginn der Novelle auf ihren späteren Suizid schließen: Auf die Frage ihres Cousins Paul, ob sie das Tennisspiel mit ihm und seiner Bekannten Cissy fortsetzen möchte, antwortet Else: „Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu.“⁸ Die Novelle beginnt also „mit einem Abschied, vordergründig bezogen auf das Tennisspiel, im Verweisungssystem des Textes jedoch bereits den Schluß im Selbstmord präludierend“⁹.

Im weiteren Verlauf wägt Else mehrere Male die Eventualität, sich das Leben zu nehmen, ab, wobei sie sich immer wieder selbst beruhigt respektive daran erinnert, dass das Veronal griffbereit in ihrer Nähe liegt:

„Die Schachtel mit dem Veronal hab ich bei den Hemden.“; „Das Veronal habe ich bei der Wäsche.“; „Das Veronal liegt unter der Wäsche, für alle Fälle.“; „Zum Veronal ist immer noch Zeit.“¹⁰

Auffällig bei ihren Reflexionen ist, dass sie den wiederholt aufkommenden Gedanken an Suizid jedes Mal sogleich wieder verwirft, um ihn wenig später erneut aufzunehmen:

⁷ Lange-Kirchheim, Astrid: „Dummer Bub“ und „liebes Kind“. Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*. In: Arthur Schnitzler. *Affären und Affekte*. Hrsg. von Evelyne Polt-Heinzl u. Gisela Steinlechner. Wien 2006, S. 108.

⁸ Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. Hrsg. von Johannes Pankau. Stuttgart 2002, S. 5.

⁹ Pankau, Johannes: Nachwort zu „Fräulein Else“. In: Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*. Hrsg. von Johannes Pankau. Stuttgart 2002, S. 97.

¹⁰ Schnitzler: *Fräulein Else*, S. 21; S. 23; S. 55; S. 56.

„Am liebsten möchte ich tot sein. – Es ist ja gar nicht wahr.“; „Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen [...]. Wieviel Pulver braucht man denn?“; „Und dann kommt das Veronal. Nein, wozu denn? Warum denn sterben?“¹¹

Elses Überlegungen stellen also ein abwechselndes Pro und Kontra hinsichtlich ihres Suizids dar, was im Rezipienten bezüglich der Vermutung, dass Else sich das Leben nehmen wird, zunächst ein Gefühl der Unsicherheit auslöst: „Auf- und Abbau von [Elses Suizid-]Entwürfen gehen einher mit der Aktivierung und Deaktivierung der Bereitschaft im Leser, den Tod Elses zu erwarten“¹².

Auch während Else das Veronal in einem Glas Wasser auflöst, scheint ihr endgültiger Entschluss zum Suizid noch nicht gefällt zu sein – „daß ich sie [die Pulver] ins Glas schütte, verpflichtet ja zu nichts“¹³ –, und doch lässt sich diese Handlung zugleich als Präparation ihrer Selbsttötung ansehen. Denn dass sie die Veronal-Pulver im Wasser auflöst, *bevor* sie sich den anwesenden Hotelgästen nackt zeigt, deutet darauf hin, dass sie bei ihrer intendierten öffentlichen Entblößung mit dem Schlimmsten rechnet und daher den Suizid als wahrscheinlichste Konsequenz betrachtet.

Dementsprechend zeigt Else keine Unsicherheit bezüglich ihres suizidalen Vorhabens mehr, nachdem sie sich im Musiksalon entblößt hat und ohnmächtig zu Boden gesunken ist, denn nun ist sie endgültig von ihrem Todeswillen überzeugt. Ihre Gedanken fokussieren das Sterben und weisen somit unmissverständlich auf ihren Suizid voraus: „Alles ist vorbei.“; „Nie wieder werde ich die Augen öffnen.“; „Das Veronal, das Veronal! Wenn sie es nur nicht weggießen.“¹⁴

Nach ihrem Zusammenbruch wird Else in ihr Zimmer getragen. Dort liegt sie regungslos in ihrem Bett; sie selbst kommuniziert nicht, nimmt jedoch die Gespräche der Umstehenden klar und deutlich wahr. Als ihre Tante, Paul und Cissy kurzzeitig den Raum verlassen, ergreift Else mit letzter Kraft das von

¹¹ Schnitzler: Fräulein Else, S. 17; S. 52; S. 55.

¹² Matthias, Bettina: Masken des Lebens. Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers. Würzburg 1999, S. 149.

¹³ Schnitzler: Fräulein Else, S. 57.

¹⁴ Ebd. S. 70; S. 71; S. 73.

ihr präparierte Glas Wasser mit dem Veronal und trinkt es vollständig leer. Währenddessen ist sie sich ihrer suizidalen Tat völlig bewusst: „Ich habe Veronal getrunken. Ich werde sterben.“¹⁵

Durch die Einnahme des Schlafmittels tritt der Tod bei Else jedoch nicht sofort ein, sondern wird um einige Minuten hinausgezögert, in denen ihr Bewusstsein sich langsam verändert und Realität und Traum ineinandergreifen. Ihre Wahrnehmungen verschwimmen, sie hört einerseits weiterhin die Stimmen von Paul und Cissy, halluziniert aber zugleich verschiedene Hotelgäste. Im allmählichen Hinübergleiten ins Jenseits fühlt sie sich wie im Traum und glaubt zu fliegen: „Ich träume und fliege.“¹⁶ Die Termini ‚träumen‘ und ‚fliegen‘ symbolisieren hier folglich das Scheiden aus dem Leben und bilden in diesem Falle also Synonyme für ‚sterben‘.

Mit dem Gefühl des Träumens und Fliegens schließt Elses innerer Monolog und damit die gesamte Novelle. Das Verebben dieser letzten Gedanken und das damit verbundene „Verlöschen des Bewußtseins [...] führt sprachlich schließlich zum Zerschneiden der Wörter“¹⁷: Die Sätze verkürzen sich, die Syntax löst sich langsam auf, sodass zuletzt nur noch Wortfetzen und einzelne Silben übrig bleiben: „Ich fliege ... ich träume ... ich schlafe ... ich träu ... träu – ich flie“¹⁸. Die Novelle endet zudem nicht mit einem Schlusspunkt, sondern mit sechs Auslassungspunkten, die das Sterben und letztlich das Eintreten des Todes signalisieren.

Bezüglich der Suiziddarstellung in „Fräulein Else“ soll noch auf die Diskussion in der literaturwissenschaftlichen Forschung eingegangen werden, ob es sich bei Elses suizidaler Tat um einen vollendeten Suizid oder nur um einen Suizidversuch handelt. In diesem Zusammenhang folgen manche Forscher, die den Suizid der Protagonistin in Frage stellen, der These, dass die Menge an Veronal, die Else zu sich nimmt, nicht ausreicht, um den sicheren Tod herbeizuführen.

¹⁵ Schnitzler: Fräulein Else, S. 78.

¹⁶ Ebd. S. 81.

¹⁷ Diersch: Empiriekritizismus, S. 103.

¹⁸ Schnitzler: Fräulein Else, S. 81.

Michaela Perlmann legt sich hinsichtlich der Antwort auf die Frage nach der Suizidwahrscheinlichkeit bewusst nicht fest und hält den vollendeten Suizid nicht unbedingt für gegeben:

„Ob allerdings die Vergiftungserscheinungen [...] tatsächlich zum Tod führen [...], oder ob Else vielleicht noch gerettet werden kann, weil die Menge des Veronals nicht ausreichend ist, [...] bleibt offen.“¹⁹

Ähnlich sieht Karin Tebben in dem Schlussbild der Novelle nur „einen scheinbaren Tod, der [...] nicht zwangsläufig das Ende bedeuten muss.“²⁰

Auch sie begründet ihre Meinung mit der angeblich zu geringen Dosis Veronal: „Schnitzler ist Arzt und weiß, dass sechs Päckchen Veronal nicht zum Tode führen.“²¹

Für Astrid Lange-Kirchheim kann Elses Suizid nur ein Versuch oder bestenfalls ein misslungener Suizid sein, denn „die aufgelöste Menge von 5 (oder 6?) Tütchen [Veronal] ist definitiv zu wenig.“²²

Schließlich geht Hartmut Scheible infolge seiner Überzeugung, dass es an Elses „Erwachen [...] zu zweifeln keinen Anlaß gibt“, noch detaillierter auf die Veronal-Dosis ein und versucht anhand exakter Berechnungen zu explizieren, dass die von Else eingenommene Dosis nicht tödlich sein kann:

„Da eine Tablette Veronal 0,25 Gramm Diäthylbarbitursäure enthält, nimmt Else höchstens 1,5 Gramm dieses Wirkstoffes ein, dessen tödliche Dosis bei etwa 4 bis 6 bis 12 Gramm liegt.“²³

Bei diesen Berechnungen stützt er sich auf den vermeintlichen Beleg aus der Novelle, dass Elses „gesamter Vorrat“ nur aus „sechs Tabletten bzw. *Pulvern* [...] besteht.“²⁴

Diese Information lässt sich dem Text jedoch nicht eindeutig entnehmen. Denn als Else überlegt: „Wieviel Pulver braucht man denn[, um sich das Leben zu nehmen]?“, antwortet sie sich selbst: „Sechs glaube ich. Aber zehn ist sicherer“, und denkt daraufhin: „Ich glaube, es sind noch zehn. Ja, das werden

¹⁹ Perlmann, Michaela: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München 1987, S. 127.

²⁰ Tebben, Karin: *Selbstmörderinnen in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts – zur poetologischen Signifikanz ihrer Todesarten*. In: *Colloquia Germanica* 35, 2002, S. 16. Ebd.

²² Lange-Kirchheim: „Dummer Bub“ und „liebes Kind“, S. 104.

²³ Scheible, Hartmut: *Arthur Schnitzler*. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 123.

²⁴ Ebd.

genug sein.“²⁵ Und nachdem sie das aufgelöste Veronal getrunken hat, sagt sie in Gedanken zu Paul: „Ich habe Veronal getrunken, Paul, zehn Pulver“²⁶. Laut Else hat sie also nicht fünf oder sechs, sondern zehn Pulver Veronal zu sich genommen, woraus geschlussfolgert werden kann, dass es sich um einen vollendeten Suizid handelt, da die zehnfache Menge eines starken Schlafmittels eine Überdosis darstellt und somit ausreichen würde, um sich selbst zu Tode zu bringen.

Entgegen den oben zitierten Meinungen bemerkt Bettina Matthias bezüglich der Frage nach der Veronal-Dosis jedoch zu Recht, „daß es wohl kaum möglich ist, die Dosierung fiktiver Tabletten zu bestimmen“, und fügt hinsichtlich der spezifischen Struktur der Novelle hinzu:

„Sowohl die psychologische Gestaltung der Figur als auch die rhetorische Führung des Textes weisen auf den Tod Elses jenseits ihrer letzten Sprach- und Traumfetzen hin.“²⁷

Dieser Auffassung ist uneingeschränkt zuzustimmen; denn da Else eine literarische Figur ist, ist es unerheblich, ob die Dosis Veronal, die sie zu sich nimmt, realiter tödlich wäre oder nicht. Die Novelle erzählt von den letzten Stunden aus dem fingierten Leben der Protagonistin Else, die ihre Suizidintentionen schließlich in die Tat umsetzt und sich mit Veronal vergiftet. Aufgrund der Fiktionalität des Textes sind Berechnungen bezüglich der von Else eingenommenen Veronal-Dosis irrelevant; vielmehr wird der Tod der Protagonistin am Schluss der Novelle durch die formale wie inhaltliche Gestaltung der letzten Textzeilen offensichtlich.

²⁵ Schnitzler: Fräulein Else, S. 52.

²⁶ Ebd. S. 79.

²⁷ Matthias: Masken des Lebens, S. 141.

VII.2. MOTIVANALYSE

Aufgrund der Erzähltechnik des inneren Monologs erfährt der Rezipient sämtliche Gedanken und Emotionen der Protagonistin Else direkt und unverfälscht. Durch diese unmittelbare Schilderung der Gefühlslage lässt sich von Beginn der Novelle an in Elses Charakter und Verhalten eine „depressiv-resignative Grundhaltung“²⁸ erkennen, die in diversen Äußerungen und stillen Kommentaren sowie in verschiedenen Todesfantasien zum Ausdruck kommt und schließlich im Suizid kulminiert.

Diese „suizidale Depressivität“²⁹ manifestiert sich bereits in Elses erster laut geäußerten Replik: „Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu.“³⁰ Wörtlich genommen beendet Else mit dieser Aussage ein Tennisspiel, doch ist ihr ‚Nein‘ zugleich auch als „Weigerung [zu verstehen] am vorgezeichneten bürgerlichen Geschlechter- und Rollenspiel weiter teilzunehmen“; damit erteilt sie dem ihr unliebsamen ‚Gesellschaftsspiel‘ also gleich zu Anfang der Novelle eine Absage, womit „ihr späterer Abgang schon vorgezeichnet“ ist.³¹

Wenig später stellt sie sich die Frage: „Wo werd ich mit fünfundvierzig sein?“ und gibt sich sogleich die indifferente bis lebensüberdrüssig wirkende Antwort: „Vielleicht schon tot. Hoffentlich.“³²

Eine erste Todesfantasie überkommt Else, als sie sich in ihrem Zimmer aufs Fensterbrett setzt, um in nervöser Anspannung den Expressbrief ihrer Mutter zu lesen: Sie imaginiert eine Nachrichtennotiz, die von ihrem durch einen Fenstersturz herbeigeführten Suizid berichtet:

„Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else [...] Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht“³³.

²⁸ Lange-Kirchheim, Astrid: Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42, 1998, S. 269.

²⁹ Lange-Kirchheim, Astrid: Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hrsg. von Thomas Anz. Würzburg 1999, S. 124.

³⁰ Schnitzler: Fräulein Else, S. 5.

³¹ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 81.

³² Schnitzler: Fräulein Else, S. 9.

³³ Ebd. S. 11.

Die Disposition zu Depressivität und Todesfantasien – und damit die Suizid-idee – begleitet Else also von Beginn der Novelle an und stellt somit die Basis für ihre weiteren Aktionen und Reflexionen dar. „Elses Monolog erscheint [somit] als Entfaltung eines zu Anfang bereits feststehenden Endes.“³⁴ Potenziert wird diese schwermütige Grundstimmung der Protagonistin noch durch das prämenstruelle Syndrom – „es sind gerade diese Tage“³⁵ –, unter dem Else leidet und wodurch sie „ohnehin besonders reizempfindlich ist“³⁶. Die Kombination aus depressiver Grundstimmung und durch das prämenstruelle Syndrom bedingter psychischer Labilität bildet also die Voraussetzung für Elses folgende Emotionen und Reaktionen.

Allein die Ankunft des Expressbriefs der Mutter alarmiert Else in hohem Maße und lässt sie sogleich das Schlimmste befürchten: „Um Gottes willen, sie werden sich doch nicht umgebracht haben!“³⁷ Elses eigene Suizididee wird hier – und im folgenden Verlauf der Handlung noch mehrfach – auf die Eltern projiziert, womit zunächst ihre Sorge um das Wohl der Eltern zum Ausdruck kommt.

Die negative Vorahnung Elses erfährt dann auch sogleich durch den Inhalt des Briefes eine gewisse Bestätigung: Als Opfer seiner Spielleidenschaft hat der Vater Mündelgelder veruntreut. Falls er seine Schuld bei Doktor Fiala nicht innerhalb der nächsten drei Tage auslöst, droht ihm selbst die Verhaftung und der Familie der ökonomische und gesellschaftliche Ruin. Daher soll Else nun den reichen Kunsthändler Dorsday, der „schon früher einmal dem Papa beige-sprungen“³⁸ ist und der sich momentan ebenfalls im Hotel aufhält, um ein Darlehen von 30 000 Gulden bitten.

Elses erste spontane Reaktion auf die Bitte der Mutter zeigt Irritation und Aversion: „Also, ich soll Herrn Dorsday anpumpen ... Irrsinnig.“³⁹ Doch zugleich realisiert Else augenblicklich die bedrückende Tragweite der elterlichen

³⁴ Lange-Kirchheim: Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft, S. 268.

³⁵ Schnitzler: Fräulein Else, S. 9.

³⁶ Diersch: Empiriokritizismus, S. 95.

³⁷ Schnitzler: Fräulein Else, S. 11.

³⁸ Ebd. S. 13.

³⁹ Ebd. S. 15.

Situation und die damit einhergehende hohe Relevanz ihres eigenen Verhaltens, da sie zwischen den Briefzeilen herausliest, dass die Mutter die Verantwortung, den Vater und somit die gesamte Familie zu retten, in ihre Hände legt. Das Bewusstsein, dass das Schicksal der Familie nun von ihr abhängt, und die damit verbundene Erkenntnis, dass sie der Aufforderung der Mutter Folge zu leisten hat, manövriert Else in eine Situation, in der sie sich überfordert fühlt und die eine große Nervosität in ihr verursacht. Dieses Gefühl der Hilflosigkeit steigert sich innerhalb kürzester Zeit zum Gefühl einer nicht bezwingbaren Konfusion, das die in ihr „eindeutig verwurzelte Todessehnsucht erst recht zum Ausbruch“⁴⁰ bringt: „Am liebsten möchte ich tot sein.“⁴¹

Dennoch zwingt sich Else dazu, in den folgenden Minuten ihre Lage zu überdenken, und imaginiert dabei verschiedene Dialoge mit Dorsday⁴², um einen adäquaten Kommunikationseinstieg für ihr Anliegen zu finden, was ebenfalls auf die Wichtigkeit ihres Auftrags und die daraus resultierende Nervosität hinweist. Ihre Reflexionen sind durchsetzt von Gedanken an das Veronal-Pulver⁴³ und damit an den Suizid, woraus zu schließen ist, dass sie die Selbsttötung als eine zumindest potentielle Alternative betrachtet, falls sie bei Dorsday scheitern sollte. Die immer wiederkehrenden Erinnerungen an das Veronal sind außerdem als Ablenkung von der vor ihr liegenden Aufgabe und als Beruhigungsversuche zu deuten und sind daher ein weiterer Beleg für ihre zunehmende Angst und Nervosität. Denn Else wird sich immer deutlicher bewusst, dass das Wohl ihrer gesamten Familie – also auch ihr eigenes – allein von ihrem Verhandlungsgeschick abhängt, und fühlt sich folglich einem enormen Druck ausgesetzt.

⁴⁰ Bühler, Arnim-Thomas: Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation. Wetzlar 1995, S. 13.

⁴¹ Schnitzler: Fräulein Else, S. 17.

⁴² Ebd. S. 16: „Herr von Dorsday, haben Sie vielleicht einen Moment Zeit für mich? [...] ‚Aber selbstverständlich, mein Fräulein‘“; S. 18: „Gut, daß ich Sie treffe, Herr von Dorsday, ich bekomme da eben einen Brief aus Wien“; S. 19: „Ich bekomme da eben einen Brief, Herr von Dorsday.“; Ebd.: „Eben erhalte ich einen Brief, Herr von Dorsday. – ‚Aber es ist doch gar nicht der Rede wert, Fräulein Else‘“.

⁴³ Ebd. S. 21: „Die Schachtel mit dem Veronal hab ich bei den Hemden.“; S. 23: „Das Veronal habe ich bei der Wäsche.“

Neben diesem Stressgefühl empfindet Else aber auch ein starkes „Gefühl der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins“⁴⁴, da sie allein durch das Verschulden des Vaters in eine Situation gerät, die sie selbst nicht zu verantworten, aber zu klären hat, und die sie in eine Zwangslage bringt, in der sie sich instrumentalisiert und als Kaufobjekt fühlt:

„Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater“; „Nun, wie wär’s, Papa, wenn ich mich heute abend versteigerte? Um dich vor dem Zuchthaus zu retten.“⁴⁵

Die ambivalente Beziehung zu ihrem Vater tritt hier deutlich hervor: Einerseits liebt sie ihren Vater sehr und möchte ihn vor einer Gefängnisstrafe bewahren. Andererseits ist sie enttäuscht, dass die Loyalität, die sie ihren Eltern entgegenbringt, offensichtlich nicht auf Gegenseitigkeit beruht, und nimmt daher auch eine kritische Haltung ihnen gegenüber ein.

Das Gefühl der Degradierung zum Objekt affirmiert in Else auch das Gefühl der Einsamkeit – „Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann.“⁴⁶ –, denn sie fühlt sich vor allem von den Eltern verlassen und unverstanden und durch den Brief der Mutter in ihrer Rolle als Außenseiterin bestätigt.

Als Else Dorsday ihr Anliegen vorträgt und sie ihn um das Darlehen bittet, kann sie äußerlich zwar den Schein des ‚freundlichen Fräuleins‘ aufrechterhalten, doch in ihrem Inneren ist ihr diese prekäre Situation äußerst unangenehm und sie fühlt sich zutiefst gedemütigt: „O, Gott, wie ich mich erniedrige.“⁴⁷ Auch in diesem stummen Kommentar wird der indirekte Vorwurf an die Eltern respektive den Vater deutlich erkennbar.

Von dem Gefühl der Erniedrigung gequält, beschließt sie:

„Ich werde jetzt aufstehen, das ist das beste. Ich lasse mich nicht so behandeln. Papa soll sich umbringen. Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben. Am besten wär’s, sich dort von dem Felsen hinunter-zustürzen und aus wär’s. Geschähe euch recht, allen.“⁴⁸

⁴⁴ Perlmann: Der Traum in der literarischen Moderne, S. 119.

⁴⁵ Schnitzler: Fräulein Else, S. 17; S. 18.

⁴⁶ Ebd. S. 22.

⁴⁷ Ebd. S. 30.

⁴⁸ Ebd. S. 32.

Aber anstatt den Eltern gegenüber ihre Empörung zu kommunizieren und sich damit aus ihrer misslichen Lage zu befreien, behält Else ihre Wut und Enttäuschung für sich und denkt erneut an Suizid. Zunächst projiziert sie die Suizid-idee wieder auf den Vater, was als unterschwellige Schuldzuweisung angesehen werden kann, zieht parallel dazu jedoch auch ihre eigene Selbsttötung in Erwägung und imaginiert aufs Neue einen Sturz in den Tod. Else würde sich also in diesem Moment – zumindest in Gedanken – lieber selbst zu Tode bringen und sogar den Suizid des Vaters billigen, als sich weiterhin dieser demütigenden Situation auszusetzen.

Ihre Worte ‚Geschähe euch recht, allen.‘ implizieren zudem eine gewisse Genugtuung, die sie bezüglich ihres imaginierten Suizids empfindet, da sie diesen Suizid nicht nur als Befreiungsschlag, sondern auch als Anklage gegen die Gesellschaft im Allgemeinen und gegen ihre Eltern im Besonderen versteht respektive verstanden wissen will. Denn sie hegt erhebliche Zweifel an dem sie umgebenden gesellschaftlichen System, das sie letztlich in diese unausweichliche Lage gebracht hat. Doch da sie in den Konventionen, die sie eigentlich anprangern möchte, selbst zu sehr verfangen ist und diese übermächtig auf sie einwirken, vermag sie es nicht, ihre Zweifel und die damit verbundene Frustration nach außen zu kommunizieren und gegen das System aufzubegehren.

„Sie kann sich nicht über die bürgerlichen Konventionen hinwegsetzen und wird gleichsam vom System in eine Rolle gedrängt, in der sie zwar die Wirklichkeit kritisiert, die Kritik aber nicht zum Ausdruck bringen kann.“⁴⁹

Diese Kommunikationshemmung führt dazu, dass sich in Elses Innerem zunehmend Unverständnis, Schmerz und Empörung aufstauen, was als mit ursächlich für ihre depressive Grundstimmung und somit in letzter Konsequenz auch für ihren Suizid angesehen werden kann.

⁴⁹ Knoblen-Wauben, Marianne: Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler. In: Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext. Hrsg. von Guillaume van Gemert u. Hans Ester. Atlanta 1990, S. 292.

Die sowohl Else selbst als auch ihren Vater betreffenden Suizidimaginationen erfahren eine Potenzierung, als Dorsday als Gegenleistung für die Erfüllung ihrer Bitte von Else verlangt, dass sie sich ihm nackt zeigt⁵⁰: „Ich weiß nur, daß alles aus ist. Ich bin halbtot. [...] Es wird dir nichts anderes übrig bleiben, Papa, du mußt dich umbringen.“⁵¹

Diese und weitere stumm an den Vater gerichteten Aufforderungen zur Selbsttötung wechseln im Folgenden jedoch immer wieder mit den Befürchtungen, dass sich der Vater tatsächlich etwas antun könnte, wenn es Else nicht gelingt, ihn zu retten:

„Wenn der Haftbefehl [sic] kommt, erschießt er sich oder hängt sich auf. [...] und ich bin schuld gewesen.“; „alles muß ich tun, was Herr von Dorsday verlangt, damit der Papa [...] sich nicht umbringt.“; „Papa ist verloren, wenn ich nicht die Fassung bewahre.“⁵²

Dem Gefühl der Erniedrigung und der daraus resultierenden Anklage an den Vater, sie in diese demütigende Lage gebracht zu haben, stehen also die Sorge um ihn und die Überzeugung, für sein Wohl verantwortlich zu sein, gegenüber, wodurch der Druck, auf Dorsdays Forderung einzugehen, zunimmt und Else in eine noch größere Zwangslage versetzt. Denn Else fühlt sich unverschuldet in eine hilflose Situation gedrängt, aus der sie keinen Ausweg sieht, gleichgültig, für welche Reaktion sie sich entscheidet: Kommt sie der Forderung Dorsdays nicht nach, hat sie das Wohl ihres Vaters und damit der gesamten Familie auf dem Gewissen, sodass ihre Schuldgefühle sie wohl in den Suizid treiben würden; andererseits müsste sie, um den Vater respektive die Familienehre zu retten, ihre sexuelle Integrität zugunsten der Gewährung eines Darlehens aufgeben, wodurch sie sich wie eine Prostituierte fühlen und sich demzufolge ‚zu Tode schämen‘ würde. Else befindet sich also in einem psychischen Dilemma, das ihren Handlungsspielraum und ihre Entscheidungsfreiheit so sehr einschränkt, dass der Suizid für sie eine immer reellere, nahezu zwingende Alternative darstellt.

⁵⁰ Schnitzler: Fräulein Else, S. 35: „Nichts anderes verlange ich von Ihnen, als eine Viertelstunde dastehen dürfen in Andacht vor Ihrer Schönheit.“

⁵¹ Ebd. S. 37.

⁵² Ebd. S. 41; S. 56f.; S. 67.

Dass Elses Psyche nach Dorsdays Forderung zunehmend von dem Gedanken an Suizid dominiert wird, kommt auch in ihrem dem Gespräch mit Dorsday folgenden Tagtraum zum Ausdruck, denn in diesem Traum wird ihr Suizid antizipiert: Else hat sich – in Variation zu dem später verwendeten Veronal – mit Haschisch vergiftet, sieht sich im Rahmen ihrer eigenen Trauerfeier aufgebahrt in einem Salon liegen und lauscht den Reaktionen der Anwesenden auf ihre suizidale Tat.⁵³ Diese Traumsequenz beinhaltet also nicht nur eine weitere Todesfantasie, sondern deutet damit auch Elses spätere Selbsttötung an.

Else erhält eine zweite Nachricht ihrer Mutter mit der Information, dass sich die Summe des Darlehens von 30 000 auf 50 000 Gulden erhöht hat, da „[s]onst alles vergeblich. Adresse bleibt Fiala.“⁵⁴ Diese keinen Widerspruch duldende Direktive löst in Else erneut ein Gefühl der Konfusion und eine verstärkte Todessehnsucht aus: Während sie über ihren Suizid reflektiert, rührt sie mehrere Pulver Veronal in ein Glas Wasser und stellt dieses griffbereit neben ihr Bett⁵⁵.

Von diesem Augenblick an repetiert sie in Gedanken immer wieder den letzten Satz der Depesche – ‚Adresse bleibt Fiala.‘ –, der auf diese Weise zum Synonym für ihre unausweichliche Situation wird, da er durch die ‚trommelhafte Wiederholung den Eindruck der Unentrinnbarkeit erweckt.“⁵⁶ Dementsprechend findet sich die letzte Wiederholung dieses Satzes gegen Ende der Novelle⁵⁷, als Else bereits das Veronal getrunken hat und ihre bewussten Gedanken allmählich in den ‚Todestraum‘ übergehen.

Trotz des sie überwältigenden Gefühlschaos und der zunehmenden Nervosität entschließt Else sich nach einigen Überlegungen, dem Verlangen von Dorsday

⁵³ Vgl. Schnitzler: Fräulein Else, S. 43f.

⁵⁴ Ebd. S. 55.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 57f.

⁵⁶ Rey, William H.: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin 1968, S. 84.

⁵⁷ Vgl. Schnitzler: Fräulein Else, S. 79.

Folge zu leisten, da sie in ihrer Entblößung die einzige Möglichkeit sieht, die ‚Entblößung‘ des Vaters zu verhindern.

Sie modifiziert jedoch die ursprüngliche Forderung Dorsdays zu ihren Gunsten, indem sie beschließt, sich nicht ihm allein nackt zu zeigen, sondern der ganzen Hotelgesellschaft ihren nackten Körper zu präsentieren. Dieser Entschluss basiert zum einen auf der Intention, Dorsday die Freude zu verderben und ihn zu kompromittieren, denn sein „unmoralisches Ansinnen soll nicht im Geheimen bleiben“; in diesem Sinne stellt die öffentliche Zurschaustellung ihres Körpers „eine Art Bestrafung“ für Dorsday dar.⁵⁸ Zum anderen möchte sie mit dieser Aktion aber auch eine eigene erotische Fantasie ausleben, denn „[s]ich anderen nackt zu zeigen, ist für sie durchaus ein angenehmes Erlebnis, sofern die Initiative dazu von ihr selbst ausgeht.“⁵⁹ Im besten Falle, so wünscht sie sich, würde sie bei ihrer Entblößung also auch der „Filou mit dem Römerkopf“⁶⁰, zu dem sie sich hingezogen fühlt, nackt sehen. Else hat demnach eine durchaus selbstbewusste Einstellung zu ihrem Körper und sogar einen gewissen Hang zum Exhibitionismus: „Alle sollen sie mich sehen.“⁶¹ Durch ihre von Dorsday hervorgerufene Zwangssituation weicht diese exhibitionistische Neigung innerhalb kürzester Zeit jedoch einem immer stärker werdenden Schamgefühl, das „Else [schließlich] die Rückkehr aus ihrem Lähmungszustand ins Leben [verwehrt]“⁶².

Eng mit ihrer Exhibitionslust verbunden ist eine narzisstisch geprägte Selbstwahrnehmung – „Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel?“⁶³ –, die bei ihr jedoch nicht auf einem gesunden Selbstbewusstsein basiert, sondern vielmehr aus ihrer gesellschaftlichen Isolation resultiert: Aufgrund des zunehmenden Kontakt- und Kommunikationsverlusts, den Else schmerzlich erfährt, und der für sie als unüberbrückbar empfundenen Divergenz zwischen ihr und der sie umgebenden Gesellschaft fokussiert Else immer mehr ihr eigenes Ich und beschäftigt sich vornehmlich mit sich selbst. „[S]o wird Else zunehmend in

⁵⁸ Bühler: Fräulein Else, S. 24.

⁵⁹ Perlmann: Der Traum in der literarischen Moderne, S. 121.

⁶⁰ Schnitzler: Fräulein Else, S. 39.

⁶¹ Ebd. S. 58.

⁶² Rey: Arthur Schnitzler, S. 66.

⁶³ Schnitzler: Fräulein Else, S. 60.

Ermangelung anderer Adressaten der eigene schöne Körper zum dialogischen Gegenüber.⁶⁴ Die Kommunikation mit ihrem eigenen Spiegelbild⁶⁵ verdeutlicht demnach ihren Außenseiterstatus und ist zugleich „Ausdruck ihrer Einsamkeit“⁶⁶.

Mit ihrer öffentlichen Enthüllung verfolgt Else außerdem das Ziel, auf das von ihr als höchst defizitär empfundene gesellschaftliche System aufmerksam zu machen und „die totale Käuflichkeit als das Prinzip dieser [sie umgebenden] Gesellschaft“ anzuprangern, was „ein Bekenntnis zu der erotischen Freiheit und damit eine Kritik an der gesellschaftlichen Heuchelei“ mit einschließt.⁶⁷

Else zieht sich aus und verhüllt ihre Nacktheit mit einem Mantel. Eine kurze Nachricht an Dorsday, in der sie ihn über die Erhöhung der Summe auf 50 000 Gulden informiert, lehnt sie an dessen Zimmertür. Während sie ihn daraufhin in der Hotelhalle sucht, überkommt sie eine weitere Todesfantasie, was darauf hinweist, dass ihre Suizidgedanken nun allgegenwärtig sind. Dieses Mal imaginiert sie ihren Suizid als Erfrierungstod in den Bergen:

„Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden“⁶⁸.

Else nähert sich dem Musiksalon, in dem eine Pianistin den „Karneval“⁶⁹ von Robert Schumann vorträgt. Der Titel dieses Klavierwerks erinnert an Elses intendierte, kurz bevorstehende öffentliche Entblößung, womit sie „das Maskenhafte und Verlogene der Gesellschaft auf[.]zeigen“⁷⁰ will.

⁶⁴ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 85.

⁶⁵ Vgl. Schnitzler: Fräulein Else, S. 60.

⁶⁶ Rey: Arthur Schnitzler, S. 77.

⁶⁷ Ebd. S. 65.

⁶⁸ Schnitzler: Fräulein Else, S. 65.

⁶⁹ Schnitzler benutzt hier für die Betitelung des Musikwerks aus Gründen der besseren Verständlichkeit bewusst den deutschsprachigen Begriff ‚Karneval‘. Der vollständige originale Titel lautet: *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes*, op. 9. Um die Unmittelbarkeit des Klavierspiels zu unterstreichen, sind drei Auszüge der vorgetragenen Melodien als Notenbild in den Text der Novelle eingefügt.

⁷⁰ Schneider, Gerd K.: Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns *Carnaval*. In: *Modern Austrian Literature* 2, 1969, H. 3, S. 18.

Kaum hat Else den Musiksalon betreten – die Pianistin spielt gerade die Miniatur „Florestan“⁷¹ –, erblickt sie unter den Zuhörern Dorsday und wenig später auch den ‚Filou‘. Während die Pianistin die „Reconnaissance“⁷² spielt, lässt Else ihren Mantel fallen. Sowohl Dorsday als auch der ‚Filou‘ reagieren mit heftigem Erstaunen: „Dorsday reißt die Augen auf. [...] Der Filou steht auf. Seine Augen leuchten.“⁷³ Beide sind – jeder aus einem anderen Grund – sprachlos ob des unerwarteten Bildes, das sich ihnen bietet; ihre Frappiertheit kommunizieren sie dabei lediglich mit ihren Blicken.

Das Klavierspiel bricht jäh ab, als auch die anderen Anwesenden Elses Nacktheit überrascht registrieren. Damit hat Else eigentlich ihre Ziele erreicht: Durch ihre öffentliche Entblößung erfüllt sie sich ihren erotischen Wunsch bezüglich des ‚Filous‘ und unterstreicht auf diese Weise das damit verbundene Gefühl der Selbstbestimmtheit. Des Weiteren löst sie mit ihrer Entblößung zwar Dorsdays Forderung ein, versagt ihm durch ihre öffentliche Inszenierung jedoch das von ihm verlangte Privileg, sie allein nackt sehen zu dürfen. Außerdem gelingt es ihr, sich der Gesellschaft nackt zu zeigen, womit sie auf ihre sie bedrängende Lage aufmerksam machen will.

Die „vollzogene Umkehrung einer äußersten Zwangslage in einen Akt der Befreiung [...] lässt sich jedoch nur für einen kurzen Augenblick realisieren“⁷⁴, denn ihre Entblößung bedeutet zugleich auch ein Zugeständnis der absoluten Erniedrigung gegenüber Dorsday, und zudem realisiert Else aufgrund der negativen Reaktionen der Anwesenden unmittelbar, dass ihre Inszenierung und die dahinterstehende Botschaft als solche verkannt und dementsprechend als skandalöses, rebellisches Verhalten fehlinterpretiert wird. Zu-

⁷¹ Die Fantasiefiguren ‚Florestan‘ und ‚Eusebius‘ schuf Robert Schumann, um sie als Sprachrohr für seine unterschiedlichen Sichtweisen bei Musikkritiken zu benutzen, wobei Florestan die maskuline Seite des Komponisten repräsentiert.

Die Miniatur „Florestan“ aus dem Klavierwerk „Carnaval“ lässt sich als ein Stück des Vordrängens und Suchens charakterisieren, womit auf Elses nervöses Suchen nach Dorsday und ihre intendierte Entblößung in der Öffentlichkeit verwiesen wird.

⁷² Der Titel „Reconnaissance“ bedeutet zum einen ‚Wiedererkennung‘ und weist dementsprechend auf das gegenseitige Wiedererkennen von Else und Dorsday respektive dem ‚Filou‘ voraus. Zum anderen kann ‚Reconnaissance‘ aber auch mit dem Begriff ‚Erkenntlichkeit‘ übersetzt werden, was ebenfalls zu dieser Stelle des Textes passt, da Elses Entblößung ihren, wenn auch erzwungenen, Dank gegenüber Dorsday darstellt.

⁷³ Schnitzler: Fräulein Else, S. 70.

⁷⁴ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 86.

tiefst verzweifelt und konsterniert bricht Else daraufhin in hysterisches Gelächter aus und sinkt zu Boden. Das nervöse, unkontrollierte Lachen ist die letzte laute Artikulierung Elses, bevor sie die Kommunikation für immer abbricht. „Mit Schreien „Haaaah!“, „Ha!“ verabschiedet sich das Fräulein aus dem öffentlichen Diskurs, nach diesen ist Elses Stimme in der Außenwelt nicht mehr vernehmbar.“⁷⁵

Paul eilt herbei und bedeckt Else mit ihrem Mantel. Obwohl sie die Augen geschlossen hält, nimmt sie die Reaktionen ihrer Umwelt deutlich wahr, lässt aber die Umstehenden in dem Glauben, sie sei bewusstlos: „Gott sei Dank, für euch bin ich ohnmächtig. Und ich bleibe auch ohnmächtig.“⁷⁶ Diesem Entschluss folgend und den Umstand genießend, dass sie den Mittelpunkt des Geschehens bildet und ihr eine große Aufmerksamkeit zuteil wird – „Es ist ja so schön, ohnmächtig zu sein.“⁷⁷ –, verharrt Else von diesem Zeitpunkt an bis zu ihrem Tod in einem tranceähnlichen Zustand zwischen Träumen und Wachen, der mit der Einnahme des Veronals intensiviert wird und schließlich in vollkommene Bewusstlosigkeit übergeht. Elses Sehnsucht nach dem Tod erreicht demnach an dieser Stelle des Textes ihren Höhepunkt.

Dadurch, dass Else nun eine gänzlich passive Haltung gegenüber ihrer Umwelt einnimmt, indem sie die Augen geschlossen hält und nicht mehr kommuniziert – „Ihr Schweigen bedeutet Verweigerung.“⁷⁸ –, nimmt sie das geschäftige Treiben um sich herum lediglich akustisch wahr, ohne selbst in das Geschehen einzugreifen. So hört sie unter anderem ihre Tante über sich urteilen: „,*Sie ist überhaupt nicht normal. Sie muß natürlich in eine Anstalt.*“⁷⁹ Gegen

⁷⁵ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 87.

⁷⁶ Schnitzler: Fräulein Else, S. 71.

⁷⁷ Ebd. S. 74.

⁷⁸ Weinhold, Ulrike: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 19, 1987, H. 1, S. 122f.

⁷⁹ Schnitzler: Fräulein Else, S. 73.

diesen Kommentar protestiert Else in Gedanken energisch: „Ich laß mich in keine Anstalt bringen. Ich bin nicht irrsinnig.“⁸⁰

Wenig später, nachdem Else bereits in ihr Zimmer gebracht worden ist, hört sie die Tante noch einmal ihre Entrüstung äußern, denn diese betitelt Elses Zusammenbruch nun als „*Skandal*“⁸¹. Diese voreilige Aburteilung und das damit verbundene Unverständnis gegenüber Elses Auftritt „reflektieren stellvertretend die Position der nichtverstehenden Außenwelt.“⁸² Die Reaktion der Tante fördert demnach Elses Gefühl der Einsamkeit und des Ausgeschlossen-seins aus der Gesellschaft und affirmiert sie in ihrem Vorhaben, sich nun endgültig das Leben zu nehmen: „Wo ist das Veronal?“⁸³

Nachdem Else, von den anderen kurzzeitig unbeobachtet, das in einem Glas Wasser aufgelöste Veronal zu sich genommen hat, bemerken Paul und Cissy, dass das Glas auf dem Boden liegt, sind aber überzeugt, dass es nur durch eine „unwillkürliche Bewegung“⁸⁴ Elses heruntergefallen sein kann, da sie aufgrund Elses ohnmächtigen Zustands eine bewusste, selbstständige Handlung ausschließen. Dass Else soeben vorsätzlich ein Glas mit aufgelöstem Veronal getrunken und damit eine suizidale Tat begangen hat, erwägen sie nicht. Im Gegenteil: Während das Schlafmittel zu wirken beginnt und Elses Bewusstsein trübt, ist sich Paul sicher, „daß sie bald erwachen wird“, interpretiert ihren ruhigen, regelmäßigen Puls als Zeichen der Erholung und glaubt sogar, ein Lächeln auf ihrem Gesicht erkennen zu können.⁸⁵ Damit

„erweist sich der Frauenarzt Paul als vollkommen unzureichender Deuter der Körpersprache seiner Patientin. Die Zeichen für Elses Sterben, ihren verminderten Pulsschlag aufgrund des Veronals, missdeutet er als Zeichen der Genesung“⁸⁶.

Paul verkennt demnach die Todesgefahr, in der Else schwebt, völlig und sieht daher auch keine Veranlassung, sie zu retten.

⁸⁰ Schnitzler: Fräulein Else, S. 74.

⁸¹ Ebd. S. 75.

⁸² Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn 1985, S. 49.

⁸³ Schnitzler: Fräulein Else, S. 75.

⁸⁴ Ebd. S. 78.

⁸⁵ Ebd. S. 78f.

⁸⁶ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 84.

Ein letztes Mal verspürt Else einen Lebenswillen und wünscht sich, tatsächlich gerettet zu werden: „Du sollst mich retten, Paul.“⁸⁷ Doch aufgrund der fortschreitenden Vergiftung ist sie nicht mehr in der Lage, ihren Wunsch zu artikulieren; „die Unfähigkeit zu kommunizieren [...] kennzeichnet“ also bis zuletzt ihr Leben, und „[s]o bleibt ihr Hilferuf stets und auch jetzt ohne Echo“⁸⁸.

Elses verschwommene Gedanken gleiten dann langsam in einen Traum hinüber, in dem sie Stimmen hört, die ihren Namen rufen, zu denen sie jedoch keinen Kontakt mehr aufnehmen kann: „Wo seid ihr denn? Ich höre euch, aber ich sehe euch nicht.“⁸⁹ Vor ihrem geistigen Auge erscheinen ihr ihre Eltern sowie verschiedene Hotelgäste, darunter auch Dorsday. Zudem hört sie Chorgesang und Orgelspiel und stimmt, berauscht und fasziniert von der sphärischen Musik, letztlich in das Lied mit ein, womit sie die Schwelle des Todes erreicht.

In diesen Momenten kommuniziert sie in Gedanken ein letztes Mal mit ihrem Vater und lädt ihn ein, mit ihr zu ‚fliegen‘: „Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen.“⁹⁰ Die Aufforderung, sich die Hände zu reichen, lässt sich als Friedensangebot verstehen und ist als Geste des Verständnisses und des Verzeihens zu deuten. Elses gedankliche Auseinandersetzung mit dem Vater und dessen Verhalten ihr gegenüber endet demnach versöhnlich. Infolgedessen verspürt Else nun nicht mehr das Bedürfnis, gerettet zu werden, sondern genießt das Hinübergleiten in den Tod: „Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut.“⁹¹ Das Sterben empfindet sie dabei nicht nur als angenehmen Traum, sondern auch und vor allem als schwereloses Fliegen: „Ich träume und fliege. Ich fliege ... fliege ... fliege ...“⁹² Mit dem Akt des Fliegens ist eine Leichtigkeit zu assoziieren, die Else immer erstrebt hat, aber erst im Tod erreichen kann.

⁸⁷ Schnitzler: Fräulein Else, S. 79.

⁸⁸ Allerdissen: Arthur Schnitzler, S. 53.

⁸⁹ Schnitzler: Fräulein Else, S. 80.

⁹⁰ Ebd. S. 81.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Elses Suizid den Kulminations- und zugleich Endpunkt ihrer tief in ihrem Inneren verwurzelten Todessehnsucht bildet. Denn ihre Selbsttötung stellt eine Flucht vor gesellschaftlicher, auf Unverständnis basierender Ausgrenzung und der damit verbundenen Einsamkeit dar, die Else nur auf diese Weise zu überwinden vermag. „Elses gesellschaftliche Isolation wird im Text fortschreitend entblößt, sie findet keinen adäquaten Kommunikationspartner, keine Zuhörerin, kein Verständnis.“⁹³ Ihr Tod bedeutet „jedoch auch die Bestrafung [ihrer] Eltern [...], die ihr die Aufgabe, Dorsday um Geld zu bitten, auferlegt haben“⁹⁴ und somit für ihre unerträgliche Situation verantwortlich sind.

Zudem klagt sie mit ihrem Suizid aber auch die gesamte Gesellschaft an: „Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen.“⁹⁵ In diesem Sinne ist ihre suizidale Tat also als „Protest gegen die Welt“⁹⁶ und damit als Akt der Kommunikation zu begreifen.

Außerdem resultiert ihr Suizid aus der Erniedrigung, die sie durch den Zwang, den Dorsday mit seiner Forderung auf sie ausübt, erfährt. Denn durch die Degradierung zum Lustobjekt und die darauffolgende unfreiwillige Entblößung empfindet Else ein intensives Schamgefühl, das sie überwältigt und das den Wunsch in ihr auslöst, die Augen vor der Außenwelt für immer zu schließen: „O, ich schäme mich so. [...] Nie wieder werde ich die Augen öffnen.“⁹⁷ Demzufolge bedeutet die Selbsttötung für Else einerseits eine Möglichkeit, um Dorsday rückwirkend zu blamieren und ihn für das Vorgefallene verantwortlich zu machen; andererseits ist der Suizid für sie letztlich auch eine Erleichterung respektive Erlösung, was anhand ihrer Empfindungen des Träumens und Fliegens am Ende der Novelle evident wird: „Im Sterben erlebt sie die ersehnte Harmonie. Ihre letzten Empfindungen sind die einer Befreiung.“⁹⁸

⁹³ Schmaus: Lese Fräulein!, S. 87.

⁹⁴ Bühler: Fräulein Else, S. 14.

⁹⁵ Schnitzler: Fräulein Else, S. 77.

⁹⁶ Surowska, Barbara: Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers. Warschau 1990, S. 194.

⁹⁷ Schnitzler: Fräulein Else, S. 71.

⁹⁸ Surowska: Die Bewusstseinsstromtechnik, S. 212.

VIII. FRIEDRICH DÜRRENMATT: DIE PANNE

Aufgrund einer Autopanne übernachtet der Generalvertreter Alfredo Traps bei einem pensionierten Richter, der mit seinen Freunden eine Gerichtsverhandlung nachstellt, bei der Traps die Rolle des Angeklagten übernimmt. Im Laufe des Abends lässt Traps sich eines nicht begangenen, von den alten Herren konstruierten Mordes überführen, hält sich letztlich für tatsächlich schuldig und realisiert das fiktive Todesurteil durch Suizid.

VIII.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE

ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Die Erzählung „Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte“¹ besteht aus zwei Teilen: In einer als „Erster Teil“ bezeichneten Einleitung reflektiert der auktoriale Erzähler über das „Dilemma“ eines jeden Autors, „noch mögliche Geschichten“ schreiben zu können; denn stets sollen „höhere Werte [...] geliefert werden“, doch das Leben bietet lediglich „[b]loße Unterhaltung“.² Daher kann der Autor nur noch auf Themen aus der Alltagswelt zurückgreifen, einer Welt, deren Schicksal in Form von Zufällen, Unfällen und Krisen „hinter den Kulissen“³ lauert. Eine dieser noch möglichen Geschichten aus der „Welt der Pannen“⁴ ist die des Generalvertreters Alfredo Traps, die den „Zweiten Teil“ der Erzählung bildet und in der die theoretischen Überlegungen des ersten Teils ihre konkrete Ausgestaltung erfahren: Infolge einer Reihe von zufälligen Begebenheiten gerät der Protagonist Traps in eine Situation, die seine Perspektive auf sein bisheriges Leben innerhalb weniger Stunden radikal verändert und schließlich dazu führt, dass er sich als raffinierten Mörder begreift,

¹ Die Erzählung wurde erstmals 1956 im Arche Verlag, Zürich, veröffentlicht. Im Folgenden wird aus der Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21 zitiert.

² Dürrenmatt, Friedrich: Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte. In: ders.: Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 37.

³ Ebd. S. 39.

⁴ Ebd.

das im Rahmen eines Gerichtspiels vorgetragene Todesurteil als wahres Urteil auffasst und dieses an sich selbst vollstreckt.

Traps' Selbsttötung bildet den Schluss der „Panne“. Im gesamten Werk gibt es weder Ankündigungen noch Vorausdeutungen auf diese suizidale Tat, und auch der Titel der Erzählung per se deutet nicht auf einen Suizid hin. Erst am Ende des gesamten Textes lässt sich eine Relation zwischen Titel und suizidalem Ereignis herstellen, womit zugleich eine Synonymie der Begriffe ‚Suizid‘ und ‚Panne‘ generiert wird.

Aufgrund fehlender Antizipationen stellt das Ereignis des Suizids den überraschenden und makabren Kulminationspunkt der Geschichte dar: Nach dem Ende des Gerichtspiels sucht Traps sein Zimmer auf und nimmt sich dort das Leben. Die suizidale Handlung selbst wird nicht unmittelbar geschildert, sondern nur angedeutet: „[S]päter polterte ein Stuhl“⁵. Die Explikation für das Poltern des Stuhls und damit die Erkenntnis, dass Traps Suizid begangen hat, erhält der Rezipient wenige Sätze danach, als die alten Herren Traps' Zimmer betreten und ihn entdecken: „Im Fensterrahmen hing Traps, unbeweglich“⁶. Mit knappen Worten gibt der Erzähler also zu verstehen, dass Traps seinen Tod durch Erhängen herbeigeführt hat.

Auf den ersten Blick erfüllt die „Panne“ die Voraussetzungen für eine klassische Kriminalgeschichte: Als Schauplatz dient ein abgelegenes Landhaus, die Handlung wird zeitlich eingegrenzt auf einen Abend und die Anzahl der Figuren ist limitiert.⁷ Außerdem wird ein Verbrechen aufgedeckt, der Täter wird ermittelt und verurteilt. Im Gegensatz zur traditionellen Kriminalerzählung sind „die Vertreter der Gerechtigkeit“ hier jedoch „pensionierte Juristen; der [...] Gerichtsprozeß ist ein privates [...] Spiel, [und] der mitspielende Verbrecher ist kein Bösewicht, sondern ein Durchschnittsmensch“.⁸ Zudem verkehrt Dürrenmatt die essenziellste Komponente des Kriminal-Genres in ihr Gegen-

⁵ Dürrenmatt: Die Panne, S. 93.

⁶ Ebd. S. 94.

⁷ Vgl. Tschimmel, Ira: Kritik am Kriminalroman. In: Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts. Hrsg. von Gerhard P. Knapp u. Gerd Labrousse. Bern 1981, S. 184.

⁸ Spycher, Peter: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk. Frauenfeld u. Stuttgart 1972, S. 232.

teil, indem er im Laufe der Erzählung keinen Kriminalfall löst, sondern einen Kriminalfall schafft: „[A]us einem Zufall wird ein Fall konstruiert, unzusammenhängende Begebenheiten werden in kausale Zusammenhänge gebracht“⁹. „Die Panne“ stellt also vielmehr die Parodie einer Kriminalerzählung dar, die Dürrenmatt mit dem Motiv des Zufalls und den Mitteln des Grotesken und der Inversion des gewohnten Verlaufs einer Kriminalgeschichte gestaltet. In dieser Hinsicht bildet Traps’ Suizid den Höhepunkt dieser „Destruktion der traditionellen Kriminalerzählung“¹⁰, da er als unerwartete und unverhältnismäßige Reaktion auf eine fiktive Verurteilung zum Tode das übliche Schema einer Kriminalgeschichte gänzlich negiert und dadurch ad absurdum führt.

Im Zusammenhang mit dem Ereignis des Suizids als Erzählschluss ist noch darauf hinzuweisen, dass der Stoff der „Panne“ von Dürrenmatt auf verschiedene Weise bearbeitet wurde. Neben der Erzählung gestaltete er die „Panne“ auch als Hörspiel, als Fernsehspiel und als Komödie.¹¹ Was den jeweiligen Ausgang der Geschichte betrifft, liegen drei verschiedene Fassungen vor¹²:

In der Erzählung kommt es zum Suizid wie oben erläutert.

Im Hörspiel hingegen begeht Traps keinen Suizid, sondern erwacht am nächsten Morgen, erklärt sich die skurrilen Erlebnisse des vorangegangenen Abends als Folge des übermäßigen Alkoholkonsums¹³ und setzt seinen Heimweg im reparierten Studebaker unbeirrt fort, wobei seine Gedanken sei-

⁹ Knopf, Jan: Friedrich Dürrenmatt. München 1988, S. 61.

¹⁰ Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München 1972, S. 242.

¹¹ Nach Dürrenmatts eigenen Angaben ist die Hörspielfassung die ursprüngliche Version des Textes: „Der Stoff dieses Stückes lag zuerst als Hörspiel, dann als Novelle vor.“ (Dürrenmatt, Friedrich: Friedrich Dürrenmatt über F.D. In: Text + Kritik 1980, H. 50/51, S. 29.). Das Hörspiel wurde 1955 verfasst und am 17.1.1956 zum ersten Mal gesendet (vgl. Spycher: Friedrich Dürrenmatt, S. 260.), das Fernsehspiel wurde im April 1957 erstausgestrahlt (vgl. Pasche, Wolfgang: Interpretationshilfen. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Die Panne. Das Versprechen. Stuttgart u.a. 2002, S. 139.), und die Komödie hatte ihre Uraufführung am 13.09.1979 (vgl. Knapp, Gerhard P.: Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart 1993, S. 123.).

¹² Da das Fernsehspiel im Wesentlichen mit der Hörspielfassung übereinstimmt, wird im Folgenden nicht explizit darauf eingegangen.

¹³ „Muß einen zusammengetrunken haben, letzte Nacht. [...] Muß komisches Zeug zusammengeredet haben letzte Nacht. [...] Bildete mir ein, einen Mord begangen zu haben. So ein Unsinn.“ (Dürrenmatt, Friedrich: Die Panne. Ein Hörspiel und eine Komödie. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 16), S. 55f.).

nem Monolog zu Beginn des Hörspiels entsprechen¹⁴. Die Repetition des Anfangsmonologs am Schluss verdeutlicht, dass Traps durch das Gerichtspiel keine Läuterung erfährt, sondern vielmehr am darauffolgenden Morgen „unbelehrt und ungerührt“¹⁵ seine alltäglichen Geschäfte und das damit verbundene profitorientierte Denken wiederaufnimmt. Die ‚geistige Panne‘, die Traps in der Hörspielfassung erleidet, gründet folglich auf der ‚moralische[n] Abgestumpftheit‘¹⁶ des beruflich aufstrebenden Generalvertreters und lässt seine Skrupellosigkeit deutlich werden.

Die Komödie indessen beginnt mit dem Tod des Protagonisten, der in einem Sarg liegt, diesem dann jedoch entsteigt, sodass die nunmehr bekannte Geschichte beginnen kann.¹⁷ Am Schluss des Stücks erschießt sich Traps infolge des Gerichtspiels und wird wieder in den Sarg gelegt, womit sich der Kreis der Handlung schließt. Mit seiner suizidalen Tat, die wie bei der Erzählfassung auf einer mentalen Verirrung beruht, intendiert Traps hier vor allen Dingen, einen Beweis seiner Schuld zu erbringen.¹⁸

Trotz der unterschiedlich gestalteten Schlussversionen sind es in allen drei Fassungen der ‚Panne‘ die Zufälle, die das Geschehen dominieren und vorantreiben, d.h. Traps wird jedesmal mit einer Kette von zufällig eintretenden Situationen konfrontiert, die seine jeweilige finale Reaktion beeinflussen respektive ursächlich für diese sind. Im Vergleich zu Hörspiel und Komödie kann das Ende der Erzählung jedoch als bizarrster Ausgang der Geschichte

¹⁴ „Dieser Wildholz! Der soll was erleben. Junge, Junge! Rücksichtslos gehe ich nun vor, rücksichtslos. Dem drehe ich mal den Hals um. Wird sich wundern. Unnachsichtlich! [...] Fünf Prozent will er mir abkippen. Fünf Prozent! Ich rieche den Braten.“ (Dürrenmatt: Die Panne. Hörspiel, S. 11); „Dieser Wildholz! Rieche den Braten. Fünf Prozent will der abkippen, fünf Prozent. Junge, Junge. Rücksichtslos gehe ich nun vor, rücksichtslos. Dem drehe ich den Hals um. Unnachsichtlich!!“ (ebd. S. 56).

¹⁵ Knapp: Friedrich Dürrenmatt, S. 52.

¹⁶ Usmiani, Renate E.: Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts: unerkannte Meisterwerke. In: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Hrsg. von Gerhard P. Knapp. Heidelberg 1976, S. 139.

¹⁷ Liliana Mitrache weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Titel ‚Die Panne‘ in der Fassung der Komödie eine weitere Konnotation erhält, da die Figur des Richters „den Beginn des Stücks mit dessen Ende als eine Panne betrachtet.“ (Mitrache, Liliana: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Groteske und Ironie. Uppsala 1999, S. 79): „Wir haben das Stück ‚Die Panne‘ gleich mit einer Panne begonnen, nämlich mit dessen Ende“ (Dürrenmatt: Die Panne. Komödie, S. 78).

¹⁸ Dürrenmatt: Die Panne. Komödie, S. 164: „Ich werde euch meine Schuld beweisen!“

gewertet werden, da der darin thematisierte Suizid gänzlich unerwartet erfolgt, den Höhepunkt des Grotesken darstellt und somit unbegreiflich und zugleich absurd wirkt.

VIII.2. MOTIVANALYSE

Die Figur Alfredo Traps wird zu Beginn der Erzählung als Person mit einem Leben ohne besondere Höhen oder Tiefen vorgestellt: Traps ist Mitte vierzig, verheiratet, hat vier Kinder und ist in der Textilbranche tätig. Er hat sich „ganz von unten“¹⁹ heraufgearbeitet, ist seit dem Tod seines Chefs Gyax Generalvertreter für den Kunststoff ‚Hephaiston‘ und stolzer Besitzer eines rotlackierten Studebakers. Er ist also

„ein typischer Geschäftsmann der Epoche der westlichen Hochkonjunktur nach dem Zweiten Weltkrieg, beruflich tüchtig, ehrgeizig, [...] moralisch etwas unordentlich [...], geistig anspruchslos.“²⁰

Im Laufe der Geschichte erfährt sein dargestelltes Leben jedoch eine unvorhergesehene Wandlung, was schließlich dazu führt, dass er Suizid begeht. Seine Selbsttötung bildet dabei das Finale einer Sequenz von Pannen, die den Ablauf der Erzählhandlung und somit das Schicksal des Protagonisten dominieren:

Bereits im ersten Satz (des zweiten Teils) der Erzählung ist von einer Panne die Rede: „Unfall, harmlos zwar, Panne auch hier“.²¹ Gemeint ist hier eine Autopanne, die Traps mit seinem Studebaker auf der Heimfahrt nach einer seiner zahlreichen Geschäftsreisen hat und die ihn zu einem außerplanmäßigen Aufenthalt zwingt, da er den restlichen Heimweg nicht mit dem Zug zurücklegen möchte. Das Problem der Autopanne fungiert als „Symbol des bloßen Zufalls“²², womit Dürrenmatt eine Ausnahmesituation konstruiert, die

¹⁹ Dürrenmatt: Die Panne, S. 54.

²⁰ Spycher: Friedrich Dürrenmatt, S. 235.

²¹ Dürrenmatt: Die Panne, S. 40.

²² Holdheim, W. Wolfgang: Der Justizirrtum als literarische Problematik. Vergleichende Analyse eines erzählerischen Themas. Berlin 1969, S. 86.

den Ausgangspunkt und die essenzielle Bedingung für die weitere Entwicklung der Handlung darstellt.

Traps beschließt zunächst, in einem Landgasthof im Dorf zu übernachten. Da aufgrund einer Tagung der Kleinviehzüchter jedoch alle Fremdenzimmer des Dorfes belegt sind – dies ist die zweite Panne, die dem Protagonisten widerfährt –, ist er zu einer unerwarteten Planänderung genötigt und muss auf die Privatunterkunft bei einem pensionierten Richter ausweichen. Auch die explizite Erwähnung dieses Umstands wirkt wie die Erzählung einer zufälligen Begebenheit, beruht aber ausschließlich auf der Intention, dem Fortgang der Geschichte den Weg zu ebnen.

Als weitere Panne im Sinne einer Abweichung des von Traps Intendierten lässt sich die Einladung zum Abendessen bezeichnen, die der Richter ihm gegenüber ausspricht; denn Traps hat eigentlich vor, „irgendein Mädchen aufzutreiben“²³. Da er beim Richter aber kostenlos Logis gewährt bekommt, „fühlt[...] [er] sich verpflichtet“²⁴, die Einladung anzunehmen, und verzichtet aus Höflichkeit gegenüber seinem Gastgeber auf das erhoffte Abenteuer. Gleichzeitig ist damit eine weitere Weiche für den folgenden Handlungsablauf gestellt, der zu einer nächsten, diesmal mentalen Panne bei Traps führt:

Neben Traps sind auch der pensionierte Staatsanwalt Zorn, der Advokat a. D. Kummer und der ehemalige Henker Pilet Gäste des Richters. Wie jeden Abend vergnügen sich die vier alten Herren damit, in den Rollen ihrer früheren Berufe ‚Gericht‘ zu spielen. Aus Neugierde erklärt sich Traps bereit, mitzuspielen und die Rolle des Angeklagten zu übernehmen.

Der Behauptung folgend, „ein Verbrechen lasse sich immer finden“²⁵, involviert der Staatsanwalt Traps daraufhin in ein Gespräch und stellt ihm einige persönliche Fragen. Er manövriert den Protagonisten dabei in eine Situation, in der dieser eine erste mentale Panne erfährt, womit zugleich ein Kommunikationsproblem entsteht: Denn während er die Fragen des Staatsanwalts bereitwillig beantwortet – er erzählt unter anderem, dass sein Chef Gygax im

²³ Dürrenmatt: Die Panne, S. 44.

²⁴ Ebd. S. 42.

²⁵ Ebd. S. 47.

vorigen Jahr gestorben ist und er dadurch dessen Posten erhalten hat – und sie als harmlos missversteht, stellt das vermeintliche Interesse des Staatsanwalts bereits den Anfang des ‚Verhörs‘ dar. Dementsprechend ist Traps äußerst frappiert, als er realisiert, dass das Spiel längst begonnen hat, und fühlt sich zunächst verunsichert, da er nicht damit gerechnet hat, dass Ereignisse aus seinem eigenen Leben in das Spiel integriert werden, um die Basis für eine fingierte Gerichtsverhandlung zu bilden. Er reagiert ängstlich und irritiert auf die Äußerungen der alten Herren, die „ohne Rücksicht auf die lumpigen Gesetzbücher und Paragraphen“²⁶ richten und urteilen und im Rahmen ihrer „privaten Justiz“²⁷ auch die Todesstrafe nicht ausschließen. Im Vergleich zu den Alten, denen das Gerichtspiel höchsten geistigen Genuss verschafft, durchschaut Traps anfangs die Spielregeln nicht und schwankt zwischen Furcht und Vergnügen:

„[D]ie spitzbübische Heiterkeit kam ihm unheimlich vor, ein Eindruck, der sich freilich bald verflüchtigte, so daß er mitzulachen begann“; „Traps zitterte. Kalter Schweiß lag auf seiner Stirne. [...] so lachte er denn schließlich befreit auf: ‚Bin reingefallen! Habe mich gefürchtet! Das Spiel wird immer lustiger!‘“; „[D]em Generalvertreter kam die Angelegenheit leicht unheimlich vor, er fröstelte, doch gleichzeitig fand er sein Abenteuer wundervoll, und um nichts auf der Welt hätte er darauf verzichten wollen.“²⁸

Obwohl Traps zwischenzeitlich begriffen hat, dass er sich bereits mitten im Spiel befindet, kommt es bei ihm bald zu einem weiteren Verständnisproblem: Als der Anwalt, der für seine ‚Verteidigungsrede‘ Informationen sammeln möchte, ihn unter vier Augen fragt, auf welche Weise er, Traps, seinen Chef Gygax umgebracht hat, glaubt Traps, der Verteidiger möchte ihn eines Mordes bezichtigen, und protestiert gegen diese implizite Beschuldigung: „Ich brachte ihn aber nicht um.“²⁹ Der Verteidiger versucht das Missverständnis zu klären, indem er noch einmal auf den Spielcharakter des Gesprächs hinweist: „Haben Sie denn noch nicht kapiert? [...] zu gestehen hat man immer was“³⁰. Doch auch diese Explikation schlägt fehl und das Kommunikationsproblem

²⁶ Dürrenmatt: Die Panne, S. 58.

²⁷ Ebd. S. 61.

²⁸ Ebd. S. 58; S. 62f.; S. 69.

²⁹ Ebd. S. 63.

³⁰ Ebd. S. 64.

setzt sich bei Traps insofern fort, als dass er sich nun bestätigt fühlt, dass „der besondere Reiz [des] Spiels [darin] besteht [...], daß es einem dabei unheimlich und gruselig wird.“³¹ Traps ist demnach überzeugt, dass die alten Herren mit ihrem Spiel einzig das Ziel verfolgen, ihm eine Mordtat zu suggerieren, um ihm damit einen Schrecken einzujagen. Die Intention der Herren, einen beliebigen, möglichst spektakulären Fall aus den von Traps fahrlässig preisgegebenen Informationen zu konstruieren, um im spielerischen Rahmen ihr juristisches Wissen, ihre fachlichen Kompetenzen und Finessen zu präsentieren, erkennt Traps nach wie vor nicht.

Die Akribie und Ernsthaftigkeit, mit der die pensionierten Juristen das Gerichtspiel betreiben, wirken auf Traps aber zunehmend ansteckend, sodass sein unheimliches Gefühl sukzessiv einer gewissen Faszination und Spannung weicht und er sich zu fragen beginnt, ob er Gygax nicht vielleicht wirklich umgebracht hat: „Das Spiel droht in die Wirklichkeit umzukippen. Man fragt sich auf einmal, ob man nun eigentlich ein Verbrecher sei oder nicht“³². Anhand dieser Äußerung wird deutlich, dass Traps den Sinn des Spiels ein weiteres Mal nicht durchschaut hat; vielmehr bewegt er sich gedanklich nun auf die nächste ‚Panne‘ zu, indem er das Spiel respektive die Worte des Staatsanwalts ernst nimmt und ihren Realitätsgrad überdenkt.

Exaltiert und amüsiert gibt Traps weiter Auskunft über verschiedene Episoden seines Lebens, bis der Staatsanwalt ihn in seiner ‚Anklagerede‘ schließlich als raffinierten Mörder entlarvt: Der Generalvertreter hat seinen Chef Gygax ermordet, da er bewusst nicht verhinderte, dass Gygax von dem Verhältnis, das Traps mit dessen Frau hatte, erfuhr und infolgedessen einen tödlichen Herzinfarkt erlitt. Zunächst protestiert Traps noch einmal – „Ich soll einen Mord begangen haben?“ –, aber gleich darauf besinnt er sich und glaubt, nun den wahren Sinn des Spiels endgültig durchdrungen zu haben: „[J]etzt begreife er, man wolle ihm ein Verbrechen einreden“.³³ Anstatt Traps’ offensichtlich fal-

³¹ Dürrenmatt: Die Panne, S. 64.

³² Ebd.

³³ Ebd. S. 69.

scher Interpretation des Spiels zu widersprechen, kommentieren die alten Herren seine Bemerkung jedoch nicht, sondern halten die Illusion der ‚Gerichtsverhandlung‘ aufrecht. Dadurch werden zwei Kommunikationsebenen etabliert, aufgrund derer im Folgenden kontinuierlich aneinander vorbeikommuniziert wird: Traps findet nach und nach Gefallen daran, sich einen Mord suggerieren zu lassen, den er nicht begangen hat, während die vier Pensionäre lediglich ihr allabendliches Spiel zelebrieren, eine Gerichtsverhandlung zu imitieren und in dessen Rahmen einen Kriminalfall zu fingieren. Diese von Traps nicht wahrgenommene Verwirrung der Kommunikation erfährt bis zum Ende der Erzählung keine Auflösung und bildet daher die Basis für seine letzte mentale Panne, die als unmittelbare Ursache für seine Selbsttötung bezeichnet werden kann:

Der Staatsanwalt schmückt sein ‚Plädoyer‘ mit lobenden Worten zu Traps’ ‚Straftat‘ und rückt die Person des Generalvertreters damit in den Fokus des Spiels. Als er Traps dann noch das Du anbietet, mit ihm Brüderschaft trinkt und dessen Tat als „einen schönen Mord [...] in einem philosophischen und in einem technisch-virtuosen Sinne“³⁴ bezeichnet, akzeptiert Traps seine Rolle als Angeklagter endgültig und identifiziert sich gänzlich damit. Er fühlt sich geschmeichelt und sieht die seinen Chef Gygax betreffenden Ereignisse daraufhin aus einer völlig anderen Perspektive. Denn durch die konstruierte Beweisführung des Staatsanwalts und die damit einhergehende „Umdeutung des bloß Zufälligen zu einer schlüssigen Konsequenz“³⁵ wird Traps’ Verhalten gegenüber seinem früheren Chef „aus der Sphäre der alltäglichen, kleinen Schwindeleien im Berufsleben, in der er [es] bis jetzt gesehen hat, herausgehoben“³⁶ und zur Tat eines „genialen Meisterverbrechers“³⁷ deklariert. Auf diese Weise erhält das banale Leben des Generalvertreters rückwirkend etwas Mysteriöses, Außergewöhnliches.

³⁴ Dürrenmatt: Die Panne, S. 71.

³⁵ Marsch: Die Kriminalerzählung, S. 245.

³⁶ Mayen, Veronika: Das Problem des Todes im Werk Friedrich Dürrenmatts bis zu dem Drama „Herkules und der Stall des Augias“. Diss. Hamburg 1966, S. 31.

³⁷ Tschimmel: Kritik am Kriminalroman, S. 184.

Infolgedessen empfindet Traps auch das vom Staatsanwalt konstruierte Mordmotiv – „[S]ein Chef ließ ihn nicht hochkommen [...]. Da mußte aufs Ganze gegangen werden“ – als zutreffend und schlüssig und affirmiert die Worte des Staatsanwalts sogar, indem er ihnen mit Zwischenrufen wie „Sehr richtig“ oder „Und wie!“ begeistert zustimmt.³⁸ Fasziniert folgt Traps den weiteren Ausführungen des Staatsanwalts und ist „glücklich, die Wahrheit zu erfahren, seine stolze, kühne, einsame Wahrheit.“³⁹ An dieser vom Staatsanwalt fingierten Wahrheit hält der Generalvertreter gerne fest, da sie für ihn eine Realität darstellt, „die sein nüchternes, profitorientiertes Leben individualisiert und aus dem Rahmen des Üblichen heraus hebt“⁴⁰. Während er dem Herrenabend anfangs noch skeptisch gegenüberstand, empfindet er nun „den Abend aufs beste gelungen“, denn infolge seiner neuen, aber unbewusst verzerrten Wahrnehmung steigt „eine Ahnung von höheren Dingen, von Gerechtigkeit, von Schuld und Sühne in ihm hoch“.⁴¹ Er fühlt sich von den alten Herren

„verehrt, geliebt, verstanden, und der Gedanke, einen Mord begangen zu haben, überzeugte ihn immer mehr, rührte ihn, verwandelte sein Leben, machte es schwieriger, heldischer, kostbarer.“⁴²

Infolge seiner gedanklichen Verirrung avanciert der ‚Mord‘ für Traps demnach zu einer Heldentat, zu einer sensationellen Handlung, die ihn mit Stolz erfüllt und die er – wie er für sich selbst schlussfolgert – begangen hat, „um ein wesentlicher, ein tieferer Mensch zu werden“⁴³. Dementsprechend begreift er die ‚Anklage‘ des Staatsanwalts „geradezu als Sinngebung für sein Leben.“⁴⁴

Wie bedeutsam es für Traps ist, als Mörder zu gelten, wird auch während der ‚Verteidigungsrede‘ des Advokaten deutlich, in der dieser für die Unschuld des Angeklagten plädiert: Traps zeichnet nicht verantwortlich für Gygax’

³⁸ Dürrenmatt: Die Panne, S. 78.

³⁹ Ebd. S. 81.

⁴⁰ Pasche: Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane, S. 122.

⁴¹ Dürrenmatt: Die Panne, S. 82.

⁴² Ebd. S. 85.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Pasche: Dürrenmatts Kriminalromane, S. 128.

Tod, da er als „Durchschnittsmensch“⁴⁵ zu einem solch brillanten Verbrechen gar nicht fähig ist und nun lediglich „eine geistige Panne erlitten“⁴⁶ hat, da er fälschlicherweise davon überzeugt ist, Gygax ermordet zu haben. Obwohl respektive gerade weil der Verteidiger versucht, Traps' Handeln „in das Alltägliche herabzudrücken, es also so zu zeigen, wie Traps es selbst zu Beginn gesehen hat“⁴⁷, ist Traps von dessen Rede tief enttäuscht und reagiert mit heftiger Aversion: „Aber ich habe doch gemordet! [...] Aber ich bin doch schuldig!“⁴⁸ Für Traps ist aus dem Spiel längst Realität geworden, eine subjektive Realität, die ihn fasziniert und die er nun durch das Plädoyer des Verteidigers bedroht sieht. Denn würde der Richter auf den Verteidiger eingehen und Gygax' Tod als bloßen Unglücksfall beurteilen, wäre Traps zum ‚normalen Kleinbürger‘ degradiert und sein Leben würde folglich nichts Außergewöhnliches, aus der Gesellschaft Herausragendes mehr darstellen. Aufgrund des ihm suggerierten Verbrechens „erkennt [er] sein Leben als ein Kunstwerk, das der Verteidiger nicht ins Banale zurückverwandeln darf“⁴⁹. Daher hört er nicht auf zu beteuern,

„es sei ein Mord gewesen, ein bewußter Mord, [...] und so bitte er um das Urteil, mehr noch, um Strafe, [...] denn erst in dieser Nacht sei ihm aufgegangen, was es heiße, ein *wahrhaftes* Leben zu führen“⁵⁰.

Als der Richter wenig später dann die Höchststrafe, das ‚Todesurteil‘, über Traps verhängt und dessen Verhalten damit rekriminalisiert, fühlt dieser sich zutiefst erleichtert und bestätigt: „Traps, nun auch schluchzend vor Rührung: ‚Dank, lieber Richter, Dank!‘“⁵¹ Denn dadurch ist sein Status sui generis rekonstruiert und er ist als ‚raffiniertes Meisterverbrechen‘ rehabilitiert.

Die bloße Verkündung des Urteils befriedigt Traps jedoch nicht. Da er „bewußtseinsmäßig die Wandlung vom Unschuldigen zum Schuldigen“⁵² bereits

⁴⁵ Dürrenmatt: Die Panne, S. 87.

⁴⁶ Ebd. S. 88.

⁴⁷ Mayen: Das Problem des Todes, S. 31.

⁴⁸ Dürrenmatt: Die Panne, S. 86.

⁴⁹ Holdheim: Der Justizirrtum, S. 94.

⁵⁰ Dürrenmatt: Die Panne, S. 89.

⁵¹ Ebd. S. 91.

⁵² Tschimmel: Kritik am Kriminalroman, S. 184.

vollzogen hat und die ‚Todesstrafe‘ bedingungslos akzeptiert, intendiert er nun, die Pönalisierung konsequent zu realisieren: Nach einem letzten Glas Champagner im Kreise seiner neuen Freunde lässt er sich von dem ehemaligen Henker Pilet nach oben zu seinem Zimmer begleiten. In hohem Maße alkoholisiert schaffen sie es jedoch zunächst nur ein Stück die Treppe hinauf. Während Pilet auf den Stufen einschläft, schwankt Traps allein in sein Zimmer und vollzieht dort das ‚Todesurteil‘ an sich selbst. Der Henker Pilet ist also im wahrsten Sinne des Wortes ‚auf der Strecke geblieben‘, sodass Traps dessen Rolle übernimmt, indem er sein eigener Henker wird und sich selbst exekutiert.

Aufgrund der ‚geistigen Panne‘ des Generalvertreters „bedeutet [sein Suizid aber] weder Schuldgefühl noch Reue oder Buße“⁵³ in Bezug auf den Tod seines Chefs Gygax, für den er nach ‚Überzeugung des Gerichts‘ verantwortlich ist, sondern resultiert aus dem Enthusiasmus für den von den alten Herren konstruierten Kriminalfall und aus seiner Dankbarkeit den Alten gegenüber⁵⁴. Denn diese suggerieren ihm während des Gerichtspiels eine kriminelle Energie, die auf eine beträchtliche Raffinesse und Genialität seines Wesens schließen lässt – eine Erkenntnis, die Traps in der Verkündung des ‚Todesurteils‘ bestätigt sieht und in der sich „sein Streben nach Anerkennung“⁵⁵ widerspiegelt. Mit der Vollstreckung des ‚Todesurteils‘ an sich selbst verfolgt Traps demnach das absurde Ziel, sich eine über seinen Tod hinausreichende Aufmerksamkeit zu verschaffen. Seine Selbsttötung ist also „als Verteidigung der Heldenrolle“⁵⁶ zu verstehen und erfolgt aus der Intention heraus, einen ewi-

⁵³ Mayer, Hans: ‚Die Panne‘ von Friedrich Dürrenmatt. In: ders.: Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 220; vgl. auch Tschimmel, Ira: Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung. Eine vergleichende Untersuchung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote. Bonn 1979, S. 132.

⁵⁴ Begeisterung und Dankbarkeit bilden laut Dürrenmatt die primären Motive für Traps' Suizid: „S'il se pend, c'est dans un paroxysme d'allégresse, dans une crise d'enthousiasme, dans un spasme de reconnaissance.“ (Weber, Jean-Paul: Friedrich Dürrenmatt ou la quête de l'absurde: Un portrait-interview. In: Le Figaro Littéraire 10.09.1960, S. 3.)

⁵⁵ Büttner, Urs: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte *Die Panne* (1955/56). In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 101, 2009, H. 4, S. 502.

⁵⁶ Ebd. S. 503.

gen Sonderstatus zu erlangen: Den Mord an Gygax hat er begangen, um etwas Besonderes zu *sein*; das Leben nimmt er sich jedoch, um besonders zu *bleiben*. Somit lässt sich auch der suizidale Akt selbst als eine ‚Panne‘ bezeichnen, womit sich der Kreis von Pannen, die der Protagonist im Verlauf der Geschichte erlebt, schließt.

Kurz bevor Traps auf dem Weg nach oben sein Zimmer erreicht und sich am Fensterrahmen erhängt, nimmt er Geräusche „vom fernen Bahnhöfchen [wahr] als vage Erinnerungen an seine verpaßte Heimreise“⁵⁷. Die Erwähnung dieser Bahnhofsgläusche rekurriert auf den Anfang der Erzählung und lässt auf diese Weise deutlich werden, dass sämtliche Pannen, und damit auch Traps’ Suizid, aus einer Reihe von Zufälligkeiten resultieren, die sich einander bedingen. Ohne Autopanne und die sich daraus ergebenden Umstände wäre es nicht zu Traps’ Selbsttötung gekommen. Sein Suizid stellt also die finale Konsequenz der voneinander abhängigen Ereignisse, die er an diesem Abend durchlebt, dar.

Schließlich bestätigt auch die Reaktion der alten Herren auf Traps’ Suizid dessen Fehlinterpretation des Gerichtspiels: Als drei der vier Alten das Zimmer des Generalvertreters betreten, um ihm das auf ein Stück Pergament gekritzelte ‚Todesurteil‘ zu überreichen, finden sie ihn tot auf. Sie sind schockiert ob der unerwarteten Situation, und der Staatsanwalt ruft konsterniert: „Alfredo, mein guter Alfredo! Was hast du dir denn um Gotteswillen gedacht? Du verteufelst uns ja den schönsten Herrenabend!“⁵⁸ Dieser die Erzählung abschließende Ausruf lässt die Enttäuschung und das Unverständnis gegenüber Traps’ suizidaler Tat erkennen. Denn die Alten, die mithilfe ihres Gerichtspiels „ein kriminologisches Kunstwerk [...] schaffen“⁵⁹ wollten, realisieren nun, dass das Spiel für Traps auf fatale Weise ‚in die Wirklichkeit umgekippt‘ ist. Durch seine, aus der ‚Kommunikationspanne‘ resultierende „ungeheuerliche Verwechslung von Kunst und Leben“⁶⁰ und die darauffolgende

⁵⁷ Dürrenmatt: Die Panne, S. 93.

⁵⁸ Ebd. S. 94.

⁵⁹ Tschimmel: Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung, S. 133.

⁶⁰ Knopf: Friedrich Dürrenmatt, S. 64.

Selbsttötung wird Traps letztlich „zum Spielverderber“⁶¹. Das Ereignis des Suizids stellt aus der Perspektive des Staatsanwalts also eine „ästhetische Ungeschicklichkeit“ dar, „die alles verdirbt“⁶², und wird somit auch von ihm als ‚geistige Panne‘ empfunden.

Im Zusammenhang mit dem an sich selbst vollstreckten Urteil soll kurz auf den sprechenden Namen des Protagonisten eingegangen werden: Der Vorname Alfredo ähnelt dem Vornamen des Protagonisten aus Dürrenmatts ebenfalls 1956 erschienenen Drama „Der Besuch der alten Dame“, Alfred Ill, der die Rolle des Opfers und des Täters in sich vereint.⁶³ Auch Alfredo Traps kann sowohl als Opfer als auch als Täter bezeichnet werden: Aufgrund seiner geistigen Pannen und der damit einhergehenden kommunikativen Störungen während des Gerichtspiels wird er das Opfer seiner eigenen Fantasie, die ihn letztlich zum Täter werden lässt, indem er sich selbst tötet.

Der Nachname Traps erinnert einerseits an das englische Substantiv ‚trap‘, das auf die ‚Falle‘ verweist, in die Traps durch das zufällige Ereignis der Autopanne geraten ist, und wodurch eine Kettenreaktion ausgelöst wird, die für ihn tödlich endet. Andererseits ist der Name Traps von dem bernischen Ausdruck ‚i öppis ine trappe‘ abgeleitet, der soviel bedeutet wie ‚in etwas Unglückliches hineingeraten‘⁶⁴, was nicht nur auf die Gesellschaft der vier alten Herren bezogen werden kann, in die der Protagonist durch Zufall gerät, sondern auch und vor allem auf die zum Unglück führende gedankliche Verirrung, der Traps im Laufe des Abends zunehmend unterliegt und die schließlich seine Selbsttötung zur Folge hat.

Abschließend soll auf die Frage eingegangen werden, welche Rolle der Alkohol in der Erzählhandlung spielt und inwiefern der übermäßige Konsum zur Selbsttötung des Protagonisten führt.

⁶¹ Pasche: Dürrenmatts Kriminalromane, S. 131.

⁶² Mayer: ‚Die Panne‘, S. 220.

⁶³ Vgl. Pasche: Dürrenmatts Kriminalromane, S. 125.

⁶⁴ Vgl. Bänzinger, Hans: Die Gerichte und das Gericht von Alfredo Traps in einer ländlichen Villa. In: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Hrsg. von Gerhard P. Knapp. Heidelberg 1976, S. 218.

In der bisherigen Forschung wird wiederholt auf den Umstand hingewiesen, dass Traps' Suizid „im Zustand der Volltrunkenheit begangen wird“⁶⁵ respektive dass sein Suizid eine „Kurzschlußhandlung in der Trunkenheit“⁶⁶ darstellt, wohingegen die Frage, in welchem Ausmaß Traps' Alkoholkonsum seinen Entschluss zum Suizid bedingt, bislang unbeantwortet geblieben ist.

In diesem Zusammenhang ist zunächst zu konstatieren, dass die alten Herren das Gerichtspiel im Rahmen eines zweiten Gerichts, „einem orgiastischen Sauf- und Freßgelage“⁶⁷, inszenieren. Der Terminus ‚Gericht‘ hat in diesem Falle also eine Doppelbedeutung: die der richtenden Körperschaft und die einer Mahlzeit. Im Zuge dieses opulenten Mahls werden erlesene kulinarische Köstlichkeiten gereicht und zudem auch eine Fülle diverser Alkoholika kredenzt⁶⁸, die die Pensionäre und Traps allmählich in einen Rauschzustand versetzen. Mit zunehmendem Alkoholisierungsgrad steigert sich auch „die aberwitzige Komik“⁶⁹, die den Herrenabend charakterisiert, bis zur Groteske:

„Die Greise reden immer kühner, dringlicher, gefährlicher. Ihr höfliches Lächeln wird zum Kichern, Meckern, Lachen, schließlich zum unbändigen Gelächter, Gekreisch, Jauchzen, das mit beängstigendem Schweigen wechselt.“⁷⁰

Des Weiteren verändert sich mit steigendem Alkoholkonsum auch Traps' Gemütszustand während des Gerichtspiels:

„[D]ie milde Sommernacht, der noch mildere Wein stimmten Traps human, tolerant, vorurteilslos“; „Der Wein hatte ihn schwer und friedlich gemacht, er genoß es, in der verständnisvollen Gesellschaft wahr, sich selber zu sein“; „Traps war begeistert, [...] taumelte von einer Brust zur andern. Man lallte nur noch, man war betrunken“.⁷¹

⁶⁵ Mayer: ‚Die Panne‘, S. 222.

⁶⁶ Kohlschmidt, Werner: Selbstrechenschaft und Schuldbewusstsein im Menschenbild der Gegenwartsdichtung. Eine Interpretation des „Stiller“ von Max Frisch und der „Panne“ von Friedrich Dürrenmatt. In: Das Menschenbild in der Dichtung. Hrsg. von Albert Schaefer. München 1965, S. 189.

⁶⁷ Knopf: Friedrich Dürrenmatt, S. 61.

⁶⁸ Nach einem Glas Campari (Dürrenmatt: Die Panne, S. 45) und einem Glas Porto (ebd. S. 47) widmen sich die vier alten Herren und Traps vornehmlich Weinen, wie z.B. einem Neuchâtelier (ebd. S. 51), der alsbald nachgefüllt wird (ebd. S. 52), einem Réserve des Maréchaux (ebd. S. 53), einem Pichon-Longueville von 1933 (ebd. S. 57), einem Château Pavie von 1921 (ebd. S. 64), von dem Traps mindestens vier Gläser trinkt, und zwei Flaschen Château Margaux von 1914 (ebd. S. 68ff.). Danach geht man zu Kaffee und Cognac (ebd. S. 82ff.) über und krönt den Abend schließlich mit Champagner (ebd. S. 92).

⁶⁹ Pasche: Dürrenmatts Kriminalromane, S. 133.

⁷⁰ Spycher: Friedrich Dürrenmatt, S. 250.

⁷¹ Dürrenmatt: Die Panne, S. 62; S. 85; S. 92.

Je mehr Traps trinkt, desto überschwänglicher und ungehemmter werden seine Gedanken und Worte, und die Illusion, ein meisterhafter Mörder zu sein, bemächtigt sich seiner zunehmend.

Nicht zuletzt aufgrund der Äußerungen der ebenfalls alkoholisierten alten Herren und der oben erläuterten ‚Kommunikationsspannen‘ gelangt Traps schließlich zu der Überzeugung, das über ihn verhängte ‚Todesurteil‘ ist die adäquate Strafe für einen so durchtriebenen Täter wie ihn.

Da sich Traps’ geistige Verfassung also proportional zu seiner zunehmenden Trunkenheit verändert, lässt sich daraus schließen, dass sein exzessiver Alkoholkonsum bei seinem Entschluss zum Suizid und damit für den Ausgang der Erzählung eine entscheidende Rolle spielt und als mit ursächlich für die suizidale Tat bezeichnet werden kann.

IX. CHRISTOPH HEIN: HORNS ENDE

Retrospektiv erzählen der Bürgermeister Kruschkatz, der Arzt Dr. Spodeck, der Apothekersohn Thomas, die Lebensmittelhändlerin Gertrude Fischlinger und die geistig behinderte Marlene Gohl von ihrem Leben in der ostdeutschen Kleinstadt Bad Guldenberg zur Zeit der 1950er Jahre. Dabei reflektieren sie unter anderem über das Schicksal des Museumsdirektors Horn¹, gegen den zum wiederholten Male ein Verfahren wegen Verstoßes gegen die Parteiräson eingeleitet wird und der infolge der Republikflucht seiner Schwester bei der Staatssicherheit unter den Verdacht der Mitwisserschaft gerät. Aufgrund dieser Vorfälle und Beschuldigungen fühlt er sich in seiner persönlichen Freiheit zunehmend eingeschränkt, sodass er sich schließlich das Leben nimmt.

IX.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE

ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Der Roman „Horns Ende“² ist in acht Kapitel gegliedert, denen jeweils ein kurzer, in Kursivdruck gesetzter Dialog vorangestellt ist. Die Erzählperspektive ist auf fünf Figuren aufgeteilt, die jeweils als Ich-Erzähler fungieren und deren Erinnerungen an ihr Leben in Bad Guldenberg in stetig abwechselnder Reihenfolge wiedergegeben werden, wobei die Chronologie der reflektierten Ereignisse außer Acht gelassen wird. Aufgrund der „Bandbreite [der] individuellen und divergierenden Figurenperspektiven“³ charakterisieren die Figuren nicht nur sich selbst⁴, sondern auch den Protagonisten Horn und kommen-

¹ Da Marlene Gohl in ihren Retrospektiven Horn nicht erwähnt, finden ihre Erinnerungen in der vorliegenden Analyse keine Berücksichtigung.

² „Horns Ende“ erschien erstmals 1985 sowohl in der DDR (Aufbau-Verlag, Ost-Berlin u. Weimar) als auch in Westdeutschland (Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt u. Neuwied). Im Folgenden wird aus der der Erstausgabe entsprechenden Taschenbuchausgabe von 2003 (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M) zitiert.

³ Sevin, Dieter: Geschichte und Zeitgeschichte in Christoph Heins *Horns Ende*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 36, 1993, S. 102.

⁴ Vgl. Jäkel, Siegfried: Das Prinzip des Eklektizismus in Christoph Heins Roman *Horns Ende*. In: *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen* 21, 1989, S. 193.

tieren auf diese Weise zugleich dessen Schicksal und das Ereignis seines Suizids, sodass für den Rezipienten eine aus einzelnen Erinnerungsstücken zusammengesetzte, mosaikförmige Rekonstruktion der Geschichte um Horn möglich wird.

Da sich die Erinnerungen der Figuren auf circa fünfundzwanzig Jahre zurückliegende Ereignisse beziehen – die fingierte Gegenwart im Roman entspricht dem Jahr 1982 –, ist der Protagonist Horn zu Beginn des Romans schon lange tot. Dies wird dem Rezipienten gleich zu Anfang des ersten Kapitels mitgeteilt, in dem Dr. Spodeck den „Tod eines Mannes wie Horn“⁵ erwähnt. Dass es sich hierbei nicht um einen natürlichen Tod, sondern um Suizid handelt, ist einige Seiten später aus den Erinnerungen des Bürgermeisters Kruschkatz zunächst zu erahnen, denn dieser bemerkt, dass bei den Bürgern von Bad Guldenberg „niemals der geringste Zweifel an der Art seines Todes bestand.“⁶ Gewissheit über diese ‚Art seines Todes‘ erhält der Rezipient dann im dritten Kapitel, in dem zum ersten Mal explizit der „Selbstmord“⁷ erwähnt wird.

Im weiteren Verlauf des Werks wird der Suizid Horns wiederholt thematisiert; der konkrete Akt der Selbsttötung wird jedoch nicht wiedergegeben, da keine der sich erinnernden Figuren Zeuge der suizidalen Tat ist. Der 12-jährige Thomas erinnert sich lediglich an den Tag, an dem sein Freund Paul den toten Horn findet, und ihn, Thomas, zu der Leiche führt.⁸ Dieses Erlebnis, von dem Thomas gegen Ende des Romans erzählt, steht der suizidalen Tat in chronologischer Hinsicht demnach am nächsten.

Durch die wechselnden Figurenperspektiven und die nicht chronologischen Retrospektiven beschreibt Christoph Hein „den Weg Horns in zweifacher Richtung: vom stattgefundenen Tod zurück in die erinnerte Vergangenheit,

⁵ Hein, Christoph: *Horns Ende*. Frankfurt/M 2003, S. 12.

⁶ Ebd. S. 27.

⁷ Ebd. S. 74.

⁸ Ebd. S. 248ff.

und von der Vergangenheit bis zum Tod Horns.“⁹ Hein spart die direkte Darstellung der Selbsttötung zwar aus, in den Erinnerungen der Bad Guldenberger ist das Ereignis des Suizids jedoch präsent und bildet somit das dominierende Thema des Werks. Schließlich weist der Romantitel „Horns Ende“ durch die Verwendung des Wortes ‚Ende‘, hier gleichbedeutend mit ‚Tod‘, auf Horns Suizid hin.

Bezüglich der Faktoren Zeit und Ort der Selbsttötung lässt sich aus Kruschkatz' Erinnerungen und Thomas' Explikationen Folgendes rekonstruieren: Ende August 1957 verschwindet Horn spurlos und wird am ersten September, einem Sonntagmorgen, dem letzten Tag der Sommerferien, von Thomas' Freund Paul im Wald außerhalb der Stadt tot aufgefunden.¹⁰ Er hat sich am Ast einer Buche erhängt.¹¹ Die Wahl dieser Suizidmethode symbolisiert den für Horn unerträglich gewordenen Zustand, der ihm die Luft zum Atmen nimmt und an dem er innerlich erstickt.

In wortstilistischer Hinsicht ist zu konstatieren, dass der allgemein gebräuchliche Terminus ‚Selbstmord‘ in der Passage, in der Thomas von der Entdeckung der Leiche berichtet, nicht benutzt wird; es werden lediglich Angaben zu Ort, Datum und der Durchführungsart des Suizids gemacht. Auch im übrigen Text geht Hein mit dem Einsatz des Begriffs ‚Selbstmord‘ eher zurückhaltend um; er kommt im gesamten Roman nur fünfmal vor – dreimal bei Kruschkatz und zweimal bei Frau Fischlinger:

„Drei Jahre nach meinem Amtsantritt als Bürgermeister verübte er Selbstmord.“; „die Schuld an Horns Selbstmord“; „Der Selbstmord sei Horns Schuldbekennnis gewesen“; „Das Grab von Herrn Horn war in der ehemaligen Selbstmörderecke des Waldfriedhofs“; „am Grab eines ungläubigen Selbstmörders“.¹²

⁹ Hammer, Klaus: „Horns Ende“. Versuch einer Interpretation. In: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Hrsg. von dems. Berlin, Weimar 1992, S. 123.

¹⁰ Vgl. Hein: Horns Ende, S. 26; S. 108; 248f.

¹¹ Vgl. ebd. S. 249. Auf die Selbsttötungsmethode des Erhängens deutet auch Kruschkatz hin, als er den „Strick, den Horn sich um seinen Hals legte“ (ebd. S. 75) erwähnt. An anderer Stelle zitiert er einen „Dummkopf“, der sich an den „Mann, der sich im Wald aufhängte“ (ebd. S. 256) zu erinnern glaubt.

¹² Ebd. S. 74; S. 233; ebd.; S. 258; S. 259.

Daneben werden größtenteils neutrale Ausdrücke verwendet, wie zum Beispiel:

„[e]ine Woche vor seinem Tod“; „Der Tote erregte die Kleinstadt“; „[n]ach dem Sommer, in dem Horn starb“; „[a]us Achtung vor diesem Toten“; „die Art und die Umstände seines Todes“; „[n]ach Horns Tod“.¹³

Überdies wird Horns Suizid aber auch mit Formulierungen, die unterschiedliche Reaktionen der anderen Figuren deutlich werden lassen, paraphrasiert, wie zum Beispiel: „bis zu seinem überraschenden Tod“; „seinen empörenden Tod“; „Irene war über Horns Ende entsetzt.“¹⁴

Diese verschiedenartigen, aber nicht ungewöhnlichen Formulierungen unterstreichen den weithin sachlich-nüchternen Erzählstil der Figuren, der die Alltagssprache in der DDR wiedergibt.¹⁵

IX.2. MOTIVANALYSE

Da die Geschichte des Protagonisten Horn ausschließlich von den anderen Romanfiguren erzählt wird und diese Erzählungen zudem auf fragmentarischen, subjektiven Erinnerungen beruhen, lassen sich manche Aspekte des ‚Fall Horn‘ bis zuletzt nicht dechiffrieren. Somit bleibt die „mögliche Ermittlung der Wahrheit über Horn [...] im Roman unvollendet“¹⁶. Die mangelnde Transparenz wird trotz der vielfältigen Aussagen, Kommentare, Bewertungen und Reflexionen der anderen Figuren nicht aufgelöst und lässt den Rezipienten über die Motive, die Horn zum Suizid bewegen, im Unklaren.

¹³ Hein: *Horns Ende*, S. 95; S. 108; S. 156; S. 222; S. 223; S. 232.

¹⁴ Ebd. S. 22; S. 27; S. 109.

¹⁵ Vgl. Hülse, Erich: *Christoph Hein: Horns Ende*. In: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt/M 1992, S. 262.

¹⁶ Cambi, Fabrizio: *Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Heins*. In: *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Hrsg. von Klaus Hammer. Berlin, Weimar 1992, S. 108.

IX.2.1. ANKLAGE GEGEN DAS SYSTEM

Für Bürgermeister Kruschkatz resultiert Horns Motivation zur Selbsttötung aus dessen für den Bürgermeister inakzeptabler Geschichtsauffassung sowie aus der Unbelehrbarkeit und Hartnäckigkeit, mit der er an dieser Auffassung festhält.

„Horn vertritt die Position eines kompromißlosen Intellektuellen, der sich für die historische Wahrheit einsetzt“¹⁷ und sich damit gegen das Vergessen derjenigen Opfer, die die Geschichte beim Aufbau neuer Gesellschaftsstrukturen vielfach fordert, ausspricht. Daher ist er der Meinung, dass man sich beim Blick auf die Vergangenheit nicht ausschließlich an die positiven Entwicklungen, sondern stets auch an das Negative erinnern soll, um die *ganze* Wahrheit des Vergangenen zu erfassen und sie nicht durch Auslassungen zu verfälschen oder gar zu beschönigen.

Aufgrund dieser Überzeugung ist es Horn nicht möglich, seine eigene berufliche Degradierung, die er einst in Leipzig erfahren musste, zu vergessen:

Anfang der 1950er-Jahre arbeitet der Protagonist Horn als Historiker in einer „bedeutende[n] Position“¹⁸. 1953 wird ihm infolge eines nicht näher definierten Vorfalls vorgeworfen, das Prinzip der Parteilichkeit missachtet und damit der SED „großen Schaden zugefügt“¹⁹ zu haben. Am Ende des daraufhin eingeleiteten Verfahrens beschließt die Parteileitung, ihn aus der Partei auszuschließen, ihn seines bedeutenden Postens zu entheben, ihm den Dokortitel abzuspochen und ihn in die Kleinstadt Bad Guldenberg zwangszuversetzen.²⁰

Dort arbeitet er in einer entsprechend niedrigeren Position als Kustos im Heimatmuseum. Ein Jahr später wird Kruschkatz, der bei dem Verfahren gegen Horn in Leipzig die Untersuchungskommission geleitet hat, Bürgermeister von Bad Guldenberg und damit Horns Vorgesetzter. Als sie sich das erste Mal

¹⁷ Jachimczak, Krzysztof: Gespräch mit Christoph Hein. In: Sinn und Form 40 I, 1988, S. 352.

¹⁸ Hein: Horns Ende, S. 68.

¹⁹ Ebd. S. 31.

²⁰ Vgl. ebd. S. 68; S. 72; S. 225.

wieder begegnen, realisiert Kruschkatz sofort, „daß er [Horn] nichts vergessen hatte. Nichts vergessen und nichts hinzugelernt.“²¹

Kruschkatz bedauert diese Starrköpfigkeit Horns und kann für dessen Verhalten kein Verständnis aufbringen, da er eine von Horn gänzlich differierende Geschichtsauffassung hat: Als überzeugter Sozialist ist der Fortschritt des sozialistischen Systems für ihn von primärem Interesse. Dass diese Entwicklung auch Opfer mit sich bringt, hält Kruschkatz für unvermeidbar, denn dies entspricht gemäß seiner Überzeugung dem natürlichen Lauf der Dinge.

„In Kruschkatz' Geschichtsauffassung ist das Vergessen und Verschweigen der Opfer, die der Aufbau des Sozialismus gekostet hat, ideologisch sanktioniert.“²²

Diese Erkenntnis versucht er auch Horn zu vermitteln, als er bemerkt, dass dieser die Vorfälle in Leipzig nicht vergessen kann und will. Kruschkatz gibt zu, dass „ihm [Horn] ein geschichtlich notwendiges Unrecht angetan worden“ ist, doch er verteidigt dies damit, dass es „im Namen eines höheren Rechts, im Namen der Geschichte“ geschehen ist.²³ Er, Kruschkatz, „war nur das ausführende Organ, die kleine Stimme dieses ehernen Gesetzes.“²⁴

Doch der Nonkonformist Horn kann sich mit Kruschkatz' Argumenten und Explikationen nicht identifizieren:

„Er [Horn] sah nur, daß ich ihm seine wissenschaftliche Karriere ruiniert hatte, und war nicht fähig oder willens, aus dem Winkel seiner gekränkten Ehre hervorzukommen. Er hatte sich in seinem Selbstmitleid eingerichtet und zog es vor, einsam zu bleiben, wenn er nur im Recht war.“²⁵

Im Gegensatz zu Kruschkatz betrachtet Horn die aufoktroierten Restriktionen als eine persönliche Kränkung und als Einschränkung seiner Freiheit, die er auch um den Preis der Einsamkeit nicht aufgeben möchte. Da er Kruschkatz dessen damalige Entscheidung nicht verzeihen kann, lehnt er die weitere Kommunikation mit ihm bezüglich dieses Themas ab.

²¹ Hein: *Horns Ende*, S. 31.

²² Langemeyer, Peter: „Suche in allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen.“ Zu einer Maxime in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin). In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 46, 1999, S. 200.

²³ Hein: *Horns Ende*, S. 72.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Diese vorwurfsvolle, verbitterte Haltung Horns gegenüber Kruschkatz sieht dieser am Tag der Jubiläumsfeierlichkeiten des Museums im März 1957²⁶ bestätigt: Während Horns Rede, in der er vordergründig „über die jüngsten Funde einer altsorbischen Ansiedlung“ referiert, glaubt Kruschkatz ‚zwischen den Zeilen‘ herauszuhören, dass Horn

„über eine ganz andere Ausgrabung sprach, nämlich über Leipzig, über seinen Parteiausschluß, über mich. In seiner Rede forderte er mich vor die Schranken seines Gesetzes, verklagte und verurteilte mich im Namen seiner ihm teuren Abstraktionen.“²⁷

Infolge Kruschkatz' permanentem Misstrauen gegenüber Horn deutet er dessen Vortrag als versteckt kommunizierte Kritik am politischen System der DDR im Allgemeinen und an ihm im Besonderen. Über die Antwort auf die Frage, ob dieser Verdacht gerechtfertigt ist, lässt sich aufgrund der eindimensionalen, subjektiven Perspektive der Figur Kruschkatz nur spekulieren.

In einer ebenso zweideutig zu verstehenden Gegenrede macht Kruschkatz seinen von Horn divergierenden Standpunkt nochmals deutlich:

„Das Gesetz traf auch Unschuldige, sagen Sie. Nun, auch das Gesetz ist nicht fehlerlos. Das schrecklichste Opfer, das der Gang der Geschichte fordert, ist der Tod von Schuldlosen. Er ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet. Doch [...] Lassen wir die Toten ruhen.“²⁸

Da Horn seine Aufgabe als Historiker auch in der Erinnerung an vergessene Opfer sieht, nimmt er Kruschkatz' Maxime, die Toten ruhen zu lassen, „nicht an, und er wird dadurch selbst solchen Blutzoll bringen müssen.“²⁹ Diese Konsequenz hält Kruschkatz für unabwendbar: „Ich sah, was kommen mußte“³⁰, was sich als Vorausdeutung auf Horns Suizid verstehen lässt.

²⁶ Braun, Michael: Perspektive und Geschichte in Christoph Heins Roman „Horns Ende“. In: Wirkendes Wort 42, 1992, H.1, S. 98: „Dieses Datum gewinnt vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der 30. Tagung des Zentralkomitees der SED, auf der ein ‚beschleunigter Aufbau des Sozialismus‘ und der ‚ideologische Kampf gegen die bürgerliche Ideologie‘ gefordert wurden, an Relevanz.“

²⁷ Hein: Horns Ende, S. 75.

²⁸ Ebd. S. 76.

²⁹ Lindner, Gabriele: Ein geistiger Widergänger. In: Neue Deutsche Literatur 34, 1986, H.10, S. 157.

³⁰ Hein: Horns Ende, S. 77.

Im Juli 1957 bringt Horns Stellvertreter Brongel dem Stadtsekretär Bachofen einen von Horn verfassten Aufsatz zur Chronik der Burg von Bad Guldenberg, den Bachofen an Kruschkatz weiterreicht. Brongel und Bachofen sind überzeugt, dass Horn in diesem Aufsatz „Revisionismus [und] Sektierertum“³¹ verkündet und damit die Richtlinien der Partei untergräbt. Kruschkatz reagiert zunächst indifferent auf diese Anschuldigung, doch

„[v]ierzehn Tage später entdeckte Bachofen oder Brongel weitere Schriftstücke Horns, die sie als Beweise seiner revisionistischen Bestrebungen an die Kreisbehörde weiterleiteten, ohne mich [Kruschkatz] zu informieren. Ende Juli wurde die Untersuchung gegen Horn eingeleitet.“³²

Da Kruschkatz mangelnde Wachsamkeit vorgeworfen wird, beginnt er nun, die Maßnahmen gegen Horn ebenfalls zu unterstützen, um sich nicht selbst zu gefährden.

Aufgrund dieses zweiten Verfahrens fühlt sich Horn erneut ungerecht behandelt und wiederholt einem enormen Druck ausgesetzt. Das wieder aufkommende Gefühl der Diffamierung und Demütigung affirmiert seine Verbitterung und lässt ihn verzweifeln. Diese erneut ihn kompromittierende Situation ist für Horn so belastend, dass Kruschkatz überzeugt ist: „[E]r würde diese Untersuchung, sein zweites Verfahren, nicht überleben wollen.“³³ Auch diese Einschätzung des Bürgermeisters weist auf Horns Selbsttötung voraus.

Aus diesen Äußerungen und Kommentaren lässt sich schließen, dass Horns Suizid aus Kruschkatz' Perspektive auf dem Unvermögen beruht, „das Vergangene zu vergessen, Kompromisse zu schließen und sich mit den Zeitverhältnissen zu arrangieren“³⁴. Des Weiteren resultiert aus dieser Unfähigkeit laut Kruschkatz eine „starrsinnige Verletztheit“, die er

„für eine fundamentale politische Schwäche [hält], die dem Wissenschaftler angesichts der klar strukturierten Aufgaben des staatlichen Aufbaus keine Überlebenschance läßt.“³⁵

³¹ Hein: Horns Ende, S. 105.

³² Ebd. S. 107.

³³ Ebd. S. 78.

³⁴ Langemeyer: „Suche in allem...“, S. 199.

³⁵ Fischer, Bernd: Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR. Heidelberg 1990, S. 96.

Aus dieser Überzeugung heraus ist Kruschkatz nicht überrascht, als er von Horns Selbsttötung hört, und in seiner Einschätzung bestätigt, dass Horn mit seinem „Wahrheitsfanatismus“³⁶ im sozialistischen System keine Chance hat, urteilt er über dessen suizidale Tat: „Horn war für diesen Tod bestimmt wie ein Ochse für den Schlachthof. Er war nicht lebensstüchtig. Er war für ein Leben unter Menschen nicht geeignet.“³⁷

Diese menschenverachtende Beurteilung zeigt, dass Kruschkatz sich für Horns Entscheidung zum Suizid nicht persönlich verantwortlich fühlt, sondern Horns Scheitern allein in dessen Unfähigkeit zur erforderlichen Anpassung begründet sieht. Doch „[s]ein Hinweis auf die Geschichte entbindet ihn nicht von der persönlichen Mitschuld und Verantwortung.“³⁸

Im Vergleich zur Ansicht des Bürgermeisters beurteilt Stadtsekretär Bachofen Horns Selbsttötung noch vernichtender, denn dieser fasst den Suizid als eindeutiges „Schuldbekennnis“³⁹ auf.

Die Figur Bachofen vertritt in der Rolle des linientreuen Sozialisten den harten Kurs der 1950er-Jahre in der DDR. Er denunziert Horn, indem er ihn des Revisionismus bezichtigt, und degradiert ihn dadurch zum Klassenfeind. Als Horn sich das Leben nimmt, sieht sich Bachofen in seinem Verdacht bestätigt und interpretiert den Suizid folglich als Eingeständnis eines persönlichen Scheiterns.

Für Bachofen verkörpert Horn demnach den sozialistischen Antihelden, der sich vergeblich gegen das politische System aufzulehnen versucht, an seiner eigenen Starrköpfigkeit scheitert, sich dieses Scheiterns bewusst wird und daraufhin konsequent handelt, indem er Suizid begeht.

Diese Sichtweise des Stadtsekretärs zeigt eine in sich stimmige, aber sehr einseitige und einzig auf den Grundsätzen des Sozialismus beruhende Interpretation der Motivation Horns zum Suizid und differiert erheblich von den Beweggründen, die Horn zu seiner Selbsttötung veranlassen. Denn für Horn sind

³⁶ Sevin: *Geschichte und Zeitgeschichte*, S. 108.

³⁷ Hein: *Horns Ende*, S. 74.

³⁸ Hülse: *Christoph Hein: Horns Ende*, S. 277.

³⁹ Hein: *Horns Ende*, S. 233.

es eben diese Intrigen und Denunziationen, denen er sich hilflos ausgeliefert fühlt und die ihn in eine solch desperate Lage manövrieren, dass er letztlich nur im Suizid einen Ausweg zu sehen vermag, um sich dieser für ihn unerträglichen Situation zu entziehen und weiteren Repressionen zu entgehen.

Sein Suizid lässt sich demnach weniger als ein Bekennen von Schuld, sondern vielmehr als Flucht interpretieren. Denn schuldig fühlt sich Horn nicht, dafür aber gänzlich unverstanden und ausgegrenzt, wozu Bachofen durch sein Verhalten in beträchtlichem Maße beiträgt. Horns Selbsttötung stellt folglich eine konsequente Reaktion auf die Beschuldigungen und Drohungen und die daraus resultierende, seine persönliche Freiheit einschränkende Situation dar und lässt sich daher auch als Anklage gegen das restriktive System, dem auch Bachofen angehört, verstehen.

Schließlich trägt der Umstand, dass Horns Schwester Republikflucht begeht, mit dazu bei, dass Horn sich mehr und mehr in einer ausweglosen Lage sieht. Denn die Flucht seiner Schwester ist für die Staatssicherheit ein willkommener Vorwand, den wiederholt ‚auffällig‘ gewordenen Horn zu observieren. Das Verhör über den Verbleib seiner Schwester, dem sich Horn unterziehen muss und in dem er des Mitwissens beschuldigt – „Haben Sie irgendwelchen Kontakt mit Ihrer Schwester?“ – und der Agententätigkeit verdächtigt wird – „Für wen arbeiten Sie, Horn?“⁴⁰ –, setzt ihn neben seinen Sorgen, die das erneute Verfahren gegen ihn betreffen, noch zusätzlich unter enormen Druck. Daher kann auch diese Anschuldigung, die die Willkür des DDR-Systems nochmals deutlich werden lässt, als mit ursächlich für Horns Entscheidung zum Suizid angesehen werden.

⁴⁰ Hein: Horns Ende, S. 221.

IX.2.2. FLUCHT VOR DER BEHÖRDENWILLKÜR

In ihren Erinnerungen charakterisiert die Figur Gertrude Fischlinger den Protagonisten Horn, der bei ihr zur Untermiete wohnt, als „stille[n] Mieter“⁴¹, der sich stets „korrekt und höflich“⁴² verhält. Zugleich bemerkt sie aber auch seine Verschlossenheit und Unzugänglichkeit, die sie jedoch akzeptiert, da er offensichtlich „unglücklich“⁴³ ist.

Frau Fischlinger registriert also durchaus die schlechte Verfassung, in der Horn sich befindet, doch aus Gründen der höflichen Distanz und auch, weil Horn selbst nur selten die Initiative zur Kommunikation ergreift, hält sie sich zurück und unterlässt es, Horn mit seinem Problem zu konfrontieren.

Als aufgrund einer „dumme[n] Verwechslung“⁴⁴ erneut ein Verfahren gegen Horn eingeleitet wird, scheint sich das Vergangene für ihn zu wiederholen, denn er gerät dadurch zum zweiten Mal in die Position des Außenseiters, der sich zu rechtfertigen hat.

Wie sehr er unter diesem für ihn unerträglichen Zustand leidet, wird in dem Gespräch zwischen ihm und Frau Fischlinger eine Woche vor seinem Tod deutlich: Horn betritt das Zimmer von Frau Fischlinger und scheint ausnahmsweise das Gespräch zu suchen. Vordergründig entschuldigt er sich dafür, dass er länger als erwartet bei ihr gewohnt hat, doch ist hierin vielmehr ein Abschied zu sehen, da Horn zu dieser Zeit den Suizid bereits als unausweichlich empfindet. Um ein letztes Mal die Gesellschaft eines ihm wohl gesinnten Menschen zu genießen, bleibt er eine Weile bei Frau Fischlinger sitzen und sucht die Kommunikation mit der ihm Vertrauten. Im Rahmen dieser Konversation offenbart er erstmals auch seine Sorgen:

„Ich habe ein wenig Ärger im Museum. Mir ist ein Fehler unterlaufen, und so muß ich nun ein paar unangenehme Fragen beantworten. [...] Das ist alles sehr unangenehm für mich. Ich muß mich rechtfertigen, verstehen Sie. Man kramt in allen Winkeln und hofft, etwas zu finden. [...] Und Sie wissen ja,

⁴¹ Hein: Horns Ende, S. 22.

⁴² Ebd. S. 23.

⁴³ Ebd. S. 201.

⁴⁴ Ebd. S. 98.

wenn man damit erst einmal anfangt [sic], dann wird man auch etwas finden.“⁴⁵

An diesen Äußerungen wird Horns Aversion gegen die willkürlichen Maßnahmen der DDR-Behörden noch einmal unmissverständlich deutlich, denn damit verleiht er seiner Überzeugung Ausdruck, dass die Frage, ob er sich tatsächlich etwas hat zu Schulden kommen lassen oder nicht, gar nicht interessiert und folglich sekundär, wenn nicht gar indifferent ist gegenüber den Ambitionen der Parteifunktionäre, ihm um jeden Preis ein Vergehen anzuhängen. Diese für ihn sichere Erkenntnis lässt ihn zutiefst verzweifeln und forciert somit seine Entscheidung, sich das Leben zu nehmen. In diesem Sinne können die letzten Worte, die Horn an Frau Fischlinger richtet – „Irgendwann ist es vorbei und ausgestanden. [...] Man kann nicht immer nur fortlaufen.“⁴⁶ –, als versteckte Vorankündigung seiner Selbsttötung verstanden werden. Doch Frau Fischlinger wahrt auch in dieser Situation die Distanz und intensiviert das Gespräch nicht, sodass der Inhalt ihrer Kommunikation oberflächlich bleibt und Horn schließlich den Dialog beendet. Auch an dieser Stelle wird Horns Außenseiterstatus und die daraus resultierende Einsamkeit noch einmal unterstrichen.

Trotz des Wissens um Horns missliche Lage und seinen damit einhergehenden desolaten Zustand kommt sein Tod für Frau Fischlinger völlig überraschend⁴⁷, woraus zu schließen ist, dass ihr das Ausmaß von Horns Leid nicht bewusst war respektive dass sie ihm einen solch irreversiblen Schritt nicht zugetraut hätte.

Im Rahmen der Erinnerung an Horns Beerdigung lässt sie nicht unerwähnt, dass die Bestattung „sehr unfeierlich und hastig“ abläuft und dass Horn „in der ehemaligen Selbstmörderecke des Waldfriedhofs“ begraben wird.⁴⁸ Diese Bemerkung gibt zu verstehen, dass Horn nach alter Tradition in einer ausschließlich Suizidanten zugedachten, separaten Ecke des Friedhofs beerdigt

⁴⁵ Hein: Horns Ende, S. 98.

⁴⁶ Ebd. S. 99.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 22.

⁴⁸ Ebd. S. 258.

wird⁴⁹, was deutlich macht, dass diese ‚Selbstmörder-Ecke‘ von den Bad Guldenbergern wohl kaum als ‚ehemalig‘ betrachtet wird.

Mit diesem Hinweis bringt Frau Fischlinger einerseits ihr Bedauern zum Ausdruck, dass Horn keine feierlichere und würdigere Bestattung erhalten hat; andererseits wird dadurch aber auch noch einmal Horns Außenseitertum betont, da die Beisetzung in der ‚Selbstmörder-Ecke‘ als Zeichen der Stigmatisierung und Diskriminierung angesehen werden kann.

IX.2.3. BEWAHRUNG DER PRINZIPIEN

Ebenso wie Bürgermeister Kruschkatz erinnert sich auch Dr. Spodeck daran, dass Horn das Unrecht, das er in Leipzig durch die Restriktionen des sozialistischen Systems erfahren hat, nicht vergessen kann und will und dass er an dem Kampf um die Wahrheit seiner Vergangenheit langsam zugrunde geht. Als Arzt erachtet Spodeck es daher für existenziell wichtig, dass Horn sich öffnet, sich seinen Problemen stellt und sie ihm oder einem anderen gegenüber kommuniziert. Aber

„Horn spricht nicht darüber. Als Arzt muß ich sagen, er spricht leider nicht darüber. Das wird ihn zwei oder drei Jahre seines Lebens kosten. Er ist unfähig, aus sich herauszugehen, zu erzählen, meinetwegen zu schreien oder zu heulen. Für die Schulmedizin sind diese Burschen klassische Kandidaten für Infarkte.“⁵⁰

In der Verweigerung der Kommunikation sieht Spodeck demnach eine potenzielle Gefahr für Horns Gesundheit, denn durch die Mauer des Schweigens, die Horn um sich herum errichtet, ist es ihm nicht möglich, seine Enttäuschung und Wut zu verarbeiten und dadurch seine Verbitterung zu überwinden.

Aus dieser Einschätzung Spodecks wird deutlich, dass Horns Einsamkeit zu einem gewissen Teil auch aus seiner defizitären Kommunikationsbereitschaft

⁴⁹ Vgl. Willemsen: Der Selbstmord, S. 74f.: „Auf dem Friedhof duldeten man sie [die Suizidanten] nur ungerne und gezwungen [...]. Und wenn man sie aufnahm, so wies man ihnen eine besondere Ecke an der Mauer oder unter der Dachtraufe an.“

⁵⁰ Hein: Horns Ende, S. 195.

resultiert, die mit dazu beiträgt, dass sich sein desperater Zustand affirmiert, und somit in letzter Konsequenz für seinen Suizid als mit ursächlich bezeichnet werden kann.

Fünf Monate vor seinem Suizid kommt Horn das letzte Mal zu Spodeck in die Sprechstunde, die hier im wörtlichen Sinne als ‚Gelegenheit zu sprechen‘ begriffen werden kann. Doch selbst in dieser Situation gelingt es Horn nicht, konkret über seine Verzweiflung zu sprechen und sein eigentliches, psychisches Leiden zu benennen. Stattdessen bittet er Spodeck:

„Machen Sie eine Durchsicht der ganzen Maschine, [...] es muß irgendwo Sand hineingeraten sein. Es knirscht gottserbärmlich. [...] Ich fürchte, die Apparatur ist insgesamt zum Teufel. Sie will nicht mehr.“⁵¹

Infolge der Strapazen der letzten Wochen und Monate fühlt sich Horn erschöpft, hilflos und fremdbestimmt; er spürt seine Kräfte und seinen Lebenswillen schwinden und „[beschreibt] seinen Körper [daher] als defekte Maschine, nicht mehr als Organismus [...]“; die Maschine kann bereits als das bewegte Leblose gelten.⁵²

Nach einer eingehenden Untersuchung bescheinigt Spodeck Horn zwar körperliche Gesundheit, aber als er im nachfolgenden Arztgespräch dessen Vergangenheit erwähnt, weicht Horn erneut aus und will die Kommunikation unverzüglich beenden. Spodeck diagnostiziert daraufhin eine psychische Verstimmung: „Ihnen macht die Vergangenheit zu schaffen, Horn“⁵³.

Um ihm bei der Bewältigung seiner Vergangenheit Hilfe anzubieten, kommt Spodeck auf ein filmtechnisches Verfahren, eine Abwandlung der Schüfftan-Variante, zu sprechen, womit ein Bild, das „auf einen in der Mitte gebrochenen Spiegel geworfen“⁵⁴ wird, manipuliert werden und somit „Mißliebigen gegen Beliebigen“⁵⁵ ausgetauscht werden kann.⁵⁶ Dieses Verfahren entspricht

⁵¹ Hein: *Horns Ende*, S. 224.

⁵² Preußner, Heinz-Peter: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturelle und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins*. Frankfurt/M u.a. 1991 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 26), S. 49.

⁵³ Hein: *Horns Ende*, S. 225.

⁵⁴ Ebd. S. 226.

⁵⁵ Ebd. S. 227.

nach Spodecks Meinung den persönlichen Erinnerungen eines jeden Menschen. Denn eine Erinnerung beinhaltet nicht die reale Vergangenheit, sondern stets nur die subjektive Vergangenheit, die durch individuelle Ausblendungen respektive Einfügungen verzerrt und folglich ebenfalls manipuliert wird. Um das Vergangene aufarbeiten zu können, rät Spodeck Horn deshalb, seinen Erinnerungen zu misstrauen und „einige gespeicherte Bilder in Ihrem Kopf“⁵⁷ zu bezweifeln. Er fordert Horn also dazu auf, „seine Erinnerungen an selbsterlittenes Unrecht im Interesse an seiner Gesundheit so zu manipulieren, wie der Filmtechniker [...] das Filmdokument manipuliert.“⁵⁸

Im Gegensatz zu Spodeck ist es aber Horns essenzielles Anliegen, an seiner persönlichen Erinnerung festzuhalten und auf sie zu insistieren. Horn will und wird sich nicht überreden lassen, die Erinnerung an das ihm angetane Unrecht bewusst zu verdrängen und eine positive Erinnerung in seinem Gedächtnis zu konstruieren. Daher lehnt er Spodecks Rat „entschieden ab. [Denn] [a]n der Echtheit und Glaubwürdigkeit seiner Erinnerungen will er keinen Zweifel zulassen.“⁵⁹ Außerdem weigert er sich nach wie vor, der ebenfalls sehr subjektiven Perspektive der Parteifunktionäre zu folgen, und ist daher „nicht bereit, seinen Erinnerungen zu mißtrauen, nur um sich anzupassen“⁶⁰. Horns Ablehnung des Ratschlags von Spodeck lässt demnach ein weiteres Mal die Beharrlichkeit erkennen, mit der er seine Überzeugung vertritt, dass die Erinnerung an seine Diskriminierung weder euphemisiert noch negiert werden darf.

Spodeck ist sich sicher, dass diese Unnachgiebigkeit Horn eines Tages das Leben kosten wird; dementsprechend sieht er seine Meinung bestätigt, als er

⁵⁶ In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass der ursprüngliche Titel des Romans ‚Horn oder Der gebrochene Spiegel‘ lautete (vgl. McKnight, Phillip: Geschichte und DDR-Literatur (Amnesie, Fragmentierung, Chronik, Kritisches Bewußtsein und Weichenstellung im Rückblick auf die Mitte der 50er Jahre: Mankurt, Horn und *Horns Ende*). In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 52, 2002, S. 214).

⁵⁷ Hein: *Horns Ende*, S. 228.

⁵⁸ Langemeyer: „Suche in allem...“, S. 174.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Sevin: *Geschichte und Zeitgeschichte*, S. 112.

von Horns Suizid erfährt: „Ich war über die Nachricht bestürzt, wenn ich auch sagen darf, daß ich Horns Tod vorausgesehen hatte“⁶¹.

Nach Spodecks Ansicht scheitert Horn also vor allem an sich selbst: Durch seinen Rückzug in die Sprachlosigkeit und die damit einhergehende Kommunikationsverweigerung entwickelt sich Horn einerseits zum Außenseiter und nimmt sich andererseits die Chance, im Austausch mit anderen die ihn zutiefst belastenden Ereignisse seiner Vergangenheit zu verarbeiten. Zudem ist es ihm nicht möglich, seine Prinzipien aufzugeben, sodass er schließlich an der Hartnäckigkeit, mit der er an seinen Erinnerungen festhält, zugrunde geht.

Spodecks Resümee über Horns Leben und dessen Suizid zeigt aber auch eine tiefe Verachtung: „Horn endete, wie er gelebt hatte, als ein Feigling. Er hat unwürdig gelebt“⁶². Diese negative Beurteilung lässt darüber hinaus eine große Empörung erkennen, da er Horns Lebensweise als würdelos und dessen Selbsttötung als feige tituliert.

IX.2.4. APPELL ZUR ERINNERUNG

Zu Beginn eines jeden Kapitels des Romans findet sich ein kurzer Dialog, in dem der bereits tote Horn Thomas jeweils auffordert, sich an ihn und die damaligen Ereignisse zu erinnern⁶³.

⁶¹ Hein: Horns Ende, S. 222.

⁶² Ebd.

⁶³ Da Christoph Hein die Dialoge unbetitelt ließ, wurde im Laufe der Forschungsgeschichte wiederholt die Frage diskutiert, welche Figuren diese Dialoge sprechen. Obwohl Hein selbst eine eindeutige Identifizierung offenlässt und jede Interpretation für zulässig erklärt – „Es kann ein Dialog des älter gewordenen Thomas mit dem toten Horn sein, es kann ein Selbstgespräch des Autors oder des Erzählers sein, [...] es kann dann ein Dialog zwischen den Zeiten sein“ (Jachimczak: Gespräch mit Christoph Hein, S. 353) –, sieht die Mehrheit der Wissenschaft in den Dialogen ein fortlaufendes Gespräch zwischen dem toten Horn und Thomas, vgl. Lindner: Ein geistiger Widergänger, S. 155; Lehmann, Joachim: Christoph Hein – Chronist und ‚historischer Materialist‘. In: Text + Kritik 111, 1991, S. 50; Langemeyer: „Suche in allem...“, S. 175; McKnight: Geschichte und DDR-Literatur, S. 199. Auch die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Deutung an, da sie als die überzeugendste erscheint. Im ersten Dialog heißt es: „Ich war ein Kind. [...] es sind Jahre vergangen. [...] Sie haben in der Burg gearbeitet...“ (Hein: Horns Ende, S. 9). In den 1950er-Jahren war Thomas noch ein Kind, und Horn arbeitete zu dieser Zeit als Museumsdirektor in der Burg. Es ist demnach schlüssig, Thomas als ‚Ich‘ und Horn als ‚Sie‘ zu identifizie-

Als Horn Suizid begeht, ist Thomas ungefähr zwölf Jahre alt und stellt damit fünfundzwanzig Jahre später den adäquaten Ansprechpartner für den toten Horn dar; denn Thomas ist die einzige Figur, die

„die Ereignisse um Horns Tod als Kind miterlebt hat und sie daher an die nächste Generation weitergeben kann. Es kommt hinzu, daß Thomas nicht unmittelbar und schuldhaft in die Ereignisse verstrickt ist.“⁶⁴

Für Thomas ist Horn lediglich ein respekteinflößender Museumsdirektor, vor dem er jedoch „keine Angst“⁶⁵ zu haben braucht, wie Horn während eines ihrer Gespräche betont. Von den beruflichen und familiären Sorgen, die Horn belasten, hat Thomas offensichtlich nichts erfahren.

Daher beschränkt sich seine Reaktion auf Horns Suizid auf das Entsetzen ob des Anblicks der am Baum hängenden Leiche. Vor allem Horns Gesicht lässt ihn erschrecken: „Die Augen waren hervorgetreten, und die Zunge quoll breit und verfärbt aus dem Mund.“⁶⁶ Als Thomas den Toten am Baum hängen sieht, löst also nicht der Umstand, dass Horn Suizid begangen hat, bei ihm ein faszinierendes Grauen aus, sondern vielmehr Horns toter Körper als solcher, denn der tote Museumsdirektor bietet einen furchterregenden Anblick und ist zudem die „erste Leiche“⁶⁷, die Thomas in seinem Leben sieht.

Die schockierende Erfahrung beim Anblick des Toten wird nochmals deutlich, als Thomas seinem Vater wenig später berichtet: „Herr Horn hat sich aufgehängt“⁶⁸ und zu weinen beginnt. Denn entgegen der Vermutung des Vaters – „Ich wußte gar nicht, daß du so sehr an ihm hängst.“ – weint Thomas „wegen des schrecklichen Gesichts des toten Herrn Horn“ und nicht, weil Horn seinem Leben ein Ende gesetzt hat.⁶⁹

Dieses für Thomas gravierende Erlebnis ist noch nach Jahren in seinem Inneren präsent: „Ich kann das Bild nicht vergessen.“⁷⁰ Das Vergangene kehrt also

ren und damit diesen und die folgenden Dialoge als Dialoge zwischen Thomas und dem toten (denn die Jahre sind bereits ‚vergangen‘) Horn zu betrachten.

⁶⁴ Langemeyer: „Suche in allem...“, S. 202.

⁶⁵ Hein: Horns Ende, S. 71.

⁶⁶ Ebd. S. 249.

⁶⁷ Ebd. S. 250.

⁶⁸ Ebd. S. 253.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd. S. 63.

immer wieder „zurück, weil es nicht ‚aufgearbeitet‘ wurde.“⁷¹ Das bewusste Erinnern dient Thomas daher zur Vergangenheitsbewältigung.

Zugleich trägt das Erinnern aber auch dazu bei, dass Horn und dessen Schicksal nicht in Vergessenheit geraten. Denn durch die Erinnerung bleibt Horn zumindest in den Gedanken der anderen Figuren lebendig: „Solange es ein menschliches Gedächtnis gibt, [...] ist nichts vergänglich.“; „Wenn du mich vergißt, erst dann sterbe ich wirklich.“⁷² Horns repetitive, an Thomas gerichtete Aufforderung ‚Erinnere dich!‘ ist demnach auch als Mahnung und Aufruf gegen das Vergessen zu begreifen, wobei „die Auseinandersetzung zwischen Thomas und dem Toten [...] an Dringlichkeit und Schärfe [von Dialog zu Dialog] eher noch zu[nimmt].“⁷³

Während Horn zu seinen Lebzeiten dem ihm zugefügten Leid hilflos gegenüberstand und sich zum Schweigen verurteilt fühlte, richtet er sich nun, im Tod, mit eindringlicher Stimme an die Lebenden: Sein Suizid soll als Kommunikationsanlass dienen und dazu führen, dass die Nachwelt ihre Erinnerung schärft, ihre Einstellung bezüglich seines Schicksals überdenkt und zu einem Austausch über die wahre, unverfälschte Vergangenheit findet. In diesem Sinne lässt sich Horns Suizid auch als Appell an die Bad Guldenberger und damit als Akt der Kommunikation begreifen. Denn solange man sich an ihn erinnert, erinnert man sich zugleich auch an das Unrecht, das ihm geschah, sowie an die daraus resultierende Selbsttötung.

Aus den intensiven Dialogen mit Thomas und den verschiedenen Erinnerungen der vier Bad Guldenberger wird deutlich, dass Horns Insistieren darauf, das Vergangene nicht zu vergessen, nachhaltig Wirkung zeigt; denn „seine beunruhigende Präsenz [besitzt] noch nach Jahren die Kraft, die Überlebenden zum Nach-Denken zu veranlassen“⁷⁴.

⁷¹ Langemeyer: „Suche in allem...“, S. 202.

⁷² Hein: Horns Ende, S. 147; S. 63.

⁷³ Hülse: *Christoph Hein: Horns Ende*, S. 267.

⁷⁴ Cambi: *Jetztzeit und Vergangenheit*, S. 110.

IX.2.5. ZUSAMMENFASSUNG

Der Historiker Horn ist sowohl beruflich als auch privat stets am Zeitgeschehen interessiert. Als ihm durch ein ungerechtfertigtes Verfahren seine Karriere in Leipzig ruiniert und ihm damit der ‚Boden unter den Füßen weggezogen‘ wird, woraufhin er seinen sicheren Stand in der sozialistischen Gesellschaft verliert, wandelt er sich in einen verbitterten, früh alternden Mann, der mit Nachdruck versucht, die Wahrheit seiner Geschichte zu verteidigen und dafür zu kämpfen.

Doch statt der ersehnten Resozialisierung kommt es in seinem ihm neu zugeordneten Wohnort Bad Guldenberg, der ‚durchzogen [ist] von einer Atmosphäre aus Bössartigkeit, hemmungslosem Egoismus, Zynismus, Ressentiments und Resignation‘⁷⁵, nach einiger Zeit zu einem zweiten Verfahren, das auf arbiträren Diffamierungen und Denunziationen basiert. Als dann noch Horns Schwester nach Westdeutschland flieht und Horn der Mittäterschaft verdächtigt wird, gerät er mehr und mehr in eine aussichtslose Situation der Observierung, in der er sich in seiner Meinungsfreiheit zunehmend eingeengt und in seinem Handeln gehemmt sieht.

Trotz der sich häufenden Beschuldigungen und Verdächtigungen hält Horn jedoch an seiner Überzeugung fest, dass der sozialistische Staat sich an ihm schuldig gemacht hat und nicht umgekehrt. Durch dieses Insistieren auf die Wahrheit sehen sich die Parteifunktionäre in ihrem Verdacht gegenüber Horn jedoch bestätigt und üben daher einen immer größer werdenden Druck auf ihn aus. Diesem Druck fühlt sich Horn innerhalb weniger Wochen nicht mehr gewachsen, und um weiteren Repressalien zu entgehen, beschließt er, sich das Leben zu nehmen. Denn die Selbsttötung ist für Horn das einzig verbleibende Mittel, um sich einer drohenden Verhaftung und anderen Demütigungen zu entziehen.

⁷⁵ Honnef, Theo: „Wir haben schon wieder weiße Flecke“. Die Anfangsjahre der DDR in Werken Loests, Heyms und Heins. In: German Life & Letters. A Quarterly Review 44, 1990/91, S. 156.

Somit stellt der Suizid Horns einerseits eine Flucht vor einer wahrscheinlichen Verurteilung dar; andererseits lässt sich darin aber auch Anklage und Protest gegen die politischen Repressionen und Intrigen, denen er hilflos ausgeliefert ist, erkennen.

In diesem Zusammenhang ist sein Suizid schließlich als Appell gegen das Vergessen zu verstehen, denn Horn will die anderen Figuren zur Reflexion und Kommunikation über das Gewesene und damit auch über sein Schicksal bewegen. Damit bricht der Außenseiter Horn, der durch die Verletzung seiner menschlichen und politischen Würde in die Isolation gedrängt wurde und der zu Lebzeiten die diesbezügliche Kommunikation und Konfrontation vermied, als Toter nun sein Schweigen und erhebt seine Stimme für die Wahrheit der Vergangenheit.

IX.3. EXKURS: DER SUIZID ALS MÖGLICHE FOLGE POLITISCHER RESTRIKTIONEN IN DER DDR

Aus einem Vergleich der Suizidstatistiken verschiedener europäischer Länder lässt sich ersehen, dass die DDR zu den Staaten gehörte, „in denen überdurchschnittlich viele Menschen durch eigene Hand starben“⁷⁶.

Diese verhältnismäßig hohen Suizidraten der DDR gaben wiederholt Anlass zu der Frage, ob und in welchem Maße die Selbsttötungen mit dem politischen System der DDR korrelierten. Der Historiker Udo Grashoff konstatiert im Rahmen der Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung zunächst,

„dass die Behauptung, in Diktaturen würden mehr Menschen Selbstmord begehen als in Demokratien, allein anhand der Statistiken nicht verifizierbar ist. [Denn] [b]ereits im 19. Jahrhundert hatte man in Sachsen und Thüringen überdurchschnittlich hohe Selbstmordraten zu registrieren. Damit wird die Beobachtung des französischen Suizidforschers Jean Baechler bestätigt, dass die Selbstmordrate eine für bestimmte Ethnien und Regionen charakteristische Konstante ist, die sich nur sehr langfristig ändert.“⁷⁷

⁷⁶ Grashoff, Udo: Selbsttötungen in der DDR und das Wirken des Ministeriums für Staatssicherheit. o.O. 2005, S. 3.

⁷⁷ Ebd. S. 4; vgl. Baechler: Tod durch eigene Hand, S. 34ff.

Eine direkte, kausale Relation der hohen Suizidraten mit den politischen Gegebenheiten und den damit verbundenen restriktiven Lebensbedingungen in der DDR kann demnach nicht hergestellt werden.

Diese Erkenntnis ändert jedoch nichts an dem Faktum, dass es durchaus Fälle gab, in denen der diktatorische Umgang des DDR-Staats mit seinen Bürgern das Motiv für einen Suizid bildete:

„[E]s gibt erschütternde Beispiele dafür, dass die Staatssicherheit durch Einschüchterung, Bedrohung, Erpressung, Verhör und Verhaftung Menschen an den Rand eines Suizids gebracht hat.“⁷⁸

Die Negation der Frage, ob die SED-Politik in der DDR für eine Erhöhung der Suizidraten verantwortlich war, verliert demnach an Bedeutung gegenüber der Konstatierung, dass es vereinzelt Suizide respektive Suizidversuche gab, die auf eine entwürdigende Behandlung von Seiten der Regierung zurückzuführen waren.

Einige der in der DDR lebenden regimekritischen Autoren ließen sich von diesen Vorkommnissen inspirieren und arbeiteten das Thema Suizid als versteckten Hinweis auf eine Absage an das DDR-System in ihre Werke mit ein. Ein Beispiel dafür stellt die Geschichte von „Horns Ende“ dar, in der der Historiker Horn infolge von Einschüchterungen und Verhören durch die Staatssicherheit nicht nur ‚an den Rand des Suizids gebracht‘ wird, sondern seine Suizidgedanken letztlich sogar in die Tat umsetzt. Der Roman „Horns Ende“ thematisiert das Ereignis des Suizids also als eine mögliche Reaktion auf die Restriktionen und Repressalien, denen man in der DDR vielfach ausgesetzt war.

⁷⁸ Grashoff: Selbsttötungen in der DDR, S. 98.

X. SIEGFRIED LENZ: ARNES NACHLASS

Hans, der 20-jährige Ich-Erzähler, ist von seinen Eltern beauftragt, den Nachlass seines 14-jährigen Pflegebruders Arne zu sichten und wegzuräumen. Arne hat sich einen Monat zuvor das Leben genommen. Jeder Gegenstand seines Nachlasses löst in Hans eine Erinnerung an ein konkretes Erlebnis mit Arne aus, sodass der Rezipient durch Hans' Reflexionen retrospektiv erfährt, wie es zu Arnes Suizid gekommen ist.

X.1. FORMALE UND STILISTISCHE ASPEKTE ZUM EREIGNIS DES SUIZIDS

Der Roman weist keine Kapitelgliederung auf und ist lediglich durch größere Absätze gekennzeichnet, wobei jeweils ein bestimmter Nachlass-Gegenstand einen neuen Abschnitt initiiert.

Dass es sich bei Arnes Tod um einen Suizid handelt, wird erst im letzten Abschnitt des Romans evident. Zuvor erfährt der Rezipient durch Hinweise und Andeutungen nur, dass Arne auf eine nicht näher definierte Weise verstorben ist: Bereits der Titel ‚Arnes Nachlaß‘ impliziert den Tod Arnes und auch der Romanbeginn – „Sie beauftragten mich, Arnes Nachlaß einzupacken.“¹ – bestätigt dies. Zudem erhält der Rezipient zu Anfang die Information, dass Arnes Tod etwas Mysteriöses darstellt: „[G]ewiß hätte niemand von uns geglaubt, daß du uns einmal ein dauerhaftes Rätsel aufgeben und uns zurücklassen würdest in Trauer und Bewunderung.“²

Damit suggeriert Lenz dem Rezipienten also schon zu Beginn des Romans die Frage nach den Gründen für diesen rätselhaften Tod, ohne den Suizid explizit zu erwähnen. Durch die chronologisch erzählten Rückwendungen erfährt der Rezipient fragmentarisch, was Hans mit Arne bis zu dessen Tod erlebt, und

¹ Lenz, Siegfried: Arnes Nachlaß. Hamburg 1999, S. 7.

² Ebd. S. 11.

gewinnt so sukzessiv einen Einblick in Arnes Schicksal und die Ereignisse, die letztlich zu seinem Suizid führen. Dabei dienen die verschiedenen Gegenstände des Nachlasses als Gedankenanstoß und Erinnerungsstütze an einzelne Begebenheiten: „[J]edes Ding [...] stiftete [...] dazu an, Vergangenheit zum Reden zu bringen.“³ Für Hans sind die Nachlass-Stücke eine Brücke zur Vergangenheit und stellen ein Medium dar, das ihm hilft, die Erlebnisse mit Arne zu rekapitulieren. So gelangt der Rezipient erst am Ende des Romans, als sich der Kreis der Erinnerungen an Arne schließt und an die Ausgangssituation angeknüpft wird – Hans hat unterdessen den gesamten Nachlass verpackt –, zu der Gewissheit, dass Arne sich selbst getötet hat.

Was das Ereignis des Suizids als solches betrifft, hält sich Lenz mit detaillierten Ausführungen und drastischen Bildern zurück, indem er die Geschichte konsequent aus der Perspektive von Hans, der Arnes Selbsttötung nicht direkt miterlebt, zu Ende erzählt: Hans beobachtet, wie Arne in ein Dingi klettert und wegrudert, was ihn sehr überrascht, denn „niemals zuvor ist er allein in das Boot eingestiegen“⁴. Als Arne nach einiger Zeit außer Sichtweite gerät, ahnt Hans, dass „sein Ziel die Elbe [ist]“⁵ und er sich das Leben nehmen will. Sofort fährt Hans seinem Pflegebruder nach, er findet auch bald das Boot an einer Boje mitten auf der Elbe, aber „Arne war nicht zu sehen.“⁶ Hans sucht Arne panisch, doch er findet ihn nicht. Als er, an Land zurückgekehrt, seinen Vater informiert, ist für diesen ebenfalls sofort klar, dass Arne Suizid begangen hat. Die Wasserschutzpolizei wird verständigt, aber die Suche bleibt – auch nach einem Monat – erfolglos.

Dadurch, dass Hans Arne beim Wegrudern aus den Augen verliert, wird dessen suizidale Handlung als solche dem Rezipienten nicht unmittelbar mitgeteilt; der Suizid findet vielmehr statt, während Hans Arne folgt. Aufgrund der Simultanität der Ereignisse und der eindimensionalen Perspektive, aus der das

³ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 8.

⁴ Ebd. S. 199.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S. 200.

Geschehen erzählt wird, wird der Rezipient lediglich mit der Konsequenz von Arnes suizidalem Verhalten konfrontiert: „[D]as Boot [...] war leer.“⁷

Die Tatsache, dass Arne sich das Leben genommen hat, wird an dieser Stelle nicht explizit formuliert, sondern durch die Schilderung der äußeren Umstände und später anhand der Reaktionen der Betroffenen deutlich gemacht. Nur ein einziges Mal kommt Hans auf den Vorgang des Suizids als solchen zu sprechen, doch auch in diesem Falle wird das suizidale Ereignis lediglich mit den abstrakten Begriffen ‚es‘ und ‚damit‘ paraphrasiert: „Glaubst du, daß Arne es getan hat, und er [Vater] sah mich ruhig an und sagte: Wir müssen damit rechnen.“⁸ Konkrete Termini wie ‚Suizid‘, ‚Selbstmord‘ oder ‚Freitod‘ werden für die Thematisierung von Arnes Tod nicht verwendet.

Die konsequente Vermeidung drastischer und in diesem Sinne emotionaler Begriffe ist nicht nur gegen Ende des Romans zu bemerken. Vielmehr ist das gesamte Werk gekennzeichnet durch einen stillen, fast sanften Erzählton: Von Trauer gedämpfte Erinnerungen, die nur selten in Sentimentalität abgleiten, sind von inhaltlich zurückhaltenden Dialogen durchsetzt und lassen bei allen Figuren eine gewisse Wortkargheit und Reserviertheit spürbar werden.

Im Folgenden soll Arnes Suizid als mögliche Folge einer Verkettung verschiedener Kommunikationsstörungen im Rahmen der Analyse der Figur Arne und der Motive, die zu seiner Selbsttötung führen, näher untersucht werden.

⁷ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 200.

⁸ Ebd. S. 203.

X.2. MOTIVANALYSE

X.2.1. DIE FAMILIENTRAGÖDIE UND DIE FOLGEN FÜR ARNE

Von Romanbeginn an wird Arne als Außenseiter charakterisiert: Er wirkt „verloren, als [hätte er sich] in unsere Welt verirrt.“⁹

Auslöser für Arnes Außenseiterdasein ist der Verlust seiner Familie: Arnes Vater ist der Kapitän des Küstenmotorschiffs ‚Albatros‘, das während eines Sturms im Kattegat sinkt. Der Vater ist der einzige Überlebende, kann sich aber nach dem Untergang seines Schiffes finanziell nicht wieder erholen und steht schließlich vor dem völligen Ruin. Aufgrund dieser wirtschaftlich desaströsen Situation fasst er den Entschluss, seine gesamte Familie und sich selbst zu töten. Lediglich der zwölfjährige Arne überlebt dieses Unglück, seine Eltern und seine beiden älteren Schwestern sterben. Dieses Erlebnis erschüttert Arnes Seele zutiefst und macht ihn zu einer einsamen, introvertierten Figur, die aufgrund ihrer seitdem innerlich wie äußerlich resignativen Haltung und der damit einhergehenden Schüchternheit verunsichert und unnahbar wirkt und eine große Sensibilität ausstrahlt.

Die Auswirkungen der familiären Tragödie lassen ihn die Welt um sich herum von da an anders sehen. Seine kommunikative Bereitschaft verebbt, seine Perspektive auf die Umwelt hat sich verschoben und Dinge, die andere für nichtig halten oder gar nicht bemerken, bekommen bei ihm großes Gewicht. So sammelt Arne in der Zeit, in der er bei seiner Pflegefamilie auf dem Abwrackplatz lebt, alte, nicht mehr brauchbare Gegenstände, die er zu Hause hortet und die ihm mehr zu sagen scheinen als seine Mitmenschen:

„Die Berührung mit dem Tod hat Arne der alltäglichen Realität entfremdet. Er vermag die Dinge nicht mehr als prosaische Gebrauchsgegenstände wahrzunehmen, sondern er, dem die Welt schon abhanden gekommen war, sieht jene mit ganz neuen Augen an, als Chiffren eines höheren symbolischen, ja mythischen Sinns, und so sammelt er andächtig die vermeintlich belang- und

⁹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 11.

bedeutungslosesten Gegenstände – ein Stückchen Tau, ein Sprungmesser mit gebrochener Klinge oder ein Stück Reuse“.¹⁰

Diese Nichtigkeiten, die Arne um sich schart, rekurrieren allesamt auf das Element des Wassers und halten dadurch die Erinnerung an seine Familie und deren Tod aufrecht.

Wie sehr diese Erinnerung und die daraus resultierende Einsamkeit Arnes Leben dominiert, wird an zwei Stellen des Romans besonders deutlich: Beim Nachlassverpacken stößt Hans unter anderem auf „Ansichtskarten, die ihm [Arne] Seeleute – auf seine Bitte hin – aus fernen Ländern geschickt hatten.“¹¹ Diese Form der Aufforderung zur Kommunikation stellt ein Mittel dar, mit dem Arne beharrlich versucht, seine Einsamkeit zu überwinden, und zeigt zudem, dass er bewusst Kontakt zu Menschen sucht, die wie sein Vater eng mit dem Element des Wassers verbunden sind. Was auf Außenstehende eher befremdlich wirkt, ist für Arne ein ernsthafter, verzweifelter Kommunikationsversuch, durch den er sich beachtet und wertgeschätzt fühlt und durch den er die Verbindung zu seiner Familie indirekt aufrechterhalten kann.

Bei einem Bootsausflug macht Lars, der jüngere Bruder von Hans, auf eine vorüberfahrende Yacht mit Namen ‚Albatros‘ aufmerksam. Arne starrt gebannt auf das Schiff und wirkt plötzlich völlig konsterniert. Der Albatros, im Tierreich ein großer, kräftiger Vogel, in Arnes Lebenslauf jedoch untrennbar mit dem Schicksal seiner Familie verbunden, ist für Arne ein Synonym für den Untergang seiner nächsten Angehörigen¹². Lars’ Hinweis auf die Yacht und Arnes Assoziation des Yachtnamens mit seinen persönlichen Erlebnissen lösen in ihm die Erinnerung an seine Vergangenheit aus und führen ihm zum wiederholten Male seine Verlorenheit vor Augen. Umso erleichterter ist Arne, als die Anwesenheit der Pflegefamilie wieder in sein Bewusstsein gelangt: „[D]u gucktest mich an, als seist du erwacht und stelltest froh und verwundert fest, daß du nicht allein warst.“¹³ Allein durch seinen gelösten Gesichtsaus-

¹⁰ Borchmeyer, Dieter: Wind in den Knoten. Die späte Meisterschaft des Siegfried Lenz. http://www.zeit.de/1999/42/199942.1-lenz_.xml (28.01.2012).

¹¹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 130.

¹² Ebd. S. 125: „Der Albatros ist ein Sturmvogel [...]. Leise fügte er hinzu: Aber er ist ein schlechter Taucher. Das sagte er sachlich“.

¹³ Ebd.

druck kommuniziert Arne also die vorläufige Überwindung der kurzzeitigen schmerzvollen Erinnerung und die Dankbarkeit gegenüber Hans und den anderen.

Im Zusammenhang mit dem Tod von Arnes Familie ist auch auf die Parallelität des Verhaltens von Vater und Sohn hinzuweisen: Sowohl für Arnes Vater als auch für Arne selbst stellt die Selbsttötung den für sie einzigen Ausweg aus einer ihnen unerträglichen Situation dar. Da Arne in die suizidalen Handlungen seines Vaters sogar unmittelbar involviert ist, erhält der selbstgewählte Tod des Vaters für ihn eine gewisse Vorbildfunktion.

Arne hat durch die Tat seines Vaters nicht nur diesen, sondern auch Mutter und Geschwister verloren. Dass er selbst überlebt hat, empfindet er aber nicht als Glück, davongekommen zu sein, sondern vielmehr als Alleingelassenwerden in einer Welt, in der er als Kind noch nicht selbstständig bestehen kann. Da es ihm nicht gelingt, in seiner Pflegefamilie den erhofften sozialen Anschluss und die dringend benötigte Geborgenheit zu finden, wiederholt er das Verhalten des Vaters auf seine Weise.

Unter dem Aspekt der Vater-Sohn-Parallelität ist Arnes Suizid also als Imitation der suizidalen Tat des Vaters anzusehen.

X.2.2. ARNES EIGENARTEN UND AUSSERGEWÖHNLICHE TALENTE

Die soziale Isolation des Protagonisten resultiert nicht nur daraus, dass er mit zwölf Jahren Eltern und Geschwister verliert. Auch dass er in vielen Dingen begabter und reifer als andere in seinem Alter wirkt, trägt zu seinem Außenseiterstatus bei¹⁴.

¹⁴ Vgl. Schall, Manuela: Siegfried Lenz: „Arnes Nachlaß“. Ein Interpretationsansatz. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012): „Arne steht in seiner Tiefgründigkeit [...] immer etwas im Abseits.“

Bereits als Arne sich bei Hans, mit dem er das Zimmer teilt, einrichtet, fällt diesem sofort auf, wie schonungsvoll und umsichtig Arne mit seinen persönlichen Gegenständen umgeht¹⁵ und wie höflich und freundschaftlich sein Verhalten ihm gegenüber ist.

Des Weiteren erinnert sich Hans an Arnes respektvolle Distanz, die er gegenüber Hans und dessen Zimmerhälfte wahrte: „Nicht ein einziges Mal [...] hat Arne heimlich in meinen Sachen gestöbert“¹⁶. Auch diese tolerante Haltung, jedem seinen eigenen Raum zu lassen, ist für Hans ein Anzeichen von Arnes sozialer Reife.

Ein anderes signifikantes Charakteristikum bei Arne manifestiert sich in seiner hohen Affinität zu fremden Sprachen. Auffällig ist dabei, dass er sich vornehmlich für nicht gängige Fremdsprachen und andere spezielle Kommunikationsformen interessiert. So bringt er sich zum Beispiel autodidaktisch Finnisch bei und beherrscht innerhalb von zwei Tagen das komplette Morse-Alphabet. Einerseits ist Arne also bestrebt, möglichst verschiedene Kommunikationsformen zu erlernen, um mit seiner Umwelt, wie zum Beispiel mit seinem finnischen Brieffreund Toivo, in Kontakt treten zu können. Auf der anderen Seite sind Finnisch und das Morse-Alphabet zwei Sprachen respektive Verständigungssysteme, die vergleichsweise nur von einer geringen Anzahl von Menschen gesprochen, genutzt und verstanden werden. Arnes Lernbegierde bezüglich Fremdsprachen eröffnet ihm also weit mehr als anderen Jungen in seinem Alter die Möglichkeit zu kommunizieren, doch gleichzeitig bleibt die Kommunikation aufgrund seiner speziellen Interessen auf einen bestimmten, kleinen Teil von Nutzern beschränkt. Dass Arne trotzdem solche zur Anwendung nur begrenzt einsetzbaren Kommunikationsformen erlernt, weist auf eine eigentümliche, für seine Umgebung kaum nachvollziehbare Auffassung von Kommunikation hin und lässt ihn als Sonderling erscheinen. Bezüglich seiner Privatlektüre setzt Arne sich mit Literatur auseinander, die für sein Alter eher ungewöhnlich ist: In der Zeit vor dem Familienunglück ist

¹⁵ Vgl. Lenz: Arnes Nachlaß, S. 20.

¹⁶ Ebd. S. 50.

Arnes Lieblingsbuch „Die Leute von Seldwyla“ von Gottfried Keller¹⁷. Diese von Arne hoch geschätzte Lektüre unterstreicht seine früh ausgeprägte Reife. Auch in der Schule wird Arnes reifer und ungewöhnlicher Charakter evident. Seine schulischen Leistungen sind außerordentlich und sein Lehrer hält ihn „für den außergewöhnlichsten Schüler [...], den er je unterrichtet hatte“¹⁸ und bemerkt auch seine „einmalige Begabung für fremde Sprachen“¹⁹. Sein Lehrer sieht in Arne also ebenfalls einen Sonderling, allerdings in durchweg positivem Sinne. Bei Arnes Mitschülern, zu denen, nachdem Arne eine Klasse übersprungen hat, auch Hans' Schwester Wiebke und deren Clique gehören, lösen diese besonderen Veranlagungen jedoch Aversionen und Unverständnis ihm gegenüber aus: „[E]r war eben anders; mit ihm konnte man nichts anfangen: das meinten alle.“²⁰ Arne wird als Streber und Eigenbrötler abgestempelt und dementsprechend gemieden.

Diese Diskrepanz von Anerkennung vonseiten des Lehrers und anderer Erwachsener und Ablehnung vonseiten der Mitschüler wird vor allem an dem Tag deutlich, an dem Arne den zweiten Preis eines Aufsatzwettbewerbs gewinnt: Sowohl Arnes Lehrer als auch seine Pflegeeltern sind voll des Lobes ob seines hervorragenden Aufsatzes zu dem Thema ‚Hafengeburtstag‘. Als Erzählform hat Arne die Vogelperspektive gewählt und nennt seinen Aufsatz dementsprechend ‚Im Häuschen des Kranführers‘. In einen kleinen imaginären Raum zurückgezogen, betrachtet er das Hafenfest von oben, wodurch er sich ein weiteres Mal in eine Außenseiterposition begibt. Während Arne zunächst stolz und „mit einer Sicherheit, die ich ihm nicht zugetraut hatte“²¹ seinen Aufsatz vor Lehrern, Eltern und Schülern vorträgt, wird er durch sein eigenes Geschriebenes auf einmal wieder an seine Familie und deren Tod erinnert, sodass er den Vortrag abbrechen muss und sich wortlos und zitternd von Hans zurück zu seinem Sitzplatz führen lässt. Die Erwachsenen erkennen sofort den Ernst der Lage, respektieren Arnes emotionale Erschütterung und

¹⁷ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 53.

¹⁸ Ebd. S. 21.

¹⁹ Ebd. S. 22.

²⁰ Ebd. S. 142; vgl. auch S. 96: „Arne war anders, [...] er paßte nicht zu uns.“

²¹ Ebd. S. 41.

reagieren mit Besorgnis. Bei den Schülern hingegen wandelt sich Hochachtung schnell in Missachtung, sie fühlen sich bestätigt in ihrer Überzeugung, dass Arne nur ein ‚komischer Kauz‘ ist, der sich seltsam verhält und über den man sich leicht lustig machen kann²². Diese offene Ablehnung und den Spott, den Arne durch seine Mitschüler erfährt, affirmieren seine Rolle als Sonderling in erheblichem Maße.

Um diese mit der Zeit immer unerträglicher werdende Außenseiterposition zu überwinden, hält Arne schließlich seine Begabungen zurück, simuliert Ignoranz bezüglich des Lernstoffes und lässt in seinen Leistungen bewusst nach; doch seine Bemühungen, auf diese Art und Weise von dem Ruf eines Sonderlings loszukommen und von den Klassenkameraden akzeptiert zu werden oder gar einen Freund zu finden, bleiben erfolglos.

Dem Lehrer fällt Arnes Leistungsabfall negativ auf, aber anstatt dieses Problem direkt gegenüber Arne zu kommunizieren, sucht er das Gespräch mit dem Pflegevater und teilt ihm enttäuscht mit: „Arne bleibt bewußt unter seinen Möglichkeiten, er weigert sich, zu zeigen, was er kann“²³. Um Arne zu schonen, kommuniziert seine Umgebung also an ihm vorbei, was ihn zu einer fremdbestimmten Person werden lässt, die nicht in die Problemdiskussion mit einbezogen wird.

Die Pflegeeltern setzen diese Art der indirekten Kommunikation fort. Sie sind sich zwar sofort einig: „[W]ir müssen ihm helfen“²⁴. Aber das elterliche ‚wir‘ wird kurz darauf in ein Hilflosigkeit signalisierendes ‚Hans‘ umgewandelt; denn anstatt selbst die Initiative zu ergreifen, beauftragen sie Hans, Arne zur Seite zu stehen: „[S]ie waren sicher, daß er unter meinem Einfluß zurückfinden würde zu gewohnter Ausgeglichenheit.“²⁵ Das passive Verhalten der Pflegeeltern und die fehlende Kommunikation lassen Arne vereinsamen und fördern indirekt seinen Außenseiterstatus. Indem sich die Pflegeeltern lediglich mittelbar um Arnes Wohlergehen kümmern und die Verantwortung dafür

²² Lenz: Arnes Nachlaß, S. 42: „Ein Laut der Bestürzung lief durch die ersten Reihen, während hinten, unter den jüngeren Schülern eine Art von belustigter Unruhe entstand.“

²³ Ebd. S. 162.

²⁴ Ebd. S. 162f.

²⁵ Ebd. S. 163.

auf Hans abschieben, fühlt sich Arne von ihnen genauso unverstanden und ausgegrenzt wie von seinen Mitschülern. Und Hans ist zwar in der Lage, eine freundschaftlich-familiäre Beziehung zu Arne aufzubauen, doch er allein kann eine ganze Familie nicht ersetzen und ist zudem als 17-Jähriger mit der Situation überfordert.

Weder in der Schule noch zu Hause erfährt Arne also Anerkennung oder Hilfe. Seine außergewöhnlichen Begabungen und Talente stehen ihm mehr im Weg, als dass er sie gewinnbringend nutzen kann, und verhindern größtenteils die von ihm ersehnte Integration in die Gemeinschaft. Daher verstärkt dieser Habitus des Außergewöhnlichen sein Gefühl der Isolation und Hilflosigkeit und trägt so zu seiner wachsenden Verzweiflung und damit indirekt auch zu seinem Suizid bei.

X.2.3. ARNES KÖRPERLICHKEIT

Im Gegensatz zu seinen hervorragenden geistigen Fähigkeiten weist Arnes körperliche Konstitution in mehrfacher Hinsicht Defizite auf.

Bereits am Tag seiner Ankunft bei der Pflegefamilie fällt Hans sogleich Arnes devote Körperhaltung auf: Er „stand nur ergeben da, ein schwächtiger Junge, der zu frieren schien und der darauf wartete, Anweisungen zu erhalten.“²⁶

Auch Hans' Geschwister Wiebke und Lars mustern das neue Familienmitglied neugierig und stellen auf den ersten Blick eine gewisse Unsicherheit und Scheu in Arnes Auftreten fest.²⁷

Durch diese Deskriptionen und Impressionen wird Arne von Romanbeginn an als Außenseiter charakterisiert.

²⁶ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 10.

²⁷ Ebd. S. 11: „Meinem kleinen, immer spottbereiten Bruder Lars erschienst du als Fragezeichen, abschätzig meinte er, daß mit dir wohl nicht viel anzufangen sei [...]. Wiebke fiel aus der Ferne dein staksiger Gang auf, außerdem glaubte sie erkannt zu haben, daß du dein Gesicht wie schuldbewußt gesenkt hieltest“.

Sein hilflos wirkendes körperliches Verhalten löst bei den einen Mitgefühl, bei den anderen Spott und Ablehnung aus. So erinnert sich Hans zum Beispiel an die Geschehnisse in einer Sportstunde, in der er kurzzeitig die Aufsicht über Arnes Klasse übernimmt²⁸. Arne bewegt sich ungelentk und steif und seine Mitschüler reagieren mit Schadenfreude und Häme, als sein Sprung über den Kasten nicht glückt. Beim zweiten Versuch wirft sich ein Klassenkamerad plötzlich hinter den Kasten, um Arne aus der Konzentration zu bringen. Arne verletzt sich dabei, beklagt sich nach dieser in doppeltem Sinne schmerzvollen Erfahrung aber nicht, sondern nimmt die Erniedrigung hin und schweigt. Denn sein vorrangiges Ziel ist die Akzeptanz der Mitschüler und die Aufnahme in Wiebkes Clique, und so lässt er sich die Demütigung gefallen und wehrt sich nicht, was in den Augen der anderen jedoch lediglich seine Position als Schwächling unterstreicht.

An diesem Ereignis wird die gestörte Kommunikation zwischen dem Protagonisten und seinem sozialen Umfeld besonders evident: Arne sehnt sich nach Anerkennung und Aufmerksamkeit, ist aber äußerlich wie innerlich zu fragil, um seine Bedürfnisse und Wünsche selbstbewusst zu kommunizieren. Die Diskriminierung, die er stattdessen in Kauf nimmt, um Streit aus dem Weg zu gehen, lässt ihn auf eine Konfrontation verzichten und lediglich passiv reagieren, womit er jedoch seine devote Haltung nur noch mehr verstärkt.

Arnes Unsportlichkeit und Steifheit zeigt sich auch in der Episode, in der er sich mit der Clique auf die fast zugefrorene Elbe wagt, um ein ausgedientes Schiff zu inspizieren²⁹. Wiebke und die anderen springen leichtfüßig von Eisscholle zu Eisscholle, aber Arne verhält sich aus Angst und Übervorsichtigkeit so ungeschickt, dass er schließlich abrutscht und ins Wasser fällt. Unfähig, sich allein aus dieser misslichen Lage zu befreien, wird er von Hans' Vater gerettet. Dieser Zwischenfall betont Arnes Hilflosigkeit und bestätigt die Clique in ihrem Vorurteil, dass Arne nicht zum vollwertigen Mitglied ihrer Ge-

²⁸ Vgl. Lenz: Arnes Nachlaß, S. 130ff.

²⁹ Vgl. ebd. S. 98f.

meinschaft taugt und daher weiterhin auszugrenzen und als Außenseiter zu stigmatisieren ist.

Wie in Kapitel X.2.1. bereits erwähnt, ist die Figur Arne eng mit dem Element des Wassers verbunden: Seine unsportliche Konstitution steht in mehrfacher Hinsicht zum Thema Wasser in enger Relation, was allein der Zwischenfall auf den Eisschollen belegt.

Eine Verbindung zwischen Arnes schwächlichem, zarten Körper und dem Wasser zeigt sich des Weiteren in zwei symbolisch zu deutenden Gegenständen, die Arne empfängt:

Arne bekommt von seiner Großmutter eine Porzellanfigur geschenkt, die einen auf einem springenden Delfin reitenden Jungen darstellt³⁰. Die Figur strahlt eine Fröhlichkeit und Unbeschwertheit aus, die Arne infolge der Familientragödie völlig fremd geworden sind, denn er ist zu kaum einer Geste der Begeisterung mehr fähig. Die Porzellanfigur ist in diesem Zusammenhang als Wunschbild der Großmutter zu interpretieren, die mit ihrem Geschenk ihre Hoffnung auf Arnes Überwindung des Traumas kommuniziert. Insofern steht die Porzellanfigur sowohl für Arnes Gegenwart als auch für seine Zukunft: Sie zeigt ein konträres Spiegelbild von Arne und ist zugleich als Hoffnungsträger zu sehen.

Der zweite Gegenstand, der als ‚Abbild‘ von Arne angesehen werden kann, ist die Bleifigur, die er an Silvester gießt. Arne selbst sieht in ihr eine Krabbe, „die einen Angriff erwartete“³¹, und Hans fügt hinzu, es sei eine Krabbe, „die wie zur Verteidigung ihre Scheren emporstreckte“³². Die Krabbe, wiederum ein Tier des Wassers, symbolisiert Arnes gehemmttes Selbstbewusstsein und seine damit verbundene defensive Körperhaltung: Immer mit einem verbalen oder tätlichen Angriff rechnend, verharrt Arne äußerlich wie innerlich in geduckter Stellung und setzt sich nicht zur Wehr, sondern ist lediglich um seinen

³⁰ Vgl. Lenz: Arnes Nachlaß, S. 107.

³¹ Ebd. S. 167.

³² Ebd. S. 169.

Schutz bedacht³³. Auch im Sinnbild der Krabbe wird also Arnes spezifischer Charakter evident.

Der Schauplatz des Romans lässt sich ebenfalls mit dem Leitmotiv Wasser und folglich mit der Figur Arne in enge Beziehung setzen: Hans' Vater ist der Betreiber einer Abwrackwerft, an deren Rand die Familie wohnt. Die meisten Gegenstände, die Arne dort sammelt und die später seinen Nachlass bilden, stammen von diesem Platz. Es ergibt sich eine gewisse Parallele zwischen Arnes Situation und dem Abwrackplatz: Auf der Werft werden ausgediente Schiffe demontiert und verschrottet. Arne wurde durch die Familientragödie aus seinem normalen Leben gerissen und hat aufgrund des Traumas und der daraus resultierenden Einsamkeit jegliche jugendliche Unbeschwertheit und Lebensfreude verloren. Seine Situation ist also durchaus mit der eines ‚Wracks‘ zu vergleichen, das den ‚hohen Wellen des Lebens‘ nicht mehr ausreichend Stand halten kann. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er ausgehört auf dem Abwrackplatz Dinge, die übrig geblieben sind, mitnimmt, sodass sein Nachlass eine Miniatur dieses Platzes darstellt. Hans realisiert den symbolischen Wert dieser „Summe von Unbrauchbarkeiten“³⁴ jedoch erst nach Arnes Tod. In der Verschrottung der untauglich gewordenen Schiffe kann eine Vorausdeutung auf Arnes Suizid gesehen werden.

Schließlich ist das Motiv des Wassers unmittelbar mit Arnes Selbsttötung verbunden. Denn Arne findet im Wasser seinen Tod. Dass er die Elbe als Mittel zum Suizid wählt, liegt nahe, da er am Rande dieses Flusses wohnt, aber zugleich des Schwimmens nicht mächtig ist. Die Tatsache, dass Arne nicht schwimmen kann, erfährt der Rezipient bereits in der ersten Hälfte des Romans, als Arne mit Hans und der Clique im Sommer baden geht: „Ich wußte da noch nicht, daß Arne nicht schwimmen konnte. Den anderen gegenüber, die ihn [...] verspotteten, gab er es jedenfalls nicht zu“³⁵. Aus Scham, seine

³³ Vgl. Schall: „Arnes Nachlaß“. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012).

³⁴ Tropper, Eva: Der Junge mit der Aureole. „Arnes Nachlaß“: eine Variation über den Schmerz von Siegfried Lenz. www.lyrikwelt.de/rezensionen/arnesnachlass-r.htm (28.01.2012).

³⁵ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 79.

Unsportlichkeit auch in dieser Hinsicht preiszugeben, verschweigt Arne gegenüber Wiebke und der Clique, dass ausgerechnet er, der so eine enge Beziehung zum Wasser hat, nicht schwimmen kann. Nur Hans weiß schließlich davon und ahnt daher sofort, was Arne intendiert, als er alleine mit dem Ding auf die Elbe hinausfährt. Im Gegensatz zu seinem bisherigen Verhalten handelt Arne schnell und entschlossen, sodass keine Chance auf Rettung besteht. So übergibt sich der in jeglicher Hinsicht außergewöhnliche Junge, der keine Schwimmkenntnisse besitzt und „ebenso unfähig [ist], sich im Leben über Wasser zu halten“³⁶, zuletzt dem Element des Wassers, das ihn sein gesamtes Leben begleitet und sein Schicksal in erheblichem Maße mitbestimmt.

X.2.4. DAS VERHÄLTNIS ARNES ZU SEINEN PFLEGE- ELTERN UND ZU HANS

Nach dem Tod seiner Familie wird Arne bei Hans' Eltern aufgenommen. Diese bemühen sich zwar, ihm ein neues, angenehmes Zuhause zu bieten, fühlen sich aber mit dem sich an die Familientragödie anschließenden Schockzustand Arnes überfordert. Anstatt offen auf ihn zuzugehen und in seiner Anwesenheit das Unglück zum Gespräch zu machen, beschließen sie am Abend vor seiner Ankunft, das Thema zukünftig bewusst auszuklammern und ermahnen ihre Kinder eindringlich: „Denkt daran, was er erleben mußte, [...] stellt ihm keine Fragen, irgendwann wird er schon von selbst sprechen wollen.“³⁷ Ohne die Gewissheit darüber zu haben, setzen die Pflegeeltern also voraus, dass Arne über sein Schicksal, zumindest in diesem Moment, nicht sprechen will respektive kann, und legen ihren Kindern diesbezüglich ein Kommunikationsverbot auf. Damit signalisieren sie gegenüber Arne zwar eine gewisse respektvolle Zurückhaltung und geben zu verstehen, dass sie ihn mit ihren Fragen nicht bedrängen, sondern ihn vielmehr vor seiner tragischen Vergangenheit schüt-

³⁶ Niedermeier, Richard: Rezension zu „Arnes Nachlaß“. www.buchkritik.at/kritik.asp?IDX=1612 (28.01.2012).

³⁷ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 12.

zen wollen. Die dadurch unbewusst aufgebaute Distanz und aufgesetzte Unbeschwertheit hilft Arne jedoch nicht dabei, seine Schüchternheit zu überwinden und über das Geschehene zu sprechen.

Das familiär verordnete Kommunikationsverbot kommt den Pflegeeltern durchaus gelegen: Die Pflegemutter vermeidet ihren Kindern gegenüber grundsätzlich das Thema von Arnes Vergangenheit: „[O]bwohl sie alles wußte, wehrte sie unsere Fragen ab, unwirsch mitunter.“³⁸ Sie ist davon überzeugt, dass es für alle Familienmitglieder besser ist, die schreckliche Geschichte nicht zu erwähnen, denn sie fühlt sich unsicher im Umgang mit dem Geschehenen und weicht einem offenen Gespräch darüber aus. Durch dieses Zurückhalten von Informationen über Arnes Leben wird bei ihren Kindern jedoch umso mehr Misstrauen und Zweifel geschürt: „So, wie du, Arne, von uns erwartet wurdest, wurde wohl niemand zuvor hier erwartet, so gespannt, so teilnahmsvoll, aber auch so skeptisch.“³⁹ Arne wird also von Anfang an als undurchschaubar angesehen, lädt zu Vorurteilen ein und macht neugierig. Damit deutet sich bereits seine Außenseiterposition an, noch bevor er bei der Pflegefamilie eingezogen ist.

Am Tag seiner Ankunft fordert die Pflegemutter Arne sogleich auf, ihren Mann und sie zu duzen, da er doch jetzt zur Familie gehöre, und sie ‚Tante Elsa‘ und ‚Onkel Harald‘ zu nennen. Danach gibt der Pflegevater die Verantwortung für Arnes Bedürfnisse und Wohl sofort an Hans ab: „Wenn du was brauchst, frag nur Hans, er ist der Älteste, ihm kannst du dich anvertrauen.“⁴⁰ Die fürsorglich geäußerte Aufnahme in den Kreis der Familie wird durch die Bezeichnung ‚Tante‘ und ‚Onkel‘ und durch die Überantwortung an Hans sogleich wieder relativiert, und es wird von Anfang an eine unsichtbare Barriere aufgestellt: Arne soll nun zur Familie gehören, aber nicht ganz; die Pflegeeltern nehmen ihn auf und distanzieren sich gleichzeitig von ihm. Der ohnehin schüchterne Arne spürt diese latente Ablehnung, traut sich jedoch nicht

³⁸ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 13.

³⁹ Ebd. S. 9.

⁴⁰ Ebd. S. 17.

von selbst das Gespräch zu eröffnen und bleibt infolgedessen in seinem ‚Kommunikationskokon‘ gefangen.

Als Arne in der Schule seinen preisgekrönten Aufsatz vorliest und aufgrund einer plötzlichen Erinnerung an die Familientragödie mitten im Vortrag abbricht, reagieren seine Pflegeeltern eher hilflos: Anstatt zu Arne zu eilen und ihn zu beruhigen, delegiert die Mutter die Verantwortung an Hans: „Du mußt ihm wohl helfen“⁴¹. Und später streicht sie Arne nur über die Stirn und stellt lapidar fest: „Fieber hat er nicht“⁴². Als Ursache für Arnes Zustand kommt bei der Pflegemutter lediglich ein körperliches Unwohlsein in Betracht; dass es ein psychisches Leiden sein könnte, was Arne kurzzeitig paralyisiert, wird nicht kommuniziert.

Wenig später, als die Pflegeeltern mit Arnes Lehrer über dessen unerklärliches Verhalten sprechen, erzählt der Lehrer, dass Arne ab und zu solche ‚Ausfälle‘ hat, aber nach jeweils kurzer Zeit wieder ‚normal‘ erscheint. Die Reaktion der Pflegemutter ist bezeichnend: „Meine Mutter, die es mit Erleichterung hörte, fragte, wie Arne in der Klasse zurechtkomme, ob er das Pensum schaffe“⁴³. Die Pflegemutter nimmt demnach nur denjenigen Teil der Aussage des Lehrers wahr, der bestätigt, dass Arnes Zustände nie lange andauern; anstatt sich Sorgen zu machen, dass er solche Zustände überhaupt hat, ist sie erleichtert und lenkt das Thema sofort auf die schulischen Leistungen Arnes.

Auch der Pflegevater kommuniziert Arnes Trauma nicht, nur der Lehrer kommt ihm gegenüber explizit auf dessen Vorgeschichte zu sprechen und fragt: „Wird er drüber hinwegkommen?“⁴⁴ Die Antwort ist floskelhaft: „Er wird’s schon schaffen [...]: Es wird seine Zeit dauern, [...] aber er wird freikommen.“⁴⁵ Der Pflegevater beschwichtigt also sogleich die ernsthaften Bedenken des Lehrers und zeigt sich zuversichtlich, denkt aber nicht daran, dass die ‚Befreiung‘ im Freitod und nicht in einem von den Qualen der Erinnerung ‚befreiten‘ Leben enden könnte.

⁴¹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 43.

⁴² Ebd. S. 44.

⁴³ Ebd. S. 46.

⁴⁴ Ebd. S. 45.

⁴⁵ Ebd.

Nicht nur an dieser Stelle des Romans wird die wenig kommunikative Haltung des Pflegevaters evident: Er wirkt durchweg wortkarg, emotionslos und verschlossen und seine Kommunikation ist meist auf Blicke und Gesten reduziert. So wie er schon mit Arnes Vater nie über dessen Probleme gesprochen hat⁴⁶, vermeidet er es auch mit Arne über dessen Schicksal zu sprechen.

Arne gelingt es unter diesen Umständen nicht, sich in die neue Familie zu integrieren, was seine Außenseiterposition fördert und seine nicht sehr ausgeprägte Kommunikationsbereitschaft weiter hemmt.

Der einzige, dem gegenüber sich Arne zeitweise öffnet und mit dem er vertrauensvoll sprechen kann, ist Hans. Dieser akzeptiert ihn bedingungslos als neues Familienmitglied und geht verständnisvoll und freundlich auf ihn zu. Nur was Arnes Vorgeschichte betrifft, hält sich Hans an das Gebot seiner Eltern, obwohl er hin und wieder in Arnes Verhalten eindeutig ein Mitteilungsbedürfnis erkennt:

Als Arne erfährt, dass Hans 17 Jahre alt ist, beginnt er zu zittern und sagt: „[M]eine Schwester war auch siebzehn.“⁴⁷ Anstatt diese Äußerung als Anlass für ein Gespräch über Arnes Trauma zu nehmen, unterdrückt Hans eine Nachfrage und lenkt vom Thema ab.

An anderer Stelle heißt es: „[A]uf einmal sagte er [...]: Unsere ‚Albatros‘ ist gesunken, [...] er schwieg, und ich fragte nicht nach, denn ich wollte nichts aufrühren“⁴⁸. Auch hier öffnet sich Arne von sich aus, aber Hans respektiert die von den Eltern auferlegte Regel und stellt keine Fragen, sodass ein möglicher Dialog über das vergangene Geschehen sogleich unterbunden und im Keim erstickt wird.

Hans bemerkt also durchaus, wie sehr Arne unter seinem Familienschicksal leidet und dass es ihm nicht gut tut, seinen Kummer nicht mit den anderen teilen zu können; aber andererseits will er die Familien-Abmachung nicht ignorieren und hält sich daher zurück. Auf diese Weise gerät er in einen Gewis-

⁴⁶ Vgl. Lenz: Arnes Nachlaß, S. 45.

⁴⁷ Ebd. S. 19.

⁴⁸ Ebd. S. 23.

senskonflikt, den er bis zu Arnes Suizid nicht zu lösen imstande ist. Denn Hans bleibt bis zuletzt fremdbestimmt und agiert so, wie die Eltern es wünschen: Er kümmert sich in allen Belangen um Arne, vermeidet aber die Thematisierung der Vorgeschichte.

So wie die Eltern die Verantwortung für Arne aus Ratlosigkeit immer wieder auf Hans übertragen, der sich damit überfordert und allein gelassen fühlt, verhält sich auch der Lehrer: Anstatt direkt auf Arne zuzugehen, weicht er auf Hans aus und fragt diesen: „Spricht Arne über das Unglück?“⁴⁹, womit er impliziert, dass er eine offene Kommunikation mit Arne bezüglich seines Unglücks prinzipiell für wichtig empfindet. Doch als Hans ihm erklärt:

„Wir sprechen nicht über das Unglück, sagte ich, wir haben zu Hause abgemacht, ihm keine Fragen zu stellen. Mitunter möchte ich es, weil ich glaube, dass es ihm helfen könnte, [...] aber dann denke ich an unsere Abmachung und bin still“⁵⁰,

geht der Lehrer nicht auf Hans' Bedenken ein oder bietet ihm gar an, selbst mit Arne in Kontakt zu treten, sondern gibt die Verantwortung ebenfalls an Hans ab und lässt ihn mit dem beschwichtigenden Satz „Es ist gut, Hans, daß Arne Sie hat.“⁵¹ allein.

Auch später, als Arnes Leistungen in der Schule schwächer werden, sucht der Lehrer nicht die Kommunikation mit Arne selbst, sondern präferiert den Kontakt mit Hans' Vater, der mit der Mutter zusammen daraufhin beschließt: „[W]ir müssen ihm helfen“⁵², wobei sich ihr ‚wir‘ zum wiederholten Male nur auf Hans bezieht und sie auch in dieser Situation die alleinige Verantwortung auf ihren Sohn übertragen.

Die nötige Unterstützung erhält Hans – genauso wenig wie Arne – also weder vom Lehrer noch von seinen Eltern. Hans bleibt mit seinen Überlegungen und Problemen sich selbst überlassen und verharrt in der Position des Passiven, ohne die offene Kommunikation mit Arne zu suchen.

Lediglich Wiebke setzt sich über das elterliche Sprechverbot hinweg und fragt Arne geradeheraus, „wie das Unglück bei euch zuhause geschah, und ob du

⁴⁹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 50.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. S. 162f.

dich noch an die Zeit erinnern könntest, als du tot warst.“⁵³ Arne erzählt ihr bereitwillig alles, woran er sich erinnert, und sieht sie daraufhin an, „als wollte er dir [Wiebke] danken, fürs Zuhören danken.“⁵⁴ Aus dieser Reaktion lässt sich schließen, dass das Interesse an Arnes Schicksal in seiner Anwesenheit durchaus artikuliert werden darf und er diesbezüglich sehr wohl ein gewisses Kommunikationsbedürfnis hat. Er ist durchaus bereit, sich mit dem Vorgefallenen auseinanderzusetzen und mit einer ihm vertrauten Person darüber zu sprechen, um so seine inneren Konflikte zu bewältigen. Seine Pflegeeltern halten sich mit einem entsprechenden Kommunikationsangebot allerdings zurück. Selbst Hans fühlt sich durch Arnes Äußerungen nicht dazu aufgefordert, die Familienabmachung als hinfällig zu betrachten, sondern sieht in Wiebkes Frage an Arne lediglich die Übertretung eines Verbots und erinnert seine Schwester eindringlich an die Einhaltung der familiären Regeln. Hans unterlässt es also auch in dieser Situation, die Gelegenheit wahrzunehmen und mit Arne aktiv zu kommunizieren.

Die mangelnde Unterstützung durch seine nächsten Angehörigen erschwert Arnes Bewältigung seiner traumatischen Erlebnisse nachhaltig, denn sogar zwischen den beiden ansonsten so innig miteinander befreundeten Brüdern herrscht hinsichtlich seines Schicksals eine Störung der Kommunikation, die bis zu seinem Suizid nicht überwunden werden kann.

Erst nach Arnes Selbsttötung brechen die ‚verkrusteten‘ Kommunikationsstrukturen bei Hans und den anderen Familienmitgliedern langsam auf: Zunächst reagieren sie mit Hilflosigkeit und Verzweiflung auf Arnes Tod und wollen über Wochen hinweg nicht realisieren, dass Arne nicht mehr da ist. Sie suchen den Kontakt zueinander, wobei das Thema Arne das verbindende Element zwischen ihnen ist, und beginnen über ihn zu sprechen: „kein Tag [...], an dem nicht einer von uns nach dir fragte oder etwas über dich zu erzählen hatte“⁵⁵.

⁵³ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 52.

⁵⁴ Ebd. S. 55.

⁵⁵ Ebd. S. 204.

Gänzlich unbegreiflich ist ihnen, dass Arne ohne Vorankündigung von ihnen gegangen ist, denn für sie kommt Arnes Tod völlig überraschend: „Wir wollten oder konnten uns nicht damit abfinden, daß du uns verließest ohne ein einziges Wort“⁵⁶. Diese beinahe vorwurfsvolle Haltung gegenüber Arne steht im Gegensatz zu dem bisherigen kommunikativen Verhalten der Pflegefamilie: Solange Arne bei ihr lebt, vermag sie nicht, eine gewisse emotionale Distanz ihm gegenüber zu überwinden und mit ihm offen über seine traumatischen Erlebnisse zu sprechen. Dies schüchtert den ohnehin scheuen Arne jedoch zusätzlich ein, und infolgedessen findet er ebenfalls keinen Weg sich zu öffnen, was die Familie wiederum als Beleg dafür fehlinterpretiert, dass Arne bezüglich seiner Vorgeschichte tatsächlich kein Mitteilungsbedürfnis hat. Die Sprachlosigkeit Arnes und der Pflegefamilie bedingt sich also gegenseitig und bildet eine Spirale der gehemmten Kommunikation. So bleibt Arne trotz seines neuen Zuhauses einsam und heimatlos. Dieses Gefühl der Verlassenheit löst sich bis zu seinem Tod nicht auf und spielt daher für seinen Entschluss zum Suizid eine nicht unerhebliche Rolle. Da er sein Gefühl von Einsamkeit und Verlorensein jedoch nie konkret äußert, wirkt seine kommentarlose Selbsttötung auf die Pflegefamilie lediglich verstörend und hinterlässt große Ratlosigkeit.

Das Rätsel um Arnes Suizid sucht Hans dadurch zu lösen, dass er während des Nachlass-Sortierens einige Erlebnisse mit Arne noch einmal überdenkt. Dabei werden die Erinnerungen so präsent, dass er mit Arne immer wieder in eine Art Dialog tritt, indem er von der dritten Person, in der er in Gedanken von Arne erzählt, zur direkten Anrede wechselt. Diese durch das ‚du‘ simulierte Gesprächssituation zeigt, dass Hans die Kommunikation mit Arne über dessen Tod hinaus intensivieren möchte. Das gedankliche Zwiegespräch mit Arne bietet Hans also eine Möglichkeit der Aufarbeitung dessen, was er zuvor an konkreter Kommunikation versäumt hat. Doch zugleich ist sich Hans bewusst, dass diese nachträgliche Annäherung nur ein einseitiger Dialog ist, und er erkennt, dass sein Wunsch nach einer offenen Kommunikation für ihn und vor allem für Arne zu spät kommt und daher unerfüllt bleiben wird.

⁵⁶ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 204.

X.2.5. DIE BEZIEHUNG ARNES ZU WIEBKE, LARS UND DER CLIQUE

Seit Arne bei Hans und dessen Familie wohnt, versucht er, bei Wiebke, Lars und deren Clique Anschluss zu finden, und bemüht sich, als Bruder und Freund akzeptiert zu werden. Doch sowohl bei Wiebke und Lars als auch bei seinen Mitschülern stößt er wiederholt auf zurückweisende Worte und Gesten, die seine Andersartigkeit und isolierte Stellung in seinem Umfeld immer wieder betonen:

„Ich wußte, daß er darunter litt, immer wieder ausgeschlossen zu werden von ihren gemeinsamen Unternehmungen, sie wollten ihn nicht aufnehmen in ihrem Bund, ihrer Clique“; „Ihr habt nicht gemerkt, wie allein er war und wie sehr er sich wünschte, einer von euch zu sein, einfach dazuzugehören.“⁵⁷

Aufgrund der Erinnerung an seine leibliche Schwester fühlt sich Arne vor allem mit Wiebke verbunden und wirbt daher in besonderem Maße um ihre Zuneigung: „[W]ieviel du ihr zu Gefallen tatest und wie sehr du darauf wartetest, ein Zeichen der Freundschaft oder auch nur der Sympathie zu erhalten.“⁵⁸

Arne geht offen auf Wiebke zu und versucht, sich mit ihr anzufreunden. Aber für Wiebke ist Arne zunächst nur interessant aufgrund seiner Vorgeschichte; sie beäugt ihn wie ein kuriozes Ausstellungsstück und befragt ihn aus purer Neugier nach dem Tag des Familienunglücks. Da Arne glaubt, dass Wiebke aus ernsthafter Anteilnahme an seinem Schicksal fragt, antwortet er ihr vertrauensvoll und ehrlich. Als Wiebke in seinen Ausführungen jedoch nicht die erhoffte Sensation findet – Arne erzählt nur vom Einschlafen und Wiederaufwachen, da er während des eigentlichen Ereignisses bewusstlos war –, ist sie enttäuscht und fühlt sich bestätigt, dass Arne uninteressant und langweilig ist, was ihre Ablehnung ihm gegenüber verstärkt. Die ersten Kommunikationsversuche zwischen Wiebke und Arne führen also nicht zu der erhofften Akzeptanz Arnes.

Auch im weiteren Verlauf bleibt das Verhältnis zwischen Wiebke und Arne distanziert und vor allem unterschiedlich motiviert, was besonders an dem

⁵⁷ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 56f.; S. 142.

⁵⁸ Ebd. S. 52.

Tag deutlich wird, an dem sie den Hamburger Dom besuchen⁵⁹: Nach einem Streit mit den Eltern läuft Wiebke von zu Hause fort und vergnügt sich mit Arne den ganzen Nachmittag auf dem Jahrmarkt. Abends will sie sich in einer Lagerhalle nahe des Abwrackplatzes verstecken, doch der gewissenhafte Arne informiert ihre Eltern, worin Wiebke eindeutig einen Verrat sieht. So hat er sich trotz seiner Bemühungen, das Vertrauen zu Wiebke zu intensivieren, am Ende des Tages eher von ihrer Zuneigung und Freundschaft entfernt.

Wiebke sieht in Arne nur den merkwürdigen Sonderling, der „spinnt“ und von dem sie nie weiß, „was in ihm vorging“.⁶⁰ Daraus schlussfolgert sie: „[M]an konnte sich nicht auf ihn verlassen“⁶¹. Für sie ist und bleibt Arne also ein Rätsel und daher unberechenbar, woraus sie fälschlicherweise schließt, dass er unzuverlässig ist. Diese Denkweise ist nur für Wiebke schlüssig, da sie Arnes Verhalten negativ einschätzt und ihn infolgedessen verurteilt. Arne selbst ist nicht in der Lage, Wiebkes Haltung als ablehnend zu interpretieren, und bleibt so in seiner Hoffnung gefangen, letztlich die uneingeschränkte Aufmerksamkeit von Wiebke zu erlangen.

Ähnlich kompliziert verhält es sich mit der Beziehung zwischen Arne und Lars. Als Lars Arne am Tag seiner Ankunft erblickt, beinhaltet seine erste, spontane Reaktion unverhohlene Ablehnung⁶². Diese Abneigung lässt Lars Arne von Anfang an spüren – „Lars begrüßte ihn flüchtig, fast nachlässig“⁶³ –, was auf Arne einschüchternd wirkt, sodass er zunächst nicht die Kommunikation mit Lars sucht. Auch im weiteren Verlauf signalisiert Lars keinerlei Interesse an Arne und grenzt ihn immer wieder bewusst aus⁶⁴. In der Schule meidet Lars ebenso konsequent den Kontakt zu Arne und zeigt keine Ambitionen, ihn in seine Clique, zu der auch Wiebke gehört, aufzunehmen; im Gegenteil: Sobald Arne sich ihnen nähert, zeigen Lars, Wiebke und die Clique ihre deutli-

⁵⁹ Vgl. Lenz: Arnes Nachlaß, S. 143ff.

⁶⁰ Ebd. S. 148.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. ebd. S. 11.

⁶³ Ebd. S. 14.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 115.

che Ablehnung und schenken ihm keinerlei Aufmerksamkeit oder gehen „wie auf ein Signal auseinander.“⁶⁵

Arne, dessen sehnlichstes Ziel es ist, Mitglied der Clique zu werden, leidet unter dieser permanenten Zurückweisung zunehmend und versucht mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, die Gunst der Clique zu gewinnen. Nach einiger Zeit lässt er deshalb sogar in seinen schulischen Leistungen nach und gibt bewusst seine Position als Klassenbester auf, um sich an das niedrigere Niveau der anderen zu assimilieren und nicht mehr als ‚Streber‘ angesehen zu werden. Doch auch diese Maßnahme bleibt ohne Erfolg.

Selbst die generöse finanzielle Unterstützung, die er für die Reparatur einer alten Jolle, mit der Lars und die anderen auf der Elbe fahren möchten, leistet, bringt ihm nur kurzzeitig die gewünschte Aufmerksamkeit. Denn durch eine Unachtsamkeit Arnes kentert das zuvor reparierte Boot bereits beim Stapellauf. Anstatt seinen Fehler zu verheimlichen, um nicht noch zusätzlichen Groll auf sich zu ziehen, kann Arne nicht umhin, der Clique gegenüber seine Schuld einzugestehen. Trotz der brüskierenden Kritik und Zurückweisung, die Arne daraufhin erfährt, insistiert er später gegenüber Hans auf seinem Standpunkt: „Ich mußte es ihnen sagen, ich hatte Schuld.“⁶⁶

In diesem Verhalten manifestiert sich seine charakterliche Grundhaltung:

„Arne scheitert ja schließlich in seiner Sehnsucht, in diese kleine, überschaubare Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Er scheitert aus Arglosigkeit und der Unfähigkeit, seine Prinzipien aufzugeben.“⁶⁷

Arnes ausgeprägtes Bedürfnis nach Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit ist größer als seine Fähigkeit taktisch zu handeln, und so erkennt er meist erst im Nachhinein, dass er sich mit einem solchen Verhalten oft selbst im Weg steht und dass sich damit seine Chancen, in die Clique integriert zu werden, immer weiter minimieren. Doch Arne hält an der Überzeugung von seiner Schuld fest und sieht den Grund, von den anderen nicht anerkannt zu werden, nie bei eben jenen, sondern immer nur bei sich selbst. Daher schafft er es trotz seiner an-

⁶⁵ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 49.

⁶⁶ Ebd. S. 165.

⁶⁷ „Das Dilemma des arglosen Menschen. Siegfried Lenz über sein neues Buch, die Verantwortung der Intellektuellen und den Goethe-Preis“ Siegfried Lenz im Interview. Von Matthias Gretzschel. In: Hamburger Abendblatt 14.08.1999, S. 17.

sonsten bereits sehr ausgeprägten Reife bis zuletzt nicht, die Zurückweisung der Cliquenmitglieder hinzunehmen, das aus der Ablehnung resultierende Gefühl der Einsamkeit zu überwinden und sich als eigenständige und selbstbewusste Persönlichkeit zu entwickeln:

„Der Junge scheint seinem Alter voraus, überreif zu sein. Jedoch nicht reif genug, um sich selbst so zu akzeptieren, wie er ist und sich mit der Nichtakzeptanz von Lars Clique abzufinden.“⁶⁸

Obwohl sich Arnes Möglichkeiten, von der Clique als Gleichberechtigter aufgenommen zu werden, immer mehr reduzieren, fährt er mit seinen Bemühungen um Akzeptanz und Integration fort. Sein Wunsch nach Anerkennung führt schließlich dazu, dass er sich bereit erklärt, der Clique bei einem Diebstahl behilflich zu sein, indem er den befreundeten Werftwächter Kalluk so lange wie möglich von dessen Kontrollrundgang abhalten soll. Damit geht er zugunsten der ersehnten Freundschaft devot und bedingungslos auf die Konditionen der Clique ein.

Doch Arne scheitert auch dieses Mal, da er mit seinem Ablenkungsmanöver versagt und die Clique auf frischer Tat ertappt wird. Nachdem sie Kalluk niedergeschlagen haben und Arne allein zurücklassen, realisiert er, dass sie ihn nur für ihre kriminelle Idee instrumentalisiert haben, und dass er, um die Gunst der Clique zu gewinnen, seine Freundschaft zu Kalluk verraten hat.

Eine Affirmation und Potenzierung der offensichtlichen Zurückweisung erfährt Arne dann noch am darauffolgenden Morgen, als er auf Lars und Wiebke trifft:

„[I]hr geht aufeinander zu, das heißt, du [Arne] änderst die Richtung, um ihnen zu begegnen [...]. Unmittelbar vor dir strebten sie auseinander und gingen achtlos an dir vorbei, nicht anders, als wären sie einem Pfahl, einem Mast ausgewichen.“⁶⁹

Arne ist aufgrund dieser Ignoranz irritiert und fassungslos. In diesem Moment wird ihm klar, dass Wiebke und Lars ihm endgültig die Freundschaft verweigern und seine Aspirationen, in der Clique aufgenommen zu werden, illusorisch waren. Außerdem wird ihm bewusst, dass er die Freundschaft zu Kalluk

⁶⁸ Schall: „Arnes Nachlaß“. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012).

⁶⁹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 198.

nur aufs Spiel gesetzt hat, um von denjenigen akzeptiert zu werden, deren „Spielregeln [er] – zeitweise – übernahm“⁷⁰ und die ihn bisher gering schätzten und nun keines Blickes mehr würdigen.

Diese Erkenntnis löst in Arne den spontanen Entschluss aus, seinem Leben ein Ende zu setzen: „[E]r gab plötzlich seine Absicht auf, zu mir [Hans] zu kommen, wandte sich um und bewegte sich zum Wasser hinab“⁷¹. Dort angekommen, steigt er zum ersten Mal in seinem Leben allein in ein Boot und fährt damit auf die Elbe hinaus.

Der Augenblick, in dem Wiebke und Lars kommentarlos an Arne vorbeigehen und ihn keines Blickes würdigen, bedeutet für Arne den völligen Abbruch der Kommunikation und wird für ihn zum ausschlaggebenden Moment für seinen Entschluss zum Suizid. Denn damit ist die Grenze des Erträglichen für Arne überschritten, und er sieht keine andere Lösung für seinen verzweifelten Zustand als den selbstgewählten Tod.

Bezüglich Arnes Verhältnis zu Wiebke, Lars und der Clique und der damit zusammenhängenden Geschehnisse lässt sich zusammenfassend konstatieren: Die rigorose Ablehnung, die Arne durch seine Geschwister und die Clique erfährt, und die daraus resultierende Desperation bilden ein Hauptmotiv für seinen Suizid: „Sein Selbstmord zeigt der Gemeinschaft die zu Ende gedachte Konsequenz ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem einzelnen Anderen.“⁷² In dieser Hinsicht lässt sich Arnes Selbsttötung als Rückzug und Eingeständnis eines Scheiterns ansehen.

Man könnte seinen Suizid jedoch auch als eine Art Flucht verstehen, die ihn davor bewahrt, „sich mit seiner Schuld auseinanderzusetzen oder sich damit abzufinden, nicht bei jedem gleich anerkannt zu sein“⁷³. Denn Arne hält so hartnäckig an seinem Versuch, die Clique für sich zu gewinnen, fest, dass er darüber seine Freunde Hans und Kalluk vergisst, ausgrenzt und Kalluk sogar

⁷⁰ Körner, Dorothea: Die Elbe und ein leeres Boot. Siegfried Lenz: Arnes Nachlaß. www.luise-berlin.de/lesezei/blz00_03/text14.htm (28.01.2012).

⁷¹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 198.

⁷² Barz, André: Selbstmord – Der verbotene Tod. In: Der Deutschunterricht 5, 2004, S. 32.

⁷³ Schall: „Arnes Nachlaß“. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012).

verrät. In vielen Dingen ist Arne durch seinen außergewöhnlichen Charakter den Gleichaltrigen überlegen; seinen Anpassungswillen aufzugeben und seine Prinzipien aufzubrechen, gelingt ihm jedoch nicht.

Schließlich ist es auch die explizit ausgrenzende Kommunikationsverweigerung von Wiebke, Lars und der Clique, die Arnes Verhalten bedingt, seine Unsicherheit forciert und seine immer größer werdende Verzweiflung zuletzt in eine suizidale Handlung umschlagen lässt.

Wie existenziell wichtig eine freundliche und verständnisvolle Kommunikation für Arne gewesen wäre, wird Wiebke und Lars jedoch erst nach Arnes Tod bewusst: „Beide [Lars und Wiebke] gewinnen durch den nicht rückgängig zu machenden Vorfall eine neue Sensibilität“⁷⁴.

Während Hans Arnes Nachlass verpackt, kommt es zuerst zu einem Gespräch zwischen ihm und Wiebke, in deren Verlauf sie schließlich eingesteht: „Du glaubst es mir nicht, aber ich mochte Arne, zuletzt mochte ich ihn immer mehr“⁷⁵. Damit demonstriert sie zwar ein deutliches Zugehen auf Arne und gibt auch ein gewisses Schuldeingeständnis zu erkennen – doch zumindest für Arne kommt diese Läuterung zu spät.

In dem Augenblick, in dem Hans die Nachlass-Sortierung beendet, betritt Lars das Zimmer. Auch er zeigt sich nun verändert und äußert sich, wenn auch mit wenigen Worten, zum ersten Mal zu seiner Trauer: „[z]um Heulen, nicht [...]: Schlimm für uns alle, oder?“⁷⁶ Seine Kommunikation bezüglich Arne ist also nach wie vor reduziert, aber inhaltlich ist ein eindeutiger Meinungsumschwung und ehrliche Ergriffenheit zu bemerken. Nach kurzem Zögern beginnt Lars, das fertig Verpackte wieder auspacken und Arnes Sachen an ihre jeweiligen Plätze zurückzustellen. Doch zugleich ist ihm schmerzlich bewusst, dass diese Handlung nur eine nachträgliche Geste sein kann und Arnes Suizid nicht ungeschehen macht.

⁷⁴ Schall: „Arnes Nachlaß“. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012).

⁷⁵ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 142f.

⁷⁶ Ebd. S. 205.

X.2.6. DIE FREUNDSCHAFT ZU KALLUK

Schließlich ist in Arnes Verrat an Kalluk und der daraufhin zerbrechenden Freundschaft der beiden ein weiteres Suizidmotiv zu sehen: Der alte, aus Estland stammende Schiffsingenieur Kalluk, „dieser starke, verschlossene Mann, der mit keinem von uns sprach, nur mit meinem Vater“⁷⁷, und der auf dem Werftplatz als Wächter arbeitet, ist ebenfalls ein Einzelgänger. Er hat, ebenso wie Arne, als Einziger eine menschliche Tragödie überlebt⁷⁸, ist seitdem traumatisiert und wirkt dementsprechend introvertiert und unnahbar. Von Hans' Vater abgesehen, geht nur Arne ohne Ressentiments auf Kalluk zu und schenkt ihm seine uneingeschränkte Aufmerksamkeit. Als Arne ihn auf Finnisch in ein Gespräch verwickelt, realisiert er, dass Kalluk diese Sprache versteht. Die Überwindung der Sprachbarriere löst Kalluks anfängliche Reserviertheit gegenüber Arne, und auch dieser freut sich, nun einen direkten Zugang zu Kalluk gefunden zu haben. So gelingt es ihnen, auf einer Ebene miteinander zu kommunizieren, die sie den anderen überlegen macht, sie gleichzeitig jedoch von ihnen abgrenzt, da aufgrund der weitestgehend unbekanntem Sprache niemand ihrem Gespräch folgen kann.

Die Freundschaft zwischen Arne und Kalluk basiert also unter anderem auf der Gemeinsamkeit, dass beide die finnische Sprache verstehen und dadurch in der Lage sind, eine Art geheime Kommunikation zu führen. Außerdem verbindet sie miteinander, dass Kalluk – ähnlich wie Arne – aufgrund seines introvertierten Charakters als Sonderling gilt und daher ebenfalls ein Außenseiterdasein führt. So fällt es Arne leicht, sich mit Kalluk zu identifizieren. Und auch auf Kalluk wirkt Arnes Zurückhaltung angenehm und freundlich. In dem alten Werftwächter findet der junge Arne demnach einen Vertrauten, der ihn trotz des großen Altersunterschieds schätzt und respektiert.

Doch die Freundschaft zu Kalluk wird von Arnes Wunsch, von der Clique um Wiebke und Lars endlich akzeptiert zu werden, dadurch überschattet, dass

⁷⁷ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 83.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 116f.

Arne sich unbedacht zur Beihilfe zu einem Diebstahl überreden lässt. Die Aktion misslingt, Kalluk wird bei dem Überfall verletzt und entlarvt Arne als Mitglied der Diebesbande. Damit ist für Kalluk die Freundschaft beendet.

Arne wird bewusst, dass er Kalluks Vertrauen missbraucht und ihre Freundschaft verraten hat; denn Kalluk spricht trotz wiederholter Aufforderung, etwas zu sagen, kein einziges Wort mehr mit ihm: Er „antwortete nicht, er starrte ihn nur an“⁷⁹. Diese Reaktion stürzt Arne in tiefe Verzweiflung. Dass Kalluk ihn nun mit Schweigen straft, zeigt Arne unmittelbar das Ausmaß seiner Tat auf, und er begreift, dass er nur zugunsten der Clique gehandelt und damit die Gesundheit seines Freundes gefährdet hat. Durch Kalluks sofortigen Abbruch der Kommunikation potenziert sich das Gefühl von Einsamkeit in Arne um ein Vielfaches. Zudem fühlt er sich für die körperliche Verletzung Kalluks verantwortlich, da er diese hätte verhindern können. Arne hat demnach große Schuldgefühle und macht sich Vorwürfe über sein leichtsinniges und so konsequenzenreiches Verhalten.

Die Erkenntnis, eine Freundschaft verraten und den Freund vor einer körperlichen Verletzung nicht bewahrt zu haben, ist für Arne so schmerzlich und belastend, dass er zunächst Hans ins Vertrauen zieht und bei ihm Unterstützung sucht. Doch auch Hans sieht keine Möglichkeit, eine Versöhnung herbeizuführen, denn selbst ihm gegenüber verweigert Kalluk jegliche Kommunikation.

Am darauffolgenden Morgen sucht Arne im Kontor das Gespräch mit dem Pflegevater und legt ein umfassendes Geständnis ab. Aber auch dieser ist zutiefst enttäuscht von Arnes Handeln und kann sich daher „nicht entschließen, ihn freizusprechen“⁸⁰. Damit schwindet Arnes Hoffnung auf eine eventuelle Rehabilitierung gänzlich und völlig verzweifelt verlässt er das Kontor.

Als er draußen dann noch Wiebke und Lars begegnet und diese ihn strikt ignorieren, erreicht das Gefühl von Verlassenheit und Einsamkeit seinen Höhepunkt, denn ihm ist nun bewusst, dass er nicht nur seinen Freund Kalluk, son-

⁷⁹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 185.

⁸⁰ Ebd. S. 196.

dern auch zum zweiten Mal eine Familie verloren hat, das erste Mal durch den Tod, dieses Mal durch Ausgrenzung und den Abbruch der Kommunikation. Damit ist für Arne endgültig das Maß des Erträglichen überschritten und die Selbsttötung stellt für ihn den einzigen Ausweg aus dieser schmerzlichen, irreversiblen Situation dar.

X.2.7. SCHLUSSBEMERKUNG

Arnes Suizid ist der Endpunkt einer Folge von Ereignissen, die in ihm Trauer, Einsamkeit, Enttäuschung und Schuldgefühle auslösen und die letztlich seinen selbstgewählten Tod bedingen. Denn am Ende hat Arne alles verloren: seine leibliche Familie, das Vertrauen seiner neuen Familie, seinen Freund Kalluk und schließlich die kurzzeitige Sympathie von Wiebke, Lars und der Clique. Er hat große Schuldgefühle, empfindet Scham und Verzweiflung und fühlt sich von den Menschen um sich herum endgültig ausgestoßen. Aus diesen Gründen stellt der Suizid für ihn die letzte Konsequenz seines Außenseiterdaseins dar, und Arne geht, wie er gekommen ist: „ohne ein einziges Wort“⁸¹, still und einsam.

Doch Arnes isolierte Stellung beruht nicht nur auf seiner eigenen Wortkargheit und Kommunikationsarmut; auch die anderen Protagonisten weisen in ihrem interpersonalen Verhalten bis zu Arnes Selbsttötung diverse Kommunikationsschwächen auf. Seit dem Verlust seiner Familie fehlt Arne ein Kommunikationsangebot, und vor allem die Pflegefamilie ist in ihrer Kommunikationsbereitschaft äußerst gehemmt und vermag es daher nicht, offen auf Arne zuzugehen.

Erst nach seiner Selbsttötung endet ihre Sprachlosigkeit und sie beginnen sich auszutauschen. In den Gesprächen zwischen Hans und seinem Vater, Wiebke und Lars zeigt sich erstmals eine veränderte Perspektive auf Arne und dessen Schicksal, die Trauer und Reue deutlich werden lässt.

⁸¹ Lenz: Arnes Nachlaß, S. 204.

Am Ende des Romans, nachdem Lars Arnes Habseligkeiten wieder an ihren jeweiligen Platz zurückgestellt hat, erreicht die Kommunikation zwischen Lars und Hans eine weitere, höhere Ebene, indem sie von Sprechen zu einem gemeinsamen Schweigen übergeht: „Keiner von uns nannte Arnes Namen, und doch wußte ich, daß wir beide ihn uns zurückwünschten, in der vollkommenen Stille, die uns jetzt umgab.“⁸² Dieses Mal signalisiert das Schweigen weder Abneigung noch Hilflosigkeit, sondern es ist ein einvernehmliches, kommunikatives Schweigen, das die beiden Brüder in ihren Gedanken an Arne verbindet und vereint.

Die letzten Worte des Romans – „in der vollkommenen Stille, die uns jetzt umgab“⁸³ – versinnbildlichen damit nicht nur die Totenstille, die durch Arnes Suizid eingetreten ist, sondern fassen Arnes Leben und Sterben unter dem Aspekt der Kommunikationsstörung noch einmal zusammen und hinterlassen dadurch beim Rezipienten den Eindruck, dass es ohne die verschiedenen Kommunikationsprobleme nicht zu Arnes Suizid gekommen wäre.

⁸² Lenz: Arnes Nachlaß, S. 207.

⁸³ Ebd.

XI. FAZIT

Die Frage nach der literarischen Gestaltung eines suizidalen Ereignisses bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Nach den Analysen und Interpretationen verschiedener deutschsprachiger Erzähltexte des 19. und 20. Jahrhunderts, die jeweils einen Suizid thematisieren, lässt sich nun folgendes Resümee ziehen:

Was die untersuchten formalen und stilistischen Aspekte bezüglich der jeweiligen literarisierten suizidalen Tat betrifft, lässt sich zunächst konstatieren, dass der Suizid stets den Kulminationspunkt des jeweiligen Werks darstellt und bei den chronologisch erzählten Texten zugleich den Schluss des Werks bildet.

Des Weiteren ist festzustellen, dass der Grad der Prägnanz der Suiziddarstellung von der jeweiligen Erzähltechnik abhängt. Der überwiegende Teil der in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke weist eine auktoriale Erzählform auf, sodass die suizidalen Handlungen dementsprechend vom Erzähler – also ‚von außen‘ – und dadurch aus einer gewissen Distanz geschildert werden. Bei „Horns Ende“ und „Arnes Nachlaß“ wird die Deskription des suizidalen Akts sogar gänzlich ausgespart; zudem kommen die Protagonisten in diesen beiden Werken nicht unmittelbar, sondern nur in Erinnerungen und Reflexionen der anderen Figuren zu Wort, sodass ihr Leben und Sterben lediglich aus einer eingeschränkten, jeweils individuell gefärbten Perspektive beschrieben wird. Durch die Außensicht des Erzählers wird der Rezipient also nicht nur bezüglich der Darstellung der jeweiligen suizidalen Handlung auf Distanz gehalten, sondern die objektivierende Erzählweise erschwert auch eine unmittelbare Einsicht in die Motivationslage des Suizidanten.

Eine solche Sichtweise, die dazu beiträgt, die Motive und folglich den Suizid des Protagonisten transparent und erklärbar zu machen, ist im Rahmen der

hier untersuchten Werke bei „Fräulein Else“ gegeben. Denn durch die Subjektivität vermittelnde Erzähltechnik des inneren Monologs werden dem Rezipienten direkte Einblicke in diejenigen Gefühle und Gedanken gewährt, die sich auf die Suizidmotivation beziehen und auf die suizidale Tat vorausdeuten.

Was die Titel der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte betrifft, fällt auf, dass die jeweilige Selbsttötung in keinem dieser Titel explizit genannt wird, aber sämtliche Titel durch Paraphrasierungen des Begriffs ‚Suizid‘ oder durch Nennung des Protagonisten, der den Suizid begeht, auf das suizidale Ereignis rekurren, was die jeweils essenzielle Bedeutung des Suizidthemas erkennbar werden lässt.

Bei der Mehrheit der untersuchten Werke sind Vorausdeutungen in Form von Reflexionen, Empfindungen oder Kommentaren im Text eingestreut, die auf die spätere Selbsttötung hinweisen. Manche dieser Werke lassen den Rezipienten durch entsprechende Schilderungen zudem an den vorbereitenden Maßnahmen, die der Protagonist vor seinem Suizid trifft, teilhaben.

Durch diese Vorausdeutungen und dargestellten Vorbereitungen auf den jeweiligen Suizid wird der Rezipient sukzessive an das Ereignis der Selbsttötung herangeführt.

Schließlich ist bezüglich der stilistischen Aspekte der Suiziddarstellungen zusammenfassend zu sagen, dass diese von Werk zu Werk in hohem Maße divergieren und die verschiedenen Darstellungsformen von bloßen Andeutungen und ungenauen Formulierungen über sachlich-nüchterne, knappe Deskriptionen bis zu detaillierten Schilderungen des Ablaufs der suizidalen Tat und expliziten Nennungen derselben reichen. Die für die jeweilige Suiziddarstellung gewählten Formulierungen sind demnach so individuell wie die Erzählhandlung eines jeden Werks und zeigen ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Je konkreter der suizidale Akt benannt wird, desto drastischer sind die Bilder, die vor dem inneren Auge des Rezipienten entstehen. Dage-

gen wirken Andeutungen und vage Umschreibungen weniger erschreckend und furchteinflößend.

Was die Analyse der Suizidmotive des jeweiligen Protagonisten betrifft, lässt sich resümieren, dass jede der dargestellten Selbsttötungen aus einem Konglomerat von unterschiedlichen Motiven resultiert, die ineinandergreifen, sich gegenseitig bedingen und erst durch ihr Zusammenwirken zum Suizid führen.

Der überwiegende Teil der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Selbsttötungen stellt eine Reaktion auf die defizitäre soziale Integration der Protagonisten dar, denn diese geraten auf verschiedene Art und Weise mit der sie umgebenden Gesellschaft in Konflikt und erfahren aufgrund ihrer außergewöhnlichen Vorstellungen, Empfindungen, Fähigkeiten und Handlungsweisen eine kollektive Ausgrenzung, wodurch sie zu Außenseitern und Sonderlingen degradiert werden. Infolge der Diskriminierung und Inakzeptanz ihrer Lebensstile wird auf die Protagonisten von Seiten der anderen Figuren ein hoher gesellschaftlicher Druck ausgeübt, sodass sie sich letztlich nicht mehr dazu in der Lage fühlen, die ihrem Lebenskonzept zuwiderlaufenden Ansprüche ihrer Umwelt zu erfüllen. Mit den ihnen aufoktroierten Pflichten und Aufgaben sind sie meist überfordert, und ihre Ambitionen und Lebensentwürfe kollidieren immer wieder mit den sie umgebenden Situationen oder mit den mit ihren Interessen divergierenden Vorstellungen der anderen Figuren. Soziale Isolation und Einsamkeit stellen demnach in allen untersuchten Werken – mit Ausnahme der Erzählung „Die Panne“ – ein essenzielles Suizidmotiv dar.

Die soziale Isolation des jeweiligen Protagonisten resultiert jedoch nicht nur aus dem Verhalten der ihn umgebenden Gesellschaft. Auch die Protagonisten selbst kapseln sich von ihrer Umwelt ab und suchen bewusst die Einsamkeit. Denn sie sehen sich nicht dazu in der Lage, sich den gegebenen Verhältnissen oder Konventionen anzupassen, da sie nicht bereit sind, ihre Prinzipien aufzugeben. Bis zuletzt rücken sie nicht von ihrer jeweils individuellen Überzeugung ab und wählen schließlich den Suizid, da sie ihre bisherige Lebensweise nicht fortführen respektive die angestrebte Lebensgestaltung nicht realisieren

können. Ihre Selbsttötung stellt in diesem Zusammenhang also auch das Bedürfnis dar, ein letztes Mal selbstbestimmt zu handeln.

Es sind also nicht nur die äußeren Umstände und gesellschaftlichen Zwänge, durch die die Protagonisten in eine für sie ausweglose Lage geraten, der sie jeweils nur durch den selbstgewählten Tod entrinnen können, sondern auch die individuellen Veranlagungen und die damit verbundenen obstinaten Charaktere der Protagonisten selbst, die die Entstehung der sozialen Isolierung begünstigen und somit den jeweiligen Entschluss zum Suizid mit bedingen.

Ein weiteres, im überwiegenden Teil der untersuchten Werke zu findendes Suizidmotiv ist in der mangelnden Kommunikationsfähigkeit der Figuren zu sehen: Sowohl den Protagonisten selbst als auch ihren jeweiligen Dialogpartnern gelingt es nicht, eine offene, verständnisinnige Beziehung zueinander aufzubauen und Gedanken und Wünsche frei und selbstbewusst zu äußern. Aufgrund der fehlenden Toleranz und Zuhörbereitschaft werden die Sorgen und Probleme der Protagonisten selten laut formuliert und bleiben größtenteils unausgesprochen. Diese Kommunikationshemmung vergrößert die Distanz zwischen den Figuren und trägt zu ihrer gegenseitigen Entfremdung bei.

Zudem bilden die Kommunikationsstörungen in einigen der in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke eine Basis für innerfamiliäre Konflikte: So kommt es vor allem zwischen Eltern und Kindern zu Zwistigkeiten, die aus entgegengesetzten Vorstellungen und kontrastierenden Zukunftsperspektiven entstehen. Diese Generationenkonflikte werden aber nicht offen ausgetragen, sondern bleiben aufgrund der Sprachlosigkeit der Beteiligten ungelöst und fördern daher zusätzlich das gegenseitige Unverständnis und die daraus resultierende Vereinsamung des jeweiligen Protagonisten.

Die Beweggründe, die die Protagonisten zu ihrer jeweiligen suizidalen Tat veranlassen, basieren also einerseits auf verschiedenen äußeren Umständen, wie soziale Ausgrenzung und Isolation, innerfamiliäre Konflikte oder Kommunikationsstörungen, und andererseits auf eigentümlichen Charakterzügen

und individuellen Überzeugungen und Empfindungen, wie verletzter Stolz, Inflexibilität oder Depressivität.

Trotz der sich von Werk zu Werk unterscheidenden Gewichtung der Suizidmotive ist bezüglich der jeweiligen Motivation der Protagonisten zuletzt auf einen Beweggrund hinzuweisen, der jeden von ihnen gleichermaßen betrifft: Jeder Protagonist wird mit einem für ihn schwerwiegenden Problem konfrontiert, das nach einer gewissen Zeit seine psychischen Kräfte übersteigt und so unerträglich wird, dass ihm die Selbsttötung als einzig möglicher Ausweg erscheint. Der Suizid stellt demnach in jedem der in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke die Lösung eines individuell nicht anders zu bewältigenden Problems dar.

XII. LITERATURVERZEICHNIS

XII.1. PRIMÄRLITERATUR

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. von Franz Dirlmeier. Stuttgart 2001.

Augustinus: Der Gottesstaat. Übers. von Carl Johann Perl. Salzburg 1966.

Burger, Hermann: Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung. Frankfurt/M 1988.

Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Übers. von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 2005.

Dürrenmatt, Friedrich: Die Panne. Ein Hörspiel und eine Komödie. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 16).

Dürrenmatt, Friedrich: Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte. In: ders: Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 35-94.

Fichte, Johann Gottlieb: Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre (1798). Hamburg 1995.

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. von Erich Trunz. München 1998 (Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1967.

Hein, Christoph: Horns Ende. Frankfurt/M 2003.

Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Hrsg. von Carl Georg von Maassen. München, Leipzig 1912 (E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3), S. 3-42.

Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Hrsg. von Rudolf Drux. Stuttgart 1999.

Holbach, Paul Thiry d': System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt. Übers. von Fritz-Georg Voigt. Frankfurt/M 1978.

Hume, David: Über Selbstmord. In: ders.: Die Naturgeschichte der Religion u.a. Übers. von Lothar Kreimendahl. Hamburg 2000, S. 89-99.

Kamlah, Wilhelm: Meditatio mortis. Kann man den Tod „verstehen“, und gibt es ein „Recht auf den eigenen Tod“? In: Der Tod in der Moderne. Hrsg. von Hans Ebeling. Königstein 1979, S. 210-225.

Kant, Immanuel: Die Metaphysik der Sitten. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968 (Werke, Bd. 8), S. 303-634.

Kant, Immanuel: Eine Vorlesung über Ethik. Hrsg. von Gerd Gerhardt. Frankfurt/M 1990.

Keller, Gottfried: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaller im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel u.a. 2000 (Bd. 4 Die Leute von Seldwyla. Erster Band. Hrsg. von Peter Villwock u.a.), S. 74-159.

Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaller im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel u.a. 2000 (Bd. 21 Die Leute von Seldwyla. *Apparat zu Band 4 und 5*. Hrsg. von Peter Villwock u.a.).

Kretzer, Max: Meister Timpe. Sozialer Roman. Stuttgart 1976.

Lenz, Siegfried: Arnes Nachlaß. Hamburg 1999.

Löwith, Karl: Die Freiheit zum Tode. In: Der Tod in der Moderne. Hrsg. von Hans Ebeling. Königstein 1979, S. 132-145.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de: Persische Briefe. Übers. u. hrsg. von Peter Schunck. Stuttgart 2004.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I. Hrsg. von Giorgio Colli u.azzino Montinari. München u.a. 1988 (Kritische Studienausgabe, Bd. 2), S. 9-366.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. Hrsg. von Giorgio Colli u.azzino Montinari. München u.a. 1993 (Kritische Studienausgabe, Bd. 5), S. 9-244.

Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt. Hrsg. von Giorgio Colli u.azzino Montinari. München u.a. 1988 (Kritische Studienausgabe, Bd. 6), S. 55-162.

Platon: Phaidon. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Köln, Olten 1967 (Sämtliche Werke, Bd. 1), S. 729-811.

Platon: Die Gesetze. Übers. von Eduard Eyth. Köln, Olten 1967 (Sämtliche Werke, Bd. 3), S. 215-663.

Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Übers. von Johann Gottfried Gellius. München 1978.

Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. Hrsg. von Johannes Pankau. Stuttgart 2002.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich 1977 (Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden, Bd. I, 2.)

Strauß, Emil: Freund Hein. Eine Lebensgeschichte. Stuttgart 2000.

Thomas von Aquin: Summa theologiae. Übers. von Arthur Utz. Heidelberg u.a. 1953 (Die deutsche Thomas-Ausgabe, Bd. 18).

XII.2. SEKUNDÄRLITERATUR

Abe, Yoshio: Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Eine erzähltheoretische Untersuchung. Bern u.a. 1989.

Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn 1985.

Amelunxen, Clemens: Der Selbstmord. Ethik – Recht – Kriminalistik. Hamburg 1962.

Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986.

Bachem, Julius: Selbstmord. In: Staatslexikon. Hrsg. von dems. Freiburg 1911. Bd. 4, Sp. 1097.

Baechler, Jean: Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord. Übers. von Christian Seeger. Frankfurt/M u.a. 1981.

- Bänzinger, Hans: Die Gerichte und das Gericht von Alfredo Traps in einer ländlichen Villa. In: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Hrsg. von Gerhard P. Knapp. Heidelberg 1976, S. 218-232.
- Barz, André: Selbstmord – Der verbotene Tod. In: Der Deutschunterricht 5, 2004, S. 30-35.
- Baumann, Ursula: Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Weimar 2001.
- Belgardt, Raimund: Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns *Der Sandmann*. In: The German quarterly 42, 1969, S. 686-700.
- Bender, Hans: Sich morden vor Entzücken. Hans Bender über Emil Strauß: *Freund Hein* (1902). In: Romane von gestern – heute gelesen. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 1: 1900-1918. Frankfurt/M 1989, S. 23-33.
- Bieri, Oliver: Suizid und sozialer Wandel in der westlichen Gesellschaft. Determinanten und Zusammenhänge im Zeitraum von 1950 bis 2000. Zürich 2005.
- Bobach, Reinhard: Der Selbstmord als Gegenstand historischer Forschung. Regensburg 2004.
- Borchmeyer, Dieter: Wind in den Knoten. Die späte Meisterschaft des Siegfried Lenz. http://www.zeit.de/1999/42/199942.1-lenz_.xml (28.01.2012).
- Braun, Michael: Perspektive und Geschichte in Christoph Heins Roman „Horns Ende“. In: Wirkendes Wort 42, 1992, H.1, S.93-102.
- Braun, Peter: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Düsseldorf, Zürich 2004.
- Braun, Sonhard: Freitod – Eine natürliche Reaktion auf eine unnatürliche Lebenssituation. In: Suizid. Weg der Freiheit? Hrsg. von Friedrich Petrowski u. Franz Peter Zimmer. Regensburg 1991, S. 55-56.
- Bühler, Arnim-Thomas: Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation. Wetzlar 1995.
- Buhr, Heiko: „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?“ Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert. Würzburg 1998 (Epistemata, Bd. 249).
- Büttner, Urs: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte *Die Panne* (1955/56). In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 101, 2009, H. 4, S. 499-513.

Calian, Nicole: „*Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv*“ in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des inneren Bildes. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 12, 2004, S. 37-51.

Cambi, Fabrizio: Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Heins. In: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Hrsg. von Klaus Hammer. Berlin, Weimar 1992, S. 105-112.

Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München 1981.

„Das Dilemma des arglosen Menschen. Siegfried Lenz über sein neues Buch, die Verantwortung der Intellektuellen und den Goethe-Preis“. Siegfried Lenz im Interview. Von Matthias Gretzschel. In: Hamburger Abendblatt 14.08.1999, S. 17.

Decher, Friedhelm: Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie. Lüneburg 1999.

Diersch, Manfred: Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1977.

Durkheim,Émile: Der Selbstmord. Übers. von Sebastian u. Hanne Herkommer. Frankfurt/M 1995.

Dürrenmatt, Friedrich: Friedrich Dürrenmatt über F. D. In: Text + Kritik 1980, H. 50/51, S. 19-31.

Ehlenberger, Jan: Adoleszenz und Suizid in Schulromanen von Emil Strauß, Hermann Hesse, Bruno Wille und Friedrich Torberg. Frankfurt/M u.a. 2006 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 28).

Elling, Barbara: Die Zwischenrede des Autors in E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 18, 1972, S. 47-53.

Fischer, Bernd: Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR. Heidelberg 1990.

Fletcher, Joseph: In Verteidigung des Suizids. In: Suizid und Euthanasie als human- und sozialwissenschaftliches Problem. Hrsg. von Albin Eser. Stuttgart 1976, S. 233-244.

Freiwillig sterben – freiwillig? Selbstmord, Sterbehilfe, Suichtod. Hrsg. von Michael Haller. Reinbek bei Hamburg 1986.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1994 (Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Bd. 3) S. 213-272.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1994 (Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, Bd. 3), S. 193-212.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M 1970 (Psychologische Schriften. Studienausgabe, Bd. IV), S. 241-274.

Grashoff, Udo: Selbsttötungen in der DDR und das Wirken des Ministeriums für Staatssicherheit. o.O. 2005.

Gregor-Dellin, Martin: *Freund Hein* von Emil Strauß. Eine Schüler- und Künstlertragödie? In: „Wahr sein kann man.“ Zu Leben und Werk von Emil Strauß (1866-1960). Hrsg. von Bärbel Rudin. Pforzheim 1990, S. 56-65.

Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949.

Hammer, Klaus: „Horns Ende“. Versuch einer Interpretation. In: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Hrsg. von dems. Berlin, Weimar 1992, S. 121-133.

Helmer, Günter: Max Kretzer: ‚Meister Timpe‘ (1888). In: Der Deutschunterricht 40, 1988, H.2, S. 51-63.

Henkel, Gabriele: Geräuschwelten im deutschen Zeitroman. Epische Darstellung und poetologische Bedeutung von der Romantik bis zum Naturalismus. Wiesbaden 1996.

Hiller, Kurt: Die kriminalistische Bedeutung des Selbstmordes. Diss. Heidelberg 1908.

Hohoff, Ulrich: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar. Berlin, New York 1988.

Holdheim, W. Wolfgang: Der Justizirrtum als literarische Problematik. Vergleichende Analyse eines erzählerischen Themas. Berlin 1969.

Honnef, Theo: „Wir haben schon wieder weiße Flecke“. Die Anfangsjahre der DDR in Werken Loests, Heyms und Heins. In: German Life & Letters. A Quarterly Review 44, 1990/91, S. 143-164.

Honold, Alexander: Vermittlung und Verwilderung. Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78, 2004, S. 459-481.

Hülse, Erich: *Christoph Hein: Horns Ende*. In: Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Frankfurt/M 1992, S. 260-284.

Jachimczak, Krzysztof: Gespräch mit Christoph Hein. In: Sinn und Form 40 I, 1988, S. 342-359.

Jahraus, Oliver: *Amour fou*. Die Erzählung der *Amour fou* in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung. Tübingen, Basel 2004.

Jäkel, Siegfried: Das Prinzip des Eklektizismus in Christoph Heins Roman *Horns Ende*. In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen 21, 1989, S. 193-201.

Kaiser, Gerhard: Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 65, 1971, S. 21-48.

Keller, Hans: *Jugend und Erziehung in der modernen deutschen Dichtung*. Diss. Zürich 1938.

Kloos, Julius Erich: *Max Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur*. Leipzig 1905.

Knapp, Gerhard P.: *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart 1993.

Knoben-Wauben, Marianne: Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler. In: *Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext*. Hrsg. von Guillaume van Gemert u. Hans Ester. Atlanta 1990, S. 279-296.

Knopf, Jan: *Friedrich Dürrenmatt*. München 1988.

Koebner, Thomas: Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Die Recherche nach den Ursachen eines Liebestods. In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart 2008, S. 203-234.

Kohlschmidt, Werner: Selbstrechenschaft und Schuldbewusstsein im Menschenbild der Gegenwartsdichtung. Eine Interpretation des „Stiller“ von Max Frisch und der „Panne“ von Friedrich Dürrenmatt. In: *Das Menschenbild in der Dichtung*. Hrsg. von Albert Schaefer. München 1965, S. 174-193.

Körner, Dorothea: Die Elbe und ein leeres Boot. Siegfried Lenz: Arnes Nachlaß. www.luise-berlin.de/lesezei/blz00_03/text14.htm (28.01.2012).

Küpper, Achim: Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks *Liebeszauber* und E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*: zwei „Märchen aus der neuen Zeit“. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 13, 2005, S. 7-28.

Lange-Kirchheim, Astrid: Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42, 1998, S. 265-300.

Lange-Kirchheim, Astrid: Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hrsg. von Thomas Anz. Würzburg 1999, S. 111-134.

Lange-Kirchheim, Astrid: „Dummer Bub“ und „liebes Kind“. Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*. In: Arthur Schnitzler. Affären und Affekte. Hrsg. von Evelyne Polt-Heinzl u. Gisela Steinlechner. Wien 2006, S. 97-109.

Langemeyer, Peter: „Suche in allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen.“ Zu einer Maxime in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin). In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 46, 1999, S. 171-207.

Langenberg-Pelzer, Gerit: Das Motiv des Selbstmords in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Diss. Aachen 1995.

Lehmann, Hans-Thies: Exkurs über E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“. Eine texttheoretische Lektüre. In: Romantische Utopie – Utopische Romantik. Hrsg. von Gisela Dischner u. Richard Faber. Hildesheim 1979, S. 301-323.

Lehmann, Joachim: Christoph Hein – Chronist und ‚historischer Materialist‘. In: Text + Kritik 111, 1991, S. 44-56.

Lembach, Claudia: Selbstmord Freitod Suizid. Diskurse über das UnSägliche. München 1998.

Lemmler, Dennis: Verdrängte Künstler – Blut-Brüder – Serapiontische Erzieher. Die Familie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Bielefeld 2011.

Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Text + Kritik 1998, H.138/139, S. 76-88.

Lindner, Gabriele: Ein geistiger Widergänger. In: Neue Deutsche Literatur 34, 1986, H.10, S. 155-161.

Maier, Rudolf Nikolaus: Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: Der Deutschunterricht 3, 1951, H. 2, S. 49-63.

Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München 1972.

Martin, Ariane: Die modernen Leiden der Knabenseelen. Schule und Schüler in der Literatur um 1900. In: Der Deutschunterricht 52, 2000, H.2, S. 27-36.

Masaryk, Tomáš Garrigue: Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation. Wien 1881.

Matthias, Bettina: Masken des Lebens. Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers. Würzburg 1999.

May, Helmut: Max Kretzers Romanschaffen nach seiner Herkunft, Eigenart und Entwicklung. Diss. Düren 1931.

Mayen, Veronika: Das Problem des Todes im Werk Friedrich Dürrenmatts bis zu dem Drama „Herkules und der Stall des Augias“. Diss. Hamburg 1966.

Mayer, Dieter: Max Kretzer: Meister Timpe (1888). Der Roman vom Untergang des Kleinhandwerks in der Gründerzeit. In: Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Hrsg. von Horst Denkler. Stuttgart 1980, S. 347-361.

Mayer, Hans: ‚Die Panne‘ von Friedrich Dürrenmatt. In: ders.: Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 214-223.

McKnight, Phillip: Geschichte und DDR-Literatur (Amnesie, Fragmentierung, Chronik, Kritisches Bewußtsein und Weichenstellung im Rückblick auf die Mitte der 50er Jahre: Mankurt, Horn und *Horns Ende*). In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52, 2002, S. 191-219.

Menninger, Karl: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords. Übers. von Hilde Weller. Frankfurt/M 1974.

Menninghaus, Winfried: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Eine Interpretation im Anschluß an Walter Benjamin. In: Artistische Schrift. *Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M 1982, S. 91-158.

Minois, Georges: Geschichte des Selbstmords. Übers. von Eva Moldenhauer. Düsseldorf, Zürich 1996.

Mischler, Gerd: Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids. Hamburg, Wien 2000.

Mitrache, Liliana: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie. Uppsala 1999.

Möhrmann, Renate: Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil. Bonn 1974.

Neumann, Bernd: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: ders.: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein 1982.

Niedermeier, Richard: Rezension zu „Arnes Nachlaß“. www.buchkritik.at/kritik.asp?IDX=1612 (28.01.2012).

Noob, Joachim: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg 1998 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, Bd. 158).

Obermeit, Werner: „Das unsichtbare Ding, das Seele heißt“. Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter. Frankfurt/M 1980.

Pankau, Johannes: Nachwort zu „Fräulein Else“. In: Arthur Schnitzler: Fräulein Else. Hrsg. von Johannes Pankau. Stuttgart 2002, S. 89-107.

Pasche, Wolfgang: Interpretationshilfen. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Die Panne. Das Versprechen. Stuttgart u.a. 2002.

Perlmann, Michaela: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987.

Polizeigesetz von Baden-Württemberg vom 13. Januar 1992.

Preußner, Heinz-Peter: Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturelle und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins. Frankfurt/M u.a. 1991 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 26).

Rey, William H.: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin 1968.

Ringel, Erwin: Der Selbstmord. Abschluss einer krankhaften psychischen Entwicklung; eine Untersuchung an 745 geretteten Selbstmördern. Eschborn 2002.

Rupp, Elisabeth: Das Recht auf den Tod. Diss. Stuttgart 1913.

Saletta, Ester: Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers *Fräulein Else* in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien u.a. 2006.

Schall, Manuela: Siegfried Lenz: „Arnes Nachlaß“. Ein Interpretationsansatz. www.dtv.de/_pdf/lehrermodell/12915.pdf (28.01.2012).

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Reinbek bei Hamburg 2003.

Schmaus, Marion: Lese Fräulein! Anmerkungen zum Ethos literarisch-literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Hermeneutik anlässlich von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Sprache und Literatur 41, 2010, S. 76-95.

Schmitz, Michael: Um Liebe, Leben und Tod. Zur Struktur und Problemreferenz von Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Wirkendes Wort 52, I, 2002, S. 67-80.

Schneider, Gerd K.: Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers *Fräulein Else* und Schumanns *Carnaval*. In: Modern Austrian Literature 2, 1969, H.3, S. 17-20.

Schönke, Adolf; Schröder, Horst; Lenckner, Theodor: Strafgesetzbuch. Kommentar. München 2006.

Schroeder, Irene: Das innere Bild und seine Gestaltung. Die Erzählung *Der Sandmann* als Theorie und Praxis des Erzählens. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 9, 2001, S. 22-33.

Schroeder, Irene: Die Rede vom Farbenglanz des inneren Bildes. Darstellungen abweichender Wahrnehmung und ver-rückten Erlebens anhand von E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bd. 10. Hrsg. von Peter Wiesinger, unter Mitarbeit von Hans Derkits. Bern u.a. 2003, S. 251-260.

Seidler, Eduard u.a.: ‚Selbsttötung‘. In: Staatslexikon. Recht. Wirtschaft. Gesellschaft. Hrsg. von der Görres-Gesellschaft. Freiburg u.a. 1988. Bd. 4, Sp. 1154-1163.

Sevin, Dieter: Geschichte und Zeitgeschichte in Christoph Heins *Horns Ende*. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 36, 1993, S. 101-116.

- Simson, Gerhard: Die Suizidat. Eine vergleichende Betrachtung. München 1976.
- Spycher, Peter: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk. Frauenfeld u. Stuttgart 1972.
- Stegmann, Inge: Deutung und Funktion des Traumes bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Bonn 1973.
- Steinecke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1997.
- Stengel, Erwin: Selbstmord und Selbstmordversuch. Frankfurt/M 1969.
- Surowska, Barbara: Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers. Warschau 1990.
- Tebben, Karin: Selbstmörderinnen in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts – zur poetologischen Signifikanz ihrer Todesarten. In: Colloquia Germanica 35, 2002, S. 1-25.
- Tropper, Eva: Der Junge mit der Aureole. „Arnes Nachlaß“: eine Variation über den Schmerz von Siegfried Lenz. www.lyrikwelt.de/rezensionen/arnesnachlass-r.htm (28.01.2012).
- Tschimmel, Ira: Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung. Eine vergleichende Untersuchung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote. Bonn 1979.
- Tschimmel, Ira: Kritik am Kriminalroman. In: Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts. Hrsg. von Gerhard P. Knapp u. Gerd Labrousse. Bern 1981, S. 175-190.
- Usmiani, Renate E.: Die Hörspiele Friedrich Dürrenmatts: unerkannte Meisterwerke. In: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Hrsg. von Gerhard P. Knapp. Heidelberg 1976, S. 125-144.
- Waldow, Stephanie: Zur Ethik des Phantastischen. E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. In: (Be-)richten und Erzählen. Literatur als gewaltfreier Diskurs? Hrsg. von Moritz Baßler u.a. München 2011, 109-124.
- Weber, Jean-Paul: Friedrich Dürrenmatt ou la quête de l'absurde: Un portrait-interview. In: Le Figaro Littéraire 10.09.1960, S. 3.
- Weinhold, Ulrike: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 19, 1987, H. 1, S. 110-145.

Wenchao, Li: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Untersuchungen zu Thomas Manns „Buddenbrooks“, Friedrich Huchs „Mao“ und Emil Strauß' „Freund Hein“. Diss. Darmstadt 1990.

Wiesmann, Louis: Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit. Frauenfeld 1967.

Willemsen, Roger: Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, literarische Texte. Köln 2002.

Wode, Kai: „Sich selbst das Leben nehmen“. Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hannover-Laatzten 2007.

Zaffarana, Maria: „Nah am Grabe ward mir's heller“. Das Motiv des Freitods in Goethes *Werther* und bei seinen dramatischen Nachfolgern. Diss. Bonn 2012. <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2012/2773/2773.pdf> (03.10.2012).