

UNTERSUCHUNGEN ZUM LITERARISCHEN SYMBOL

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG

DES DICHTERISCHEN BILDES

IM WERKE

WERNER BERGENGRUENS

deur

KLAUS VON DELFT

Proefskrif voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad Doctor Litterarum in die Fakulteit van Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

Promotor: Prof. Dr. W. Boeddinghaus

Junie 1970

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Vorwort: Aufgabenstellung und Resümee der wichtigsten Ergebnisse	1
--	---

E R S T E R T E I L

I. KAPITEL. DIE AKTUALITÄT DER SYMBOLFORSCHUNG	8
II. KAPITEL: GRUNDSÄTZLICHES ÜBER DIE WANDLUNG DES SYMBOLS ZUR CHIFFRE	16
a) Goethes Symbol - und Allegoriebegriff	16
b) Das Problem der Anwendbarkeit des Goetheschen Symbolbegriffs	22
c) Das romantische Symbol: Zwischenstufe zwischen Goethe und dem Symbolismus	26
d) Das symbolistische Bild	27
e) Wirkungen des symbolistischen Bildes auf die Moderne	32
f) Wandlung des Symbols zur Chiffre (Grundsätzliches)	33
III. KAPITEL: DIE FORSCHUNGSERGEBNISSE ZUR WESENSBESTIMMUNG DES SYMBOLS	36
a) Die Entstehung des dichterischen Symbols	36
b) Die verschiedenen Spielarten des symbolischen Einzelbildes	44
c) Das Problem des Einzelbildes in der praktischen Interpretation	49
d) Das Gesamtsymbolische als Wesensmerkmal echter Dichtung	52
e) Das Einzelsymbol in seiner strukturell-tektonischen Funktion als Teilelement der Gesamtsymbolik	57
f) Bildhaftigkeit und Gestalthaftigkeit als formale Elemente der Gesamtsymbolik	64

IV. KAPITEL: DIE SYMBOLISTISCHE CHIFFRE. WESENSBESTIMMUNG, FORSCHUNGS- LAGE	68
a) Praktische Unterscheidung zwischen Chiffre und Symbol (im Anschluß an das I. Kapitel, Abschnitt(f)): Kafkas „Verwandlung“ und Gotthelfs „Schwarze Spinne“	68
b) Die Chiffre als Forschungsproblem	84
c) Die Forschungen zum symbolistischen Bild (Chiffre)	86
d) Der Jungsche Symbolbegriff	98
e) Die Anwendung der archetypischen Lehre in der Symbolinterpretation: (i) Joyce' „Ullysses“; (ii) Goethes „Mignon“ und Th. Manns „Echo“	99
f) Die Angriffe der Symbolforschung gegen den tiefenpsychologischen Symbolbegriff und gegen die Symbolismusforschung	105
V. KAPITEL: ABGRENZUNG DES SYMBOLISCHEN, METAPHORISCHEN UND ALLEGORISCHEN BILDES VOM SYMBOLISTISCHEN BILD - EIN VERSUCH	120
a) Einleitung	120
b) Weltanschaulich-gehaltliche Gesichtspunkte bei der Unterscheidung zwischen Symbol und Chiffre	121
c) Formal-stoffliche Gesichtspunkte bei der Unterscheidung zwischen Symbol und Chiffre	127
d) Ergebnis	132

Z W E I T E R   T E I L

VI. KAPITEL: ALLGEMEINES ZUR SYMBOLIK IM WERKE BERGENGRUENS	134
a) Einleitung	134
b) Bergengruens Weltbild als Grundlage seiner Symbolik	135
c) Der formal-inhaltliche Aspekt der Bergengruenschen Symbolik	141

VII. KAPITEL: DIE WICHTIGSTEN GRUNDSYMBOLS IM WERKE BERGENGRUENS	150
VIII. KAPITEL: GRUNDSÄTZLICHES ZUM SYMBOL ALS BESTAND- TEIL DER TEKTONISCHEN STRUKTUR IM WERKE BERGENGRUENS	190
a) Einleitung	190
b) Die Grundlagen der Struktursymbolik bei Bergengruen	191
c) Die Novelle als Symbolgattung	198
IX. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS TEIL DER TEKTONISCHEN UND EPISCHEN STRUKTUR IN DEN NOVELLEN BERGENGRUENS. IDENTITÄT VON GE- HALT UND BEDEUTUNG	202
X. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS SINNEERLEBEND-ÄSTHETI- SCHER SCHMUCK	234
a) Einzelinterpretationen	235
b) Allgemeine stilistische Techniken in der Verwendung des ästhetisch-sinnerhellenden Bildes	251
i) Inschriften, Wappen, Amulette, etc.	252
ii) Kongruenz zwischen innerem und äußerem Geschehen	258
XI. KAPITEL: STRUKTURMERKMALE DES SYMBOLISCHEN IN BERGENGRUENS LYRIK	274
a) Die mystisch-religiöse Chiffre	274
b) Das lyrische Bild als Gleichnis	280
 <u>D R I T T E R    T E I L</u>	
XII. KAPITEL: BERGENGRUENS SYMBOLIK UND DAS PROBLEM DES DICHTERISCHEN SYMBOLS IM 20. JAHR- HUNDERT	284
a) Stand der Bergengruenforschung	284
b) Ergebnisse	291

A N H A N G

ANMERKUNGEN	219
LITERATURVERZEICHNIS	393

VORTWORT: AUFGABENSTELLUNG UND RESÜMEE DER  
WICHTIGSTEN ERGEBNISSE

„Werner Bergengruen zu lesen, fällt leicht. Über Werner Bergengruen zu schreiben, ist schwer; es ist deshalb schwer, weil er keinen Anhaltspunkt anbietet, von dem aus ‚interessant‘ über ihn geschrieben werden könnte: seine Werke bedürfen nicht der Deutung oder gar der Vermittlung, sie sind selbstverständlich; ihre Problematik ist gewissermaßen in sich selbst geschlossen, sie hat keine intellektuellen Konsequenzen...“<sup>1</sup>

Jeder, der das Werk Bergengruens kennt, wird der hier geäußerten Meinung beipflichten. Es zeigt sich darin gewissermaßen die Verlegenheit der modernen Literaturwissenschaft, daß die Dichter des Einfachen (Carossa, Binding, Seidel, Le Fort, Hausmann, etc.) nicht genügend Interpretationsprobleme bieten, eben, weil ihr Weltbild geschlossen ist. In der Bergengruenforschung wird dieses wissenschaftliche Dilemma auf peinliche Weise offenbar: die wenigen Form- und Gattungsprobleme im Werke dieses Dichters waren in knapp 4 Dissertationen zu erledigen, der weltanschauliche Gehalt dieser Dichtung in weiteren vier; wobei schon die Ähnlichkeit der Titel („Grundzüge des Menschenbildes in der epischen Dichtung Werner Bergengruens“, „Mensch und Verantwortung in den Romanen Werner Bergengruens“, „Das Bild des Menschen bei Werner Bergengruen“, „Bergengruens Beitrag zur Deutung und Überwindung der Krisis des modernen Menschen“) die monotone Gleichförmigkeit, die in diesen Arbeiten herrscht, dartut. Und sowohl die form- und stilanalytischen als auch die gehaltlich-weltanschaulichen Untersuchungen

zeichnen sich auf lange Strecken nur dadurch aus, daß sie die fehlende „Problemhaftigkeit“ durch ermüdende und dem Bergengruenenkenner erschreckend nichtssagende Paraphrasen aus dem Werke des Dichters ersetzen. Darüber hinaus gelangen alle diese Untersuchungen in erfreulicher (bedauerlicher?) Einmütigkeit zu den gleichen Ergebnissen. Die wenigen Bergengruenenmonographien (Bänzinger, Bollnow, Klemm, Kampmann, Sobota) zeigen e i n Bergengruenenbild, und es gibt auch nur eines, kann nur eines geben, da der Dichter sich bewußt vor der Ambivalenz der Zeitgenossen hat bewahren und verschließen können - im Leben wie im Werk. Die Ratlosigkeit der Rilke- oder Kafkainterpreten gibt es in der Bergengruenenforschung, mit wenigen Ausnahmen, nicht.

Wenn trotzdem hier noch einmal eine Bergengruenenarbeit vorgelegt werden soll, zudem eine, die sich durchaus dem bereits erarbeiteten Bergengruenenbild verpflichtet weiß, so geschieht das aus verschiedenen Gründen.

Zunächst gibt es noch keine Arbeit, die die Symbolik in der Bergengruenen Dichtung als Ganzes behandelt hätte. Drei Arbeiten (Weiss, Rief, Sobota) widmen dem Thema jeweils ein Kapitel, aber die verschiedenen Spielarten des Symbols bei Bergengruenen sind noch nicht in ihrer Gesamtheit erschlossen worden. Zudem hat die Beschäftigung mit dem literarischen Symbol an sich gezeigt, daß in der Fachliteratur zu diesem Thema eine solche verwirrende Vielfalt der Auffassungen und eine solche Unklarheit in der Terminologie herrscht, daß der Versuch berechtigt erscheint, den Forschungsstand systematisch zu sichten und zu klareren Ergebnissen zu kommen. An diesen Ergebnissen soll dann Bergengruenen Symbol schaffen ausgewertet werden, wobei die Fragestellung

von der spezifischen Symbolproblematik im Werke dieses Dichters auf die ganz allgemeine Frage des literarischen Symbols im dichterischen Schaffen des 20. Jahrhunderts ausgeweitet werden soll. Die Dichtung Bergengruens scheint sich für diese Aufgabe besonders anzubieten, da das dichterische Bild - gemeint ist das Symbol im weitesten Sinne - im Werke Bergengruens einerseits sehr häufig vorkommt, und andererseits in seinem Bedeutungsgehalt relativ unproblematisch ist. Die Bergengruenschen Bilder und Sinnbilder haben nicht die Vieldeutigkeit etwa der Kafkaschen Bilder, weshalb man der terminologischen Not (ob Parabel, ob Gleichnis, oder Metapher, oder Sinnbild, oder Symbol?), die in der zeitgenössischen Literatur herrscht, enthoben ist. Bergengruens einfache Dichtung („einfach“ im Sinne des Eichendorffwortes: „Es ist nichts groß, was nicht einfach ist“) kann daher zum Ausgangspunkt werden, von wo aus die Bedeutung des Symbols in der zeitgenössischen Literatur bestimmt werden kann.

Die vorliegende Arbeit ist somit nicht nur eine Untersuchung über das Symbol bei Bergengruen, sondern über das dichterische Symbol überhaupt. Die Ausrichtung auf diese beiden Grundlagen bestimmt Methodik und Aufbau dieser Dissertation.

Der erste Teil versucht den Stand der Forschung zum dichterischen Symbol zu klären. Das I. Kapitel zeigt, wie aktuell die Frage nach dem Wesen des Symbols heute wieder geworden ist, vor allem deshalb, weil allenthalben die Symbolarmut des 20. Jahrhunderts beklagt wird. Das II. Kapitel tut dar, daß sich der Goethesche Symbolbegriff seit dem französischen Symbolismus grundsätzlich gewandelt hat: aus

dem alten Symbol ist die moderne Chiffre geworden. Im III. Kapitel werden die Versuche der Forschung, das Wesen des dichterischen Bildes zu bestimmen, (seine verschiedenen Einzelformen, seine Anwendbarkeit in der literaturwissenschaftlichen Interpretation), näher untersucht. Dabei zeigt sich, daß die herkömmlichen Abgrenzungen Symbol/Allegorie in der praktischen Literaturwertung zu keinen brauchbaren Wertmaßstäben geführt haben, und deshalb fallen gelassen werden mußten. Wichtig für das dichterische Bild - im Gegensatz zur modernen Chiffre - ist lediglich, daß es eine episch und/oder dramatisch und/oder lyrisch überzeugende Bildhaftigkeit hat. Diese Gestalthaftigkeit wird nun im IV. Kapitel am Beispiel der Gotthelfschen „Schwarzen Spinne“ näher aufgezeigt, wobei gleichzeitig die wesentlichen - und im II. Kapitel bereits angedeuteten - Unterschiede zur Form der modernen Chiffre an Kafkas „Verwandlung“ nun genauer herausgestellt werden. Dabei zeigt vor allem auch ein Blick in die moderne Symbolforschung, daß das Entstehen der modernen Chiffre seinen Grund in der zunehmenden Sinnentleerung der gegenständlichen Empirie und der damit parallel laufenden Individualisierung des Künstlers und des künstlerischen Schaffensprozesses hat. Deshalb verliert das alte (Goethesche) Symbol seine gegenständlich-überzeugende Bildlichkeit - die letzten Endes in einer als sinnvoll aufgefaßten kosmischen Ordnung wurzelte - und wird zur episch-dramatisch oder lyrisch nicht mehr wirksamen Chiffre, die in ihrer Bedeutungsverschleierung und Rätselfhaftigkeit einer Weltanschauung entspringt, welche sich die menschliche Existenz nicht mehr in kosmischen Ordnungen verankert denken kann und daher ihre künstlerischen Bilder aus anderen

Bereichen, etwa denen der individuellen Seele, holen muß. Die wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchungen werden dann im V. Kapitel zusammengefaßt, um damit einen Anschluß an die im zweiten Teil zu erwartenden Ergebnisse zu bekommen. Das Hauptergebnis des ersten Teiles ist somit folgendes: in der Chiffre hat sich das alte Symbol so grundlegend gewandelt (strukturell-formal, sowie inhaltlich-semantisch), daß eine völlig neue Stilform entstanden ist - ohne daß die Literaturwissenschaft sowohl in der wissenschaftlichen Terminologie als auch in der praktischen Interpretation aus diesem Sachverhalt die nötigen Konsequenzen gezogen hätte, ein Umstand, der mehr als alles andere zur Begriffsverwirrung in der literarischen Symbolforschung beigetragen hat.

Der zweite Teil versucht, möglichst nach dem Prinzip der Vollständigkeit, Bergengruens Symboltheorien und sein dichterisches Symbolschaffen zu erschließen - unter Anknüpfung an bereits geleistete Forschungen. Dabei zeigt sich, daß des Dichters Bildwelt dem Goetheschen Symboltyp angehört, wobei allerdings bemerkt werden muß, daß die Goethesche Trennung zwischen Symbol und Allegorie in der Klassifizierung der dichterischen Bilder Bergengruens bewußt aufgegeben wurde. Bergengruens Symbole sind einem festen kosmischen Ordnungsgefüge entnommen und weisen eine entsprechend überzeugende äußere Realität auf (VI. und VII. Kapitel). Außerdem bilden diese Bilder in manchen Erzählungen sowohl den semantischen als auch den strukturell-kompositorischen Kern der dichterischen Aussage - entsprechend der Bergengruenschen Forderung, echte Dichtung entstehe nur aus der Identität von episch-erzählerischem

Gehalt und tieferer Bedeutung (VIII. und IX. Kapitel). Neben dieser integrierten Struktursymbolik gibt es jedoch bei Bergengruen noch jene Bildformen - und diese überwiegen bei weitem -, die kaum mehr sind als künstlerisch-ästhetische Stilmittel zur Ausschmückung des erzählerischen Vorgangs. Von diesen tragen viele die Züge einer überzüchteten und nicht immer ganz echten Symbolkunst (X. Kapitel), auf deren dichterisch-künstlerischen Wert - nach einem kurzen Blick auf das Symbol in Bergengruens Lyrik (XI. Kapitel) - im XII. Kapitel eingegangen wird. Dabei zeigt ein Blick in die Bergengruenforschung, daß bezüglich des Kunstgehaltes dieser rein ausschmückenden Symbolik kein endgültiges Urteil möglich ist, und daß die Bewertung der dichterischen Leistung Bergengruens immer schief bleiben muß, solange sie nicht von dem höchst individuellen Stilgesetz dieses Dichters ausgeht.

Der dritte Teil widmet sich dann der Frage nach der Lebendigkeit und Aktualität der Bergengruenschen Symbolik und deren Standort im Symbolschaffen des 20. Jahrhunderts. Dabei werden die Gedankengänge des ersten Teiles wieder aufgenommen. Es zeigt sich, daß Bergengruens „Heile Welt“ sich nicht an Bildern aus der Empirie des 20. Jahrhunderts, sondern nur in sinnbildlichen Formen vorwiegend historischer Provenienz sichtbar machen läßt. In der Dichterpersönlichkeit Bergengruens tut sich - das ist das bedeutendste Ergebnis dieser Untersuchung - ein Bruch von wahrhaft tragischen Ausmaßen auf: ein Bruch, der sich darin kundtut, daß es dem Dichter nicht gelingt, die fundamentalen und ewig unveränderlichen Gesetze des Seins an Sinnbildern, die unserer zeitgenössischen Realität entstammen, aufzuzeigen.

Wenn es stimmt, daß das Ewig-Gültige sich nicht mehr in Bildern unserer Zeit aufzeigen läßt, ergeben sich daraus wahrhaft beunruhigende Konsequenzen und Fragen. Bergengruen hat um sie gewußt, sie sogar dichterisch gestaltet; so z.B. die Frage, ob mit dieser Erkenntnis nicht das Ende der auf uralten Grundlagen beruhenden Dichtung, und das heißt von Dichtung an sich, gekommen sei. Denn die Alternative zu der heute möglicherweise überlebten Symbolik im Stile Goethes, so wie Bergengruen sie noch verwendet, ist nur die Bildform der modernen Chiffre. Diese wiederum ist - wie im ersten Teil als eines der Hauptergebnisse nachgewiesen wurde - zur Schaffung allgemein verpflichtender Sinnbildformen, in denen der moderne Mensch die Bedrängung seiner Zeit wahrhaft poetisch-gültig bewältigt finden könnte, nicht in der Lage. Und so steht über dem Schluß der vorliegenden Dissertation die erregende Frage, ob das Dasein des Menschen unserer Tage im dichterischen Bild überhaupt noch einen gültig-repräsentativen Ausdruck finden kann.

E R S T E R T E I L

I. KAPITEL: AKTUALITÄT DER SYMBOLFORSCHUNG

Daß der Untersuchung des dichterischen Bildes bei Bergengruen zunächst ein recht umfangreicher Forschungsüberblick zum dichterischen Symbol vorangestellt wird, hat seinen Grund nicht nur in dem sehr verwirrenden Forschungsstand zu diesem Thema, sondern auch darin, daß das Symboldenken unserer Epoche eine ganz besondere Prägung erhalten hat. Das Symbol ist heute nicht mehr nur ein künstlerisches Stilmittel, es ist vielmehr im weitesten Sinne zum Gradmesser erhoben worden, an dem die geistige Tiefe oder Untiefe des Kulturlebens unseres Zeitalters ausgelotet werden soll.

Die rege Betriebsamkeit auf dem Gebiete der Symbolforschung - auch in nicht-literarischen Bereichen - entspringt nicht zuletzt der großen Sorge, das Symbol sei in seinem Dasein bedroht, wie ja gerade in der Literaturwissenschaft oftmals Dinge und Menschen erst dann „forschungswürdig“ werden, wenn sie nicht mehr leben. So erhebt sich heute oft der Ruf, unser Symbolbewußtsein bedürfe einer Erneuerung, und die Klage, daß unser schnell dahineilendes 20. Jahrhundert an Symbolarmut leide, gehört nachgerade zu den Klischees der Kulturkritik. „Auf der einen Seite hat unsere Generation nach einer mehr als ein halbes Jahrhundert ausgeübten Nachlässigkeit im Tiefsten erfaßt, von welcher Wichtigkeit lebendige Symbole für das Gedeihen der Gemeinschaft sind; auf der anderen Seite ist nicht minder klargeworden, daß unsere Gesellschaft keine lebendigen Symbole besitzt.“<sup>1</sup> Die Forschung hat früh erkannt, daß das moderne Chiffreschaffen, auf das später

noch ausführlicher eingegangen werden muß, kein wirklicher Ersatz für echte Symbolbildung ist. R. Guardini beklagt die „Entbildlichung des Daseins“,<sup>2</sup> durch welche die alten Bilder „in die Tiefe eingesperrt seien“.<sup>3</sup> Daß für diese Entwicklung der moderne Rationalismus verantwortlich zu machen sei, wird allgemein zugegeben.<sup>4</sup> Ja, es ist in gewissem Sinne paradox, daß erst der Rationalismus unseres Zeitalters der Anlaß zum Aufblühen der Symbolwissenschaft war. Schlesingers große „Geschichte des Symbols“ verdankt diesem Umstand seine Entstehung. Schlesinger, dessen Werk 1912 erschien, ist als echtes Kind seiner fortschrittsgläubigen Zeit nicht im geringsten um den heute so beklagten Symbolschwund besorgt. Im Gegenteil, er sieht das Problem von der positiven Seite: eine Welt, deren Erkenntnismöglichkeiten sich eben erst zu entfalten beginnen, brauche das Symbol nicht mehr, auch wenn das Gemüt sich manchmal in die „Süßigkeit“ traumhafter Bilder flüchtet.<sup>5</sup> Denn das Symbol ist nach Schlesinger das Produkt der Frühstufe der Menschheit, wo man in Bildern zu erfassen und zu erkennen versuchte, was die moderne Zeit in klaren Begriffen zu erkennen und zu formulieren vermag: „das Symbol ist Geschöpf der Not, mangelnde Fähigkeit des Ausdrucks ist seine Wiege gewesen, mangelhafte Erkenntnis säugt es, gehüllt ist es in ein unzureichendes Gewand“ - und in rationaler Schärfe lehnt Schlesinger - das obige Zitat fortsetzend - den neuzeitlichen Symbolismus als etwas unzeitgemäßes ab: „der Symbolismus dagegen, nicht nur der neuzeitliche, sucht geflissentlich ohne Not all jenes hervorzubringen, dessen wir, im Besitz geläuterter Begriffsbestimmung und einer vervollkommenen Sprache, nicht mehr bedürfen.“<sup>6</sup> Und eben aus solcher Unabhängigkeit vom Symbol ist nach Schlesinger die echte Symbolforschung eigentlich erst möglich. Die alten Mythen und Märchen

lösen sich auf, zerbrechen, verlieren in einer gewandelten Zeit ihr Gültigkeit und erst der rational Forschende erkennt hinter ihrer ehemals gültigen äußeren Erscheinung nun plötzlich eine tiefere Bedeutung. Erst im aussterbenden Symbol wird neben seiner ursprünglichen Erscheinung auch der tiefere Sinnzusammenhang erkannt. „Solange das Symbol blüht, verbirgt sich das erborgte Leben hinter seiner Erscheinung; ihre symbolische Bedeutung pflegte man erst dann zu erkennen, wenn die Erscheinung am Erlöschen war.“<sup>7</sup>

Diese, wenn man so möchte etwas überhebliche Haltung dem Symbol gegenüber und dieser Eifer, mit rationalen Begriffen an die Symboldeutung heranzugehen, ist inzwischen einer viel bescheideneren, wenngleich in ihrer Kritik ebenfalls sehr ausgesprochenen Haltung gewichen. Daß die alten Symbole, Mythen, Märchen oder Bilder eine „rein symbolische“ Bedeutung hätten, ist verschiedentlich in Frage gestellt worden. Peuckert<sup>8</sup> bestätigt zwar Schlesingers Meinung, eine durch und durch rationalisierte Zeit bemühe sich stärker als eine naive um die Entschlüsselung von Symbolen, Mythen und Märchen, sieht diese Tendenz aber aus einer völlig anderen Perspektive. Unser Zeitalter steht unter dem Zeichen einer großen Deutungsfreudigkeit: unsere aufgeklärte Zeit kann die sagenhaften, mythischen und zauberhaften Begebenheiten der Mythen, Märchen und Legenden nicht mehr als Fakten hinnehmen, wie es der naive Mensch noch tat, sondern sie muß dieselben ausdeuten und erklären und zwar, nach Peukert, in einer Weise, die zu einer klaren Überbewertung dieser Deutungen führen muß. Wo Schlesinger diese Deutungsfreudigkeit aus einer rationalistisch-überlegenen Souveränität heraus folgen läßt, erkennt Peuckert darin eher eine versteckte Mangelerscheinung unserer Zeit. Die rationalistisch übersatte Welt „verlangt nach einem sie erschüt-

ternden und in die tieferen Bezirke greifenden Erlebnis": als Beispiel wird etwa die Hinwendung zu Sekten, östlichem Mystizismus, Okkultismus, usw. genannt.<sup>9</sup> Das, was dem frühen Menschen in seiner Naivität noch reales Geschehn war, wird nun in einer für Wunder nicht mehr empfänglichen Welt mit allerhand Ersatzvorstellungen aufgefüllt. „Man füllt [das Symbol] auf mit dem, was man erleben möchte, geheimnist Erwartungen hinein, romantisiert in ihm die Welt. Von solcher Ausgangssituation her wird man wahrscheinlich die immer wieder neuen Anläufe zu begreifen haben, die in Märchen, im Mythos, in magischen Bildern, in mystischen Aussagen verschlüsselte Sinninhalte zu finden glauben.“<sup>10</sup> Demnach müßte man die Tatsache, daß das Symbol erforscht wird, als eine Art seelische Mangelerscheinung verstehen, und zwar als eine spezifisch neuzeitliche.<sup>11</sup>

Daß dieser Schluß nicht ganz verfehlt ist, zeigt die Anerkennung, die er von verschiedenen Seiten genießt. K. Plachte<sup>12</sup> betont, daß die Rationalisierung des symbolischen Denkens zu „allegorischem Mißverständnis symbolischer Gestalten“ führe und das „Verständnis der großen religiösen Dokumente“ beirrt habe. Plachte, der das Problem von theologischer Seite aus angeht, sucht das echte Symbol, das wieder zur religiösen Sinnerfahrung helfen soll. Das ist, wenn die Symbole auf rational fixierbare Bedeutungen hin allegorisiert werden, nicht mehr möglich. „Die allegorische Deutung trägt in den Mythos ein Moment der Reflexion hinein, welches denselben um seine eigentliche Bedeutung bringt.“<sup>13</sup> Daher möchte Plachte alles, was heute Symbolismus genannt wird, lieber als Allegorismus bezeichnen.<sup>14</sup>

Auch W. Stählin<sup>15</sup> macht sich die Auffassungen Plachtes - ohne Abhängigkeit - zu eigen. Stählins Ausführungen beziehen sich zwar nur auf theologische Probleme, können aber, wie später noch

zu zeigen sein wird, sehr wohl auf die Literaturwissenschaft übertragen werden. Das rein rationale Verhältnis zur Bildwelt beklagt er auch für die moderne Predigttheologie: die religiösen Sinnbilder und Symbole bekämen heute nur noch die Funktion eines „Entsafters, wo oben die bildhafte Redeweise der Heiligen Schrift, unserer Liturgie und unserer Lieder hineingestopft wird und dann nach gehöriger Arbeit unten der klare Saft abstrakter Gedanken herausfließt.“<sup>16</sup> Stählin hat an unserer Zeit auszusetzen, daß sie nicht mehr in der Lage ist, die reale Wirklichkeit eines symbolischen Gegenstandes in seiner Bildlichkeit zu erkennen, sondern daß man heute „nur“ auf die Bedeutung versessen ist. Nichts mache so den Verlust eines echten Symbolverständnisses deutlich, wie die heute allgemein übliche Redeweise, etwas habe „lediglich noch symbolische Bedeutung“,<sup>17</sup> denn das echte Symbol habe eben nie nur „lediglich“ Bedeutung, sondern sei immer auch eine bildhafte sinnliche und konkrete Realität. Bei Stählin geht es nicht nur um das Feststellen eines wissenschaftlichen Tatbestandes, sondern als echter Seelsorger versucht er auch Abhilfe zu schaffen und fordert daher in einer symbol- und bilderfremden und -feindlichen Welt: „.... Wir sollten vor allem den Bann einer intellektuellen Alleinherrschaft brechen und den Mut und die Fähigkeit zum Bildersehen und zum Symboldenken neu wecken“,<sup>18</sup> ein Anliegen, das sich auch bei Levin, auf den noch später eingegangen wird, findet, das auch Plachte wenigstens implicite ausspricht, und das vor allem auch von katholisch-theologischer Seite stark in der Forderung gerückt wird.<sup>19</sup>

Andere Forscher über das Problem der Symbolarmut unserer Zeit sind A.N. Whitehead, H. Friedmann und Th. Greene,<sup>20</sup> die sich alle darum bemühen, die moderne Zeit an sich für das Symboldenken fruchtbar zu machen. Whitehead z.B. vertritt den Standpunkt, daß

keine Zeit, auch die rationalistischste nicht, der Symbole entraten könne: „Mankind, it seems, has to find a symbol in order to express itself. Indeed 'expression' is 'symbolism'..“<sup>21</sup> Es kommt Whitehead jedoch nicht nur auf die pietätvolle Bewahrung und Lebendigerhaltung alter Symbole an, sondern er fordert von jeder Zeit, daß sie den Mut zur Revision derselben haben solle.<sup>22</sup>

Th. Greene ist einer aus der wachsenden Zahl jener Symbolforscher, die die verschiedensten und auseinanderliegenden Wissensgebiete für die heute fällige Wiederbelebung des Symboldenkens fruchtbar kombinieren wollen. In den Referaten des 13. und 14. Symposiums der Conference on Science, Philosophy and Religion begrüßt er erfreut „the keen realization of most of the writers that our cultural values are in jeopardy, and that it is imperative that we do what we can better to understand the nature and role of ... 'value-laden' symbols of expression and communication.“<sup>23</sup>

Greene geht sogar so weit, die Gründung einer institutionellen Instanz - auf staatlicher Grundlage oder als „Foundation“ - vorzuschlagen, die die Mittel verschaffen solle „for selecting and holding together groups of experts from complimentary fields under optimum conditions of cooperative research. Only when this was done in nuclear science was rapid progress made in that area. What is needed is a comparable venture in the area of values, motivation and normative belief.“<sup>24</sup>

Friedmann macht den imposanten Versuch, auch die moderne, rein mechanistische Naturwissenschaft dem transzendenten Symboldenken einzuordnen. Er ist offenbar zutiefst bewegt von dem Umstand, daß es der menschlichen Natur nicht gelingt, „das Ding“ im Bezug zu sehen zu seinem wahren Ursprung, der immer im Göttlichen zu suchen sei, auch bei den Dingen der Technik, die ja ohne die kosmische Schöpfung nicht möglich wären. Den Mißbrauch mit den

dem Menschen in die Hand gegebenen und den von diesem selbst erschaffenen Dingen nennt Friedmann „die Ursünde, das peccatum originale, dadurch begangen, daß die Idee des Dinges aller Dinge, der göttlichen Schöpfung, je und je teuflisch verunstaltet wurde.“<sup>25</sup> Dabei ist Friedmann selbst Naturwissenschaftler und alles andere als ein Technik-Feind. Er sucht „einen Weg zwischen einer zeitgenössischen symbolarmen Wissenschaft, mit ihrer mangelnden ontologischen Fundierung und einer entsprechend wurzellosen Morallehre, und einer der Vergangenheit angehörenden symbolgesättigten fideistischen Weltanschauung. Der einen wollen wir uns nicht ergeben, weil sie uns an den Rand des Nichts gebracht hat, der ändern können wir uns nicht mehr verschreiben, weil der Fideismus seine Zeit gehabt hat.“<sup>26</sup> Was Friedmann im Laufe seiner Untersuchung fordert, ist die Einsicht, daß auch die moderne Naturwissenschaft in ihrem Tun und in ihren Ergebnissen das Symbolträchtige erkennen möchte.<sup>27</sup> Die Natur darf also nicht lediglich wissenschaftliches Objekt sein, sondern sie soll ein Weg werden zu gültigen, d.h. symbolischen Erkenntnissen ontologischer Natur.

Angesichts dieses starken Interesses für das Symbol kann es nicht wundernehmen, daß auch die Literaturwissenschaft sich sehr um die verschiedenen Spielarten des dichterischen Bildes und ihre Deutung und Wertung bemüht hat. Es ist denn auch neben der allgemeinen Symbolforschung eine schier uferlos erscheinende Fachliteratur zum literarischen Symbol entstanden, bei deren Durcharbeitung man sich allerdings eines gewissen Unbehagens nicht erwehren kann. Es gibt zwar eine Unmenge von Definitionen, Umschreibungen, die sich alle bemühen, die verschiedenen Spielarten des künstlerischen Bildes (Symbol, Allegorie, Metapher) ge-

geneinander abzugrenzen, und es herrscht auch eine mehr oder weniger einheitliche Auffassung hinsichtlich der theoretischen Fundierungen; will man jedoch diese Symboltheorien oder -poetiken dann in Fragen der Interpretation und literarischen Wertung praktisch anwenden, ergibt sich, daß der erarbeitete Symbolbegriff entweder nicht genügend differenziert ist oder - und das ist eine sehr häufige Erscheinung - in beängstigendem Maße überstrapaziert wird.

Die Forschung ist sich dieses Problems zum Teil bewußt und es fehlt weder an resignierenden noch an ironischen Äußerungen zu dieser Misere in der Symbolforschung. Hofmannsthal, der doch von manchen zu den deutschen Symbolisten gezählt wird, klagt etwa: „Wie gerne wollte ich Dir das Wort ‚Symbol‘ zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß michs ekelt.“<sup>28</sup> L. Beriger, schreibt: „Überblickt man die Literatur über den Symbolbegriff in der Poetik, so fällt auf, wie wenig Übereinstimmung darüber herrscht, was eigentlich darunter zu verstehen sei.“<sup>29</sup> Und aus der amerikanischen Forschung ertönt es erfrischend bissig: „What is needed today perhaps, what readers and writers might well join together in forming, would be a society for the protection of symbols from critics.“<sup>30</sup> Es ist, soviel ich feststellen konnte, noch kein Versuch unternommen worden, die Fachliteratur zum Symbol systematisch durchzuarbeiten und aus der Vielfalt der Meinungen und Auffassungen ein für die literarische Wertung brauchbares Rüstzeug herauszuarbeiten.<sup>31</sup> Die nachstehenden Ausführungen sollen daher auf knappem Raum aber möglichst ausführlich den Forschungsstand zum literarischen Symbol zu sichten suchen. Methodisch ist dieser Weg notwendig, da dessen Ergebnisse für die Darstellung des Bergengrundeschen Symbols und vor allem für die Festlegung des Standortes dieses Dichters innerhalb der zeitgenössischen Literatur nicht unwichtig sein werden.

II. KAPITEL: GRUNDÄTZLICHES ÜBER DIE WANDLUNG DES  
SYMBOLS ZUR CHIFFRE

a) Goethes Symbol- und Allegoriebegriff

In der deutschen Literatur wurde das Symbol als bewußt angewandtes literarisches Ausdrucksmittel - wie so vieles andere - durch Goethe heimisch. Die Klassik vor Goethe (Lessing, Winckelmann) kannte noch keine klaren Abgrenzungen zwischen Symbol und Allegorie.<sup>1</sup> Für Winckelmann waren, dem Geist seines Jahrhunderts entsprechend, die Götter- und Heldengestalten der Antike allegorische Bilder, die Ilias galt ihm als ein Lehrbuch für Könige und Regenten, die Odyssee als ein solches für das häusliche Leben. Die Gestalten der antiken Kunst werden also bei Winckelmann aus ihrer mythologischen Realität herausgelöst, d.h. nicht nach ihrer künstlerisch konkreten Erscheinung, sondern nur nach ihrer darin enthaltenen tieferen Bedeutung und Aussage befragt. Doch schon bei Herder, der aufgrund des damals neu entdeckten Naturgefühls eher Zugang zum Naiven hatte, erfolgt die „Befreiung der Mythologie aus dem bloß Allegorischen“.<sup>2</sup> Herder mokiert sich in einem köstlichen Satz über die Auffassung, die die barocke Allegorik mit der griechischen Mythologie in einen Topf werfen möchte: „Nie können Mes-Dames Pudicitia, Fertilitas, Fides, Securitas, Copia, Iustitia, Veritas, Voluptas, Ira, Discordia, Impudentia, Invidia, usw. das ausrichten, was Homers Götter und Göttinnen wirken. Es sind Larven allgemeiner Begriffe, denen persönliche Bestandheit, individuelle Bezeichnung, historischer Charakter fehlt“.<sup>3</sup> Die von mir unterstrichenen Wörter zeigen deutlich, daß Herder erkannt hatte, die griechische Mythologie und deren Gestalten seien zu sehr voll wirklichen Lebens, als daß sie auf eine Nur-Bedeutung hätten eingeschränkt werden

können, wie das bei allegorischen Figuren der Fall ist. Mit dieser Erkenntnis war ein wesentlicher Schritt zur Unterscheidung der Allegorie vom Symbol geschehen. Das Symbol unterscheidet sich von der Allegorie dadurch, daß seine äußere Erscheinung auch dann eine eigengesetzliche Bedeutung und Wirkungskraft hat, wenn der darin enthaltene Sinnzusammenhang nicht unbedingt ersichtlich ist. Herder hat auf dieses eigene Dasein der antik-mythologischen Gestalten nachdrücklich hingewiesen. Die Kunstbilder der Alten sprechen durch die Wirklichkeit, in welcher sie stehen, denn aus dieser Wirklichkeit strahlt ihre Aussage heraus: „Das höchste Daseyn hat seinen Geschöpfen nichts Höheres zu geben gewußt als Daseyn“<sup>4</sup> und die wahre Kunst liegt darin, daß ein Bildwerk aus sich selbst spricht: „In der Bildnerei, die ganze Gestalten bildet, müssen diese durch sich selbst bedeuten; .... die ganze Gestalt spreche bedeutend.“<sup>5</sup> Damit war ein entscheidender Schritt getan zum Symbolverständnis, wie es sich dann bei Goethe herausgebildet hat.

Das Entstehen von Goethes Symbolauffassung braucht hier nicht im Einzelnen dargelegt zu werden, da dies in den Bereich der Goetheforschung gehört. Es sollen hier nur kurz die Ergebnisse dieser Forschungen referiert werden, da sie für die weiteren Untersuchungen wichtig sind. Goethe hat sich selbst verschiedentlich zur Frage des Symbols geäußert, die wichtigsten Äußerungen seien hier zitiert: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung.“<sup>6</sup> Diesem viel zitierten Satz liegt Goethes gesamte Welt- und Kunstauffassung zugrunde: in einzelnen Phänomenen offenbart sich die Gesetzmäßigkeit, das Göttliche der Schöpfung. Diese einzelnen Phänomene haben aber ein ganz konkretes Eigenleben, sie sind reell da und

greifbar: die Phänomene sind nicht „Traum und Schatten“! In ihrer lebendigen Erscheinung ruht die Offenbarung des Unerforschlichen. Man könnte auch anders formulieren: wenn es einem beschränkten Gemüt nicht gelänge, in einem Phänomen der uns umgebenden Welt das göttliche Gesetz (das Unerforschliche) zu erkennen, so verlöre das Phänomen an sich als Konkretum nichts von seiner Interessantheit und Aktualität.<sup>7</sup> Es ist ja gerade das Verdienst der Kunst, daß sie, kraft der ihr innewohnenden Gabe, an und in den Erscheinungen der uns umgebenden Welt erkennt, wie sich darin das Göttliche manifestiert. Man braucht diese Erscheinungen, um das Göttliche zu ahnen, das sich uns rein nicht darstellt, und es ist die Kunst, die uns die Augen öffnet für das in den Phänomenen sich offenbarende göttliche Gesetz. „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen“.<sup>8</sup> Überall in Goethes Dichtung finden wir das, was hier theoretisch ausgeführt ist, im dichterischen Wort gestaltet.<sup>9</sup> Zu diesem Symbolbegriff kommt nun noch hinzu, daß Goethe ihn klar von der Allegorie abgrenzt. Wo sich im Symbol das Allgemeingültige in einer empirischen Erscheinung offenbart und letzten Endes in seinem Offenbarungscharakter nicht voll ausdeutbar ist („als unbegreifliches Leben“) geschieht in der Allegorie das Gegenteil. Der schaffende Mensch möchte etwas Allgemeingültiges veranschaulichen und sucht sich nun dazu ein möglichst geeignetes und anschauliches Bild, etwas Besonderes. Dieses Besondere gilt als Beispiel, als Verdeutlichung (nicht Deutung, wie beim Symbol). „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht

oder im Besonderen das Allgemeine schaut".<sup>10</sup> Sehr entscheidend sind die so verschiedenen Verben „suchen“ und „schauen“. Im ersten Fall sucht man etwas, mit dessen Hilfe ein Allgemeingültiges gezeigt und dargestellt werden könnte, möglichst so, daß das Allgemeingültige in allen Spielarten verständlich wird. Das klassische und in allen Studien wiederkehrende Beispiel ist die Allegorie der Gerechtigkeit: die weibliche Gestalt mit verbundenen Augen und den Attributen Waage und Schwert. Man erkennt ganz klar, daß die verbundenen Augen Unparteilichkeit, die Waage gerechtes Abwiegen des Für und Wider und das Schwert die Ausübung der Gerechtigkeit dardu sollen. Diese weibliche Gestalt wurde geschaffen (Goethe sagt „gesucht“), um zu zeigen, was das Allgemeingültige „Gerechtigkeit“ ist. Im zweiten von Goethe erwähnten Fall sieht der Betrachter einen (zufälligen) Gegenstand und er „schaut“ in diesem dann plötzlich ein Allgemeingültiges, tiefer Führendes. Goethe führt dann in dem oben abgebrochenen Zitat die Unterscheidung selbst noch fort: „Aus jener Art [dem Suchen] entsteht die Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel gilt; die letztere [das Schauen] aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät.“<sup>11</sup> Zwei Erkenntnisse müssen hieran noch aufgezeigt werden. Erstens daß Goethe der symbolischen Dichtung den Vorrang gibt (ein Umstand, der für die spätere Betrachtung nicht ganz unwesentlich sein wird), und zweitens, daß das Entstehen von symbolischer Kunst von einem gewissen Zauber des Geheimnisses umwoben scheint: etwas Besonderes wird um seiner Besonderheit willen, und um nichts anderes dargestellt („Ohne ans Allgemeine zu denken“). Es wird dargestellt, etwa weil es interessant ist, oder außergewöhnlich, oder sehr schön -

aber nicht weil es eine tiefere Bedeutung aufzeigen soll. Dieses Besondere hat aus sich heraus ein Eigenleben, eine eigene Wirklichkeit, auch wenn es sich - wie etwa bei Faust und Mephistopheles - nicht um eine naturalistische Wirklichkeitstreue handelt. Aber sofern dieses Eigenleben einer künstlerischen Gestalt oder eines künstlerischen Gegenstandes nun „lebendig erfaßt wird“, erschließt sich wie von selbst das „Allgemeine“, der in dieser Gestalt sich offenbarende tiefere Sinnzusammenhang. Das Interessante, oder Außergewöhnliche, oder Schöne entpuppt sich kraft seiner künstlerischen Lebendigkeit, seiner Wirklichkeit plötzlich, sozusagen ex se, als Manifestation eines tieferen Sinnes - und es wird symbolisch. Denn Symbol kommt von griechisch „sym-ballein“ - zusammenfügen, -fallen, -werfen. In Goethes Sprache: das lebendig Erfasste fällt zusammen mit dem Allgemeinen (Göttlichen, Wahren). Sørensen hat diese „ontologische“ Symbolik treffend umschrieben: „Die ontologische Symbolik ist nicht primär stellvertretend. Ein symbolisches Kunstwerk scheint sich vielmehr mit sich selbst zu beschäftigen, nur sich selbst zu meinen, indem es unbekümmert um jede Beziehung auf eine abzutrennende Bedeutung den ihm innewohnenden Gesetzen der Kunst folgt. Erst dann, wenn die Autonomie des Kunstwerkes auf diese Weise gesichert ist, wenn es mit anderen Worten ‚selig in sich selbst‘ zu ruhen scheint, wird es wahrhaft symbolisch. Auf diese Weise verbindet sich hier die Idee einer autonomen, nur ihrer eigenen Gesetzlichkeit folgenden Kunst mit den höchsten Ansprüchen auf einen ontologischen Erkenntniswert dieser scheinbar bloß ästhetischen Kunst.“<sup>12</sup> Goethe rührt hier an eine in der Symbolforschung bis heute ungeklärte Frage, nämlich die, ob die echten Symbole im dichterischen Kunstwerk dem Unbewußten des Dichters entspringen oder von ihm bewußt geschaffen, oder doch wenigstens in einem seinem Bewußtsein nicht unverborgenen Vorgang intuitiv

ergriffen, erschaut oder einfach erkannt und dann gestaltet werden können. Goethe hat seine Abgrenzung des Symbols von der Allegorie an anderer Stelle noch klarer formuliert: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe“<sup>13</sup> und „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben anzusprechen sei“.<sup>14</sup>

Wenn wir das bis jetzt Ausgeführte zusammenfassen, so ergibt sich folgendes. Das S y m b o l ist ein Gegenstand der Wirklichkeit, es hat ein Eigenleben, das unabhängig ist von der in diesem Gegenstand enthaltenen Sinngebung. Diese tiefere Bedeutung wird erschaut, erahnt, empfunden, erkannt - aber nie in seinem letztmöglich ausdeutbaren Umfang. Die äußere Erscheinung und die sich darin offenbarende Wahrheit oder Göttlichkeit oder allgemeine Maxime sind eine Einheit. Es ist nicht zu trennen zwischen Faust dem Individuum und Faust, dem Symbol, das alle wahrheitssuchen Menschen repräsentiert.

Die A l l e g o r i e ist ein Gegenstand, den der Betrachter sich in der Wirklichkeit sucht, oder sich selbst künstlich schafft, um ein vom ihm selbst erkanntes Allgemeingültiges, eine Wahrheit oder eine Maxime zu veranschaulichen. Die äußere Erscheinung dieses ein Tieferes veranschaulichenden Gegenstandes ist von geringerer Bedeutung als die gedanklich zu erfassende und in allen Spielarten ausdeutbare Sinndeutung. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein allegorisches Bild ein formvollendetes Kunstwerk ist (wie etwa die Allegorien der Synagoge und der Ecclesia

an mehereren Kathedralen der Gotik (Straßburg, Chartres, Speyer), aber trotz äußerer Formvollendung lenkt die Darstellung - sie will und muß es - auf die darin enthaltene Bedeutung - diese ist das Eigentliche. C.R. Müller faßt das wie folgt zusammen: „Bei der Allegorie wird das Interesse an der Darstellung gleichsam zerstört, weil der Verstand des Betrachters so unmittelbar mit dem direkt bezeichneten Bedeutungsgehalt beschäftigt wird, daß die ästhetischen Werte außerhalb der Aufmerksamkeit bleiben. Demgegenüber bezeichnet das Symbolische seinen Gehalt nur indirekt und hält damit das Hauptinteresse an der Formung und Gestaltung wach.“<sup>15</sup> Noch präziser formuliert, als einer von vielen anderen, E. Kahler: „Symbol kommt von ‚symballein‘, ‚zusammenfallen‘, Allegorie von ‚allegorein‘, ‚anders sagen‘. Symbol geht von unten, vom Konkreten aus, das es vergeistigt, mit einer allgemeinen Bedeutung betraut. Allegorie geht von oben, von einem generellen Begriff, einem abstrakten Denkwurf aus, den sie inkorporiert in einen sichtbaren Körper kleidet. Bei beiden geht eine Transposition von Sehen in Denken oder von Denken in Sehen vor sich.“<sup>16</sup>

b) Das Problem der Anwendbarkeit des Goetheschen Symbolbegriffs

So klar diese Goethesche Differenzierung zwischen Symbol und Allegorie ist, und so sehr die Symbolforschung sich diese Unterscheidung theoretisch zu eigen gemacht hat,<sup>17</sup> so sehr zeigt doch auch dieselbe Forschung, daß es ungeheuer schwer ist, diese Unterscheidung in der Praxis der literarischen Interpretation fruchtbar zu machen. Die erste große Arbeit zum Symbol<sup>18</sup> seit der Symbolismus das Interesse am Symbol neu angeregt hat, äußert sich nicht gerade ermutigend: „... den Begriff vom Symbolischen in der Poesie zu entwickeln, eine Aufgabe deren Bewältigung

einst Schiller gereizt hatte<sup>19</sup>, oder die Werke der Poeten auf ihr Verhältnis zum Symbol zu prüfen, wäre eine so unerschöpfliche Arbeit, denn das Symbol liegt im Wesen der Poesie, so wie sie im allgemeinen in allen Ländern aufgefaßt wird".<sup>20</sup> Trotzdem hat sich die Forschung nicht entmutigen lassen und sich bemüht, das Wesen des literarischen Symbols in den Griff zu bekommen. Dabei geht es nicht so sehr um das Wesen der Dichtung an sich, denn daß jede echte Dichtung in einem umfassenden Sinne symbolisch ist, insofern als jede echte Dichtung über das konkrete epische, dramatische oder lyrische Geschehen hinaus Weltdeutung ist, gehört zu den Grundwahrheiten jeder Poetik seit es Dichtung gibt. Dichtung an sich i s t symbolisch, in kaum einer Frage der Literaturwissenschaft herrscht solch ein erfreulicher consensus omnium wie in dieser.<sup>21</sup> Das Problem liegt vielmehr darin, festzustellen, was nun einen konkreten Gegenstand in einer Dichtung zum Symbol macht. Schon bei Goethes eigener Dichtung fängt das Problem an: sind die vieldeutigen Gestalten mythologischer Herkunft im zweiten Teil des Faust Allegorien oder Symbole oder gar Chiffren? Die klassische Walpurgisnacht etwa ist nach den normalen Begriffen „dramatisch“ und „episch“ recht handlungsarm, das Geschehen an sich fesselt lange nicht so, wie etwa das Geschehen der Gretchentragödie. Aber man spürt, daß in der klassischen Walpurgisnacht etwas ausgesagt werden soll, daß sie förmlich nach Kommentaren schreit, die ja auch prompt geliefert wurden. Nach Goethes eigener Definition müßte vieles aus der Faustdichtung als allegorisch bezeichnet werden<sup>22</sup>. Und die Entscheidung ob eine Dichtung allegorisch oder symbolisch ist, ist nicht ganz gleichgültig, seit Goethe zwischen Allegorie und Symbol einen Rangunterschied postuliert hat.<sup>23</sup>

Die bis auf den heutigen Tag herrschende Unklarheit in der

Terminologie der Symbolforschung - sofern sie sich von der Theorie weg auf die wertende und interpretatorische Praxis zubewegt - scheint mir darin zu liegen, daß die Symbolforschung zwei Dinge nicht getan hat: (i) Sie hat in der praktischen Interpretation ein sehr wichtiges Ergebnis der theoretischen Symbolforschung übersehen: daß die theoretische Gliederung des dichterischen Bildes in allegorische, symbolische, metaphorische u.a. Bilder in der praktischen Interpretation nicht weiterführt; daß man also die Fragen des Einzelsymbols der Forderung, eine Dichtung müsse in ihrer Gesamtheit symbolisch sein, untergeordnet hat. (ii) Sie hat nicht genügend klar herausgestellt, daß seit dem Symbolismus des 19. Jahrhunderts eine bislang unbedeutende Form des dichterischen Bildes in das Zentrum des dichterischen Schaffensprozesses rückte, wie das in den vor-symbolistischen Epochen nicht denkbar gewesen wäre: nämlich die Chiffre, die, wie noch zu zeigen sein wird, nicht nur stofflich-strukturell, sondern auch inhaltlich und entstehungsgeschichtlich solch ein Eigenleben führt, daß sie sich von den klassischen Bildformen (Allegorie, Symbol, Metapher, usw.) nicht nur graduell, sondern prinzipiell unterscheidet. Dadurch hat sich auch das bildhafte Gesamtgefüge der auf Chiffrenkunst beruhenden Dichtung so gewandelt, daß man diese nur noch unter großen Vorbehalten als symbolisch bezeichnen kann. Und die Beurteilung moderner Dichtungen nach Bildbegriffen, die dafür gar nicht anwendbar sind, gar nicht sein können, hat mehr zur Verschleierung als zur Erhellung des Symbolbegriffes beigetragen.

Diese Verwischung der Fronten ist, soweit ich sehe, wohl darauf zurückzuführen, daß die nach-goetheschen Dichtungsepochen (Romantik, Symbolismus, Neuromantik, Surrealismus, die Absurden) in ihren Dichtungstheorien, die zum Teil ja viel fruchtbarer

waren als die wirkliche Dichtungsproduktion,<sup>24</sup> zwar den Begriff Symbol gebrauchten, aber etwas grundlegend anderes darunter verstanden, oder doch meinten. Die Symbole der symbolistischen Lyrik Frankreichs und Deutschlands haben mit dem Goetheschen Symbol nurmehr den Namen gemein. Die sich mit den Literaturepochen bewegende und entwickelnde Literaturwissenschaft hat dabei auch nicht immer klar genug auf die Grenzen hingewiesen. Bei Kafka etwa sind nicht nur die Einzelbilder keine symbolischen oder allegorischen mehr - darüber später noch ausführlicher -, sondern auch das Umfassende der meisten seiner Erzählungen kann diesen Terminus nur noch sehr bedingt, wenn überhaupt beanspruchen. Vor allem hat die angelsächsische Forschung, die, erst durch den modernen Symbolismus angeregt, ein reichhaltiges Schrifttum zum Symbol geliefert hat, durch eine sprachliche Beschränkung zur Verwischung der Fronten beigetragen. Unter dem Begriff „Symbolismus“ werden die entlegensten Dinge zusammengefasst. Das englische „symbol“ kann bedeuten: mathematische Zeichen, Siglen einer Schrift, christliche Sinnbilder (Kreuz, Fisch), Allegorie, Symbol im Goetheschen Sinne, Symbol im symbolistischen Sinne, Chiffre.<sup>25</sup> Es wäre töricht hier von einem Versagen der Symbolforschung zu sprechen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem literarischen Symbol erfolgte relativ spät<sup>26</sup> und, nach ersten Anstößen im frühen 19. Jahrhundert, vor allem einmal in der Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, und zum anderen im Zuge einer neuen Literaturbetrachtung, die, indem sie sich von der geistes-geschichtlich-biographischen Methode absetzte, und die rein ästhetisch-qualitativen Werte der Dichtung aufzuzeigen bemüht war, nun auch die ästhetische Funktion des Symbols entdeckte.<sup>27</sup> Es konnte also nicht ausbleiben, daß in dem Versuch, die moderne Dichtung mit einer Terminologie der Klassik auszuwerten, die Begriffe sich

verwirren mußten.

c) Das romantische Symbol als Zwischenstufe zwischen Goethe und Symbolismus

Die Not beginnt schon in der Auswertung des Symbolbegriffs der Romantik, die in vielem ja noch Goethes Symbolauffassung verpflichtet ist. W.A. Schlegels Definition des Symbols lautet: „Dichten ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein Unsichtbares Innere.“<sup>28</sup> Bei genauerem Hinsehen ist hier unter dem Wort „Symbolisieren“ beides, Symbol und Allegorie gemeint, wenn Goethes Begriffsbestimmung zugrunde gelegt wird: das Suchen nach einer äußeren Hülle für etwas Geistiges schafft die Allegorie und das Erkennen (Schlegel sagt „beziehen“) eines Unsichtbaren in einer äußeren Erscheinung bewirkt das Symbol.

Schlegel jedoch begnügt sich für beide Spielarten mit dem Ausdruck Symbol. Dabei tut seine Definition dar, was auch bereits erkannt worden ist, daß die Romantik in vielem sich mehr dem Allegorischen als dem Symbolischen verpflichtet hat. Sowohl L. Beriger als E. Ermatinger verstehen Schlegels Aussage als bezeichnend für die Allegorie. Beriger macht sie zur Grundlage für seine Auffassung von der rein allegorischen „Gleichnisdichtung“<sup>29</sup> und Ermatinger führt aus, daß das romantische Symbol sich zum Symbolismus, zur Symbolistik entwickelt.<sup>30</sup> In dem Wort „Symbolistik“ ist ein wichtiger Begriff geprägt, der sich als ein Mittel anbietet, die Bildwelt der Moderne von der der Klassik abzugrenzen. Nach Ermatinger fehlt dem romantischen Symbol eine gewisse lebendige Bildlichkeit, weshalb es dem klassischen Symbol Goethes, das ja von einer starken äußeren Bildlich-

keit und Wirklichkeit lebt, nicht mehr ganz entspricht. Andererseits sind die symbolischen Bilder der romantischen Epoche nicht in allen Einzelheiten ausdeutbar, wie die echte Allegorie. Es bleibt eine unerklärliche Rätselhaftigkeit. „Das Mißverhältnis zwischen Sinn und Bild, das Überwiegen des Sinnes als Rätsel, das gelöst sein will“,<sup>31</sup> hebt einerseits das romantische Symbol vom Goetheschen Symbol ab, wogegen ihm andererseits die praktische Anwendbarkeit der echten Allegorie auch wieder fehlt: „der Geist bleibt nicht am festen Grund der Erde haften, sondern langt weit hinaus ins unendliche All. Das symbolistische Bild [sic: nicht symbolische!] <sup>32</sup> hat daher keine klar und einfach ausdrückbare Bedeutung, man kann nur versuchen, es zu deuten.“<sup>33</sup> Als Beispiele bieten sich an Novalis' Blaue Blume, Klingsohrs Märchen im „Ofterdingen“, die Erzählungen E.T.A. Hoffmanns.

#### d) Das symbolistische Bild

Es ist daher auch kein Zufall, daß die Erforschung des französischen und deutschen Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts sehr bald gezeigt hat, daß dessen Ursprünge in der deutschen Romantik enthalten sind, vor allem in den theoretischen Schriften von Novalis.<sup>34</sup> Da weiter oben die Meinung vertreten wurde, die Begriffsverwirrung der Symbolforschung entstamme einer mangelnden Abgrenzung der klassischen Bildwelt von der des Symbolismus, ist es wohl nötig, an dieser Stelle auf den europäischen Symbolismus und dessen Wurzeln in der deutschen Romantik näher einzugehen und das symbolistische Symbol näher zu beleuchten.<sup>35</sup> Grundsätzlich muß man sich darüber klar sein, daß, wie schon erwähnt, die Theorien der Symbolisten von vielleicht größerer Bedeutung waren als ihre Dichtungen selbst. Wenn man auch von Sydows bissige Bemerkung „je minderwertiger die Kunstproduktion war, um so

interessanter gab sich die Kunstphilosophie"<sup>36</sup> in dieser scharfen Form nicht akzeptieren möchte, so ist daran doch richtig, daß zumindest eine „Ranggleichheit von Dichten und Reflexion über das Dichten“ postuliert werden kann.<sup>37</sup> Das ist ein für die Dichtung neues Phänomen, welches in der Literaturwissenschaft insofern Probleme aufwirft, als es nicht immer gelingt, die theoretischen Postulate der Dichter in ihrem dichterischen Werk verwirklicht zu finden, eine für das moderne Symbolverständnis nicht unwichtige Erkenntnis.

Der Symbolismus nun entspringt einem leidenschaftlichen Protest gegen alles Rationale, gegen alle Wirklichkeitsbesessenheit, gegen alle naturalistische Abbildnerie, die die Merkmale des Geisteslebens des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren.<sup>38</sup> Daß der Ausgangspunkt dieser Dichtung einer des Protestes war, muß gesehen werden, will man so viel Unverständliches an dieser Dichtung begreifen. Diese Dichtung wehrt sich gegen das Gegenständliche, gegen das Klare, gegen das Verstehbare; Baudelaire sagt: „Es liegt ein gewisser Ruhm darin, nicht verstanden zu werden.“<sup>39</sup> Die Kunst ist frei von Zweck und Anlaß, man sucht die *poésie pure*, das reine Gedicht. Diese Gedanken sind jedoch nicht neu, sie finden sich in theoretischer Form schon bei Novalis. In den „Fragmenten“ fordert er „Gedichte, bloß wohlklingend, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedensten Dingen.“<sup>40</sup> Da die Zeit dieser Dichter, wie sie meinen, gefangen liegt in der Banalität und Platttheit eines heraufziehenden durchrationalisierten Zeitalters der Technik und Stadtkultur, suchen diese Dichter die Absonderung von der Gesellschaft, die in den „Dingen das Singen umbringt“ (Rilke). Das ist genau das Problem der Symbolisten. Die „umgebrachte“ Ding-

welt muß sich einer neuen Transzendenz erschließen. Das ist nur möglich unter Abwendung von der Wirklichkeit, durch deren Verfremdung, deren Verdunklung, durch Protest, Schockwirkung.<sup>41</sup> Diese Dichter fliehen nicht nur das Gegenständliche, das ihr Zeitalter zu erdrücken droht, sondern auch dieses Zeitalter selbst. Daher rühmen sie sich dessen, große Einsame zu sein. Das Sich-Zurückziehen von einer als oberflächlich erscheinenden Gesellschaft, das Sich in das eigene Selbst Verschließen, die Absonderung vom Mitmenschen, das alles wird zu Ehrenattributen des Dichters. Das Wort vom Elfenbeinturm kommt auf.<sup>42</sup> Die Biographien dieser Dichter weisen denn auch in besonderer Fülle krankhafte und vom Normalen abweichende Züge auf. „Zwischen Novalis und Mallarmé liegt der immer weiterführende Weg ins Nichts, die fortschreitende Isolierung des Dichters in seiner Zeit und die daraus entstehende Erkenntnis, daß Dichten ein Wagnis ist, an dem man zugrunde gehen kann. Frühe Tode, vorzeitiges Verstummen, Wahnsinn und Selbstmord begleiten ja seit 1800 die Dichter in auffälliger Weise.“<sup>43</sup> Baudelaire beging einen Selbstmordversuch, verfiel später dem Rauschgift; Rimbaud floh vor sich und vor der Gesellschaft, irrte unstet umher und starb 37-jährig an einer schweren Erkrankung; Verlaine opferte sein Leben, seine Familie, seine Freundschaft mit Rimbaud, den er niederschoß, dem Alkohol und starb als eine stadtbekannte Elendsfigur; Stefan George zeigte, wie übrigens Baudelaire auch, eine typische Dandyhaltung, die das eigene Selbst in gefährlicher Weise überschätzte, Rilke blieb Zeit seines Lebens ein Einsamer, dem keine bleibende unter seinen vielen Freundschaften gelang und Kafkas Einsamkeit ist schon fast sprichwörtlich geworden.

Diese biographischen Hinweise mögen zunächst abwegig erscheinen, sind es aber nicht, da sie in direkter Beziehung zur Symbol-

formung dieser Dichter stehen. Vor allem C. Becker hat überzeugend dargetan, wie der Bildgehalt dieser Dichtung engstens zusammenhängt mit ihrem Leben und ihrer Lebensauffassung.<sup>44</sup> Es darf ja nicht vergessen werden, daß es zur Zeit der Entstehung des Symbolismus durchaus üblich war, die Dichtung der Symbolisten und der Dekadenten als identisch zu betrachten. Die sich vorwiegend unter negativem Aspekt darstellenden Biographien dieser Dichter haben ihre Entsprechung in ihrer Dichtung. H. Friedrich, der dieser Dichtung immerhin eine sehr positive Studie gewidmet hat, geht sogar so weit, zu behaupten, daß die symbolistische Lyrik nur nach negativen Kategorien zu beurteilen sei: „Man kann der Tatsache nicht ausweichen, und die gesamte Kritik bestätigt es, daß sich beim Erkennen moderner Lyrik<sup>45</sup> vorwiegend negative Kategorien einstellen. Entscheidend ist allerdings, daß sie nicht abwertend, sondern definitorisch angewendet werden.“<sup>46</sup> Solche Kategorien sind etwa „Ängste, Wirrnisse, Entwürdigungen, Grimasse, Herrschaft der Ausnahme und des Absonderlichen, Dunkelheit, wühlende Phantasie, das Finstere und Düstere, Zerreißen in äußerste Gegensätze Hang zum Nichts“;<sup>47</sup> und weiter: „Desorientierung, Auflösung des Geläufigen, eingebüßte Ordnung, Inkohärenz, Fragmentarismus, Umkehrbarkeit, Reihungsstil, entpoetisierte Poesie, Zerstörungsblitze, schneidende Bilder, brutale Plötzlichkeit, Dislozieren, astigmatische Sehweise, Verfremdung .....“<sup>48</sup>

Vielleicht empfiehlt es sich, das bisher theoretisch Ausgeführte an Beispielen aus der dichterischen Produktion zu zeigen. Die ganze Skala der Gründe, die den Lebensüberdruß, die Langeweile (l'ennui)<sup>49</sup> der Symbolisten ausmacht, wird uns präsentiert in einem Gedicht Baudelaires „Au Lecteur“ aus den „Fleurs du Mal“. Wie bezeichnend ist schon der Titel in seiner grotesken Para-

doxie - „Blumen des Bösen“.

An den Leser

Torheit und Irrtum, Sünde, kleiner Geiz - sie wähen  
In dem bedrängten Geist, zerwirken auch den Leib;  
Wir füttern den Gewissensbiß zum Zeitvertreib  
Gefällig, wie die Bettler Ungeziefer nähren.

Starrköpfig sind die Sünden, schlaff sind unsre Reuen,  
Für ein Geständnis rechnen wir den fetten Preis;  
Wir kehren munter heim ins schlammige Geleis;  
Wir werden feile Zähnen auf den Makel streuen.

Der Dreimalgrößte, Satan, schaukelt auf des Bösen  
Behextem Kissen uns in Schlaf - den Kopf, das Herz;  
Der Kluge Alchimist versteht das reiche Erz  
Der guten Willenskraft in Dämpfe aufzulösen.

Der Teufel hält die Fäden fest, die uns bewegen.  
So widrig ist kein Ding, daß es uns nicht entzückt!  
Wir sind um Tag und Schritt der Hölle zugerückt,  
Uns graut es nicht vor dem Gestank, den finstern Stegen.

Dem armen Wüstling gleich, der die geschundnen Brüste  
Der abgewelkten Dirne nagt mit seinem Kuß,  
Entwenden wir im Husch den heimlichen Genuß  
Wie eine faule Frucht, mit pressendem Gelüste.

Wie wenn die Maden wimmeln, dichtgedrängt, verschlungen  
Häuft sich das Teufelsvolk im Hirn und tobt und trinkt;  
Ein unsichtbarer Strom von dumpfen Klagen sinkt  
Der Tod, wenn wir den Atem ziehn, in unsre Lungen.

Noch haben Dolch und Notzucht, Gift, gelegte Brände  
Den öden Kanevas, den das Verhängnis schickt,  
Mit ihren Mustern, reich an Kurzweil, nicht bestickt,  
Weil unsre matte Seele nicht die Kühnheit fände.

Doch ist in unsrer Laster schnödem Raubtiergarten,  
Wo Schakal, Panther, Hündin, eine ganze Zucht,  
Die kläfft und bäfft, die heult und grunzt und kriechend sucht,  
Wo Affe, Geier, Skorpion und Schlange warten.

Eines das ärgste, wüsteste, bis zu den Zähnen  
Voll Unrat; es bewegt sich nicht, tut keinen Schrei  
Und risse doch die Erde voller Lust Entzwei,  
Es schlänge eine Welt hinab mit seinem Gähnen:

Der Überdruß - Die ungewollten Tränen schleichen  
Ihm an das Lid; er träumt vom Blutgerüst im Rauch  
Der Huka - das verwöhnte Scheusal, kenntlich auch  
Für Dich, verkappter Leser! - Bruder! - Meinesgleichen!<sup>50</sup>

Dieses vernichtende Bild des unterm Lebensüberdruß leidenden  
Dichters gilt nicht nur für ihn, den Dichter, sondern auch für

den Leser, der als „verkappter Leser“ („Hypocrite lecteur“) des Dichters Bruder und Spiegelbild ist: „Bruder! - Meinesgleichen!“ („mon semblable, mon frère!“). Das Fragwürdige des Menschm ist so stark, daß er nicht einmal mehr den Mut zum wirklichen Verbrechen hat (Strophe 7).

Das gleiche erschütternde Bild begegnet uns in vielen andern Gedichten dieser Epoche, etwa in Baudelaires Gedicht „Spleen“, ebenfalls aus den „Fleurs du Mal“. Des Dichters Hirn ist ein pyramidenartiger, unermeßlicher Raum, in dem mehr Tote verstaut liegen als in Massengräbern; er betrachtet sich als einen scheußlichen Friedhof, vor dem dem Monde graut, weil sich in ihm die Gewissensbisse wie Würmer in einem Toten winden. Und diese Attribute des Todes, des Gestorbenseins, der Leblosigkeit sind Sinnbilder des Mißmutes, der Langeweile, die beide die Ausmaße einer nicht endenwollenden Ewigkeitsdauer annehmen:

L'Ennui, fruit de la morne incuriosité,<sup>51</sup>  
Prend les proportions de l'immortalité.

### e) Wirkungen des symbolistischen Bildes auf die Moderne

Es ist allgemein bekannt, daß die sogenannte fortschrittliche zeitgenössische Dichtung bis auf den heutigen Tag sich diesen Kategorien verpflichtet weiß. Die kulturkritischen Fragen, die dabei aufkommen, und die auch leidenschaftlich erörtert werden,<sup>52</sup> interessieren hier zunächst noch nicht, da vorerst die Auswirkungen, die diese ennui-Haltung auf das literarische Symbol und die Symbolforschung hatte, und hat, zu untersuchen sind.

Der Ekel am Dasein<sup>53</sup> verbot es von selbst, das Suchen nach einem Sinnzusammenhang der menschlichen Existenz in den althergebrachten, gegenständlichen Bildern aufzuzeigen. Der symbolistische Dichter „schaut“ nicht mehr in lebendigen Bildern das

Unerforschliche, er „sucht“ es in Visionen, Verfremdungen, Intellektualismen, und Konstruktionen, die nur noch der Dichter und einige Eingeweihte, und selbst diese nicht mehr, erfassen und begreifen können. Diese Bilder und Visionen sind bewußt konstruiert, obwohl sie oft durch ihre Unbestimmbarkeit den Eindruck machen, als entsprängen sie dem Unbewußten. Überhaupt eignet den Bildern dieser Dichtung das Kontrastive: schärfster Intellektualismus steht neben typischen Manifestationen des Archaischen, Mystischen, Okkulten, Dunklen, Unklaren; <sup>54</sup> das Absurdeste und Unlogischste kann - wie etwa bei Kafka - in einer Sprache von unvergleichlicher Klarheit und Präzision erscheinen; <sup>55</sup> im Banalsten soll das Tiefste ausgedrückt werden. Der Dichter möchte sowohl das Kleinste wie das Größte des Daseins in der Kunst darstellen. „Es ist sogleich Mikroskopie und Teleskopie, Mikroteleskopie.“ <sup>56</sup> Die dichterische Bildwelt dieser Epoche unterliegt einer gewaltigen Diskrepanz, nämlich der, daß ihre Dichter sich einerseits dem Gegenständlichen verschließen und davor fliehen, andererseits aber sich der menschlichen Sprache bedienen müssen, die, will sie nicht auf das Gebiet der Philosophie verwiesen werden, sich aus der Art ihres Wesens nun einmal im Konkreten und Gegenständlichen bewegt. „Es ist die Wirrnis solcher Modernität, daß sie bis zur Neurose vom Drang nach Entrinnen aus dem Wirklichen gequält ist, aber ohnmächtig ist, an eine inhaltlich bestimmte, sinngefügte Transzendenz zu glauben oder sie zu schaffen. Das führt ihre Dichter zu einer Spannungsdynamik ohne Lösung und zu einer G e h e i m n i s h a f t i g k e i t um ihrer selbst willen.“ <sup>57</sup>

f) Die Wandlung des Symbols zur Chiffre (Grundsätzliches)

Diese Geheimnishaftigkeit ist das fundamental Neue in der Ent-

wicklung des dichterischen Bildes. Eigentlich kann ~~man~~ hier von einer Entwicklung oder Ausweitung des Symbolbegriffs nicht mehr gesprochen werden - ich habe in der Darstellung des Symbolismus bewußt das Wort „Bild“ gebraucht. Denn das klassisssche Symbol wandelt sich hier so grundlegend, daß man das symbolistische Bild neu benennen muß. Denn es hat Anteil an der Verfremdung, Dislozierung, Verdunklung dieser Dichtungsepoche. Viele Unklarheiten und terminologische Probleme in der Symbolforschung hätten umgangen werden können, wenn man das Neue im symbolistischen Bild, das man sehr wohl erkannte, auch neu benannt hätte. Reinhold Grimm und W. Emrich haben dafür das Wort „Chiffre“,<sup>58</sup> „hieroglyphische Chiffre“<sup>59</sup> und „montierte Chiffre“<sup>60</sup> verwendet. Der Begriff ist nicht genügend heimisch geworden, und wenn, dann doch nur für die Lyrik,<sup>61</sup> - er müßte aber durchaus auch für die Prosa fruchtbar gemacht werden.

Bei der Darstellung der verschiedenen Symbolarten und Symbolauffassungen in der Symbolwissenschaft wird über die Chiffre noch manches zu sagen sein, hier sei nur so viel bemerkt, daß der Begriff „Chiffre“ insofern für die Bildsprache des Symbolismus bezeichnend ist, als in der Chiffre sowohl die äußere Erscheinung als auch der tiefere Bedeutungszusammenhang mit dem Geheimnis des Rätsels, des Traumes, des Unerklärlichen, Mehrdeutigen und Vieldeutigen unwittert sind. Das Äußere der Chiffre hat keine lebendige Wirklichkeit<sup>62</sup> - wie das Symbol - und fügt sich keiner restlos aufgehenden Bedeutungsauslegung - wie die Allegorie. Das, was Goethe - nach E.L. Stahl -<sup>63</sup> in bewußter Opposition zur Romantik aus dem Symbol heraushalten wollte, „Traum und Schatten“, das wird nun zum Hauptmerkmal der symbolistischen Chiffre. Goethe „Knew the danger which the romantic innovation<sup>64</sup> brought with it, the production of incomprehensible symbols,

private and enigmatic creations of abnormal states of mind. He had touched on the significance which a symbol might have for the individual. But like Hölderlin he had always made sure that he knew what the symbol meant, although the idea to which it referred remained 'unerforschlich' and 'unaussprechlich'.<sup>65</sup>

Die Rätselhaftigkeit der symbolistischen Chiffre nimmt dann später im Surrealismus solche Ausmaße an, daß „the connotations of the private symbol became obscure even to the poet himself.“<sup>66</sup>

Ehe die Gesamtcharakteristik der Chiffre und deren problematische Folgen für die gesamte Symbolforschung dargestellt werden können, sind die verschiedenen Symbolpoetiken, sowohl zum dichterischen Einzelbild als auch zur dichterischen Symbolik an sich zu untersuchen. Inwiefern ist es der Literaturwissenschaft gelungen - oder nicht gelungen -, die verschiedenen Spielarten sowohl des klassischen Symbols als auch der modernen Chiffre definitorisch zu erfassen und zur Grundlage einer praktischen Poetik zu machen. Wobei mit Poetik im literaturwissenschaftlichen (nicht dichtungstheoretischen) Sinne gemeint ist, ein für die praktische Interpretation brauchbares Bezugssystem von Normen und Wertmaßstäben, welches das anstreben soll, was das Ziel einer jeden Poetik ist: Dichtung gegen Nichtdichtung abzugrenzen.

III. KAPITEL: DIE FORSCHUNGSERGEBNISSE ZUR  
WESENSEBESTIMMUNG DES SYMBOLS

a) Die Entstehung des dichterischen Symbols

Es ist für die Symbolpoetik nicht ganz unwichtig, auf die Frage einzugehen, wie das dichterische Symbol nun eigentlich entsteht, wem es sein Dasein verdankt. Es gibt zu diesem Fragenkreis eine umfangreiche Literatur, die, wenn man sich die Freiheit einiger Verallgemeinerung leistet, grob genommen in zwei Richtungen eingeteilt werden kann. Die beiden Richtungen erklären die Entstehung des Symbols i) als seherischen Vorgang und ii) als bewußt intellektuellen Vorgang. Beide Forschungsrichtungen meinen zwar in den meisten Fällen zwei verschiedene Arten von Symbol, sind aber nicht präzise in der Abgrenzung.

i) Das Entstehen des Symbols als seherischer Vorgang: Nach dieser Auffassung sind nahezu alle irdischen und nichtirdischen Gegenstände symbolisierbar oder symbolfähig. Der Dichter oder Künstler hat den außergewöhnlichen Blick, in einem Gegenstand das Symbolträchtige, das, was über diesen Gegenstand in tiefere Zusammenhänge hinausweist, zu erkennen und diesen Gegenstand dann im Bild zur symbolischen Repräsentanz zu erheben. Dieser Standpunkt wird wohl am überzeugendsten von Peuckert vertreten,<sup>1</sup> der in seiner Untersuchung von Bernouillis Standpunkt ausgeht: „Primär entsteht das religiöse oder mythische Symbol so, daß ein an sich profaner Gegenstand einen Bildsinn erhält, weil er einem Individuum als einem Seher magisch oder ekstatisch eingegeben wird. Dann erst kann in einem abgeleiteten zweiten Vorgang das Symbol als Sinnbild, also immer noch als etwas Erschautes, einem priesterlich-kirchlichen Lehrsystem einverleibt werden“.<sup>2</sup> Dieser

Seher ist nach Peuckert als „ein Einzelner oder Besonderer zu bezeichnen; das heißt, der Durchschnittsmensch setzt kein Symbol. Es wird allein gegeben und gefunden von einem, der schauen, schaffen kann.“<sup>3</sup> Dies von einem Einzelnen erschaute Sinnzeichen wird aber erst dadurch zum Symbol, dass es von einer größeren Gemeinschaft als bindend und verpflichtend er- und anerkannt wird. Nur dadurch gelangt es über seine von dem Individuum erschaute und vorläufig noch nur für dieses geltende Bedeutung hinaus zu der Allgemeingültigkeit, die jedem echten Symbol eigen ist: „Träger des Symbols ist der Gemeinschaftswille.“<sup>4</sup> Es gehört mit zur künstlerischen Aufgabe des Dichters, diese Anerkennung vorzubereiten und zu bewirken - eben durch das Schaffen des Kunstwerkes. Er hat „das Gefühl für das Hintergründige in jeder Erscheinung. Das Bewußtsein, daß ein Naturgebilde sich nicht in der Darstellung seiner selbst erschöpfen kann, ist die natürliche Grundlage jeder Symbolik“.<sup>5</sup> Aber erst im künstlerischen Schaffensvorgang, der auch durchaus Abwandlungen und Umformungen des zum Symbol erhobenen Gegenstandes bewirken kann, geschieht dessen „Zubereitung für das Symbolsein.“<sup>6</sup> Das besondere Auge für symbolträchtige Gegenstände, Stoffe, Motive, Gestalten unterscheidet den Künstler nicht nur vom Nicht-Künstler, sondern auch den großen Dichter vom bloßen Unterhaltungsschriftsteller. H. Pongs hat gerade die Bedeutung des „symbolischen Blickes“ für die Dichtung hervorgehoben. Er fordert vom Dichter, daß seine Gestalten neben epischer und dramatischer Überzeugungskraft sich auch durch „Erfüllung mit Symbol-Kraft“ auszeichnen sollen.<sup>7</sup> „Solche (symbolträchtigen) Stoffe aufzugreifen und zu gestalten, ist das besondere Wagnis des Dichters, dessen letztes Ziel auch im ausgefallendsten Stoff immer das Symbolische bleibt.“<sup>8</sup> Bei R.N. Maier findet sich diese Auffassung noch insofern abgewandelt, als er diesen symbolischen Blick auf den Bezug zum Kosmi-

schen ausweitet: „Das Dichterisch-Symbolische steht in Analogie zum Welthaft-Symbolischen.“<sup>9</sup> Im Kunstwerk erschließt sich nicht nur ein im Gegenständlichen sichtbarer tieferer Sinnzusammenhang, sondern das Kunstwerk selbst spiegelt die kosmische Ordnungsmacht: Goethes „Über allen Gipfeln“ ist ein „vollendeter Kosmos“, Eichendorffs „Im Walde“ ist ein dichterisches „Weltgebäude“, Hölderlins „Hälfte des Lebens“ ist der „Kosmos des Tragischen“, Trakls „Im Winter“ enthält in tödlicher Bedrohung ahn- und schaubares Weltgeheimnis.<sup>10</sup> Wenngleich uns hier die in der germanistischen Fachwelt gar nicht so seltene Tiefsinnsrabulistik unverhüllt entgegentritt, so wird doch deutlich, worin Maier die symbolische Funktion des Dichters sieht.

ii) Die Entstehung des Symbols aus dem Intellekt: Es ist nicht zufällig, dass die Forscher dieser Richtung ihr Augenmerk fast ausschließlich auf die jüngere Symbolwelt des Symbolismus gerichtet haben. Es handelt sich bei dieser Symbolik um den Typ der Allegorie, wenngleich auch andere Symbolvorstellungen mit hineinspielen. W. Vordtriede<sup>11</sup> ist der wichtigste Vertreter dieser Forschungsrichtung. Vordtriede vertritt den Standpunkt, den er sehr ausführlich zu begründen sucht, daß wahre Symbolik nur dort möglich ist, wo der untersuchende und der unterscheidende Verstand zu trennen vermag - etwa auf religiöser Ebene - zwischen für wirklich gehaltenem Mythos (und Mythologem) und Mythen mit „rein“ symbolischer Bedeutung. Brot und Wein in der katholischen Kirche des Mittelalters ist Christi Leib und Blut. Daher können nach Vordtriede Brot und Wein keine Symbole sein, denn sie sind reell Wein und Brot und Blut und Leib. Erst der Protestantismus hat hier die symbolische Aufschlüsselung ermöglicht, indem Brot und Wein nun nicht mehr auf ihre Realität, sondern nur noch auf ihre Bedeutung hin befragt werden.<sup>12</sup> Das echte Symbol in der

Kunst ist somit nur dann möglich, wenn der symbolische Gegenstand aus seiner mythologischen Realität gelöst wird. „Echte mythische und kultische Werke sind nicht als symbolische Darstellung gedacht, sondern sollen ein wirkliches Geschehen ausdrücken. Wir sind es, die a posteriori eine symbolische Bedeutung aus ihnen ablesen. So war auch die mittelalterliche Dichtung, indem sie naiv aus allerlei Quellen zusammengetragen wurde, nicht symbolisch gedacht. Wir erst können die symbolische Bedeutung ablesen“.<sup>13</sup> Und erst nach dem Erkennen solcher „Bedeutung“ ist es möglich, aus dem ehemals mythologischen Gegenstand ein echtes künstlerisches Symbol zu schaffen: „... aus einem Mythologem entsteht dann ein Symbol. Dies wird erst dann möglich, wenn der Mythos nicht verbindlich, dem Kult ganz entzogen worden ist. So können in neuerer Zeit, seit Goethes „Iphigenie“ und Kleists „Amphytrion“ antike und christliche Mythen im Drama neu gedeutet werden.“<sup>14</sup> Nach Vordtriede ist also echte dichterische und künstlerische Symbolik überhaupt erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts möglich,<sup>15</sup> nämlich seit Goethe.

Die Unterscheidung Vordtriedes zwischen echtem Mythos und künstlerischem Symbol hat E. Kahler, von dem Vordtriede übrigens Abhängigkeit zugibt,<sup>16</sup> noch klarer formuliert.<sup>17</sup> Kahler unterscheidet zwei Formen des Symbols und dessen Entstehungsart: das kultische (descending symbolism) und das säkularisierte (ascending symbolism). Die aszendierende Symbolik<sup>18</sup> umfaßt Symbole, deren Ursprung in einer kultischen oder mythischen Realität liegt und erst später aus dieser Realität in eine repräsentative Bedeutung gelangt. Kahler nennt folgende Beispiele: Apollo war im Altertum ein Gott, eine für wirklich existent gehaltene mythische Realität - in der aufgeklärten deutschen Klassik, die nicht mehr an die mythologischen Gestalten im konkreten Sinne glaubte, wird

er Symbol für eine Vielfalt von geistigen Dingen: Schönheit, Weisheit, Geist, Kunst, Dichtertum, usw.; Adam und Eva sind dem mittelalterlichen Bibelmenschen konkret die ersten Menschen, Vater und Mutter des gesamten Menschengeschlechts, die ersten Sünder - dem modernen Empfinden sind sie nach Kahler „an account of the intrinsic genesis of man, that is, the rise of consciousness through freedom of choice, the feeling of shame, and labor.“<sup>19</sup> Parzival, im Mittelalter eine Sammlung volkstümlicher Geschichten und Quelle unendlicher Unterhaltung in der höfischen Welt jener Zeit wird in der modernen Forschung eine Quelle<sup>20</sup> für die moderne Symbolforschung, die das Mittelalter enträtseln möchte. Die aszendierende Symbolik führt letzten Endes zu dem, was wir unter der literarischen Bewegung „Symbolismus“ verstehen, einer Symbolik, deren Bilder, oder auch Chiffren, der künstlerischen Phantasie des Dichters entspringen. Kahler nennt als Beispiele das Werk von Gide, Mann, Giraudoux und Sartre. Diese Symbolik entspringt nur der Profankunst, wogegen Ursprünge der deszendierenden Symbole vorwiegend im kultischen Bereich liegen.

Auch H. Henel hat versucht, das Entstehen der erlebten und seherisch erschauten Symbolik von der intellektuell konstruierten abzugrenzen.<sup>21</sup> Obwohl Henel den Unterschied zwischen romantisch erlebter und symbolistisch konstruierter Dichtung dartun möchte, sind seine Ergebnisse doch auch für die allgemeine Symbolproblematik fruchtbar zu machen. Im romantischen Naturerlebnis, im romantischen Sich-Hingeben an die Empfindung wird das Erlebte bedeutungsträchtig; am Erlebten erkennt der Dichter tiefere Sinnzusammenhänge, die sich ihm in einem ihm nicht bewußten Vorgang erschließen. Das romantische Symbol entsteht im Unbewußten, das heißt, ein Symbol wird nicht gesucht, es erschließt sich von selbst quasi als Offenbarung aus dem

erlebten Aufgehen in der Natur oder einer Stimmung oder einer Empfindung; wenn es einmal erlebt ist, d.h. wenn „ein Äußeres und ein Inneres als identisch erlebt worden“ ist<sup>22</sup>, kann der als Symbolträger erkannte Gegenstand wohl bewußt verwendet werden, etwa wenn Herbst, oder fallendes Laub, oder ein Kreuzweg oder der Abend, oder welke Blumen für Stimmungen oder Beschreibungen des Abschieds, des Endes, des Todes, des Vergänglichen gebraucht werden.<sup>23</sup> Wichtig ist jedoch, daß der erlebte Gegenstand, oder einfach das Erlebte, im Vordergrund des dichterischen Schaffensprozesses steht.

Nach Henel hat die Entwicklung der Naturwissenschaft - auf den Kritiken Kants aufbauend - im geistigen Leben des 19. Jahrhunderts solche Umwälzungen verursacht, daß auch das dichterische Symbolschaffen davon nicht unberührt blieb. Henel möchte gerade nachweisen, daß „ein Zusammenhang besteht zwischen der romantischen Naturauffassung und der Erlebnisdichtung einerseits, und zwischen der Auffassung der Naturwissenschaft und dem Symbolismus andererseits.“<sup>24</sup> So wie die neue Naturwissenschaft das Verhältnis Mensch-Natur reduziert auf das Verhältnis Subjekt-Objekt, so ändert sich auch das künstlerische Verhältnis des Menschen zur Natur. Natur ist nicht mehr Stimmungsträger, das große Göttliche in das man sich versenken kann, mit dem man Eins wird, sondern die Natur wird objektiv, nüchtern erfahrbar, ihre Offenbarungen werden in Worte des Verstandes gefaßt (etwa die Gedichte des jungen Mörike „Besuch in Urach“, „Mein Fluß“, „Auf eine Lampe“). Der Dichter sucht nicht mehr das Göttliche in der Natur, er sucht nicht mehr ein Erlebnis, sondern er sucht sein Wesen. Nicht das Unendliche sucht er, sondern das Wesen seiner Existenz. Die Natur an sich hat keine Offenbarungen, sie ist nur was der Dichter hineinsieht oder bedeutungsträchtig hinein-

legt. Der Symbolist, wie der Naturwissenschaftler, sieht die „Natur als stumm, stumpf, dumpf und sinnentleert“ (nicht als geheimnisvolles Wesen wie der Romantiker). Aber deshalb sind die Dinge verlässlich und „der Sinn, der [vom Menschen]<sup>25</sup> an ihnen gefunden wird [nicht sich selbst offenbarend erschließt],<sup>26</sup> gehört dem Menschen an, es ist seine Art des Erfahrens und Erlebens“.<sup>27</sup> Die genaue Beschreibung des Dings fördert das Bewußtsein der eigenen Subjektivität: „je genauer der Dichter beschreibt, desto deutlicher sieht er sich selbst.“<sup>28</sup> Der symbolistische Dichter versucht also sich selbst zu erkennen, sein Wesen, sein Dasein, indem er untersucht, wie er die Dingwelt in Natur und menschenerschaffener Umgebung sieht. „Dem Romantiker geht es um Erlebnisse: er ist von der Natur ergriffen und erlebt das Wunder. Dem Symbolisten geht es um Erkenntnisse: er ergreift die Dinge und versteht sich selbst.“<sup>29</sup> Nicht daß er erlebt ist dem Symbolisten wichtig, sondern wie er erlebt, denn er fragt nicht nach dem Wesen der Dinge an sich, sondern nach dem Wesen des Erlebenden.“<sup>30</sup> Und Henel betrachtet so die Wendung vom Naturgedicht zum Dinggedicht, vom Erlebnisgedicht zum „symbolischen Gedicht“ als die „kopernikanische Drehung“ in der Dichtung des 19. Jahrhunderts.<sup>31</sup> Der Symbolist symbolisiert also ganz buwßt, scharf analysierend. Neu ist diese Erkenntnis bestimmt nicht,<sup>32</sup> neu ist daran nur, daß Henel nur diese Art von Bildentstehen als echte Symbolik betrachten möchte. Man dürfe nur da von Symbolen reden, wo „ein Äußeres buwßt und betont für ein Inneres gesetzt wird.“<sup>33</sup> Es gäbe also nach Henel echte Symbolik erst seit dem Aufkommen des Symbolismus.

Es ist freilich zu fragen, ob sich die Symbolbildung so klar in zwei - wenn auch verallgemeinernde - Kategorien trennen läßt.<sup>34</sup> Die Frage ist denn auch oft aufgeworfen worden, ob nicht

auch das vor-symbolistische Symbol (Goethe und die Romantiker) auf der Ebene des Bewußtseins entstehen könne, d.h., daß das klassische Symbol nicht nur durch intuitive, seherische oder gar religiöse Schau sich an einem Gegenstand erschließe, sondern daß ein Dichter, wie Henel für den Symbolismus nachweisen möchte, auch schon in der vor-symbolistischen Dichtungsepoche ganz bewußt einen Gegenstand symbolisiert. J. Pfeiffer deutet so etwas ähnliches an: „Wir neigen - jedenfalls in Deutschland - immer noch dazu, das Unbewußte im dichterischen Schaffensvorgang zu überwerten: es liegt dabei ein bestimmtes poetisches Ideal zugrunde, das man etwa als den mit pflanzenhafter Selbstverständlichkeit gewachsenen Ausdruck bezeichnen darf. Aber so gewiß Dichtung gesichert werden muß gegen frostige Mache, so gewiß ist es ein Vorurteil, die dichterische Aussage festzulegen und einzuengen auf das unmittelbar Hervorströmende.“<sup>35</sup> Und auch Vordrie-  
de, der wie oben dargelegt wurde, die „Intellektuelle Erregung“ in der Ästhetik der Symbolisten so stark hervorhebt<sup>36</sup>, weist schon darauf hin, daß man die vor-symbolistische Symbolik nicht einfach auf das nur-Unbewußte zurückführen könne: „Man kann nicht mit jenen Interpreten übereinstimmen, die den Ursprung des romantischen Symbols einzig ins Unbewußte verlegen. Nach dieser Auffassung wäre der Grundunterschied zwischen den Romantikern und Symbolisten, daß jene ihre Symbole ohne gedankliche Kunstkontrolle einsetzen, während diese sie ganz bewußt verwenden. Die Symbolfindung ist aber schon bei Novalis ein höchst bewußter, ‚selbsttätiger‘ Akt; nur die Art, wie das Symbol gebraucht wird, ändert sich durchaus.“<sup>37</sup>

Es ist also unzulässig, die Einteilung in die beiden verschiedenen Arten der Symbolfindung auf eine chronologisch-entwicklungsgeschichtliche Kategorisierung festlegen zu wollen.

Die Art der Symbolfindung hängt viel eher zusammen mit der betreffenden Spielart des Symbols, denn daß das echte (Goethesche) Symbol nur auf die vor-symbolistische Epoche beschränkt sein solle, ist genau so unrichtig, wie die Behauptung, das zwischen Allegorie und Chiffre spielende symbolistische Bild gäbe es nur seit der nach-romantischen Ära. Es ist daher für diese Untersuchung, die ja zu einer brauchbaren Symbolpoetik gelangen soll, wichtig, die verschiedenen Klassifizierungsversuche der Symbolforschung noch näher zu untersuchen. Es wird sich dabei zeigen, daß es allem theoretischen Scharfsinn noch nicht gelungen ist, die verschiedenen Ausformungen des symbolischen, beziehungsweise allegorischen Bildes so in den Griff zu bekommen, daß sich daraus eine auf allgemein wissenschaftlicher opinio communis beruhende Symbolklassifizierung von interpretatorisch-praktischer Anwendbarkeit ergeben hätte. Methodisch möchte ich dabei so vorgehen, daß die verschiedenen Forscher nicht in chronologischer Reihenfolge referiert werden, sondern daß deren Ergebnisse unter gewissen gemeinsamen Gesichtspunkten gegliedert und dargestellt werden.

b) Die verschiedenen Spielarten des symbolischen Einzelbildes

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei nochmals darauf hingewiesen, daß jede echte Dichtung in ihrem großen Ganzen symbolisch sein muß, also über die bloße Darstellung eines episch, dramatisch oder lyrisch interessanten Geschehens oder Vorganges hinaus auf etwa Allgemeingültiges hinzuweisen hat. Dieser Umstand eröffnet einen besonderen Fragenkreis, der an anderer Stelle erörtert werden soll. Worum es in diesem Abschnitt geht, ist die Klassifizierung der verschiedenen Einzelbilder, die in einer Dichtung erscheinen. Der symbolische Gehalt von „Michael Kolhaas“

als Ganzem z.B. umfaßt das Problem eines Gerechtigkeitsfanatikers; welche Rolle spielen aber nun die einzelnen symbolischen Bilder, etwa die Rappen: sind sie nur Pferde, an denen der Streit entbrennt, oder haben sie auch eine symbolische Einzelbedeutung, die dem Gesamtsinn der Novelle untergeordnet ist? Oder die Zigeunerfrau: ist sie nur romantisches Requisit und Kleistens Zugeständnis an den Zeitgeschmack, oder hat sie eine tiefere symbolische Funktion?

Soviel ich sehe, hat die Forschung vor allem drei verschiedene Grundformen des dichterischen Bildes herausgestellt, die man als „symbolische Formen“ bezeichnen kann, sofern das Wort „symbolisch“ in seiner ganzen Breite verstanden wird. Am besten spricht man, wenn man das Symbol im weitesten Sinne meint, vom dichterischen Bild. Diese drei Formen des dichterischen Bildes sind die folgenden: i) das rein symbolische Bild; ii) das metaphorisch-symbolische Bild; iii) das allegorisch-symbolische Bild.

i) Das rein symbolische Bild:<sup>38</sup> Der Terminus „reine Symbolik“ oder „rein-symbolisch“ stammt von L. Beriger<sup>39</sup>. Andere Umschreibungen sind: „naive Symbolik“ (Ermatinger), „immanentes Symbol“ (Seidler).<sup>40</sup> Unter dieser Symbolform wird jene Dichtung zusammengefaßt, in welcher die äußere Erscheinung eines Gegenstandes eine vollkommene Einheit bildet mit der darin enthaltenen tieferen Sinngebung. Sie entspringt einer Lebenshaltung, die „antik oder modern diesseitig (ist), der nur das sinnlich Gegenwärtige volles Leben bedeutet“.<sup>41</sup> Wo in dieser Dichtung oder Kunst „Mythisches und Übermenschliches vorkommt, da wird es in stärkstem Grade vermenschlicht, es ist gesteigerte Menschlichkeit, nicht Repräsentation einer wesensmäßig übersinnlichen

Welt".<sup>42</sup> Es ist die Welt der Volksmymthen in welcher natürliche Vorgänge „symbolisch in einen Mythos umgebildet“<sup>43</sup> werden: etwa die Beschreibung von Eetions Grab in der „Ilias“:

Den Grabhügel aber bepflanzten rings mit  
Ulmen bergbewohnende Nymphen, des ägishaltenden Zeus  
Töchter.

Die Ulmen mögen natürlich gewachsen sein, oder von Frommen gepflanzt, der Dichter schreibt diese Tat den Zeustöchtern zu. Alle mythologischen Bilder dieser Symbolik sind „Bilder voller Weisheit“ (Siegfried und Achilles haben eine schwache und todbringende Stelle, Der Flug des Ikaros)<sup>44</sup>. Die Forschung nennt diese Bildformen „reine Symbolik“, weil die tiefere Bedeutung nicht begrifflich ergriffen und erkannt wird. Die Bilder sprechen aus ihrer wirklichen und konkreten Realität. Achilles ist nicht das Symbol des auch bei aller überirdischen Heldenkraft trotzdem schwachen und sterblichen Menschen, sondern er ist der Held Achilles mit der schwachen Ferse. Erscheinung und Bedeutung werden nicht begrifflich getrennt. Die Symbolik „kam den Urmenschen und ihren Dichtern nicht zum Bewußtsein, weil Verstandesbegrifflichkeit und sinnliche Erfahrung noch als eine“<sup>45</sup> bildhafte Geisteskraft in ihnen wirkte, während die Symbolik der neueren Dichtung eine mehr bewußte ist“.<sup>46</sup> Diese Symbolik wurde vom naiven Menschen der Antike nicht gedeutet, da das „Mythische Symbol seine Bedeutung als Bild in sich selber trägt und keine Deutung verlangt.“<sup>47</sup> Geschehen und Bedeutung sind immanent, aller bewußt-aufdringliche Gleichnischarakter fehlt.<sup>48</sup> Kraft der menschlich überzeugenden Realität dieser Bilder ist deren Symbolik dynamisch, weil vieldeutig. Die Bilder verblässen nicht und bleiben immer lebendig, sie finden auch in späterer Dichtung stets von neuem Verwendung (Prometheus, Antigone, Atridensage, Orestie, Nibelungen, usw.).<sup>49</sup> Diese Symbolart ist, wenn spätere, mehr rationalistisch veranlagte Zeiten sich an ihrer Ausdeutung

versuchen, viel- und mehrdeutig, daher die oft beschworene Formel in der Symbolforschung, ein echtes Symbol sei letzten Endes nie ausdeutbar, es bleibe immer ein letzter ungedeuteter Rest.<sup>50</sup>

Als Beispiele - neben den bereits genannten - nennt Beriger die Homerischen Epen, „Hermann und Dorothea“, „Fuhrmann Henschel“.<sup>51</sup> Diese Art der reinen Symbolik ist also nicht nur auf die Frühstufen der menschlichen Kulturgeschichte beschränkt, sondern kommt auch noch in zeitgenössischen Dichtungen vor, wennleich selbstverständlich nicht mehr so häufig.

ii) Das metaphorisch-symbolische Bild: Dieser Terminus stammt wiederum von Beriger, andere Umschreibungen sind: „pantheistische Symbolik“ (Ermatinger), „metaphorische Symbolik“ (Seidler).<sup>52</sup> Diese Art des dichterischen Bildes entspringt der menschlichen Grundhaltung, die, vorwiegend für die neuzeitliche Geschichtsära typisch, an „die Immanenz des Göttlichen und Ewigen in Natur und Mensch“ glaubt.<sup>53</sup> Diese Kunst sieht „das menschliche Dasein nicht bloß als menschliches, sondern zugleich als Spiegelung eines mehr als menschlichen, nicht sinnlich faßbaren Seins, eines Seins, das der Dichter ahnend erschaut.“<sup>54</sup> Ausgangspunkt dieser Symbolart ist Goethes „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Des Dichters Ziel wird es, „das Wirken der grenzenlosen Gotteskraft, die er in den eigenen Adorn drängen fühlt, im geschaffenen Bilde darzustellen.“<sup>55</sup> In dieser Symbolform spricht sich das „starke metaphysische Bewußtsein immanent-pantheistischer Art“ der Klassik am stärksten aus.<sup>56</sup> In der praktischen Dichtung wirkt sich das so aus, daß das dichterische Werk in sich sinnvoll ist; der epische, dramatische oder lyrische Vorgang ist klar verständlich und hat ein künstlerisch überzeugendes Eigenleben - darüber hinaus verweist

er aber eindeutig und klar erkennbar auf einen tieferen Sinnzusammenhang, auf etwas Geistiges, Tieferes. Als Beispiele werden etwa genannt: Mignon als das Symbol des Aufstrebenden, Sehnenenden, Hoffenden, des Suchenden nach dem Schönen, dem verlorenen Paradies; der Harfner als Symbol des Sich-Verschließens, des Wissens der eigenen Beschränktheit, der Furcht vor dem Allgewaltigen<sup>57</sup>; der Erdgeist und die Mütter im „Faust“, Werther, „Die Schwarze Spinne“. Während Ermatinger diesen Symboltyp hauptsächlich historisch-entwicklungsgeschichtlich an die Klassik und Romantik binden möchte, hält Beriger ihn in allen Dichtungsepochen für möglich.

iii) Das allegorisch-symbolische Bild: Auch dieser Terminus stammt von Beriger, andere Benennungen sind: „rational-teleologische Symbolik“ (Allegorie) (Ermatinger), „transzendentes Symbol“ (Seidler).<sup>58</sup> Diese Symbolart entsteht aus klarer Bewußtheit. Sie ist einmalig bezogen auf eine bestimmte Deutungsmöglichkeit. Diese Symbolform hat ganz offensichtlich Gleichnischarakter, das Gleichnishafte ist manifest, der tiefere Sinn läßt sich leicht entschlüsseln, oder vielmehr er soll so klar zutage treten, daß eine Entschlüsselung nicht mehr nötig ist. Der Dichter kann dabei von zwei Ausgangspunkten zu diesem Bild gelangen: ein konkret vorhandener Gegenstand bekommt eine begrifflich fixierbare Bedeutung; in willkürlicher Symbolgebung wird ein Gegenstand ausgedeutet: „überall waltet hier Willkür, Absicht, die etwas Fremdes in den gegebenen Gegenstand hineinträgt ..... Der Dichter nötigt uns durch seine Deutung etwas auf.“<sup>59</sup> Der andere Ausgangspunkt ist der, daß der Dichter zu einem begrifflichen Gedanken, einer Idee, einer Auffassung sich einen Gegenstand als Bedeutungsträger schafft - etwas Lessings berühmte Ringparabel -, der ein restlos zu lösendes Rätsel enthält.

Die erste Form nennt Ermatinger „teleologische Symbolik“ die zweite „Allegorie“.<sup>60</sup> Die allegorisch-symbolische Dichtung findet sich hauptsächlich im literarischen Schaffen des 18. Jahrhunderts, ist jedoch in allen Literaturepochen möglich. Als Beispiele für die allegorisch-symbolische Dichtungsart werden genannt: die Jedermann- und Totentanzdichtungen des Mittelalters, Dantes „Göttliche Komödie“, Nietzsches „Zarathustra“, Hofmannsthals „Jedermann“ und „Welttheater“.

Beriger möchte im Gegensatz zu Goethe, der der symbolischen Dichtung vor der allegorischen den Vorrang gibt, zwischen den verschiedenen Symbolformen keinen Wertunterschied machen, warnt jedoch in Bezug auf die allegorische Dichtung vor zwei Extremen, vor dem „öden Spiel mit konventionellen Vorstellungen oder dem Rätselraten der Symbolistik“.<sup>61</sup> Letzteres nennt er die „frostige Allegorie“.<sup>62</sup> Wo Ermatinger seine Symbolklassifizierung hauptsächlich nach historischen Gesichtspunkten ordnet, und damit zu einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der Symbolformen kommt, wird Berigers Symboleinteilung mehr synchron bestimmt. Die Symbolformen haben bei ihm alle gleichen dichterischen Rang, insofern sie Wesensdarstellung des Allgemeingültigen sind, und insofern das dichterische Bild, gleich welcher Art, nicht nur Bedeutungsträger ist, sondern eine dichterisch gültige und überzeugenden Eigengestalt hat.<sup>63</sup>

c) Das Problem des Einzelbildes in der praktischen Interpretation

So logisch und überzeugend diese Abgrenzungen der verschiedenen Ausformungen des dichterischen Bildes sind, so problematisch wird die Lage jedoch, wenn man versucht, diese Gliederung nun für die praktische Interpretation und Literaturbewertung frucht-

bar zu machen. Denn es zeigt sich, daß jeder Interpret seinen eigenen Symbolbegriff anders auslegt und anders anwendet. Einige wenige Beispiele sollen das dartun.

Es wurde oben schon einmal darauf hingewiesen, daß etwa die Homerischen Epen von manchen Interpreten der Symbolik, von anderen dagegen der Allegorik zugerechnet werden. In der Goetheforschung gibt es dagegen noch viel massivere Probleme: den Erdgeist und die Mütter möchte Beriger<sup>64</sup> der metaphorischen Symbolik eingliedern, desgleichen den Werther. Dagegen wäre ich geneigt, nach Berigers eignen Symbolkategorien die Mütter der symbolistischen Chiffre und den Werther der reinen Symbolik zuzuordnen. Die Frage, ob man „Faust II“ symbolisch oder allegorisch zu interpretieren habe, ist trotz unzähligen Kommentaren immer noch nicht geklärt. Völlig verwirrend wird die Lage, wenn man die nach-Goethesche Lyrik in diesen Symbolabgrenzungen unterbringen will. C.F. Meyers „Römischer Brunnen“, unentbehrliches Requisit aller Lehrpläne zur Lyrik, hat diesbezüglich schon allerhand über sich ergehen lassen müssen. Beriger nennt dieses Gedicht als ein gutes Beispiel der metaphorischen Symbolik - ohne nähere Begründung. Auch die C.F. Meyer-Dissertation von Fähmann nennt ausgerechnet Meyers „Römischen Brunnen“ als ein Beispiel für die goethesche Symbolik, die bei Meyer „noch möglich und vorhanden“ sei, wobei auch Fähmann nicht näher ausführt, wieso in diesem Gedicht, das doch nichts mehr als einen Brunnen beschreibt, im Einzelnen sich nun das Allgemeine offenbare.<sup>65</sup> Henel dagegen möchte dasselbe Meyersche Gedicht nun für die Darstellung des Symbolismus in Anspruch nehmen. Ich habe oben versucht, zu zeigen, daß nach Henels Auffassung der symbolistische Dichter das Ding so beschreibt, wie er es sieht, das Ding an sich hat keinen tieferen Sinn, es

sei denn daß der Dichter diesen ganz bewußt hineinsymbolisiert. Das ist nun nach Henel der Fall bei Meyers „Römischem Brunnen“ und bei Rilkes Dinggedichten, etwa der „Römischen Fontäne“,<sup>66</sup> Uns interessiert hier vorläufig nur das Meyersche Gedicht. Dazu Henel: Meyer zeige in diesem Gedicht, daß „hier nicht mehr nach dem Wesen des Menschen überhaupt, sondern nach dem Wesen des Dichters gefragt wird, daß aber diese Frage nicht nur vom Verstande, sondern von allen Geistes- und Seelenkräften gestellt wird“. Meyer erkenne im Geben und Nehmen der Schalen „sein ambivalentes Lebensgefühl“. Ganz abgesehen davon, daß Henel zu dieser Deutung ohne Kenntnis der Biographie Meyers nicht hätte gelangen können - denn das Gedicht selbst offenbart nicht das Geringste an Ambivalenzen - zeigt diese Interpretation doch auch das Maß des Spekultativen, das der symbolistischen Symbolforschung eignet. Man könnte mit ebensolchem Freimut behaupten, der „Römische Brunnen“ sei eine Allegorie des Lebens, das sich in Geben, Nehmen und Ruhen als einem ewigen Wechsel vollzieht. Oder man könnte das Gedicht als eine Allegorie der Ehe, die ja auch ohne Geben und Nehmen nicht möglich ist, ausdeuten wollen. Weder das Gedicht selbst noch die biographischen Einzelheiten aus Meyers Leben lassen solche Schlüsse zu. Was gewiß ist, ist, daß Meyer die realistische Beschreibung eines bestimmten Springbrunnens jahrelang ausgefeilt hat, bis er sich endlich mit der jetztigen, formal fast vollendeten, Fassung zufrieden gab. Und warum sollte er nicht vielleicht „nur“ einen Brunnen in sprachlich rhythmisch vollkommener Weise beschrieben haben wollen? Wie nahe es liegt, in die realistischen Dinggedichte Meyers je nach Belieben eine symbolische, metaphorische, allegorische oder symbolistische Deutung hineinzulegen, zeigt auch das Urteil ~~S.~~ Staigers, der etwa in dem Gedicht „Zwei Segel“ ein symbolistisches Kunstwerk

sehen möchte<sup>67</sup> - er meint eigentlich eine Allegorie, denn er deutet die beiden Segel, die sich gleichförmig und einheitlich vor dem Wind bauschen, bei Windstille gleichzeitig zusammenfallen, kurz, sich bei identischen Windverhältnissen identisch verhalten, als ein Sinnbild der Ehe. Staiger gebraucht gerade dieses Beispiel, um daran aufzuzeigen, inwiefern sich die symbolistische Lyrik von der symbolischen Goethes unterscheidet. Als Beispiel reiner Symbolik nennt er Goethes „Auf dem See“, in welchem Goethe „von einem Symbol zum anderen kommt. In den blinkenden Sternen, den weichen Nebeln, der reifenden Frucht wird nacheinander offenbar, was sich in Goethes Gemüt abspielt: Entzücken, wohlige Tiefe, Traum und Ahnung künftigen Gelingens.“<sup>68</sup> Dabei haben wir, abgesehen von den Kenntnissen über das Lili-Erlebnis, das der Entstehung dieses Gedichtes vorausging, keinerlei Handhabe, festzustellen, ob die von Staiger als Symbole bezeichneten Dinge nun wirklich symbolisch verstanden sein wollen. Fünf Interpretationen dieses Gedichtes geben darüber keinen befriedigenden Aufschluß.<sup>69</sup>

d) Das Gesamtsymbolische als Wesensmerkmal der Dichtung

Man darf in dieser Misere der Symbolbewertung keinen Mangel der Forschung sehen. Es ist in der Tat nicht immer auszumachen, ob eine Gestalt allegorisch oder symbolisch gemeint sei. Kahler hat auch ausdrücklich auf diesen Umstand hingewiesen: wenn man, so meint er, in Dantes „Göttlicher Komödie“ die Vernunft in der Gestalt des Vergils versinnbildet sehen möchte, so sei das eine Allegorie; habe jedoch Dante im historischen Vergil die Vernunft repräsentieren wollen, so müsse das als Symbol aufgefaßt werden.<sup>70</sup> Es ist daher gar nicht verwunderlich, wenn die Symbolforschung dazu übergeht, sich auf so diffizile Symbolab-

grenzungen, wie sie die oben angeführten Symbolpoetiken anstreben, nicht näher einzulassen, zumal solche Abgrenzungen - da sie im Wert als gleichrangig angesehen werden - für die literarische Wertung nicht weiterführend sind. Von dieser Position aus ist es verständlich, daß manche, wenn auch nicht alle, Literaturwissenschaftler den Symbolbegriff viel weiter zu fassen sich angewöhnt haben. Denn mit Ausnahme der Untersuchung von Beriger („Der Symbolbegriff als Grundlage einer Poetik“) versuchen alle Darstellungen der verschiedenen Symbolspielarten diese historisch-entwicklungsgeschichtlich darzustellen, wie etwa Ermatinger: reine Symbolik in der Antike, rationalistisch-allegorische Symbolik im Barock und der Vorklassik, metaphorische Symbolik in der Klassik und z.T. auch noch in der Romantik und dem Realismus. Wenn man also nach diesen Gesichtspunkten die historisch entwickelten Symbolformen bewerten wollte, so käme man zu ganz unterschiedlichen Werturteilen hinsichtlich der verschiedenen Dichtungsepochen. Und für die Abgrenzung von Dichtung gegen Nichtdichtung wäre nichts gewonnen. Das hat auch schon Beriger in seiner Symboluntersuchung, die immerhin nicht chronologisch-entwicklungsgeschichtlich, sondern synchron verläuft, erkannt. Die Dichtung unterscheidet sich nach Beriger gerade dadurch von den anderen - bildenden - Künsten, daß nicht nur der einzelne Gegenstand symbolisch ist, sondern daß sie an sich symbolisch ist. Ihr Gestaltungsprinzip ist symbolisch: „Poesie ist symbolische Kunst. Das Symbol ist ihr autonomes Gestaltungsprinzip und niemals das Gestaltungsprinzip der darstellenden Künste oder der Musik .... In den bildenden Künsten kann der Gegenstand symbolisch sein, in der Poesie ist es die Darstellungsweise, das Verfahren, das Gestaltungsprinzip. Dort handelt es sich um die Darstellung von Symbolen (Geschehnissen und Handlungen von symbolischer Bedeutung) hier um symbolische

Darstellung .... Dichtung und Philosophie haben dieselbe Wurzel: die Frage nach dem Sinn des Daseins, und jedes wahre dichterische Werk ist eine Antwort auf diese Frage oder auf die Frage nach dem Sinn einer einzelnen Erscheinung des Daseins im Zusammenhang des Ganzen. Die bildende Kunst spiegelt und bejaht weitgehend dieses Dasein, ohne nach dem Sinn zu fragen. Sie gibt sein Bild. Die Philosophie fragt und antwortet ohne Bild in Begriffen. Die Poesie fragt und antwortet im ‚Bild‘, d.h. mit symbolischen sinnerfüllten Gestalten, Geschehnissen, Handlungen. Sie gibt also sein Sinn-bild. So fragt die Poesie ‚Was ist Schuld?‘ und gibt die Antwort in der Orestie, im ‚Macbeth‘, in den Wahlverwandtschaften. Oder sie fragt, ‚Was ist Heldentum?‘ und als Antwort erschafft sie eine ‚Ilias‘, ein ‚Nibelungenlied‘, einen ‚Cid.‘<sup>71</sup> Und trotz der sehr scharfsinnigen Abgrenzungen der verschiedenen Symbolausformungen folgert Beriger, daß die wahre Symbolik, die eine Dichtung erst zur Dichtung mache, im Werkganzen gesucht werden müsse, (nicht in einzelnen Gestalten, Motiven, Sprache). Die Symbolik eines Dichtwerkes liegt im „Verhältnis der Idee zum Gesamtgeschehen“.<sup>72</sup> Von dieser Sicht her muß unterschieden werden, zwischen einem Symbolbegriff, der Dichtung an sich als Dichtung ausweist, und einem Symbolbegriff, der die einzelnen symbolischen Bildformen von einander abgrenzt. Für ersteren gilt Goethes berühmte Definition: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“.<sup>73</sup> Hier hat Goethe die „Natur der Poesie“ an sich formuliert, nicht einen bestimmten Symbolbegriff. In solcher Symboldichtung wird im Individuell-Menschlichen das Generell-Menschliche sichtbar, der Mensch im Wesen geschaut. Und der Rang einer Dichtung ist abhängig vom Maß, in welchem sie Symbolkraft, d.h. Manifes-

tation des Allgemeinen im Besonderen, im Individuellen das Wesen der menschlichen Existenz offenbart.<sup>74</sup> Im Gegensatz zu diesem weiten Symbolbegriff gilt für den zweiten, den engeren, der sich auf die dichterischen Einzelbilder bezieht, das Wort von W.A. Schlegel: „Dichten ist ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Innere.“<sup>75</sup> Hier wird die dichterische Ausdrucksart, nicht die Dichtung an sich definiert.<sup>76</sup>

Die Not der Symbolforschung liegt nun darin, daß es ihr - wie schon wiederholt ausgeführt - nicht genügend gelungen ist, die allgemein anerkannte Einsicht, jede echte Dichtung sei im Wesen symbolisch, klar genug abzugrenzen von dem Problem der Einzelbilder. Die Unterscheidung in, was ich Gesamtsymbolik und einzelbildliche Symbolik nennen möchte, ist in ihrer praktischen Anwendbarkeit auf Interpretationsfragen noch zu wenig beachtet worden. Es seien daher, diesen Abschnitt abschließend, noch einige Stimmen genannt, die die Bedeutung des Gesamtsymbolischen in der literarischen Bewertung betonen, dabei aber nicht auf die Problematik des Einzelbildes eingehen.

Th. W. Adorno, dem der Symbolbegriff in der Ästhetik sowieso schon suspekt ist, meint: „Wenn der Symbolbegriff in der Ästhetik, mit dem es überhaupt nicht recht geheuer ist, irgend etwas Triftiges besagen soll, so einzig, daß die einzelnen Momente des Kunstwerkes aus der Kraft ihres Zusammenhangs über sich hinausweisen: daß ihre Totalität bruchlos übergehe in einen Sinn.“<sup>77</sup> Und auch Ermatinger, der, wie oben ausgeführt, die verschiedenen Symbolformen aus der geschichtlichen Entwicklung der Literatur heraus erklären möchte, faßt diese Gliederung unter einem großen Symbolbegriff zusammen: „Alle Dichtung ist ihrem Wesen nach

symbolisch.“<sup>78</sup> Denn Dichtung ist nicht n u r naturalistische Abbildung der Wirklichkeit, sondern der Dichter schafft ein Werk, weil er „in ihm ein Bild des Sinnes, den er in der Wirklichkeit gefunden hat, also ein Symbol“ vor uns hinstellen möchte.<sup>79</sup> Dabei wird der Einzelfall - sofern er biographisch faßbar ist -, an dem das Sinnbeildlich-Allgemeine aufgezeigt werden soll, so sehr ins Geistesbild gehoben, daß an dem Wirklich-Gegenständlichen das Biographische vor dem Allgemeingültigen zu weichen hat. „Es ist Kennzeichen aller großen Kunst, daß in ihr die direkten Beziehungen zum direkten Erlebnisstoff abgebrochen sind. Goethes Werther i s t nicht Jerusalem und nicht der junge Goethe, Kellers grüner Heinrich nicht Keller, Kleists Prinz von Homburg weder der geschichtliche Landgraf von Hessen noch der Dichter Kleist, sondern jedes Mal ist etwas völlig Neues entstanden: Geistesbild als Offenbarung des geistig Geschauten.“<sup>80</sup> Und dieses Geistesbild ist das Entscheidende im Dichtwerk, ob es sich nun allegorisch oder symbolisch darstellt.

Auch Pongs, auf dessen Symbolbegriff ich im Zusammenhang mit der Psychoanalyse ausführlich zurückkommen werde, sieht den Rang einer Dichtung mehr im Wesen ihrer Gesamtsymbolik und nicht so sehr in der Ausformung einzelner Sinnbilder. Wo Beriger und Ermatinger das Wesen des Gesamtsymbolischen darin sehen, daß sich in ihr das Generell-Gültige am Einzelfall manifestieren sollte, schränkt Pongs dies auf den Bezug zum Ewigen, Absoluten, zum Metaphysischen ein. Seine Untersuchungen kreisen um das Problem des Lichtsymbols, das ihm zum Maßstab jeglicher Dichtung wird: inwiefern gelingt es der modernen Literatur - oder nicht? - im Chaotischen der zeitgenössischen Existenz die Urbilder des Lichts zu finden?<sup>81</sup> Wahre und echte Dichtung findet sich nach

Pongs dort, wo die Symbolik sich aus der lebendigen Berührung mit dem „Anagogischen“ (anagogisch = hinaufführend) speist.

e) Das Einzelsymbol in seiner strukturell-tektonischen Funktion als Teilelement der Gesamtsymbolik

Wenn der dichterische Rang eines Kunstwerkes nach Maßgabe seiner symbolischen Aussage im weitesten Sinne bestimmt werden muß, bleibt zu fragen, welche Rolle das einzelne dichterische Bild (Symbol, Allegorie, Metapher) denn nun im Werke spielt. Denn auch nur ein flüchtiger Blick in die Weltliteratur zeigt, daß sich das Generell-Menschliche, ewig Gültige, sowohl in allegorischer als symbolischer Ausdrucksart finden läßt. Die moderne Poetik ist daher, wenigstens teilweise, dazu übergegangen, den Einzelbildern innerhalb des Rahmens der weiten Symbolik eine strukturelle und tektonische Funktion im Aufbau des Dichtwerkes zuzuweisen. Das Einzelbild ist nicht nur als Bedeutungsträger aufzufassen, sondern auch als wichtiges formales Aufbaumittel. Damit bringt man den Symbolbegriff nun auch mit formalen Fragen in Verbindung und entweicht so wenigstens teilweise dem Problem, daß die auf gesamtsymbolischer Grundlage beruhende Wertpoetik aufwirft: eine Dichtung nur nach ihrem allgemeinen Symbolgehalt - und d.h., nach rein inhaltlichen Gesichtspunkten, werten zu wollen.

Es sind zu der Frage des Einzelbildes als strukturellem Bestandteil einer Dichtung vor allem drei Untersuchungen zu beachten, die sich zwar rein praktisch-interpretatorischen Fragen widmen, dabei aber doch Weiterführendes zum Fragenkreis um das Einzelbild sagen. Es handelt sich um die Arbeiten von B. von Wiese, H. Pongs und W. Emrich.<sup>82</sup>

Die Titel der v. Wieseschen Arbeiten versprechen oft mehr als sie halten. So auch hier: nicht Bildsymbole in der deutschen Novelle werden untersucht, sondern in drei deutschen Novellen. Immerhin kommt die Untersuchung, wenn auch etwas sprunghaft, zu grundsätzlichen Ergebnissen. Anhand der Interpretation von „Michael Kolhaas“, der „Judenbuche“ und dem „Tod in Venedig“ zeigt v. Wiese auf, wie verschiedene Symboltypen strukturell in eine Dichtung eingegliedert sind. Daß dabei die Untersuchung von historisch-entwicklungsgeschichtlichen Grundlagen aus arbeitet, ändert am Grundsätzlichen nichts.

Im „Kolhaas“ sind die entscheidenden Symbole die Rappen. Kolhaas geht es nicht um deren materiellen Wert, sondern um die Gerechtigkeit, die sich an ihnen und ihretwegen manifestieren soll. Niemand jedoch würde auf den Gedanken kommen, in Pferden ein Symbol der Gerechtigkeit zu sehen, es sei denn es geschehe in einem ganz bewußt symbolistischen Trick, der genau zu erklären wäre. Und in Kleists Darstellung sind die Pferde auch in erster Linie der Anlaß zu der ganzen furchtbaren Auseinandersetzung. Sie sind der episch-dramatische Anstoß. Von Wiese zeigt nun aber gerade, daß sie auch mehr sind, wobei es gleichgültig bleibt, ob Kleist dieses Mehr beabsichtigt hat oder nicht. Der Zustand der Rappen, die immer wieder in entscheidenden Augenblicken der Erzählung in Erscheinung treten, entspricht nicht nur dem jeweiligen äußeren Zustand und der inneren Verfassung Kolhaasens, sondern auch der jeweiligen Lage des Rechtshandels: die wohlgenährten Rappen am Anfang - Kolhaas ist mit sich und der Welt im Einklang; Rache auf der Tronkenburg - die Rappen sind in verwildertem Zustand - Kolhaas ergibt sich seinen anarchischen Unternehmungen; im Augenblick der bevorstehenden Amnestie verwirren die auf den Schinder gekommenen Rappen den Rechtshandel

von neuem - die geschändeten Rappen entsprechen der nun heillos verwirrten Rechtslage; gegen Ende erscheinen die Rappen wohlgenährt, stattlich, ehrlich gesprochen - Kolhaas und der Junker erhalten ihr gerechtes Urteil, Kolhaas ist mit sich und der Welt erneut im Einklang. Und so sind die Rappen nicht direkt ein Symbol der Gerechtigkeit, eher ein solches für den Kampf zwischen den ordnenden und anarchischen Mächten des Lebens. Die Rappen bleiben Pferde, „aber die konstruktive Kunst des Novellisten macht sie zu einem ausstrahlenden Gleichnis für den notwendigen Antagonismus zwischen Ordnung und Unordnung.“<sup>83</sup>

In der „Judenbuche“ ist die Buche zunächst nicht mehr als ein Baum, der den Raum, innerhalb dessen sich Verbrechen und Sühne vollziehen, umschließt. Aber eben dadurch wird der Baum zu einem Mehr, er wird ins Mythische gehoben, die Buche „ist nicht nur ein Sinnbild des Bösen, das hier und auch ihr geschah, sondern zugleich des Gerichts, der Wiederherstellung, Träger einer über allem Menschlichen stehenden undurchschaubaren Ordnung, die auch die Natur mit unter sich begreift.“<sup>84</sup>

Sowohl die Rappen als die Buche bleiben konkrete Gegenstände mit einer eigenen epischen Kraft - die gewahrt bleibt und die das Interesse des Lesers fesselt, auch wenn man v. Wieses tief-sinnige Deutung nicht konnte. Höchstwahrscheinlich haben Kleist und die Droste diese Gegenstände gar nicht mit dieser symbolischen Fracht beladen wollen; daß diese jedoch darin enthalten ist, macht diese Bilder zu „rein“ symbolischen (wenn wir in der oben erarbeiteten Terminologie bleiben wollen). Aber man könnte sie ebensogut der metaphorischen Symbolik zurechnen. Es ist jedoch klar, daß eine solche Klassifizierung nichts an der weiten gesamtsymbolischen und allgemein menschlichen Repräsentanz der Kolhaas-Gestalt - noch an der strukturellen Bedeutung dieser

Bilder ändern kann.

Der letzte Teil der v. Wieseschen Untersuchung ist Thomas Manns „Tod in Venedig“ gewidmet. Von Wiese zeigt, daß die hier verwendeten Bilder (der Fremde, der geschminkte Alte, der Gondolier, der Straßensänger) ein strukturelles Eigendasein haben. Sie sind nicht der Handlung untergeordnete Träger, sondern sie haben Selbstzweck: der eine oder andere könnte - rein episch handelnd gesehen - ruhig fehlen. Und so sind sie nicht abhängige Teile einer Geschichte, kraft derer sie Symbolkraft erst erhalten, sondern sie sind als „Symbole“ konzipiert. Ihre epische Kraft ist nicht wichtig, sondern ihre symbolische. Ohne die symbolische Hintergründigkeit (hier offensichtlich die des Todes) verblässen sie zu genial geschilderten, aber episch uninteressanten Gestalten (dagegen wäre ohne Rappen die Kolhaas-Novelle nicht möglich). Sie haben die Attribute des Todes, aber „ihrer Symbolik fehlt die Welt, sie repräsentieren gleichsam sich selbst“.<sup>85</sup> Zwar sind sie reelle Menschen, aber so ohne epische Kraft, daß sie den Leser zur Deutung zwingen: ohne diese sind sie langweilig (die Rappen nicht). Diese dichterischen Bilder in der Novelle Thomas Manns sind aus „künstlerischer Reflexion und Konstruktion entstanden“.<sup>86</sup> Wo Kleists Rappen aus dem epischen Ablauf künstlerisch notwendig wurden, sind Manns Todesbilder von vorneherein als „bewußt artistische Mittel“ der Todessymbolik konzipiert.<sup>87</sup> Daher unterscheidet sich auch die Bildwelt Manns von der Kleists: „bei Thomas Mann nähert sich das artistisch verwandte Symbol dem gewollten Symbolismus ... Es ist nur noch Funktion und repräsentiert keine Welt mehr.“<sup>88</sup>

Nach von Wieses Untersuchung, der man sich ohne große Not anschließen kann, müßte Manns Bildwelt im „Tod in Venedig“ der allegorischen Symbolik zugerechnet werden. Damit ist objektiv

gesagt, daß Manns Erzählung dem Intellekt entspringt, daß Mann ästhetisierend schreibt, daß die Idee wichtiger ist als das epische Eigenleben der Gestalten, und noch vieles andere mehr - damit ist aber nichts gesagt über die Gesamtsymbolik und die allgemeingültige Bedeutung, die diese Dichtung für das Problem des Schöpferischen, welches ja das Thema dieser Erzählung ist, hat. Und auch der künstlerische Rang dieser Erzählung bleibt dadurch noch unerörtert.

Pongs kommt in den beiden genannten Aufsätzen, die unter anderen der berühmten Boccaccioschen Falkennovelle, Kleists „Marquise von O“, Gotthelfs „Schwarzer Sinne“ und dem „Michael Kolhaas“ gewidmet sind, zu einer Unterscheidung zwischen „konstruktiven“ Symbolen und „existenzhaften“ Symbolen.<sup>89</sup> Im „existenzhaften“ Symbol offenbart sich das Allgemeine der menschlichen Existenz in ihrem Widerspruch und Konflikt zwischen Dämonie und Göttlichkeit, Niederlage und Sieg, Tod und Leben. Im „konstruktiven“ Symbol geschieht die Verwandlung eines realen Gegenstandes kraft seiner besondern und außergewöhnlichen Situation zum Einzelsymbol. In der oben entwickelten Terminologie wäre „existenzhafte“ Symbolik identisch mit Gesamtsymbolik und „konstruktive“ mit Einzelsymbolik. Im konstruktiven Symbol wird, „Handlung und tieferer Sinn in einem bedeutsamen Zeichen zusammengeschlossen. .... Der Idealfall ist hier, daß das Zufällige einer Begebenheit unter der Kraft des Symbols in ein Gesetzhaftes und Allgemeingültiges verwandelt wird.“<sup>90</sup> Auf die Praxis angewandt bedeutete das etwa, wenn ich Pongs' nicht immer ganz klaren Ausführungen recht folge, Kolhaas wäre in seinem Konflikt zwischen Recht und Dämonie („soweit er für den höchsten Wert des Rechtes kämpfend untergeht, ist er tragisch, soweit er die eigene maßlose Rache hineinver-

schlingt, ist er dämonisch")<sup>91</sup> ein existenzhaftes Symbol, also das Sinnbild für die in der Novelle enthaltene Gesamtidee; die Rappen dagegen wären das konstruktive Symbol. - In der „Schwarzen Spinne“ wäre die Sumiswalder Bauernschaft mit ihrer doppelpoligen Angelegenheit sowohl zum Dämonischen (Teufelspakt) als auch zu dessen Überwindung (Opfer der Mutter und Christens) das existenzhafte Symbol, in dem sich eine menschliche Ursituation zwischen Gut und Böse kundtut; die Spinne und der Bystal dagegen wären als die konstruktiven Symbole zu betrachten. Und Pongs kommt zu einem ganz klaren Wertmaßstab, wenn er formuliert: „das Ziel der guten Novelle wird immer sein, beide Aufgaben (des existenzhaften und konstruktiven Symbols) zu vereinen ...“<sup>92</sup>

Entsprechend dieser Äußerung sucht Pongs in seinen Untersuchungen nicht so sehr - wie schon oben erwähnt - Abgrenzungen innerhalb des Bereiches der Einzelsymbole, sondern vielmehr die Herausarbeitung eines Symbolbegriffes, der das große Ganze an der Dichtung zu umfassen bestrebt ist. Die echte und wahre Dichtung zeichnet sich nicht aus nach Maßgabe ihrer zur Anwendung kommenden Einzelsymbole, sondern durch die Intensität, in welcher die volle „symbolische Existenz“ sich darin kundtut.<sup>93</sup> Wahre Dichtung umschließt „Existenzmächtigkeit, .... in dem Sinn, wie das Wort ‚mächtig‘ im Bergbau gebraucht wird: tiefer führend, ergiebig für Mutungen der Seele nach Bezügen, die in der Gestalt das Ganze erschließen.“<sup>94</sup> Der Dichter wird hier begriffen als der, „der das Werk dem Leben abringt, und der doch im Grunde nur Werkzeug eines höheren Willens bleibt, durch den die Erhellung der uns immer umdrohenden dämonischen Natur der Existenz tiefer verwirklicht wird.“<sup>95</sup>

Wo Pongs auf die Abgrenzung der verschiedenen Einzelbilder keinen großen Wert legt, da stellt Emrich radikal die Forderung nach einer Abschaffung der Abstufungen des symbolischen Bildes. Er läßt in modernen Interpretationsmethoden die klassische Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie nicht mehr gelten.<sup>96</sup> „Wie auch der Unterschied zwischen Allegorie und Symbol definiert werden mag, sinnbildliche Formen der Poesie sind beide.“<sup>97</sup> Daher darf die Symbolinterpretation diese Unterschiede nicht betonen, muß sie vielmehr überwinden. „Und so darf auch, wenn von Symbolinterpretation gesprochen wird, der Begriff des Symbolischen nicht, wie wir es seit Goethe gewohnt sind, als Gegenbegriff zum Allegorischen aufgefaßt werden.“<sup>98</sup> Es geht vielmehr darum, den Symbolbegriff im engeren Sinne zu überwinden und einen Oberbegriff zu finden, der dem Wesen des Dichterischen in seinen verschiedenartigsten Ausprägungen gemäß ist ... denn unsere entscheidende Frage lautet ja: worin liegt das Besondere der Poesie und wie läßt sich dieses Besondere wissenschaftlich zulänglich aufhellen und interpretieren?“<sup>99</sup> Dieses Bestreben, die in einer Dichtung enthaltene Gesamtsymbolik zu erschließen, ist nur möglich durch eine genaue Strukturanalyse aller funktionalen und tektonischen Elemente. Diese müssen alle auf ihren Verweisungszusammenhang zur Gesamtaussage hin geprüft werden. Von dieser Sicht her „ist jede Dichtungsinterpretation eine Sinnbild-Interpretation. Symbolisch sind nicht nur Bilder, die man im engeren Sinne als symbolisch zu bezeichnen pflegt, sondern auch dichterische Sprachformen, Kompositionsweisen, geschilderte Vorgänge usw. Jede Form ist Sinnträger, sinnlicher Ausdruck eines intendierten Gehaltes, und jeder Gehalt hat im Medium der Form einen vielfältig sich brechenden Verweisungscharakter. Das Problem der Symbolinterpretation ist daher kein Teilproblem neben anderen Interpretationsproblemen, sondern

trifft ins Zentrum der Dichtungsproblematik überhaupt."<sup>100</sup>

Es versteht sich von selbst, daß von diesem Ausgangspunkt her jedes Kunstwerk in der Dichtung seine eigene symbolische Aussagekraft hat, da diese ja von Gehalt, Inhalt, und Form bestimmt wird. Goethes Iphigenie muß etwas anderes sein als die antike Iphigenie, weil Goethes Drama nicht nur gehaltlich, sondern auch strukturell neu ist.<sup>101</sup>

f) Bildhaftigkeit und Gestalthaftigkeit als formale Elemente der Symbolik

Die Ergebnisse des vorigen Abschnitts sind kurz zusammengefaßt die folgenden: die Symbolanalyse einzelner Bilder ist für die praktische Wertpoetik nicht brauchbar, da (i) die einzelnen Bildformen zwar theoretisch aber nicht in der praktischen Dichtungsanalyse abgrenzbar sind, (ii) diese Bildformen untereinander gleichwertig sind und über die künstlerische Leistung nichts aussagen. Daher fordert die moderne Symbolwissenschaft eine Wertpoetik, die die Symbolaussage und -kraft einer Dichtung im weitesten Sinne, d.h. in ihrer Gesamtheit festzustellen hat. Und in dem Maße, wie in der Einheit von Gehalt, Inhalt und Struktur einer solchen Dichtung das Generell-Gültige der menschlichen Existenz in all seinen Ausformungen, seinen Lebens- und Geistesbereichen sichtbar wird, liegt der dichterisch und künstlerische Rang einer solchen Dichtung beschlossen.

Es bleibt nun noch eine wesentliche Frage zu beantworten. Was sind die rein strukturellen oder auch formalen Merkmale dieser Gesamtsymbolik, die das Wesen der Dichtung ausmacht? Was heißt Einheit von Inhalt, Gehalt und Struktur in Bezug auf das Gesamtsymbolische? Wann ist eine Dichtung im weitesten Sinne nicht mehr als symbolisch anzusprechen? Daß es hierfür ein Kriterium

geben muß, versteht sich von selbst, denn der Begriff Gesamtsymbolik ist recht dehnbar und bei einiger Nachgiebigkeit könnte man sogar aus dem reinen Unterhaltungsroman (z.B. den Werken Karl Mays) etwas allgemein Symbolisches herauslesen.

H. Pongs will - wie schon kurz erwähnt - das Wesen dieser Gesamtsymbolik im Bezug zu außermenschlichen, göttlichen, absoluten und d.h. alles: metaphysischen Kräften sehen. So gewiß es ist, daß dies der Mutterboden ist, auf welchem wahre Symbolik am besten gedeiht - ein willkürlicher Griff in die Weltliteratur bestätigt es - so ist es doch nicht angängig, wahre Symbolik nur nach rein weltanschaulich-gehaltlichen Merkmalen abgrenzen zu wollen, und seien diese noch so sehr darauf gerichtet, das Chaos der menschlichen Existenz vom Religiösen oder Ethischen her bannen und überwinden zu wollen. Echte Dichtung wäre dann im nicht-transzendentalen Lebensbereich, im rein Endlichen nicht möglich. Und warum sollte es auf der Ebene der Verleugnung alles Anagogischen, alles Religiösen und Ethischen nicht auch echte Dichtung geben können? Es müssen sich also neben den inhaltlich-weltanschaulichen Merkmalen für die Gesamtsymbolik auch rein formale finden lassen, will man wahre Symboldichtung nicht nur auf das Religiös-Ethische beschränken.

Dieses formale Element liegt beschlossen in der Gestalthaftigkeit, die einer Dichtung eignet. Echte Symbolik, sei sie allegorisch, metaphorisch oder symbolisch im engen Sinne, lebt von ihrer gestalteten Wirklichkeit, von epischer, lyrischer oder dramatischer Realität. Die Symbolkraft, die von einer Dichtung ausgeht, wird immer von dem Maße bestimmt werden, in dem solche Dichtung in ihrem epischen, lyrischen und dramatischen Gehalt **a n s c h a u l i c h** ist. Die Gefahr, daß die Bilder ins Ab-

strakte, Konstruierte, in bloße Gedanklichkeit, in rationale Überzüchtung geraten, ist natürlich bei der allegorischen Bildwelt am stärksten, - weil hier das Zustandekommen des Bildes vorwiegend auf Reflexion beruht. Im allgemeinen befassen sich die Bedenken gegen die künstlerischen Gefahren, die ein unechtes Bild umlauern, vorwiegend mit dem allegorischen Bild. Aber auch die anderen Bildformen sollten auf ihre äußere Überzeugungskraft hin geprüft werden.

Beriger hat zu diesem Problem Wesentliches gesagt: im dichterischen Bild, in dem ja neben der äußeren Erscheinung ein Tieferes ausgesagt wird, darf die „Vereinfachung und Stilisierung (auf eine Bedeutung hin) nie so weit gehen, daß das Individuell-Menschliche ausgelöscht wäre. Sonst entsteht die sogenannte frostige Allegorie, die nicht mehr Dichtung ist. Jede dichterische Gestalt muß Seelenäußerung sein, jedem dichterischen Geschehen muß die Unberechenbarkeit des Irrationalen eigen sein, jedes dichterische Bild muß auch an sich bezaubern, darf nicht nur um des Sinnes willen dastehen, den der Dichter ihm unterlegt. Vor allem aber muß die sprachliche Prägung individuell und einmalig und erlebnisbedingt sein. Denn wo kein Individuum mehr spricht, spricht auch nicht mehr die Stimme des Menschen.“<sup>102</sup>

In diesem Zitat wird unmißverständlich klar, was das formale Strukturmerkmal der symbolischen Dichtung ist: überzeugende und aus dem Leben gegriffene Bildhaftigkeit. In der „reinen“ Symbolik ist diese Forderung automatisch erfüllt, da Geschehen und Bedeutung eine Einheit bilden; in der metaphorischen Symbolik entsteht bereits die Gefahr von „allzu gedanklicher und schemenhafter Metaphorik“,<sup>103</sup> wie etwa in den romantischen Prosawerken; die Allegorie vollends führt leicht zum Ausgleiten in zwei Extreme: „das öde Spiel mit konventionellen Vorstellungen“,

„die platte Verständlichkeit“ oder „die Geheimnistuerei, das Rätselspiel, das zum Rätselraten der Symbolistik ausenden kann“, <sup>104</sup> wenn es dem Dichter nicht gelingt, das allegorische Bild in eine lebensechte und überzeugende Gestalt zu kleiden.

Um die Forderung, das echte dichterische Bild bedürfe einer überzeugenden äußeren Gestalt, hat sich eine umfangreiche Fachliteratur geschart. Da diese sich jedoch in den meisten Fällen mit dem symbolistischen Bild auseinandersetzt, derart, daß die Forderung nach symboltragender Bildhaftigkeit eigentlich erst in der Auseinandersetzung mit dem modernen Chiffredichten wirklich aktuell wurde, ist es wohl angebracht, vorerst einmal ausführlicher auf jene Bildform einzugehen, die ein Erbe des früher dargestellten französischen Symbolismus ist, und die Beriger - ohne den Terminus Chiffre selbst zu gebrauchen - in sichtlicher Abwertung als undichterisch abtut: die symbolistische Chiffre.

IV. KAPITEL: DIE SYMBOLISTISCHE CHIFFRE. WESENS-  
BESTIMMUNG, FORSCHUNGSSTAND

a) Praktische Unterscheidung zwischen Chiffre und Symbol (im Anschluß an das II. Kapitel, Abschnitt f)

Es fällt auf, daß die wenigen Symbolpoetiken die Chiffre als solche nicht erwähnen. Das symbolistische Bild hat sich darin noch gar nicht etabliert. Wenn darauf eingegangen wird, so entweder nur unter dem Begriff der Allegorie<sup>1</sup> oder unter völlig negativer Ablehnung als undichterischer Stilform. Beriger, z.B., klassifizierte in seiner ersten Symboluntersuchung (1938) das symbolistische Bild als eine neben reiner und allegorischer Symbolik selbständig mögliche Stilform des dichterischen Bildes (etwa in Mallarmés Gedichten, Barlachs „Totem Tag“).<sup>2</sup> Seine neue Symbolpoetik (1944) erwähnt diese Bildform lediglich noch in einer Anmerkung, worin das symbolistische Bild dann als nicht-dichterisch abgelehnt wird: „Eine weitere, gelegentlich unterschiedene Art, die man vielleicht als die symbolistische bezeichnen kann, (symbolistisch nicht im Sinne jener bekannten Richtung der französischen Lyrik) können wir nicht mehr als reine Dichtung gelten lassen, weil sie, wie übrigens die sogenannte ‚frostige Allegorie‘ auch, nur aufgrund einer Konvention oder eines Schlüssels zu deuten ist, damit aber eben gerade den Offenbarungscharakter einbüßt, der aller wahren Dichtung eigen ist, auch der allegorischen großen Stils.“<sup>3</sup> Und der Begriff „Symbolistik“, den Beriger in der gleichen Untersuchung prägt,<sup>4</sup> zeigt deutlich genug am Klang, welcher Wert ihm beigemessen werden soll. Auch in den Symbolpoetiken Ermatingers und Seidlers wird das symbolistische Bild nicht erwähnt. Dabei ist es in der zeitgenössischen Dichtungsproduktion springlebendig und hat, wie

schon früher erwähnt, in der Symbolforschung heillose Verwirrung gestiftet, indem diese die symbolistische Bildform mit ihrem konventionellen Rüstzeug der Symbolgliederung in den Griff zu bekommen suchte. - Wie ist es um die Chiffre bestellt und wie hat sich ihre etwa seit 120 Jahren wachsende Geltung und Bedeutung auf die Wissenschaft vom literarischen Symbol ausgewirkt? Die im II. Kapitel Abschnitt verlassenen Gedankengänge werden nun wieder aufgenommen.

Dort war vorläufig festgestellt worden, daß sich seit dem Symbolismus, und d.h. seit dem Aufbruch der Dichtung in die Moderne, ein völlig neues Verhältnis zum dichterischen Bild entwickelt hat, welches in seiner geheimnisumwitterten Fremdheit und Rätselhaftigkeit seine Bildinhalte nicht mehr aus den von den Dichtern als fragwürdig empfundenen empirischen Erscheinungen gewinnt, sondern aus dem individualistisch geprägten Suchen nach dem Grunde des eigenen Wesens als Dichter und Künstler. Die bereits angedeutete Behauptung, dieses Phänomen könne nicht mehr als eine Weiterentwicklung des traditionellen Bildempfindens (Symbol, Allegorie, Metapher), müsse eher als etwas grundsätzlich Neues gewertet werden, soll nun - wiederum in engem Anschluß an die Forschungsergebnisse - ausführlicher begründet werden.

W. Emrich hat an Kafka und Rilke aufgezeigt, wie der Wandlungsprozeß von dem einer überschaubaren Objektwelt entstammenden Symbol zur konstruierten und geheimnisbeladenen Chiffre vor sich ging.<sup>5</sup> Für beide Dichter gilt, daß ihnen in der „Erfahrung einer konsequent durchrationalisierten und vergenständlichten Industriegesellschaft, in der alle unmittelbaren seelischen Ausdrucksmöglichkeiten einem System berechen-

barer und mechanisierter Vermittlungsbezüge aufgeopfert werden",<sup>6</sup> die unmittelbaren Bindungen und Bezugsmöglichkeiten zum Dasein verloren gehen. Der geistig schöpferische Mensch hängt plötzlich im leeren Raum - allein. Die alte Gegenständlichkeit der Welt ist nicht mehr akzeptabel. Das, was man mit Händen fassen, mit Ohren hören, mit Augen sehen, kurz mit seinen Sinnen konkret wahrnehmen kann, die äußere Bildwelt, ist schal geworden und kann daher a u s s i c h auch eine göttliche oder sonstig all-gemeingültige Wahrheit weder ausstrahlen noch versinnbilden. Es bleibt „an der Oberfläche des Lebens.“<sup>7</sup> Der Mensch ist nicht mehr „sehr verlässlich zu Haus in der gedeuteten Welt.“<sup>8</sup> Kafka sagt dazu: „Waren wir bisher mit unserer ganzen Person auf die Arbeit unserer Hände, auf das Geschene unserer Augen, auf das Gehörte unserer Ohren, auf die Schritte unserer Füße gerichtet, so wenden wir uns plötzlich ganz ins Entgegengesetzte, wie eine Wetterfahne auf dem Gebirge.“<sup>9</sup> Dieses „Entgegengesetzte“ ist nun eben das Nicht-Konkrete, das nicht mit den physischen Sinnen Wahrnehmbare, eben das Intuitive, das Rätselhafte, Abstrakte, das im Intellekt Konstruierte. Und bei Rilke finden sich in den Duineser Elegien die berühmten Verse, die den Verlust der Bezüge zur Umwelt, aus denen der klassische Dichter seine Symbole schuf, beklagen:

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,  
Kaum gelernte Gebräuche nicht mehr zu üben,  
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen  
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;  
das, was man war in unendlich ängstlichen Händen  
nicht mehr zu sein und selbst den eigenen Namen  
wegzulassen wie ein Spielzeug.  
Seltsam, die Wünsche weiterzuwünschen. Seltsam,  
alles, was sich bezog, so lose im Raume  
flattern zu sehen.<sup>10</sup>

Auch bei Hofmannsthal finden sich ähnliche Aussagen, die über den Verlust an Bezüglichkeit des gegenständlichen Daseins klagen. Im „Brief an den Lord Chandos“ heißt es: „Es ist mir völlig die

Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen ..... Es zerfiel mir alles in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten ... Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt."<sup>11</sup> Und in Bezug auf den Schauder, den ihm die konkreten Gegenstände einflößen, heißt es in den „Briefen des Zurückgekehrten“: „Zuweilen kam es des Morgens (in diesen deutschen Hotelzimmern) daß mir der Krug und das Waschbecken ... so nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit, so ganz und gar nicht-wirklich, gewissermaßen gespenstisch ... sozusagen vorläufig die Stelle des Kruges einnehmend .... der Krug war: ein Gespenst.“ Ähnlich geht es ihm mit Droschken: als Gespenster schweben sie über dem „Bodenlosen, dem Ewig-Leeren.“ Die „kümmerlichen Bäume da auf den Squares zwischen dem Asphalt“ e r i n n e r n ihn nur an Bäume und gleichzeitig empfindet er ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, einen Atem nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich .... durch tausend Gefühle und Halbgefühle schleifte sich mein Bewußtsein ekelnd und schwindelnd hin...“<sup>12</sup>

Diese Aussagen Kafkas, Rilkes und Hofmannsthals, die man mit Aussagen anderer beliebig vermehren könnte, rühren an das Grundproblem der modernen Chiffre: das neue Dasein des Menschen ist bezuglos geworden, herausgerissen aus den Bindungen, in denen etwa Goethe noch an einer wachsenden Pflanze die Urkraft alles Existierenden versinnbildet sehen konnte. Aber trotz allem muß der Dichter dichten und das Bezuglose durch Beziehungsloses darstellen. Der Dichter macht sich auf, das auszusagen,

was in Jahrtausenden noch nicht gesagt worden ist - Rilke hält das für möglich: „Ist es möglich, daß man noch nichts Wichtiges gesehen, erkannt oder gesagt hat .... daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man ... trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? ... Ja, es ist möglich.“<sup>13</sup>

Von der vermeintlichen Oberfläche des Lebens weg bewegt der Dichter sich ins Innere, in sein Ich, aus dem er die neuen bildlichen Aussageweisen schöpft. Es war unvermeidlich, daß diese Aussageweisen nur noch ihm - wenn - verständlich blieben. „Gibt es einen größeren Gegensatz als das Bekenntnis des alten Goethe, er habe die Welt stets für genialer gehalten als sein Genie und die lapidare Erklärung Däublers von 1916: ‚Das Ich schafft sich die Welt‘? In den beiden knappen Äußerungen liegt der ganze Unterschied zwischen klassischem und modernen Symbol beschlossen.“<sup>14</sup>

Da die modernen Chiffren sich nicht aus dem Verhältnis Mensch - angeschaute Welt speisen, sind sie selber in ihrer äußeren Erscheinungsform auch unwirklich, nicht anschaulich. Das hat für die praktische Dichtung verschiedene Folgen.

(i) Der epische, dramatische oder lyrische Handlungsablauf ist in sich inkonsequent, unzusammenhängend, als rein vordergründiges Geschehen unmöglich und absurd. Man denke etwa an die Mehrzahl der Rilkeschen Sonette an Orpheus, an Samuel Becketts Dramen oder an Kafkas Erzählungen. Das Epische ist unwichtig, wichtig ist die offensichtliche Aufforderung, die betreffende Dichtung auf den tieferen Sinn hin zu befragen.

(ii) Das inhaltliche Gefüge einer Dichtung ist entweder überwiegend vordergründig, banal, ja sogar bewußt platt, überalltäglich (die berühmte stream-of-consciousness Technik der Angel-

sachsen<sup>15)</sup> wie etwa bei James Joyce, G. Grass, oder überwiegend hintergründig, nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Sprache unverständlich. In beiden Fällen hat der Leser das Gefühl, daß das Dargestellte nicht um seiner selbst willen dargestellt wurde. Wieder sucht man nach einer hinter der Erscheinung liegenden Erklärung.

Es ist vielleicht nicht ganz abwegig, an dieser Stelle anhand von zwei Beispielen das wesentlich Neue der Chiffre im Vergleich zum Symbol praktisch zu veranschaulichen. Methodisch scheint mir dieser Exkurs gerechtfertigt, da die Symbolforschung es zu einer gültigen und erschöpfenden Abgrenzung dieser beiden Bildformen noch nicht gebracht hat (hauptsächlich deshalb, weil man die Chiffre der Allegorie zuordnete). Die Unterscheidung, die ich treffen möchte, kann sich daher nur in geringem Maße auf bereits vorliegende Forschungsergebnisse stützen, braucht also eine Fundierung in der Dichtung selbst. Ich wähle Gotthelfs „Schwarze Spinne“ und Kafkas „Verwandlung“. Diese Wahl ist nicht zufällig, denn in beiden Erzählungen ist das auf den tieferen Sinnzusammenhang hinweisende dichterische Bild ein Tier, noch näher, ein Insekt, das, im Grunde menschlichen Ursprungs, sich aus dem Menschlichen ins Tierische verwandelt hat. Die beiden Werke sind so bekannt, daß eine dem Inhalt- und Handlungsablauf folgende Interpretation unterbleiben darf.

Gotthelfs Spinne kann unter einem doppelten Aspekt gesehen werden. Zunächst unter einem rein vordergründigen, einer bloßen Fabel: der Großvater erzählt einer Taufgesellschaft und dem Leser die Geschichte, wie eine Bauerngemeinschaft von Gott durch eine gräßliche Spinnenseuche gestraft wird, weil man sich einer - allerdings unverschuldeten - Not durch einen Teufelspakt zu

entziehen gedachte; wie diese Gottesstrafe nur durch ein persönliches Opfer, ähnlich dem unschuldigen Sühnetod Christi, zu überwinden war; und schließlich, wie die im Schrecken geläuterte Bauerngemeinschaft in die Gottesfrucht zurückfindet. Das ist eine klare und einfache Geschichte, mit den uralten Mitteln des Erzählens erzählt, und, da ein Meister erzählt, auch spannend und in höchstem Maße fesselnd. Der zweite Aspekt ist der symbolische. Auch der beschränkteste und für feinere Nuancierungen, für Hintergründiges, für Allgemeingültiges unempfindliche Leser, merkt spätestens bei des Großvaters Morallehren, die man Gotthelf ja oft törichterweise als undichterisch vorgeworfen hat, daß der Großvater nicht nur eine interessant-spannende Geschichte erzählt, sondern daß er auch das Wesen des Bösen ergründen und vor allem - dazu ist er schließlich ein lebenserfahrener Großvater - den jüngeren Geschlechtern dieses Wesen des Bösen warnend vor Augen führen möchte. Um es schlicht zu sagen: die schwarze Spinne ist das Symbol des Bösen. Das vielfältig charakterisierte Wesen der Spinne - ihr durch Unrecht verursachtes Erscheinen, ihre Allanwesenheit, ihr plötzliches und unerwartetes Zuschlagen, ihre Unerbittlichkeit im Verfolgen, dem niemand, auch der Gewappnetste nicht, entfliehen kann, ihre auch im Überwundensein und Gebanntsein immer latent schlummernde Ausbruchsfähigkeit - das alles und vieles andere mehr entspricht dem vielfältigen Wesen des Bösen, das hier in der Spinne zum Bild, zum Symbol geworden ist. Diese Symbolik hat man früh erkannt und in klugen Interpretationen fein säuberlich in allen seinen Spielarten analysiert.<sup>16</sup>

Es ist für die Frage des künstlerischen Ranges dieser Erzählung unerheblich, ob man die Spinne im Sinne der oben erarbeiteten Einzelgliederungen als metaphorisches oder als allegorisches

Symbol auffaßt. Beides ist möglich, es kommt nur auf den Ausgangspunkt an. Entscheidend ist jedoch nur, ob das dichterische Bild der Spinne - sei es nun allegorisch-symbolisch oder metaphorisch-symbolisch - künstlerisch-formal überzeugt. Und das tut es doch wohl. Denn die Spinne hat künstlerisch-episch ein eindrucksvolles Eigenleben. Obwohl es manche Tiere gibt, die durch ihre äußere Erscheinung ein Beladen mit Symbolgehalt nahelegen (Löwe - Kraft, Schlange - Böses, Falke - Mut und Schnelligkeit), ist nicht einzusehen, warum die nützliche und harmlose Spinne per se Sinnbild des Bösen werden sollte. An sich ist sie es ja auch nicht, sondern sie wird es erst durch die epische Kraft des Dichters.

Dem Leser geht es wie des Großvaters Zuhörern: die Spinne ergreift und rüttelt einen als furchterregendes Insekt, als konkret giftige Gefahr, nicht als Gedanke an das Böse. Die Spinne ist reell als Tier im Fensterpfosten gefangen. In einem der meisterhaftesten Übergänge zwischen Rahmen und Binnenerzählung, die in einer Rahmenerzählung überhaupt denkbar sind, entsetzt sich die Gotte vor dem im Fensterpfosten eingeschlossenen Insekt, dessen leibliche Anwesenheit man noch nach Jahrhunderten durch das Holz hindurch spürt. Moderne Interpreten mögen den Fensterpfosten deuten als ein Sinnbild des Bösen, das uns latent immer als Bedrohung der Menschheit umgibt und unseren Tageslauf ausbruchsbereit verfolgt;<sup>17</sup> die Zuhörer des Großvaters denken da anders. Im Pfosten sitzt nicht ein Symbol, sondern ein haariges, schwarzes, giftstrotzendes, glotzügiges Vieh, dessen Körperlichkeit eine solche Kraft ausstrahlt, daß niemand vor dem Fensterpfosten sitzen will, und dessen Anwesenheit sich wie Mehltau auf die fröhliche Tauffeststimmung der Gäste legt. Die Spinne erhält ihre Symbolkraft gerade aus dieser konkreten Leib-

lichkeit: sie taucht nicht nur in der Binnenerzählung als wirkliches und leibhaftiges Untier auf, sondern auch in der Rahmenerzählung, die doch im aufgeklärten 18. Jahrhundert spielt - bei Frühlingssonne des frühlingshellen Himmelfahrtstages und bei Kindstaufe und Fest und Frohsinn. Und vielleicht ist auch noch erwähnenswert, daß Gotthelf bei der Abfassung der Novelle an wirkliche historische Pestseuchen und Spinnenplagen des Sumiswalder Mittelalters gedacht haben mag.<sup>18</sup> Es verschlägt nicht das Geringste, daß ein modern empfindender Intellekt behaupten könnte, rein naturalistisch gesehen, sei die Spinnenerzählung absurd, denn ein solches Tier könne es nur im Bereich des Märchens geben, also sei seine Existenz erdacht, konstruiert, nicht lebenswahr. Solch ein Standpunkt verkennt das Wesen der symbolischen Gegenständlichkeit. Denn Gotthelfs Leistung liegt ja doch darin, daß er gerade den Eindruck des Märchenhaften vermeidet, daß die Spinne kraft einer unerklärlichen epischen Kraft reell ist. Und andererseits hat diese Gegenständlichkeit nichts zu tun mit naturalistischer Wirklichkeitstreue, wie wir sie im Rahmenteil der Erzählung - wenngleich etwas idealisiert - finden. Begriffe wie Gegenständlichkeit, Bildhaftigkeit, Gestalt müssen beim Symbol im episch-dichterischen Sinne, nicht im naturalistischen Sinne aufgefaßt werden. Und nun ist die Spinne nicht etwa trotz dieser Körperlichkeit, sondern im Gegenteil **w e g e n** dieser zusätzlich noch Sinnbild für die mächtige und furchtbare Kraft und Wirkung des Bösen, Satanischen, Dämonischen - man kann es nennen wie man möchte: die Spielarten sind vielfältig - wenn man will unerforschlich - aber der große Sinn ist deutlich, mit oder ohne des Großvaters Kommentar.<sup>19</sup>

Vieles von dem oben Gesagten trifft auch für Kafkas Käfergeschichte zu. Gregor Samsa wacht eines Morgens als Käfer auf.

und er bleibt ein Käfer bis zu seinem Ende. Kafka bietet seine ganze für ihn so typische Sprachmächtigkeit auf, um mit der ihm eigenen unvergleichlichen Genauigkeit dieses Insekt Gregor Samsa zu beschreiben: Rückenpanzer, Beine, Unterleibssegmente, usw. Kafka stellt den Tatbestand der Verwandlung fest, als mache er eine ganz normale Bemerkung zum Wetter. Der ganze Ton der Geschichte erzählt das Ungeheure so sachlich, als sei eine solche Verwandlung etwas durchaus Normales und Alltägliches, wie ja auch der verwandelte Samsa sagt, daß einem andern Menschen - etwa dem Prokuristen - „etwas Ähnliches“ passieren könnte, „die Möglichkeit dessen mußte man doch eigentlich zugeben.“<sup>20</sup> Der Käfer Gregor Samsa ist also nur als Käfer zu sehen, wenngleich er wie der Mensch Gregor Samsa denkt<sup>21</sup> (der Mensch im Käfer gibt niemals die Hoffnung auf, seinen normalen Menschenzustand wiederherstellen zu können). Rein episch gesehen ist die Verwandlung als reell zu betrachten, genau wie bei Gotthelf die Spinne als reelles Insekt verhanden ist. Die Angehörigen Gregors verhalten sich entsprechend: im Nebenzimmer lebt nicht ihr verwandelter Bruder und Sohn. Denn dieser, wenn er es wäre, hätte nach Meinung der Schwester genug Taktgefühl besessen, sie möglichst bald von seiner komprimittierenden Anwesenheit zu befreien. Was da also im Nebenzimmer haust, ist nicht der Bruder, sondern ein „Mistkäfer“, wie die neue Bediente sagt. Es kommt ihnen nicht im entfrentesten in den Sinn, in diesem Käfer die Versinnbildlichung eines Gedankens, einer Idee, eines menschlichen Schicksals zu sehen. Dies bleibt den Kafkainterpreten vorbehalten. Der Käfer ist Käfer und sonst nichts: wirklich, konkret, greifbar da mit allem unappetitlichen Drum und Dran, in dessen nüchtern-sachlicher Beschreibung Kafka ein solcher Meister ist. Und als Gregor - aus nicht

klar ersichtlichen Gründen - wegen seines Verschmähens jeglicher Speise langsam austrocknet und stirbt, empfindet niemand Schmerz oder Trauer über den Verlust des Bruders und früheren Ernährers der Familie Samsa, denn im Zimmer Gregors liegt lediglich ein krepierendes Insekt. Die epische Realität hat also Kafkas „Verwandlung“ mit der Gotthelfschen „Spinne“ gemein.

Und doch handelt es sich um zwei grundverschiedene Erzählweisen. Gotthelfs Spinne ist - trotz des Märchencharakters - episch möglich, das könnte so geschehen sein: weil die Geschichte im Mittelalter spielt, weil man dem Teufel, den es z. Zt. der Spinnenplage noch gibt, eine solche Spinnenplage zutraut, weil die Verwandlung der Christine in eine Spinne ein plausibel erklärbarer Vorgang ist: sie hat sich versündigt und wird zu solcher Verwandlung verdammt; für den religiösen Menschen der Zeit war das alles durchaus akzeptabel und in diesem Zeitgewande ist es das auch für den Leser modernerer Zeiten - nicht zuletzt, weil man auch einem Großvater das Recht einräumt, dergleichen erzählen zu dürfen. Außerdem wird das Geschehen ja als etwas Außerordentliches, Einmalig-Furchtbares dargestellt, es ist ein schreckliches Beispiel, aber kein zum normalen Alltag gehörender Vorgang. - Kafkas Käfer dagegen ist episch unmöglich. Er muß den Leser schockieren. So etwas gibt es nicht, kann es nicht geben, wir leben immerhin im 20. Jahrhundert. Vor allem kann man nicht tun, als gehöre so etwas zum Alltag, und als müsse man die Verwandlung als etwas grundlos Geschehenes, das einfach von selbst aus heiterem Himmel sich vollzieht, hinnehmen. Es geht Kafka offensichtlich nicht um die Darstellung eines wirklichen oder wenigstens wahrscheinlichen Sachverhaltes, auch nicht - wie ganz bestimmt in der Großvater-Erzählung - um eine unterhaltsame Geschichte, denn eine langweiligere Handlung als die der „Ver-

wandlung" ist nicht denkbar. Vielmehr hat Kafka ihn Bedrückendes in ein entsprechend bedrückendes Bild gekleidet. Es kommt nur darauf an, dieses Bild zu entschlüsseln. Und in dem Entschlüsselungsversuch zeigt sich der zweite Unterschied zwischen Spinne und Käfer. Die Spinne ist als Symbol entschlüsselbar, vielleicht nicht restlos, aber doch im großen, wenigstens auf den Bereich des Bösen beschränkten Sinnzusammenhang deutbar, wie oben bereits gezeigt. Bleibt das Böse auch trotz Gotthelfs Spinne als dämonische Macht noch unbegreiflich und unerforschlich, so versinnbildet doch die Spinne diese - wenn auch unerforschliche - Macht. Kafkas Käfer dagegen ist nicht entschlüsselbar - oder er ist es endlos. Die Kafkaliteratur bestätigt diesen Satz mit jedem Buch, das die heutige Kafka-Mode hervorbringt. Jedem Interpreten steht es frei, die „Verwandlung“ beliebig und nach weltanschaulichem, strukturellem, existenzphilosophischem, theologischem oder was immer für einem Gehalt auszudeuten. Und jede Auslegung ist so lange richtig und haltbar, sofern sie sich an Kafkas Text hält, als sie nicht Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Es ist ja gerade die Rätselhaftigkeit des kafkaschen Werkes, die immer wieder neue Interpreten lockt und die auch Kafka in der Fachwelt zu einem anerkannteren Dichter macht als etwa Bergengruen, der die breiten Leserkreise stark anspricht, von dem die Fachwelt dagegen verhältnismäßig wenig Aufhebens macht.

Ein kurzer und lange nicht vollständiger Blick in einige „Verwandlung“-Interpretationen möge das eben Gesagte belegen. H. Richters marxistisch bestimmte Auslegung der „Verwandlung“ etwa klingt ganz plausibel: „Gregor Samsa wird aus einem tätigen Glied der menschlichen Gemeinschaft in ein zum Schmarotzertum verurteiltes Ungeziefer verwandelt.“<sup>22</sup> Gregor versagt als Mensch und als Geschäftsmann: „die Funktion der Verwandlung“ erklärt

sich: „verwandelt wird ein Mensch, der vor seiner menschlichen Aufgabe versagt hat, und für den deshalb das Äußere eines ekelhaft-parasitären Ungeziefers als gemäße Form der Existenz gelten soll. Das Verhalten seiner Angehörigen zu ihm ist damit nicht nur aus äußeren, sondern auch aus inneren Gründen gerechtfertigt.“<sup>23</sup>

Zu genau der entgegengesetzten Auffassung gelangt die Deutung E. Edels.<sup>24</sup> Nicht das Minderwertige wird hier im Käfer gesehen, sondern das Außergewöhnliche, und zwar im positiven Sinne. Edels Deutung kommt vom Existenzialismus her und die Verwandlung wird daher existenzialistisch als eine Befreiung aus der Bindung an die Materie gesehen. Die Verwandlung heißt für Gregor nichts „anderes als: zum Bewußtsein der Sonderform seiner Existenz erwacht sein, die sich in paradoxem Widerspruch zur üblichen menschlichen Umwelt vorfindet.“<sup>25</sup> Die Käferexistenz soll nur „das Sinnwidrige des ihm aufgezwungenen Daseins deutlich demonstrieren.“<sup>26</sup> Im seinem Käferdasein entdeckt Gregor seine Isolation von der anderen Welt, von welcher er ausgeschlossen ist, da er nicht - wie diese - dem Materiellen verhaftet ist, sondern der Existenzform des rein Geistigen angehört. Durch „das Bewußtsein seiner völligen Isolierung erwacht er gleichsam zur extremen Form seiner Geistigkeit, das heißt, er kann leiden, er kann erkennen, er kann seine Erkenntnisse bewerten und nach dem leidenden und wertenden Erkennen zu Grunde gehen.“<sup>27</sup> Diese Geistigkeit Gregors, die ihn von seinen dem rein Materiellen verhafteten Angehörigen absondert, ja wertend heraushebt,<sup>28</sup> ist noch in der „elenden Körperlichkeit“,<sup>29</sup> gefangen - aber Gregor baut diese „vitale Existenz der Körperlichen bis zum Erlöschen ab“<sup>30</sup> und begibt sich freiwillig in den Tod, der das „Bestehen seiner letzten Möglichkeit, das ihn zugleich vom ‚Ich-in-der-

Welt- Sein' befreit", darstellt.<sup>31</sup> Gregors „Bekenntnis zum Reich des Geistes" liegt - das ist ja das Unmögliche an der Existenzialphilosophie - gerade in dem Freitod beschlossen.<sup>32</sup>

Man mag über diesen Tiefsinn lächeln, man mag diese Deutung als hergeholt betrachten - persönlich kann ich nicht umhin, beides zu tun -, man muß aber zugeben, daß sie möglich ist, genau so möglich wie die zu völlig anderen Ergebnissen kommenden Deutungen Richters, Beissners, Emrichs und denen von Heselhaus und Pongs. Bei Beissner ist „Gregor Samsas Verwandlung zu einem ungeheuren Ungeziefer nur eine Wahnidee des erkrankten Helden."<sup>33</sup> Heselhaus deutet das „Antimärchen" Kafkas als „einen Protest gegen das Leben, wie es in der Moderne gelebt wird, ein Protest insbesondere gegen das Leben der modernen Familie. Es sagt: so vollzieht sich Leben, aber so vollzogenes Leben ist Kehricht und Ungeziefer."<sup>34</sup> Pongs äußert sich nicht gerade sehr verständlich, die „Parabelkraft" der „Verwandlung" sei so „groß, daß sie mit dem Anspruch auftreten kann, ans Geheimnis des Bösen selbst zu rühren .... Das Parabolische, das sich über die gespenstische Wirklichkeit erhebt, kann nur wie das Hohngelächter dämonischer Herzenskälte sein, das sich und uns vordemonstriert, wie papierdünn die Gemütsschichten geworden sind, die den Brutalitäten des Lebens vorgelagert sind, und wie schnell sie verschleißten."<sup>35</sup> Emrich setzt sich von allen Deutungsversuchen ab, gibt zu, daß alle „faßlichen Deutungen" versagen, daß der Sinn des Käfers gerade in seiner Fremdheit liege. „Er ist das schlechthin Andere, Unverstehbare, durch kein Fühlen und Vorstellen zu Erreichende .... Er ist interpretierbar nur als das Uninterpretierbare."<sup>36</sup>

Diese Vieldeutigkeit ist das Faszinierende aber auch Irritierende an der modernen Chiffre. Kafka schildert seine Bilder als Objekte, als Konkreta, als Wirklichkeiten. Der „Leser soll

alles wörtlich nehmen, nichts durch Begriffe von oben her zu decken."<sup>37</sup> Kafka ist bis zum Letzten konsequent in der „Verselbständigung des Bildes ... Das Bild verliert seinen Gleichnischarakter, wird objektive Realität."<sup>38</sup> Nirgendwo im gesamten Werke, nicht einmal in der Auslegung der Türhüterlegende im „Prozeß" findet sich ein Hinweis, wie Kafka die Bilder in seinen Werken verstanden wissen wollte. Wahrscheinlich hat er sie auch selbst gar nicht verstanden.<sup>39</sup> Die moderne Chiffre entspringt einer solchen subjektiven Not, daß das Allgemeintypische, das die tiefere Bedeutung im Symbol ausmacht, darin nicht enthalten sein kann. Man sollte vorsichtiger sein mit der Behauptung, im Werke Kafkas etwa, oder Joyce', oder Musils „Mann ohne Eigenschaften" sei die Existenz des modernen Menschen repräsentiert. Die moderne Chiffrenwelt ist dafür zu wenig allgemeingültig verpflichtend, zu wenig gleichnishaft. Die Bilderwelt Kafkas „scheint extrem subjektivistisch verzeichnet zu sein. Denn die scharf gezeichneten dialektischen Strukturen der Kafkaschen widerspruchsvollen Bürokratien, Gerichtsbehörden, Banken, Wirtschaftshäusern, Schulen, riesigen Hotels, Hinrichtungsmaschinen und labyrinthischen Bauwerken ... gibt es im strengen Sinne in der empirischen Realität nicht."<sup>40</sup> Th. W. Adorno hat bestimmt recht, wenn er meint, daß weder der Künstler noch der Leser die Erlebniswelt Kafkas und seiner Helden nachvollziehen könne. Kafkas Angsterlebnisse oder seelischen Bedrängungen sind durchaus einmalig und haben nur für ihn Gültigkeit und echte Verpflichtung aber nicht für den Menschen an sich - ebenso seine Bilder, hinter deren Abstrusität sich ein anderen Menschen unzugängliches Erleben und Empfinden verbrigt. Kafkas Werk, „das die eigene Individuation zerrüttet, will um keinen Preis nachgeahmt werden: darum wohl auch ordnete er an, es zu vernichten. Wohin es sich begab, sollte kein Fremdenverkehr aufblühen; wer aber sich so

gebärdete, ohne dort gewesen zu sein, verfiere der puren Unverschämtheit. Er möchte den Reiz und die Gewalt der Verfremdung ohne Risiko einheimen .... Solche Unnachahmbarkeit affiziert auch die Lage des Kritikers ..."<sup>41</sup> Auch dort, wo sich beim Lesen das Gefühl einstellt, hier habe Kafka in seinem Traumleben nicht nur rein Subjektives, sondern Allgemeingültiges offenbart, wird dieses letzten Endes doch wieder als unausdeutbar in Frage gestellt. Tindall hat das an Kafkas „Schloß“ ganz richtig erkannt.<sup>42</sup>

Und doch: wie man auch den Gleichnischarakter der Kafkaschen Bilder in Abrede stellen mag, sie schreien förmlich nach einer Deutung. Eben weil sie rein episch als Träger einer im herkömmlichen Sinne aufzufassenden Handlung oder Geschichte nicht genug Eigenwert haben. „Jeder Satz spricht: deute mich, keiner will es dulden.“<sup>43</sup> Weil die äußere Objektivität so unmöglich ist, sucht der Leser nach einer tieferen Sinnerhellung, und je mehr diese sich ihm entzieht, um so mehr hat es das Gefühl, daß er sich und der Erzählung die Antwort auf das Warum und Wozu schuldet. Beim Symbol ist, wenn es ein echtes ist, diese Schuld - leicht oder schwer - zu tilgen. Bei der Chiffre nie. Die Forschung hat das längst erkannt. Adorno hat diese antinomische Eigenart der Chiffre: unwahrscheinliche Objektivität und mehrdeutige Irrationalität wie folgt zusammengefaßt: „Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination ... Kafkas ‚Prozeß‘ ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet wurde.“<sup>44</sup> An anderer Stelle spricht Adorno von der „hermetischen Prägung von Kafkas labyrinthischen Schilderungen.“<sup>45</sup> Und E. Kahler bemerkt zu Kafkas „kryptischen

Parabeln": „es gibt unzählige Kommentare und Interpretationen von Kafkas Werk. Sie sind alle insofern falsch, als sie diese Geschichten und Figuren symbolisch und metaphorisch nehmen und einen Sinn hinter ihnen suchen, einen von ihnen ablösbaren Sinn. Aber die Kafkaschen Visionen haben keinen Sinn, der sich von ihnen deutlich ablösen läßt, sie sind der Sinn selbst und unmittelbar .... Daß sie allesamt ein Grundgefühl ausdrücken: die Verlorenheit, Preisgegebenheit, existenzielle Einsamkeit der menschlichen Kreatur inmitten einer labyrinthischen Welt, das Nichtzueinanderkönnen von Mensch und Sinn, von Geschöpf und Gott, von Sohn und Vater, das ist freilich klar. Aber was die traumhaft bewegten Gestalten und Vorgänge seiner Parabeln in all ihrer mannigfaltigen Einzelheit und Einzigkeit aussagen, solche Deutung ist eine Art Rorschach-Test für den Analytiker selbst.“<sup>46</sup>

Es dürfte an der Gegenüberstellung Gotthelf - Kafka klar geworden sein, inwiefern das vom Symbolismus ausgehende dichterische Bild der Moderne sich von dem herkömmlichen Symbolbegriff getrennt hat. „Mit dem Entstehen der modernen Dichtung, also vor rund hundert Jahren, beginnt der Chiffrenbegriff den überlieferten Symbolbegriff zu verdrängen. Realität, Natur, Objektivität, Verbindlichkeit innerhalb einer traditionsgebundenen Gemeinschaft und damit allgemeine Verständlichkeit<sup>47</sup>, die ja durchaus mit Unergründlichkeit gepaart sein kann, werden durch Zerlegung der Natur und Neukonstruktion in der Irrealität, durch Subjektivität, absolute Isoliertheit und Dunkelheit im herkömmlichen Sinne ersetzt; das organische Wachstum weicht der Montage.“<sup>48</sup>

#### b) Die Chiffre als Forschungsproblem

Die Geheimnishaftigkeit und Rätselhaftigkeit sowohl in der

epischen Handlung, im lyrischen oder dramatischen Ablauf als auch der inneren Sinngebung der Werke der modernen Literatur hat seit den Symbolisten, seit Mallarmé über Joyce, Rilke, Kafka, Hofmannsthal, Musil, Broch, Thomas Mann, Sartre, Beckett zu fast unübersehbaren Forschungsproblemen geführt,<sup>49</sup> von denen die Symbolforschung wohl am schwersten mitbetroffen wurde. Daher klagt Th. W. Adorno noch im Jahre 1953, mit dem Symbolbegriff in der Ästhetik sei es nicht so ganz geheuer.<sup>50</sup> Es konnte nicht ausbleiben, daß die Interpretation sich in gewisser Weise rein spekulativen Methoden nicht mehr zu entziehen wußte. Man darf wohl mit Recht fragen, welchen Sinn eine Literaturwissenschaft noch hat, die von der Maxime ausgeht, daß die modernen Werke letzten Endes nicht ausdeutbar seien, die sich also von selbst a priori in Frage stellt. Die Ausweichmöglichkeit, die literarische Produktion der Moderne nur noch nach rein ästhetischen Gesichtspunkten zu werten, ist - sofern sie überhaupt als glücklich bezeichnet werden kann - für die Symbolforschung nicht gangbar, da das Symbol es nicht nur mit vordergründig ästhetischen, sondern immer auch mit hintergründigen, semantischen Kategorien zu tun hat, und somit neben dem ästhetischen immer auch den inneren, ethischen, weltanschaulichen oder allgemein menschlichen Gehalt einer Dichtung mit zu erschließen hat. Daß diese Erschließung bei der Wertung moderner Literatur unmöglich - oder unbegrenzt möglich - auf jeden Fall jedoch nicht mehr auf wissenschaftlicher, sondern nur noch auf spekulativer Ebene erreichbar ist, liegt im Wesen der modernen Chiffrendichtung begründet. Dieser Umstand allein hätte den Symbolbegriff in der Forschung nicht problematisch gemacht. Das Dilemma entstand, wie schon oft erwähnt, zunächst dadurch, daß der grundlegende Unterschied zwischen Chiffre und Symbol - trotz mancher Ansätze -

nicht genügend erkannt wurde. Und dort, wo das Wesen der Chiffre wohl erfaßt wurde, wurde sie nicht konsequent genug gegen die traditionelle Symbolik abgesetzt. Man hat die moderne Dichtung mit dem Rüstzeug der klassischen Symbolpoetik analysiert und umgekehrt das für die moderne Symbolismusforschung notwendige und, wenn man so will, auch angemessene Element der Spekulation nun auch für die Interpretation klassischer Symbolwerke angewendet. Daß dies nicht zur Klärung des Symbolbegriffs beitragen konnte, liegt auf der Hand.

Nach dieser kurzen Umreißung des Problems, das die Chiffre in der modernen Symbolforschung darstellt, möge ein kurzer Überblick über einige Untersuchungen zum symbolistischen Chiffre-bild, Untersuchungen der modernen Symbolismusforschung also, zeigen, wie man zwar das **W e s e n** dieser neuen Spielart des dichterischen Bildes sehr wohl erkannt hat, das fundamental Neue daran jedoch weder terminologisch noch sachlich befriedigend gegen die herkömmliche Symbolpoetik abzugrenzen vermochte.

c) Die Forschungen zum symbolistischen Bild

(i) A. Symons: In der zeitgenössischen Darstellung (1899) des Symbolismus von A. Symons<sup>51</sup> wird der Symbolismus als eine bewußt revolutionäre Kunstrichtung gerühmt. Symons begrüßt im Symbolismus die Hinwendung zur Innerlichkeit, die Revolte gegen die Oberflächlichkeit, die Abwendung vom Konkreten: „after the world has starved its soul long enogh in the contemplation and the rearrangement of material things, comes the turn of the soul; and with it comes the literature .... in which the v i s i b l e world is no longer a reality, and the un seen world no longer a dream. .... Here then is this revolt against a materialistic tradition,

in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists and can be realised by the consciousness; ... literature, bowed down by so many burdens, may at least attain liberty, and its authentic speech."<sup>52</sup> Die Literatur, wie überhaupt die neue Kunst, bietet dem Zeitgenossen, "the only escape from our many imprisonments. We find a new, an older sense in the worn out form of things."<sup>53</sup> Und hier, schon im Jahre 1899, wird von der Literaturkritik nachholend gefordert, was die symbolistische Lyrik schon längst gefordert hatte, und was zur leitenden Maxime auch der modernen Prosa werden sollte: die Abwendung von epischer Realität. "The old conception of the novel as an amusing tale of adventures, though it still has its apologists in England [1899 sic!] has long since ceased in France to mean anything more actual than powdered wigs and lace ruffles. Like children who cry to their elders for 'a story, a story', the English public still wants its plot, its heroine, its villain."<sup>54</sup> Die neue Auffassung vom symbolistischen Bild, der Chiffre - wenngleich man sie noch nicht so nannte -, daß das Schöpferische in der Suggestion liege ("to name is to destroy, to suggest is to create")<sup>55</sup>, wird hier auch von der Literaturkritik übernommen. Die Dingwelt hat keine objektiven Aussagewerte mehr, der Dichter legt diese in jene hinein. Als bestes Beispiel zitiert Symons das berühmte Vokalgedicht von Rimbaud:

A schwarz, E Weiß, I rot, U grün, O blau, Vokale  
Einst künd ich den verborgnen Grund, dem ihr entstiegen.  
A, schwarzbehaartes Mieder glanzvoll prächtiger Fliegen,  
Die summend schwärmen über stinkend grausem Mahle.

Der Schatten Golf. E, weiß von Dämpfen und von Zelten,  
Speer stolzer, weißer Gletscherkönige, Rausch von Dolden;  
I, Purpur, Blutsturz, Lachen, wie's von Lippen, holden,  
In trunkner Reue strömt und in des Zornes Schelten.

U, Kreise, grüingefurchter Meere göttlich Beben,  
Der Almen Friede, wo die Herden weidend leben,  
Friede, den Alchemie den Denkerstirnen gräbt.

O, wunderbares Horn, voll seltsam schrillen Weisen,  
Stillschweigen, drin die Welten und die Engel kreisen: 56  
- O, Omega, Strahl, der i h r Auge blau umwebt.

Die Symbolhaftigkeit, womit hier die vollen Vokale des Alphabets belegt werden, entspringt der reinen Phantasie des Dichters, denn die Vokale sind an sich neutral und haben als alleinstehende Laute keine eigene Symbolmächtigkeit. - Es wird noch oft zu zeigen sein, wie gerade die bewußte Abwendung von der epischen Realität, wobei nicht die naturalistische Weltabschilderung gemeint ist, die Symbolforschung einschneidend beeinflußt hat.

(ii) C.M. Bowra: Bowras Darstellung<sup>57</sup> versucht mehr eine Würdigung der symbolistischen Dichter Valéry, Rilke, George, Yeats und weniger eine grundsätzliche Besinnung auf die Grundstrukturen der symbolistischen Dichtung. Immerhin sei seine Arbeit in diesem Überblick erwähnt, weil an ihr deutlich wird, wie die Forschung mit dem Problem der symbolistischen Bilderwelt fertig zu werden versucht. Es ist ja keineswegs so, daß alle moderne Dichtungen dunkel und unverständlich wären - im Gegenteil, es gibt wohl nichts klareres als die Dinggedichte Rilkes: etwa „Der Panther“, „Blaue Hortensie“, „Römische Fontäne“, „Das Karusell“. Die Wissenschaft vom Symbolismus fragt jedoch, ob sich hinter diesen Dingen nicht tiefere Aussagen verbergen, da es der neuen Kunst nicht um die Darstellung von Wirklichkeit geht. Bowra möchte etwa in der Schlußstrophe des Rilkeschen Karusells die Spiegelung des menschlichen Lebens sehen:

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,  
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.  
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,  
ein kleines, kaum begonnenes Profil.

Und manchesmal ein Lächeln hergewendet  
ein seliges, das blendet und verschwendet  
an dieses atemlose, blinde Spiel.

Dazu Bowra: „It is almost impossible to read this without feeling that the merry-go-round with its mechanical rhythm, its purposelessness, its innocent happy riders, is an emblem of life. But of this Rilke says nothing and there is no warrant for assuming that he intends to.“<sup>58</sup>

Zu ähnlich mutmaßlichen Ergebnissen kommt Bowra etwa in der Deutung von George-Gedichten und lyrischen Werken von Yeats;<sup>59</sup> und er macht auch bei seinen Untersuchungen sich Yeats' Forderung zu eigen, der vom guten Gedicht verlangt: „the perfection that escapes analysis, the subtelties that have a new meaning every day.“<sup>60</sup> Das Grundlegende dieser Studie für die Symbolistische Chiffrenforschung liegt darin, daß sie dartut, wie das Doppeldeutige und Vieldeutige der modernen Dichtung als ein bewußtes Stilmittel nicht nur erkannt, sondern auch als künstlerisch wertvoll bejaht wird.

Verschiedene Forscher haben sich mit diesem sehr wichtigen Problem der Bedeutungsverschleierung als bewußtem künstlerischen Vorgang befaßt: so etwa E. Ruprecht und W.Y. Tindall.

(iii) E. Ruprecht: Ruprechts Studie<sup>61</sup> weiß sich der Staigerschen Grundbegriffe episch, dramatisch, lyrisch verpflichtet, versucht sie aber mit dem wissenschaftlichen Rüstzeug der Existenzialphilosophie für die moderne Symbolismusedichtung fruchtbar zu machen. Ruprecht zeigt vor allem, daß die Rätselhaftigkeit der modernen Bilder daher kommt, daß die modernen Dichter vom Denken her dichten und nicht von der realen Anschauung der sie umgebenden Umwelt. Das moderne Dichten „ist nicht mehr zu trennen vom Denken, aber auch das wesentliche Denken geschieht

dichtend."<sup>62</sup> Es versteht sich von selbst, daß eine solche Dichtung sich mehr dem allegorischen Prinzip, wie es früher in dieser Arbeit definiert wurde, verschrieben hat. „Die Allegorik der modernen Dichtung ist offensichtlich. Zur Bildung eines Symbols kann es nicht kommen. Der ‚Zarathustra‘ ist von allegorischer Bildlichkeit,<sup>63</sup> die den dichtend vollzogenen Denkprozeß erkennen läßt. Aber auch Rilkes Engel kann nicht als Symbol bezeichnet werden. Und die Orpheus-Sonette gliedern sich deutlich in allegorische Bildspannungen um die Metapher des singenden Gottes.“<sup>64</sup> Es ist nicht ganz einzusehen, warum Ruprecht die moderne Bilderwelt der reinen Allegorik zuordnet, denn er erkennt selbst, daß das moderne Bildschaffen sich im Unsäglichen bewegt, wodurch es sich gerade von der klaren Begrifflichkeit der reinen Allegorie abhebt. „Es handelt sich im dichtenden Sagen um eine Verlautbarung des Unsäglichen, in einem Hervorgehen des Wortlosen ins Wort.“<sup>65</sup> Das ist nur im erdachten, im konstruierten Bilde möglich, nicht im Benennen von Gegenständen, was nicht mehr richtige Dichtung wäre. „Denn es handelt sich nicht um ein verbergendes Verhüllen eines Gewußten in der Weise einer Mystifizierung, sondern um das Sagen des Unsäglichen, das auch g e s a g t unsäglich bleiben muß, um zu sein, was es ist.“<sup>66</sup> Auffallend ist hier die Beobachtung, daß der moderne Dichter nicht - wie man bei dessen Lektüre oftmals meinen könnte - seine Aussage (sein „Gewußtes“) absichtlich mystifiziert, sondern daß das Kryptische und Hieroglyphische seiner Bilder eben daher kommt, daß das Unsägliche, das, was nach Meinung Rilkes seit tausend Jahren ungesagt geblieben ist, nun ausgesagt und wirklich gemacht werden soll. Die Wahrheit soll „ins Werk gesetzt werden.“<sup>67</sup> Ruprecht faßt das in einem für die Rabulistik der Existenzialphilosophie typischen Heideggerzitat zusammen: „Die Symbolwelt der Dichtung ist eine Scheinwelt. Aber sie ist

es nicht im Vergleich zur Wirklichkeit, da sie dieser wesenhaft vorgängig ist. Sie ist es vielmehr im wörtlichen Sinne des Anscheinens und Erscheinens von Wahrheit. In diesem Schein ereignet sich ein ‚Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit‘.“<sup>68</sup> So viel wird aus dem schwer verständlichen Zitat doch deutlich, daß der moderne Dichter in seiner Bildwelt das Unsägliche sucht, weshalb auch diese Bildwelt unsäglich wird.<sup>69</sup> Diesen Gedanken hat dann W.Y. Tindall bis zur letzten Konsequenz geführt.

(iv) W.Y. Tindall: Tindalls Untersuchung<sup>70</sup> ist ein höchst problematisches Werk. Problematisch, weil in ihm der Standpunkt vertreten wird - nicht verbatim aber doch implicite - daß die moderne Literaturwissenschaft im Grunde nur noch auf der Ebene der geistreichen und phantasievollen Spekulation möglich sei. Es ist hier nicht der Ort die Frage zu erörtern, ob die moderne Dichtung sich in einer künstlerischen und existenziellen Krise befinde. Wenn man jedoch Tindalls Studie ernst nehmen möchte, muß man - sicher gegen Tindalls Intention - zu diesem Schluß kommen. Denn so wie das Buch nur von „if“ und „when“ und „maybe“ und „but“ und „however“ lebt, sozusagen eben Behauptetes und Vermutetes sofort selbst wieder in Frage stellt,<sup>71</sup> so versucht es auch darzutun, daß die moderne Dichtung von denselben Maximen geleitet werde, daß ihr also ein bewußtes Werkschaffen fehle, daß ihre Aussage und Wirkung auf Zufall beruhe und nicht auf künstlerischem Können. Obwohl das ganze Werk hier nicht referiert werden kann, möchte ich doch kurz auf dessen wichtigste Ergebnisse eingehen, weil sie kennzeichnend sind für die zeitgenössische Symbolwissenschaft.

Tindall unterscheidet zwischen einer funktionellen Symbolik und einer allgemeinen. Unter ersterer versteht er die Verwendung von einzelnen Bildern als Strukturelementen in einer Dichtung.

Unter letzterer ist die Gesamtbedeutung eines literarischen Werkes gemeint.<sup>72</sup> Das funktionelle Einzelsymbol sagt immer etwas aus, was ohne Symbol nicht aussagbar wäre. Wäre es direkt aussagbar, brauchte man kein Symbol.<sup>73</sup> Tindall macht sich die Vorliebe für das „Unsagbare“, „Unsägliche“ durchaus zu eigen, wobei er nicht wahrhaben möchte, daß eine Allgemeingültigkeit auch ohne Bild, in rein gedanklichen Begriffen umschrieben werden kann, wie es die Philosophie ja dauernd tut. Die Dichtung spricht aus Bildern - die Philosophie in Ideen oder Begriffen. Der Unterschied liegt nach Tindalls Auffassung anscheinend darin, daß die Dichtung eben noch mehr sagen möchte als die in Begriffen operierende Philosophie. Daher bleibt im dichterischen Symbol (Tindall nennt das „Symbol“, was ich unter dem Begriff „Chiffre“ zu definieren versucht habe) immer ein „unstated and indefinite remainder of inner meaning“ übrig. „The symbol seems a metaphor, one half of which remains unstated and indefinite.“<sup>74</sup> Dabei ist es gleichgültig, ob der Dichter eine bestimmte Deutung beabsichtigt hat oder nicht. Auch wenn ein Dichter einem „Symbol“ eine bestimmte Meinung und Deutung hat geben wollen, so gibt es darüber hinaus noch unzählige andere Deutungsmöglichkeiten, deren sich der Dichter bei Abfassung des Werkes gar nicht bewußt war. Der extreme, wenngleich sehr häufige Fall ist der, wenn der Dichter sich vorher gar nicht darüber klar war, was er schaffen würde. Gide: „My interest is what I have put into the work without knowing it, - the unconscious part that I like to call God's.“<sup>75</sup> Für die passive Literaturpraxis (Literaturwissenschaft, Leserpublikum) ergeben sich daraus nicht unwichtige Folgen: die in den so zustande gekommenen Bildern („Symbolen“) enthaltene Bedeutung, und das heißt doch letzten Endes die dichterische Aussage, stellt sich nach Tindall jedem anders dar: den Charakteren des Romans selber, dem Dichter, dem

Leser und dem Kritiker.<sup>76</sup> Bedenklich ist in dieser Auffassung nicht, die Unterscheidung zwischen Autor und Leser - man kennt ja das Beispiel Thomas Manns, der sich bei der Selbstdeutung seiner Werke geflissentlich die Meinung der Kritik zu eigen machte - wohl aber die Unterscheidung zwischen Kritiker und allgemeinem Leser. So wahr es ist, daß der Kritiker und Literaturwissenschaftler sich leichter und schneller zu schwer verständlichen Werken Zugang verschaffen kann, so bedenklich mutet es doch an, wenn zwischen Literaturwissenschaft und allgemeiner Leserschaft unterschieden wird. Denn ein echter Dichter schreibt nicht entweder für den Fachkreis oder die breite Leserschaft, sondern aus innerem Drang. Die Poetiken aller Zeiten mögen jede auf ihre Art den dichterischen Schaffensprozeß anders begründen wollen, die Definitionen, was Dichtung sei, mögen so verschieden sein wie Tag und Nacht - letzten Endes zeigt doch schon der Umstand, daß jeder Dichter sein Werk veröffentlicht, daß er mit der Aufnahme seines Werkes durch ein lesendes Publikum rechnet. Und warum würde er sich um dieses Publikum bemühen, wenn er ihm nichts „zu sagen“ hätte. Darf man da allen Ernstes annehmen, daß er Kritikern und „sonstigen Lesern“ verschiedene Dinge sagen möchte? Tindall hat hier - wiederum ganz gegen seine Intention - eine der wirklich aktuellen Nöte des Kunstlebens unserer Tage sichtbar gemacht (nicht zuletzt liegt darin der Wert seines Buches): daß sich die von der Fachwelt anerkannte Kunst eigentlich für ihre Anerkennung nur noch auf das in der Fachwelt mögliche Urteil beruft.<sup>77</sup>

Tindall selbst teilt diese Auffassung nicht: in der nicht ausdeutbaren Bedeutung des einzelnen „Symbols“ liegt nach seiner Meinung ja auch nur eine Teilfunktion desselben beschlossen. Viel wichtiger ist ihm dessen Aufgabe, als funktionelles Glied

im Ganzen des Dichtwerkes zu dienen. „More important .... is the power of the symbol to put parts of a literary work together in the service of the whole.“<sup>78</sup> Tindall macht also auch für die Chiffre geltend was ich früher in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Einzel- und Gesamtsymbolik darzustellen versuchte. Der Unterschied zwischen Tindalls „symbol“ und dem klassischen Gesamtsymbol liegt darin, daß ersterem die Aura der Gegenstandslosigkeit, Geheimnishaftigkeit eignet und es daher nicht die künstlerische Präsenz des konventionellen Symbols hat. Die rein funktionelle Aufgabe der symbolistischen Bilder, Chiffren und Metaphern, ein künstliches Ganzes zu schaffen, das nun seinerseits w i e d e r bedeutungsdunkel und geheimnisvoll ist, macht nach Tindall gerade den Reiz der modernen Literatur aus. Daß diese Form der strukturellen Einzelchiffre vorwiegend in der Lyrik angewendet wird, anerkennt auch Tindall.<sup>79</sup> Tindall empfiehlt dem Leser eines Gedichtes, dessen Einzelbilder sich jeder zusammenhängenden Sinngebung entziehen, „to resist the [poet's] invitation to translate; for the meaning of its images is less important than t h e i r a c t i o n a n d a p p e a r a n c e.... It is best to enjoy the surrealist picture.“<sup>80</sup> Die Bilder sind nicht in verständliche Begriffe übersetzbar, „left as they are, however, the [poet's] images are brilliant and functional.“<sup>81</sup> Es hält schwer, sich diese Gedankengänge anzueignen und dann noch an die Sinnvollheit einer auf solch unbestimmten Grundlagen beruhenden Dichtung zu glauben. Tindall wischt diese Bedenken vom Tisch dadurch, daß er in der modernen Kunst das Ästhetische für das Primäre hält: der moderne Künstler hält sich nicht an eine bereits geschaffene Welt, er schafft seine eigene: „That this world is an aesthetic rather than a cosmic structure is what we might expect; for poets, seeking unity, find it in art alone. But they have this advantage

over their predecessors who inherited a world already made. As creators they can enjoy the sensations of God and like Him they can retire into what they have made or sit upon it."<sup>82</sup>

Wenn die Einzelchiffren in einer solch wahrhaft göttlichen Willkür geschaffen - wollte man Tindall genau übersetzen, müßte man sagen: erschaffen - werden, versteht es sich von selbst, daß das Kunstwerk als ganzes derselben Geheimnishaftigkeit untersteht wie die einzelnen Bilder. Die symbolistischen Romane sind nicht zu deuten.<sup>83</sup> Dazu einige Zitate: „Thinking what he intended, the author allows his intention to hide what he has made, which independent now, is another thing entirely."<sup>84</sup> „What the author thinks he has created is an apparatus that each, including its creator may use as he can."<sup>85</sup> Tindalls Folgerungen, die er jedoch selbst wieder wörtlich in Frage stellt,<sup>86</sup> laufen mit monotoner Regelmäßigkeit darauf hinaus, daß das echte „Symbol indefinite“ ist. Nichts ist sicher, nichts ist bestimmt, es sei denn das Wissen, daß das „Symbol“ sich nicht bestimmen läßt, „... and all I can be sure of is what Valéry, leaving the Sorbonne, proclaimed: ‚Il n'y a pas de vrai sens d'un texte‘ - a symbolist work has no certain meaning.“<sup>87</sup>

(v) K.S. Guthke: Guthke zeigt überzeugend,<sup>88</sup> welche Hintergründe für die bei Tindall dargestellte Dichtermeinung, der Dichter erschaffe wie Gott sich seine Bildwelt, geltend zu machen sind. Die Ausführungen Guthkes zu C.F. Meyer interessieren in diesem Zusammenhange nicht, wohl aber die Darlegung der tieferen Auffassung der Symbolismus, dem wir nach Guthke auch Meyer teilweise schon zuzuordnen haben. Guthkes Untersuchung zeigt, daß die Poetik der Klassik, derzufolge der Künstler sein Weltbild gestaltet,<sup>89</sup> sich unter anderem, man möchte fast sagen, konkreterem Aspekt im Symbolismus wiederfindet. Denn das Neue ist

im Gegensatz zur Klassik, daß die Kunst nicht nur sittlich wirkt, sondern auch die gesamte Wirklichkeit bestimmt: „Ästhetizismus und Surrealismus hatten ihre Sinnmitte ja in jener These, daß es die Kunst sei, die den wesentlichen Aufschluß über Sein und Bestimmung des Menschen vermittle, in höhere Wesensbereiche hinausgreife als jegliche andere Form menschlicher Erkenntnistätigkeit, daß die Kunst daher dem naturhaften Sein übergeordnet sei und es präformiert vorwegnehme ... Die Kunst gibt dem Leben Bedeutung und Sinn, indem sie es auf seine Urformen verweist; und das wirkliche Leben paßt sich an und fügt sich der Kunst als einer Schau des Wahren und im platonischen Sinne Ideal-Urbildlichen. Kunst wird Ordnungsprinzip der Lebens ....“<sup>90</sup> So sehr dies Zitat noch an die Klassik gemahnt, so weit ist dessen innere Bedeutung von jener entfernt. Denn wo die Klassik es darauf anlegte, im Kosmos, in der Schöpfung, in der Natur das Wahre zu erschauen, eben im symbolischen Bild, wird in der symbolistischen Kunstauffassung die Wirklichkeit erst durch das künstlerische Bild geprägt. Am extremsten, wenngleich am konsequentesten ausgeprägt findet sich nach Guthke diese Meinung bei dem englischen Symbolisten Oscar Wilde, der meint: „die Wirklichkeit müsse der Kunst konformieren: In der exzentrischen Weise dieses Autors lautet sie im „Essay on the Decay of Lying“ dahin, der Nebel an der Londoner Themse sei lediglich die Folgeerscheinung einer Stilrichtung in der zeitgenössischen Malerei.“<sup>91</sup> Es versteht sich von selbst, daß diese extreme Haltung, die sich ja selbst ad absurdum führt, nicht Allgemeingut des Symbolismus geworden ist. Aber sie ist doch grundlegend symptomatisch für den Anspruch des modernen Chiffreschaffens, die Bildwelt nach eigenem und freiem Ermessen zu gestalten, zu bilden, auch dann, wenn sich ein konkreter Bezug zur Wirklichkeit nicht mehr herstellen läßt.

Wenn das in diesem Abschnitt Ausgeführte kurz zusammengefaßt werden darf, so ist zu sagen, daß die symbolistische Literaturforschung die wesentlichen Elemente der neuen Bildform im Kerne erfaßt hat: Abwendung vom Konkreten und Wirklich-Möglichen, das heißt, Verleugnung der epischen Realität, an deren Stelle die Suggestion tritt (Symons, Tindall); die Bereitwilligkeit, das Viel- und Mehrdeutige in der modernen Bildwelt nicht als einen Mangel, sondern als künstlerische Qualität zu würdigen (Bowra, Ruprecht, Tindall); die dichterische Souveränität, die sich ihre Bildwelt in gottähnlicher Freiheit selbst - und damit auch die irdische Wirklichkeit - schafft, die mehr aus dem Denken als aus der demütigen Anschauung lebt (Ruprecht), die Unsägliches in selbstkonstruierten Bildern auszusagen beansprucht (Ruprecht) und von daher ihre kryptischen Bilder, Metaphern, „Symbole“ erhält; die dichterische Freiheit, dunkle Einzelbilder nicht nur mit einer nicht mehr interpretierbaren Bedeutungsfracht zu beladen, sondern diese auch lediglich rein strukturell zu verwenden - vor allem in der Lyrik - etwa wie die abstrakte Malerei Farben in einen rein ästhetischen Zusammenhang ordnet, ohne nun eine konkrete Aussage zu bezwecken (Tindall).

Nun ist jedem Kenner der modernen Literatur klar, daß hiermit keine neuen Erkenntnisse ausgesprochen werden und daß der oben dargestellte Forschungsstand durchaus der Dichtungswirklichkeit unserer Tage entspricht. Das Verwirrende dieser Forschungslage liegt, wie einleitend zu diesem Abschnitt schon gesagt wurde, für die Symbolforschung darin, daß diese neue Spielart der Literatur als „symbolische“ klassifiziert wird. Es ist hoffentlich bis jetzt klar geworden, daß die Forschung zur symbolistischen Literatur den Symbolbegriff viel zu weit

und zu undifferenziert verwendet hat und noch verwendet.

In diesem ganzen Fragenkomplex ist bis jetzt ein wichtiger Aspekt der modernen Symbolforschung noch nicht berücksichtigt worden, nämlich die Folgen, welche die Entdeckung der Tiefenpsychologie und die darauf aufbauende Archetypenlehre auf die literarische Symbolforschung hatte. Die Erörterung dieser Zusammenhänge gehört jedoch, wie sich gleich zeigen wird, engstens mit in den Bereich der modernen Chiffre und muß daher hier mit herein genommen werden.

#### d) Der Jungsche Symbolbegriff

Die Entdeckung der Archetypenlehre durch die Jungsche Psychoanalyse war von einschneidender Bedeutung für die Symbolforschung. Es ist ja wohl kein Zufall, daß das Entstehen der Chiffrenkunst chronologisch mit der Entfaltung der Psychoanalyse zusammenfiel. Man denke etwa an Joyce' Aufenthalt in der Schweiz, als Freud dort lehrte. Die Reduzierung allen menschlichen Handelns auf einige wenige archetypische Lebensnormen (etwa das Verhältnis Vater - Sohn, Liebende - Geliebte, Mutter - Sohn, usw.) führte einen gewissen Zweig der Literaturwissenschaft dazu, dieselben archetypischen Grunderlebnisse in den Werken sowohl alter als auch neuer Dichter zu finden. Was die Jungsche Archetypenlehre und die von Jung selbst vollzogene Anwendung derselben auf den schöpferischen Prozeß im Künstler für die moderne Literaturwissenschaft so anziehend macht, ist die Betonung des Unbewußten beim Entstehen des Kunstwerkes. Nach Jung schafft der Künstler nicht, es schafft aus ihm. Das im Kunstwerk Ausgesagte ist voll und ganz von der Person des Dichters zu trennen. Ein im Kunstwerk Bild gewordenes Erlebnis ist nicht

mehr persönliches Erlebnis des Dichters, es ist eine urmenschliche Vision. Diese Vision ist „ein wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit.“<sup>92</sup> Die Tatsache, daß in der Dichtung immer wieder die gleichen Motive und menschlichen Situationen auftauchen, zeigt nach Jung, daß alle die Dichter nicht etwa aus „überkommenen Stoff“ schaffen, sondern vielmehr „aus dem Urerlebnis, dessen dunkle Natur der mythologischen Figur bedarf und daher gierig das Verwandte an sich zieht, um sich damit auszudrücken.“<sup>93</sup> Der Dichter gestaltet das, was in allen Menschen unbewußt als latente Wahrheit schlummert, er schafft aus dem „kollektieven Unbewußten“<sup>94</sup>: Homer schöpft aus den gleichen seelisch-urmenschlichen Quellen wie etwa Goethe, Sophokles wie Joyce. Odysseus ist nicht ein griechischer Wanderer, sondern der Archetypus, das Urbild aller umhergetriebenen und suchenden Menschen, in der Antike (Homer) wie im 20. Jahrhundert (James Joyce). Der Dichter gestaltet nicht individuell erdachtes oder gar erfundenes Schicksal - das wäre nicht mehr Kunst, sondern er zeigt die menschliche Seele an sich. Faust ist kein Individuum, sondern eine urmenschliche Erscheinung. „Der Künstler ist ein Kollektivmensch, ein Träger und Gestalter der unbewußt tätigen Seele der Menschheit.“<sup>95</sup> Jung sieht nun in diesen sich immer wiederholenden Urerfahrungen (Frühling, Winter, Zeugung, Liebe, Tod, Blitz, Sturm, Ebbe, Flut, usw.) die Symbolursprünge und jede dichterische Epoche leistet im Grunde nichts anderes, als auf ihre Art diese Symbole immer wieder neu sichtbar zu machen.<sup>96</sup>

e) Die Anwendung der archetypischen Lehre in der Symbolinterpretation: (i) Joyce' „Ulysses“; (ii) Goethes „Mignon“ und Th. Manns „Echo“

Für die Auslegung der modernen Chiffrenkunst hatte die litera-

turwissenschaftliche Fruchtbarmachung der Archetypenlehre wichtige Folgen. Es tat sich hier eine Möglichkeit auf, zu den sonst so schwer verständlichen zeitgenössischen Werken einen Zugang zu finden, und vor allem, in den so „subjektiv verzeichneten“ und „synthetisch konstruierten Bildern“<sup>97</sup> eine allgemeingültig verpflichtende Sinnggebung zu finden, indem diese auf die uralten archetypischen Lebenszusammenhänge bezogen wurden. Ein Werk wie etwa Joyce' „Ulysses“, das, wie allgemein bekannt, auch dem gebildeten Mitteleuropäer rätselhaft bleibt, bekommt plötzlich eine ganz andere Aktualität, wenn der Held auf seiner nichtssagenden und endlos sich hinziehenden Wanderung durch Dublin (die „Handlung“ dauert chronologisch rund 24 Stunden und dafür braucht Joyce über siebenhundert Druckseiten!) gesehen wird als ein moderner Odysseus, als ein ewiger Wanderer, und wenn man das Verhältnis zwischen Leopold Bloom und Stephen Daedalus reduziert auf die archetypische Vater-Sohn-Bindung.<sup>98</sup> Ohne diese Deutungsmöglichkeit - wobei immer offen bleiben muß, ob Joyce mit dieser einverstanden gewesen wäre - würde der Roman mit seiner episch unendlich monotonen, banalen, uninteressanten und schalen Handlungsebene unerträglich. Das ohnehin nur ausgesprochen intellektuell eingestellten Lesern zugängliche Werk bedarf einer allgemein verpflichtenden Auslegung, will es überhaupt Leser finden. Mit seiner „story“, seinem „plot“ allein würde es lächerlich, ja für Drucker und Leser eine Zumutung.

(i) J. Joyce' „Ulysses“: Aber gerade das Beispiel Joyce zeigt, in welche Fragwürdigkeiten die archetypische Symbolforschung letzten Endes gerät, wenn sie die Chiffren, die sich jeglicher Sinnggebung verschließen, auf allgemein verpflichtende, urmensch-

liche Erfahrungen umbiegen möchte. Dafür zwei Beispiele, die für die Methode der tiefenpsychologischen Literaturwissenschaft typisch sein dürften.

Das erste Beispiel: Etwa in der Mitte des Joyceschen Romans „Ulysses“ gibt es eine Szene, in welcher Medizinstudenten im Vorraum eines Entbindungsheimes auf die Geburt eines Kindes warten, das eine Mutter unter schweren Wehen zur Welt bringen soll. Die Gespräche der wartenden Studenten stellen eine Parodie dar auf die verschiedenen sprachgeschichtlichen Stadien des Englischen von der Frühzeit bis zum modernen Zeitungsendenglisch. In sich sind die Gespräche ziemlich unzusammenhängend und man fragt sich, was diese, auch im Gesamtrahmen des Romans zusammenhangslose Szene soll. Die archetypische Literaturwissenschaft antwortet: „the students are waiting for the child to be born, and the parodies of the successive stages in the development of language are Joyce's way of mirroring the development of the embryo in the womb.“<sup>99</sup>

Das zweite Beispiel: Im gleichen Roman kommen mehrmals Stellen vor, in denen Menschen im Vorgang des Urinierens oder Stuhllassens dargestellt werden: nicht in pornographischer Absicht, sondern im Zuge der stream-of-consciousness-Methode, die sich zutraut - mit welchem Erfolg, bleibe dahingestellt - auch das Alleralltäglichste poetisch zu bannen.<sup>100</sup> Offensichtlich hat Joyce diese - zwar menschlich wichtigen - aber dichterisch banalen Vorgänge nicht aus Mangel an dichterischem Stoff, sondern bewußt als menschliche Vorgänge in den Roman aufgenommen. Man fragt sich, warum? Die Vorgänge selbst sind nicht grell-abstoßend dargestellt, sondern werden sachlich-nüchtern referiert, wie etwa ein Patient seinem Arzt seinen Stoffwechsel mitteilen würde. Schockieren möchte also Joyce nicht. Was aber

möchte er? Die archetypische Symbolforschung sucht eine Antwort - etwa für eine Nachttopfszene: „if water, as Joyce has made plain, suggests life, and making it suggests creation, Mrs. Bloom on her pot seems the creative imagination.“<sup>101</sup>

Es ist jedem Einsichtigen klar, daß solche Deutungen sich selbst ad absurdum führen. Und hier ist die Freiheit, die bei der Auslegung moderner Chiffren immerhin gewährt sein muß, in unbegründete Spekulation ausgeartet.<sup>102</sup> So hat etwa Melvilles Weißer Wal sich die verschiedensten Ausdeutungen gefallen lassen müssen: „he has been identified with - among other concepts - nature, fate, sex, property, the father-image, God himself.“<sup>103</sup>

Ich habe diese Beispiele nicht um ihrer selbst willen gewählt, sondern vielmehr, um daran einen für die Symbolforschung verhängnisvollen Aspekt aufzuzeigen; die Archetypenlehre hat ein großes Maß an Spekulation, an unbegründeter Tiefsinnshascherei in der Symbolforschung gesellschaftsfähig gemacht. Wo das Spekulative in der Bewertung der modernen Literatur noch durchaus gerechtfertigt erscheint - eben aufgrund der Vieldeutigkeit der modernen Chiffre -,<sup>104</sup> ist es doch sehr fraglich, ob das Symbol an sich solchen Maximen unterworfen werden sollte.

(ii) Goethes „Mignon“ und Th. Manns „Echo“: Daß dies in eine Sackgasse führen muß, hat A. Dornheim sehr unfreiwillig in seiner Deutung der Goetheschen Mignon und des Mannschen Echo dargetan.<sup>105</sup> Nicht das Ergebnis dieser Untersuchung (Goethes Symbol entstammt naivem Erleben, Manns Symbol dem Intellekt, der rationalen Konstruktion)<sup>106</sup> soll hier in Frage gestellt werden, wohl aber die Anwendung des Begriffes „Symbol“. Ausgangspunkt der Dornheimschen Untersuchung ist die Behauptung, in Mignon und in Echo spiegle sich der Archetypus des „gött-

lichen Kindes". Beide Dichter, sowohl Goethe als auch Thomas Mann hätten diese Gestalt aus uralt-kollektivem Erlebnis- und Erfahrungsgut mythologischen Ursprungs gestaltet. Folglich ist nach Dornheim Mignon nicht nur Bedeutungsträger einer bestimmten Idee, sondern Mignon i s t ein uralter Archetypus des göttlichen Wesens: sie i s t Aphrodite, sie i s t Hermes, sie i s t Hermaphroditos, sie i s t Wilhelm Meister, und dieser i s t Mignon.<sup>107</sup> Und kraft dieser Göttlichkeit führt Mignon Wilhelm Meister - dieser i s t wiederum Goethe selbst - „in seine eigene mythische Landschaft, in das Land der klassischen Humanität.“<sup>108</sup> Auch der kleine Echo ist der Typus der sich offenbarenden Göttlichkeit. Er ist „Ausdruck des Zeitlos-Mythischen, in dem das Übernatürliche sich dem Menschen im göttlichen Kinde nähert.“<sup>109</sup> Und zur Symbolhaftigkeit der Echo-Gestalt führt Dornheim weiter aus: „die Echo-Figur ist keine Allegorie, deren Bilder einen Sinn enthalten, der entziffert und objektiviert werden könnte und müßte. Sie ist ein Symbol, ein gestaltetes Mythologem, das in seiner individuellen Form das Allgemeine, das Archetypische und Ewige darstellt ... Das Mythologem .... ist, es bedeutet nicht. Und somit ist auch der kleine Echo .... die Totalität der menschlichen Psyche, dargestellt im Aspekt des göttlichen Kindes.“<sup>110</sup>

Dornheim versteht demnach den Echo als einen Archetypus, als ein Symbol, das nicht ausdeutbar ist. Er unterwirft diese Kinder-gestalt aus dem Faustus-Roman der psychoanalytischen Symbolauf-fassung. Das an sich wäre nicht unbedingt anfechtbar. Anfechtbar wird dieses Verfahren erst dann, wenn die Dornheimsche Deutung an der Echo-Gestalt später Attribute aufzufinden meint, die nur mit den Begriffen der klassischen Allegorie-Definition gedeutet werden können. Im Gegensatz zu Goethes „erlebtem Mythologismus“

(Mignon) „zeigt der Roman Manns eine wesentlich i n t e l l e k-  
t u e l l e, e r d a c h t e und nachkonstruierte Mythologie.  
Mit der Echo-Gestalt gibt Mann ein Beispiel für das, was Er-  
matinger den teleologisch-rationalistischen Symbolismus genannt  
hat, der sich vom naiven Symbolismus der Volksmymen und der  
idealen dynamischen Symbolik Goethes unterscheidet durch das  
klare Bewußtsein seiner Inhalte und die begriffliche Starre mit  
der sich diese darstellen.“<sup>111</sup> Dornheim scheint nicht gemerkt zu  
haben, daß er sich mit diesen beiden Deutungen (Echo = arche-  
typisches Symbol; Echo = teleologisch-rationalistisches Symbol)  
diametral widerspricht. Denn Ermatingers „teleologisch-ratio-  
nalistische Symbolik“ umschreibt die klassische Allegorie, das  
konstruierte Bild, das bewußt zum Träger eines tieferen Sinn-  
zusammenhangs gemacht wird, das bis in alle Fäserchen ausdeutbar  
ist, das aus sich nichts ist, dagegen nur bedeutet.<sup>112</sup> Dagegen  
kommt Dornheim, wie oben festgestellt, zu dem Ergebnis: Echo als  
Mythologem i s t, e r b e d e u t e t nichts!

Es geht hier nicht um die Frage, ob die Echo-Gestalt der mo-  
dernen Chiffrenkunst angehört oder der Symbolik im alten Sinne.  
Es soll nur gezeigt werden, welche Verwirrung in der Symbolfor-  
schung entsteht, wenn die Erkenntnisse der Archetypenlehre mit  
dem terminologischen Handwerkszeug der herkömmlichen Symbol-  
auffassung dargestellt werden.

Die in den Abschnitten c) bis e) dieses Kapitels dar-  
gestellte Neigung der modernen Symbolismusforschung und der  
Archetypenlehre, das symbolistische Bild - also das, was ich  
als Chiffre zu umschreiben versucht habe - und den Archetypus  
als Symbole zu bezeichnen, hat zu ganz massiven Angriffen gegen  
diese beiden Forschungsgebiete geführt. Ehe nun im nächsten

Kapitel der Versuch gemacht werden soll, die Fronten zwischen Chiffre und Symbol noch klarer abzugrenzen, muß die Symbolforschung, die sich zum Wortführer dieser Angriffe gemacht hat, kurz dargestellt werden.

f) Die Angriffe der Symbolforschung gegen den tiefenpsychologischen Symbolbegriff und gegen die Symbolismusforschung

Es hat nicht ausbleiben können, daß die Bemühungen um das literarische Symbol zu einer scharfen Ablehnung des symbolistischen Bildes, der Symbolismusforschung und der archetypischen Symbolauffassung geführt haben. Da diese Forschungsrichtung in ihrer Kritik nicht immer sehr präzise unterscheidet zwischen tiefenpsychologischer und rein symbolistischer Symbolforschung - eine Trennung, die sehr schwer durchzuhalten sein dürfte - mag es methodisch gerechtfertigt sein, die Auseinandersetzung mit diesen beiden Richtungen geschlossen darzustellen.

(i) H. Pongs: Die erste wirklich ernst zu nehmende Kritik an der tiefenpsychologischen und symbolistischen Symbolismusforschung hat H. Pongs geführt.<sup>113</sup> Es ist im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, ausführlich auf die Untersuchungen von Pongs einzugehen, es muß genügen, wenn die wichtigsten Ergebnisse referiert werden.<sup>114</sup>

Für das Verständnis der Pongsschen Kritik ist es unerlässlich, Pongs' Ausgangspunkt zu kennen. In Pongs' Symbolauffassung spiegelt sich auch seine Dichtungsauffassung, die davon ausgeht, daß echte Dichtung nur im Bezug zum Göttlichen, Kosmischen, zu ewigen Ordnungen, zum Transzendenten möglich ist. Der Dichter ist der Vermittler des Göttlichen in unsere chaotische und in keiner Weise heile Welt hinein. Pongs zeigt das wiederholt unter Hinweis auf das erschütternde Leben Hölderlins, der diesen dich-

terischen Auftrag wie keiner sonst zu erfüllen bestrebt war. Das von Pongs mehrfach zitierte Schlüsselzitat aus Hölderlin lautet:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern  
Ihr Dichter, mit enblößtem Haupte zu stehen,  
Des Vaters Strahl, ihn selbst mit eigener Hand  
Zu fassen und dem Volk ins Lied  
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.<sup>115</sup>

Dazu Pongs' Kommentar: „Was die Dichtung Hölderlins auszeichnet ist Fürsorge und Liebe, er will dem Volk das Heilige bringen ... Nur im Bild vermag der Sterbliche das Heilig-Furchtbare zu ertragen,<sup>116</sup> der Dichter wird zum Mittler, dessen Bilder das Göttliche verhüllend spiegeln, so wie sich im religiösen Kult das Göttliche durch das Sakrament spiegelt und mitteilt. Im bildenden Vermögen des Dichters vollzieht sich die Wandlung des Geoffenbarten ins Mitteilbare.“<sup>117</sup> Und an anderer Stelle: „Darum auch braucht und sucht der große Dichter den Bildbereich der großen kosmischen Dinge. In ihnen findet er Gesetzhaftes verbürgt, das Walten einer Ordnung, die mit ihren Bezügen einen Halt gibt in dem Chaos, in das den Menschen immer neue Gefühle werfen. Daran bewährt sich der zusammenfassende Blick des wahren Dichters, dem Welt und Ich dieselbe großgeschaffene und gottdurchdrungene Einheit darstellt. Urbilder bieten sich ihm dar, in die er die Grundzüge seiner Weltauffassung hineinformen kann.“<sup>118</sup> Das wissenschaftliche Werk von Pongs sucht in der modernen Dichtung diejenigen Dichter, in deren Werk „mit dem Gericht über die alles relativierende Welt ein Verhältnis zu den absoluten Werten wieder gesucht wird.“<sup>119</sup> Es kommt also darauf an, daß der Dichter seine Symbole, seine dichterischen Bilder solchen Bereichen entnimmt und solcher-gestalt formt, daß an ihnen absolute Werte, ewig Wahres und All-gemeingültiges aufgezeigt wird, dadurch Halt und Festigkeit

gebend in einer Welt des Chaos und der Not. Und es ist Pongs' Überzeugung, daß ein wahrer Dichter sich diesem Auftrage nicht entziehen kann, auch wenn er es möchte: Pongs zeigt z.B. wie in den Werken G. Benns und B. Brechts - ganz gegen das bewußte dichterische Wollen dieser Dichter - der wahre, auf Ewiges hinweisende Dichterberuf immer wieder durchbricht.<sup>120</sup>

Von diesem Ausgangspunkt her kommt Pongs zu seiner scharfen Ablehnung der tiefenpsychologischen Symbolauffassung. Er hat als erster darauf hingewiesen, daß die Psychoanalyse sich ja an der Untersuchung krankhafter Seelenzustände entwickelte. Sie ist eine ärztliche Wissenschaft, die vor jeder Therapie zunächst die Krankheitssymptome aufzudecken hat. Pongs versucht nun den Kurzschluß nachzuweisen, der seiner Meinung nach bei der tiefenpsychologischen Symbolforschung darin liegt, die sogenannten Urbilder aus dem kollektiven Unbewußten herleiten zu wollen. Der künstlerische Prozeß, genauer, die Symbolbildung vollzieht sich nach der Lehre der Psychoanalyse aus dem „verdrängten Unbewußten, das sich gegen das Verbot des Bewußtseins Ersatzbefriedigungen schafft. Beim Neurotiker treten sie auf als krankhafte Symptome, Einbildungen, beim Künstler als Flucht in das Zwischenreich der Phantasie, als Phantasieersatz im sogenannten künstlerischen Symbol.“<sup>121</sup> Diese Auffassung, der Künstler sei im Schaffensvorgang a priori auf die gleiche Stufe zu stellen wie der Neurotiker, lehnt Pongs ab: „die Psychoanalyse erfaßt als ärztliche Wissenschaft der Neurosenbehandlung das Unbewußte auch im Künstler zunächst nur als das verdrängte Unbewußte eines krankhaft auf sich bezogenen Einzelmenschen, der Triebmechanismen ausgeliefert ist. So verzerrt sich das Bild des Künstlers, der Kunst überhaupt. ‚Der Künstler‘ sagt Freud in den ‚Wegen zur Symptombildung‘, ‚ist im Ansatz ein Introver-

tierter, der es nicht weit zur Neurose hat."<sup>122</sup> Dabei ist der Hinweis wichtig, daß Pongs das Entstehen symbolischer Bilder aus dem Unbewußten des Künstlers nicht leugnet, dieses aber aus ganz anderen Quellen herleiten möchte, eben aus dem oben angeführten Bezug zum Göttlichen, Transzendenten. Der wahre Künstler schöpft nach Pongs seine Symbole aus dem Unbewußten,<sup>123</sup> dieses aber speist sich aus einer geheimen Verbindung zum Göttlichen und ist nicht identisch mit dem als krankhaft zu bewertenden und die so bekannten Komplexe bewirkenden „verdrängten Unbewußten“ der Tiefenpsychologie. Pongs rügt also an der tiefenpsychologischen Symbolforschung, daß sie nicht in der Lage ist, das Allgemeingültige, das „Anagogische“ in künstlerischen Symbolen zu erkennen, sondern diese vielmehr von den Komplexen her deuten möchte. Der einzige Wert, den Pongs in der Psychoanalyse für die Literaturwissenschaft sieht, liegt darin, daß man sie negativ verwerten könnte „für eine Scheidung des Echten und Unechten.“<sup>124</sup> „Unschätzbar müßte die Psychoanalyse werden, wenn es gelänge, in ihr sozusagen das Reagenzmittel zu finden, woran sich untrüglich die unechten Dichtungen erwiesen als solche, die nur dem Subjektiven und dem privaten Unbewußten dienen, die nur Wunschbilder, Ersatzphantasien für verdrängtes Unbewußtes sind, abgelöst von dem Boden, auf dem die großen allgemeingültigen anagogischen Symbole wachsen; derart also, daß die echte objektive Dichtung erst beginnen würde jenseits des Bereichs, der psychoanalytisch faßbar ist.“<sup>125</sup> Dichtung wäre dann zu trennen nicht nur von der seit eh und je üblichen reinen Unterhaltungsliteratur, sondern auch vom Werk jener Dichter, die „durch bewußte Einbeziehung der Psychoanalyse“ in ihr Werk verführt werden, „ihr intuitives Wissen einzutauschen gegen den Schematismus der Tiefenpsychologie. Statt lebensvoller Charaktere und Schicksale findet man dann Typen, deren Innenleben

nach bekannten Triebmechanismen abläuft." <sup>126</sup>

Um der Gerechtigkeit willen muß hier erwähnt werden, daß Pongs der tiefenpsychologischen Symbolforschung insofern nicht ganz gerecht wird, als er ihr unterstellt, sie deute die dichterischen Bilder nur aus krankhaften Seelenzuständen. Sie tut das gewiß, indem sie gewisse urmenschliche Situationen auf bestimmte, von ihr selbst entwickelte Komplexvorstellungen zurückleiten möchte - das berühmteste Beispiel ist wohl der Oedipus: aus dem Sophokleischen Wahrheitsfanatiker wird ein sexuell-triebhafter Sohn-Mutter-Komplex.<sup>127</sup> Aber andererseits muß auch zugegeben werden, daß die vor allem dann von Jung entwickelte Archetypenlehre die Symboldeutung in solchen urmenschlichen, sogenannten archetypischen Lebenshaltungen sucht, die nicht unbedingt krankhaften Komplexvorstellungen oder traumaartigen Triebmechanismen entspringen. Die etwas einseitige Darstellung der Archetypenlehre bei Pongs und dessen Reduzierung derselben auf nur Krankhaftes entspringt einerseits Pongs' anspruchsvoller Auffassung vom seherisch-anagogischen Auftrag des Künstlers und andererseits seiner Auffassung von der Dichtungswissenschaft. Pongs scheint einer der heute seltenen Literaturwissenschaftler zu sein, die die Dichtungswissenschaft nicht nur als eine intellektuell-wissenschaftliche Aufgabe auffassen, sondern diese auch stets von neuem kulturkritisch zu verantworten suchen. Und unsere Zeit ist von der Sache her so angelegt, daß ein solcher Ausgangspunkt mehr zum Kulturpessimismus als -optimismus neigen muß. Pongs kommt daher in der Darstellung zeitgenössischer Dichtung sehr leicht zu scharfen - obwohl keineswegs nur ablehnenden - Urteilen, die so notwendig sie dem kulturbesorgten Zeitgenossen erscheinen mögen, den Gefahren der Einseitigkeit, wie sie jede scharfe Kritik in sich birgt, nicht immer zu entgehen vermögen.

(ii) R. May: Es ist vielleicht nicht unwesentlich, bei diesem Forschungsüberblick auch ein Werk mit einzubeziehen, das aus einer ganz anderen Disziplin, aber auch aus einer kulturkritischen Besorgtheit heraus die Herleitung der Symbole aus den von der Psychoanalyse erschlossenen Krankheiten der Seele ablehnt: die praktische Psychiatrie.<sup>128</sup> Das Hauptanliegen des in der therapeutischen Psychiatrie tätigen May liegt darin, darzutun, daß es der Psychoanalyse nicht gelungen ist, die heilende und bewahrende Bedeutung und Wirkung von Symbolen und Mythen zu erkennen, daß diese vielmehr in ihrer destruktiven Funktion analytisch ausgewertet werden. May möchte nun als praktizierender Psychologe erneut auf die Bedeutung und Funktion des Symbols als bergendem und heilendem Ordnungselement im Dasein des Menschen hinweisen. Und da der tiefenpsychologische Symbolismus in der modernen Literatur eine so wichtige Rolle spielt, scheinen mir Mays Ausführungen - obwohl streng genommen nicht zur Literaturwissenschaft gehörend - nicht ganz unwichtig zu sein.

Ausgangspunkt der Mayschen Untersuchung ist die Behauptung, die Zeit des 20. Jahrhunderts habe das Wissen um grundlegende Bilder und zentrale Symbole als gestaltenden Mächten des Ordnungsgefüges der Menschheit verloren: „The contemporary man suffers from the deterioration and breakdown of central symbols in Western culture.“<sup>129</sup> Grundlegende und das Chaos des Lebens bewältigende - nicht beseitigende - Zentralsinnbilder wie sie frühere Zeiten kannten (etwa die Mythologeme der Antike) kennt der moderne Mensch nicht mehr. Die griechische Klassik erkannte etwa im Zeichen des Kreises Ausgeglichenheit, ewige Bewegung, die goldene Mitte; das Mittelalter etwa - um eines von unzähligen Sinnzeichen zu nennen - das Dreieck als die Verbindung „Gott-Welt“.<sup>130</sup> Die Moderne ist solchen Zeichen und Sinnbildern

nicht mehr zugänglich. Das Wahrzeichen unserer Tage ist der Wolkenkratzer „surging upward from its narrow base, utilizing nature not to be united with but simply to stand upon, each building rising upward not for spiritual purposes but for achievement, getting to 'the top', the spirit of 'moving onward and upward' every month and every year, surging on and on not to infinity or heaven, but caught in the perpetual motion of the everlasting upward drive of finiteness ... What is the underlying meaning of a symbol that 'scrapes' the sky which is never there? This standing on nature in order to move away from nature, upward to 'a top' which never exists, is obviously parallel to the competitiveness in business life and is reflected in the mottos on the front of the churches among those skyscrapers, 'how to be happier and happier'. It is revealed, too, in the restlessness, frustration, and often despair of our patients and countless other people living in the shadows of these vertical shafts of aluminium power."<sup>131</sup> Wenn es also Wahrzeichen gibt, so offenbaren sie keinen über sich hinausweisenden Sinnzusammenhang, der dem Menschen in der Bewältigung seines Lebens Hilfe und Stütze wäre. Das alte Griechenland, z.B., fand in seinen Mythen und Symbolen die Möglichkeit, die Alltagsexistenz zu bannen, „to transcend the human situation“, sie sinnvoll zu überhöhen. Diese Symbole fehlen dem modernen Menschen in seinem Kampf gegen die Bedrängungen der Schuld, der Angst, der Verzweiflung. Und Mays Kritik liegt darin, daß die psychoanalytische Symbolforschung den rein regressiv-zerstörerischen Faktor des Mythos-Symbols, nicht aber den heilenden hervorhebt. Er bezieht sich dabei auf das viel umstrittene Oedipus-Problem. Der sophokleische Oedipus behandelt das Problem der Selbsterkenntnis, nicht das der Haß-Liebe zu Vater und Mutter - denn May macht überzeugend klar, daß Oedipus nicht seine Pflegemutter, die

Königin von Korinth liebt und ehelicht, sondern Iocaste, die er ja nicht als Mutter liebte, sondern als Frau, das heißt als andersgeschlechtliches Wesen. Und, einmal hinter den wahren Sachverhalt gekommen, sticht sich Oedipus die Augen aus, aber er kastriert sich nicht. Vor allem erkennt die psychoanalytische Auslegung des Oedipus-Bildes nicht, daß zum „Oedipus Tyrannus“ ja der versöhnende „Oedipus in Colonnus“ gehört, in dem sich für Oedipus die Einsicht in sein Schicksal vollzieht.<sup>132</sup>

Es kommt für May vor allem darauf an, zu zeigen, daß ein im Mythos ausgeweitetes Symbol meistens eine doppelte Kraft und Mächtigkeit hat: eine „regressive function“, die darin besteht, „to elicit and bring into awareness the repressed unconscious, archaic urges, longings, dreads and other psychic content“ und eine „progressive function“, eine erhöhende und das Dasein bewältigende Wirkung: „but on the other hand the symbol and myth reveal new goals, new ethical insights and possibilities they are a breaking through of greater meaning which was not present before.“<sup>133</sup>

(iii) W. Emrich: Wenn Pongs mit seiner Ablehnung der psychoanalytischen Symbolforschung diese in ihrem Ansatz- und Ausgangspunkt zu widerlegen versucht, und May als praktizierender Psychiater kulturkritische Bedenken dagegen erhebt, so beruht W. Emrichs Ablehnung mehr auf methodischen Überlegungen, die allerdings auch Grundsätzliches streifen.<sup>134</sup> Emrich wehrt sich gegen die Jungsche Archetypenlehre, weil er in ihr den Vorgang des Welterkennens und Weltdeutens, worin er die Aufgabe des Dichters sieht, nicht genügend berücksichtigt findet: „Das Symbol realisiert nicht ein unbewußtes mythisches Ahnungswissen, sondern vermittelt Erkenntnis, Einsicht in die Wesensstruktur

unserer Welt."<sup>135</sup> Es ist also nicht zu unterscheiden - wie es die Psychoanalyse lehrt - zwischen einem aus Mythisch-Unterbewußtem schöpfenden Symbolschaffen und einem rationalistisch denkenden Philosophieren. Beide sind im dichterischen Schaffensvorgang komplementär auf einander abgestimmt.<sup>136</sup> Das Symbol zeigt das G e g e n s t ä n d l i c h e und möchte im gegenständlichen Bild das „empirisch unfaßbare Eidolon“ (das dahinter stehende Bild, Gedanken, Idee) „aufleuchten lassen“. Die Philosophie dagegen möchte aus der gegenständlichen Wahrnehmung zur A b s t r a k t i o n gelangen und dadurch Gesetze für das Verhalten von Gegenständen ableiten.<sup>137</sup> Und diese beiden Komponente bilden zusammen „die Einheit des menschlichen Geistes, der anschauend und denkend zugleich das Sein aufschließen will, will er die Wahrheit des Seins nicht verfehlen.“<sup>138</sup> Der Vorgang des Symbolschaffens ist somit ein höchst bewußter und jeder Dichter schafft sich die für seine Zeit gültige Symbolik. Goethes Verwendung der alten Mythen etwa in „Faust II“ bedeutet nicht, daß sie denselben Bedeutungsgehalt haben wie in der Antike: „wird etwa ein dichterisches Symbol durch ein psychoanalytisches Traumsymbol oder durch ein mythengeschichtlich nachweisbares religiöses Symbol gedeutet und erklärt, so werden zwar analoge Sinnbilder sichtbar, aber es treten auch neue Sinngebilde hinzu, welche wieder zurückgenommen oder scharf von dem zu deutenden Symbol abgegrenzt werden müssen, wenn eine wissenschaftlich zulängliche Deutung erreicht werden soll.“<sup>139</sup> Und im Gegensatz zu Dornheim, tut Emrich dar, daß etwa Aphrodite und Hermes bei Goethe nicht unbedingt identisch sind mit Mignon oder Euphorion, daß diese zwar viel Gemeinsames mit jenen haben, aber durchaus auch Eigenes, etwa wenn in Euphorion der Gegensatz zwischen Klassik und Romantik symbolisiert werden soll.<sup>140</sup> Die Goetheschen Symbole entspringen also nicht nur dem kollektivem Unbe-

wußten, sondern auch der rationalen Reflexion.<sup>141</sup> Sie stehen daher auch immer in einem ganz bestimmten Zusammenhang mit dem Werkganzen. Sie erschließen ihre Bedeutung nur vor dem Hintergrund des Werkes, in dem sie Verwendung finden. Allein und lose stehend sind sie leer - also keine archetypischen Bilder.<sup>142</sup> Früher in der vorliegenden Arbeit wurde schon gezeigt, daß Emrich bei der Symbolinterpretation alle Strukturelemente einer Dichtung zur Erschließung des Symbol- und Kunstgehaltes mit heranziehen möchte. Die symbolische Aussagekraft ist für Emrich daher nur aus dem Gesamt von Gehalt, Inhalt und Form erschließbar. Diese Auffassung ist noch ein Grund, weshalb Emrich die Topoi-Forschung der psychoanalytischen Symbolwissenschaft so stark ablehnt. Wenn, wie Emrich fordert, jedes Kunstwerk aus seiner Struktur heraus auf seine Symbolik hin befragt werden soll, ist es klar, daß der jeweilige Symbolgehalt von dem einmaligen Charakter des betreffenden Kunstwerkes bestimmt wird. Wenn man also, wie die Psychoanalyse, die Symbole auf die Urarchetypen zurückführen möchte, wird das Kunstwerk in seinem Eigenrang mißachtet: „Werden aber solche Zentralsymbole lediglich als Topoi interpretiert, die durch die Jahrhunderte von Dichtung wandern (die von der Antike über Renaissance bis zu Goethe, zur Romantik, ja bis zur Gegenwart nachweisbar sind), so kann zwar ein einwandfreier Stammbaum traditioneller Sinnbilder entfaltet werden, aber eine solche rein historische Topoi-Forschung durchbricht und sprengt gerade den Kunstcharakter, die künstlerische Einheit des Werkes; sie schafft nämlich einen Verweisungszusammenhang, der außerhalb des Kunstwerkes selbst liegt.“<sup>143</sup>

(iv) F. Strich: Zu ähnlichen Ergebnissen wie Emrich war F. Strich<sup>144</sup> schon ein gutes Jahrzehnt vorher gekommen. Strich

macht sich zwar die Erkenntnis der Archetypenlehre zu eigen, derzufolge jede echte und wahre Dichtung die menschlichen Urphänomene aufleuchten läßt: „Jeder wahre Dichter hat jenen Zauberschlüssel Fausts, mit dem er in das Reich der Mütter steigt, umschwebt von den Bildern aller Kreatur, dem Schoße aller Urphänomene, aus dem er die Schatten heraufbeschwört, um sie mit Blut zu begnaden und zu lebendigen Gestalten zu machen.“<sup>145</sup> Strich möchte jedoch in dem Sichtbarwerden und Gestaltwerden einer lebendigen Symbolgestalt das bewußte Schöpferische stärker betont wissen, als das bei der Psychoanalyse der Fall ist, die das Entstehen des Symbols auf die Summierung von zahllosen Erfahrungen im Unbewußten zurückführt: „aus Summierung und Addierung entsteht keine lebendige Gestalt, wie ein Symbol es ist.“<sup>146</sup> Die dem Menschen innewohnende Kraft des ordnenden Geistes, der das Bleibende sucht (er schafft etwa die Sprache, ein Wort, einen Begriff, die Schrift) schafft sich ein Weltbild, dem dann die Symbole entspringen. Goethes Symbolik ist nach Strich Leistung eines Individuums, nicht das eines Kollektivs, auch dann nicht, wenn diese Leistung für die Menschheit allgemeingültig ist. Diese Leistung ist eine bewußte, nicht ein Akt des Unbewußten.<sup>147</sup>

Es ist in diesen Ausführungen nicht nur eine Ablehnung der archetypischen Symbolforschung zu sehen, sondern auch der symbolistischen. Denn aus Strichs Darlegungen geht deutlich hervor, daß er sich die echte Symbolik nur im wirklichen und anschaubaren Bilde verwirklicht denken kann. (Urphänomene werden mit Blut begnadet und zu lebendigen Gestalten gemacht). Strich versteht darunter nicht naturalistische Wirklichkeit, sondern die innere Überzeugungskraft der Bilder, bei denen Schein und Sein nicht zu trennen sind.<sup>148</sup> Die allgemeine Wahrheit, die das echte

Symbol sucht, läßt sich nur in und an der Wirklichkeit darstellen. Und gerade diese Wirklichkeit lehnt der Symbolismus bewußt ab. Nach Strich ist Goethe im Alter über diese Symbolik hinausgeschritten, als er den Versuch machte, die Urphänomene an sich - ohne äußere Gestalt - zu schauen: „... die schattenhaften Wesen im zweiten Teil des „Faust“, die Mütter, Homunkulus, die Sorge, aber auch Faust selbst, Gretchen als das ewig Weibliche, sind gewiß nicht mehr symbolische Gestalten, aber auch nicht Allegorien und Personifikationen von Begriffen, sondern Urphänomene selbst, die aus der Erscheinung zurückgetreten sind, entbildlicht, entsymbolisiert...“<sup>149</sup> Dieser Gedanke wird nicht weiter ausgeführt, was schade ist, denn Strich deutet damit immerhin soviel an, daß auch der Symbolismus bei Goethe schon vorweggenommen sein könnte, eine Behauptung, die gar nicht so hergeholt erscheint, wenn man etwa die Not mit der Interpretation der Goetheschen „Wanderjahre“ vergleichsweise heranzieht.<sup>150</sup>

(v) H. Levin: In den bis jetzt aufgeführten Kritiken an der psychoanalytischen und symbolistischen Literaturwissenschaft ist ein wichtiges Element bis jetzt nur flüchtig (bei Pongs und Strich) in Erscheinung getreten, ein Element, das uns auch später noch intensiv wird beschäftigen müssen: die künstlerische Wirklichkeit einer Dichtung, die epische, lyrische oder dramatische Realität. Emrich hat zwar, wie oben ausgeführt, gefordert, die Symbolinterpretation müsse sich auf die Gesamtstruktur einer Dichtung ausweiten und nicht bei der tiefenpsychologischen oder symbolistischen Ausdeutung einzelner Bilder stehen bleiben.<sup>151</sup> Aber er hat doch nicht in dem Maße wie Levin<sup>152</sup> - und viele andere, auf die später eingegangen werden soll - die Bedeutung der objektiven Realität im Symbol betont. Emrich betont

die Rolle der Struktur für die Symbolinterpretation, Levin dagegen die Rolle des realen Gehalts: das, was konkret geschieht. Levin reitet in ergötzlich bissiger Terminologie eine scharfe Attacke gegen die Besessenheit der modernen Literaturwissenschaft auf das Mehrdeutige, Ambigüose, Dunkle, jeglicher Interpretation Offene. „The key-word of our time is 'ambiguity', it is an obvious recommendation from our contemporary masters of critical terminology.“<sup>153</sup> Dabei wird, so folgert Levin, das rein epische Geschehen, das ja auch nach künstlerischen Maßstäben dargestellt werden muß, zu leicht übersehen. Hinzu kommt, daß die tiefenpsychologische Forschungsmethode, trotz allem Liebäugeln mit dem Ambigüosen, die künstlerischen Symbole aller Zeiten zu sehr auf eine beschränkte Anzahl von fundamentalen Archetypen zurückführen muß: „it reduces our vocabulary of symbols to a few which are so crudely fundamental and so monotonously recurrent that they cannot help the critic to perform his primary function, which is still to discriminate.“<sup>154</sup> Ausgangspunkt der Levinschen Arbeit ist ein Aufbegehren gegen die vielen psychoanalytischen Deutungen, die sich Melvilles Moby Dick, vor allem in der amerikanischen Forschung, hat gefallen lassen müssen: „Melville's overwhelming whale has been identified with - among other concepts - nature, fate, sex, property, the father image, God himself.“<sup>155</sup> Eben weil man, nach Levin, zu sehr nach tieferen Bedeutungen forscht, und nicht bereit ist, das Werk nach seiner objektiven Aussage zu befragen - „we could well afford to concede that not every literary surface happens to mask a darker meaning“ -<sup>156</sup> wird die Bedeutung des Symbols bis zu dessen Selbstaflösung überbewertet. Levin propagiert in der Forschung einen objektiven und sachlichen Ausgleich zwischen objektiver und symbolischer Kunstbewertung: „art cannot represent without symbolizing. By its devices of synecdoche and

metonymy, it gives us the part for the whole or the attribute for the object. It never gives us a perfect replica; on the other hand, it never gives us a complete abstraction."<sup>157</sup> Und „Generally speaking art seems to oscillate between two poles, the symbolistic and realistic - or we might say, the typical and the individual."<sup>158</sup> Die Einstellung der Forschung, alle Kunst auf die erste Kategorie zurückzuführen, führt zu absurden Ergebnissen - auch dann, wenn ein Kunstwerk im Grunde neben seiner Realistik auch Symbolik enthüllt: „Homer and Sophokles made use of symbols, yes; but the Odyssee is a story about a man named 'Odysseus'; it is not an ironic commentary upon a day in the life of a man named 'Leopold Bloom'; while Oedipus, since he verily married his mother was presumably the one recorded man who did not suffer from the frustrations of the Oedipus complex. The world of Odysseus and Oedipus was concrete."<sup>159</sup> Für Levin liegt das entscheidende Kriterium der Symbolinterpretation darin, inwiefern es gelingt, den in der Symbolik enthaltenen Sinnzusammenhang aus dem realen Geschehen, der realen epischen Wirklichkeit erschließen zu können - ohne Strapazierung der Spekulation oder gar der eigenen Traumphantasie des Interpreten. „The work is always greater than the sum of its interpretations; and unless these are grounded within some frame of objective reference we have no basis for differentiating between p e r c e p t i o n and d e c e p t i o n."<sup>160</sup> Und die Verzerrung, die die archetypische Symbolforschung in der Bewertung von Kunstwerken bewirkt, ist das Ziel des Levinschen Angriffs: „... our critics long for the archetypal because they are bedevilled by the ambiguous. Groping amid ambiguities they become increasingly hot for certainties; and symbols, they desperately hope, will provide the keys. So every hero may seem to have a thousand faces; every heroine may be a white goddess incognita;

and every fishing trip turns out to be another quest for the Holy Grail."<sup>161</sup> Auch Levin macht sich teilweise die Auffassung Mays zu eigen, daß die alten Sinnbilder, Sinnzeichen, Symbole heute ihre bindende Gültigkeit eingebüßt hätten. Wo die moderne Literatur noch auf altes Symbolgut zurückgreift, wird sie problematisch und unverständlich, da sie nicht aus demselben ursprünglichen Wurzelboden stammt. Dafür ein Beispiel: die für das Mittelalter wichtige Zahl sieben hat in der Danteschen Dichtung eine überzeugende Gültigkeit, weil in der mittelalterlichen Glaubenswelt in dieser Zahl ganz bestimmte Sinnfunktionen erkannt wurden, (sieben Sakramente, sieben Todsünden, sieben Gaben des Heiligen Geistes, usw.)<sup>162</sup> „But when we turn away from the supernatural, in naturalistic suspension of belief, what - if anything - are we to make of Thomas Mann's conjurations with the same digit in 'The Magic Mountain'? The seven chapters of the novel itself, the seven tables in the dining room of the Berghof sanatorium, which has seven letters in its name, and all the recurrent multiples of seven - these are endowed with no more efficacy than the novelist's deliberate manipulation of coincidence."<sup>163</sup>

Levins Buch ist ganz bewußt polemisch abgefaßt - nur ein Polemiker kann sich in solchen Sarkasmen ergehen -, und man mag über den wissenschaftlichen Wert dieses Werkes streiten. Unleugbar ist jedoch hier eine fundamentale Crux nicht nur der Symbolforschung sondern der Literatur überhaupt an ihrer wundesten Stelle berührt: das immer rätselhafter werdende der Dichtung; ihre Abwendung vom objektiv Epischen und dadurch der Verlust einer Leserschaft, die über den kleinen Kreis von Fachleuten hinausgeht; das Spekulative und Phantasievolle in der Forschung. Von daher gewinnt Levins Buch doch eine vielleicht unverdiente aber nicht abzuleugnende Aktualität.

V. KAPITEL: ABGRENZUNG DES SYMBOLISCHEN, METAPHORISCHEN UND  
ALLEGORISCHEN BILDES VOM SYMBOLISTISCHEN BILD -  
EIN VERSUCH

a) Einleitung

Faßt man das in Abschnitt f) des vorigen Kapitels Dargelegte zusammen, so zeigt sich, daß hier ein sehr scharfer Angriff nicht nur gegen die in der modernen Dichtung verwendete Bildform, sondern auch gegen die damit zusammenhängende Symbolismus- und Archetypenforschung geführt wird: diese Forschung leite ihre Symbolfindung auf krankhaft-triebartige Seelenzustände zurück (Pongs); sie sehe nur die regressiv-zerstörerischen Funktionen der alten Mythen und Urbilder (May); dagegen fehle ihr ein Bewußtsein um die progressiv-bewahrende Aufgabe, die auch in diesen Bildern beschlossen liege (May), es fehle die Einsicht in das anagogisch Gültige und Bindende (Pongs); das Zertrümmern von Urbildern führe zum Dunklen, Ambiguen (Levin), zum Zwi- und Mehrdeutigen, wogegen andererseits diese Bilder nur auf eine beschränkte Zahl von Urtypen zurückgeführt und reduziert werden könnten; formal führe das zum Verlust einer überzeugenden Bildhaftigkeit, und anstelle von lebendigen, mit Blut und Leben begnadeten Gestalten (Strich) entständen Typen (Pongs, Levin): dies alles gipfelt in der Feststellung Mays, anstelle von „perception“ (d.h. Maß, Ziel, Norm, Richtung, Gültigkeit, Einsicht, Erkennen) herrsche „deception“ (d.h. Verzerrung, Ambivalenz, Ambiguität, Vieldeutigkeit, kurz, der berühmte sedlmayrsche Verlust der Mitte).

Es ist jedem Einsichtigen klar, daß sich hier formale Strukturfragen und -maßstäbe mit kulturkritischen Normen und Wertungen aufs engste verquicken. Die reine Form- und Strukturpoetik muß

darin einen Mangel erblicken, denn ihr geht es um die Erschließung eines Formgebildes und nicht um Probleme des weltanschaulichen Gehaltes. Aber so wertvoll und fruchtbar die Entdeckung der strukturellen und formalen Wertpoetik gewesen ist, so unvollkommen ist sie doch auch. Denn jede x-beliebige Interpretation zeigt doch, daß die Literaturwissenschaft nicht umhin kann, sich auch den inhaltlich-existenziellen Aussagen einer Dichtung zu stellen. Dichtung hat per se den Menschen zum Thema, seit Urväterzeiten ist das so, und daher muß in ihre Produktion, und sei diese noch so spielerisch, des Menschen Verhältnis zur Welt Eingang finden. Aus diesem Grunde ist Literaturwissenschaft nicht nur Wissenschaft von der Literatur, sondern auch vom Menschen, weshalb die Erschließung weltdeutender Gehalte ein Grundpfeiler dieser Wissenschaft sein muß. Auch die Feststellung von Wertmaßstäben für das dichterische Kunstwerk muß diese Tatsache berücksichtigen. Aus diesem Grunde erscheint die obenerwähnte Verquickung von Symbolforschung und Kulturkritik gar nicht so abwegig.<sup>1</sup> Und im folgenden wird zu zeigen sein, was in dieser Arbeit bis jetzt immer wieder anklang, daß das symbolische Bild sich nicht nur nach formalen Gesichtspunkten von dem symbolistischen unterscheidet, sondern auch nach weltanschaulich-existenziellen.

b) Weltanschaulich-gehaltliche Gesichtspunkte bei der Unterscheidung zwischen Symbol und Chiffre

Es wurde im II. Kapitel Abschnitt d) schon dargelegt, daß der Symbolismus, der ja letzten Endes als der Vater des modernen symbolistischen Bildes anzusehen ist, aus ganz bestimmten Grundhaltungen zur Umwelt heraus entstanden ist. Es war eine Haltung des Protests gegen die fortschrittsgläubige, durchrationalisier-

te, das Materiell-Gegenständliche vergötternde Zeitepoche. Ein Protest, der zeigen wollte, daß das Gegenständliche sinnentleert, wenn nicht gar sinnlos geworden war, da es sich empfindlichen Gemütern als öde, leer, als im höchsten Grade langweilig darbieten mußte. Diese Grundhaltung hat Baudelaire unter dem Begriff „l' ennui“ in die Dichtung und Dichtungswissenschaft eingeführt.

Nun ist diese Haltung zwar keine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts, denn Verzweifelnde und vom Weltschmerz Geplagte hat es schon immer gegeben. Neu ist daran vielmehr, daß diese Lebenseinstellung sich in solch verbreiteter Weise des Kunstlebens bemächtigte, daß sie identisch wurde mit dem Künstlersein. Sie war das Ehrenattribut des Künstlers geworden, hatte also eine Existenzberechtigung gefunden, die sie früher nicht hatte.

„What distinguishes the symbolism of our day from the symbolism of the past is that it has now become conscious of itself,“ schreibt A. Symons schon im Jahre 1899.<sup>2</sup> An diesem Ausspruch ist falsch, die implicite geäußerte Meinung, der Symbolismus sei formal-sachlich identisch mit der konventionellen Symbolik; dagegen ist daran richtig, daß der Symbolist sich ganz bewußt ein neues Weltbild schuf und dieses in völlig neue „Symbole“ goß. Stahl hat das etwas genauer definiert als Symons: „Symbolism in poetry can mean two different things: it can indicate the use of symbols (deliberately or voluntarily) or it can denote a poetic creed based on a peculiar attitude to life.“<sup>3</sup> Diese „peculiar attitude to life“ ist, wie Vordtriede, in Anlehnung an Stahl, gezeigt hat,<sup>4</sup> das Ergebnis einer langen Entwicklung, die im Sturm und Drang begann, und sich dann im Laufe des 19. Jahrhunderts über die Romantik langsam ausformt, um seit dem Symbolismus eine geprägte und allgemein anerkannte Gestalt anzunehmen: die des bedrohten Künstlers. Nach vorerst verborgenen

und wohl noch nicht recht erkannten Anfängen in der Gestalt des spätbarocken Christian Günther wird diese Entwicklung konkret sichtbar im „poetischen Nihilismus“ des Goetheschen „Tasso“; ihre weitere Stufen sind dann: die Romantik mit ihren sich im Weltschmerz verzehrenden Dichterexistenzen, Grillparzers „malheur d'être poète“, Baudelaires Auffassung des „poète maudit“, des verfluchten Künstlers, Mallarmés „absence“ und die anderen symbolistischen Verzweiflungen über „ennui“ (Ekel), „malediction“ (Fluch), „silence“ (Schweigen, Unfähigkeit des Ausdrucks). „Aus dem ‚poète maudit‘ entsteht der eigentliche Symbolist. Mit ‚Symbolismus‘ ist ja nicht nur eine bestimmte Art, Symbole zu schaffen und zu brauchen, gemeint, nicht nur eine dichterische Technik. Wenn das wäre, so wäre Baudelaire schon reiner Symbolist... Symbolismus, so wie er nun als historisch in die Zeit wirkende Erscheinung gesehen werden muß, war weit mehr noch eine bestimmte Art, dem Leben gegenüber zu stehen, eine dichterische Haltung.“<sup>5</sup>

Diese Haltung, die, wie schon öfters ausgeführt, eine Oppositionshaltung, eine Abkehr von der Welt war, führte den Dichter zurück in sein eigenes Ich. Alles Dichten, alles Schaffen und künstlerische Wirken, kreist nun nicht mehr um Welt, um Weltdeutung, um Erhellung der m e n s c h l i c h e n Existenz, sondern um Erhellung der i n d i v i d u e l l - k ü n s t l e r i s c h e n Existenz. Solche künstlerische Existenz war nicht mehr identisch mit der allgemeinmenschlichen. Es gibt eine bezeichnende Beschreibung aus dem Pariser „Temps“ vom 6. August 1885, die bei aller übertreibenden Verzeichnung doch veranschaulicht, wie weit der symbolistische Dichter sich von der Gesellschaft getrennt hatte: „Eine magere, hohe Gestalt, blasse geschminkte Gesichtszüge, schwarz umränderte Augen, ein gebeugter,

müder Gang, ein verschwommener, träumerischer Blick: also wanderte der echte Dekadente langsam des Abends über die Boulevards. In ihrer Kleidung, die immer die neueste Mode aufwies, huldigten sie einer frauenhaften Koketterie, die eine Hand war bloß behandschuht, während die andere einen Spazierstock mit silbernem Knauf umklammerte. An ihren Fingern blitzte eine Unmenge von Ringen und Edelsteinen, und bei ihrem Vorbeigang roch es stark nach Apotheke, Essenzen und Toilettenzimmer. Die gewöhnlichen Sterblichen (Acc.) würdigten diese Dekadenten (Nom.) keines Blickes - es waren verachtenswerte Spiesbürger. Alles Krankhafte hatte für sie einen unwiderstehlichen Reiz, das Gesunde und Natürliche widerte sie an. Ihre Sinnlichkeit war sehr groß und ihre Liebe zu den Frauen allbekannt; nur waren es magere, neurasthenische Frauen, die sie anzogen, die anderen verachteten sie. Das Tages- und Sonnenlicht war ihnen verhaßt, desto mehr aber schwärmten sie über den fahlen Lampen- und Mondenschein. Die ganze Nacht hindurch saßen sie am Wein- und Biertisch, der anbrechende Morgen verscheuchte sie. Sie waren natürlich fromm, mystisch fromm, und nach ihren ausschweifendsten Liebesnächten oder Trinkgelagen fanden sie leicht den Weg zur Kirche zur Verehrung der unbefleckten Jungfrau."<sup>6</sup> Selbstverständlich ist dies eine schlimme Karikatur des wahren Sachverhaltes. Aber auch eine Karikatur enthält ja eine tiefe Wahrheit, und auf diese kommt es an: der Dichter darf sich kraft seines Schöpfer-tums von der Welt zurückziehen, er darf sein Ich verwöhnen und bevorzugen - äußerlich wie innerlich.

Es ist von dieser Sicht her verständlich, daß auch das Dichten sich mit diesem schöpferischen Ich befassen mußte. Es entstehen die „Dichter über das Dichten“.<sup>7</sup> Für die Bildformung hatte das wichtige Folgen. Die dichterischen Bilder versuchen nicht mehr, die Welt aus der Welt zu deuten, sondern vielmehr Sinnbilder

für das Wesen des Dichterischen zu finden. „Dann sind auch die Symbole der Symbolisten fast immer Sinnbilder für die Gestalt des Dichters und das dichterische Geschäft, den schöpferischen Vorgang. Diese Deutung der Welt sieht die Welt nicht als eine Summe von Erscheinungen, sondern immer nur in Bezug auf den Sänger, den Orpheus, der in jeder Blume und Wolke als Gestalt enthalten ist.... Adler und Schwan sind nicht mehr Wappentiere aller Allegorien des Königlichen, sondern durchaus nur Seelenbilder des Dichters.“<sup>8</sup> Nach diesem „principium individuationis“<sup>9</sup> konnte es nicht ausbleiben, daß der Dichter sich nicht nur in seine eigene Ich-Welt verschloß, sondern daß seine Bildwelt nur noch aus diesem Ich verständlich wurde, und d.h., daß sie ihre allgemeine Verständlichkeit, ihre Allgemeingültigkeit einbüßte. Das frühere geschlossene Weltbild, innerhalb dessen sich noch leichter eine gemeinschaftsstiftende Bildwelt entwickeln konnte, weil man Fragen der Weltdeutung im Rahmen eines, wenngleich weiten, so doch allgemein verpflichtenden consensus zu lösen bestrebt war, mußte seine Geschlossenheit einbüßen. Der heutige Künstler ist ein großer Einsamer, und einsam sind seine Zeichen. „Indeed, all the great literature of the modern period might be said to be a literature of metaphysical isolation, for the modern artist - and this is perhaps the fundamental truth about him - has experienced a great loneliness, the kind of loneliness that is known by the soul when it has to undertake, unaided by ministries either of Church or of Culture the adventure to discover the fundamental principles of meaning.“<sup>10</sup>

Scott bringt hier einen äußerst wichtigen Gesichtspunkt in das für die Symbolfindung so bedeutungsvolle Problem der dichterischen Einsamkeit und Isolation herein: das metaphysische. Es steht fest, daß die Isolation im Lebensbereich des Dichters, vielleicht mehr noch als in anderen Lebensbereichen, verhängnis-

voll verschärft wurde durch den Verlust der Bindung an das Metaphysisch-Religiöse. Der Einklang mit einer nicht nur vermuteten oder aufgrund dogmatischer Erziehung geglaubten, sondern in allen Existenzformen (Pflanzen, Tiere, Himmelskörper, usw.) das Göttliche verbürgenden Schöpfungsordnung, geht an einem Ich, das sich aus einer kreislaufähnlichen Identität von schöpferischem Subjekt und betrachtetem Objekt nicht herauszulösen vermag, verloren. Das Gefühl, das es in der Romantik noch gab, das aber damals schon zu zerbröckeln begann, das Gefühl, „einig zu sein mit Himmel und Erde und mit der großen Natur“, <sup>11</sup> das Gefühl, sich in der Sinnfindung des Lebens und der Welt noch auf feste Autoritäten des Glaubens, der Ethik, der Kultur, der Naturerkenntnis, der Menschenerfahrung, des Wissens, der kosmischen Ordnung berufen zu können, kann keine Gültigkeit mehr haben, wenn der Mensch, vor allem der künstlerische, sein Denken, Fühlen, Empfinden, Suchen, Hoffen, all das, was sein Ich ausmacht, von diesen Bereichen isoliert.

Die Polemik und das Hin und Her zwischen dem Kulturpessimismus und dem Kulturoptimismus, ob diese Entwicklung eine Bedrohung oder eine Bereicherung der Kunst darstelle, kann hier nicht gelöst werden; <sup>12</sup> sicher ist jedoch, daß dadurch das symbolische Bildschaffen - eben aus solchem Wandel der geschlossenen Weltanschauung - sich auch fundamental wandeln mußte. Wenn die Welt nicht mehr sinnvoll und aussagekräftig war, so konnten es die Bilder dieser Welt auch nicht mehr sein. Sie konnten nicht mehr einer solchen aussagearmen und sinnentleerten Welt entnommen werden; der Dichter mußte sie - bewußt oder unbewußt - schaffen. <sup>13</sup> Das hatte nicht nur für die innere Aussage, die in solchen Bildformen enthalten ist, sondern auch für das Äußere dieser Bilder eine tiefe Bedeutung. Der Wandel, der sich seit dem späten 19. Jahrhundert in immer stärkerem Maße in der Welt-

deutung offenbarte, bedingte nicht nur eine gehaltliche, sondern auch eine strukturelle Neuform des dichterischen Bildes.

c) Formal-stoffliche Gesichtspunkte bei der Unterscheidung zwischen Symbol und Chiffre

Die strukturelle Neuform der symbolistischen Chiffre ist bis jetzt noch nicht isoliert erschlossen worden, sondern immer - sofern es überhaupt geschah - in der Abgrenzung zum symbolischen Bild. Vieles von dem, was nun im folgenden ausgeführt werden soll, muß daher im Anschluß an das III. Kapitel Abschnitt f) und zugleich als Ergänzung dazu gesehen werden.

Das wesentlich Neue an der Chiffre im Gegensatz zum Symbol ist seine äußere Irrealität. Für das echte Symbol ist eine überzeugende, eine wirkliche, eine lebensgetreue Bildhaftigkeit unabänderliche Voraussetzung. Für die Chiffre gerade nicht. Was an dem Vergleich zwischen Kafka und Gotthelf veranschaulicht worden ist, soll noch kurz von der Forschung her gezeigt werden. Daß im echten Symbol Gestalt (Erscheinung) und Bedeutung zusammenfallend mit einander identisch sind, ist allgemein bekannt. Das Wort „Symbol“ selbst bedeutet nichts anderes. Aber auch für das allegorische Symbol, wo diese Identität nicht gefordert werden kann, wird der Anspruch von wenigstens überzeugender Bildhaftigkeit des auf ein Tieferes hinweisenden äußeren Gegenstandes gefordert.<sup>14</sup> Bildhaftigkeit, „lebensvolle Charaktere“,<sup>15</sup> „mit Blut begnadete lebendige Gestalten“,<sup>16</sup> bedeuten nicht naturalistische Wirklichkeitstreue. Dies festzuhalten ist außerordentlich wichtig, weil es sonst nur im Naturalismus echte symbolische Dichtung gäbe, und gerade dieser ist ausgesprochen symbolarm. Symbolische Realität ist nicht identisch mit naturalistischer Realitätsabschilderung, wie etwa von Sydow an der Gegen-

Überstellung Renaissance - Gotik gezeigt hat: die Renaissance habe mit ihrer Vorliebe für das neuentdeckte „Diesseitig-Gegenständliche, mit (ihrem) aus rationalem Geist entsprungenen Interesse für Perspektive, Komposition, usw. das Symbolhafte (der gotischen Kunst) größtenteils aufgezehrt.“<sup>17</sup> Auch Goethe, der doch das Gegenständliche als Erster für die Symbolik fruchtbar machte, meint damit nicht das Empirisch-Naturgetreue. Nur das, was sich in der Umwelt als symbolträchtig erweist, ist ihm in der empirisch faßbaren Welt von Bedeutung. Reinen Realismus lehnt er ab: „Lieber würde ich aus meinem Innersten Phantome jeder Art hervorarbeiten, als mich noch einmal mit der millionenfachen Hydra der Empirie herumschlagen.“<sup>18</sup> Unter symbolischer Realität ist demnach in der Forschung vielmehr die innere und äußere Überzeugungskraft eines Bildes gemeint.<sup>19</sup> Für die Bildformung in der schaffenden Dichtung entsteht so die Forderung nach Anschaulichkeit, nach Verstehbarkeit, nach einem epischen Eigendasein, das dem dichterischen Bild auch dann nichts an Interesse raubt, wenn die innere Bedeutung nicht erkannt wird oder werden will. „Man darf deshalb sagen, daß das Symbol immer auf die einfache Form, auf Schlichtheit hinzielt, zumal Forderungen wie die der Deutlichkeit, der Verstehbarkeit, der Überschaubarkeit in die eigentliche Richtung gehen.“<sup>20</sup> Die Normen und Maßstäbe, die hier für das Entstehen echter Symbolik angelegt werden, beruhen auf der alten Dichtungserkenntnis, daß nichts so sehr überzeugt wie das Gegenständliche. Von Sydow hat das in einem treffenden Satz zusammengefaßt, der hier zitiert werden soll, obwohl er eigentlich aus der Auseinandersetzung zwischen formaler und gegenständlicher Kunst stammt. Aber die Bedeutung des Gegenständlichen (n i c h t Naturalistischen) für die Symbolik wird in diesem Zitat doch offenbar, zumal ja die Chiffre mit der reinen Formkunst, die v. Sydow hier angreift,

sehr viel gemeinsam hat - sie ist immerhin ein Kind des Symbolismus, der ja die poésie pure suchte. „Fast alles, was für das Seelen<sup>le</sup>ben der Menschheit bedeutsam ist, kann in jenem Umkreise der abstrakten Vergeistigung<sup>21</sup> nicht existieren. Weder Haß noch Liebe, weder Eifersucht noch Mitleid...kann auf dieser Grundlage sich ausdrücken, von den komplizierten Stimmungen wie Erlösungsbedürfnis ganz zu schweigen. Diese innerlichen Zustände und Bedürfnisse aber müssen ausgedrückt werden, wenn ein Kunstwerk aus der Tiefe des Herzens geboren ist und zur Tiefe der Seele sprechen soll. (Dichtung) muß sich zur Welt der Gegenstände wenden, um die Mittel des komplizierten Ausdrucks zu finden.<sup>22</sup>

Wie stark die Wirkung eines symbolischen Gegenstandes von dem richtigen Verhältnis zwischen äußerer Überzeugungskraft und innerer Wahrheit abhängig ist, mag ein Beispiel aus der christlichen Symbolik zeigen, das zwar weiter oben schon einmal gestreift worden ist, nun aber in diesem Zusammenhang etwas ausführlicher dargestellt werden soll. Gerade die christliche Symbolik hat ja in unserer heutigen Zeit mit gewaltigen Problemen zu kämpfen, vor allem deshalb, weil die Theologie noch nicht richtig hat erkennen wollen, trotz warnender Stimmen, daß Symbole, vor allem, wenn sie allegorischer Art sind, eine beschränkte Lebensdauer haben können.<sup>23</sup> Stählin z.B. hat gezeigt, wie das Symbol des Lammes heute als christliches Sinnbild keine überzeugende Aussagekraft mehr hat. Und zwar deshalb, weil das Lamm in unserer Gesellschaft heute als konkretes Opfertier keine Verwendung mehr findet. Die Sache gibt es als reellen Gegenstand nicht mehr, also ist auch die darin enthaltene Sinngebung nicht mehr überzeugend. „Dies Lamm mit der österlichen Siegesfahne ist für uns heute eher komisch als irgendetwas anderes.“<sup>24</sup> Es handelt sich hier zwar um ein ausgesprochen theologisch-christliches Problem; dieses ist aber für den hier besprochenen Zu-

sammenhang bedeutsam, als sich daran die Forderung nach echter Dinglichkeit in der Symbolfindung überzeugend dartun läßt.

So stark und bewußt nun das symbolische Bild auf äußere Dinglichkeit dringen muß, wenn es auch in der inneren Sinngebung überzeugen soll, so muß andererseits das symbolistische Bild solche Dinglichkeit ebenso stark und ebenso bewußt vermeiden. Ich habe bereits ausgeführt, daß die moderne Dichtung vorwiegend mit „negativen“ Kategorien zu analysieren ist.<sup>25</sup> Und so ist auch das formale Wesen der Chiffre im Prozeß der negativen Abgrenzung vom Symbol zu klären, wobei das Wort negativ, wie Friedrich ja immer wieder betont, nicht abwertend, sondern umschreibend gemeint ist.<sup>26</sup>

Die Arbeit, in welcher diese Abgrenzung am überzeugendsten durchgeführt wird, ist die Untersuchung des Jesuitenpaters W. Lynch, S.J.<sup>27</sup> Lynch geht, wie so mancher Symbolforscher, vom Standpunkt des besorgten Seelsorgers aus, kommt aber zu solch grundsätzlichen Ergebnissen, daß er auch in dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit gehört werden muß. Die Not, die Lynch im Symbolschaffen unserer Zeit sieht, liegt darin, daß es nicht mehr gelingt, Symbole zu schaffen, die die inneren Kräfte eines Menschen frei setzen. Solche Symbole nennt er „evocative symbols“. Deren Wirkung liegt beschlossen in „the creation and nurturing of energies, life and aspirations at the interior of the human person.“<sup>28</sup> Diese Wirkung ist im modernen Chiffreschaffen nicht mehr möglich, weil ihm aktuelle Realität („actuality“) fehlt. Die alte Gleichung der herkömmlichen Symbolwelt: Symbol und Wirklichkeit sind identisch, geht heute nicht mehr auf. Das liegt zum Teil daran, daß, wie etwa im religiösen Lammsymbol, viele herkömmlichen Symbole eine nicht mehr aktuelle Realität haben: „at any rate, our belief in the referability of a good

many symbols to an order of fact and truth collapsed somewhere. But because it is entirely clear to us, that neither the soul nor the civilization can endure without symbols or 'myths', we have insisted in keeping them, though they are now expected to operate on an exclusively psychological level. We have executed a good deal sleight-of-hand and created a good number of intricate dichotomies in order to make this possible. The world of values, for example, has been completely divorced from the world of fact and we do not, therefore, labor any more to keep the two laboriously together."<sup>29</sup> Das ist Lynchs eine Not - alte Symbole haben nicht mehr ihre Realität und müssen so auf psychologische Archetypen reduziert werden: „It is necessary that, if Beatrice again become a symbol, she should not become a romanticized shadow full of cheaper magics, but retain all the human actuality of the woman of Florence. It is only by recovering profound identity of the actual and the symbol that we overcome our current temptations to magic and psychologism."<sup>30</sup> Wobei unter „magic“ zu verstehen ist: „the sophisticated work of an elite poetic sensibility.“<sup>31</sup>

Die andere Not Lynchs liegt darin, daß es dem geistigen Leben des 20. Jahrhunderts noch nicht geglückt ist, die Wirklichkeit unserer Epoche symbolfähig zu machen. Das Chiffredenken weicht der Realität aus. Diese Abwendung vom Gegenständlichen, das Verleugnen der Gültigkeit von Sinnbildern, die den „tang and the density of actuality“ haben,<sup>32</sup> führt den Menschen, und das heißt, den intellektuellen Menschen, in die Isolation. Auf geistig-künstlerischem Gebiet entzieht man sich bewußt dem Bereich, dem etwa die Technik sich mit Leib und Seele ergeben hat: der Konfrontation mit dem Endlich-Stofflichen („the finite“). Daher ergibt sich die Kunst falschen Himmeln und Unendlichkeiten („false heavens and infinities“).<sup>33</sup> Diese Gedanken sind ohne

weiteres auf die Literatur übertragbar. Die epische, lyrische und dramatische Chiffrenkunst der Moderne, ohne weiteres als "the sophisticated work of a poetic sensibility" zu bezeichnen, führt im Grunde auch weg von der Auseinandersetzung mit der endlichen Realität, von der Konfrontation mit der lebendigen Wirklichkeit. In dieser Chiffrenkunst wird die Situation eines einzelnen dichterischen Ichs gespiegelt, die Situation d e s modernen Menschen jedoch wird darin nicht entschlüsselt, viel eher verschleiert. Von daher fordert Lynch eine neue Bewältigung der gegenständlichen Welt unserer Tage, die letzten Endes doch unsere Lebensgrundlage ist. Die Kunst braucht „first of all a new respect for the real and a growing contempt for pure psychologism, and then a new contempt for magic and terrosity over against a respect for the actual and for density - for in what other world must we live?“<sup>34</sup>

#### d) Ergebnis

Wenn das in diesem Kapitel Dargelegte kurz zusammengefaßt werden soll, so ist festzuhalten, daß die aus dem Symbolismus hervorgegangene skeptische, überkritische, ablehnende und sich bisweilen zur reinen Verzweiflung steigernde Lebenshaltung die modernen Dichter bis auf den heutigen Tag begleitet. Diese Not der Zeit verwehrt es dem schaffenden Dichter, dem Sinn des Daseins bejahend gegenüberzustehen. Die Umwelt und das Gegenständliche muß ihm folglich auch im höchsten Grade problematisch und fragwürdig werden. Diese weltanschauliche Wandlung bedingt nicht nur eine gehaltliche, sondern auch eine strukturelle Wandlung des dichterischen Bildes. Der symbolische Dichter kann aufgrund seines Glaubens an eine sinnvolle, wenschon nicht unbedrohte oder gar harmonische, Weltordnung seine dichterischen

Bilder dieser Weltordnung entnehmen. Dieser Vorgang geschieht bewußt oder unbewußt, in seherisch-intuitivem Schauen oder in rational begründeter Reflexion. Die Unterschiedlichkeit dieser Symbolfindung bestimmt die Art und Ausprägung des jeweiligen Einzelbildes (symbolisch, metaphorisch oder allegorisch); in jedem Falle jedoch ist die äußere Bildlichkeit im entweder epischen, lyrischen oder dramatischen Geschehensbereich überzeugend reell. Der bildliche Gegenstand behält als bildlich-stoffliches Element der Dichtung seine Wirkungskraft selbst dann noch, wenn die „symbolische Bedeutung“ entfallen sollte.

Der symbolistische Dichter dagegen ist nicht in der Lage, seine Bilder einer als sinnenleert aufgefaßten Wirklichkeit zu entnehmen, es sei denn er gebe ihnen die Funktion, diesen Verlust der Sinnmitte zu spiegeln. Er ist in seiner Weltdeutung, die immer Deutung des eigenen schöpferischen Ichs ist, nur auf dieses Ich angewiesen. Diesem entspringen seine Bilder und sind von daher entsprechend subjektiv, sowohl in ihrer weltanschaulich-gehaltlichen Aussage, als auch in ihrer formal-inhaltlich-stofflichen Außenstruktur. Ihrer Deutung ist unbegrenzter Spielraum gelassen. Rätsel, Geheimnis, Verdunklung, Verschleierung sind ihre immer erneut zur Interpretation anregenden Reize. Formal-strukturell zeichnen sie sich dadurch aus, daß sie als inhaltlich-stoffliche Gebilde uninteressant, manchmal sinnlos, im besten Falle rätselhaft sind. Sie erhalten ihre dichterische Wirkung nur durch den auf den Leser ausgeübten stillen Zwang, nach einer Entschlüsselung zu suchen.

Z W E I T E R T E I L

VI. KAPITEL: ALLGEMEINES ZUR SYMBOLIK BEI BERGENGRUEN

a) Einleitung

Nach dem im vorigen Kapitel abgeschlossenen Forschungsüberblick über die Symbolforschung gilt es nun, die Symbolik Bergengruens vor diesem Hintergrund einer näheren Untersuchung zu unterziehen: erstens einmal, weil die von Weiss geforderte Spezialuntersuchung zum Symbol bei Bergengruen<sup>1</sup> immer noch aussteht, und zweitens, weil an den Ergebnissen dieser Symboluntersuchung gezeigt werden soll, welchen literaturhistorischen Standort Bergengruens Werk innerhalb der zeitgenössischen deutschen Dichtung einnimmt. Und es werden sich dann auch einige ganz allgemeine Schlußfolgerungen über die Bedeutung des symbolischen Schaffens in unserer heutigen Dichtungssituation ziehen lassen. Ein auch nur flüchtiger Blick in das prosaistische und lyrische Schaffen Bergengruens zeigt sofort, daß Bergengruens Bildformen der herkömmlichen Symbolik angehören, sowohl in ihrem weltdeutenden Gehalt als auch in ihrer formal-inhaltlichen Ausprägung. Bergengruens Symbolik entspringt einem geschlossenen Weltbild, dessen Sinnvollheit und fundamentale Richtigkeit sich in unzählige Erscheinungen der Natur, des Kosmos, des menschlichen Lebens offenbaren und so dem Dichter einen stillen Zwang auferlegen, diese Offenbarungen bildhaft ins Kunstwerk zu bannen. Neben dieser weltanschaulichen und weltdeutenden Ausrichtung zeigt die Bergengruensche Bildwelt jene formal-inhaltliche Gegenständlichkeit und episch, bzw. lyrisch überzeugende Wirkungskraft, die im vorigen Kapitel für die symbolische Dichtung (im

Gegenstaz zur symbolistischen) als kennzeichnend herausgestellt worden ist.

Wenn diese beiden Aspekte nun etwas ausführlicher dargelegt werden sollen, so geschieht das in dem Bewußtsein, daß frühere Untersuchungen über Bergengruen sich schon des öfteren zur Symbolik im Werke dieses Dichters geäußert haben. Allerdings geschah dies nie im Rahmen einer spezifischen Symbolarbeit - weshalb es diesbezüglich noch manche Lücken zu füllen gibt - und vor allem nie in einer Abgrenzung zur Symbolforschung und zum Symbolschaffen der allgemeinen Literatur, wie das in der vorliegenden Arbeit angestrebt wird. Außerdem hat die Forschung durch die posthum veröffentlichten Auszüge aus dem zu Lebzeiten des Dichters geheim gehaltenen „Compendium Bergengruenianum“<sup>2</sup> nun auch die Möglichkeit, Bergengruens theoretische Äußerungen zu diesem Themenkomplex zu befragen.

#### b) Bergengruens Weltbild als Grundlage seiner Symbolik

Bergengruen hat das Wort von der „heilen Welt“ geprägt<sup>3</sup>, ob in der bewußten Absicht, das zeitgenössische Literaturleben zu schokieren, wie Wilk meint,<sup>4</sup> bleibe dahin gestellt. Die Probleme, die dieser Terminus für das Symbolschaffen Bergengruens in einer Zeit, die an diese Heilheit der Welt nicht mehr glaubt, aufwirft, werden an anderer Stelle noch zu besprechen sein. Hier bedarf es vielleicht des Hinweises, daß Bergengruen sich dieses Bild der heilen Welt nicht in kleinbürgerlicher Beschaulichkeit angeeignet hat. In den autobiographischen Aufzeichnungen des „Dichtergehäuses“ und an anderen Stellen zeigt sich uns ein Dichter, der sich seine heile Welt einer gefährlichen Affinität zum Abgrund hat abringen müssen, „... denn der Erde, diesem Gestirn der Paradoxie, ist die zwischen dem Absoluten und dem

Bedingten waltende Gegensätzlichkeit verhängt.“<sup>5</sup> Und an anderer Stelle heißt es: „Glauben Sie mir, jede wahrhafte, jede geprüfte Zuversicht will der Hölle abgerungen sein!“<sup>6</sup> Bergengruen weiß, daß der Mensch durch sein bloßes Dasein auf dieser Erde Anteil hat an der Schuld, die aller irdischen Existenz anhaftet,<sup>7</sup> und zeitlebens ist Bergengruen - nach seinen eigenen und nach anderer Aussagen - ein Mann des Leidens, ein Mensch der Schwermut gewesen. Davon zeugt etwa das Gedicht „Durch viele Pforten ging ich aus“:

Durch viele Pforten ging ich aus und trat durch  
viele Pforten ein.  
Mir grüntten Freudenranken auf, und Freudenranken  
dorrtten ein.  
Dem Leben war ich eingetraut, und wuchs das Töd-  
liche um mich,  
so sprangen, silbern aufgeflammt, geflügelte Ko-  
horten ein.  
Wen aber je die Schlange biß, den sättigt das Ge-  
währte nicht:  
zu Totensteinen kehrte ich und zu Dämonenhorten  
ein.  
Erfuhr ich so des Menschen Teil, so wob ich als  
ein Dichter gern  
der Dämmerchlucht, dem Schattenhang des Lichtes  
goldne Borten ein.  
Doch frag ich mich zuallerletzt, was immerwährend  
mit mir ging:  
in ihre Schleier hüllte mich die Schwermut alleror-  
ten ein.  
Beim kühlen, bleichen Tagesgraun hat sie mich  
schwesterlich geweckt  
Und sang getreulich mich zur Nacht mit dunklen  
Zauberworten ein. 7a

Die Quelle seiner Schwermut entsprang wohl nicht dem „l'ennui“ der Symbolisten, auch nicht äußeren Schicksalsschlägen, denen er zeitlebens ganz massiv ausgesetzt war<sup>8</sup>, sondern vielmehr seiner inneren Veranlagung. In dem „Briefwechsel“ zwischen Reinhold Schneider und Werner Bergengruen verstummen über eine Zeitspanne von nahezu 20 Jahren nie die Äußerungen, die Bergengruen auch als einen innerlich bedrohten Menschen ausweisen:<sup>9</sup>  
„... ich habe das Eingleiten der Schatten in die Seele und die Last des im Dunkeln mit den Mächten auszutragenden Streit

noch in ganz anderen Graden kennenzulernen gehabt, und das Wort ,dem Himmel fern und näher den Dämonen',<sup>10</sup> hat im letzten halben Jahr über weitaus den meisten meiner Stunden stehen können."<sup>11</sup> Zu Reinhold Schneiders Schrift „Stimme des Abendlandes“ bekennt Bergengruen, „der Abschnitt ‚Kunst und das Dämonische‘ hat mich tief berührt: mea res agitur“.<sup>12</sup> Und fünf Jahre später heißt es: „Aber die Schwermut ist wohl eine Lebensmitgabe, die wir nicht mehr von uns werfen können. Sie muß in die Existenz hereingenommen werden, und sie gibt Ihnen jenen Zugang zur Nähe des Abgrundrandes deren keine höhere Natur entraten kann.“<sup>13</sup> Die Zitate ließen sich beliebig vermehren und N. Luise Hackelsberger-Bergengruen hat wohl recht, wenn sie über Schneider und Bergengruen sagt, beide seien „Kinder der Schwermut gewesen, Heimatlose, peregrini in saeculo, ausgeliefert von jeher den schwarzen Wassern des Todes“.<sup>14</sup>

Wenn Bergengruen trotz seines Wissens um die Paradoxie alles irdischen Daseins, trotz seines tiefen Unbehagens über die beunruhigenden Entwicklungen unseres Jahrhunderts, trotz des namenlosen Elends und der unvorstellbaren Katastrophen, denen seine Zeitgenossen und er selbst ausgesetzt waren, wenn er trotz diesem allen eine heile Welt postulieren konnte, so war dies nur aus der Einsicht möglich, daß die fundamentalen Gesetze der Welt, die göttlichen Ordnungen, an die er zutiefst glaubte, und die in seinen eigenen Willen aufzunehmen er ununterbrochen und zeitlebens bemüht war,<sup>15</sup> daß diese Gesetze und kosmischen Ordnungen von allem menschlichen Treiben unberührt bleiben müssen; daß wohl liebgewordene Lebensgewohnheiten, Traditionen, Anschauungen, sogenannte Lebenswerte, also Existenzformen zerbrechen können, niemals aber die Grundlagen der Existenz selber. Die Neigung des Menschen, in Krisenzeiten die Grundlage seiner Existenz bedroht zu sehen, führt nach Bergengruen an der wahren

Erkenntnis der Daseinsgesetze vorbei: „... möchte man meinen, was in allen irdischen Krisen und Erschütterungen in Frage gestellt werden könne, das sei freilich die Existenz selber, die ja auf dieser Erde immer ein Ungewisses und Bedrohtes bleibt, nicht aber die Grundlagen der Existenz.“<sup>16</sup> Und an anderer Stelle heißt es: „In allen diesen Krisen und Umgestaltungen unserer Zeit glaube ich an die Kontinuität des von Gott gegebenen Lebens, nicht freilich an die Kontinuität und Unverbrüchlichkeit sämtlicher uns gewohnter und ans Herz gewachsener und von uns irrigerweise mit dem Leben selber identifizierter Formen, diese Zubehörteile sind alle wandelbar.“<sup>17</sup> Es versteht sich von selbst, daß diese Weltsicht des Dichters sich vielfach in seinem lyrischen und epischen Werk niedergeschlagen hat. Die Forschung hat diesen Zug im Werke Bergengruens bereits erschöpfend untersucht, weshalb an dieser Stelle anstatt einer ausführlichen Werkbetrachtung ein einfacher Dreizeiler repräsentativ für vieles stehen mag:

Das Unendliche mindert sich nicht,  
wenn das Endliche wächst.  
Und das Geheimnis verbleibt.<sup>18</sup>

Weil Bergengruen sich diesen Blick auf das Bleibende, diesen „Einblick in die fundamentalen Gegebenheiten des Daseins, an denen der Mensch sich inmitten aller Schwankungen immer wieder zu orientieren vermag,“<sup>19</sup> bewahren konnte, war er in der Lage sich ein heiles Weltbild zu bewahren.

Die nie trüglichen Unterpfünder dieser „fundamentalen Gegebenheiten“ der Welt offenbaren sich nun in den Erscheinungen der Luft, der Erde, der Natur, des Kosmos, der gesamten göttlichen Schöpfung. Dort gelten ewige Gesetze, die sich noch nie als fragwürdig oder brüchig erwiesen haben. In diesem „Kalender Gottes“, den der Mensch heute zu lesen verlernt hat,<sup>20</sup> finden

sich die Sinn- und Urbilder, an denen das fundamentale Gesetz des Seins sich offenbart. „Die ganze Schöpfung ist ein Schatzhaus der Symbolik, und die eigentliche Realität drückt sich in Symbolen aus“. <sup>21</sup> Und ferner: „Zur Substanz aller lyrischen Hervorbringung gehört die Natur, gehört die gesamte Schöpfung als die uns umgebende Welt des mit den Sinnen Erfassbaren und zugleich mit den Ahnungen der Seele Fühlbaren. So ist denn nicht nur in meinen Gedichten, sondern in meinem ganzen Leben von frühester Kindheit an die Natur immer zugegen gewesen. Sie ist mir auch heute noch eine Urmutter, eine Göttin und eine Geliebte und dazu eine Schatzhüterin großer Symbole und nicht etwa eine langweilige Tante oder lästige Gouvernante, für die sie heute gelegentlich ausgegeben wird.“ <sup>22</sup> Die Natur ist für Bergengruens dichterischen Schaffensprozeß so unentbehrlich wie „Atmen, Schlafen, Essen, Trinken und Kinderzeugen...“ <sup>23</sup> Dieses suchen nach der „*analogia entis*“ im Bereich der göttlichen Schöpfung gehört zu den vornehmsten Lebensaufgaben des Dichters und Menschen Bergengruens. Er hat wiederholt bekannt, daß er ein Mensch des Bildes sei, nicht ein Mensch der Abstraktionen, <sup>24</sup> ja dieses Bedürfnis, die Ordnungsmächte des Lebens bildhaft zu erschließen, war nach seiner eigenen Aussage einer der Gründe für seine Konversion. <sup>25</sup> Eine Anfrage, warum er zur katholischen Kirche übertreten sei, beantwortet der Dichter: „.... ich bin kein Systematiker und verstehe mich wenig auf die Sprache der Abstraktionen. Was zu mir - und vielleicht auch aus mir - spricht, ist die Sprache der Anschauung, des Bildes, der Gestalt und des Symbols. Und so möchte ich glauben, mein ganzes Oeuvre beantworte Ihre Frage deutlicher, als ich es selber vermöchte.“ <sup>26</sup> Die tiefste Schicht des Menschen, nämlich die religiöse, fühlt sich im Falle Bergengruens zu der symbolreichen katholischen Kirche hingezogen, in welcher der gefeierte Kultus, der Gottes-

dienst im ursprünglichen Sinne des Wortes, den Mittelpunkt der religiösen Betätigung bildet - im Gegensatz zum Protestantismus, wo dieser Mittelpunkt das vom Menschen gepredigte Wort ist.<sup>27</sup>

Dem Umstand, daß das bildhafte Erfahren des Daseins bei Bergengruen in religiöse Bereiche greift, entspricht nun auch Bergengruens Streben, seine dichterisch gestaltete Bildwelt nicht nur der von Gottes Ordnungsmächten zeugenden Schöpfung zu entnehmen, sondern umgekehrt durch diese Bildwelt auch immer wieder auf diese Ordnungsmächte hinzuweisen, das Transzendente in solchen Bildern aufleuchten zu lassen, die fundamentalen Gesetze des Daseins, die der Mensch im Zeitalter der Apparatur nicht mehr meint erkennen zu können, erneut sichtbar zu machen. „Wie manche mittelalterliche Maler bestrebt waren, auf jedem Bilde den ganzen Kosmos sichtbar zu machen, so lockt mich immer wieder der Versuch, im Gedicht oder in der Erzählung die Gesamtheit des Weltalls, visibilia et invisibilia, wenigstens in Abkürzungen aufleuchten zu lassen.“<sup>28</sup> Und diese Gesamtheit des Weltalls deutet durch die Kraft der aus ihm hervorleuchtenden Bilder immer in anagogische Bereiche. „Im Grunde habe ich nie etwas anderes gerufen als das Steigende. Ich kann, um ein Beispiel zu brauchen, auch die Erektion nicht anders ansehen, denn als einen Vorgang innerhalb des Signaturengewebes der Schöpfung, gleichen Ursprungs und Sinnes mit dem Steigen der Säfte im Gewächs, dem Aufschwung des Falken, dem Emporwallen des Weihrauchs und der Erhebung des Geistes zu Gott.“<sup>29</sup> Bergengruen hat diesen Lebensdrang seiner Natur, die bildhaften Manifestationen unseres Daseins immer im Bezug zum Göttlichen zu sehen, in unendlichen Variationen in seinem Werk Gestalt gegeben, und es ist von diesem Ausgangspunkt her folgerichtig wenn er sagt, alle Naturerscheinungen seien im Grunde mehr als nur das; „wie ja alles Natürliche uns als Zeichen für etwas Übernatürliches gegeben

wurde; und der höchste Dichtervers unserer Muttersprache sagt ja: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“.<sup>30</sup>

c) Der formal-inhaltliche Aspekt der Bergengruenschen Symbolik

Es versteht sich eigentlich von selbst, daß die Bildwelt Bergengruens, da sie ja der empirischen Umwelt der Natur, des Kosmos, der Schöpfung entstammt, die im vorigen Kapitel herausgestellte episch-reelle Wirkungskraft der echten Symbolik haben muß. Im einzelnen wird das später noch gezeigt werden. Vorläufig ist zu untersuchen, was Bergengruen in seinen theoretischen Schriften zu diesem Punkt zu sagen hat.

Wie schon früher festgestellt wurde, hat Bergengruen von sich selbst gesagt, er sei ein Mensch der Anschauung, nicht des Gedankens. Von daher schon liegt der Schluß nahe, daß die von ihm gestaltete Bildwelt sich nur vom Auge her, das heißt also durch konkrete Gegenständlichkeit sichtbar machen läßt. Symbolik ist bei ihm ohne Realität nicht möglich: „was kann symbolischer sein als die Realität?“<sup>31</sup> fragt er einmal im Zusammenhang mit den „großen Bildungen der Natur als Symbole und Realitäten“;<sup>32</sup> die er in Reinhold Schneiders Dichtung zu finden glaubt. Und in der Tat, Bergengruen hat einen immer wieder frappierenden Blick für hinter der empirischen Realität verborgene und verschlüsselte Zusammenhänge. So z.B. bekommt ein gewöhnlicher Kieselstein, den ihm Freunde aus der Kastalischen Quelle bei Delphi mitgebracht haben eine ganz besondere Bedeutung. „Ich beschloß, ihn in Gold fassen zu lassen und so mir einen Ring von hoher Bedeutung zu schaffen“. Beim Schleifen des Steines „ergab sich ganz von selbst ein Schliff, bei dem drei Flächen entstanden, die doch wiederum eine nicht ganz symmetrische einzige Fläche zu bilden schienen - ein Abbild des Dreifaltigkeitsgedankens.

Zugleich aber war zu meiner Überraschung ein pfeilähnliches Gebilde zu erkennen, das ich als einen Hinweis auf das Familienwappen ansehen durfte." Als es sich erwies, daß der Stein irgendwelche Gravierungen nicht aushalten würde, ließ der Dichter die von ihm beabsichtigte „theologische und philosophische Bibliothek auf dem Golde der Fassung anbringen". Und auf dem Ring erschien nun „als Bild der Ewigkeit und Zeichnung des schlechthin Vollkommenen der Kreis mit dem beherrschenden Mittelpunkt, der zugleich den Mittelpunkt des Kreuzes bildet; das Kreuz strahlt aus nach allen Himmelsrichtungen, und seine Arme endigen in Pfeilen. Sieht man genauer zu, so erkennt man, daß das Kreuz durch die Fußstütze als ein ostkirchliches bezeichnet und daß hiermit ein Hinweis auf den russischen Teil meiner Seele gegeben ist. Dem göttlichen, dem kosmischen Kreis ist das Quadrat alles Menschlichen und Irdischen eingeschrieben. Die zwölf Zahlen drücken Maß und Harmonie des Weltalls aus, dazu alle anderen Aspekte der Zwölfzahl. Fünf Buchstaben verteilen sich auf die fünf Spitzenfelder des dämonenabwehrenden Pentagramms; sie ergeben zusammen das Wort ‚Suati‘, gebildet aus den Anfangsbuchstaben der Psalmworte ‚sub umbra alarm tuarum, Jehova‘. Der lapis philosophorum erscheint unter dem Bilde des ‚Aeschmajim‘ genannten uralten alchemistischen Zeichens; es ist die Vereinigung der beiden gleichseitigen Dreiecke, von denen das eine als Wasser die Spitze nach unten, das andere als Feuer nach oben kehrt. Hier ist hingedeutet auf die coincidentia oppositorum, ja, auf die Apokatastasis hapantoon (Neuschöpfung der Welt), den großen Friedensschluß aller Gegensätze und Uneinigkeiten im Makro- wie im Mikrokosmos. Rechts und links des Steines, auf beiden Backen des Ringes befindet sich ein Kreis, der eine mit dem Christusmonogramm, der andere mit der Pfeilspitze des Kreuzesstammes bekrönt. Auf winzigstem Raum stellt sich

dem betrachtenden Blick ein in Abbreviaturen redendes compendium mundi dar."<sup>33</sup> Es tut nichts zur Sache, daß nach der herkömmlichen Symboldefinition das meiste hier erwähnte Bildmaterial allegorischen Charakters ist, denn für unsere Zwecke haben wir diese Unterscheidung ja fallen lassen. Was hier gezeigt werden soll, ist die Fähigkeit Bergengruens, an einem einfachen aber reellen Gegenstand - und was wäre reeller als ein Kieselstein - symbolische Züge zu erkennen, oder auch hineinzulegen, und das nur deshalb, weil dieser Stein aus der Kastalischen Quelle bei Delphi, d.h. der Quelle der dichterischen Begeisterung stammt. Und es rundet das Symboldenken unseres Dichters treffend ab, wenn noch festgestellt werden muß, daß er dieses Stück der Antike, „der olympischen Götterwelt und der Musen unter den Segen des Christentums“ stellen und von einem „gutbekannten Geistlichen“ weihen ließ, denn der Ring mit dem delphinischen aber christlich geweihten Stein „sollte doch einen Inbegriff abgeben und die Totalität der Welt verkörpern“.<sup>34</sup> So bekommt etwas Unscheinbares und gänzlich Unwichtiges aus der Welt der Empirie durch die Kraft des Dichters, in Bildern zu sehen, offenbarende Kräfte. So etwa hat sich Bergengruen ein „Stück vom Palast des Septimus Severus, einen weißlichgrauen Marmorbrocken, nicht größer als eine Kinderhand, aber deutlich die Kannelierung eines Säulenschaftes und die Spuren des Mörtels tragend“ aus Rom mitgebracht, und „in diesem Bruchstück meine ich nicht nur das ganze Rom, sondern das ganze Altertum zu besitzen“.<sup>35</sup> Das auf Realitäten aufgebaute Symbolgefühl des Dichters bedarf dieser empirischen Gegenstände, um sich der außerempirischen Wahrheit, die sich darin manifestiert, zu versichern. Bergengruen wurde als Nachfolger Reinhold Schneiders in den Orden Pour Le Mérite aufgenommen, eine Ehrung, die der im tiefsten Wesen aristokratische Mensch Bergengruen dankbar

empfang. Dabei war es für ihn von weitreichender Bedeutung, daß der Orden, den Reinhold Schneider vor ihm getragen hatte, nun ihm verliehen wurde: „es hätte mir nichts Lieberes geschehen können. Ich bin ja des Glaubens, daß in jedem bedeutungsvollen Gegenstand etwas von der geistigen und physischen Substanz seines Besitzers und Trägers einströmt..“<sup>36</sup> Die Bande zwischen den beiden Dichtern waren gewiß eng - nach zwanzigjähriger Bekanntschaft und gegenseitiger Verehrung festigte sich das Verhältnis der beiden Dichter noch in einer echten Duz-Freundschaft - und Bergengruen war auch dem verstorbenen Freund noch sehr nahe; trotzdem galt ihm das konkrete Ordenszeichen als ein Unterpfand und Symbol dafür, daß die Verbindung zum geliebten Toten nicht abreißen würde.

Bergengruen hat sich diesen Blick für das hinter der empirischen Wirklichkeit Liegende zeitlebens bewahrt: „Alles erscheint ein Rankenwerk von Chiffren, Rebusbildern und Botschaften. Jede Baulichkeit hat eine verborgene Physiognomie. Wir sehen Schwimmvögel und Fische ihre Spuren ins Wasser graben und fühlen, daß diese Spuren noch nach Jahrhunderten lesbar sein werden. Die Hieroglyphen des Vogelfluges, der Einsprengsel im Gestein, der verknäulten Schnüre, der Wolkenzüge, des feierlichen Kräuselwerks der Hyazinthenblüte, die Flußkrümmen, die Sprengelung gewisser Blätter und die farbigen Flecken im Fell oder Gefieder der Tiere, alles fordert uns auf, zu lesen und zu verstehen. Brunnenflut und Wind, das Sausen und Säuseln in den Bäumen, ja das Rattern der Eisenbahn und das Quietschen der Bremsen - alles ist voll verborgener Hindeutungen!“<sup>36a</sup> Der Dichter bedarf in höchstem Maße dieser auf Verborgenes hindeutenden Realität, denn nur in der Gestalt läßt sich das „Unbeantwortbare beantworten“<sup>36b</sup> und die Mangelhaftigkeit der menschlichen Sprache und die Unzulänglichkeit des Ausdruckes im Wort wird

aufgehoben durch ein echtes Symbolgestalten: „... sollten wir uns nicht darüber freuen, daß die Welt größer ist als unser armseliger Wortvorrat?“<sup>36c</sup>

Ein paar Beispiele aus der Lyrik Werner Bergengruens sollen das bis jetzt Gesagte noch weiter exemplarisch veranschaulichen. Bergengruens Streben, die „analogia entis“ in allen Gegenständen der Schöpfung, sichtbar zu machen zeigt sich kaum deutlicher als in dem Gedicht „Die Botschaften“:

Die du gingest, alle Steige,  
waren sie nicht je und je  
voll geheimer Fingerzeige  
wie die Vogelspur im Schnee?

Was dir half und dich befehdet,  
was dich löste, was dich band,  
alles hat zu dir geredet  
und dir Ahnung zugesandt.

Wenn sich an den Fensterscheiben  
blank ein Eiskristall formiert  
schien es nicht ein hohes Schreiben  
und von Geisterhand petschiert?

Haben dir nicht Throngestühle,  
Hochgericht und Windesbraut,  
Mückentanz und Brunnenküle  
ihre Botschaft anvertraut?

In Gelärm und Waffenblinken,  
Hahnenschrei und Abendrot  
fühltest du verstohlens Winken,  
voller Gleichnis Wein und Brot.

Die Metalle in den Schächten,  
alles sprach die heimlich an,  
und in den gestirnten Nächten  
Wega und Aldebaran.

Honigzellen, Lämmerweiden,  
Hochzeitslied und Litanei  
und der Völker dunkle Leiden  
und der Kinder lichter Schrei,

Bilderwerk auf Sarkophagen,  
Flöte, die im Busch verscholl,  
und die großen Vätersagen  
von Iakchos und Apoll -

was auf abertausend Blättern  
hieroglyphisch um dich war,  
alle Zeichen, alle Lettern  
werden einmal offenbar.

Was im Bild dir zugekommen,  
ohne Hülle wird es dein.  
Wirst ins Klare aufgenommen  
und fast unverwundet sein.<sup>37</sup>

In vielen Gedichten Bergengruens findet sich die barocke Neigung, die Kernaussage des Gedichtes durch das Prinzip der parallelen Häufung zu intensivieren. Ein ganzer Katalog von Gegenständen sowohl menschlichen als außermenschlichen Ursprungs wird aufgeführt, um zu zeigen, wie vielfältig der Mensch von Dingen umgeben ist, die durch ihr bloßes Dasein auf ein Transzendentes hinweisen, auf ein Geheimnis der Schöpfung, das in diesen Dingen abbildhaft in „hieroglyphischen Zeichen und Lettern“, „voller geheimer Fingerzeige“ und mit „verstohlenem Winken“ beschlossen liegt. Und in Bergengruens gläubigem Vertrauen auf eine in ewigen Ordnungen geborgene Schöpfung weisen diese Fingerzeige auf ein Ewiges, das sich dem Menschen in seiner Irdischkeit selbstverständlich noch nicht voll eröffnet, aber immerhin die Verheißung enthält, daß diese Zeichen und Lettern „einmal offenbar“ werden und sich dem Menschen „ohne Hülle“ zeigen sollen.

Das hier zitierte Gedicht äußert sich ganz allgemein über die Symbolhaftigkeit der Umwelt des Menschen. Bergengruen hat darüber hinaus jedoch in vielen seiner Gedichte gezeigt, wie einzelne Gegenstände oder Dinge sich ihm in ihrem tieferen Sinnbezug offenbaren. Darin liegt ja gerade die Begnadung dieses Dichters, daß er zum Blick für solche tieferen Sinnbezüge berufen war. Er hat etwa die dritte Strophe von den „Botschaften“ in einem kurzen Gedicht deutlicher gestaltet und gezeigt, worin das „hohe und von Geisterhand petschierte Schreiben“ in den Eiskristallen auf den Fensterscheiben zu sehen ist.

#### Die Eisblumen

Nichts ist vergänglich, nichts zertrennbar  
wenn die Erscheinung abwärts fuhr,  
denn unzerstörbar, unverbrennbar  
erdauern Zeichen und Figur.

Wie sich verhüllte Lettern schreiben,  
Palmzweige, Königsfarn und Moos!  
Ich steh vor den befrorenen Scheiben,  
und das Geheimnis legt sich bloß.

Ihr winterlich Betrübteten alle,  
schaut auf und ihr gewahrt erglüht,  
daß in jedwedem Eiskristalle  
der ganze Sommergarten blüht.<sup>38</sup>

In der empirischen Erscheinung der Eisblumen erkennt der Dichter, wie es jeder aufmerksame Betrachter tun kann, Abbilder von verschiedenen Pflanzen („Palmzweige, Königsfarn und Moos“). Diese Pflanzen sind ihm nun nicht nur eine interessante Naturerscheinung, sondern ein Hinweis darauf, daß das grünende Leben sich abbildhaft sogar im toten Eise zeigt. Und daraus gewinnt er die Gewißheit, daß trotz eisiger Starre und Unlebendigkeit das Leben sich erneuern muß und wird. Die empirische Erscheinung aus dem Bereich der Natur wird so durch den tieferen Blick des Dichters zum echten Symbol: die Realität gibt einen tieferen Sinnzusammenhang frei, der für den Betrachter wegweisend wird. Der Dichter darf kraft dieses Symbols die Aussage wagen, daß alles Leben sich aus der Erstarrung erneuern muß, daß auch der Mensch aus seiner winterlichen Dumpfheit finden wird.

Bergengruens Gedichtsammlung „Figur und Schatten“ steht unter dem Wahlspruch, den der Dichter in Jakob Böhmes Schriften fand: „Denn zu dem Ende sind alle Kreaturen dieser Welt erschienen, daß sie sollen sein ein ewig figürlich Gleichnis; nicht daß sie in diesem Geiste in ihrer Substanz bleiben, nein das ist nicht; es gehen alle Geschöpfe wieder in ihr Äther, und zerbricht der Geist, aber die Figur und Schatten bleiben ewiglich.“<sup>39</sup> Und man könnte hinzufügen, nicht nur alle Kreaturen, sondern auch alle vom Menschen geschaffenen Dinge haben Anteil an diesem Gleichnis- und Symbolcharakter der nach Bergengruen aller wahren Realität innewohnt. Und auch hier wieder gilt, was schon festgestellt

wurde, daß es der besondere Blick des Dichters ist, der erkennt: „Aber um sein Geheimnis zu entblößen, will alles auf dieser Welt recht angeschaut und mit lebendigen Sinnen ergriffen sein.“<sup>40</sup> Man kann wohl behaupten, daß diese Begnadung des Dichters, tiefer in den durch die Realität hindurchscheinenden Offenbarungscharakter unserer Umwelt eindringen zu können, mehr als alles andere dazu beigetragen hat, daß sich ihm eine von der Pradoxie regierte Welt dennoch als heil und ins „Obere hindrängend“ darstellen konnte. Es bedarf des besonderen Blickes, wenn „aus allem Vertrauten ein „Verborgenes hervorwachsen“ soll. Und diesen Blick hatte Bergengruen wie wenige seiner Zeitgenossen, er wußte zeitlebens, daß „wir viel gewinnen könnten, wenn wir mit Symbolen zu leben wüßten.“<sup>41</sup>

#### Beim Abendläuten

Glocken im dunkel Erblauten,  
Schwalben um Türme und Tor  
- sich, aus allem Vertrauten  
wächst ein Verborgenes vor.

Wie die Hände von Beterinnen,  
heben zu Dir sich, Herr,  
die schwalbenschwänzigen Zinnen  
der Stufen und Scaliger.

Bauherr und Baumeister hatten  
nur ihre Brustwehr im Sinn,  
Jetzt, im Abendschatten,  
drängt alles ins Obere hin.<sup>42</sup>

Es dürfte aus dem bisher Gesagten klar geworden sein, daß Bergengruens Symbolauffassung sich engstens mit der Goethes berührt. Mutatis mutandis möchte auch Bergengruen das Allgemeine im Individuellen sichtbar machen. Das Allgemeine orientiert sich bei ihm vielleicht stärker an einem christlichen ordo-Begriff als bei Goethe. „Goethes Symbolik wird erneuert, ja, bereichert.“<sup>43</sup> Bergengruen selbst hat diesen christlichen Grundton seiner Symbolik herausgestellt in dem Satz: „Die Dichtung bedarf nur weniger großer Symbole. Im Grunde ist mit Brot

und Wein alles gesagt."<sup>44</sup> Prinzipiell ändert sich in der Bewertung des Symbols jedoch nichts. Ehe nun im übernächsten Kapitel gezeigt werden soll, wie Bergengruen das dichterische Bild tektonisch-funktionell in seinem Prosaschrifttum verwendet, ist ein kurzer Blick zu werfen auf einige Grundsymbole, die das ganze dichterische Werk Bergengruen durchziehen. Die Bergengruenforschung hat hier bereits wichtige Vorarbeiten geleistet, die hier jedoch nochmal in unserm Zusammenhang gestreift werden müssen.

VII. KAPITEL: DIE WICHTIGSTEN GRUNDSYMBOLE IM WERKE

BERGENGRUENS

Einige der wichtigsten Grundsymbole, die Bergengruens ganzes Werk durchziehen und in immer neuer Variation sowohl in der Prosa als auch der Lyrik auftauchen, hat Elisabeth Sobota in einem sehr guten Überblick zusammengestellt.<sup>1</sup> Zusammenhangshalber müssen die Ergebnisse der Sobotaschen Untersuchung hier kurz referiert, jedoch auch an entscheidenden Stellen ergänzt werden.

Ein häufiges Symbol im Bergengruenschen Werke, eines das nahezu archetypischen Charakter hat, ist das Bild der Höhlung, der Höhle, des Mutterschoßes, des Schoßes der Erde, des Urgrundes, aus dem alles Leben stammt und in welches alles Leben zurückkehren muß und wird.<sup>2</sup> Es ist das Bild, unter welchem Bergengruen Geborgenheit, Heimat, Rückkehr und Sicherheit in allen Anfechtungen und Bedrohungen darstellt. In des „Knaben Plunderhorn“ tritt dies Symbol auf, Nespoli im „Großtyrannen“ sehnt sich nach solcher Geborgenheit, desgleichen der Humanist Carion im „Am Himmel wie auf Erden“; und in unzähligen Gedichten der „Heilen Welt“ wird dieses Bild beschworen, etwa in den Schlußstrophen des Gedichtes „Späte Einkehr“:

Mitternacht, Mutternacht,  
schließe mich wieder ein,  
lasse im Dunkelschacht  
tief mich geborgen sein.

Brunnen voll lauer Flut  
schwarzer, schweigender Schrein,  
tränk mich mit Sternenblut,  
denn ich bin dein.<sup>3</sup>

Eng verwandt mit dem Bild der Höhlung ist das des Hauses. Allerdings wird das Haus-Symbol in ganz anderem Zusammenhang verwendet. Das Haus ist der Ort, in welchem der Mensch seinem

Schicksal begegnet, diesem konfrontiert wird und an ihm zu neuen Erkenntnissen reift. G. Weiß hat diesen Aspekt der Haus-symbolik ausführlich behandelt<sup>4</sup> und gezeigt, wie verschiedene Räumlichkeiten verschiedenen Charakteren zu Häusern des Schicksals werden können: die kurfürstliche Kutsche dem jungen Ellnhofen, das Dolziger Amtszimmer dem Gastwirt Hahn, das markgräfliche Schloß dem jungen Prediger Schöllhaas („Das Beicht-siegel“), u. andere Beispiele mehr.<sup>5</sup>

Das Wasser als das Element, das Leben spendet, ist bei Bergengruen zu einem gern verwendeten Symbol des Lebens, der Fruchtbarkeit, der lebenspendenden Feuchte geworden, wobei der Aspekt der Vernichtung, der ja dem Wasser auch innewohnt, kaum Bedeutung gewinnt.<sup>6</sup> Vor allem im Roman „Am Himmel wie auf Erden“ vollzieht sich alles Lebensschaffende unter dem Zeichen des Wassers, und das, obwohl der Roman ja eigentlich ein Sintflutroman ist. Worschula erfährt in ihrer Todesvision die fruchtbarkeits-schaffende Kraft des Wassers, und der Kurfürst Joachim sehnt sich nach der Gnade des Weinenkönnens: „daß doch seine Augen als zwei wasserlose Orte einmal mit Tränen gesegnet würden. Daran wollte er erkennen, daß er noch nicht gänzlich versteinert und von dem Angesichte des Lebens verworfen sei.“<sup>7</sup>

In den Bereich der Wassersymbolik gehört auch das Weiche, das für Bergengruen das Inbild des Dauerhaften, Beständigen ist. Bergengruen geht dabei von einem Zitat des Laotse aus: „Das Allerweichste überholt das Allerhärteste auf Erden, das Wasser besiegt den Fels, das Weibliche besiegt das Männliche, das Schwache besiegt das Starke.“ Und Bergengruen ergänzt: „Hart ist der unfruchtbare Fels; das lebengebende Wasser ist weich, wie der Wind, und selbst der Orkan, der dem Reiche des Weichen angehört. Weich ist der Humus, der Frucht zu tragen vermag, weich

ist der Schoß, aus dem das Dasein hervorgeht."<sup>8</sup>

Die Bilder der Schlange, der Eidechse, des Falken, des Stroms, des Vogelschälchens, der Meise, des Augenliedes, des Rosengartens, des Diamanten, die Sobota noch erwähnt,<sup>9</sup> können kaum als Grundsymbole angesprochen werden, da sie in einzelnen Erzählungen als funktionelle Bilder in die epische Komposition eingefügt werden. Sie erhellen zwar Bergengruens Weltbild, haben aber nur in der jeweils gültigen Erzählsituation ihre tiefere Bedeutung. Sie kommen darüber hinaus in dem Werke Bergengruens nicht mehr vor und können deshalb nicht als Grundsymbole angesprochen werden.<sup>10</sup>

Richtig ist jedoch die Ansicht Sobotas, daß die Natur in allen ihren Ausprägungen bei Bergengruen zum Sinnbild des Trostes und der unverbrüchlichen Unversehrtheit der Schöpfungsordnung wird.<sup>11</sup> Die ruhigen, die ausgeglichenen, die trostvollen Gestalten in Bergengruens Werk (Juliane, Duschka, Juro, Carion, Don Luca, u.a.) sind alle entweder in sich geschlossen und mit sich eins, wie es die Natur nach Bergengruens Ansicht auch ist, oder aber sie haben die Fähigkeit, den Ablauf der natürlichen Vorgänge im Wechsel der Jahreszeiten in Blühen, Reifen und Fruchtbringen, im ewig organischen Wechsel des Werdens und Vergehens, das wieder Werden gebiert, als sinnbildlich zu verstehen für die Verheißung, daß der Mensch auch in seiner Unbehaustheit aus der Schöpfungsordnung nicht herausfallen kann. Carion kann seine Anfälle von Schwermut und von Hingabe an das Nihil beim Anblick der tröstenden Sinnzeichen der Natur auffangen: „Er atmete die Gerüche des Gartens, er spürte die ruhige Wärme der Sonne und die linde Kühle des Schattens. Er fand die Hand der Gottheit aufgetan und alles, was lebte, von Wohlgefallen erfüllt.“<sup>12</sup> An den Obstbäumen, am Quarren der Enten, an den

Stiefmütterchen, am Atmen der Kinder an seinem Hund Polydor (der übrigens ein Stückchen Bergengruensche Autobiographie in den Roman einfließen läßt) findet Carion die sinnbildliche Gewähr, daß seine Lebensfurcht unbegründet ist.<sup>13</sup> Der Gastwirt Hahn findet in der Wärme des Kuhstalles Geborgenheit und Sicherheit.<sup>14</sup> Im nächsten Kapitel wird noch zu zeigen sein, in wie vielen Fällen, das epische Geschehen in Bergengruens Werken durch ein analog kongruentes Geschehen in der Natur symbolisch vertieft wird, z.B. durch den heißen Wind im „Großtyrannen“, der der bedrückenden Lügensituation in der Stadt Cassano entspricht; und wenn die stickige Lügenatmosphäre sich durch das Geständnis Sperones und des Großtyrannen klärt, geht ein erquickender Regen nieder, der auch die natürliche Atmosphäre wieder reinigt.

Auch in seinen theoretischen Schriften hat Bergengruen diese Funktion der Natur, als ein Abbild und Sinnbild des Vertrauens zu wirken, ausführlich erörtert, ein Umstand, auf welchen Sobota in ihrer Untersuchung in diesem Zusammenhang nicht näher eingeht. In den „Schreibtischerinnerungen“ heißt es zu dem Thema Vertrauen: „... das den ganzen Kosmos durchwaltende, allem Leben eigentümliche Urgefühl [ist] nicht das der Angst, sondern das eines stillschweigenden, eines sich von selbst verstehenden Vertrauens. ... Verließe sich der Apfelbaum nicht darauf, daß er zu seiner Zeit ansetzen, blühen und Früchte tragen werde, so müßte er verdorren. Jedes Samenkorn vertraut, daß der Boden, in den es sich senkt, es nähren, und, mit den Mächten der Sonne und des Regens im Bunde, ihm Entfaltung und Wachstum gewähren wird. Die junge Meise vertraut, daß die Luft sie tragen wird, wenn sie zum ersten Mal ihre noch ungeübten Flügel ausbreitet, und der Maulwurf hat das Vertrauen, daß er im Dunkeln seine Nahrung findet. Selbst der verprügelte Hund, der in jedem

Regenschirm eine Bedrohung spürt, hört nicht auf, zu vertrauen."<sup>15</sup>

Und Aufgabe des Menschen ist es, sich in seinem Kampf gegen die Existenzangst an diesen Sinnbildern aufzurichten und „sich nicht von Apfelbäumen, Meisen, Maulwürfen, Planeten .... beschämen zu lassen ... Jedes menschliche Antlitz kann uns dabei helfen,

jedes Gestein, jedes Licht am Sternenhimmel, jeder Windhauch und Regentropfen, jede Pflanze, jeder Vogel oder Käfer, jedes Kind, jeder Hund; ja, auch jeder Hund."<sup>16</sup>

Daß die Natur u.U. auch voller Sinnbilder der Furcht und Bedrohung sein kann, hat Bergengruen natürlich gewußt und auch, wie Sobota gezeigt hat,<sup>17</sup> wiederholt in seinem Werk dargestellt. Aber es handelt sich bei dieser Natursymbolik, wie im nächsten Kapitel noch zu zeigen sein wird, meistens um ästhetisch wirksame Stileigentümlichkeiten, durch die Bergengruen den epischen Ablauf aufhellen und sinnbildhaft vertiefen möchte: der Kurfürst Joachim etwa, der sich in schweren Gewissensnöten vergeblich zu einem Entschluß durchzuringen versucht, ob er Ellnhofen zum Tode verurteilen soll oder nicht, findet sich bei einer Ausfahrt plötzlich in starkem Nebel; sobald er jedoch zu einem Entschluß gelangt, lichtet sich der Nebel. Und so wird aus dem Bedrohenden der Natursymbolik dessen Gegenteil um so wirkungsvoller hervorgehoben. Es geht also in diesem Falle - und vielen anderen - nicht um das Bedrohliche in der Natur an sich, sondern nur um eine bewußte stilistische Abstimmung des äußeren Naturgeschehens mit der inneren Seelenverfassung Joachims.

Wenn auch die Lyrik Bergengruens manche Gedichte enthält,<sup>18</sup> in denen die Naturbilder nichts Trostspendendes ausstrahlen, sondern vielmehr von Schrecknis, Einsamkeit und Verlorenheit künden (z.B. „Herbststrophe“, „Vorwinter“, „Die Ausgeschlossenen“),<sup>19</sup> so ändert das doch nichts an dem Umstand, daß bei

Bergengruen die Natur trotz ihrer vielfältigen Ausprägungen ein in sich einheitliches Symbol des Vertrauens und Glaubens an ein von ewigen Gesetzen gelenktes Dasein ist. Daß dieses Symbol auch die Schrecknisse ausstrahlen muß, entspricht ganz dem Bergengruenschen Glauben, daß das Unvollkommene und Zweispältige als ein ganz wesentlicher Teil unseres Schöpfungs-Ordo aufzufassen ist: „Der symbolische, der eigentliche Sinn der Natur und ihres Lebens spricht sich in vielerlei Bildern sowohl des Trostes als auch der Schrecknis aus und kündigt, eben in dieser Zweispältigkeit selbst wieder symbolisch, Wesentliches von der Artung der geschaffenen Dinge.“<sup>20</sup>

In den Bereich der Natursymbolik gehört ein Symbol, das aufgrund seiner Bedeutung, die es für den Dichter Bergengruen hatte, mit gutem Recht als ein Grundsymbol hervorgehoben zu werden verdient, auch dann, wenn es nur an wenigen Stellen des Bergengruenschen Werkes vorkommt: die Rose von Jericho. Diese Pflanze ist dem Dichter ein Sinnbild für die Verheißung des ewigen Lebens:

Wolle, Engel, den Ort mir weisen,  
Wo das harte Gefüge bricht.  
Eingeschmiedet in starrendes Eisen,  
Engel, ich lasse dich nicht.

Ja, ich ahne schon die Stelle,  
Da die Wand sich spalten läßt,  
Ahne einer fremden Helle  
Unermeßnes Sternenfest.  
Die verborgene Schrift wird leslich,  
Und der Meerstern hebt sich groß.  
Unvergänglich, unverweslich  
Blüht die Rose Jerichos.<sup>21</sup>

Die Rose von Jericho ist rein botanisch ein kakteenartiges Wüstengewächs, das die Kraft besitzt, sich über lange Zeiten der Dürre die Lebenskräfte zu erhalten und dann nach Erhalt einer geringen Menge Wassers aus dem verdorrten Stamm leuchten-

de Blüten zu treiben. Diese Eigenschaft der Pflanze hat in ihrer Symbolkraft den Dichter „immer wieder mächtig angezogen“,<sup>22</sup> nicht zuletzt auch durch den Umstand, daß dieses Gewächs „ehedem von Pilgern und Kreuzfahrern aus dem Heiligen Lande in die nördliche Heimat mitgebracht und dann durch Generationen wertgehalten und gehütet worden war.“<sup>23</sup> Diese Pflanze ist eines „der dominierenden Motive“<sup>24</sup> in Bergengruens „Lombardischer Elegie“ geworden. Dieses Werk, das wohl als das typischste des Dichters und vielleicht als sein gelungenstes lyrisches Werk bezeichnet werden darf, überdies als sein persönlichstes,<sup>25</sup> ist von der Bergengruenforschung eigenartigerweise bis jetzt recht stiefmütterlich behandelt worden. In diesem Zusammenhang kann darauf nicht näher eingegangen werden; nur soviel sei gesagt: die „Lombardische Elegie“ hält wie kaum ein Werk des Dichters die Mitte zwischen philosophischer Reflexion und echt lyrischer Gestaltung. Die Elegie, die ja per se eine lyrische Gattung der Nachbetrachtung, der Besinnung und des Reflektierens über Menschen, Geschehen, Gegenstände oder Zeiten ist, gewinnt hier in den formgebenden Händen des Dichters eine Gestalt, von der man sagen muß, daß sich in ihr das alte Problem von Inhalt und Form in eine nahezu bruchlose Einheit auflöst.

Grundthema der Lombardischen Elegie ist die Frage nach der Vergänglichkeit und der Dauer allen irdischen Seins. Der Dichter erinnert sich verschiedener Gegenstände aus einer Schatulle seines Vaters, in welcher u.a. auch ein verdorrter Strunk der Jericho-Rose aufbewahrt wurde:

Ach, herrlichstes Symbol der unverstörbar  
geheim fortblühenden Lebendigkeit,  
der Kraft, die dunkle, nebelreiche Schlucht  
der Zeit in einem Augenblick zu schließen,  
in einem Augenblick Vergangenheiten  
zu Gegenwart mystisch aufzurufen  
und so dem Tode seine Macht zu nehmen!  
Geliebtes Rosenreis von Jerico,

das mein Großvater aus des Nagels, aus  
des Kreuzes Heimat in die eigne brachte!  
Du dürrer Strunk, grundhäßlich anzuschauen,  
mißfarbig und allein durchs Wunder schön,  
doch durch das Wunder überirdisch schön,  
wenn nach Jahrhunderten ein wenig Wasser  
jäh das Gestorbene zum Blühen treibt!<sup>26</sup>

Dieser Strunk wird nun im Verlauf der Elegie zu einem wichtigen Motiv. Der Dichter erinnert sich daran, daß aus dem Erbe seines Vaters fast nichts die Zeiten überdauert hat. Nichts außer einer Anstecknadel mit der Inschrift: „Die Liebe ist die größte unter ihnen“. Die Liebe, nicht nur im erotischen, sondern im weiten biblischen Sinne, ist das Bleibende mitten allen irdischen Zerfalls. Und aus allem Schutt kann, wie aus der Rose von Jericho die Blüte, die Liebe immer wieder hervorbrechen:

Der Liebende wird jeder Schickung froh.  
Nur wenige Tropfen, sei es selbst von Tränen,  
und wieder blüht das Reis von Jericho.<sup>27</sup>

Obwohl der Dichter dieses Symbol wörtlich nur in der „Lombardischen Elegie“ und in dem Gedicht „Anrufung um das Wort“<sup>28</sup> nennt, außerdem an einzelnen Stellen des theoretischen Werkes kurz darauf hinweist, zeigt schon die Tatsache, daß er eines seiner Gedichtbücher nach dieser Pflanze genannt hat,<sup>29</sup> welche Bedeutung er diesem Bilde zumaß. Der Themenkreis, der sich um dieses Gedichtbuch rankt, umschließt denn auch in deutlicher Botschaft die Aussage, daß dem Menschen aus langem Harren, aus langer Fesselung im Panzer des Irdischen, nach langem Reifen und Wachsen die Blüte des Ewigen zuteil werden soll, und daß in aller irdischen Beschränktheit und Dürre die unverwesliche Kraft der Blüte der Rose von Jericho sich auch im menschlichen Dasein offenbaren wird.

Damit ist ein Berührungspunkt erreicht, von dem her ein weiteres, und man möchte fast sagen, neben dem Rittmeister-Sym-

bol das bedeutendste und in unzähligen Wiederholungen immer wieder auftauchende Grundsymbol des Bergengruenschen Werkes erhellt werden kann, das Bild des Wanderers, des Reisenden, Unbehausten, des irdisch Heimatlosen, des Pilgers, des Menschen, der auf Erden keine bleibende Statt hat und dessen Unbehaustsein zu jenen Ordnungsmächten des Daseins gehört, das in seinen Willen aufzunehmen dem Menschen so schwer fällt. Mit diesem Symbol greift Bergengruen einen seit der Goethezeit immer wieder auftauchenden Topos auf. Aber er gibt ihm sowohl durch die Verchristlichung als auch durch das Hereinnehmen in die spezifische Situation des 20. Jahrhunderts durchaus eigene Züge. Bei Sobota wird dieses Symbol nur kurz gestreift, weshalb an dieser Stelle etwas ausführlicher darauf eingegangen werden soll.

Das Symbol des Pilgers entspringt Bergengruens ureigenem Erleben, denn er hat das Schicksal des irdisch Heimatlosen wie wenige erfahren. Als ein Mensch, der im tiefsten Wesen geschaffen war, das Neue nur durch die Bindung an Altbewährtes für sein eigenes Leben fruchtbar zu machen, hat er die gewaltsame „Herausreißung aus meiner natürlichen Welt und die mir gewaltsam und unverständlich vorkommende Verpflanzung nach Deutschland als die schwerste Verletzung meines Lebens“ empfunden.<sup>30</sup> Bergengruen hat diese Verletzung nicht nur heilen können, sondern es ist ihm auch gelungen, an dieser Erfahrung das Symbolhafte für das menschliche Leben an sich zu erkennen. Im Ausgestoßensein aus den gewohnten Sicherheiten wächst der Mensch wieder hin zum Wesentlichen seiner irdischen Existenz. Je unbehauster der Mensch ist, umso mehr „Gepäck hat er hinter sich zu werfen. Ein Stück nach dem andern fällt ab. Es wird immer weniger, was die letzte Feuerprobe auf seine Beständigkeit aushält. Aber dies Wenige wird immer zentraler, bis man erkennt, daß es das Einzige ist.“<sup>31</sup> „Der Verlust der Heimat, der Habe, das

Zerschnittenwerden aller äußerlich sichtbaren Traditionsketten, so schmerzlich es ist, gehört zu den typischen irdischen Widerfahrnissen und sogleich zu den großen Fruchtbarkeiten der Welt, wofern nur der Betroffene - es handele sich um ein Individuum oder um eine größere Gemeinschaft - die Kraft aufbringt, der Katastrophe ihre verjüngende und heilende Wirkung abzugewinnen."<sup>32</sup> Gerade dem Menschen des 20. Jhts., der die Heimatlosigkeit so konkret erfahren mußte, wie sonst selten eine Menschheitsepoche, möchte Bergengruen in seiner Dichtung - nicht predigend, sondern aus gestaltetem Eigenerleben heraus - dieses Fruchtbarmachen seiner Unbehaustheit symbolisch erhellen und gleichzeitig vor den tötenden Mächten der Sicherheit, der Gewöhnung, der Erstarrung warnen. In einer großen Vielfalt von Bildern, sehr oft allegorischen Gehalts, gestaltet Bergengruen immer wieder diesen Grundgedanken des unbehausten Pilgers oder Wanderers. Etwa im Bilde des Wassers: „Das Wasser gebiert sich im Quell; wollte es aber im Quellort verharren, es wäre eine Lache. Der Bach muß davon, er treibt Räder und Werke, trägt Schwimmer und Schiffe; und wenn der Frühling über ihn kommt, reißt er Brücken und Hütten ein und das Morsche, das nicht auszudauern vermag. Ewiger Wanderer hat er seine Ehre vor dem ruhenden Teich, und es steht ihm wohl an, daß er kein Genüge findet als im Meere und seiner Unendlichkeit.“<sup>33</sup> Der ewige Wanderer, der hier im Bilde des Stromes gesehen wird, ist außerdem eines der Hauptmotive in der Lyrik des Dichters:

Nie noch sang ich ein Lied, das die Heimkehr pries.  
Nie auch hab ich der Heimkehr Stunde erfahren.  
Käme sie unversehens, mir wäre die Lippe  
zitternd geschlossen.

.....  
Welcher wandert, findet an allen Orten  
über sich den seelennährenden Himmel  
findet Geläut und Dach und abends die Schwermut  
wartend am Herde.

Wo sich dem Dichter eine Bleibe auftun wollte, erwies diese sich immer als trügerisch:

Alle Heimat kehrt sich in Schatten und Asche.  
Kein Besitz ist treuer als Stecken und Pilgertasche.

Nur in Gottes Schöpfung ist die Gewähr einer festen Heimat gegeben, denn dort ist Verlässlichkeit, die sich überall gleich bleibt. Die „Wanderpenaten“ kann der Mensch überall mit sich tragen und „Altäre erwarten dein Knie in allen Ländern“. <sup>34</sup> Der Mensch hat sein ewiges Wandern auf sich zu nehmen, <sup>35</sup> er darf sich als Schiffbrüchiger nicht an eine „fäulniskranke, brüchig halbvermorschte Planke“ anklammern, sondern soll den Mut haben, sich „ins unermesslich Blaue“ zu vertrauen, <sup>36</sup> er muß „das Wagnis des Petrus wagen“ und unberaten und unbegleitet das Meer beschreiten. <sup>37</sup> Der uralte Wunsch der Menschen, wie ein Baum irgendwo Wurzel schlagen zu dürfen, um sich selbst und vieler Kreatur Heimat zu sein, muß als unerfüllbar erkannt werden, denn den Winden und Sternen ist sein Dasein anvertraut:

Nun aber, dem Grunde entnommen,  
Luftwurzeln, hungrige,  
Recke ich aus,  
Winden und Sternen zu.  
Durch die Ebenen der Menschen  
Trage ich Wanderbaum,  
Meinen Geruch. <sup>38</sup>

Das Leben ist der Fahrt auf einem Fluß vergleichbar, alles gleitet vorbei, nirgends ist ein permanenter Aufenthalt gewährt. <sup>39</sup> Ein aufgefundenener toter Vogel wird trotz seiner Winzigkeit zum Sinnbild dafür, daß weder Vogel noch Mensch, noch Marmor irgendeinen Anspruch auf Bleibendes haben. <sup>40</sup> Jeder Herbst mahnt den Menschen erneut, daß das Leben aus Aufbruch besteht:

Abermals ist dir so  
der jähe Aufbruch befohlen.  
Vor dich ins Niemengrenzte  
setz du Stecken und Schritt. <sup>41</sup>

Während seines Schaffens und Dichtens bleibt dem Dichter ein  
Reim im Ohr:

Ein Reim bleibt in den Ohren stehn:  
verloren gehn, verloren gehn.

Brich aus, brich auf! Noch ist es Zeit,  
ein Pilger nach Unwegsankheit.

Schon spürst du dein Gelenk erstarrt.  
Was willst du? Nichts als Gegenwart.

An heißem Staube trink dich satt.  
Der Wind sei deine Lagerstatt.

Am Wege bleiben hinter dir  
Grab-Efeu, Häuser, Fruchtspalier.

Stirb nicht im Bett als öde Fracht  
in dumpfe Scheuer eingebracht.

Sei dort verwahrt, sei dort verirrt,  
wo nie ein Aug dich finden wird.

Ein Reim bleibt in den Ohren stehn:  
verloren gehn, verloren gehn.<sup>42</sup>

Dieses Sich-Verlieren ist nur möglich in der Gewißheit, daß  
der Raum, in welchem sich das menschliche Dasein vollzieht,  
die weite Schöpfungsordnung ist, und nicht jene Räumlichkeiten  
umfaßt, die wir in enger Verkennung gewohnheitsgemäß als Heimat  
bezeichnen.

Und grün und frisch auf ungezählte Meilen  
glänzt die geduldig Liebende, die Erde,  
in alle Zeiten Frucht um Frucht verheißend.  
Erkenne deinen Stand. Als Sohn und Gast  
nennt jeder Boden schweigsam dich willkommen,  
und noch dein Staub ist keine fremde Last,  
denn als ein Erbe bist du aufgenommen.  
Dein Los ist schön. Auch unbegütert hast,  
auch schweifend du an Allem deinen frommen,  
bemessenen Anteil: an der grau entfernten  
Vergangenheit, und allen künftigen Ernten.  
Nicht einer soll sich ausgeschlossen wähnen!<sup>43</sup>

Nun gehört es aber auch zum Wesen des Pilgers, daß ihm ein  
Ziel, ein Ende seiner Pilgerfahrt, ein Ankommen am Ort des  
Heils verheißend ist. Und diese Erfüllung wird im Werke Bergen-  
gruens wiederum in einer Vielfalt von Bildern symbolhaft in

Aussicht gestellt. Im obenaufgeführten Bilde des Stromes wurde das Aufgehen in der Unendlichkeit des Meeres schon genannt. Der Wandernde darf die Gewißheit haben, daß er aus einem Umherirrenden in einen Geführten verwandelt werden wird:

Namenloses Zeitenkind,  
Baum im Wanderschuh!  
Was am Prellstein hockt und sinnt,  
Das bist nicht mehr du.

Gib dich der verborgnen Hand,  
Die dich angerührt.  
Hebe dich vom Grabenrand.  
Geh, du bist geführt.<sup>44</sup>

Nach langem und weiten Gang tut sich ein Schein auf, der Empfang und Losspruch verheißt;<sup>45</sup> die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft, Erde werden zu Sinnbildern für den Einklang, in welchem sich der Wanderer mit dem ewigen Kreislauf der Schöpfung wissen darf: das Feuer der Leidenschaft zeugt den Menschen, im nährenden Fruchtwasser vollzieht sich sein erstes kreatürliches Werden, Luft und Licht empfangen den Neugeborenen und schaffen sein Lebenselement, in welchem „Glut und Strömung“ ihn dann wieder zu Taten reißen, bis er dem vierten Element, der Erde, der „letzten Hausung“ anvertraut wird.

Haben wir dich treulich einföhlen  
in die Hut des vierten Elements,  
rauschen Fittiche, dich heimzuholen  
und so gehst du in die Quintessenz.

Also ist die Pilgerschaft gemündet  
und die Bahn im goldnen Ziel verklärt.  
In den vieren ist die Welt gegründet  
und vom fünften strahlenhaft genährt.

Wandrer, heiße alle Ängste schweigen,  
niemals fällst du aus der Schöpfung Schoß,  
bist ein Sohn in seinem Erb und Eigen,  
und dein Erbe ist unmeßlich groß.<sup>46</sup>

Da Bergengruen diese Verheißung auf eine Erlösung aus der menschlichen Unbehaustheit immer nur von religiöser Sicht her gestalten kann, sind viele seiner Gedichte zu diesem Thema voll

mystischen Gedankenguts und entsprechend mystisch-irrationalen Bildern. So etwa die Gedichte „Die Heimkehr“, „Mystische Ausfahrt“, „Geheimnis“, „Aufruf“, „Anrufung um das Wort“,<sup>47</sup> „Wiedergeburt“,<sup>48</sup> „Sei, Adept, gewillt.“<sup>49</sup> Obwohl die mystische Bildwelt dieser Gedichte nicht immer ausdeutbar ist, so ist ihnen allen doch gemeinsam ein symbolhaftes Künden und Verheißen von Aufbruch, Heimholung und endlicher Einkehr in ein Ewiges und Transzendentes.

Durch Welten gingst du, Wanderstern,  
und bist zum alten Herd  
Und bist zum Vater und zum Herrn  
Geliebter heingekehrt.

So wachse tönend himmelauf,  
Du vorbeseelter Lehm.  
Die Mittnachtsrose blüht am Knauf  
Von deinem Diadem.<sup>50</sup>

„In der Welt Bergengruens ringt sich der Mensch von einem oberflächlichen Gefühl menschlicher Geborgenheit... zur tieferen Erkenntnis der wirklichen Geborgenheit durch, die nur bei Gott zu finden ist.“<sup>51</sup>

Mit dem Symbol des in eine ewige Behausung berufenen Pilgers ist ein weiteres Grundsymbol des Bergengruenschen Werkes, auf das Sobota auch nicht eingeht, verknüpft: das Sinnbild des Kreises. Der Kreis als geometrische Figur ohne Anfang und Ende ist schon seit alten Zeiten ein Sinnbild des Vollkommenen, des Continuum, der ewig dauernden Einheit. Es versteht sich daher fast von selbst, daß Bergengruen diesem Symbol eine große Bedeutung beimessen mußte. Der Dichter sieht in diesem „großen Inbild“ vor allem eine Spiegelung des Schöpfungsgesetzes, daß alles Leben sich in einem großen Kreislauf von Werden, Vergehen und Rückkehr in den Ursprung vollzieht. Mithin ist der Kreis das vollkommenste Symbol für die unverbrüchliche Einheit des

göttlichen Ordnungsgefüges, in das auch der Mensch des 20. Jhts. hineingehört. In diesem Symbol offenbart sich dem Dichter etwas von der Größe der Ewigkeit. Bergengruen glaubt die Beobachtung zu machen, daß das zeitgenössische Denken diese Einsicht nicht mehr besitzt. An R. Schneider schreibt er einmal: „Es fällt mir auf, wie die letzten zwei oder gar vier Jahrhunderte uns allzu sehr in ein Denken in Geradlinigkeiten gewöhnt haben, statt im Kreise, der a l l e i n d a s U n e n d l i c h e w e i t e r b i l d e t. Nur so konnte es zu der törichten und verhängnisvollen Antithese zwischen den bewahrenden und den neuschaffenden Kräften kommen.“<sup>52</sup> Die Menschheitsgeschichte bewegt sich also nicht im hegelschen Sinne zwischen Fortschreiten und Bewahren in einer Aufwärtsentwicklung, sondern die Lebensmächte entsprechen dem Kreislauf der Natur, in dem die große Harmonie des Alls sich offenbart. Das menschliche Leben vollzieht sich im Kreislauf, wie schon an dem Gedicht „Die Vier Elemente“ gezeigt wurde. Aus dem Urstoff kommt das Leben und in diesen kehrt es zurück:

Aus dem Dunkel, das dich lind umschließt,  
Aus dem Naß, das dich nährend umfließt,  
Mach dich auf, tritt hinaus aus dem Schoß.  
Denn das Licht ist so süß und so groß.

Wenn die Wölbung des Schlafes zerbricht,  
Tritt hinaus in das östliche Licht,  
In den Tau, der die Sohlen dir kühlt,  
In die Luft, die so blau dich umspült.

Und du fühlst, wie der Atem beglückt.  
Die Wiese ist rötlich geschmückt.  
Und ein silberner Mittag beglänzt  
Den Hang, der mit Reife sich kränzt.

Doch bevor noch ein Strahl dich versengt,  
Hat kühl sich der Schatten verlängt,  
Und grünlich verfärbt sich der West,  
Da der Tag seine Gäste entläßt.

Was dich schreckte und scheuchte, vergiß.  
Denn die Erde ist treu und gewiß.  
Und du weißt dich vom Dunkel geliebt,  
Weil alles erneut sich begibt.

Und so tritt du vertrauend hinein  
In die Nacht, in den Tod, in den Stein.  
In den Sand, in den Schiefer, den Ton,  
In den Wein, in das Öl, in den Mohn. 53

Diesen Gedanken, daß alles Geschaffene wieder in seinen Ursprung zurückkehren wird, hat Bergengruen in vielen andern Sinnbildern dargestellt, etwa in dem Gedicht „Die ewigen Wälder“, in welchem gezeigt wird, wie in den uns umgebenden Holzgegenständen (Schrank, Tisch, Bett, usw.) die Wälder, aus denen das Holz stammt, noch weiterleben, und wie auch der Mensch nach dem Tode wieder in den Urgrund, aus dem auch die Wälder stammen, zurückkehren muß:

.....nach winzigen Menschenjahren  
Sind acht Bretter uns zgedacht,  
Bretter, die Bäume im Walde waren.  
(Auch die Bretter ächzen bei Nacht.)

Einmal aus den zerfallenen Brettern,  
Aus zerfallenem Fleisch und Bein  
Heben sich Bäume mit Ästen und Blättern  
Ewige Wälder wolkenein. 54

So umschließt alles Geschaffene die „Goldene Kette allen Seins“,<sup>55</sup> an welcher sichtbar wird: „Alles ist in eins verwoben/Nicht verwoben: es i s t Eins.“<sup>56</sup> Und aus den Banden der irdischen Bänglichkeit befreit die Erkenntnis:

Du siehst Geburt und Tod verkettet  
heil in einen goldenen Ring  
und fühlst, daß die Welt, gerettet,  
schon in das Gleichnis übergang. 57

„Das Leben als Continuum zu erblicken und zu fühlen; ja, dahin zu gelangen, ist des Menschen eigentliche Aufgabe“,<sup>58</sup> schreibt Bergengruen einmal, und in den Gedichten „Mit einer Halskette“ und „die Mühle“<sup>59</sup> wird auf dieses Continuum als ein Unterpfand der Vollkommenheit und der Ewigkeit eindringlich hingewiesen. In der „Mühle“ ist das sich drehende Mühlrad dem Dichter ein Unterpfand der Dauer und ein Sinnbild dafür, daß „kein Ende sein wird.“<sup>60</sup> In dem Gedicht „Mit einer Halskette“ schließen

sich der Beschreibung der Halskette mit ihren vollkommen gestalteten Kugeln die Schlußstrophen an:

Sollst in der Kette finden  
Den urgeheimen Sinn.  
Sie schien bestimmt zu binden,  
Und wird zur Löserin.

Zum Ring, der unanfänglich  
Und endelos sich schließt,  
Damit du unvergänglich  
Das große Inbild siehst.

Du sollst die Kugeln tragen,  
Zu schöner Schnur gereiht.  
Du bist in allen Tagen  
Ein Kind der Ewigkeit.<sup>61</sup>

Der gleiche Gedanke findet sich auch in der „Rittmeisterin“, dargestellt im Bilde der Perlenkette: „..... das Leben ist mehr als die Summe seiner Augenblicke, wie die Perlenschnur mehr ist, als die Summe der Perlen. Denn was wären sie ohne Schnur? ... Die Schnur schafft Dauer und Gebilde.“<sup>62</sup>

Bergengruen war ein zutiefst geschichtlich denkender Mensch. Wenn man seine theoretischen Schriften liest, ist man immer wieder erstaunt, wie sehr dieser Dichter ein Abendländer im wahrsten Sinne des Wortes war. Sein eigenes Leben und das seiner Epoche sieht er immer nur im großen Zusammenhang der geistigen Tradition, die sich aus der Antike, Urchristentum, Mittelalter, Neuzeit herausgebildet und von daher die ganze abendländische Geschichte geprägt hat. Ein Mensch, der so wie Bergengruen die heute so seltene Gabe des Erkennens von Zusammenhängen hatte, konnte seine eigene Zeit nicht außerhalb jener Zusammenhänge, auf die die Ursprünge des Abendlandes hinweisen, sehen. Dabei hat sich bei ihm eine ganz bestimmte Sicht des Abendlandes, dessen Bedeutung und dessen geistesgeschichtlicher Rolle im Leben der Völker herausgebildet. Bezeichnend ist dabei, daß der Dichter diese Auffassung vom Abendlande wiederum in ein

Bild gießt und nicht nur in theoretischen Erörterungen reflektiert. Es ist das Bild des „Ewigen Kaisers“, das in dieser Form zwar nur in der gleichnamigen Gedichtsammlung seinen Niederschlag gefunden hat, sonst aber auch an vielen anderen Stellen des dichterischen und theoretischen Werkes eine so bedeutende Rolle spielt, daß man den „Ewigen Kaiser“ und das damit zusammenhängende „Sacrum Imperium“ zu den Grundsymbolen des Dichters zählen muß.

Bereits in dem 1927 erschienenen, nach Wunsch des Dichters nicht wieder aufgelegten Roman „Das Kaiserreich in Trümmern“ begegnet uns das Bergengruensche Bild des „Sacrum Imperium“. Als der germanische Söldnerführer Odovaker sich gegen seine Absicht und seinen Willen zum König und Herren von Westrom erhoben sieht, besucht ihn ein junger Römer, Cassiodorus, der Sohn des Ratgebers von Odovaker. Er kommt mit der eigentümlichen Bitte, Odovaker möge das Reich vollenden. Die Gedanken, die er dabei ausspricht, enthalten schon in nuce die Bedeutung, die Bergengruen später dem Bilde des ewigen Kaisers beimessen wird.

Cassiodorus sagt: „Athen zeugte den Gedanken, Bethlehem und Jerusalem offenbarten die heiligmachende Gnade und das Gefühl des Menschen, welches ihr antwortet. Rom aber schuf die Form. Und diese Form wird nicht zerbrochen werden können, bis an das Ende aller Tage. Rom ist der Fels, und auf ihn hat der Herr seine Kirche gebaut, welche die Pforten der Hölle überwältigen sollen.“ In dieses Gefüge sind nun die vitalen Germanen eingedrungen und sollen nach Cassiodorus' Bitte die ihnen zukommende Rolle erfüllen: „....euer sei die Tat. Binde die Tat an die Form, schließe die Form um Gefühl und Geist. Schaffe das Neue, das dieses Land verlangt. Und dieses Land, das heißt die Welt.“<sup>63</sup>

Cassiodorus sucht das Gottesreich, die Verwirklichung des römischen Friedensreiches auf der Grundlage der allgemeinen katholi-

schen Kirche. Er muß im Verlauf der Romanhandlung erkennen, daß weder Odovaker noch der diesen ermordende Theoderich dieses irdische Gottesreich schon verwirklichen können. Bedrückt stellt der junge christliche Römer fest: „Diese Völker werden noch viel sündigen müssen...ehe das Reich niedersteigen darf.“<sup>64</sup> Das Bild des jungen Cassiodorus bleibt noch ein Wunschtraum. Auch Bergengruen hat gewußt, daß spätere Versuche, diesen Traum zu verwirklichen nicht oder nur sehr mangelhaft gelungen sind. Trotzdem hat dieses Bild für ihn seine Kraft und Bedeutung nicht verloren.

Der Schmelztiegel, in welchem die Antike, Urchristentum und vitales Handeln der Germanen sich zusammenfanden und aus welchem immerhin der Gedanke des göttlichen Friedensreiches hervorging, war Rom. Rom hat in Bergengruens Leben nicht nur wegen der Konversion des Dichters eine Rolle gespielt; so konfessionsgebunden war der abendländische Geist Bergengruens nicht. Sondern die Kraft, die Rom in der alle Bereiche umfassenden Geistesgeschichte des Abendlandes ausstrahlte, hat Bergengruen, vor allem als er während seines Romaufenthaltes 1948/49 mit seinem für tiefere Zusammenhänge besonders empfänglichen Blick die jahrtausendalte Romwirklichkeit erleben durfte, besonders stark empfunden. Rom war ihm nicht nur die Vermittlerin zwischen Antike und Christentum, Rom wurde dem Dichter zum einem weltumfassenden Symbol der Dauer. „Das stolze Wort „urbs“ hängt mit „orbis“, der Kreis, zusammen und das bedeutet das Umzirkte, das Umschlossene. Der Römer des Altertums neigte, schon die Worte zeigen es, dazu, urbs und orbis, Stadt und Erdkreis, nicht nur antithetisch nebeneinander zu stellen, sondern in gewissem Sinne gleichzusetzten. Urbs, die Stadt, nämlich die Stadt schlechthin, nannte er ausschließlich die seine, hiermit besagend, daß gemessen an ihr selbst Athen, Byzanz, Ephesus ihm

des städtischen Namens nicht würdig erschienen; dies waren Ortschaften, oppida, municipa, coloniae, Rom aber war die Welt.“<sup>65</sup>

Nur von diesem Ausgangspunkt her ist es verständlich, wenn Bergengruen, der ja alles Irdische in seiner Beschränktheit kennt, diese Stadt zum Symbol der Dauer, ja zum Abbild der Ewigkeit erhebt: „Du kamst in die Stadt der höchsten Universalität, die wie alle Zeiten so auch bis an die Enden der Erde ausstrahlt. Du erfuhrst ihre geheimnisvolle Fähigkeit, sich alles Neue anzuverwandeln, von den Obeliskten Ägyptens an, und es mit dem Alten, dem Urältesten in ein lebendiges Gebilde zu verschmelzen. Dich überkam das große Gefühl des Bleibenden, des natürlich ruhigen Fortbestandes, der auch durch noch so vulkanische Vorgänge beeinträchtigt, nicht aber aufgehoben werden kann, ja, wenn der Ausdruck gestattet ist, der zeitlichen Ewigkeit.“<sup>66</sup> Von dieser irdischen Ewigkeit her nahm der Gedanke des göttlichen Friedensreiches seinen Ausgang. An ihr entwickelte sich der mittelalterliche Kaiserbegriff, der ja in verchristlichter Form den Caesarenbegriff fortzusetzen bestrebt war, und von diesem sacrum imperium hat Bergengruen seinen ewigen Kaiser als ein Sinnbild in das 20. Jht. mit hineinnehmen können.

Der Dichter berichtet, wie er in der „Zeit der großen Verzweiflung, im Jahre 1933“<sup>67</sup> auf einem Portalsturz der Kaiserpfalzruine auf der Insel Kaiserswerth die Inschrift gelesen habe:

„Hoc decus imperio cesar Fredericus audaxit justiciam stabilire volens et undique pax sit; zu deutsch: Um diese Zier mehrte Kaiser Friedrich (gemeint ist Barbarossa) das Reich; er ist gewillt, der Gerechtigkeit einen festen Grund zu geben, auf daß allenthalben Friede sei“.<sup>68</sup> Von dieser Inschrift her und aus

dem bereits Dargelegten mag Bergengruen der Gedanke gekommen sein, dem beunruhigenden Herrscherbegriff des Dritten Reiches die Gestalt des Ewigen Kaisers vor Augen zu führen. Er dachte

dabei nicht an eine politische Programmdichtung. Der zwischen 1935 und 1936 entstandene „Ewige Kaiser“, der 1937 anonym in Österreich erschien, auch prompt verboten wurde und Bergengruen in erhebliche Unannehmlichkeiten brachte,<sup>69</sup> sollte keine politische Programmdichtung sein. Er sollte „das Unechte am Echten messen und stellte der damals herrschenden zerrbildhaften Reichsauffassung das alte Reichsbild entgegen, wie es sich, allen geschichtlichen Wandlungen zum Trotz, im Herzen der Völker durch zwei Jahrtausende bewahrt hat. Und gegen die ephemere Gestalt des Führers setzten (die Gedichte des „Ewigen Kaisers“) die überdauernde Gestalt des Kaisers.“<sup>70</sup> Nach Bergengruen ruhte „das alte Kaiserreich auf zwei Pfeilern: auf der Botschaft des Christentums und dem Weltfriedengedanken des Kaisers Augustus“. In seiner Völkervielfalt galt es als „Versuch einer Dienstleistung an der gesamten Menschheit“ und ordnete so den Egoismus der barbarischen Germanenstämme. „Das Reich galt als eine unmittelbare Schöpfung Gottes und als irdisches Vorausbild des kommenden Gottesreiches.“<sup>71</sup> Trotz aller Bruchstückhaftigkeit und aller menschlichen Verhaftung im Irdischen hat dieser Reichsgedanke seinen Adel nie ganz einbüßen können. Dieser Reichsgedanke erlangte konkrete Verkörperung in der Gestalt des Kaisers, der nie als Triumphator oder Völkerbesieger aufgefaßt wurde, wohl aber als „Treuhandler Gottes und nach Gottvaters Bilde der Vater der Völker.“<sup>72</sup> Mit Reinhold Schneider war Bergengruen tief beeindruckt, „daß so manche Kaiser des alten Reiches - ich erinnere an die Grabmale im Dom von Speyer - schwertlos und in fast priesterlicher Gewandung dargestellt wurden.“<sup>73</sup>

Es ist vielleicht gut - auch auf die Gefahr hin, daß Wiederholungen in Kauf genommen werden müssen - auf einige Gedichte des „Ewigen Kaisers“ näher einzugehen, um daran aufzuzeigen,

wie dieses Symbol „der in aller gegenwärtigen Verworrenheit bleibenden Hoffnung auf die Wiederkehr einer gerechten Ordnung in diese Welt“<sup>74</sup> nun dichterisch dargestellt wird. Es werden dabei nur die Gedichte berücksichtigt, die sich mit der Gestalt des Kaisers befassen und nicht jene, die ganz bewußt und gezielt die nationalsozialistische Herrschaft angreifen.

Das Titelgedicht - 23 Strophen! - versucht an einem historischen Überblick über viele Kaisergeschlechter die Verscheidenheit der Kaiserherrschaft in ihrer menschlichen Verkörperung aufzuzeigen, mit dem Ziel, darzutun, daß diese Herrschaft bis in chiliastische Zeiten dauern wird. Die abendländische Geschichte ist gar nicht denkbar ohne die Gestalt des Kaisers:

Wo auf der Völker dunklen Wegen  
ein Licht erglimmt, ein Wort erschallt,  
bist du geheimnisvoll zugegen,  
des Kaisers ewige Gestalt. (S. 8)

Von Jesaia prophezeit, erschien der Kaiser unter den ruhmvollen Ehrungen eines Vergil (Augustus); in Konstantin empfing er im Zeichen des „gekreuzten Strahles“ als erster das „Bad der Gnade“; in Justinian verband sich die Antike und christliche Botschaft zu neuer Einheit: „Du machtest die vererbten Schätze/ der neuen Botschaft untertan..“; in Karl dem Großen verband sich das Reich mit Rom, um welche „Königswitwe“ alle nachfolgenden Salier und Ottonen warben; in Maximilian erneuerte sich die Pax Augustana durch die Verkündung des „Gottesfriedens“; in Konradin erfuhr die Gestalt des Kaisers menschliche Schmach, Unbehaustheit und Heimatlosigkeit; und in seiner allgemeinemenschlichen Verkörperung hat der Kaiser die ganze Tiefe irdischer Not erfahren:

Du hast verraten und vergessen,  
bedrängt vom Bruder und vom Sohn,  
des Leidens dunklen Raum durchmessen,  
und in der Hölle stand dein Thron. (S.10)

Diese durch die Geschichte des Abendlandes fortlebende Gestalt ist und bleibt das Wahrzeichen und die Bürgschaft für den Schutz und das Fortdauern des Abendlandes. So wie der Kaiser Europa gegen die Türken und Barbaren schützen konnte, so werden die ihn tragenden und nährenden Kräfte auch die zeitgenössischen Dunkelheiten (1938) überwinden und erhellen:

Schon ist in den geheimsten Schichten  
des Blutes dunkler Trotz erwacht,  
schon kündigt sich in Vorgesichten  
Europas letzte Hunnenschlacht. (S. 11)

Wichtig ist die Auffassung, daß nur jene Kräfte, die sich jahrhundertlang in der Kaisergestalt verkörperten, das neue Heil werden heraufführen können, auch wenn sie nicht mehr die äußere Gestalt des Herrschers annehmen:

Dein Erbe wächst aus allen Äckern,  
zum Denkmal drängt dir jeder Stein.  
Du wirst Erleuchtern und Erweckern  
der Erstgeborene Bruder sein. (S. 12)

So wie die Vergangenheit unter dem Symbolzeichen des Kaisers stand, wird auch die Zukunft unter ihm zu stehen haben.

Wo auf der Völker dunklen Wegen  
ein Licht erglimmt, ein Wort erschallt,  
bist du geheimnisvoll zugegen,  
des Kaisers ewige Gestalt. (S. 12)

Diese chiliastische Hoffnung durchzieht den ganzen Gedichtzyklus und gibt ihm seine eigentliche Bedeutung. Der Ewige Kaiser ist nicht nur eine historische Erscheinung, sondern ein Symbol für heute noch wirksame und zukunftssträchtige Mächte. Nur die im ewigen Kaiser symbolisierten Kräfte können das Abendland vollenden:

Erfüllt euch mit dem Widerglanz  
des gottgegebenen Scheins.  
Es wird dem Volk des Abendlands  
Ein Heil sein oder keins. (S. 57)

Wie der Dichter in der Stadt Rom eine Verkörperung „zeitlicher

Ewigkeit" sieht, so ist das *sacrum imperium* kraft seines göttlichen Ursprungs zur Dauer und Beständigkeit angelegt:

Alles verjährt und verjähre. Altert denn je wohl das Reich?  
Nie der Zeiten beweglicher Meinung gehorchte sein Kern. (S. 36)

Deshalb ist die einzige Dienstbarkeit auf Erden, in die man sich ohne Verlust der Würde begeben kann, die des gottdienenden Kaisers:

Meine Väter haben unter vielen Bannern gefochten.  
Einem Einzigen nur weiß ich mich pflichtig und frönig:  
Jenem stärksten, den zwei Jahrtausende nicht übermochten:  
Dir, dem Römischen Kaiser und Deutschen König! (S. 36)

Und sorglos und vertrauensvoll dürfen auch in der Wüste der zeitgenössischen Welt die Gefolgsleute des Kaisers dessen Panier hochhalten:

Brüder! Wir binden gelobend Enkel und Enkelkind,  
stellen die Fahne hinein in unabdenkliche Zeit.  
Wir, wir haben Geduld, weil wir die Ewigen sind,  
Rufer wir in der Wüste, und Pfortner der Herrlichkeit.  
(S. 36)

Die Gewähr, daß jene Kräfte des Abendlandes, die Bergengruen in der Kaisergestalt verkörpert sieht, auch die dunkelsten Zeiten und tiefsten Verirrungen überdauern werden, findet der Dichter, getreu seinem Glauben an die dauerhafte Schöpfungsordnung, in dem ihn umgebenden Kosmos. In echt Bergengruenschem Stil der barocken Symbolreihung wird etwa in dem Gedicht „Die große Geduld“ (S. 25/26) und in dem Gedicht „Verwandler der Zeit“ (S. 27 - 31!) ein ganzer Katalog von Vertrauenssymbolen aufgezählt, an welchen die überdauernde Kraft des aus kosmischen Ursprüngen gespeisten *sacrum imperium* offenbar wird: Umarmung und Geburt, Tod und Trauer, Schlaf und Speise, das Gold, die Sonne, der Löwe, der Wein, der Acker, die nach Nordenweisende Nadel, und hundert andere Dinge. Und so wie der Kosmos selbst ewiges Wahrzeichen für die im Göttlichen ruhende und

nicht dem Willkürlichen ausgelieferte Welt ist, so ist der Ewige Kaiser Symbol und Wahrzeichen für die menschliche Ordnung:

Du bürgst für den Grund,  
der uns alle hält.  
Du, die beseelte  
Ordnung der Welt. (S. 29)

Das „Reich“ zu welchem die deutschen Menschen - auch inmitten völkischer Verblendung - berufen sind (S. 60), ist kein staatlich faßbarer Begriff, sondern ein religiös aufzufassendes Menschentum;

Mache uns zu deiner Herrlichkeit Genossen!  
Uns umschließe, uns umschilde allzugleich  
nicht ein Bund, den Menschen miteinander schlossen:  
Der geeinten Menschheit Bund mit Gott: das Reich. (S. 61)

Für die Darstellung dieses irdischen Gottesreiches und dessen Göttlichkeit findet Bergengruen immer wieder neue Bilder: Adam erhielt als erster von Gott die Welt zu Lehen, der von ihm als Herrscherrute benutzte Zweig erhielt sich kraft „göttlicher Saftbeseelung“ auch nach der Vertreibung aus Eden noch frisch und wurde so im Zepter zum Herrschaftszeichen, in welchem noch „des Weltenbaumes Geist atmet“ (S. 23). Der Adler auf dem Zepter versinnbildet die „Obre Abkunft“ (S. 23), in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte bekam er vielfältige Bedeutung: er ist altes Wahrzeichen der Herrschaft (Zeus), des Geistes (der Evangelist Johannes), des Sieges (Zeichen der römischen Legionen) und wird, in dieser Tradition stehend, dann das Wahrzeichen der deutsch-römischen Kaiser - aber mit Doppelkopf. Und in diesem Doppelhaupt versinnbildet sich recht eigentlich das Wesen des *sacrum imperium*:

Nun erst war das Zeichen gültig,  
körperhaft das Bild des Reiches:  
daß es aller Weltendinge  
Auszug sei und Symbolum. (S. 16)

Denn in dieser Doppelhäufigkeit offenbart sich der nach zwei

Seiten hin ausgerichtete Wesenszug alles irdischen Lebens:

Gegen Niedergang und Aufgang  
geht der Blick der großen Einung,  
nichts aus ihrem Ringe schließend,  
faßt sie alle Doppelheit:

Opfertier und Opfertöter,  
Treu und Abfall, Schuld und Segen,  
Nordens Ernst und Südens Süße,  
Oben, Unten, Nacht und Licht.

Lustgezelt und Büsserklause,  
Dämon, Engel, Lamm und Löwe,  
Herrschaft, Freiheit, Tod und Zeugung,  
Pol und Widerpol zugleich. (S. 17)

Auch in dem Roman „Am Himmel wie auf Erden“ offenbart sich in den Geschichtsstudien des Humanisten Carion eine Auffassung des Abendlandes, die dem Symbol des ewigen Kaisers und *sacrum imperium* entspricht. Im Kapitel „Adler und Fische“ des dritten Teils gelangt Carion - ausgehend von den prophetischen Büchern des Alten Bundes - zu der Einsicht, daß die Gesetzmäßigkeit im Geschichtsablauf der Völker des Alten Testaments auch für seine und alle Zeiten zu gelten habe. Das verheißene Reich, das er gemäß den Prophezeihungen der Geschichtsbücher des Alten Testaments, gemäß den Weltchroniken des Mittelalters - nach deren Muster er sein eigenes „Chronicon“ abfaßte - und gemäß seiner humanistischen Geschichtsauffassung suchte, hatte sich noch lange nicht vollendet, mußte vielmehr seiner Vollendung erst entgegengehen. Und darum würde es in der kommenden Sintflut nicht zugrunde gehen müssen: „...es wird dennoch weiterdauern, mögen auch seine Formen noch so viele Veränderungen erfahren. Es wird sich immer wieder verjüngen, und in seinem Raume werden die Völker des Abendlandes leben, auch wo sie es nicht mehr wissen oder es leugnen sollten, da ja ein anderer ihnen nicht gegeben ist.“ Aus dem bisher Gesagten dürfte wohl klar sein, daß Bergengruen hier nicht nur die Auffassung einer seiner Lieblingscharaktere (Carion) darstellt, sondern daß er hiermit auch

eine ganz persönliche Meinung und Sicht bezüglich des Abendlandes ausspricht.

Wenn über das Bergengruensche Vertrauen in die Schöpfungsordnung, so wie es sich in seiner Natursymbolik und in manchen Aspekten der Kaisersymbolik manifestiert, gesprochen wird, so muß in diesem Zusammenhang ein weiteres Bild erwähnt werden, das Bergengruen gerne als Vertrauenssymbol gebraucht: das Spiel. Auch dieses Sinnbild nimmt in der Dichtung Bergengruens keinen breiten Raum ein - es erscheint eigentlich nur in den Rittmeister-Büchern - wird aber in den theoretischen Schriften um so stärker betont. Das Hauptthema des Buches „Die Rittmeisterin“ ist darin zu sehen, daß die Rittmeisterin sich dazu durchringen soll, ein ihr unangenehmes Schicksal willig auf sich zu nehmen. In den Gesprächen zwischen der Rittmeisterin, Musa Petrowna und dem Dichter, der sich selbst Werner Pawlowitsch nennt, wird in liebevoller Nachbetrachtung der Letzte Rittmeister charakterisiert und die Quintessenz aus dessen Leben gezogen. Das Ergebnis dieser Betrachtungen ist, daß Musa Petrowna dann doch die Kraft findet, das ihr zugefallene und noch zufallende Schicksal (das Ausharren in einer ihr nicht ganz zusagenden Ehe) getrost auf sich zu nehmen. In diesen Gesprächen bekommt nun das Symbol des Spieles eine besondere Bedeutung. Der Dichter versucht seiner Gesprächspartnerin zu zeigen, daß nicht nur das menschliche Leben, sondern auch der „Weltenverlauf, der Weltenbraus“ ein Spiel ist, das im Vergleich zum kosmischen Geschehen kaum ins Gewicht fällt. Daher ist es auch nicht angängig, wenn sich der individuelle Mensch eine größere Bedeutung beimessen möchte, als ihm zukommt. Vor allem in unserer Zeitepoche, wo sich ungeahnte neue Räume und Möglichkeiten des Lebens auftun: „Die Weltgeschichte fängt erst an, bisher hat es im Maximalfall

erdgeschichtliche Vorgänge gegeben. Alles ist provisorisch und für winzige Spannen..Nichts von dem, um das sich die Leute streiten, hat Bedeutung... Glauben Sie mir, es wird schwer sein, bei den Marsbewohnern Verständnis für den Unterschied zwischen Liberaldemokraten und Sozialrepublikanern zu finden oder den Mondmädchen zu erklären, warum eine gerechte Grenzziehung zwischen Schoritz und Lützelflüh zu den unlösbaren Problemen gehört."<sup>75</sup> Für diese souveräne Haltung gegenüber allem irdischen Geschehen wird dem Dichter der Sergeant Dannenberg, Werner Pawlowitschs Rekrutenreitlehrer, zum Symbol. Dessen stets beruhigender Ausspruch lautete: „Kerls, wenn kommandiert ist: Galopp! denn denkt ihr alle: nu! nu! nu! nu wat is los! ... Is jarnischt los."<sup>76</sup> Dieses „is jarnischt los“ wird nun zu einem Art Leitmotiv in der „Rittmeisterin“. Es ist der volkstümliche Ausdruck des Kavalleristen, daß er getrost das geblasene Signal reiten darf, auch dann, wenn es in den Angriff geht. Es ist alles Spiel, nicht blutiger Ernst. Diese Souveränität ist göttlich, sonst hätte Gott die Welt auch nicht erschaffen können.<sup>77</sup> Die ganze Schöpfung ist ein großes Spiel Gottes. „Der Teufel dagegen versteht bekanntlich nicht zu spielen.“<sup>78</sup> Der Mensch soll nach Erkenntnis Werner Pawlowitschs „alles nicht ernster nehmen als Gott es gemeint hat. Auch den Weltenbraus nicht. Verlassen Sie sich darauf, daß auch er nichts ist als ein Spiel. Gott hat uns zu Spielenden geschaffen, zu Spielenden vor seinem Angesicht, und er hat uns die Welt zum Spielzeug gegeben.“<sup>79</sup> Und an anderer Stelle sagt Werner Pawlowitsch etwas ähnliches: „Ein guter Freund, und kühner Mann dazu, hat mir zum Geburtstag einen Meteoriten geschenkt. Er stammt aus Südamerika. Es ist ein schwärzliches Eisenstück, so groß wie eine ordentliche Aprikose, ungefähr in der Form einer hier und da abgeplatteten Kugel. Stellen Sie sich vor, was ist das für ein Gedanke, einen

Gegenstand in der Hand zu halten, der nicht von dieser Erde ist! Der keinen Teil hat an der Schuld und am Jammer der Erde! Ein Stück Weltenbraus im Hause - ein uranisches Spielzeug. So etwas in die Hand nehmen, so etwas auf dem Handteller wiegen, das ist wie ein Blick auf den schwärzesten und sternereichsten aller Himmel, ein Blick in den Urhimmel hinein. Wie schwächig werden da unsere Kümernisse! Wie spürt man da, daß alles, was wir sonst treiben, im Licht des Weltenbrauses keine andere Bedeutung hat als die Spiele von Kindern, die große Pläne für neue Höhlenbauten im Garten machen und nicht wissen, daß ihre Eltern bereits entschlossen sind, am ersten Tage des nächsten Monats mit ihnen in eine ganz andere Stadt überzusiedeln."<sup>80</sup>

Diese Haltung des Dichters, das Leben im Bilde des Spieles zu sehen und zu meistern, hat sich auch auf seine Dichtungsauffassung ausgewirkt. Dichten ist auch als ein Spiel aufzufassen. Keine echte Dichtung ist an einen bestimmten Zweck gebunden, diese Auffassung von der Freiheit *ars gratia artis* in der Kunst hat er immer wieder ausgesprochen.<sup>81</sup> „Man könnte sagen, ein völlig zweckfreies Handeln sei dem Menschen nicht gegeben... Aber soweit innerhalb der menschlichen Welt ein zweckloses Handeln möglich ist, soweit möchte ich für die Dichtung und für den Dichter den Charakter einer vollkommenen Zweckfreiheit oder Zwecklosigkeit in Anspruch nehmen. Die Dichtung hat Impulse, aber keine Zwecke und keine Absichten, weder ethische noch moralische, weder politische noch gar volksbildnerische... Was ist Urbild und Inbegriff des Zweckfreien, des Zwecklosen? Das Spiel. Und als ein Spiel, freilich ein mit tödlichem Ernst getriebenes, möchte ich die Dichtung betrachtet wissen.“<sup>82</sup> Daß dieser „künstlerische Spieltrieb sich freilich im Grunde am liebsten der metaphysischen Gegenstände bemächtigt,“<sup>83</sup> gehört zum Wesen dieses Dichters, der immer nur „das Steigende“ sucht.

Vom Symbol des Spiels her ist ein guter Ausgangspunkt geschaffen, von welchem das letzte Grundsymbol Bergengruens betrachtet werden soll: das Symbol des Rittmeisters. Bergengruen selbst hat diese seine Lieblingsgestalt zwar nie als ein Symbol bezeichnet; sie nimmt aber in der Altersdichtung und in der Weltsicht des Dichters solch eine zentrale Stelle ein, daß man sie wohl zu den Grundsymbolen des Dichters zählen darf. Und es wird später noch zu zeigen sein, daß sich in dieser Gestalt ein Schicksal von nahezu tragischen Ausmaßen verbirgt, ein Schicksal, das nicht nur für den Rittmeister gilt, sondern für den Dichter Bergengruen selbst: das Schicksal nämlich, ein Letzter zu sein, das Schicksal, einer Epoche anzugehören, die den Untergang einer Welt sah, einer Welt, die sich - ihrer unverkennbaren Werte zum Trotz - niemals wieder würde wiederholen können; das Schicksal, aus innerer Veranlagung, aus dem stillen aber unerbittlichen Zwang des eigenen Wesens heraus, die Lebenskräfte dieser dem Untergang geweihten Welt in das beispiellos Neue unserer Epoche mit hineinzutragen und dort nicht nur für das eigene Leben, sondern auch für diese Epoche fruchtbar machen zu müssen - und das alles in dem klaren Bewußtsein, daß die neue Epoche einer solchen Aufgabe sich mit allen ihren Grundkräften widersetzen würde, ja mußte. Über die Rittmeister-Gestalt ist schon Gutes und Bezeichnendes geschrieben worden,<sup>84</sup> so daß an dieser Stelle eine Gesamtwürdigung unterbleiben kann. Überhaupt muß bemerkt werden, daß keine wissenschaftliche Arbeit die Gestalt des Rittmeisters so liebevoll und eindringlich aufzeigen kann, wie das vom Dichter selbst in den Rittmeister-Büchern geschehen ist. Die Rittmeister-Gestalt kann in ihrer ganzen Tiefe nur in der Dichtung selbst erfahren werden. Für den vorliegenden Zusammenhang seien nur die wichtigsten Aspekte herausgegriffen - vor allem deshalb, weil diese symbolische Gestalt in dem Schlußkapitel dieser Ar-

beit noch einmal eine bedeutende Rolle spielen wird.

Der letzte Rittmeister wird nie bei seinem eigentlichen Namen genannt, einfach deshalb, weil „Rittmeister“ sein Name ist. Es ist darunter nicht nur ein Titel zu verstehen, sondern eine ganze Existenz. „Mein Freund war ein Rittmeister nicht auf Grund von Berufswahl und Beförderung, sondern seiner Natur nach: er war ein klassischer Rittmeister, er war der rittmeisterlichste aller Rittmeister.“<sup>85</sup> Daß der Rittmeister in den Revolutionskämpfen zum Oberstleutnant avancierte, ignorierte er - er blieb der Rittmeister. „Sehen Sie, ein Rittmeister ist man, wie man ein Bauer, Priester oder Asthmatiker ist. Es ist konstitutionell. Oberstleutnant wird man nur genannt. Schließlich ist das eine Funktionsbezeichnung. Für die Funktionäre bin ich nie portiert gewesen.“<sup>86</sup> Es ist für das Verständnis dieses Charakters von tiefer Bedeutung, daß das Wort „Meister“ in seinem Namen (nicht Titel!) vorkommt, denn dieses Wort steht in enger Bedeutungsverwandtschaft zu dem hebräischen „Rabboni“, welches Maria Magdalena am Ostermorgen dem auferstandenen Herrn zurief.<sup>87</sup> Das Wort bedeutet somit die höchste Ehrfurchtsbezeugung der menschlichen Sprache.

Der Rittmeister ist der Mensch, der das Rechte weiß. Es ist gar nicht einfach, und der Dichter hat allerhand Mühe, diesen Begriff des Rechten zu umschreiben. Ausgangspunkt ist der Goethesche Vers aus dem West-östlichen Divan: „Solang man nüchtern ist, gefällt das Schlechte; wie man getrunken hat, weiß man das Rechte.“<sup>88</sup> Und der Wein, der solchermaßen die Einsicht zur Unterscheidung gibt, inspiriert den Dichter zu folgender Abgrenzung. „Das Schlechte ist das, was nur einem Nüchternen gefallen kann. Was aber gefällt dem Nüchternen? All das, was das gewöhnliche Alltagstreiben der Menschen anfüllt, also das Niedrige,

Selbst- und Habsüchtige, alles das, was Vorteile, aber keine Ehre bringt, Handgreiflichkeiten, aber keinen Glanz. Das Wissen des Rechten jedoch, erleuchtungshaft durch den Wein bewirkt, dies Wissen, von dem Goethe und Hafis gewußt haben und alle Tiefeingeweihten, das ist die Öffnung des Gemüts für das in einem gemeinen Sinne Törichte und Unvernünftige. Das heißt für die Großmut des Herzens und alle ihr verwandten Tugenden, für die Donquichotterie und für alles, das nichts einträgt, aber dem Leben auf dieser jämmerlichen Erde Glanz, Stolz und Würdigkeit gibt; für den Aufschwung der Seele und den frischeren Blick in Gottes Angesicht."<sup>89</sup> In den drei Rittmeister-Büchern wird nun im einzelnen dargestellt, inwiefern der Rittmeister „das Rechte weiß“. Auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden, es kommt nur auf das Wesentliche an. Der Rittmeister wird von den Seinen als ein in sich gerundetes Ganzes beschrieben: „Mir scheint, er war der in Wahrheit gegenwärtige, mit sich selbst einträchtige Mensch, der eine Absicht der Schöpfung ausdrückt, ohne es zu wissen."<sup>90</sup> „Für den Rittmeister gab es nichts, das ihn sich selber hätte entfremden können. Das aber ist das Kennzeichen des wohlgeschaffenen und in Wahrheit behüteten Menschen; ihm konnte zustoßen, was da wollte, geschehen konnte ihm nichts."<sup>91</sup> Der Rittmeister berührt sich engstens mit Bergengruens Pilger-Symbol. In einer lutherischen Psalmenübersetzung hat der Rittmeister die Stelle angestrichen und sein „Siehst du wohl“ dazugeschrieben: „.. Denn ich bin beides, dein Pilgrim und dein Bürger."<sup>92</sup> Der Rittmeister betrachtet sich selbst als einen freien und unbehausten Menschen. In einer herrlich kauzigen Beschreibung werden die „Eingeborenen, die analphabethischen Besgrámotnye"<sup>93</sup> den Rittmeistertypen gegenüber gestellt. „Eingeborene haben, wenn nicht irgend ein Malheur dazwischen funkt, überschaubare Lebensläufe...Alle Erfahrungen, die sie auch

im Leben machen müssen und die regelmäßig wiederkehren, oft zweimal im Leben einer Generation, können sie nicht hindern, sich von neuem versichern zu lassen und an die Ausdauer von Sparbüchsen zu glauben.“<sup>94</sup> Ihnen gegenüber gibt es, weil „die Vorsehung ja zum Widersprüchlichen neigt“,<sup>95</sup> die „Entwurzelten, die Unhiesigen, die Zugereisten, die Zigeuner, die Malkontenten oder die Peripherischen;....die Eingeborenen sind notwendig aber ersetzbar. Wir sind überflüssig, aber nicht zu ersetzen.“<sup>96</sup> Die Eingeborenen sind in Wahrheit die Unfreien, denn alle ihre Gesetze, streben „nicht nach Freiheit, sondern nach der Verfestigung von Zuständen. Die Eingeborenen sitzen nie dort, wo wir sitzen, nämlich zwischen zwei Stühlen. Aber nun sind sämtliche bequemen Sitzgelegenheiten unbequem bestrichen, mit Harz, mit Pech, mit Dreck schlechthin, und der Platz zwischen den Stühlen ist der einzige, von dem man mit unbekleckertem Hosenboden aufsteht, um fortzugehen.“<sup>97</sup> Der rittmeisterliche Mensch ist frei, weil er das Nietzsche Prinzip des „amor fati“ im tiefsten Wesen sich zu eigen gemacht hat, das Jasagen zum Schicksal. Der Rittmeister hatte einstmals ein Rezept „Für jedermann, seinen Frieden mit dem Schicksal zu machen.“<sup>98</sup> Dieses Rezept ist bezeichnenderweise verloren gegangen und entzieht sich allen noch so intensiven Versuchen, es wieder aufzufinden - weil es in der Bergengruenschen Welt keine Patentlösungen gibt: „Was verbarg sich denn hinter der Suche nach dem Rezept, wenn nicht jener uralte, törichte Kinder- und Spintisiergedanke, der die Menschheit nicht verlassen will und immer wieder den Schleichweg in spitzfindige Lehrmeinungen nimmt? Der Gedanke, man müsse nur eine bestimmte Schlüsselformel wissen, eine Patenlösung, eben ein Rezept, und schon sei alles gewonnen; die schwer zu fällenden Entscheidungen seien einem erspart, ja, das Leben, dessen Hauptsubstanz sie ausmachen, sei einem abgenommen?“<sup>99</sup> Die Hoff-

nung ist töricht, die da meint, „man könnte zum schäbigsten aller Zeitalter fortschreiten, zum goldenen. Dann könnte man die Alternativen unschädlich machen und beides zugleich haben, das Dreikopekenstück und den Apfelkuchen.“<sup>100</sup> Die Freunde des Rittmeisters, denen die Auffindung des Rezeptes in einer Genfer antiquarischen Buchhandlung im letzten Augenblick durch einen Bombenangriff der Republik San Marino auf Genf verwehrt wird - weil es „unmöglich in den Absichten Gottes liegen kann, ein Rezept der gewünschten Art zum Vorschein kommen zu lassen; da hätte ein Luftüberfall der Republik San Marino auf die Republik Genf eher seine Wahrscheinlichkeit“<sup>101</sup> - diese Freunde vermuten stark, daß der Rittmeister als einer der ganz wenigen, wenn nicht der einzige, das „Rezept gewußt hat“. Aber nicht im Sinne einer Patentlösung nach festen ideologischen, moralischen oder gar philosophischen Plänen, sondern einfach aus seinem in sich einträchtigen Wesen heraus, das „das Rechte wußte“.<sup>102</sup> „Er ritt, was geblasen war“ und deshalb ist „er ein freier Mann inmitten einer unaufhaltsam der allgemeinen Sklaverei entgegengleitenden Welt gewesen....der Freieste von allen.“<sup>103</sup>

Wie der Titel des ersten der drei Rittmeisterbücher schon besagt, hat Bergengruen in dem Rittmeister den Letzten einer Epoche und eines bestimmten Menschentums darstellen wollen. „Man darf also im Rittmeister die stille aber herzliche Huldigung an ein entschiedenes, zum Untergang bestimmtes Menschenbild sehen.“<sup>104</sup> Das ist vom Dichter so beabsichtigt gewesen, denn im „Letzten Rittmeister“ schwebt über dem ganzen Werk eine Stimmung des Abschiedes und des endgültigen Abschlusses. Wie sehr mit dem Rittmeister eine Epoche zu Ende geht, zeigt die im Grunde erschütternde und doch auch wieder erhebende Szene, in welcher der Rittmeister in fast orientalischer Proskynese das zum Aussterben verdamnte Pferd ehrt. Der Dichter und der Ritt-

meister sitzen im Café Verbano. Während der Unterhaltung kommen sie auf Pferde und Pferdestärken zu sprechen: in der Tatsache, daß Motoreneinheiten nach PS berechnet werden, finden sie eine stille Huldigung an das Pferd; trotzdem wissen sie, daß es zum Ausstreben verdammt ist, und mit ihm alles, wofür es ein jahrtausendealtes Symbol war: „Das Pferd hat jahrtausendlang alles höhere und reichere Leben getragen und aller Gesittung den Weg freigehalten. Was ist es heute? Eine zum Aussterben verurteilte Tiergattung wie Kolkrabe, Biber, Steinadler, Wildkatze, Luchs.“<sup>105</sup> Ausgehend von einer herrlich und absichtlich falsch verstandenen Übersetzung eines Satzes aus der Katholischen Messeliturgie, „vere dignum et justum est, aequum et salutare“ als „Im Frühling ist es würdig und gerecht, auch ein Pferd zu grüßen“, beschließen die beiden, das nächste vorbeikommende Pferd, und sei es auch der „maukigste Milchkarrengaul“ zu grüßen, wobei das Los diese Aufgabe dem Rittmeister zuerteilt. Und als der nächste Pferdekarren vorbeikommt, gezogen von einem „jammernswürdigem Geschöpf mit verwahrlostem Fell, scharfen Rippen und trübselig hängendem Kopf, einem Auswurf und Abschaum der Pferdheit“, nimmt der Rittmeister einen kostbaren Hut, macht sorgfältig Toilette, streicht sich den Schnurrbart glatt und geht vor die Türe, um das Pferd zu grüßen. „Der Rittmeister blieb stehen und nahm mit großem Ernst den Hut ab; er beeilte sich keineswegs. Zugleich machte er eine Verbeugung und schlug die Hacken seiner ungeputzten Schuhe gegeneinander, daß man Sporen klirren zu hören meinte. Damit jedoch hatte er sich noch keine Genüge getan. Statt sich wieder aufzurichten, verbeugte er sich noch tiefer - und wahrhaftig, jetzt war es keine gewöhnliche Verbeugung mehr: unmerklich war er in jene Verneigung übergegangen, mit welcher in der griechischen Kirche der Gläubige seine Andacht und Ehrfurcht bezeigt; fast bildeten Ober- und Unterkörper einen

rechten Winkel. Dann richtete er sich langsam wieder auf..... Den Hut in der Hand, blieb der Rittmeister draußen stehen, bis das klägliche Fuhrwerk vorüber war."<sup>106</sup> Dem verwundert blickenden Serviermädchen sagt der ins Café zurückkehrende Rittmeister: „Ach Kind, das war etwas Wichtiges. Bringe mir noch einen Campari.“<sup>107</sup> Im ganzen Bergengruenschen Werke gibt es wenig Stellen, die eine so echt gestaltete Symbolik ausstrahlen und man kann nicht umhin, zu bedauern, daß der Dichter die Wirkung dieser eindrucksvollen Szene durch den bei ihm so oft vorkommenden Eigenkommentar erheblich beeinträchtigt, indem er dem Leser noch klarmachen zu müssen meint, was des Rittmeisters Auftreten doch schon eindringlich klar gemacht hat: daß man hier Zeuge eines „sakralen Vorganges war,...daß hier Abschied genommen wurde von Jahrtausenden menschlicher Geschichte...daß hier zugleich Gott in seiner Kreatur geehrt wurde.“<sup>108</sup>

Die Abschiedsehrung, die der Rittmeister hier dem Pferd zuteil werden läßt - und damit allem, was im Symbol des Pferdes beschlossen liegt - wiederholt sich auf anderer Ebene, ebenfalls in einer symbolischen Handlung, am Schluß des Buches, als der Dichter das Grab des Rittmeisters besucht, das Grab dieser „urbildlichen Erscheinung“, dieses „letzten Repräsentanten der alten, viele Jahrhunderte umschließenden Zeit“, dieses „Letzten einer langen Reihe.“<sup>109</sup> Das schlichte Grab des Rittmeisters liegt unweit eines „prunkvollen, von Lorbeersträuchern flankierten Denkmals. In das steinerne Kruzifix war ein ovales Emailschild mit der Photographie eines beleibten Mannes eingelassen. Eine wortreiche Inschrift bezeichnete ihn als den Begründer der Hotel-Aktiengesellschaft Modernissimo. Sie rühmte seine Tugenden und Erfolge; nicht weniger die Betrübniß der von ihm Hinterlassenen.“<sup>110</sup> Der Dichter „pflückte ein paar Lorbeerblätter ab und streute sie auf das Grab des Rittmeisters. Es schien

mir gebühlich, daß ein letztes Mal der Bürger dem Soldaten zinse."<sup>111</sup> Damit ist das „Ende des Letzten Rittmeisters und aller Rittmeisterschaft“ herbeigekommen.

Und trotzdem kann man nicht behaupten, daß der Rittmeister nur das Symbol für eine zu Ende gegangene Epoche bilde. In den beiden letzten Rittmeister-Büchern („Die Rittmeisterin“, „Der Dritte Kranz“) wird ganz klar deutlich, daß der Rittmeister im Grunde die Verkörperung von Bergengruens Menschenbild schlechthin ist. Peter Meier hat wohl recht, wenn er meint, es sei müßig feststellen zu wollen, inwiefern der Rittmeister autobiographisch zu verstehen sei.<sup>112</sup> Aber daß der Rittmeister in jeder Faser seines Lebens das Weltbild des Dichters - vor allem jenes Weltbild, das uns in seinen theoretischen Schriften entgegentritt - verkörpert, das ist ohne weiteres ersichtlich. Und die Fortsetzung des Rittmeister-Buches in zwei weiteren Werken, darf schon als ein Hinweis gedeutet werden, daß Bergengruen die Kräfte des rittmeisterlichen Lebens auch noch in unserer Zeit wirksam wissen wollte. Werner Pawlowitsch, Musa Petrowna, der Landgerichtsrat, das Matrönchen sind ja alles rittmeisterliche Menschen, also keine Eingeborenen. Sie sind zwar keine Rittmeister, bekennen sich aber zu den Mächten, aus denen heraus der Rittmeister Eidechsen zähmen und seinen Frieden mit dem Schicksal machen konnte. Die Rittmeisterin selbst ist wohl das beste Beispiel für die eben gemachte Behauptung. Der Rittmeister war ihre große Passion, und dennoch wäre eine Ehe zwischen ihr und ihm unmöglich gewesen, weil sie ein Kind einer ganz anderen Zeit war, „geboren während des ersten Weltkrieges ... ein Flüchtlingskind ... mit Schuhen und Kleidern, die von Eingeborenen-töchtern abgelegt waren, herangewachsen nicht unter Pferden, Hunden und Dienerschaft, sondern unter Schicksalsgenossen, die vermutlich der Esel im Linksgalopp verloren hatte, so daß bei

ihrer Geburt keine Windel hatte rauschen können! Großgeworden nicht in allen Herrenhäusern und ihren Gärten, sondern in vollgepferchten Trambahnen und Metrowagen, im Benzingestank von Berliner und Pariser Vorortstraßen ... Sehen Sie, das war der Unterschied zwischen uns."<sup>113</sup> Und trotzdem ist Musa Petrowna ein Rittmeistermensch, eine Rittmeisterin, nicht weil sie aus der Rittmeisterzeit stammt, sondern, weil sie über die Rittmeisterkräfte verfügte. Und das, obwohl sie mit einem tüchtigen Geschäftsmann - einem Eingeborenen - verheiratet ist und einen großen blitzenden Kraftwagen fährt, einen Kraftwagen, der im Rittmeisterbuch eindringlich als Symbol dessen, was die Rittmeisterzeit verdrängt hatte, aufgezeigt worden war. Und trotz dieser äußeren Attribute einer Zugehörigkeit zur Welt der Eingeborenen, der Besgrámotnye, gelingt es ihr zu reiten, was geblasen ist, gelingt es ihr - auch ohne die Patentlösung eines Rezeptes - ihren Frieden mit dem Schicksal zu machen; kurz, es gelingt ihr, das Leben im 20. Jahrhundert mit den rittmeisterlichen Lebensprinzipien zu meistern.

Der intime Freund Bergengruens, Reinhold Schneider, hat in einer sehr schönen Würdigung der Rittmeister-Gestalt erkannt, daß auch heute die Welt der Rittmeister noch bedarf, und daß das im Grunde auch Bergengruens Auffassung gewesen ist. Schneider schreibt in einem Brief an dem Dichterfreund: „Es ist hier ein Mensch [gemeint ist der Rittmeister] mit der ganzen ihm zugehörigen Welt, mit seiner Geschichtssphäre festgehalten, dessen Hinscheiden einen nicht zu verschmerzenden Verlust bedeutet: echter Adel in seiner ergreifenden, nahezu heiligmäßigen Anspruchslosigkeit und Fähigkeit zur Freude. Mit dem letzten Ritter grüßen Sie, wie es nicht anders sein kann, das Pferd - aber auch die Kultur überhaupt, die eben auf ritterlichen Elementen ruhte und von der es sich bisher nicht beweisen ließ, daß sie ohne diese

b e s t e h e n k a n n."<sup>114</sup> Die äußeren Merkmale der rittmeisterlichen Welt: Pferd, Sporen, Reitstock, usw. gelten heute freilich nicht mehr. Aber der Rittmeister wird an vielen Stellen beschrieben als ein Mensch, der mit der modernen Welt recht gut fertig werden konnte und der auch genug Einsicht besaß, sich gegen unaufhaltsame Entwicklungen nicht zu stemmen. „Die Welt steht nicht still', sagte er wohl, ‚das ist nicht anders, man muß das Neue gelten lassen, auch wo es einen nicht gerade freut oder wo man es persönlich nicht mehr mitmachen möchte... das sind Notwendigkeiten der Weltgeschichte! .... Man kann sich über die Gegenwart ärgern', sagte er, ‚das versteht sich. Man kann an der Vergangenheit hängen, das versteht sich auch. Aber in der Vergangenheit leben wollen, das sind Bêtisen. Leben kann man nur in seiner Zeit, alles andere ist läppisch.'"<sup>115</sup> Das klingt fast als sei es wörtlich aus dem Kapitel „Continuum des Lebens“ des „Dichtergehäuses“ abgeschrieben: „Jeder von uns ist zwar, was von vielen vergessen wird, ein Enkel der Vergangenheit, aber eben doch auch ein Sohn seiner eignen Zeit,... und so wird der Mensch auch von der Zeit, gegen die er manche Einwände haben mag, geformt und hört niemals auf, ihr Genosse und zu einem guten Teil auch ihr Geschöpf zu sein... Ich kann nicht Leibeigene und zugleich Penicillin haben.“<sup>116</sup> Warum sollte es also nicht möglich sein, sich wie der Rittmeister in unserer Welt zurechtzufinden? Ja es ist sogar nötig. Das ist wohl die tiefere Bedeutung der Rittmeister-Gestalt und das hebt sie über einen nur liebevollen und ehrwürdigen Charakter des Bergengruenschens Werkes hinaus in den Bereich echter Symbolik. Der Dichter will uns hier das Inbild des wahren Menschen, so wie er es auffaßte, vor Augen stellen: das Bild des Menschen, der im Gegensatz zu den notwendigen aber ersetzbaren Eingeborenen zwar überflüssig aber unersetzlich ist, und der Kraft dieser Eigen-

schaft die von den Eingeborenen geschaffene Jämmerlichkeit dieser Erde erleichtern hilft, indem er dieser Erde „Glanz, Stolz und Würdigkeit gibt.“<sup>117</sup> Der Rittmeister hat im Grunde sehr viel Ähnlichkeit mit dem Klugeschen „Herrn Kortüm“. Wohl weiß der Rittmeister, „nous avons fait notre temps“<sup>118</sup> aber „Reitstock, Säbel und Sporen“ dürfen nicht „in den Trödlerladen geraten. Der Gedanke an ein Armeemuseum kann mich auch nicht enchantieren. Was tut man also? Wir wollen diese Stücke den Poeten vermachen“<sup>119</sup> Das heißt, daß der Dichter der Verwalter des rittmeisterlichen Erbes sein soll. Und durch die Dichtung werden die rittmeisterlichen Kräfte wieder mächtig im Symbol - im Symbol des Rittmeisters, der alles das verkörpert, was Bergengruen uns zur Bewältigung unseres nicht leichten Daseins zu sagen hat. Deshalb wohl hat der Letzte Rittmeister den Lebensabend des Dichters in Gedanken und im Schaffen so stark ausgefüllt, daß er in diesem Symbol, trotz der leichten Form der „beschwingten Causerie“,<sup>120</sup> das Tiefste aussagen mußte, was er im Laufe eines langen und schicksalsschweren Lebens erfahren, gefühlt, erlebt und gelebt hat. Und deshalb darf man die Behauptung wagen, der Rittmeister sei nicht nur das Inbild einer vergangenen Zeit, sondern in sehr starkem Maße auch das Symbol für ein Menschentum, ohne welches der Dichter sich die Welt nicht mehr vorzustellen vermag - auch heute nicht. Oder aus welchem Grunde sonst schließt Bergengruen das Letzte Rittmeister-Buch - das letzte größere Werk seines Gesamtwerkes - mit einem Wort, das Friedrich der Große „nach der Schlacht von Liegnitz, das einzige Mal, daß es ihm gelungen war, Laudon zu schlagen“, gesagt haben soll, und das hier auf den Rittmeister bezogen ist: „Seht den Laudon! Er räumt das Feld wie ein Sieger!“<sup>121</sup>

VIII. KAPITEL: GRUNDSÄTZLICHES ZUM SYMBOL ALS TEIL  
DER TEKTONISCHEN STRUKTUR IM WERKE  
BERGENGRUENS

a) Einleitung

Die im vorigen Kapitel angestellte Untersuchung befaßte sich nur mit einem Aspekt des dichterischen Bildes, nämlich dem semantischen. Es wurde gezeigt, wie der Dichter Bergengruen sein Weltbild in einigen, sein ganzes Werk durchziehenden Bildern darlegt. Dabei wurde in diesen Bildern nur die ihnen innewohnende „tiefere Bedeutung“ aufgezeigt. Die in der herkömmlichen Symbolforschung so gern erörterte Frage nach der Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie wurde dabei bewußt außer Acht gelassen, da der erste Teil der vorliegenden Arbeit ja gezeigt hat, daß diese herkömmliche Abgrenzung für die Symbolpoetik fruchtlos ist, und daß nach Emrich die seit Goethe übliche Abwertung der Allegorie zugunsten des Symbols nicht ganz gerechtfertigt scheint. Und in der Tat wäre es im einzelnen recht schwierig, die verschiedenen Bildformen im Werke Bergengruens gegeneinander abgrenzen zu wollen.

Immerhin muß doch gezeigt werden, daß die Bergengruensche Symbolik, sofern sie sich des einzelnen Sinnbildes bedient, nicht nur eine semantische Funktion erfüllt, sondern daß vielmehr ihre weitaus größere Bedeutung darin zu sehen ist, daß sie - vor allem im prosaistischen Schaffen des Dichters - eine sehr stark kompositorisch-ästhetische Funktion im strukturellen Aufbau der Erzählungen und Romane hat. Dabei ist die Einsicht wichtig, daß unter dem Begriff „einzelnes Sinnbild“ nur die Bildformen verstanden werden, die im ganz engen Sinne der erzählerischen Symbolik zuzurechnen sind. Im weiten Sinne hat

natürlich jede echte dichterische Gestalt eine symbolische Bedeutung - gemäß der Goetheschen Auffassung, daß im Grunde alle Dichtung symbolisch sei. Es ist bestimmt richtig zu sagen, der Kurfürst Joachim sei das Symbol für die „wahrhaft ewige Gestalt des Ostdeutschen... in seiner Koinzidenz zwischen adligem Herrentum, und seinem Umwogtsein von der vorwärtsdrängenden Flut des Slawischen ringsum“, wofür andererseits wieder Worschula als ein Symbol gelten darf.<sup>1</sup> Auf diese allgemein gefaßte Symbolik kommt es jedoch in dem hier zu untersuchenden Zusammenhang nicht an, denn das Ziel der Untersuchung ist die Rolle, die das dichterische Einzelbild im strukturellen Aufbau der Dichtung Bergengruens spielt.<sup>2</sup> - Ehe nun im nächsten Kapitel diese einzelnen Sinnbildformen untersucht werden, ist die theoretische Grundlage, auf welcher Bergengruen diese ästhetisch-kompositorische Symbolik gestaltet, darzustellen.

#### b) Die Grundlagen der Struktursymbolik bei Bergengruen

In einer theoretischen Abhandlung hat Bergengruen gezeigt, daß hauptsächlich drei Bedürfnisse des Menschen beim Entstehen von Geschichten zusammenwirken:... „... der urmenschliche, urtümliche unausrottbare Drang, zu erzählen, zu fabulieren. Diesem Drang kommt ein anderer entgegen, der zuzuhören und sich erzählen zu lassen, oder, wie es der heutigen Situation leider mehr entspricht: zu lesen... Nun hat der Mensch, der die Freude am Fabulieren hat, ja noch ein anderes Bedürfnis, nämlich das, sich die Welt zu deuten. Es kommt darauf an, in welchem Verhältnis diese beiden Bedürfnisse zueinander stehen. Je nachdem wird es den routinierten oberflächlichen Erzähler, den bis zur Abstraktion reflektierenden Romancier oder den großen epischen Dichter geben, von unzähligen Zwischenstufen und Mischtypen nicht zu reden. Die beiden Impulse müssen einander ergänzen.

In vitalen Zeitaltern wird mehr der eine, in zerebralen Zeitaltern mehr der andere am Werke sein...<sup>3</sup> Hier hat Bergengruen ausgesprochen, was sich auch als Ergebnis des ersten Teiles dieser Arbeit ergeben hat, nämlich, daß in der echten symbolischen Dichtung - im Gegensatz zur symbolistischen Chiffrendichtung - der rein episch-objektive Erzählgehalt und der darin verborgene aber auch der daraus erhellende tiefere Sinnzusammenhang eine bruchlose Einheit bilden müssen. Und Bergengruen sagt deutlich, daß dieser Zusammenfall der beiden genannten Komponente den großen epischen Dichter ausmachen: die echte Kombination von Fabulieren und Weltdeutung. Bergengruen hat sich in seinem dichterischen Werk weitgehend an diese Forderung zu halten versucht - mit welchem Erfolg, wird noch zu zeigen sein. Dieses Streben nach echter Einheit von Fabel und Symbolik wurde vom Dichter sogar in einer Erzählung exemplarisch gestaltet; diese soll, weil sie in diesem Zusammenhang von paradigmatischer Bedeutung ist, hier etwas ausführlicher untersucht werden. Es ist die Erzählung „Der Apfel“.<sup>4</sup>

„Der Apfel“ ist eine Rahmenerzählung, die nach dem Motto, das ihr vorangestellt ist, „verbaliter, moraliter und mystice“ zu deuten ist, also nach gut mittelalterlichem Theologenprinzip aufgefasst werden soll. Entsprechend diesem Motto wird der Erzählung eine kleine Vorgeschichte vorausgeschickt, in welcher berichtet wird, wie drei Leute sich einen prächtigen Apfel, der an einem Zweig über eine Mauer hängt, im Vorbeigehen betrachten. „Der erste dachte: Dies ist eine herrliche Frucht. Ihr Duft ist süß, und ihr Fleisch mag weiß und sehr fest sein. Glückliche Hand, die den Apfel brechen, und die Zunge, die ihn kosten wird. Der zweite dachte: Vieler Dinge hat es bedurft, um diese Frucht so werden zu lassen, wie sie geworden ist: eines wilden Urbaumes, eines edlen Pfropfreises, der Erfahrung mancher Men-

schongeschlechter, Gärtnerfleißes und gärtnerischer Kunst, geeigneten Erdbodens, sodann Sonnenscheins und Regens - beides zu seiner Zeit - und über allem: einer großen Geduldigkeit. Der dritte dachte: Dieser Apfel ist rund wie die Weltkugel und schönfarbig wie sie. Als eine Frucht hing die Weltkugel am Baume, umschließend alle Reiche und ihre Herrlichkeit; unsere Erzeltern haben davon gegessen. Wer berufen ist, wird ein Teilhaber der Herrschaft sein und den Reichsapfel wiegen auf dem Teller seiner Rechten; gleichwie das Kind der Jungfrau nach dem Apfel in der Hand der Mutter griff und ihn spielend wog auf seiner Handfläche; denn so haben es die Meister gemalt." (S. 68/69) Es ist deutlich, daß jeder der drei Beobachter dem Apfel eine andere Bedeutung beimißt, der erste verbaliter, der zweite moraliter, der dritte mystice. Und der Erzähler, der anstelle des Dichters erzählt, fügt hinzu, die nun folgende Geschichte enthalte ebenfalls die Möglichkeit zu solch dreifacher Auffassung.

Die eigentliche Geschichte selbst - die Geschichte einer Kaiserstochter, die trotz starker Bewachung mit einem Liebhaber entflieht, diesen im Kampf mit den Verfolgern verliert und nach der Aussöhnung mit ihrem Vater dann einen ihr standesgemäß bestimmten Prinzen ehelicht - ist allerdings sehr symbolgeladen. Die Prinzessin ist tierlieb, sie hat einen kleinen Vogel, „dessen Farbe das reine Weiß war, und einen jungen Seidenpanther mit schöngeflecktem Fell und mit Augen von einem wunderbaren Grün." (S. 69) Der Panther wird, weil er gefährlich werden könnte, an einer Kette gehalten, der Vogel wird nachts durch eine brennende Öllampe wachgehalten, um etwaige Ankömmlinge zu bemerken und durch sein Rufen die im Vorzimmer wachenden 5 Ritter zu warnen. Nachdem die Kaiserstochter von ihrem Garten herab

den vorbeireitenden Liebhaber Mercurius zum ersten Mal gesehen hat, denkt sie unwillkürlich an den Seidenpanther; Mercurius erscheint ihr so schön und geschmeidig wie das Raubtier. Der symbolische Bezug ist unverkennbar. Nicht umsonst hatte der Kaiser bei seiner Abreise die Tochter gewarnt, den Panther nicht zu reichlich zu füttern, „denn das könnte seine Kraft und Wildheit mehren und ihn in Stand setzen, seine Ketten zu zerreißen.“ (S. 70) Im Verlauf der Erzählung wird nun klar, daß der Panther „moraliter“ die männliche Kraft und Schönheit, die männliche Leidenschaft ist, welche dem Mädchen Bewunderung abnötigen, es aber auch in ihrer jungfräulichen Unschuld bedrohen. Denn nach einer weiteren Begegnung mit Mercurius gesteht ihr dieser seine Liebe, sie ist davon sichtlich bewegt und beginnt nun in der Folge, den Panther zu verwöhnen. Mercurius hatte ihr gesagt: „Ich habe dich einmal gesehen, von nun an werde ich ohne diesen Anblick nicht mehr leben wollen.“ Er hat sich zeitlebens an sie gebunden. Die Kaiserstochter reagiert darauf so, daß sie den Panther „verwirrt liebkost“ (S. 71) und ihm, „weil sie Mitleid hatte mit seiner Ankettung“, Fleisch von ihrer eigenen Tafel bringt. Inzwischen weiß sie, daß Mercurius, dessen Liebe sie durch das Geschenk eines Armreifens noch gestachelt hat (Fütterung des Panthers), nächtlich mit einer Strickleiter an der Gartenmauer wartet, um mit ihr zu fliehen, sobald sie willig sein sollte. Eines nachts, durch die gute Ernährung gekräftigt, zerreißt der Panther seine Ketten, ergreift und tötet den weißen Vogel und stößt die Öllampe um, das Licht auslöschend. Aus Furcht vor dem Panther, der hier nun rein episch ein Raubtier ist, flieht die Prinzessin zu Mercurius, der sie, die ihm willigt folgt, auf dem Pferd entführt. Der Panther hat den weißen Vogel (weiß ist die symbolische Farbe der Jungfräulichkeit) geraubt und das Licht (moraliter als Sinnbild der Vorsicht und Besonnen-

heit aufzufassen) gelöscht. Die fünf Ritter der Wache haben nichts gemerkt.

„Ein alter Ritter, der häufig für die Gerechtsame des Reiches gestritten hatte“ (S. 73), übernimmt am nächsten Morgen die Verfolgung, deren erfolgreichen Ausgang man schon vorwegnehmend aus dem Umstand mitgeteilt bekommt, daß er, dem hinter seinem Panzer der Panther nichts anhaben kann, diesen würgt und ihn einsperrt, wo „er hungern sollte, bis seine Wildheit sich erschöpft hätte“. (S. 74) Der Ritter erreicht die Fliehenden, erschlägt, so wie er den Panther gebändigt hat, den Entführer und bringt die Tochter zurück. Die Versöhnung zwischen Vater und Tochter ist nur dadurch möglich, daß ein weiser Mann im Rat des Kaisers vermittelt und bewirkt, daß der V a t e r die Vergebung schenkt, die der K a i s e r nicht schenken darf. Kurz darauf wirbt ein standesgemäßer Prinz um die Hand der Prinzessin. Seine Werbung erfolgt in der Übersendung eines goldenen Gürtels mit der perlenbestickten Aufschrift: „Komm zu mir, fürchte dich nicht, du wirst anderer Hüter nicht mehr bedürfen.“ Als Traugeschenke erhält sie noch die folgenden Gegenstände: von dem weisen Rat, der zwischen Vater und Tochter vermittelte und bewirkte, daß die beiden sich entgegengingen (sie in der Bitte um Vergebung, er im Verzeihen), erhält sie einen Ring mit der Inschrift: „In der Mitte seid ihr einander begegnet“; von dem alten Ritter erhält sie einen Armreif, „auf dem stand: ‚Du hast lieben gelernt, liebe nun in Wahrheit‘“; und vom Kaiser erhält sie eine goldene Krone mit der Inschrift: „Von mir stammt deine Würde, Du bist edel, wolle deinen Adel nicht verachten.“ (S. 76)

Damit ist die Erzählung zu Ende. Die Hörer bestätigen dem Erzähler, sie hätten die Erzählung zwar verbaliter (wörtlich) und moraliter (sittlich) verstanden, bitten aber: „Nun eröffne uns

ihre mystische Bedeutung." Die bezeichnende Antwort des Erzählers lautet: „Die drei Leute, welche den Apfel hängen sahen, hatten niemanden, der ihnen sagte, welche Gedanken sie in bezug auf den Apfel haben sollten, sondern ein jeder von ihnen dachte sich das, was seinem Geiste gemäß war." Wie der Erzähler jedoch den Raum verlassen möchte, bittet ihn ein Kind: „Gib mir den Apfel." Und dann folgt der bezeichnende Schluß der Rahmenerzählung: „Der Erzähler sah das Kind eine Weile an, dann lächelte er, küßte es, und sagte: ‚Du bist edel, wolle deinen Adel nicht verachten'.“ (S. 77)

Aus dem Schluß darf man wohl folgern, der habe die Geschichte recht aufgenommen, der sie in der Unvoreingenommenheit eines Kindes ganz will; der also nicht in erster Linie eine Bedeutung sucht, sondern den Besitz der ganzen Gestalt. Die Geschichte als Ganzes: verbaliter u n d moraliter u n d mystice, nicht entweder oder, wie bei den drei Apfelbetrachtern, ist entscheidend. Daher hat die Erzählung von der Kaiserstochter die eigenartige Aufschrift „Der Apfel". Dieser ist das eigentliche Symbol der Erzählung, nicht das Prinzessinnengeschen mit seinen vielen Einzelsinnbildern.

Wenn Brigitte Grell daher diese Erzählung anführt,<sup>5</sup> um daran die Mehrschichtigkeit der Bergengruenschen Symbolik darzutun, so ist damit noch nicht das Wesentliche über diese Symbolik gesagt.<sup>6</sup> Denn in dieser Erzählung steckt vielmehr als nur eine Symbolik; in ihr ist das erzählerische Prinzip des Dichters enthalten. Echte Dichtung entsteht im Zusammenwirken von Gestalt und Bedeutung. Nur dadurch wird Dichtung wahrhaft symbolisch. Das äußere Bild trägt das gleiche Gewicht wie die tiefere Bedeutung, wie die ihm innewohnende Idee, wie der daraus erhellende metaphysische Zusammenhang - oder wie immer man das über

die epische Empirie Hinausgehende nennen möchte. Hat das äußere Bild, die Erscheinung, das Geschehen, der erzählte Vorgang, also das rein Epische an einer Erzählung an sich keine Kraft und Wirkung, dh. fehlt am rein Wörtlichen das Interesse, ist man genötigt, aufgrund einer dürftigen Epik sofort nach einer tieferen Deutung zu suchen, wird die kindliche Freude am Fabulieren und Zuhören nicht befriedigt, dann entsteht keine echte und das heißt keine symbolische, Dichtung, auch bei größter Gedankentiefe nicht. Echte dichterische Symbole haben auch ohne Deutung ein episch-empirisches Eigenleben - welches Kind hätte an der Prinzessinnengeschichte keine Freude, nur auf der Ebene des verbaliter? Aber beim verbaliter braucht man nicht stehenzubleiben, denn es erhellt ja ein tieferer Sinnzusammenhang. Entscheidend ist, daß man, wie das Kind den Apfel, das G a n z e sucht.

Die Interpretation dieser Erzählung hat ergeben, daß Bergengruens Symbolik, nicht nur in ihrer breiten Semantik, sondern auch im technisch-strukturell erzählerischen Vorwurf sich, sofern es ihre theoretisch-grundsätzliche Fundierung betrifft, auf die Grundlagen zurückführen läßt, die durch die Analyse der Symbolforschung für die echte, dichterisch und künstlerisch überzeugende Symbolik als gültig aufgezeigt werden konnten.<sup>7</sup> Die „Apfel“-Erzählung wurde hier ganz bewußt in die theoretische Erörterung der Bergengruenschen Struktur-Symbolik mit hineingenommen, weil sie zu der theoretischen Gedankenführung eine gute dichterische Parallele bildet. An keiner Stelle der Binnenerzählung wird, wie das bei Bergengruen sonst oft vorkommt, ein Hinweis auf die tiefere Bedeutung gegeben - ja, der Erzähler verwahrt sich ausdrücklich dagegen: die symbolische Bedeutung soll bruchlos in das epische Geschehen aufgenommen sein. - Ehe nun die übrigen Symbolnovellen des Dichters nach diesen Gesichtspunkten gewürdigt werden, ist noch ein kurzer Exkurs erforderlich, in

welchem die Frage erörtert werden soll, warum - vom Standpunkt des Symbolschaffens aus gesehen - der Dichter sein Bedürfnis zu fabulieren und die Welt zu deuten gerade so stark in der Novelle und Erzählung meinte befriedigen zu können.

c) Die Novelle als Symbolgattung:

Als ein Hauptstruktur- und Gattungsmerkmal der Novelle betrachtet Bergengruen die der Novelle eigentümliche „metaphysische Pointe“.<sup>8</sup> Darunter versteht Bergengruen „die Eigentümlichkeit der Novelle, äußere Vorgänge so zu vertiefen und zu verinnerlichen, daß die Handlung von einem Hauch Weltdeutung durchweht wird, der sich nur in der Begegnung mit dem Schicksal als einer zugleich transzendenten und immanenten Macht erheben kann.“<sup>9</sup> In der echten Novelle ist der Handlungsablauf, das Geschehen, das Goethesche außerordentliche Ereignis, nicht etwas Zufällig-Willkürliches, sondern in seiner „Gebundenheit an Fundamentalgesetze menschlicher und kosmischer Existenz“ von „archetypischem Rang ... Nur so wird die Novelle vom außerordentlichen Geschehnis, also vom Sonderfall, zu allgemeiner Bedeutung aufsteigen können. Daß ihr dies gelingt oder mißglückt, wird in hohem Maße von der ihrer Handlung innewohnenden größeren oder geringeren Symbolkraft abhängen.“<sup>10</sup> Von daher wird ein Dichter, der eine solche Auffassung von der Novelle hat, sich per se nur solchen Stoffen zuwenden, die in dem außerordentlichen Geschehen die geforderte metaphysische Pointe sichtbar werden lassen. Die Novelle gehört zu den prägnantesten Prosaformen und trägt deshalb schon in ihrer Kürze die Gewähr, daß die metaphysische Pointe wirksamer und mit fundamentalerer Kraft als etwa im Roman zur Geltung komme. „Jede Geschichte strebt auf einen Punkt hin, .....an dem Adam Stanislawski oder die kleine Comtesse Kamskaja stellvertretend für das ganze menschliche Geschlecht steht und Nowo-

Archangelsk oder der Wald von Bielany stellvertretend für die von Menschen bewohnte Erde."<sup>11</sup> Die Novelle muß „Urformen menschlicher Schicksale weiterbilden."<sup>12</sup> Brigitte Grell hat das richtig erkannt, wenn sie behauptet, die Bergengruensche Symbolik versuche das Geschehen „in die großen Zusammenhänge des Seins“ einzuordnen.<sup>13</sup>

Für das Herausarbeiten der metaphysischen Pointe, für die Gestaltung des Schillerschen prägnanten Momentes, den Punkt also, an welchem der bloße Sonderfall plötzlich fundamentale Gesetzmäßigkeiten aufleuchten läßt, verwendet Bergengruen sehr gerne Einzelsymbole, an denen sich diese Umwandlung des rein Epischen ins Symbolhafte vollzieht. Und diese Gegenstände - die nicht immer Artefakte zu sein brauchen, es können auch Tiere, Gedanken, ja Menschen sein - spielen im strukturellen Aufbau der Erzählung eine bedeutende, ja eine Schlüsselrolle.<sup>14</sup> Bergengruen hat erkannt, daß diese Dingsymbole so einfach und unkompliziert wie möglich sein müssen, um von sich aus wirken zu können. Schon in dem frühen Roman „Das Gesetz des Atum“ heißt es: „....erst wenn wir älter werden, erkennen wir, daß die tiefsten Wahrheiten immer Binsenwahrheiten sind, daß die größten Erfahrungen, die einem Menschen zuteil werden können, in den trivialsten und scheinbar oberflächlichsten Sprichwörtern beschlossen liegen, daß die gewöhnlichsten und alltäglichsten Bilder und Symbole tatsächlich die einzigen sind, die Berechtigung und Bedeutung haben ...“<sup>15</sup> Von dem Roman, in dem dieser Satz steht, hat Bergengruen sich später entschieden distanziert, das Buch gehöre zusammen mit der ersten Novellensammlung „Rosen am Galgenholz“, zu jenen Büchern, die „mit Recht vergriffen, verbrannt, vergessen“ seien.<sup>16</sup> Der Grundgedanke dieses Satzes, jedenfalls soweit es die Symbolik betrifft, hat jedoch für Bergengruen nie seine Bedeutung eingebüßt. Symbole müssen so beschaffen sein, daß sie

aus eigener Kraft sprechen können, und das tun sie nur, wenn sie schlicht, klar, verständlich sind. „Den höchsten Rang“ möchte Bergengruen „der Novelle zuerkennen, in der die metaphysische Pointe nicht mit Worten ausgesprochen wird, sondern wie ein unmerkliches aufsteigendes Grundwasser die Seele des Lesenden erreicht und verwandelt.“<sup>17</sup> Die Symbolik muß sich wie von selbst erschließen, sie darf sich nicht auf die Eigenausdeutung des Dichters verlassen müssen. Wie der Novellist die novellistischen Gesetze „im Blut haben wird, oder sonst kein Novellist ist“, denn diese Gesetze sind erkennbar, aber nicht erlernbar,<sup>18</sup> so muß die Symbolik „im Blute“ der Erzählung liegen, erkennbar, aber nicht der Belehrung bedürftig. Ja, die Symbolik soll unter Umständen so unauffällig hervorleuchten, daß der Dichter sich dessen gar nicht bewußt zu sein braucht.<sup>19</sup> So sehr jedoch Bergengruen die „Rolle des Unbewußten in der dichterischen Produktion geahnt und gesehen“ hat,<sup>20</sup> so sicher ist andererseits, daß viele seiner Bilder ganz bewußt in das strukturelle Gefüge seiner Werke aufgenommen worden sind. Denn Bergengruens Werke sind, das zeigt schon ein flüchtiger Blick, sorgfältig durchkomponiert. Er selbst sagt ja von seiner dichterischen Produktion, es sei nichts improvisiert, alles sei „von langer Hand.“<sup>21</sup> Dabei war er bestrebt, „das Darstellende und das Dargestellte“, das Äußere und das Innere zu einer Identität zu verschmelzen: „Wie im dichterischen Kunstwerk Form und Inhalt identisch sind, so vermählen sich im Symbol...das Darstellende und das Dargestellte bis zur mystischen Identität. Wo im Abendmahlsstreit die Formel ‚es bedeutet‘ den Sieg errang, da erlosch notwendig die Fähigkeit, Symbole als Symbole zu fassen, und es trat an ihre Stelle die Allegorie; damit vollzog sich die eigentliche Entgötterung der Welt.“<sup>22</sup> Diese Worte gelten zwar nun spezifisch für die religiöse Problematik, zeigen aber doch auch, wie Bergengruen grund-

sätzlich über das Symbol dachte, und wie er übrigens auch die Goethesche Abwertung der Allegorie sich zu eigen gemacht hat. Es ist bestimmt im Interesse des Dichters, wenn man dessen negative Bewertung der Allegorie nicht auf sein Werk anwendet, denn sein Werk hat, wie Rief gezeigt hat,<sup>23</sup> bestimmt allegorische Züge, sofern man innerhalb der herkömmlichen - von Bergengruen selbst verwendeten - Unterscheidung Symbol - Allegorie bleiben möchte. Ohne jedoch - aus Gründen, die schon wiederholt dargelegt wurden - auf diese Unterscheidung näher einzugehen, soll nun im folgenden Kapitel gezeigt werden, inwiefern es Bergengruen im einzelnen gelungen - bzw. nicht gelungen - ist, das von ihm selbst proklamierte Prinzip der Identität von Fabulierung und Weltdeutung in seinem Prosawerk zu verwirklichen.

IX. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS TEIL DER TEKTONISCHEN  
UND EPISCHEN STRUKTUR IN DEN NOVELLEN  
BERGENGRUENS. IDENTITÄT VON GEHALT  
UND BEDEUTUNG

Die gelungenste Novelle Bergengruens, nicht nur vom Standpunkt der Symbolpoetik sondern auch ganz allgemein, ist wohl die Erzählung „Die Hände am Mast“.<sup>1</sup> Die Novelle hat motivisch Ähnlichkeit mit der Droste-Ballade „Die Vergeltung“. Beim Untergang eines Schmugglerschiffes in der Ostsee rettet der Matrose Markiewicz sich selbst, indem er einen als „Baron“ bezeichneten Matrosen, der früher anscheinend einmal eine feiner Herr war, denn er hat sehr weiße Hände, vom rettenden Mast wegstößt. Markiewicz ist der einzige Überlebende und wird von zwei Strandbewohnern, die das Wrack widerrechtlich plündern wollen, aufgenommen und dann überredet, bei der Bergung des wegen seines Holzwertes sehr wertvollen Mastes zu helfen. Die Bergung ist fast gelungen, der Mast ist schon an Land, da sieht Markiewicz, während der Mast auf den Pferdewagen geladen wird, plötzlich des Barons weiße Hände am Mast. Er schreit erschreckt auf, das Pferd scheut und vom herabgleitenden Mast wird Markiewicz erschlagen. Der Mast, der Markiewicz erschlägt, ist nicht nur als ein Symbol der Vergeltung oder als Symbol einer in der Welt immanent waltenden Gerechtigkeit aufzufassen, sondern er ist das Strukturelement dieser Novelle. Er ist das Ding, an dem die metaphysische Pointe sichtbar wird, der Heysesche Falke, der sich wie ein roter Faden durch die ganze Novelle zieht. Im Seemannsaberglauben hat der Mast ganz zu Beginn der Erzählung eine wichtige Stelle inne. Er ist etwas Lebendes, ein Baum, kein totes Stück Holz. Er wird neu in den Schiffskiel verpflanzt und

Markiewicz übernimmt es eigenhändig, den Mast dem Schiff anzu-  
trauen: ein rotes Frauenhaar wird in Schnaps getaucht (rotes  
Frauenhaar, weil das Schiff „Rote Marie“ heißt) und in den Mast  
geleimt. Die Leimstelle wird bekreuzigt. „Jetzt ist der Baum  
der ‚Roten Marie‘ angetraut wie der Turm der Kirche, das muß  
halten, bis die Ostsee das Schiff gefressen hat.“ (S. 9) So  
bilden Mast und Schiff und Besatzung eine auf sich verschworene  
Schmugglereinheit, „Salzwasser und Schnaps hat sie zusammenge-  
kittet, verschworen sind sie miteinander und mit der ‚Roten  
Marie‘“. (S. 12) Darum ist das Verbrechen Markiewicz' auch so  
groß: er hat diese Einheit zerstört, indem er ein Glied  
dieser Einheit vom rettenden Mast wegstieß.

Die Novelle wird im Stil der Enthüllungstechnik erzählt - erst  
kurz vor dem Ende erfährt man den wahren Zusammenhang. Daß in  
diesem Zusammenhang jedoch der Mast eine bedeutende, ja die  
entscheidende Rolle spielen wird, merkt der Leser sehr bald. Als  
roter Faden zieht sich das Unbehagen, das Markiewicz immer wie-  
der in Gedanken an den Mast empfindet, durch die ganze Erzäh-  
lung. In der Zeitspanne von etwa zwei Tagen zwischen Markiewicz'  
Rettung und der Bergung des Mastes, gehen seine Gedanken immer  
wieder auf das Wrack und die Unglücksnacht zurück, alles ist  
ihm glasklar im Gedächtnis, bloß nicht der Tod des Barons; da-  
gegen strahlt der Mast in der Erinnerung eine Drohung aus. Er  
„träumt vom Mast und daß es nicht gut ist, einen Mast vom Wrack  
zu nehmen und Geschäfte mit ihm zu machen.“ (S. 38) Ein uner-  
klärliches Etwas bedrückt ihn, er weiß nicht, was es ist, „Nur  
daß es auch mit dem Mast zusammenhing, das ist ihm gewiß.“  
(S. 39). Je näher das Bergungsunternehmen heranrückt, umso un-  
ruhiger wird er, nicht weil er etwas Widerrechtliches tun soll -  
er ist immerhin als Schmuggler an dergleichen gewohnt - sondern

weil es mit dem Wrack und Mast nicht geheuer ist. Wie er endlich an Bord ist, brennt die Berührung des Mastes seine Hand und eine stachlige Kugel wälzt sich im Innern. In fieberhafter Tätigkeit versucht er seine Unruhe loszuwerden, seine Gedanken vom Mast abzulenken, aber der Teufel, so sagt der Erzähler, zwingt ihn, sich das Geschehen der Unglücksnacht nochmal vor Augen zu führen, bis er dann beim Aufladen die ganze Szene beim Schiffsbruch wieder erlebt und die weißen Hände, die sich bis zuletzt verzweifelt in das Tauwerk des Mastes verkrampft hatten, plötzlich nochmals an Mast gewahrt. „Markiewicz brüllte auf vor Entsetzen, das Pferd scheute, ruckhaft anspringend, Markiewicz brach stolpernd in die Knie, der Mast rollte vom Wagen, und das schwere Unterteil ging ihm über den Schädel.“ (S. 57)

So ist der Mast nicht nur ein Dingsymbol für die fundamentale Aussage der Novelle. Der Mast ist neben Markiewicz der Haupthandelnde, die Grundlage, auf welcher der erzählerische Verlauf der Novelle aufgebaut ist. Ohne ihn wäre die Erzählung nicht möglich, er ist nicht nur ausschmückendes und sinnerhellendes Beiwerk. Er ist die Verkörperung der oben erwähnten Einheit und Identität von Gestalt und Bedeutung, von Fabulierkunst und Weltdeutung. An keiner Stelle der Erzählung, die im Stile der erlebten Rede die Gedanken- und Ausdruckswelt der Seeleute meisterhaft wiedergibt, wird auf die symbolische Bedeutung des Mastes hingewiesen. Es wird erzählt, wie der Matrose Markiewicz bei dem Bergungsversuch vom Mast erschlagen wird. Sonst nichts. Aber die Fabel ist so überzeugend gestaltet, daß der darin enthaltende Weltdeutungszusammenhang „wie ein unmerklich aufsteigendes Grundwasser die Seele des Lesenden erreicht.“<sup>2</sup> Das unkommentiert Berichtete bekommt urbildliche Kraft.

Eine ähnlich gelungne Symbolik ist in der „Feuerprobe“

gestaltet.<sup>3</sup> Die Rigaer Patrizierfrau Barbara Gripen wird des Ehebruches mit dem jungen Schwenkhusen verdächtigt. Ihr Mann verlangt, sie solle sich der Feuerprobe unterziehen, um sich von dem Verdacht zu reinigen. Nach intensiver innerer Vorbereitung, Seelenerforschung und Meditation nimmt sie die Feuerprobe auf sich - und das glühende Stück Eisen verbrennt ihre Hand nicht. Dieses zu ihren Gunsten ausgefallene Gottesurteil bringt Barbara in den Geruch der Heiligkeit. Sie zieht sich von sozialen Verpflichtungen zurück und lebt in sich verschlossen. Der inzwischen zurückgekehrte Schwenkhusen geht im Schutze des heiligen Leumundes der Barbara in deren Haus aus und ein, kann kaum begreifen, daß Barbara Gottes Hilfe erzwungen habe, und so gelingt es ihm auch zunächst nicht, das frühere Liebesverhältnis, das wirklich existiert hat, wiederherzustellen. Seinen anhaltenden und leidenschaftlichen Annäherungsversuchen kann sie jedoch nicht standhalten und unter dem Schutze ihres heiligen Rufes stellt sich das ehebrecherische Verhältnis erneut her. Da geschieht es, daß bei der Messe, die der Ehemann Gripen alljährlich zum Gedächtnis der Feuerprobe gestiftet hat, Schwenkhusen seiner Geliebten in einer erinnernden Geste das auf der Altarstufe liegende kalte Eisen reicht, welches nun urplötzlich in Barbara den Schmerz des Verbrennens hervorruft. Mit dem Ruf: „Ich brenne! Ich brenne!“ stürzt sie zu Boden. Entsetzt flieht Schwenkhusen davon.

Das Kernsymbol dieser Erzählung ist das Eisen, mit welchem Barbara geprüft wird. An ihm offenbart sich die metaphysische Pointe, in diesem Falle das unerklärliche Wirken göttlicher Gnade und Gerechtigkeit. Kein Wort wird in der Erzählung darüber gesagt, wie es geschehen konnte, daß Barbara sich an dem glühenden Eisen nicht verbrennt, an dem kalten dagegen nicht nur den Schmerz einer verbrannten Hand, sondern sogar den des verbren-

nenden Körpers empfindet. Nur soviel wird klar, daß hier ein transzendentes Walten am Werke ist, das sich der menschlichen ratio entzieht, wie ja auch die göttliche Vergebung und Gerechtigkeit etwas außerhalb des menschlichen Verständnisses Liegendes ist. Werner Zimmermann hat dieser Erzählung eine Interpretation gewidmet, in welcher auch der Symbolgehalt des Eisens, oder wenn man möchte, der ganzen Probe, zur Sprache kommt. „Der transzendente Sinn der Feuerprobe bleibt in der Schwebelage zwischen Gnade und Versuchung.“<sup>4</sup> Gnade hat Barbara empfangen, weil das Gottesurteil trotz ihrer Schuld zu ihren Gunsten ausfällt, Versuchung wird ihr zuteil, weil Schwenkhusen als wahrhaft dämonischer Verführer durch dieses Gnadenurteil erneut angelockt wird und sie dann auch tatsächlich diesem Gnadenstande zu entreißen vermag. „Gericht und Erlösung als Sühne und Gnade“ kann in der zweiten Probe gesehen werden,<sup>5</sup> denn Schwenkhusen, wenn wir ihn als widergöttlich-dämonisch verstehen wollen, flieht nun Barbara. „Hier wie dort ist die Bedeutung des zentralen Symbols nicht eindeutig festzulegen,....hier wie dort wird aber auch in der Paradoxie des sinnfälligen Vorganges wie des Sinngehalts das Geheimnis der Unergründlichkeit des göttlichen Ratschlusses offenbar, nach dem das, was den Menschen als Rettung erscheint, in Wahrheit den Untergang, die scheinbare Vernichtung aber in Wahrheit das Heil bedeuten kann.“<sup>6</sup> Neben dieser symbolischen Funktion hat das Eisen jedoch auch noch eine epische. Es ist nicht so vielfältig in die Handlung mit hineinverflochten wie etwa der Mast in der vorigen Erzählung, aber immerhin doch so stark, daß die Erzählung ohne das Eisen gar nicht mehr möglich wäre. Es ist im Handlungsablauf eine nicht zu entbehrende epische Komponente. Wiederum gilt, was schon für die Mast-Novelle festgestellt wurde, daß das auf fundamentale Zusammenhänge hinweisende Dingsymbol in Bedeutung und

epischer Gestalt eine Einheit bildet. Im Unterschied dazu hat etwa die weiße Kleidung, die Barbara zu beiden Proben trägt, vorwiegend sinnerhellende und kaum episch strukturelle Funktion. Barbara hätte rein episch gesehen auch in Blau, oder in Schwarz oder in irgendeiner Farbe erscheinen können. Daß sie in Weiß auftritt, vertieft den Sinnzusammenhang, ist aber episch nicht unentbehrlich, die weiße Kleidung gehört also wesentlich nicht mit zur Struktur. Das Weiß ist dahingehend gedeutet worden, daß es bei der ersten Probe ein Sinnbild der „absolutio peccatorum“ sein soll,<sup>7</sup> Gott der das „Blutrote schneeweiß machen kann,“ kann auch Barbara vergeben<sup>8</sup>; bei der zweiten Probe muß nach Meinung der Interpreten die weiße Tracht als Sinnbild des Hochmutes und der Verachtung der bürgerlichen Mitwelt verstanden werden, als Zeichen des Stolzes und der Hybris.<sup>9</sup> Diese Deutung ist jedoch spekulativ, denn wenn man Zimmermanns Erklärung der zweiten Probe (Gericht und Erlösung, Sühne und Gnade) gelten läßt, müßte das Weiß wiederum als Gnadenzeichen aufgefasst werden. Entscheidend ist dieses Rätselraten jedoch nicht. Worauf es in diesem Zusammenhang ankam, war zu zeigen, daß die Eisensymbolik strukturegebunden ist, und die Farbsymbolik nicht. Daraus ergibt sich die Folgerung, daß erstere entschieden bedeutender ist als letztere.

Die nächsten beiden Erzählungen „Die Krone“ und „Der goldene Tischfuß“<sup>10</sup> sollen zeigen, daß die echte und strukturell in die Erzählung integrierte Symbolik auch möglich ist mit Gegenständen, die episch-konkret in der Erzählung gar nicht vorkommen, sondern nur ein Prinzip oder auch nur eine Vision darstellen, wobei aber das symbolische Abstraktum eine solch epische Kraft bekommt, daß es auch aus dem erzählerischen Vorgang nicht wegzudenken ist. „Die Krone“ ist thematisch eine

gewaltige Erzählung. Eine Königswitwe, vom selbstausgerufenen Gegenkönig hart bedrängt, bringt ihr Kind, den noch im Säuglingsalter gekrönten König, in ein Versteck, wo er mit einem gleichaltrigen Untertanensäugling, dem Sohn des Heerführers der Königin, Don Vicente, von ein und derselben Amme genährt wird. Herr des Verstecks ist Don Gonzalo, Don Vicentes Vater und Großvater des zweiten Säuglings. Das Versteck wird entdeckt, Don Gonzalo gezwungen, den königlichen Säugling auszuliefern. Er möchte den König retten, führt die Mörder an des Enkels Bett, wo das Kind sofort ermordet wird. Die Mörder verschwinden mit dem kleinen Leichnam und Don Gonzalo schickt der Königin heimlich eine Botschaft in ihr Feldlager, ihr Kind, der wahre König lebe noch, wenngleich bekannt werden werde, der König sei ermordet worden, und sie möge die Ansprüche ihres Herrscherhauses aufrecht erhalten. Erst dann erfährt der Alte von der Amme, daß doch der König ermordet worden sei, da sie aus Sicherheitsgründen den König in des Enkels Bettchen gelegt habe. In der Meinung, seinen Enkel für den König zu opfern hat Don Gonzalo die Mörder an des Königs Wiege geführt. Don Gonzalo tut nun aber so, als sei der noch lebende Enkel wirklich der König, und da die Amme mittut, gelingt es, das Geheimnis zu wahren und in späteren Jahren gewinnt der neue König, von dem alle Welt glaubt, er sei der rechtmäßige, Thron und Herrschaft zurück. Don Gonzalos Opfer wird mit der Verherrlichung seines Geschlechtes belohnt. „Es ist mein Lohn, daß mein Geschlecht verherrlicht ist. Und es ist meine Buße, daß ich mich nicht zu ihm und seiner Verherrlichung bekennen darf und mein Name mit ihm vergehen wird.“ (S. 33)

Diese Novelle oder Erzählung<sup>11</sup> trägt den Titel „Die Krone“. Im ganzen epischen Verlauf jedoch kommt nicht ein einziges Mal

eine Krone vor: lediglich ein Amulett mit einer Krone, das der Königssäugling trug und das die Amme aus Sicherheitsgründen dem Don Gonzalo-Enkel umgehängt hatte, ihn damit unwissentlich schon zum König bestimmend. Aber Don Gonzalo weiß um die Bedeutung der Krone, und er weiß auch, daß die Krone wichtiger ist als der Träger. In diesem Wissen liegt die symbolische Bedeutung des Novellentitels. Von diesem Wissen her erhält die Novelle auch ihre epische Kraft, denn dieses Wissen bewirkt den Verlauf der Handlung, ohne es wäre die Erzählung in dieser Art nicht möglich gewesen. Und es gehört ganz natürlich in den Gang des Geschehens hinein, daß diese Einsicht Don Gonzalos auch wörtlich ausgesprochen wird, denn er muß die entsetzte Amme davon überzeugen, daß der Betrug vom Standpunkt der Krone her gerechtfertigt erscheint. Und so sagt er ihr: „Es geht jetzt nicht mehr um den König, sondern es geht um die Krone. Denn die Könige sind ein Ausgestrahltes, die Krone aber ist das Ausstrahlende.“ (S. 28) Und weiter: „Es ist das Recht der Kronen, daß sie wohl auch eine Lüge wahr machen können; so wie ja die Könige, die doch weniger sind als die Kronen, etwa einen verfeimten Mann ehrlich zu machen vermögen.“ (S. 29) Man könnte einwenden, hier werde, wie so oft bei Bergengruen,<sup>12</sup> der symbolische Gehalt der Erzählung wörtlich ausgesprochen, also durch den Mund des Alten ein Eigenkommentar des Dichters geliefert. Dieser Einwand ist damit zu entkräften, daß es an dieser Stelle der Novelle episch unbedingt notwendig ist, den Alten diese Worte sprechen zu lassen. Denn wenn er die Amme nicht von der Berechtigung des Betruges überzeugen kann, muß er sie töten, was er auch tatsächlich vorhatte: nachdem sie den Eid der Verschwiegenheit geleistet hat, sagt er ihr: „Ich danke dir, aber du sollst auch wissen, daß du mit deinem Schwur dein eigenes Leben gerettet hast. Was glaubst du, wer viel nach dir gefragt hätte? Es ist mehr Blut

vergossen worden in dieser Nacht." (S. 30) Im Gegensatz zu vielen anderen Novellen Bergengruens hat der verbatim ausgesprochene Symbolgehalt der Novelle in dieser Wörtlichkeit seine ganz bestimmte epische Aufgabe und bewirkt dadurch, daß die von Bergengruen geforderte Einheit von Epik und Symbolkraft gewahrt bleibt, und das, obwohl die Symbolik doch nur von einem, wenn der Ausdruck erlaubt ist, monarchistischem Prinzip ausgeht.

Ähnliche Zusammenhänge sind in der Erzählung vom „Goldenen Tischfuß“ enthalten. Ein römischer Soldatenkaiser möchte sich für in der Jugend erlittene Schmach an sieben Rabbis rächen und stellt ihnen unter Androhung der Todesstrafe die Forderung, sich zu einer bestimmten Zeit auf seinem Prunkschiff im Hafen von Joppe einzufinden. Dies wäre nur möglich unter Verletzung des Reiseverbots am Sabbath, und hierin liegt denn auch die Schikane des Kaisers. Ein Engel Gottes hilft jedoch aus der Not und schafft die Rabbis auf wunderbare Weise vor den Kaiser. Nur ein einfacher Rabbi, Ahaba ben Gerschom, meint die angebotene Wunderhilfe nicht annehmen zu dürfen, da diese die Vollkommenheit des künftigen Lebens im Paradiese schmälern würde. Er reist daher nach Ablauf des Sabbaths mit dem besten Pferd, das er sich überhaupt leisten kann, kann aber trotzdem den gesetzten Termin nicht einhalten und wird deshalb zum Tode verurteilt. Vor dem Todesstreich auf dem Hafenplatz erschaut er in einer Vision die Herrlichkeit, zu welcher er berufen ist, und der Widerschein auf seinem Gesicht zeigt den andern Rabbis, die über seine Ausschlagung der Wunderhilfe sowie über die Begründung dieser Ablehnung sehr ungehalten sind, daß Ahaba ben Gerschom vor ihnen allen als Auserwählter ins Paradies eingegangen ist.

Diese Auserwählung wird symbolisch in der Vision ben Gerschoms

gestaltet. Während er den Kopf auf den Richtblock, der dem kaiserlichen Prunkschiff gegenüber auf dem Hafenplatz aufgestellt ist, legt, sieht er vor sich ein Dreieck, begrenzt durch die Kaimauer und zwei mit ihren Schiffsschnäbeln gegeneinander angelegte Schiffe. Das Dreieck selbst ist ausgefüllt mit einem Blick auf das Meer. Auf diesem Meerdreieck „lag Morgenschein, von diesem Dreieck sahen Ahabas Augen über die Schnäbel hinweg eine Strahlenbahn aufsteigen, geradeswegs zu auf die Herrlichkeit des goldblätternen Baumes. Im Schatten des Baumes und dennoch in ungekürztem Licht war der schönfärbige Baldachin errichtet, auf dessen Knauf ein anderer Frühsonnenball brannte; vor dem Baldachin stand der Tisch, und jedem seiner vier Goldfüße war eine Weltgegend unterworfen. Eines Schrittes nur bedurfte es auf der strahlenden Straße. Rabbi Ahaba ben Gerschom tat diesen Schritt.“ (S. 66) Zum Verständnis dieser Vision des Paradieses muß bemerkt werden, daß die dort genannten Dinge, Gegenstände aus jüdischen Paradieslegenden sind. Diese Legenden erzählen, daß drei armen Rabbis auf ihre Gebete um Erlösung aus der Armut je ein goldener Tischfuß, ein Edelstein von dem Knauf des paradiesischen Baldachins und die Blätter des Goldbaumes in ihre irdische Armut geschenkt worden seien. In der Erkenntnis jedoch, daß ihnen diese Dinge dann im Paradies fehlen würden, und daß „ja eine Glückseligkeit nur gedacht werden kann, wenn sie als vollkommene Glückseligkeit gedacht werden darf, nicht aber als an einem Stück gekürzte,“ (S. 62) hätten sie diese Geschenke dem Himmel wieder zurückgegeben. In Erinnerung an diese Legenden hat daher Ahaba die Wunderrettung abgelehnt, denn er meinte, es „sei geratener, wenn ich mich gänzlich der Entscheidung und Allbarmherzigkeit Gottes überließe, statt meine Hand offen zu halten für ein Rettungsgeschenk, dessen Herkunft und Bedingnisse ja nicht aufzuhellen waren.“ (S. 62) Denn die Rettung hätte

ja auch vom Versucher und nicht von einem Engel angeboten worden sein können. Daß dieselben Legendengegenstände, Goldbaum, Sonnenball am Baldachin und Tischfuß, dem Rabbi im Augenblick seines Todes erscheinen, ist sinnbildhaft für seine Aufnahme in den Himmel.

Wo in der „Krone“ ein bestimmtes Prinzip, eine Herrscherauffassung symbolisch gestaltet wird, ist es in der ben Gershom-Erzählung eine sich in Legenden und in einer Vision offenbarende Glaubenswahrheit. Wenn man so will, handelt es sich hier um keine reelle Dingsymbolik, sondern um eine erschaute. Natürlich wird in der Erzählung vom goldenen Tischfuß der Bereich des Wunderhaften berührt und die Symbolik ist diesem Bereich auch engstens verbunden. Aber innerhalb dieses Bereiches des Wunders hat die Vision, die ja sinnbildhaft ben Gershoms Aufnahme in den Himmel dartun soll, und die durch ihren Widerschein, den alle Umstehenden auf dem Gesicht ben Gershoms wahrnehmen, (S. 67) ihre empirische Realität erhält, schon eine episch überzeugende Aufgabe. Die legendenhaften Gegenstände haben neben ihrer sinnerhellenden Aufgabe in der Todesvision ja auch die Funktion, darauf hinzuweisen, daß der Mensch die himmlische Vollkommenheit nicht auf diese Erde übertragen soll, auch in Teilstückchen nicht. Das alles wird am Gegebenen des Rabbi ben Gerschom episches Geschehen. Auch hier muß der verbatim ausgesprochene Symbolgehalt wieder aus dem erzählerischen Vorgang erklärt werden, denn ben Gerschom muß sich gegen die bitteren Vorwürfe seiner Glaubensbrüder verteidigen. Auch hier darf man die in Worten offen zu Tage tretende Symbolik nicht als Eigenkommentar des Dichters zu einer nicht plastisch genug komponierten Symbolik sehen, sondern als eine aus der epischen Struktur zu erklärende Notwendigkeit.

In den nun zu interpretierenden Novellen wird bereits sichtbar, worauf im Verlauf dieser Untersuchung noch öfter eingegangen werden muß: Bergengruens Kunst, symbolische Bezüge innerhalb einer Erzählung engstens miteinander zu verflechten, eine Kunst, die oft die Grenze zum Gekünstelten zu überschreiten droht und dann auch tatsächlich überschreitet. In der „Ostergnade“ und dem „Königlichen Spiel“ ist diese Gefahr noch genannt, in den „Drei Falken“ und im „Netz“ auch noch, im „Spanischen Rosenstock“ und in „Suati“ jedoch sind die Spuren einer überspannten symbolischen Komposition schon deutlich sichtbar.

Die „Ostergnade“<sup>13</sup> ist eine Novelle, in welcher Magisches auf eigentümliche Weise mit Christlichem verschmolzen wird. Der schon ältere Ehemann Caesarius entgeht mit knapper Not einem magischen Mordversuch seitens seiner jungen und bildschönen Frau Antonia und deren Liebhaber, einem jungen Studenten. Eine den Ehemann darstellende Wachsfigur soll mit einem Pfeil durchbohrt werden, was den Tod des auf Reisen weilenden Cäsarius herbeiführen soll. Dieser entgeht dem Tod durch die Hilfe eines unbekannten Magiers, ja mit dessen Hilfe kann er seinerseits durch magische Abwehr den Pfeil abwenden und damit den Studenten töten. Heimgekehrt gelingt es Cäsarius nicht, die leugnende Frau des Ehebruchs zu überführen, obwohl er in einem unterirdischen Gewölbe die Leiche des Studenten findet. Als sich zeigt, daß sie von dem Studenten schwanger ist, beruft sie sich auf die Ostergnade des Kaisers. Die Ostergnade war ein Brauch, demzufolge in der Osternacht zu Rom eine große Kerze entzündet wurde, vor welcher der Kaiser jedem Gnade und Vergebung zusprach, der absolut freiwillig und ohne äußeren Zwang sein Vergehen, und sei es noch so schlimm, bekannte, vorausgesetzt, daß er noch nicht vor Gericht stand oder schon der Täterschaft überführt war. Vor

der brennenden Gnadenkerze bekennt nun Antonia ihre Tat, wird aber durch das tropfende Wachs der Gnadenkerze so an ihr Verbrechen gemahnt, daß sie mit dem Ruf: „Ich habe im Wachs gesündigt, es steht mir nicht zu, beim Wachs Gnade zu erbitten“, (S. 132) die Gnadenkerze auslöscht und dann mit geschlossenen Augen ihr Geständnis beendet. Cäsarius, der auch in der Kirche ist, um dem Kaiser in einer schriftlichen Erklärung darzutun, daß er seine Frau bereits überführt habe, diese daher freventlich die Ostergnade anrufe, geht noch während des Geständnisses seiner Frau zur noch brennenden Osterkerze auf dem Altar, entzündet dort seine Anklagerolle und bringt damit erneut die Gnadenkerze zum brennen. Die Anklageschrift verbrennt dabei. Das Urteil des Kaisers: „Du hast richtig gehandelt. Denn wir wollen ja die befleckten Seelen liebhaben; liebhaben nach dem Vorgang Gottes“. (S. 133) Die Symbolik des Geschehens ist klar. Durch das Ausblasen der Kerze gibt Antonia zu erkennen, daß sie keinen Anspruch auf Gnade habe, durch das neue Anzünden der Gnadenkerze, wobei der Brand mit der nun in Flammen aufgehenden Anklageschrift von der Osterkerze geholt wird, zeigt Cäsarius, daß er seiner Frau zu vergeben bereit ist, wie Christus im Ostersieg der Menschen Vergebung errang. Diese Symbolik steht unkommentiert als epischer Bericht vor dem Leser und wirkt durch diese plastisch erzählte Klarheit außerordentlich eindrucksvoll. Handlung und tieferer Sinnzusammenhang bilden eine Identität.

In dieser Identität erschöpft sich jedoch das symbolische Kompositionsprinzip dieser Novelle noch lange nicht. Die Handlung, die das Hauptgeschehen in der Kirche, die metaphysische Pointe, das eigentlich Urbildliche dieser Novelle vorbereitet, also sozusagen nur Exposition ist, ist auch voller symbolischer Bezüge. Bei seiner Abreise schenkt Cäsarius, der schon lange vermutet,

seine Frau sei ihm nicht ganz treu, dieser einen „Ring mit einem Onyx, in welchen eine Taube mit dem Ölblatt geschnitten war, und die Taube war von einem Pfeil durchbohrt.“ Es bleibt offen, was Cäsarius damit sagen wollte: die Taube mit dem Ölblatt mag ein Zeichen der Aussöhnung sein, der Pfeil kann ein unfreiwilliger Hinweis auf den späteren magischen Mordversuch sein und so mag man, wenn man will, sagen, das Geschenk deute im voraus an, daß Antonia die Friedens- und Vergebungsbereitschaft ihres Mannes nicht nutzen würde. Er selbst gab ihr den Ring zum Zeichen, daß er nicht im Zorn, sondern in Bekümmernis von ihr scheidet. (S. 111) Rein episch ist der Ring notwendig, denn Cäsarius findet ihn später als Beweisstück an der Leiche des Studenten. Aber als bloßes corpus delicti hätte es ja auch ein weniger komplizierter Ring sein können. Das Bild auf den Onyx ist bestimmt kein bloßer Zufall.

Auch in Bezug auf die Osterkerze und die Gnadenkerze ist die Novelle voller symbolischer Zusammenhänge.<sup>14</sup> Der Brauch der Ostergnade ist an sich schon symbolisch: in der Nacht der Sündererlösung gibt es für den völlig freiwillig Bekennenden die Möglichkeit, vor dem irdischen Gericht den Gnadenzuspruch zu erlangen. Der Kaiser entzündet einen wohlriechenden Holzspan an der Osterkerze auf dem Altar und bringt diese Flamme an die Gnadenkerze, „als ein Zeichen, daß er seine Gnade üben wollte aus dem Gnadenreichtum“ (S. 128) der Osternacht, wie der Dichter, ziemlich überflüssigerweise, hinzufügt. Und dem „Gnadenvorrat“ der Osternacht (S. 129) entspricht die Größe der Gnadenkerze: „die Kerze war von der Dicke eines Trinkbechers und von der Höhe eines Maultierrückens.“ (S. 129) Außerdem strotzt die Kerze selbst von symbolischer - in der herkömmlichen Terminologie müßte man wohl sagen allegorischer - Hinweise: „Es war aber die Kerze blutrot, und sie hatte die Eigentümlichkeit, daß die

Wärme der Flamme das Rot abschmelzen ließ und das inwendige Weiß zum Vorschein brachte, auf diese Art den kaiserlichen Gnadenerweis versinnbildend." (S. 129 - 130) Den letzten Zusatz hätte der Dichter sich wohl auch ersparen können, denn jedem Leser, der sich auch nur wenig in der christlichen Gedankenwelt auskennt, ist doch wohl klar, daß das eine Parallele zu dem biblischen Wort sein soll: wenngleich deine Sünde blutrot wäre, so soll sie doch schneeweiß wie Wolle werden. Dieses Gnadensymbol nun erinnert Antonia eindringlich an ihr wachsmagisches Verbrechen: „Da sah sie das abtropfende Rot der äußeren Wachsschicht, und sie erinnerte sich der Blutstropfen, die auf Estrich, Treppenstufen und Felsboden gefallen waren, als sie keuchend den Leichnam des Studenten geschleppt hatte; und auch der Wachsfackel erinnerte sie sich, von der Tropfen gefallen waren, als sie den Toten verbarg, und jener anderen Wachsfackel, von der Tropfen gefallen waren, als Cäsarius ihr auf die [den Leichnam enthaltende] Höhlung gedeutet hatte. Das Wachs der Gnadenkerze gerann zu allerlei Gebilden, und sie sah die Figur des Cäsarius hängen in drahtenen Schlingen, und es liefen Tränen aus Antonias Augen, langsam wie wächserne Tropfen.“ (S. 132)

So reizvoll und in gewissem Sinne auch genial dieses Spiel mit symbolischen Bezügen ist, so muß dem aufmerksamen Leser spätestens bei der Metapher von den wächsernen Tränen klar werden, daß das symbolische Bezugssystem hier in das spielerisch Präzise umzuschlagen droht. Der sinnbildliche Bezug wird hier an jene Grenze geführt, wo die Gefahr besteht, daß das Sinnbildliche zum rein ästhetischen Mittel wird, daß es nur noch ausschmückende Zierde ist und nicht mehr in die knappe, prägnante Erzählweise der Novelle, die doch eine dramatische und holzschnittartige Erzählform ist, gehört. Dieses Spielen mit symbolischen Bezügen erhöht nicht mehr unbedingt den künstlerischen Wert der

Novelle, deren Hauptbedeutung in diesem Fall ja in der symbolischen Schlußhandlung liegt. Sie belasten lediglich das symbolische Gefüge mit Bildern, die zwar sinnerhellend, aber im epischen Ablauf nicht mehr unbedingt notwendig sind und somit in ihrer erklügelten und überspitzt-ausgetüftelten Form eher als symbolischer Ballast empfunden werden. Allerdings ist hier einzuräumen, daß der Reichtum an sinnbildlichen Bezügen sich streng auf die Hauptsymbolik hin orientiert und daher nicht unbedingt gezwungen wirken muß.

Eine Erzählung, die auch sehr stark symbolisch überladen wirkt, ohne daß man behaupten könnte, die Symbolik sei nicht bruchlos in die erzählerische Struktur aufgegegangen, ist „Das königliche Spiel“.<sup>15</sup> Bei dieser Erzählung kann man sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, sie sei geschrieben worden, um daran zu zeigen, wie das Schachspiel im Grunde ein großartiges Sinnbild nicht nur des Zusammenlebens verschiedener Völker, sondern des menschlichen Lebens überhaupt ist.

Der mohammedanische Prinz Abdallah el Zagal wird von seinem regierenden ihm aber feindlich gesinnten Bruder in Haft gehalten. In seinem hochliegenden Turmkerker spielt er mit Schachmeistern, die er auf seine Bitte erhält, Schach und erfährt durch deren geschickte Züge den Stand der politischen Dinge im Reich: die Krankheit seines Bruders und die Kriegslage gegen die Christen. Das Schachspiel wird dadurch lebendige Wirklichkeit. Dann wird die Erlaubnis, mit mohammedanischen Schachmeistern zu spielen, aufgehoben, er darf sich nur noch mit einem Christensklaven, allerdings auch einem Meister des Spiels, messen. Mitten im unvollendeten Spiel gegen diesen Sklaven erreicht Abdallah die Nachricht, sein Bruder habe ihn zum Tode

verurteilt. Man überreicht ihm die Schnur, mit welcher er sich selbst erdrosseln soll, gibt ihm aber die Erlaubnis, das Spiel zu vollenden. Und während des Spieles erkennt er erst, warum er darum gebeten hat, das Spiel vollenden zu dürfen: er sieht darin sein unvollendet gebliebenes Leben einer Vollendung entgegengeführt. „Nun waren Wesen und Abbild eins geworden, dies Spiel war sein Leben von jetzt an, nicht mehr kaltes Sinnbild oder armer Ersatz. Hier war der Kampf zu leisten, der Sieg zu erwerben; hier durfte nicht abgebrochen werden, hier mußte geendet werden.“ (S. 325) Dabei ist es wichtig zu wissen, daß Abdallah gegen einen Christen spielt, und in der Bezeichnung der Dame als „Jungfrau“ tut sich kund, daß dieses nun gespielte Spiel mit in die religiöse Auseinandersetzung der beiden Glaubensgruppen hineingehört. „Abdallah lebte das Leben einer jeden Figur. Er thronte als König fern hinter der Schlachtreihe, eingeschlossen in die Strenge seines Prunkes, kaum beweglich in starrenden Goldstoffen, zu nichts anderem erwählt als Verehrungen zu genießen und an seinem Sturze die Niederlage eines Volkes zu bekunden; indessen der Sieg der Anteil seines Wesirs<sup>16</sup> bleibt, welcher geschaffen wurde, zu entwerfen und zu handeln, Feinde anzugreifen und bedrohten Heerkörpern zu Hilfe zu eilen und dennoch der Zweite zu bleiben hinter dem schlachtenfernen Götzenbilde des Königs. Abdallah war der Unterführer, der schrägen Laufes das Feld durchmißt, den gefährdeten Punkt zu sichern, war der Kriegselefant, der als Festung den König schützt, als lebendes Bollwerk gesenkten Kopfes mit Schnauben vorstürmt, unfähig zu jeder anderen Bewegung als der in der Geraden; Abdallah war der Reiter, dessen Galoppsprünge in Zahl und Wegerichtung gebunden sind, weil er seine Geschwindigkeit mit der Koppelung an die Bedingnisse der tierischen Natur bezahlen muß; Abdallah war jeder einzelne der schwerfällig vor-

gehenden Fußgänger, der zum Acker geborenen, die nichts erkennen als das kleine Stück Feld vor ihren Füßen und deren Bestimmung es ist, getötet zu werden, namenlos und unbeklagt; einer unter ihnen aber, dem ein anderes Herz gegeben wurde, dringt vor bis in die letzte der feindlichen Schlachtreihen, enthebt sich dem gemeinen Stande und gewinnt wesirische Würde." (S. 325) In den Spielpausen blickt Abdallah in den Sternenhimmel und und betrachtet die Sterne, deren „Zweck ihm unbekannt war wie der Zweck des irdischen Spieles". (S. 328/9) Und wie über dem Schachspiel zwei Spieler thronen, und die Figuren deren Willen ausführen ohne ihn zu erkennen, so fühlt Abdallah, daß „die Handlungen der Menschen und der Völker geleitet werden zu Zwecken die der Leitende nicht kennt und denen er nicht nachfragen muß; und es wird ja auch niemals um ein Ziel gekämpft, sondern immer um Sieg." (S. 329) Diese sinnbildliche Ausdeutung des Schachspiels wird nun, wie es das ja in der Erfahrung Abdallahs schon war, auch episch konkrete Wirklichkeit dadurch, daß Abdallah plötzlich zum König ausgerufen wird, denn sein Bruder ist am Schlagfluß gestroben und die prekäre Lage im Kampf gegen die Christen erfordert einen starken Mann. Die Kampfentschlossenheit des neuen Königs offenbart sich darin, daß er das Spiel zu Ende spielt, den Christen matt setzt und ihm die Freiheit schenkt mit den Worten: „Du bist frei. Kehre zu deinen Leuten zurück und richte ihnen meine Botschaft aus: Schach dem Könige! Schach der Königin! Schach der Jungfrau!" (S. 330)

Es ist bestimmt richtig zu behaupten, daß diese Erzählung mehr eine Erzählung über das Schach, als über die Person Abdallahs ist. Sie trägt auch den Titel „Das königliche Spiel". Das Schach hat episch gesehen also praktisch einen Selbstzweck, und daher ist es notwendig, daß es in der ausführlich zitierten Auslegung

des Dichters auf seine fundamentale Sinnbildlichkeit hin befragt wird. Trotzdem muß auch erkannt werden, daß diese Auslegung durch den epischen Zusammenhang, durch das mit dem Schachspiel eng verflochtene Schicksal Abdallahs nahezu bruchlos in das strukturelle Gefüge der Erzählung aufgenommen wurde. Das, was Abdallah im Schach erlebt, ist nicht nur ein vorübergehend eingebildetes Geschehen, nein es ist ein Vorausblick auf die kommende Realität. Sinnzusammenhang und Empirie fallen zusammen und es versschlägt im Grunde wenig, daß das empirische Geschehen diesmal dem sinnbildlichen nachfolgt, wo es im allgemeinen im Symbolischen umgekehrt ist. Aber das Wort „symballein“ bedeutet zusammenfallen, und auf die Priorität des einen zugunsten oder auf Kosten des anderen kommt es nicht an.

„Die drei Falken“-Novelle<sup>17</sup> gehört wohl zu den bekanntesten aus dem ganzen novellistischen Werk Bergengruens. Hier hat der Dichter in nahezu paradigmatischer Weise dichterisch verwirklicht, was er theoretisch zur Novelle zu sagen hat. Alles paßt und stimmt, Aufbau, metaphysische Pointe, Symbolik, novellistische Kürze. Es ist daher kein Wunder, daß die Aufsteller von Schullehrplänen, die ja immer gerne das Paradigmatische suchen, sich stets von neuem auf dieses Werk stürzen. Es ist auch die Bergengruensche Erzählung, die schon am häufigsten interpretiert worden ist,<sup>18</sup> weshalb hier nur ganz kurz darauf eingegangen werden soll. Man muß Werner Zimmermann zustimmen,<sup>19</sup> wenn er behauptet, in den drei Falken erfülle sich die Forderung nach der echten Identität von epischem Handlungskern und tieferem Sinnzusammenhang. Die drei Falken sind Handlungsträger, denn ohne sie wäre das Geschehen gar nicht möglich, und an ihnen offenbart sich die metaphysische Pointe: sie sind, nach der Zimmermannschen Terminologie, Mittel der äußeren Fügung und

dienen gleichzeitig der inneren Verknüpfung, indem sie Wesen und Wert des Menschen offenbaren.<sup>20</sup> Und die metaphysische Pointe, der den Falken beizumessende symbolische Gehalt, ist bruchlos in den epischen Verlauf mit aufgenommen. Ceccos Widersinn in das händlerische Gehabe seiner Umwelt wegen der wertvollen Vögel offenbart sich eindrucksvoll in der Befreiung des letzten der drei Jagdtiere. Und Albinellis Ehrung dieser edlen Handlung kann wohl kaum wirkungsvoller dargestellt werden als dadurch, daß er dem Hinker, der ja aufgrund seiner außerehelichen Geburt zu den Unehrliehen gehört, daß er diesem Auswurf der menschlichen Gesellschaft die Ehrenkette der Falkenbruderschaft zu St. Georg, der denkbar exklusivsten und vornehmsten Vereinigung, umhängt. Nach allem, was im Verlauf der Novelle über die Bedeutung und den Brauch der Falkenjagd und über den hohen Adel dieser Vögel gesagt worden ist, sprechen diese Handlungen eine sehr deutliche Sprache, und in diesen Handlungen tritt ein hohes dichterisches Kompositions- und Gestaltungsvermögen zutage. Um so rätselhafter ist es, daß Bergengruen den symbolischen Gehalt dieser Handlungen über ihre vorhandene Eigenwirkung hinaus wörtlich meint aussprechen zu müssen: das erste Mal in Form der erlebten, das zweite Mal in Form der direkten Rede. Kurz ehe der Hinker den Falken fliegen läßt, heißt es: „Und wie er das Bild des schönen edlen Tieres, das kraftvoll und gesammelt auf seiner Faust saß, in sich hineinnahm, da wurde der Ekel in ihm übermächtig: der Ekel davor, daß dieses Stück freien und göttlichen Lebens zu einer Handels- und Streitware gedrückt wurde, der Ekel darüber, daß alles um Geld zu Markte stand, und der Schrecken darüber, daß all diese krämerische Zänkerei ihn selber zu umschließen trachtete...“ (S. 51) Hier wird die Tat Ceccos und ihr symbolischer Gehalt noch vor der Ausführung erklärend vorweggenommen. Allerdings muß man zugeben,

daß die Gestalt Ceccos weitgehend in der erlebten Rede charakterisiert wird, weshalb die hier besprochene Stelle stilistisch-strukturell keinen Bruch der Erzählung bedeutet. Weit schwerer wiegen die Bedenken gegen den Schluß der Novelle, wo Albinelli Cecco mit der Kette der Falkenbruderschaft ehrt. Die Befreiung des dritten Falken bedeutet für Albinelli eine schwere Enttäuschung, da er auf den Erwerb dieses Jagdvogels sehr versessen war. Trotzdem anerkennt er nach innerer Selbstüberwindung Ceccos Tat als richtig. „Ich sollte dich wohl schelten, denn du hast mir einen großen Schmerz bereitet. Aber dein verstorbener Vater hat ja Falken nicht gezogen um des Gewinnes willen, obwohl er wie jeder Mensch auch an seinen Lebensunterhalt zu denken hatte. Und wir jagen mit dem Falken nicht nur einer Leidenschaft oder gar Zeitverkürzung zuliebe. Sondern unser aller wahrer Grund ist dieser: daß im menschlichen Herzen etwas beschlossen liegt, welches der Sinnesart des Falken entspricht.“ Mit diesen Worten löst er die silberne Kette der Falkenbruderschaft von seinem Halse und legt sie dem Hinker um. Auch hier liegt die Deutung der Handlung Albinellis vor ihrer Ausführung, ist aber in ihrer wörtlichen und durch den Doppelpunkt aufdringlichen Eindeutigkeit bestimmt überflüssig. Der Ausspruch Albinellis, eines Charakters, der sonst in der Erzählung recht wenig direkt zu Worte kommt, ist ein erklärender Zusatz, der in der Logik des epischen Verlaufes nichts weniger als unentbehrlich ist. Es ist, wenn man so will, ein in den Mund Albinellis gelegter Eigenkommentar des Dichters. Wo diese erzählerische Technik, durch eine Gestalt der Erzählung das symbolische Geschehen aufhellen zu lassen, in der „Krone“ und im „Goldenen Tischfuß“ eine episch-funktionelle Berechtigung hatte, wirkt es hier belehrend, ja fast etwas predigend und moralisierend - bestimmt gegen die Absicht des Dichters, der wiederholt betont hat, die Dichtung habe

weder die Aufgabe, christliche Glaubenswahrheiten zu verkündigen, noch sich der Tröstung besorgter Zeitgenossen anzunehmen.<sup>21</sup> Immerhin verliert die eben besprochene Erzählung durch ihren überdeutlichen Schluß viel an künstlerischer Wirkung und Überzeugungskraft. Die Weltdeutung ist nicht bruchlos in das Fabulieren aufgegangen.

Auch im „Netz“ beobachten wir die soeben festgestellte Tendenz. Es ist eine Erzählung, die in ihrer inhaltsschweren Kürze, in der Ballung des Geschehens auf den prägnanten Moment hin, in der holzschnittartigen Herausarbeitung des Wesentlichen zu den wahrhaft klassischen Kurznovellen gerechnet werden muß. Und trotzdem ist die Symbolik des Netzes wiederum etwas zu deutlich gestaltet. Die ehebrecherische junge Frau eines Fischers soll nach dem Brauche der Insel, auf welcher sie wohnt, vom Felsen gestürzt werden. Ihr Mann, der wegen der dort üblichen Schnelligkeit der Justiz, keine Zeit verlieren darf, rettet sie, indem er unter Einsatz seines Lebens an der Absturzstelle heimlich und ohne Wissen der Frau Netze und Seilwerk spannt. Aufgrund dieser Tat und des Umstandes, daß die höchst unwahrscheinliche Rettung auf nahezu wunderhafte Weise gelingt, aufgrund der Tatsache, daß der Mann bei seiner Rettungsaktion sich nicht zu Tode stürzte, was nach der Beschaffenheit des Felsens das Normale gewesen wäre, und vor allem weil die Frau von all diesen Vorkehrungen keine Ahnung hatte, also, ohne sich die Vergebung ihres Mannes erwirkt zu haben, in den vermeintlichen Tod gestürzt wurde und somit schon genug bestraft war, entscheidet die Markgräfin der Insel, daß beide Eheleute freigesprochen werden sollen. Zum Zeichen, daß die Frau eine Gefangene der Liebe ihres Mannes ist, soll sie auf Lebzeiten ein Haarnetz tragen.

Das Dingsymbol des Netzes ist der Gegenstand, an welchem die Bergengruensche metaphysische Pointe sichtbar wird. Die Frau beging den Ehebruch, weil ein junger Steuermann sie „umgarnt hat. Wie in einem Netz hat er mich gefangen.“ (S. 10) Die Verführung der Frau wird episch nicht dargestellt, sondern nur im Gleichnis des Netzes erwähnt. Das Netz der Liebe ihres Mannes ist dagegen ein konkreter Gegenstand, eine ganze Anlage von Auf Fangnetzen an der Absturzstelle. Einheit von äußerer Gestalt und innerer Sinngebung. Die Rettungsaktion des Mannes wird in stilistisch meisterhafter Art geschildert, beziehungsweise nur angedeutet. Wie er das Unwahrscheinliche fertig gebracht hat, wird nicht berichtet, die Erzählung ist nicht auf Sensation aus. Aber daß er es getan hat, ist wichtig. In wenigen bescheidenen, fast unscheinbaren Worten berichtet er - nicht etwa technische Einzelheiten seiner Leistung - sondern daß er unter großem Zeitdruck habe arbeiten müssen! Auch der Sturz der Frau und ihre endgültige Rettung wird nicht beschrieben. Es heißt dort: „Es war jetzt so still, daß man unten zwischen den grottenreichen Klippen die See seufzen und donnern hörte. Dann erhielt die Frau den Stoß.“ (S. 22) Dann folgt ein kurzer Abschnitt, in dem berichtet wird, die Verurteilte sei unten nicht zu sehen gewesen, da der Fuß des Felsen noch im Dunst und Schatten des Morgens gelegen habe. Soviel über die Vollstreckung. Es folgt ein typographischer Absatz, und der Erzähler fährt fort: „In den späteren Vormittagsstunden verbreitete sich im oberen Ortsteil die Neuigkeit, man habe den Fischer und seine Ehefrau gesehen;“ (S. 22) soviel, und nicht mehr, erfährt man über die Rettung, abgesehen von dem schon erwähnten Bericht des Fischers über die Vorbereitungen dieser Rettung. Diese Stücke gehören zu dem Gelungensten, was Bergengruen in seinem Novellenwerk geschaffen hat. Der Titel der Novelle, der Hinweis auf das

Netz des Versuchers und nun die Tat des Mannes, die nicht in der Durchführung, sondern im Gelingen episch sichtbar wird, sprechen eine deutliche aber doch unauffällig in den epischen Ablauf des Geschehens eingefügte Sprache: die Frau w a r gefangen im Netz der Versuchung aber sie i s t gefangen u n d geborgen im Netz der Liebe, die alles verzeiht: Identität von erzählerischem Ablauf und Weltdeutung. Aber auch hier wieder läßt der Dichter eine in der Erzählung auftretende Person dieses Fazit ziehen. In ihrem Urteilspruch geht die Markgräfin auf das Symbolhafte des Vorganges ein, indem sie der Urteilsbegründung des Freispruches der beiden - ein Urteil, das in wahrhaft salomonischer Weisheit das positive und das absolute Recht auf einen Nenner bringt - noch eine Mahnung an die Frau hinzufügt: „Ich habe zu urteilen gehabt über die Frage, ob du ein zweites Mal hinabgestürzt werden solltest, und das habe ich getan. Über dein Vergehen aber bin ich nicht zu urteilen eingeladen worden, denn darüber haben ja diese Männer hier bereits geurteilt nach den Gebräuchen, die bei euch gelten. Aber nun will ich dir auch hierüber noch ein Wort sagen.<sup>22</sup> Du hast dich in einem Netz fangen lassen und bist durch ein Netz gerettet worden, denn wie zuvor diesem Fremden, so bist du jetzt deinem Manne ins Netz gegangen. Damit du dessen eingedenk bist, sollst du immerwährend ein Netz tragen, zum Zeichen, daß du nicht gänzlich freigesprochen bist, sondern eine Gefangene bleibst wiewohl nicht eine Gefangene der Obrigkeit, aber eine Gefangene deines Mannes und seiner Liebe.“ (S. 44) Nach diesen Worten nestelte die Markgräfin „mit beiden Händen an ihrem goldenen Haarnetz. Sie nahm es ab, und während nun ihr dichtes, weißes Haar auf den grünen Mantel herniederfloß, warf sie es der Frau zu.“ (S. 44) Die hier gestaltete Schlußszene hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem Schluß der „Drei Falken“. Und die dagegen erhobenen Bedenken

gelten bestimmt auch hier. Die epische Kraft, die in der ganzen „Netz“-Novelle nie erlahmt, wird durch diese Selbstdeutung des Dichters stark beeinträchtigt. Immerhin muß aber auch erkannt werden, daß das - an der Gesamtdauer der Erzählung gemessen - gar nicht kurze Urteil der Markgräfin in gewisser Weise den Höhepunkt der Erzählung bildet und daß - so wie die Gräfin durch ihre Urteilsbegründung charakterisiert ist - dieser Schluß durchaus in den inhaltlichen und kompositorischen Rahmen paßt.

Wenn an den vier zuletzt besprochenen Novellen gezeigt werden konnte, daß darin die von Bergengruen geforderte Identität von epischer Empirie und weiterhellender Sinnbildlichkeit - trotz mancher Vorbehalte - künstlerisch gültig gestaltet wurde, so ist an der Erzählung „Suati“ und am „Spanischen Rosenstock“ darzulegen, wie das symbolische Strukturgefüge in ein überzüchtetes und manieristisches Ästhetisieren umzuschlagen droht.

„Suati“<sup>23</sup> ist die fromme Geschichte eines Arztes, der durch die Zerstörung der Stadt Magdeburg im dreißigjährigen Krieg, durch den Verlust der Frau und einiger seiner Kinder in solche Not gerät, daß er einen wertvollen Becher, der ein altes und von Generationen in Ehren gehaltenes Familienstück ist, verpfändet. Das Pfandgeld wird ihm jedoch geraubt und in äußerster Verzweiflung beschließt er den Selbsttod für sich und seine Kinder. Ehe sie die vom Arzt gebrauchte Giftmahlzeit essen können, folgt er zum letzten Mal seinem ärztlichen Gewissen und besucht einen Patienten. In seiner Abwesenheit überfallen Räuber die Waldhütte und krepieren an der vergifteten Mahlzeit. In ihrer Beute finden sich für die Arztfamilie reiche Lebensmöglichkeiten, sowie der verpfändete Becher, der somit in den Besitz der Familie zurückkehrt.

Die sehr stark betonte Symbolik dieser Erzählung liegt leitmotivisch beschlossen in dem Dingsymbol des Bechers. Wie sich der Becher mit seinem Symbolgehalt in aufdringlicher Weise durch die Novelle zieht, zeigt schon die Tatsache, daß die hier vorgenommene Symbolinterpretation - sofern sie auf Vollständigkeit Wert legt - viel zu zitieren haben wird. Der Becher, Symbol des Schutzes, der Dauer, der Vollkommenheit, der göttlichen Bewahrung, ist schon durch sein Äußeres bedeutend. „...ein altertümlicher silberner Becher, ein Stück von schöner Arbeit, das sich durch mehrere Geschlechter in der Familie seiner Frau fortgeerbt hatte und von ihr als einem bruderlosen Mädchen mit in die Ehe gebracht worden war. Zwölf geschliffene, meist rotfarbige Steine waren, mit der Zahl der Vollkommenheit den äußersten Grad alles irdischen und überirdischen Maßes, ja aller zeitlichen und ewigen Fülle bezeichnend, in Kreuzesform angeordnet... (S. 13) Auf der dem Kreuze abgekehrten Seite des Bechers waren unter allerlei anderen sinnbildlichen Darstellungen zwei Adlerfittiche zu sehen, über welchen ein dreieckiges Auge stand. Darunter las man das Wort Suati, das nach der überlieferten Deutung aus den Anfangsbuchstaben der fünf Worte ‚sub umbra alarum tuarum, Jehova‘,<sup>24</sup> zusammengefügt war.“ (S. 14) Der Becher ist in der Familie „mehr als ein Gegenstand, mehr auch als ein kostbarer Gegenstand, nämlich ein Inbegriff.“ (S. 15) Ferrifaber, der Arzt, erblickt einen Zusammenhang zwischen den zwölf Steinen und den zwölf Köpfen seiner eigenen Familie. „Dieser Becher war bei allen Familienfestlichkeiten reihum gegangen. Aus ihm war das Heil der Lebenden und die Minne der Toten getrunken worden, die solchergestalt unter den Tischgenossen zugegen schienen.“ (S. 14) Und die in diesem Zitat enthaltene Bedeutung von Dauer wird noch deutlicher: „In diesem Becher schien ihm sein zerstörtes Haus mit allem Unzerstörbaren,

das diesem Hause zum Grunde gedient hatte, auf eine verborgene Art fortzudauern." (S. 22) Der Becher verbindet ihn mit dem noch unversehrten Dasein vor der Magdeburger Katastrophe, als er noch Frau und alle Kinder hatte: „Der Becher war ihm ein Unterpfand, daß das Leben kein Ende hatte und eine göttliche Verheißung noch über allem Untergang stand." (S. 24/25) Daher fällt ihm die Verpfändung des Bechers auch so schwer - es würde einen Bruch mit allem Vergangenen bedeuten: „Entäußerte er sich seiner, so würde damit die Verbindung zwischen den Toten und den Lebenden zerschnitten und er selber hinausgeführt aus allen tieferen und bedeutsameren Verflochtenheiten der Welt." (S. 25) Nachdem ihm die Pfandsomme geraubt worden ist, empfindet er die Verpfändung als eine „Treulosigkeit gegen die Fundamente des Daseins überhaupt." (S. 33) Nach der Wiederauffindung des Bechers im Gepäck der Räuber benutzt Ferrifaber ihn wie beim Abendmahl als eine Gnadengabe und sprengt die „zurückgebliebenen Tropfen des Weines nach allen vier Richtungen der Welt auf den Boden." (S. 55) Die Wiederauffindung des Bechers, der in seinem Symbolreichtum und mit der so deutlichen Inschrift dem Leser nun hinreichend bekannt ist, versinnbildet eindringlich genug die göttliche Behütung der Ferrifaberschen Familie und die gnädige Vergebung des Mißtrauens, das der Arzt durch die Verpfändung des Bechers in die göttliche Vorsehung bekundet hatte. Und trotzdem werden diese Sinnzusammenhänge - unter Hinweis auf die Flügelsymbolik auf dem Becher - noch näher gedeutet: „Wie ein Aufrauschen von Fittichen spürte er jählings eine Gewißheit aus seiner Seele brechen und ihn dann mit sich davonreißen. Er hatte ein Zeichen empfangen, ein Zeichen, daß noch nicht allem ein Ende verhängt, ein Zeichen, daß das Leben ihn zu halten und zu tragen gesonnen war." (S. 56) Den Becher würde Ferrifaber nie wieder „von sich lassen", denn „es war ihm

ja eine neue Gewißheit und Fortdauer zugesagt." (S. 62)

Es dürfte aus der Zitatenfolge klar geworden sein, in welchem Ausmaß die Bechersymbolik in dieser Erzählung nicht in Tat oder Handlung, sondern in Eigendeutung erhellt wird. Ein weiterer Kommentar dazu erübrigt sich. Allerdings ist auch hier, wie schon öfter, der Hinweis nötig, daß die ganze Erzählung im Stile der erlebten Rede gehalten ist, in welcher sich eine objektive Gestaltung, ein von außen herkommendes und auf Distanz gerichtetes Erzählen sehr schwer verwirklichen läßt. Und so mag es nahe liegen, anzunehmen, daß Bergengruen diese Erzählung, die in die Altersdichtung des Dichters gehört, ganz bewußt mehr auf das Urbildliche als auf das Epische hin komponiert hat.

„Der spanische Rosenstock“<sup>25</sup> gehört neben den „Drei Falken“ zu den bekanntesten Novellen Bergengruens. Auch diese Erzählung gehört zum unentbehrlichen Schulbuchbestand. Eine ausführliche Inhaltsangabe erübrigt sich aus diesen Gründen, und auch die Symbolik braucht nur kurz gestreift zu werden.<sup>26</sup> Es handelt sich hier um eine Rahmenerzählung, in welcher die Binnenerzählung durch eine äußerst verwickelte Kompositionstechnik mit Wiederholungen, Parallelstellen, Rückbezügen, Gleichsetzungen, usw. in die Rahmenhandlung verwoben ist. Rahmen und Binnenerzählung handeln nicht nur vom gleichen Thema (Treue zwischen Liebenden auch über Entfernungen hinweg), sondern sie folgen auch beide demselben epischen Muster. Die Hauptcharaktere beider Handlungen sind im Grunde mit einander identisch. Der in der Binnenerzählung vorkommende Rosenstock ist nicht nur ein ganz allgemeines Symbol der Liebe, wie das die Rose ja schon seit Jahrhunderten ist, sondern er ist spezifisch das Sinnbild des Geliebten (Lysander), der in der Ferne weilt. Die Sprache der

psychoanalytischen Symbolpoetik würde tiefsinnig sagen: der Rosenstock bedeutet nicht nur Lysander, er i s t Lysander. Und obwohl diese Ausdrucksweise für die Bergengruensche Symbolik völlig unangebracht ist, ist sie in diesem Falle nicht ganz so abwegig. Denn Haare, Nagelabschnitzel und Blut Lysanders haben den Stock gedüngt, Namen, Geschlechtswappen und Stand der Planeten bei der Geburt Lysanders sind in den Stamm geritzt.

„Durch all dieses ist eine solche Verbindung zwischen dem Leben des Rosenstockes und dem meinen (Lysanders) zustande gekommen, daß das eine zum Abbild des andern geworden ist.“ (S. 18) Und in fast allem entspricht der Rosenstock dem in der Ferne weilenden Lysander: welkt er, geht es Lysander schlecht; blüht er, geht es Lysander gut; verdorrt er, so ist es ein Zeichen, daß Lysander tot ist; Briefe soll Oktavia zwar schreiben, aber nicht verschicken, sondern verbrannt in die Topferde des Rosenstocks vergraben. Das Rosenstock-Symbol erfüllt denn auch die Verheißung des Geliebten, denn in seiner Anwesenheit fühlt Oktavia sich von Lysander nicht getrennt; bei der Pflanze findet sie die Ruhe und Geborgenheit, die sonst die Anwesenheit des Freundes ausstrahlte. (S. 24) Diese Empfindung, der Geliebte sei bei ihr, ist etwas ganz Konkretes. Der Rosenstock hat die Eigenschaften und Ausstrahlungskräfte des jungen Mannes übernommen. Oktavias Gefühl ist nicht psychologisch bedingt, sie bildet sich nichts ein. Denn als durch die Intrige einer Freundin, die der Oktavia ihren Bruder aufdrängen möchte, der Rosenstock vertauscht wird, ohne daß Oktavia das geahnt hätte, empfindet sie am falschen Rosenstock „nichts als Leere und Fremdheit“ (S. 46) „Mit Schrecken und Kummer gewahrte Oktavia, daß ihr der Rosenstock auch ferner die alte Vertrautheit versagte.“ (S. 47) Lysanders Bild verblaßt in ihrem Herzen und nun meint sie, das Eingehen des von der Freundin heimlich vergifte-

ten Rosenstocks zeige das Sterben des fernen Geliebten an. G e g e n dieses Wissen, das nun wirklich nur noch psychologisch bedingt sein kann, setzt sich die konkrete Ausstrahlungskraft des echten Rosenstrauches, der, von der falschen Freundin weggeworfen, im Garten wild zu wuchern anfängt, so stark durch, daß Oktavia in seinem Schatten „Geborgenheit und Frieden des Geistes empfindet“ (S. 52), und daher dieses Gebüsch immer wieder aufsucht. Und die bergende Kraft dieses Rosengebüschs bewahrt sie dann auch, ohne daß sie es weiß, vor einer törichten Flucht mit einem ungeliebten Bräutigam. Am Morgen der geplanten Flucht geht sie noch einmal zum dem Rosengebüsch und steht dort so in Gedanken, daß sie gar nicht merkt, „wie die Rosenlaube zu wuchern und zu wachsen begann, bis sie sie völlig umschlossen hatte; aber es war dadurch über Oktavia keine Bängstigung gekommen, sondern ein sanftes Geborgensein und ein glücklicher Schlummer.“ (S. 56)<sup>27</sup>

Es ist also festzuhalten, daß nicht Oktavias Erinnerung an den Geliebten, nicht ihre verzweifelt und trotz allem vergeblich beschworene Liebe sie vor der Torheit ihres Lebens rettet, sondern die konkrete Pflanze, die hier für Lysander und dessen Liebe stellvertretend gehandelt hat. Das Wort symbollein erfüllt sich hier in seiner wahren Bedeutung. Christine Bourbeck hat also nicht recht, wenn sie sagt, „daß nicht der Zauber, sondern die Liebe uns hält, die größer ist als unser versagendes Herz.“<sup>28</sup> Denn Oktavias Liebe war ja nur so stark wie der von ihr angenommene Zauber.

Diese Symbolhandlung in der Binnenerzählung wird nun im Rahmen vom Erzähler und seiner Zuhörerin aufs ausführlichste besprochen und gedeutet. Die Deutung dieser beiden Gestalten bezieht sich nicht so sehr auf das Kernsymbol, den Rosenstock, sondern auf

das ganze in der Binnenerzählung Berichtete. „...da...ist zu bedenken, daß das, was im Äußern geschieht nur ein verdeutlichendes und vergrößerndes Abbild der Dinge ist, die sich in den Seelen der Menschen ereignen, und daß das Bedeutsame hinter den Vorgängen verborgen liegt wie der Funke im Stein. Und so hat der Umstand, daß scheinbar ohne jedes Verschulden Oktavias das Unglück mit dem Rosenstock geschehen konnte, zugleich dies zu bedeuten: daß irgendeine auf Lysander gerichtete Kraft in ihrer Seele schwächer geworden war.“ (S. 49) Auch für Lysander hat dies zu gelten (S. 50). Die Tatsache, daß die beiden Liebenden in der Binnerzählung einer solchen Konfrontation überhaupt ausgesetzt waren, deutet der Erzähler Fabeck dahin: „Und seinem Schicksal soll der Mensch gegenübergestellt werden zu einer Bewährung oder Beschämung, oder damit die Kräfte und Besinnung in ihm aufgerufen werden, die vorher nicht da oder doch nicht bewegbar waren.“ (S. 62) Die Hörerin der Erzählung kommentiert: „...ich glaube, ich verstehe etwas, das du nicht in Worten ausgesprochen hast, auf das du aber in Bildern hast weisen wollen. Nämlich daß hinter allem Schicksal ein noch höherer Name steht, und daß all unser Tun und unser Leiden und unsere Vorwände wie Rosensamen aus jenem andern Rosengarten sind.“ (S. 62) In keiner andern Novelle Bergengruens hat man so stark das Gefühl, daß die Deutung, die von den Handelnden ausgesprochen wird, dem epischen Vorgang nicht entspricht, wie in dieser Erzählung. Das, was Fabeck und Christine an Symbolgehalt aus der Geschichte heraushören, liegt nicht in episch überzeugender Gestalt in der Binnenerzählung beschlossen. Und das ist denn auch der Grund, weshalb die Auslegung, die sich die Gestalten der Rahmenerzählung gegenseitig vorlegen, gezwungen und wenig überzeugend wirkt. Der Umstand, daß in einer Rahmenerzählung solche die Binnerzählung umkreisende Kommentare der Zuhörer durchaus eine

typische Stileigentümlichkeit dieser Gattung sind, ändert an dieser Tatsache nichts. Pfeiffers Urteil, diese Novelle stehe „am äußersten Rande, wo die Gestaltung sich aufzulösen droht in Meditation und das Kostbare umzuschlagen beginnt ins Überzüchtete“<sup>29</sup> bezieht sich zwar auf die Gesamtkomposition der Erzählung, darf aber auch für die Symbolik beansprucht werden.

X. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS SINNERHELLEND-  
ÄSTHETISCHER SCHMUCK

Die Untersuchungen des vorigen Kapitels haben gezeigt, daß in einem großen Teil der Bergengruenschen Novellen Dingsymbole sowohl die im Mittelpunkt der Handlung stehenden Träger des epischen Vorgangs, als auch die Offenbarmacher der tieferen Sinnbezüge, die in diesen Novellen sichtbar gemacht werden sollen, sind. Und es wurde ferner deutlich, daß Bergengruen seine eigene Forderung nach Identität von Fabulierkunst und Weltdeutung zwar oft, aber bei weitem nicht immer erfüllt: „Die Hände am Mast“ und „Die Feuerprobe“ erreichen in den Dingsymbolen des Mastes und des Probeeisens die echte Einheit von epischem Vorwurf und symbolischer Sinngebung; „Die Krone“ zeigt diese Einheit in der symbolisch-epischen Gestaltung des monarchischen Prinzips, „Der goldene Tischfuß“ verwirklicht die gleiche Einheit durch die episch überzeugende Symbolisierung einer im Legendenhaften wurzelnden Vision; in den Novellen „Die Ostergnade“, „Das königliche Spiel“, „Die drei Falken“ und „Das Netz“ bleibt der Zusammenfall von epischer Empirie und tiefer liegender Symbolkraft auch noch gewahrt, wenngleich sich hier schon die Neigung des Dichters abzeichnet, durch kommentierende und im epischen Ablauf nicht unbedingt notwendige Zutaten auf den Symbolgehalt ausdrücklich hinzuweisen - immerhin konnte doch gezeigt werden, daß diese Zutatten noch innerhalb des individuellen Stilgesetzes der jeweiligen Erzählung bleiben; dagegen ergab die Analyse der Erzählungen „Suati“ und „Der spanische Rosenstock“, daß die angestrebte Form der integrierten Struktursymbolik durch ein zu künstliches System von Bildbezügen und Eigenkommentierungen seitens des Dichters, durch eine zu gewollte Symbolverknüpfung umzuschlagen droht in das unkünstlerisch Gekünstelte und in das

Gedanklich-Belehrende. Wenn man auch die beiden letzten Erzählungen nicht ohne weiteres als undichterisch abtun kann, so mag doch die Behauptung gestattet sein, Bergengruen habe hier die Grenze erreicht, an welcher echtes Künstlertum sich mit dem nur Ästhetischen berührt.

Damit ist ein Berührungspunkt erreicht, von dem aus in dem vorliegenden Kapitel gezeigt werden soll, daß es neben der oben genannten Form der integrierten Struktursymbolik im Werke Bergengruens auch noch eine Form des Sinnbildes gibt, die nicht wesentlich ein Teil des epischen Grundgerüsts ist, sondern lediglich schmückendes Rankenwerk, das im erzählerischen Ablauf den Symbolgehalt der Erzählung aufhellen soll. Diese Symbolik hat, wie die Bergengruenforschung ganz recht erkannt hat, sehr viel Ähnlichkeit mit der ästhetischen Symbolik C.F. Meyers: „Meyers und Bergengruens Sinnbilder entspringen einem sehr bewußten Gestaltungswillen, nicht dem seelischen Erlebnis; ihre Symbolik stellt eine Leistung des Kunstverständes dar, der Inneres im Äußeren, Abstraktes im Bild verkörpert, wobei das Bild, so anschaulich es auch sein mag, das Sekundäre, nachträglich Hinzugefügte bleibt.“<sup>1</sup> Diese Erkenntnis ist in dem eben zitierten Werke jedoch nicht mit aller Konsequenz ausgewertet worden<sup>2</sup> und so wird dieser Aspekt der Bergengruenschen Symbolik nun näher zu untersuchen sein, und zwar zunächst anhand einiger Einzelinterpretationen und dann anhand gewisser Techniken, die in der Anwendung des dichterischen Sinnbildes das Gesamtwerk des Dichters durchziehen (Inschriften, Motti, Wappen, sinnbildliche Gegenstände und das Stilmittel der Kongruenz zwischen innerem und äußerem Geschehen).

#### (a) Einzelinterpretationen

In der frühen Erzählung „Das Amulett“,<sup>3</sup> eine übrigens höchst

unbergengruenianische Geschichte, kommt ein Soldat durch ein schreckliches Kriegserlebnis und durch den Treubruch seiner Braut zu der Einsicht: „Unser Leben ist eine scheußliche, sinnlose Groteske, und wenn es noch eine höhere Macht gibt außer dem Gesetz von Ursache und Wirkung, dann ist es ein Wesen, das in boshafem Hohn mit uns spielt wie mit Puppen und sich in teuflischer Schadenfreude an den Zuckungen seiner verendenden Marionetten ergötzt.“ (S. 123) Sinnbild für diese nihilistische Gewißheit ist ein Amulett, dessen Verlust bei dem Kriegserlebnis eine gewisse Rolle gespielt hatte. Es zeigt wie zum Hohn die polnische Muttergottes von Czenstochau mit der Inschrift: „Regina Poloniae, ora pro nobis!“ Dieses Wort hat sich am Erzähler noch nie bewahrheitet, denn alle seine Bitten sind immer unerhört und unerfüllt geblieben. Und immer, wenn er in „Versuchung kommt, zu glauben, daß doch ein Sinn in allem Geschehen steckt,“ (S. 122) dann erinnert ihn das am Halse hängende Amulett, sozusagen als Sinnbild mit umgekehrter Bedeutung, daß diese Empfindungen nichts als eine Versuchung sind. - Das Amulett ist ein Gegenstand, der zwar in bezug auf das Kriegsunglück eine gewisses epische Bedeutung besitzt aber doch nur eine nebensächliche. Seine Hauptfunktion liegt darin, sinnbildhaft auf den Sinn der Erzählung hinzuweisen.

Eine ähnliche, wenn auch weltanschaulich völlig andere Situation findet sich in der „Legende von den zwei Worten“. <sup>4</sup> Herzog Heinrich von Bayern deutet eine in einer Kapelle wunderbar erscheinende, aber sehr schnell wieder verschwindende Wandinschrift „Nach sechs....“ so, daß er nach sechs Tagen sterben würde. Als er sich nach Verlauf dieser Frist noch unversehrt am Leben findet, erwartet er nach sechs Wochen, dann nach sechs Monaten, dann nach sechs Jahren den Tod. Diese Todesgewißheit

hat ihren Grund darin, daß die Gebetstexte, die er vor Erscheinen der Inschrift gebetet hatte, alle vom Erwerb der ewigen Krone handelten. Und in dieser Todesbereitschaft schenkt er einem kleinen Mädchen, das ihn vor einem Meuchelmörder gewarnt hatte, seine Schutzreliquie an einer goldenen Halskette. Der Reliquie „hatte er sich entäußert, um damit sich selber anzuzeigen, wie er bereit sei, das ihm verordnete Schicksal anzunehmen.“ (S. 105/6) Seine Regierungszeit und sein persönliches Leben steht nun sechs Jahre lang unter dieser Todesbereitschaft. Nach sechs Jahren wird er dann zum deutschen König und römischen Kaiser ausgerufen und versteht nun den Rest der Wandinschrift. Nach seinem Tode findet sich die Reliquie auf unerklärlichweise auf seinem Sarge. Sie trägt die Inschrift: „Ich bin alle Tage bei dir gewesen.“ (108) - Der epische Vorgang bedarf dieser Reliquienkapsel nicht. Herzog Heinrichs Todesbereitschaft wird auch in anderen Handlungen als nur der Preisgabe der Reliquie sichtbar. Der Umhänger ist wiederum nur sinnerhellender Zusatz, um symbolisch sichtbar werden zu lassen, daß Gottes Schutz sich auch ohne Vermittlung irgendeines religiösen Talismans verwirklicht. Und es gehört zum Wesen dieser ausschmückenden Symbolik, daß sie durch die zum Schluß zitierte Inschrift auf der Reliquie an aufschlüsselnder Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Wie um diese Deutlichkeit noch rot zu unterstreichen, endet die Erzählung mit dem Hinweis, die Kapsel habe sich vom Sarge nicht lösen lassen und sei mit dem Herzog begraben worden.

In der Erzählung „Der Mann mit dem Helm“<sup>5)</sup> entsteht der Eindruck, als sei die Geschichte erfunden worden, um die Wahrheit des Bibelzitates „Et galeam salutis assumite“ (Eph. 6, 17) zu illustrieren. Trotzdem ist das Helmsymbol erhellende Zusatz und nicht wesentlicher und unentbehrlicher Bestandteil der

epischen Handlung. Der alternde und verwitwete kurländische Kammerherr von der Recke lebt ein Leben der Zurückgezogenheit. Tagespolitik, die öffentlichen Geschäfte, das kurländische Schicksal zwischen den Großmächten Polen, Sachsen und Rußland kümmert ihn nicht, und da er ohne Nachkommenschaft ist, hat er sich damit abgefunden, daß sein Geschlecht mit ihm verlöschen wird. Gegenwart und Zukunft sind bedeutungslos, er widmet sich in seinen Geschichtsstudien nur der Vergangenheit. Da bringt ihm eines Nachts ein behelmter Mann in Rittertracht, „ein Dunkler im Dunkeln“ (S. 107) ein Dokument, das alte verlorengegangene Lehensrechte des Geschlechtes von der Recke bestätigt. Der Überbringer verschwindet unbekannt und sprachlos. Das Dokument reißt den Kammerherrn aus der seiner Veranlagung gemäßen Abgeschlossenheit. Alles wird wieder wichtig: Einflußnahme in die Politik, Ansehen, öffentliches Auftreten, ja er macht sich sogar noch Hoffnungen auf Nachkommenschaft. Jahrhunderte der Zukunft werden wieder bedeutsam. All diese Pläne zerfallen jedoch zu nichts, als ihm auf unerklärliche Weise das Vindikationsdokument abhanden kommt. Geschlagen erkennt er, daß ihm der neue Aufschwung nicht vergönnt war. In dieser Niedergeschlagenheit bekommt die Helmsymbolik nun eine tröstliche Aussagekraft. Anlässlich eines Besuches auf dem Friedhof erblickt er einen Grabstein, der einen Helm trägt und darunter die Inschrift: „Eph. VI,17: Et galeam salutis assumite. - Und nehmet den Helm des Heiles.“ (S. 127) Dieses Grabmal bringt ihn zu neuen Einsichten. „Der Kammerherr stand lange vor dem Grabmal. Es gelüstete ihn nicht, den Namen und die Lebenszeit des hier zur Ruhe Gekommenen zu erfahren. Wie jener ersterschienene Helmträger, so mochte auch dieser ein Unbekannter bleiben. Scheu, als fürchte er sich, von jemand bei dieser Bewegung beobachtet zu werden, legte er die Hand an den kalten Steinhelm und ließ

sie eine Weile dort ruhen." (S. 127) Er tut also buchstäblich das, was die Inschrift sagt, er „streckt die Hand nach dem Helm aus." (S. 127) In unmißverständlichen Worten, die von der viel beschworenen Mehrschichtigkeit des echten Symbols nicht viel übrig lassen, wird dem Leser diese Helmsymbolik gedeutet. „Mit einem Bangen des Herzens fühlte er, daß ihm abermals ein Zeichen gesandt worden war...Er fühlte, daß der Helm außer seiner schützenden und seiner verhüllenden Bestimmung noch eine dritte Bedeutung haben mußte, nämlich eine offenbarmachende, und im Widersinn dieses Gedankens lag etwas unverständlich Beglückendes. Ja er meinte vom Bilde des Helms einen Glanz ausgehen zu sehen, als säße er, von Glorien angestrahlt, auf dem Haupte eines kriegerischen Engels. Auf eine ihm selber unerklärliche Weise war er nicht mehr ratlos dem Nichtzuenträtselnden preisgegeben. Er würde nun ablassen den Hergängen nachzugrübeln. Denn wichtiger als die Hergänge schien ihm nun die Bedeutung, die in ihnen verborgen liegen mußte, wie das menschliche Antlitz im Helm, und ihr meinte er auf der Spur zu sein." (S. 127) Von diesem Ausgangspunkt her findet der Kammerherr zu dem ihm gemäßen Schicksal zurück - er gelangt wieder in die behelmte Sicherheit seines Wesens. Er weiß wieder, was „einem bekömmlich ist" (S. 129) Wo er im ersten Aufschwung seiner, wie er meinte, neu erwachten Lebensgeister in der Gestalt des behelmten „Dunklen im Dunkeln" das Zukunftsträchtige erblickt hatte, erkennt er daran nun auch das auf Vergangenes Hindeutende: „Wie die Erscheinung des Mannes mit dem Helm ihm die Verheißung einer unendlichen Zukunft gewesen war, so wurde ihm jetzt die dunkle Gestalt zu einem Merkzeichen der Vergänglichkeit. Er sah den Unbekannten wieder vor sich, das Visier öffnete sich, etwas Blases und Weißliches stand inmitten der finsternen Umrahmung, ein Totenschädel starrte ihn an." (S. 128) In diesem Sinnbild wird

dem Kammerherrn klar, was Bergengruens Grundaussage immer wieder ist, sozusagen der Dauerton seiner Dichtung, daß Hell und Dunkel, Verheißung und Verdammung, Licht und Schatten, Ordnung und Chaos in einem sich bedingenden Gleichgewicht stehen. Der Helm des Heils ist auch das Symbol der Vergänglichkeit. Beides gehört zusammen: „Und doch schien es, als glimme ein Licht in den leeren Augenhöhlen auf, eine schmale, indessen vielleicht des Wachstums fähige Helligkeit...Er mußte nur erkennen und die Erkenntnis bewahren, daß Dauer und Vergänglichkeit von der nämlichen Verheißung (hier im Symbol des Helms) getragen waren, mußte den Punkt finden, da der Widerspruch sich aufhob, da beide Waagschalen im Gleichgewicht standen und gemeinsam die unendliche Zahl des Daseins anzeigten.“ (S. 129) Die Lebenshilfe, die der Kammerherr aus der Begegnung mit dem Helm gewonnen hat, deutet er, die Helmsymbolik auf seine eigene Person anwendend, wie folgt: „Ich bin ja auch so ein behelmter Mann mit heruntergelassenem Visier gewesen. Nicht daß ich (nun) den Helm abgelegt hätte, aber es ist schon was, wenn man den Helmsturz hochklappt, und nun fällt das Licht nicht nur durch den schmalen, für die Augen bestimmten Schlitz, sondern badet die ganze Gesichtshaut. Das gehört wohl auch zum Bekömmlichen.“ (S. 130) -

Der Helm ist in dieser Erzählung - die langen Zitate zeigen es - von so prominenter Bedeutung, daß man versucht sein könnte, diese Erzählung unter die im vorigen Kapitel besprochenen einzureihen. Trotzdem ist das nicht möglich, denn rein episch gesehen spielt der Helm keine große Rolle, wenn man davon absieht, daß der Überbringer des Dokuments, das den Kammerherrn aus seiner Abgeschlossenheit riß, einen Helm trug. Denn die Auffindung des Vindikationsdokumentes hat die Handlung ausgelöst, nicht der Helm.<sup>6</sup> Der Überbringer hätte auch anders aussehen können. Daß er ausgerechnet behelmt ist, ist eine wirkungsvolle Pointe des

Dichters, reizvoll und tiefsinnig, aber im epischen Ablauf entbehrlich. Auch die Helmsymbolik auf dem Friedhof und die daran ausgelöste Peripetie im Seelenleben des Kammerherrn erscheint erst ganz zum Schluß der Erzählung. Der Helm des Grabmals nimmt auch nicht konkret an der Handlung teil, wie etwa die Falken, oder der Mast oder der Becher in den früher untersuchten Erzählungen. Vielmehr ist er nur ein Anstoß für den Kammerherrn, sich in dieser Begegnung mit einem sinnbildlichen Gegenstand auf sein wahres Wesen zu besinnen. Die „Handlung“ vollzieht sich hier ausschließlich im Innern des Kammerherrn, weshalb der Dichter gezwungen ist, dieses Innere in der bei ihm so häufig vorkommenden erlebten Rede psychologisch näher zu beleuchten. Ganz von selbst bekommt daher die Ausdeutung der Helmsymbolik den Charakter eines dichterischen Eigenkommentars. Dabei muß dem aufmerksamen Leser auffallen, daß diesem Helmsymbol gewisse Sinnzusammenhänge auferlegt werden, die etwas gezwungen erscheinen. Das „Offenbarmachen“ ist eine Eigenschaft, die einen Helm, der die Funktion des Schützens und Beschirmens hat, nicht ohne weiteres „abgelesen“ werden kann. Das muß der Dichter denn schon ausdrücklich begründen.

Bergengruen war sich der Stileigentümlichkeit des Eigenkommentars in seinen symbolischen Schaffen durchaus bewußt. So sehr er Wert darauf gelegt hat, im echten Symbolkunstwerk das rein Epische mit dem Symbolischen identisch zu wissen, so sehr hat er auch gewußt, daß der Verwirklichung dieses Ideals starke Grenzen gesetzt sind. Er sagt zwar ausdrücklich, die metaphysische Pointe könne nur „ausnahmsweise...auch dort ihre Kraft und Ehre haben, wo sie expressis verbis vor uns hinbeschworen wird, wie etwa in Goethes Novelle, wo sie den liedhaften Schluß beherrscht“, <sup>7</sup> weiß aber auch, daß diese Ausnahmesituation durch

gewisse zeitgenössische Entwicklungen gar keine so große Ausnahme mehr ist. Er bekennt, daß er mit diesem Zwiespalt<sup>8</sup> „nicht fertig werden kann.“<sup>9</sup> Wenn man seine diesbezüglichen theoretischen Ausführungen recht versteht, so scheint er der Meinung zu sein, daß das klassische „Bilde Künstler, rede nicht“ für die Situation des zeitgenössischen Dichters nicht mehr unbedingte Gültigkeit haben kann - ein Umstand, den Bergengruen bedauert: „Ich zweifle nicht daran, daß die alte Auffassung, Gedanken und Empfindungen seien nicht an sich, sondern nur auf Grund des aus ihnen fließenden Verhaltens zu zeigen, die künstlerisch höherstehende ist, und daß die direkte Psychologie, wie wichtig und wertvoll sie sein mag, im Grunde nicht in die Dichtung gehört. Aber nun ist die Entwicklung anders gelaufen, wir sind Kinder unseres Zeitalters und können nicht mehr zurück. Der Umfang des episch Darstellbaren hat sich erweitert und eigentlich erweitert ins Grenzenlose. Ein solcher Gewinn konnte nicht ohne Einbußen erreicht werden. .... Auch heute noch überkommt uns ein Glücksgefühl, wenn wir einer zeitgenössischen Dichtung begegnen, die auf Psychologie verzichtet und an ihre Stelle eine alle Psychologie involvierende Handlung setzt. Das ist manchmal möglich, öfter unmöglich. Es ist meine feste Überzeugung, daß jeder Stoff und jedes Werk, wie bescheiden sie sein mögen, ihre eigenen Stilgesetze haben und daß dessen Erkennen zu den wichtigsten Verrichtungen des Dichters gehört. Dies Stilgesetz wird von einem Fall zum andern den Dichter, wenn er es richtig erkennt, darüber belehren, wie weit er der Psychologie und Reflexion und wie weit er der bloßen, diese ersetzenden Handlung den Vorrang zu lassen hat.“<sup>10</sup>

Dieser Exkurs aus dem theoretischen Werk des Dichters war notwendig, um zu zeigen, daß Bergengruen um das Wesen seiner Symbolgestaltung gewußt hat, daß man also die Charakteristika

dieses Symbolschaffens vor dem Hintergrund dieser theoretischen Fundierung zu sehen hat und darin nicht ein unbewußtes Versagen vor den eigenen Maßstäben des Dichters sehen darf. Bergengruen war kritisch genug, um zu seinem eigenen Werk die gebührende, obschon dem Selbstbewußtsein des Dichters nicht abträgliche Distanz zu haben.

Die Erzählung der „Der Strom“<sup>11</sup> zeigt die gleiche Symbolgestaltung wie „Der Helm“. Ein heruntergekommener junger Gutsbesitzer bei Riga möchte seinem leeren Leben Bedeutung geben, indem er von einer stolzen, männerverachtenden und gelehrten Patrizierin drei Liebesnächte fordert - als Kaufpreis für magische und chymische Schriften, die ihm aus einer Erbschaft zugefallen sind, und auf deren Besitz die junge Gelehrte so versessen ist, daß sie sich bereit erklärt die Forderung zu erfüllen. In den beiden ersten Nächten überlistet sie ihn jedoch durch ein unter dem Kopfkissen verstecktes Betäubungsmittel. In seiner gedemütigten Verzweiflung vertraut er sich vor Anbruch der dritten Nacht einer alten Russin an - und, durch deren Vermittlung, dann auch dem Heiligen Christophorus. Die Russin, offensichtlich mit wahsagerischen Kräften begabt, entdeckt ihm den Betrug Christines, der Gelehrten, und so gelingt es Christoph, die Männerfeindin in der dritten Nacht zu überwinden, wodurch er ihre Liebe und ihre Hand gewinnt. Dadurch ist auch er dem Leben wiedergegeben und er lebt und beschließt ein sinnvolles Dasein. Diese etwas eigenartige aber für den Bereich des Baltikums gar nicht so außergewöhnliche Handlung wird nun durch eine sehr umständliche Symbolik, die nicht Teil, sondern nur verzierende Ausmalung dieser Handlung ist, verlebendigt. Christoph Hochge-reuth lebt jenseits der Düna und das bedeutet, daß er von der Stadt Riga, von der Gesellschaft, von menschlichem Umgang

schlechthin getrennt ist. „Alle Beschwernisse und Stauungen seines Lebens stellten sich ihm dar unter dem Bilde eines breiten dunkeln und stark strömenden Gewässers, das ihn von den anderen Menschen schied und über das er nicht zu gelangen wußte; und dieses Bild kehrte in allerlei Einkleidungen auch in seinen nächtlichen Träumen wieder. Manchmal erinnerte er sich auch daran, daß sein Vater ihm vor vielen Jahren gesagt hatte, der Name Düna, welchen die das Quellgebiet bewohnenden Russen Dwina aussprachen, hänge mit dem Wort zwei zusammen, mit dem lettischen diw, dem lateinischen duo und mit dividere, teilen, und bedeute den teilenden, den trennenden Strom. Dies schien ihm dann eine große Bedeutung zu haben, wie etwas Endgültiges.“

(S. 11) Diesen Strom gilt es nun, wie der Titel der Erzählung schon erkennen läßt, zu durchschreiten. Seit eh und je ist nun der Heilige St. Christophorus das Sinnbild des Stromdurchschreiters gewesen. Sehr geschickt gibt Bergengruen seinem Helden den Namen dieses Schutzpatrons, denn unter dem Sinnbild dieses Heiligen, des Fergen, des Fährmanns, des Stromüberwinders gelingt Christoph der Anschluß an die Menschenwelt, was sich neben Erringung der Hand Christines darin kundtut, daß er später sogar in den Rigaer Rat gewählt wird. Die Christophorus-Symbolik nimmt einen gar nicht geringen Raum in der Erzählung ein. Vor der entscheidenden dritten Liebesnacht irrt der verzweifelte und gedemütigte Christoph umher und gelangt wie zufällig an den Hafen, wo das evangelische Riga mit Rücksicht auf die orthodoxen Strusenrussen das Christophorus-Bild hatte stehen lassen. „Christoph sah zwei junge Männer in russischer Kleidung lange vor dem Schnitzbilde knien, und er fühlte ein heftiges Verlangen, sich, wie diese Leute es taten, einem mächtigen Beistand überantworten zu dürfen. Er dachte daran, daß doch er selber den Namen des uralten Stromdurchschreiters trug und daß

doch am Christophstage alles begonnen hatte." (S. 21) (Christine war an diesem Tage wegen des Bücherkaufes zum ersten Mal zu ihm gekommen). In dieser Hilfsbedürftigkeit und in dieser Bereitschaft sich helfen zu lassen, gelingt es ihm, sich einer alten Russin anzuvertrauen, deren geheimnisvolles Wesen irgendwie in Verbindung zu dem Heiligen Christophorus zu stehen scheint. (S. 22 und 23) Und in der Tat hilft ihm die Alte, aber wieder im Bilde und im Namen des Heiligen. Sie gibt ihm einen Talisman mit dessen Hilfe er „In Sankt Christophs Gewalt“ (S. 25) Christines List bricht und sie überwindet. Der Talisman der Alten besteht, wie sich später zeigt, aus einem Beutelchen mit Dünasand und einem roten Stoffetzen, „ähnlich jenem, mit welchem die Ishewitzen das Christophsbild zu schmücken pflegen.“ (S. 27) Der in die menschliche Gesellschaft neu aufgenommene Christoph wird im Rat der Stadt Riga, wie könnte es auch anders sein, der Inhaber des „Amtes des Fährherrn.“ (S. 29) Daß die Alte eine Gestalt aus dem jenseitigen Bereich des Daseins ist, wird durch den Schluß deutlich, wenn sie in gleicher Altersfrische wie vor Jahrzehnten sich nochmal an Christophs Sterbebett zeigt, um ihn auf seine letzte Überfahrt über den Strom vorzubereiten. (S. 30) Dabei wird nochmal deutlich, daß der Zweck ihrer Hilfe darin lag, Christoph und Christine dem Leben zurückzugeben: „Du hast Bäume gepflanzt, Brot gegessen, Wein getrunken und Recht gesprochen. Du hast Kinder gezeugt, und deine Kinder haben getan wie du. Du hast gelacht und Tränen geweint, und das gleiche haben deine Kinder getan und werden deine Enkel und Urenkelkinder tun. Was für einen anderen Dank sollte ich verlangen? Und erinnerst du dich nicht, daß du einmal deiner Tochter gesagt hast, das Leben erscheine dir wie ein schwarzes Brot, ohne ein anderes Gewürz als das Salz, einfach, bitter, nahrhaft und recht?“ (S. 31)

Die Erzählung schließt mit einem kurzen Hinweis auf das Christophorus-Bild im Hafen Rigas, das noch zwei Jahrhunderte gestanden habe. „Man sagte wohl, er sei der Behüter der Stadt am Strome, der alten Stadt der Heidenbekehrer und der Seefahrer, und es könne ihr nichts geschehen, solange sein Standbild aufrecht stehe. Erst die Republik Lettland hat ihn im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts abbrechen und in ein Museum schaffen lassen. Sie hat ihn nicht lange überlebt.“ (S. 33)

Ähnlich wie der Helm in der vorigen Erzählung sind der Strom und das Christophorus-Bild keine epischen Handlungsträger. Sie sind sinnbildlich-erhellende Ausschmückungen, die die eigentliche Handlung (das Zurückfinden des Außenseiters in die menschliche Gemeinschaft) auf wohldurchdachte Weise umspielen, diese erhellend, aber nicht unbedingt an ihr teilhabend. Die Symbolik entspringt hier dem erfindenden Kunstverstand des Dichters und nicht der epischen Eigengesetzlichkeit des novellistischen Geschehens. Diese Symbolik ist ästhetischer Schmuck aber keine epische Notwendigkeit.

Die letzte in diesem Zusammenhang zu interpretierende Novelle hat in ihrer kunstvollen Symbolverflechtung, sowie übrigens auch in der Thematik, überraschende Ähnlichkeit mit Th. Manns „Tod in Venedig“. Es handelt sich um die Winckelmann-Novelle „Die letzte Reise“, in welcher die Ermordung des großen Altertumsforschers in Triest geschildert wird.<sup>12</sup> Wie im „Tod in Venedig“ ist die epische Handlung recht dürftig. Es wird beschrieben, wie Winckelmann seine Rückreise von Italien nach Deutschland in Wien urplötzlich unterbricht, und sich nach Italien zurückzukehren genötigt sieht: „...bei Gott, ich stürbe, ich stürbe, wollte ich nicht zurück nach Rom.“ (S. 8) Die Reise führt nur bis nach Triest, wo er ermordet wird. Die ganze Er-

zählung besteht im Grunde nur daraus, dieses Ende durch eine Reihe von symbolischen Motivverkettungen vorzubereiten. Und ähnlich wie bei Th. Manns „Tod in Venedig“ wird der ganze künstlerisch-kompositorische Reichtum dieser Symbolverkettung dem aufmerksamen Leser erst bei der zweiten Lektüre deutlich.

Bei einem unfreiwilligen Postaufenthalt in der Lombardei beobachtet Winckelmann beim Spazierengehen eine blonde Seiltänzerin, die in ihrer Jugendlichkeit dem klassischen Schönheitideal des Altertumforschers entspricht. Beim Tanz auf dem Seil und auf der Erde bekommt das Ebenmaß ihres Körpers göttliche Attribute: „So glich die jünglingsschlanke Gestalt Hermes, dem geflügelten Götterboten, und der Beschauer stand willig und bereit, Zeuge eines Wunders zu werden, daß sie die Luft durchheilen und etwa einem Ulyss oder einer Kalypso himmlische Botschaft bringen lassen würde.“ (S. 22) Vom Ende der Novelle her ist man versucht, in der Erwähnung des Hermes einen Hinweis zu erblicken, daß sich hier schon ein erster Todesbote angekündigt habe. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: diese Tänzerin wird zum Sinnbild des klassischen Lebensgefühls. „Und Winckelmann fand, was er so oft und so schmerzlicher Sehnsucht voll am lebenden Körper vergebens gesucht hatte, die hohe Grazie, welche die Bewegung der Seele in sich verschließt und sich der seligen Stille der göttlichen Natur nähert.“ (S. 22) „...hier war marmornes Ideal Fleisch geworden, hatte Leben und Blut gewonnen und dennoch Würde und Adel zu wahren gewußt. O Reichtum des Lebens, Fülle der Welt.“ (S. 23) Winckelmann findet also hier in einer lebenden Gestalt das verwirklicht, was er in seinen Skulpturen und Kunstsammlungen sucht: das wahrhaft Schöne. Den leidenschaftlich auffallenden Wunsch, die Reise dort zu beenden, um sich der Liebe dieses Götterkindes zu vergewissern, kann er sich nicht erfüllen, da ihn ein blatternarbiger Mitreisender an seine

eigentliche Bestimmung mahnt. Der Blatternarbige ist nun offensichtlich ein Symbol, oder besser, ein Bote des kommenden Todes. Er ist schwarz gekleidet, hat „schöne, traurige Augen“ und spricht mit einer „verschleierte[n] Stimme“. (S. 27) Winckelmann findet die Blattern abstoßend und vergegenwärtigt sich, daß die Alten die Pocken nicht gekannt haben, und daß „ehedem kein wohlgebildetes oder gar durch ursprüngliche Schönheit geadeltes Gesicht so häßlicher Entstellung preisgegeben“ gewesen sei. (S. 27) Immerhin lenkt der Blatternarbige ihn von der schönen Tänzerin, dieser lebenden Verkörperung des Urschönen, ab und nötigt Winckelmann, seine Reise fortzusetzen - es wird eine Reise in den Tod.

Des Altertumsforschers Ankunft und Aufenthalt in Triest ist überschattet von einer ganzen Reihe von Todessymbolen. Im Gästehaus geht er durch „einen langen, hallenden, hohen Korridor, dessen Fensterläden der Hitze halber geschlossen waren und der den noch geblendeten Augen des eben aus grellem Sonnenlicht Gekommenen undurchdringlich finster erschien. Lang und ernst, ein Katakombengang; Sargnischen und Grabkammern die Türen und Zimmer.“ (S. 31) Die Kellnerin des Gasthauses heißt „Serafina“ und hat auch eine „kindlich-vertrauensvolle Lieblichkeit.“ (S. 31) Winckelmann fühlt sich immer wieder zu ihr hingezogen (S. 40), ist aber gleichzeitig in ihrer Gegenwart von „einer jähen Traurigkeit bedrückt.“ (S. 41) Er freundet sich außerdem mit einem Fremden an, der den Namen „Arcangeli“ trägt und Winckelmann deutet diese beiden Namen als „gute Engel, die meinen Eingang segnen.“ (S. 31) Das Zusammensein mit Arcangeli, während Winckelmann einige Tage auf ein Schiff gen Süden warten muß, vollzieht sich in arkadischer Ruhe, in welcher aber auch immer wieder verschiedene Todesboten auftauchen. Am vorletzten

Morgen seines Lebens liest Winckelmann im 11. Gesang der Odyssee die Stelle, wo Elpenor, der verstorbene Gefährte Odysseus, diesen bittet, seinen Leichnam in Aiaia nicht unbeweint zu lassen. (S. 52) Auf ihrem letzten Spaziergang häufen sich dann die Hinweise, daß Winckelmann von Arcangeli ermordet werden wird. Ein Schmetterling, der sich auf Arcangelis Hand niedergelassen hat, wird „mit einer zuschnellenden, raubtierhaft geschneidigen Bewegung der Rechten [Arcangelis] erhascht und zerdrückt. Lachend warf er die ungestaltete kleine Leiche zu Boden.“ (S. 53) Unmittelbar im Anschluß an diese sinnlose Zerstörung unschuldigen Lebens ereignet sich Folgendes: „Jetzt erhob sich Arcangeli, dehnte die Glieder und lehnte sich an den Stamm der Eiche, in deren Schatten sie Kühlung gesucht hatten. Den Stock wandte er spielerisch um, daß sein oberes Ende mit dem Flammenband den Boden berührte, schlug lässig das rechte Bein über das linke und machte eine Bewegung, als wollte er die Arme verschränken. Wie eine erlöschende, noch einmal aufzuckende Flamme bewegte sich das Band im leichten Winde, dann lag es regunglos am Boden. Winckelmann erschauerte: so sehr gemahnte ihn Arcangelis Haltung an den Genius mit der umgekehrten Fackel auf dem Grab der Clymene.“ (S. 53/54) Dieses in der klassischen Kunst so bekannte Bild des Todes versucht Winckelmann zu verscheuchen, aber an seine Stelle tritt die Erinnerung an den Blatternarbigen, dessen Gesicht sich ihm denn auch prompt beim Heimweg in dem Menschengewühl zeigt. Unter diesem eindringlichen memento mori wird er sich der enteilenden Zeit bewußt. Er beschließt, die Ankunft des Schiffes nicht abzuwarten, sondern auf dem Landwege weiterzureisen: seine Aufgabe drängt, er möchte das antike Wesen erschließen. Aber auch hier wird er die Schatten der Unterwelt nicht los. „Tiefer griff nun in den griechischen Boden sein Verlangen hinein als bis nur zu der Schicht, da

gestürzte Meißelwerke vergraben und verschüttet lagen; unwiderstehlich angezogen und doch scheu, ein Dämmervogel, umflatterte es die verborgenen Eingänge zur Unterwelt, zum Reich der Schatten." (S. 55/56) Die Erzählung nähert sich nun schnell dem Mordgeschehen, welches unmittelbar vor der Tat andeutungsweise vorbereitet wird: auf dem Heimweg zur Gaststätte eilen die beiden „an der Kirche vorüber, die Türe stand offen: kühl, schwarz, gähnend wie ein geöffnetes Grab;" (S. 56) an der Türe der Gaststätte begegnet Winckelmann noch einmal der Serafina, welche wieder ihre Traurigkeit um sich verbreitet; dann möchte der sich zur Weiterreise Rüstende dem Freund Arcangeli antike Münzen zeigen und wird, wie er den Koffer öffnet, an einen römischen Marmorsarkophag erinnert. Es folgt Arcangelis mörderischer Angriff, der nicht sofort erfolgreich ist, da Winckelmann sich wehrt - immerhin läßt der fliehende Arcangeli einen sterbenswunden Menschen zurück. Die Schlinge, mit welcher Arcangeli ihn gewürgt hat, noch um den Hals, erblickt Winckelmann sich im Spiegel: „Eine dunkle Erinnerung wehte ihn an: des Ktesilaus sterbender Fechter mit der Schlinge um den Hals im Campidoglio, den er selbst gedeutet und beschrieben hatte." (S. 61) Es zeigt sich, daß der herbeigeholte Arzt - der Blatternarbige ist; er kann nicht mehr helfen, er erfüllt nur noch zum letzten Male seine Funktion als Todesbote, diesmal endgültig. (S. 61/62) Auch Arcangeli wird, seinem Namen entsprechend, als Todesbote, als Werkzeug einer höheren Macht, von welcher Winckelmann schon vor der Bekanntschaft mit Arcangeli gezeichnet worden war, gedeutet. Während die Gasthausinsassen sich um den Sterbenden bemühen, betet Serafina die Litanei von allen Heiligen. „Als sie an die Stelle ‚omnes sancti Angeli et Archangeli, orate pro nobis!' kam, sah Winckelmann sie erstaunt an, seine Augen weiteten sich, und er sagte langsam, in flehendem Tone: Ver-

folgt ihm nicht -- tut ihm nichts." (S. 61)

In dieser Erzählung, die nicht auf die Herausarbeitung einer metaphysischen Pointe angelegt ist, die also nichts zeigen möchte, als wie ein vom Schicksal zum Tode bestimmter Mann seinen Todesweg konsequent, wenn auch unbewußt, zu Ende gehen muß, wirkt die sehr kunstvolle Symbolverflechtung echt und überzeugend. Sie hat nichts von der aufdringlichen Botschaftsfreudigkeit der anderen in diesem Abschnitt untersuchten Erzählungen. Die sinnbildlichen Formen, die hier in so reicher Vielfalt vorkommen, sollen den epischen Vorgang, der an sich ja recht mager ist, ästhetisch und sinnerhellend erhöhen, mehr nicht. Es haftet ihnen nicht das Element des Predigenden an, das in manchen der vorher erwähnten Sinnbildformen manchmal etwas durchzuklingen droht. Die Winkelmann-Novelle ist insofern typisch modern, als es mehr auf das Wie als auf das Was der Erzählung ankommt. Die Todessymbolik ist bewußt nicht mehr als ein kompositorisches Strukturmittel. Der Reiz liegt im Erzählen, nicht im Erzählten. Von daher ist die Folgerung berechtigt, diese Novelle sei unter den in diesem Abschnitt aufgeführten wohl die gelungenste.

(b) Allgemeine stilistische Techniken in der Verwendung des ästhetisch-sinnerhellenden Sinnbildes

Bis jetzt hat die Untersuchung der Sinnbildformen bei Bergengruen sich fast ausschließlich auf die Gattung der Novelle beschränkt, da Bergengruen in dieser Dichtungsform das höchste seiner Dichtung geleistet hat, und da diese Gattung, wie der Dichter ganz richtig erkannt hat, die Prosaform ist, die sich am besten einer symbolischen Gestaltung fügt. Es wäre jedoch falsch, wollte man die Symboluntersuchung nur auf des Dichters Novellenwerk beschränken. Durch des Dichters Gesamt-

werk ziehen sich gewisse Symboltechniken, die in allen Prosaformen - auch in den Romanen - vorkommen. Diese Stimmittel sollen nun näher untersucht werden. Wieder wird sich zeigen, daß diese Sinnbildformen fast nur der kunstvollen Komposition dienen und kaum der epischen Notwendigkeit.

(i) Da ist zunächst Bergengruens Vorliebe für Inschriften, Wappen, Amulette und Uhänger aller Art, Sinnsprüche, Grabschriften, usw. Auf dem Dolch der gleichnamigen Erzählung bringt der neue Eigentümer der Waffe sein Familienwappen an, auf welchen das Motto steht: „Je frappe sans respect“. Diese Inschrift bewahrheitet sich auf grausame Weise, da der Dolch den Tod aller, die irgendwie zu ihm in Beziehung stehen, bewirkt.<sup>13</sup>

Im „Großtyrannen“ hat Vittorias Petschaft fast leitmotivische Bedeutung. Es zeigt „den dreihäuptigen Vogel, aus dessen Halsgefieder Adler-, Tauben- und Schlangenkopf wuchsen, mit der Umschrift: ‚Discite mortales nil pluriformius amore - Lernet erkennen, ihr Sterblichen: nichts ist vielgestaltiger als die Liebe.‘“<sup>14</sup> Das Petschaft spricht eine deutliche Sprache, und die Wahrheit des Spruches bestätigt sich denn auch eindringlich im Laufe der Handlung. Wenn man sich auch Riefs Versuch, die einzelnen Tiere sinnbildlich festzulegen - Adler = machtherrische Eigenliebe; Schlange = Liebe zwischen Mann und Frau, Eros; Taube = die Liebe zum Nächsten und zu Gott, Agape - nicht unbedingt zu eigen machen braucht,<sup>15</sup> so muß man doch beipflichten, daß dieses Petschaft eine rein erhellende Funktion und keine episch-strukturelle hat.

Auf die Inschriften auf Herzog Heinrichs Wappen („Legende von den zwei Worten“), auf Ferrifabers Becher („Suati“), auf der Grabinschrift im „Helm“ wurde bereits hingewiesen. Auch die

„Strom“-Erzählung hat ihr eigenes Inschriftenbeispiel: auf der Kiste, in welcher sich Christophs gelehrte Schriften befinden, ist in „geschnittener Arbeit das Hochgereuthsche Wappen und der Spruch: „Riga rigat gentes'." angebracht.<sup>16</sup> „Riga benetzt die Völker“ hatte ursprünglich „wohl den alten Rang der völkerbekehrenden, heidentaufenden Bischofsstadt bezeichnen wollen.“<sup>17</sup> In dieser Erzählung ist der Bezug zu dem Christophorus-Motiv offensichtlich, worauf die Erzählung im Schlußabschnitt ja auch ausdrücklich hinweist.

Auch sonstige Lateinsprüche und gefügelte Worte werden vom Dichter gerne in sinnbildlich-erhellendem Zusammenhang verwendet. Der Kurfürst im Roman „Am Himmel wie auf Erden“ gebraucht gerne das Wort des Juvenal „Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas,“<sup>18</sup> wobei er meint, kraft seiner absoluten Herrscherwürde seine Anordnungen nicht begründen zu müssen: „Ich wills, und so befehle ich es, statt Grundes gelte mein Wille.“ Der Kammerjunker Ellnhofen erkennt aber sehr bald, daß dieser Spruch nicht nur des Kurfürsten Macht ausdrückt, sondern auch dessen Verblendung. „Es fiel ihm (Ellnhofen) ein, daß ohne eine Vergewaltigung der Sprache ebensogut übersetzt werden konnte: ‚an Stelle der Vernunft gelte mein Wille‘,“<sup>19</sup> was sich dann in Wirklichkeit durch das Verhalten des Kurfürsten auch bestätigt. Und ganz zum Schluß des Romans versucht Carion dem Kurfürsten das Schicksal des vom Blitz erschlagenen Kutschers Juro mit den Worten des Lucan zu erklären: „Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni“, wobei der Kurfürst als guter Lateinkenner das „Catoni“ in „Carioni“ umwandelt.<sup>20</sup>

In der Rittmeistererzählung „Der Ritter“ wird ein Edelmann während einer Kampfhandlung zum Ritter geschlagen mit den Worten „Magnanimus, ingenuus, largifluus, egregius, strenuus“, welche

die Eigenschaften bezeichnen, die ein Ritter haben soll und mit ihren Anfangsbuchstaben das Wort milos bilden, das ist: Ritter."<sup>21</sup>

Sinnbildliche Darstellungen auf Wappen, Grabplatten, Tischen und hundert andern Gegenständen sind des Dichters besondere Vorliebe. Dafür auswahlweise ein paar Beispiele. In der Erzählung „Jungfräulichkeit“ wird an den entscheidenden Stellen der Erzählung das Wappen der Margarethe Kampehl, einer stolzen und auf ihre Ehre bedachten Revaler Patrizierstochter ausführlich beschrieben und auch gedeutet. „Ein schwarzes Feld zeigte links oben eine siberne Wolke. Aus dieser kam ein silberner Arm, dessen Hand eine große goldene, sternförmige Blüte an grünendem Stengel hielt. Die Haltung des Armes war so, als werde diese Blüte hingereicht, in der Erwartung, es werde sie jemand entgegennehmen.“<sup>22</sup> Und für Margarethe, die die Tötung eines Liebhabers dadurch sühnen möchte, daß sie sich freiwillig einer zu erwartenden Tatarensoldateska ausliefern möchte, bekommt das Wappen, dessen Bedeutung eigentlich niemandem klar war, eine unmißverständliche Deutlichkeit. „Die weiße Wolke schien dem undurchdringlichen Schneegestöber der letzten Tage zu entsprechen. Aus den Wolken des Himmels wurde jene goldene Blüte herniedergereicht, der sich die menschliche Hand nur entgegenzustrecken hatte, um ihrer und mit ihr eines unbeschreiblichen Schatzes teilhaftig zu werden. Die an die Sonne gemahnende goldene Blüte wollte ihr nun nach Farbe und Herkunft, Farbe und Gestalt als ein verheißener Inbegriff aller Herrlichkeit erscheinen.“<sup>23</sup> Im Begriff jedoch, den Tod des ersten Liebhabers durch die Hingabe ihrer Jungfräulichkeit an den Anführer des tatarischen Stoßtrupps zu sühnen, erkennt sie, daß es ihrem Wesen nicht entspräche, sich ihres Magdtums zu entäußern, und

durch eine geschickte List bringt sie den Mann dazu, sie zu enthaupten. Und im Todesaugenblick bekommt das Wappen nun urplötzlich eine andere Bedeutung: „Sie konnte ihn nicht sehen, aber nun stellte sie sich vor, wie sein gepanzerter Arm gleich dem Silberarm im Wappenschilde aus Wolken und Schneegestöber herniederführe; und das Schwert, das er hielt, würde ihr zu dem grünenden Pflanzenstengel und die Spitze des Schwertes zu der goldenen, sternförmigen Blüte.“<sup>24</sup>

In einer weiteren Rittmeister-Geschichte, den „Brüdern Orban“, wird erzählt, daß zwei Zwillingsbrüder ihre enge Verbundenheit zu einander durch eine leidenschaftliche Liebe zu ein und demselben Mädchen zerbrechen müssen. Dieses Schicksal wird von dem einen der Brüder, der ein Geschützgießer von erheblichem Format wird, in sinnbildlichen Darstellungen auf seinem Meisterwerk, einer gewaltigen Kanone, angebracht. „Da war zweimal das Wappen seines Geschlechts zu sehen, dies sollte die Brüder bedeuten; zwischen den beiden Schilden aber stand, sie voneinander scheidend, eine weibliche Gestalt. Helmzier des Wappens war ein hauender Schwertarm; diesen wendete Orban über dem einen Schilde um, so daß beide gegeneinander gekehrt waren.....Da war das Tierkreiszeichen der Zwillinge, geborsten und von der Venus bedroht.“<sup>25</sup>

In der Erzählung vom „Brauthemd“<sup>26</sup> wird ein eingewebtes Wappenzeichen das sinnerhellende Sinnbild. Der von den Revolutionswirren in seinem Bestehen bedrohte Leinwandhändler Anckermann, bestellt für seine Tochter ein Brauthemd, das in seiner hochgradig feinen Webarbeit etwas wie das Vollkommene darstellen sollte. Dabei entdeckt Anckermann unter dem Vergrößerungsglas, daß der in das Hemd eingewobene Anker des Familienwappens im Grunde einen feinen Riß zeigt: „über dem geborstenen Anker

schwebte, eines Wappenschildes Krone oder Helm vergleichbar, winzig klein und in die Kette gewebt, ein Ding, das er wohl kannte aus Beschreibungen, fliegenden Blättern und Kupferstichen, wie sie in Frankreich die Jakobiner trugen."<sup>27</sup> Dieses Zeichen der Revolution hat ein heimlicher Revolutionär unter den Anckermannschen Webern in das Handelszeichen eingewebt. In diesem Symbol erhellt, was der Schluß der Novelle auch vorher sagt, daß „elf Zwölfstel der Schmiedberger Leinwandhäuser“<sup>28</sup> der heraufziehenden neuen Gesellschaftsordnung zum Opfer fallen werden.

Im „Feuerzeichen“ bemerkt Hahn anlässlich seines Besuches bei Düweken, dem Gnadensymbol dieses Romans, einen Gegenstand der offensichtlich auf die Macht der Gnade, der Hahn sich unterwerfen soll, aber nicht kann, hinweisen soll. Es steht da ein rundes Holztischchen, „dessen Platte eingelegte Verzierungen aus dunklerem und hellerem Holz trug, ...und ganz in der Mitte saß auf einem Ast ein Vogel mit einer Blüte im Schnabel; es war keine Blüte, kein Ölbaumblatt, wie Hahn auf den ersten Blick gemeint hatte, und der Vogel war auch keine Taube, das ließ sich deutlich erkennen; und dennoch schien für Hahn von diesem Vogel etwas Versöhnliches auszugehen.“<sup>29</sup> Und wenn schon diese Tischverzierung keine Taube mit Ölblatt darstellt, so merkt auch der stumpfsinnigste Leser, was gemeint ist, vor allem dann, wenn er sich vergegenwärtigt, daß „Düweken“ ja das Plattdeutsche Wort für „Täubchen“ ist.

Die oben aufgeführten Beispiele dürften genügen, um das Exemplarische dieser Symbolverwendung in Bergengruens Dichtung zu veranschaulichen. Man könnte noch ausführlicher auf weitere Gegenstände eingehen, etwa die Schmuckstücke, die voller Symbolik sind, wie der Ring in der „Ostergnade“, das Taufkreuzchen,

die silberne Tabakdose und der karneolgeschmückte Siegelring in den „Zwillingen“,<sup>30</sup> der turmalinverzierte Ring in „Pupsik“,<sup>31</sup> das sehr symbolträchtige silberne Pferdchen, das Juro als Zeichen seines wendischen Königtums am Halse trägt,<sup>32</sup> aber grundsätzlich neue Einsichten ließen sich nicht daran gewinnen. Nur ein Hinweis sei noch erlaubt, nämlich der auf das Grabmal der Arcangela Palladini in der Kirche Santa Felicita in Florenz. Dieses Sinnbild, stellt, man möchte fast sagen, die Schutzpatronin der drei Rittmeisterbücher dar. Im zweiten dieser Bücher, der „Rittmeisterin“, wird dieses Grabmal ganz zu Beginn beschrieben: „Über einem geschweiften Sarkophag von dunkelm Marmor..erhebt sich, flankiert von den trauernden Musen der Malerei und des Gesanges, die Porträtbüste einer jungen Frau... Ich betrachte die ebenmäßige, freie Stirn, die kräftige, nicht zu kleine Nase, die schönen Lippen, den ins weite gerichteten Blick der großen Augen. Sie hat etwas Kühnes und Stolztes im Gesichtsausdruck.“<sup>33</sup> Sie wird gerühmt als eine Malerin und Dichterin (Sängerin), sie hieß „Erzengel und Griechengöttin“, sie wird „Sirene des Landes Toskana und Muse Italiens genannt“, und das „Distichon, in das die Grabschrift mündet, beginnt mit den Worten: ‚Sprage rosis lapidem - streue mit Rosen den Stein .....‘“<sup>34</sup> Es ist ohne weiteres zu erkennen, daß die Arcangela Palladini eine rittmeisterliche Gestalt ist. Und das „Sprage rosis lapidem“ ist denn auch der symbolische Hinweis darauf, daß in den Rittmeister-Büchern, die ja das Dichtung gewordene Grabmal des Rittmeisters darstellen, dem Rittmeister und der rittmeisterlichen Welt diese Rosen gestreut werden sollen. Es ist durchaus folgerichtig, wenn das drittletzte Kapitel des „Dritten Kranzes“ nochmal die Überschrift „Sprage rosis lapidem“ trägt.

ii) Neben der sinnbildlichen Verwendung von Wappen, Inschriften, Grabsteinen, Ringen und anderen nur denkbaren Gegenständen, verwendet Bergengruen noch ein anderes symbolisch-ästhetisches Stilmittel, das man am besten mit dem Ausdruck Kongruenz zwischen innerem und äußerem Geschehn bezeichnen kann. Diese Art der künstlerischen Ausschmückung zum Zwecke der sinnbildlichen Aufhellung, P. Meier nennt sie die „Synchronisierung der äußeren und inneren Atmosphäre“,<sup>35</sup> kommt im Werke Bergengruens so häufig vor, daß es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wollte man bei der Aufzählung der betreffenden Stellen Vollständigkeit anstreben. Immerhin soll aus der Menge des Zitierten abbildhaft sichtbar werden, wie sehr Bergengruen sich diesem symbolischen Stilmittel verschrieben hat.

In der Titelerzählung der Sammlung „Flamme im Säulenholz“ wird eine geheimnisvolle kleine Flamme, die allenthalben Pest verbreitet, ähnlich wie Gotthelfs Schwarze Spinne, in eine hölzerne Säule gesperrt. Lindenschmidt, der Bändiger der Flamme, hat nun immer das Gefühl, die Flamme könne erneut ausbrechen. „Manchmal war ihm, als sei das ganze Dasein voll geheimer Beispiele und Hindeutungen. Da ergriff ihn die seltsame Vorstellung, die platzende Samenkapsel einer Pflanze, das die Eischale zerbrechende Küken wolle ihn belehren... So suchte ihn bisweilen ein Traum von kochendem Wasser heim, das durch die Gewalt der Dämpfe endlich den Topfdeckel abschleudert und nun hochwallt, oder auch von einer Musketenkugel, die feurig dröhnend sich aus der dunklen Höhlung befreit. Einmal, im Spätwinter und am Flußufer, empfand er....eine wilde Lust am Zerren und Rucken der gefesselten Wassermächte, am krachenden, splitternden Brechen des Eises.“<sup>36</sup>

Hier wird das Prinzip deutlich, nach dem der Dichter seine sinnbildlichen Zusammenhänge formt: „das ganze Dasein voll geheimer Beispiele und Hindeutungen.“ Sehr beliebt ist bei ihm die Parallelität zwischen innerer Handlung und dem Geschehen in der Natur. Gedanken, Gefühle und Empfindungen der Schwermut, der Angst, der Bedrückung, usw. haben ihre Entsprechung in einer schwülen, dunklen, drückenden und bedrohlichen Gewitterstimmung, wohingegen Erleichterung, Freude, neuer Lebensmut, das Gefühl eine Entscheidung getroffen zu haben, usw. einem entsprechenden Vorgang in der Natur - ein lösendes Gewitter, ein sich aufklärender Himmel, ein heller Sonnenschein, und ähnliches - gegenübergestellt werden.

Dafür einige Beispiele: Die Mörderin Philomena macht sich zum Beichten auf den Weg, dabei ist es „dunstig und schwül und heißer, als es heuer manches Mal im höchsten Sommer gewesen war.“<sup>37</sup>

Der Kammerherr von der Recke, bedrückt von dem fehlgeschlagenen Versuch, seinem Leben einen neuen Aufschwung zu geben, ist in dieser Stimmung unterwegs zum Friedhof, wo er ein Grab besuchen möchte: „Es fiel ein warmer Regen. Die Stunde war nachmittägig, die verborgene Sonne, deren Dasein nur vorgegeben zu sein schien, mochte es nicht mehr weit zum Untergange haben. Die Farben verloren sich. Von den Schneehaufen zu beiden Seiten des Weges ging ein bleiches Licht aus.“ Und unmittelbar an das aufklärende Helmerlebnis, durch das ihm die Bedeutung des Helm des Heils aufgegangen ist, bemerkt er erstaunt: „Der Regen hatte aufgehört. Es roch nach feuchter Erde und gleichmutsvoll sich erneuerndem Wachstum.“<sup>38</sup>

Als Fahrensbach, der Oberst aus dem Dreißigjährigen Krieg, zur Hinrichtung geführt wird, ist „Der Frühlingsmorgen wolkig und

kühl. Von der Tein-Kirche wurde geläutet. Das Geläut klang dünn; die großen Glocken waren abgenommen und zu Geschützen umgegossen worden."<sup>39</sup> Demgegenüber gelingt es dem Oberst, sich für eine kurze Zeit auf der Richtbühne in heldenmütigem Kampfe gegen den Richter und die Henkersknechte zu behaupten. Über diesem Triumph erhebt sich die Sonne: „Inzwischen hatte die Sonne die Bewölkung durchbrochen. Fahrensbach stand plötzlich in helleren Farben. Der Degen, den er wieder zur Hand genommen hatte, blitzte im Frühlingslicht; und sogar das vergossene Blut begann in der Sonne aufzuflammen."<sup>40</sup>

Der Förster Hilfinger, der in großer Unruhe und Furcht ist, sein Freund Lintner könnte ihn beim Schützenfest im Schießen ausstechen und ihm so seine beruflichen Aufstiegsmöglichkeiten nehmen, leidet an einem aufgeregten Fieber, das eine „hochschwüle Sommernacht“ verstärkt.<sup>41</sup> Ein niedergehendes Gewitter reinigt die Luft, und fast gleichzeitig findet der aufgeregte Mann Erlösung von seinen Gewissensqualen, da er den Entschluß fassen konnte, den Freund zur Nichtteilnahme am Schützenfest zu bewegen. Eigenartige Begebenheiten und Mißverständnisse führen jedoch dazu, daß der Freund, ein des Wilderns verdächtigter Mann namens Lintner, einen Mordanschlag auf Hilfinger vorbereitet. Dabei macht die Natur mit: „Der Mond näherte sich bereits seinem Untergang. Er war riesengroß und rot wie Kupfer. Die Lärchen unterhalb der Michelröder Höhe ließen schwarze, knotenreiche Schnüre über seine Scheibe hängen.“<sup>42</sup> Und nach dem Mord wird es völlig dunkel, so dunkel wie in Lintners Gemüt und Gewissen: „Der Mond war verschwunden, die Schlucht, das Tal, der Himmel füllten sich mit Finsternis. Lintner hatte sich am Boden gelagert und sah in das Dunkel, als habe er Eis im Herzen.“<sup>43</sup>

Die deutlichste Entsprechung zwischen innerem Geschehen und äußerem Naturvorgang findet sich wohl im „Großtyrannen“. Der schwülen Stimmung von Lüge und Intrige und gegenseitigem Betrug in Cassano entspricht ein heißer Wind, der im Ablauf der Handlung immer wieder beschworen wird, und dessen Gewalt dann schließlich durch ein Gewitter gebrochen wird in haargenau demselben Augenblick, wo der Großtyrann durch die Opferwilligkeit des Färbers dazu bewogen wird, dem Lügenspiel ein Ende zu machen.<sup>44</sup> Schon früher in der Handlung hat ein kleines Gewitter, das allerdings nur eine vorübergehende Erleichterung zu bringen vermochte, dem Nespoli geholfen, sein bedrücktes Herz vor Vittoria auszuschütten. Die Erleichterung, die ihm diese Offenbarung brachte, spiegelt sich in der regenfrischen Luft der Natur „Eine wunderbare Frische strömte besänftigend ins Zimmer. Auch Nespoli konnte sich ihrer Einwirkung nicht völlig entziehen. Es war ihm nun fast, er habe an seinem Teil eine ähnlich reinigende Entladung erfahren dürfen wie die Schöpfung im ganzen, deren wiederhergestellte Unversehrtheit bereit schien, auch ihn aufzunehmen.“ (S. 35) Auch sonst ist der „Großtyrann“ besonders reichlich mit solchen rein ästhetisch bedingten Symbolentsprechungen versehen. Das plötzliche Erscheinen des Großtyrannen in Nespolis Wohnung gibt diesem das Gefühl, „die abgestandene Halbfinsternis des Zimmers (sei) klebrig“. (S. 9) Als er sich unterwegs zum Großtyrannen befindet, ohne etwas wesentliches über die Mordaffäre aufgedeckt zu haben, was bei den Bedingungen des Großtyrannen für ihn Lebensgefahr bedeutet, fällt ihm plötzlich die „blasse Totenfarbe beschienener Gartenmauern“ auf. (S. 66) Und wie er dann dem Großtyrannen auf der halbfertigen Brücke eine erfundene Aufklärung der Mordsache vorlügt, scheint „ihm ein Strom winterlicher Kälte vom Wasser aufzusteigen,“ (S. 71) da er das Brüchige seiner Geschichte kennt. Auf

dem Heimritt, nach vielen Andeutungen des Großtyrannen, daß er sich einen jüngeren und fähigeren Mann zum Chef seiner Geheimpolizei werde ernennen müssen, strahlt der „düstere Torweg des Kastells“, durch den sie hindurchreiten müssen, eine Todesahnung aus: „Stärker als zuvor empfand Nespoli in diesem Augenblick die Beschattung des dunklen, schleichenden, lauernden Todes.“ (S. 80) Bei weiteren Besuchen, die Nespoli amtshalber, aber immer als erfolgloser Berichterstatter, dem Großtyrannen in seinem Garten abzustatten hat, fällt ihm das Klagegeschrei der Pfauen auf (S. 12, 279). Außerdem trägt auch der Garten Todesspuren: „Die Farben des Gartens schienen verdorrt. In der bleigrauen Luft lag ein blasser Sonnenschein.“ (S. 279) - Nicht nur Nespoli erfährt diese Zusammenhänge zwischen in Innen und Außen, alle Personen im „Großtyrannen“ kommen irgendwie damit in Berührung. Der Färber Sperone, der ja mit seiner Opfertat eine bewußte imitatio Christi vollzieht, nimmt im Kerker keine andere Speise zu sich als „ein kleines Stück Lammfleisch, einen Becher Wein und ein wenig Weizenbrot“. (S. 266) Und ehe er sich der Gerichtsbarkeit des Großtyrannen auslieferte, ist er „des Nachts oft in den Ölgarten gegangen und hat dort um Stärke gebeten.“ (S. 287) Im Kerker besucht ihn der Großtyrann, um in menschenforschender Wissensgier die Beweggründe für des Färbers Opfertat zu erfahren. Dabei vollzieht sich die innere Peripetie im Großtyrannen, denn er muß sich sagen lassen: „was in Cassano geschieht, das ist mehr als das Gewissen desjenigen, der sich als Urheber der Begebenheiten zu fühlen hat, ertragen könnte.“ (S. 286) Zu Recht wird der Großtyrann von diesen Worten im tiefsten Wesen erschüttert. Und wenn er auch im Dunkel des Kerkers seine Bewegung zu verbergen vermag, so wird sie doch im plötzlichen Schwanken des Kerzenlichtes sinnbildlich offenbar. „Von des Färbers wilden Atemstößen getroffen,

waren die Flammen aus der Stetigkeit ihres aufrechten Wuchses gewichen und schwankten erregt nach den Seiten." (S. 236) Als sie wieder ruhig brennen, hat auch der Großtyrann sein Gleichgewicht wieder gefunden. Auch Don Luca, im Endeffekt wohl die Schlüsselgestalt in diesem Roman, wird vom Großtyrannen auf schlimmste Weise versucht, was wieder in symbolischen Entsprechungen ausgemalt wird. Don Luca ist einer jener in Bergengruens Werk so häufigen Menschen, die sich beim Anblick der Natur immer wieder der Richtigkeit der kosmischen Ordnung versichern können. Während des entscheidenden Gespräches mit dem Großtyrannen, in welchem der Großtyrann ganz bewußt des Priesters Selbstbewußtsein aus den Angeln heben möchte, bestätigt sich letzterem im Anblick einer über den Sakristeiboden kriechenden Raupe, „daß jene Klarheit und Eindeutigkeit aller Weltendinge, an die er geglaubt hatte, ihren unverstörbaren Fortbestand behaupteten." (S. 156) Wenige Augenblicke später zertritt der Herrscher das Insekt - absichtslos, aber damit dem Priester doch zeigend, daß er fähig ist, ihm seine heile Welt ins Wanken zu bringen, wenn nicht gar zu zerstören. (S. 157/158)

Diese Symboltechnik ist gerade in Bezug auf den „Großtyrannen“ von der Forschung recht früh erkannt und untersucht worden.<sup>45</sup> Als erster hat sich H.G. Weiss kritisch zu diesem Komplex geäußert. Er bemängelt Bergengruens Neigung, Witterungsverhältnisse zu Seelenlagen in Analogie zu bringen. Der Dichter überschreite manchmal die Wahrscheinlichkeit und daher seine dichterische Freiheit. „Bergengruens Analogien zwischen Oben und Unten, Außen und Innen sind ‚pathetic phallacies‘, wie man sie von einem Dichter des 20. Jahrhunderts kaum erwartet, besonders da sein Weltbild sonst durchaus nicht naiv ist.“<sup>46</sup> Deshalb will Weiss in diesem Zusammenhang auch gar nicht von Symbolen sprechen, es handele sich hier viel eher um Gleichnisse.<sup>47</sup> Zu

ähnlichen Ergebnissen, wenn auch mit anderen Folgerungen, kommt P. Meier. Anlässlich einer Besprechung der - auch in dieser Arbeit genannten - Beispiele der inneren und äußeren Kongruenz im „Großtyrannen“<sup>48</sup> rügt er vor allem die Wettersymbolik in ihrer „aufdringlichen Sinnbildlichkeit“,<sup>49</sup> die Natur werde „zur bloßen Kulisse, ja, zum Theatereffekt herabgewürdigt...die Promptheit, mit der es im richtigen Augenblick zu regnen anfängt, wirkt stoßend, da werden wir an einen billigen Theater-effekt erinnert.“<sup>50</sup> Die Parallelisierung von äußerem und innerem Geschehen sei „so genau, daß die Beziehung allzu handgreiflich und gewollt anmutet; man spürt die Absicht sofort und ist verstimmt.“<sup>51</sup>

So richtig diese Beobachtung Meiers im Einzelnen ist,<sup>52</sup> so wird sie nicht konsequent zu Ende geführt. Was Meier offensichtlich nicht zu verzeihen bereit ist, ist die „aufdringliche“ Symbolik gerade des Wetters, das Herabwürdigen der Natur zur Theaterkulisse. Das an sich braucht jedoch noch lange kein Mangel zu sein, man weiß, welche Bedeutung einer solchen Kulisse unter Umständen zukommen kann: zur Zeit des Föhns geschehen in alpinen Ländern die meisten Selbstmorde, desgleichen in den Steppen der südlichen Halbkugel zur Zeit langer Dürren. Und wie der Aufschwung der menschlichen Seele nicht nur von einem kühlenden Gewitter ausgelöst, sondern sich auch darin sinnbildhaft widerspiegeln kann, das weiß jeder, der in Landstrichen mit periodischen Trockenheiten wohnt. Daß Bergengruens sinnbildliche Parallelität oft aufdringlich ist, ist richtig, nicht richtig ist, daß diese Aufdringlichkeit nur in der Wettersymbolik zur Geltung komme. Das sinnbildliche Parallelisieren durchzieht das Gesamtwerk des Dichters und ist nicht nur im „Großtyrannen“ so stark ausgeprägt. Wenn Meier seine Betrachtung des „Großtyrannen“ mit folgendem Zitat beschließt: „Von dieser einen

(freilich symptomatischen) Verirrung<sup>53</sup> abgesehen, erfüllt die Symbolik im Ganzen des Romans ihre Funktion auf künstlerisch legitime Weise: Die Beziehung zur Bildwelt der Bibel, das Stadtbild von Cassano und gewisse Landschaftsschilderungen verkörpern bestimmte abstrakte Gehalte der Erzählung aufs trefflichste; der Roman gewinnt durch die symbolische Gestaltungsweise an Anschaulichkeit",<sup>54</sup> so offenbart sich darin ein eigenartiges Prinzip, dichterische Symbolformen mit zweierlei Maßstäben zu messen. Die Einsichten Meiers zur Wettersymbolik müßten entweder konsequent zu Ende gedacht, oder die gerügte Versinnbildung der Naturvorgänge müßte unter die in dem Schlußzitat gerühmten Wertmaßstäbe gestellt werden. Am rätselhaftesten berührt den Leser an den Meierschen Ausführungen, daß das, was im „Großtyrannen“ als Mangel erscheint, in dem panegyrisch verherrlichten Roman „Am Himmel wie auf Erden“<sup>55</sup> nun nicht mehr als solcher erkannt wird. Denn wenn irgendwo im Bergengruenschen Werk der sinnbildliche Parallelismus zwischen innerer und äußerer Handlung, nicht nur ganz allgemein, sondern gerade in Bezug auf die Vorgänge der uns umgebenden Natur besondere Geltung hat, dann in diesem Roman. Man denke etwa an die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Carions Gemütsverfassung und die Stimmungen der Natur in Garten, am Himmel, im Sternenzelt, usw.;<sup>56</sup> man denke an den Zusammenhang zwischen dem Wolkenbruch und der dem Kurfürsten gewährten Gnade, wieder weinen zu können;<sup>57</sup> man denke daran, wie der Kurfürst im Blut-Nebel herumirrt, während er verzweifelt nach einer lösenden Entscheidung in der Ellnhofen-Affäre sucht, und wie sich, nach erfolgtem Entschluß Joachims, dieser Blutnebel lichtet;<sup>58</sup> man denke an die Szene, wo der zum Tode verurteilte Ellnhofen als Gnadenerweis vor der Hinrichtung mit seiner Braut Juliane die Ehe schließen darf: beim Eintritt in die Kapelle ist diese noch in Dunkelheit gehüllt „und auch

die starken Farben der Glasfenster waren noch nicht aus ihrem Dämmerleben erweckt." (S. 536) Während der Trauhandlung gelingt es dem zelebrierenden Priester durch seine Deutung der wahren und echten Liebe, das Entsetzliche des Schicksals dieser Menschen zu erleichtern, ja Ellnhofen sogar zur willigen Unterordnung unter dieses Schicksal zu bewegen, ein innerer Vorgang, der sich im äußeren Hellerwerden der Kapelle sinnbildhaft spiegelt: "... füllte sich die Kapelle immer mehr mit der Helligkeit des Morgens. Die Fenster erglühten rot, blau, grün und in einem leuchtenden Gelb, und Carion gewährte, wie ein farbiger Schein, der den Altar einstweilen noch mied, sich auf die beiden jungen Menschen niederzulassen begann." (S. 539)<sup>59</sup> Da sind die vielen anderen Stellen in diesem Roman, die unter dem gleichen Gesetz der sinnbildlichen Parallelität stehen: Froschgequacke dünkt dem bedrückten Carion in seiner Existenzverzweiflung „ein düsteres und höhnisches Trauergeplärr, eine widrige Totenklage ohne Anfang und Ende"; (s. 10) die erste Bekanntschaft mit Ellnhofen macht der Leser, als Ellnhofen auf den ersten Seiten des Romans aus „dem finsternen und engen Hofe" in die Höhe blickt und den „blaßgrauen Himmel, (der) eine Bedrohung auszuhauchen schien", (S. 18) erblickt, obwohl es noch Wochen vor dem eigentlichen Katastrophentag ist; den Einwohnern des Kurfürstentums, die nichts wissen dürfen und trotzdem alles wissen, offenbart sich die kommende Katastrophe in unzähligen sinnbildlichen Anzeichen: „Die Krähen schrien voll geheimer Drohung. Die angepfflockten Käme zerrten an ihren Ketten, daß ein klagender Ton metallenen aufklirrte. In jedem kleinen Sommerwölkchen schien keimhaft das Verderben zu schlummern wie der Aussatz in einer winzigen eitrigen Rötung der Haut. In den Wäldern um Berlin und Kölln habe der Regen und Gewitter verkündende Pirol noch nie so viel und so laut gerufen wie diesen Sommer." (S. 320) Duschka stößt

auf ihrem Wege zu den Aussätzigen auf Gegenstände mit widerlicher Sinnbildhaftigkeit: sie bemerkt „Schutthaufen...da lagen Scherben von Tongefäßen, zerbrochene Metallgeräte und löcherige Kochtöpfe, verbröckelter Mauerputz und verdorbene Gemüsereste; dazwischen wuchsen Disteln, Vogelmieren und Königskerzen mit geknickten Stengeln. Nachts wimmelte es hier von Ratten, bei Tage stöberten Kinder oder vorstädtische Arme in diesen trübseligen Anhäufungen.“ (S. 339/340) Die spätere Begegnung mit den Aussätzigen, die man in dem Kehrrechtplatz versinnbildet sehen muß, wird hier schon symbolisch-erhellend vorweggenommen. Als letztes Beispiel aus diesem Roman sei noch - als Parallele zu der Todesymbolik, die Nespoli auf Schritt und Tritt anzuwehen pflegt - ein Korridor vor dem kurfürstlichen Kabinett erwähnt. „Solange Ellnhofen diesen Gang kannte, hatte er, wenn er ihn zu durchschreiten hatte, jedesmal das Gefühl gehabt, dies sei der Tod;“ (S. 408) das berichtet der Dichter, als Ellnhofen zu dem entscheidenden Verhör mit dem Kurfürsten geführt wird, aufgrund dessen ihm die Todesstrafe zuerkannt werden muß. Während er im kurfürstlichen Kabinett auf des Kurfürsten Ankunft wartet, steht eine „keinem Blick durchdringbare Nacht vor dem offenen Fenster.“ (S. 409) Im gleichen Gang versucht Carion später in einer Unterredung mit Joachim, das Leben des jungen Ellnhofen zu retten, aber die Stimme des Kurfürsten klingt in dem Gang „aus der Dunkelheit wie der eines Grabes.“ (S. 508)

An dieser - nur in Auswahl - aufgezählten Beispielreihe aus dem Sintflutroman dürfte wohl klar geworden sein, daß Meiers Kritik, die Sinnbildparallelität sei, vor allem in Bezug auf Naturvorgänge, im „Großtyrannen“ zu weit getrieben, entweder auch für andere Werke zu gelten hat, oder aber jeglicher Grundlage entbehrt. Die Frage des künstlerischen Wertes dieser Stileigentümlichkeit muß hier vorläufig noch zurückgestellt werden. Denn

selbst auf die Gefahr hin, für ein hinreichend erwiesenes Stilmerkmal im Symbolschaffen Bergengruens nur noch statistisches Material aufzuhäufen, ist es wichtig darzutun - und auch das kann nur auswahlweise geschehen -, in welcher weiter Streuung diese Sinnbild-Technik das Gesamtwerk des Dichters durchzieht. Zunächst einige Beispiele aus dem „Feuerzeichen“.<sup>60</sup>

Düwekens Lebensheiterkeit und Frohsinn hat eine sinnbildhafte Entsprechung in ihrer Kaffeemaschine und ihren sehr feinen Porzellan (S. 74, 77) Die verschiedenen Seelenlagen des Gastwirtes Hahn haben immer wieder ihre sinnbildliche Entsprechung im äußeren Naturgeschehen: innerer Bedrängnis und notvoller Gemütsverfassung entspricht ein draußen tobender Sturm (S. 134, 171), und die Verhärtung seines Rechtsgefühls und die zunehmende Starrköpfigkeit in der Handhabung seines Rechtshandels - nach Anflügen von Nachgiebigkeit - spiegelt sich im gleichzeitigen Einbrechen des froststarrenden Winters (S. 155ff.) Auch die im Sintflutroman vorkommende Nebelsymbolik fehlt hier nicht. In einer Anwandlung von Überdruß über die Intrigenwirtschaft seiner Rechtssache hat er sich soweit bringen können, den Rat Düwekens zu befolgen und beschloss den der Sache ihren normalen Lauf zu lassen. In diesem Gefühl möchte er die Brandstätte, die Ursache des ganzen Handels, nochmal besuchen. Er geht in dichtem Nebel durch die winterlich-herbstliche Landschaft. Auf diesem Spaziergang macht er heftige Seelenkämpfe durch, deren Ergebnis die Einsicht ist, daß der Wunsch, nachzugeben eine Versuchung gewesen sei, und daß er den Kampf im Interesse der Richtigkeit der Welt fortzusetzen habe. Ausgelöst wird diese Einsicht durch ein eigenartiges Naturschauspiel, das ihn an das Feuerzeichen gemahnt. „Der Wind hatte die Nebel aufgerissen, von Sekunde zu Sekunde verbreiterte sich die Bresche, milchige Schwaden hasteten, rötlich erhellt, davon. Land und Meer lagen weithin offen.

Ungeheuer stand, schon dem Horizont nahe, die Sonnenscheibe am Himmel. Was aber von ihr strahlte, das war nicht jenes versehrte blaßrötliche Licht, das den Abenden des späten Jahres eigentümlich ist: es war eine reine, ungekränkte, hochrote Flammenglut, ein gewaltiges Feuerzeichen. Fächerförmig aufgefaltet, drangen die Strahlen majestätisch durch die Sonne." (S. 150)

Wie hätte Hahn mit solch sichtbarem Zeichen vor sich nicht an die Richtigkeit seiner Sache glauben sollen? Der Nebel verzieht sich, Hahn sieht seinen Weg wieder klar vor sich.<sup>61</sup>

Im „Starosten“ versinnbildet das Gewitter an Suzons Geburtstag dem armen Christian die Macht und den Zorn seines Vaters, und in der gereinigten Luft, z.T. auch von dieser angeregt, spiegelt sich Christians Entschluß, sich endgültig vom Vater zu lösen.<sup>62</sup> Der Starost selbst, der in einer gewaltigen Selbstüberwindung sich soweit erniedrigt hat, den Intriganten Przegorski bei der Heimholung seines Sohnes um Hilfe zu bitten, spürt in jeder Faser den Verrat an seinem eigenen Wesen, wie auch alles ihn Umgebende diesen Verrat sinnbildlich ausstrahlt: „Klang nicht das Sensendengeln wie das Wetzen eines Richtschwertes? Sichel und Sense mußten schneiden, was nicht mehr stehen wollte. Das Einfahren der hochgetürmten Erntewagen wies auf Tenne und Dreschflegel. Spreu würde vom Weizen gesondert, Leichtes und Wertloses vom Schweren und Echten... Gelbe Stoppeln mahnten an das Gras, von dem der Psalmist sprach, das da bald welk wird und des Abends abgehauen wird und verdorret.“ Wenn die Schnitter das Lied singen „In der Mühle, in der Mühle, mein Zickelchen“ fällt ihm das Sprichwort von Gottes Mühlen ein, „Ja alles lud ihn zu Gerichte“. (S. 87/88) Dieses Gericht kommt dann unter anderen Umständen und anders als er es erwartet hatte, und wahrscheinlich auch, ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, in der großen Einsamkeit, die ihn nach dem Tode der Starostin

befällt. Anlässlich eines Beileidsbesuches der Agathe erkennt diese auf dem Friedhof am Grabe der Starostin, wie einsam und gebrochen der alte Starrkopf im Grunde war. Es ist bestimmt kein Zufall, daß Bergengruen diese Szene ausgerechnet in den Herbst legt - rein episch allerdings dadurch bedingt, daß Agathe der Ernte wegen im Sommer von ihren Gütern nicht abkömmlich war.

„Zwischen A stern und Georginen gingen sie (der Starost und Agathe) an den niedrigen mit morschen Holzkreuzen geschmückten Gräbern vorbei.“ (S. 139) Und des Starosten Abgang von dieser Szene steht ganz im Zeichen des Herbstes: „Der Kopf sank ihm ruckhaft auf die Brust, der mächtige Oberkörper schien in sich zusammenzufallen, und langsam, mit gekrümmtem Rücken und müden Schritten wankte er zwischen den herbstlich umblühten Gräbern davon.“ (S. 140)

Zusätzlich zu diesen Beispielen sinnbildhafter Paralleli-  
tät in den Romanen sollen einige Stichproben aus dem Novellen-  
werk diese Übersicht beschließen. In der Novelle „Sternenstand“  
bekennt die Herzogin ihre Liebe zu Varenna, der den Spitznamen  
„Jungfrau“ trägt, und dessen großer Nebenbuhler sein, starker  
Gegner Leone ist, indem sie auf den neuen Stand der Planeten  
hinweist: „Übrigens hat der Stand der Gestirne eine Veränderung  
erfahren. Die Venus ist aus dem Sternbild des Löwen in jenes  
der Jungfrau getreten.“<sup>63</sup>

Neben der Wappensymbolik in der Erzählung „Jungfräulichkeit“  
entfaltet der Dichter noch eine mit dem Wappenbilde aufs engste  
verflochtene Natursymbolik. Margarethe von Kampehl hat in einer  
Mondnacht auf dem Wartturm des Klosters den Entschluß gefaßt,  
den Tod des Liebhabers durch eine willige Hingabe ihres Magd-  
tums an das Männliche zu sühnen. Die winterliche Mondnacht  
scheint ihr diesen Entschluß zu bestätigen: „Es fiel ihr jetzt

ein, daß die Göttin Diana, Schutzherrin der Jungfräulichkeit, in eine Verbindung zum Monde gebracht und mit einem mondförmigen Schmuckzeichen im Haar abgebildet wurde, und zugleich schien ihr der mondbeglänzte Schnee mit seinem reinen, keuschen, unbefleckten Weiß die klare Jungfräulichkeit widerzuspiegeln. Aber Mond und Schnee, diese Zeichen der Jungfräulichkeit, waren wohl rein, zugleich jedoch kalt, starr, unfruchtbar, tot. Das Leben indessen wurde gerufen und gepriesen von der Sonne, dem glühenden Sommergestirn der Leidenschaft."<sup>64</sup>

In der „Novelle von den 5 Strophen“ wird Andrea del Siro auf dem Heimweg von einem Liebesabenteuer unter dem „Portica della Morte“ erdolcht.<sup>65</sup> Kurz vorher hätte sich ihm, wenn er aufmerksam gewesen wäre, die Todesnähe schon aus der Umgebung offenbaren können: „Auf der Straße lag ein weißer Mondschein, und Licht und Schatten waren mit großer Schärfe voneinander geschieden. In den gewölbten Bogengängen hallten seine Schritte so hohl wider, als würde gegen einen leeren Sarg geschlagen.“<sup>66</sup>

In der Erzählung „Calibans Geliebte“, neben „Palageja“ sicher die unappetitlichste Erzählung des Dichters, ist ein Schmetterling der Träger der Kongruenz zwischen innerem und äußerem Geschehen. Die westindische Insel, auf welcher ein russisches Schiff strandet, spielt durch gewisse Ereignisse der Besatzung dieses Schiffes so übel mit, daß alle die Natur als eine brutale und gefühllose Macht empfinden, dem Menschen lobensfeindlich und sogar todbringend. Das wird sinnbildlich dargestellt an einem „riesigen gelben Falter mit feuerroten Flügeltupfen. Breitete er die Schwingen aus, so meinte man, auf ihnen ein Gesicht wahrzunehmen, das von einem Lächeln gleichmütigen Spottes bewegt schien. Und so sehr dünkte die Männer dieser Schmetterling, der ihnen beim ersten Betreten der Insel entgegengeflatt-

tert war, die Art der Insel auszudrücken in all ihrer Farbigkeit und abgründigen Fremdheit, daß sie dem Eiland den Namen Schmetterlingsinsel gaben..<sup>67</sup> Dieser Falter erscheint immer dort, wo Menschen entweder mit sich selbst oder der Umgebung der Insel in Konflikt sind. Darja, die Tochter des Kapitäns, ist durch gewisse Vorgänge, die durch die Strandung auf der Insel bedingt sind, bei der ganzen Besatzung in Mißkredit geraten. Es gelingt ihr nicht, trotz ernsthaften Bemühens, die Sympathien der Besatzung zurück zu gewinnen, und von dem Versuch ablassend gewährt sie einander für die Insel typischen Schmetterlinge „und die feuerfarbene Gesichtzeichnung auf den Schwingen schien spöttisch zu lächeln,“<sup>68</sup> eine Szene, die sich in fast genauer Parallelität bei Darjas und Calibans Beerdigung - beide sind ein Opfer der Insel geworden - wiederholt: „Träge schaukelnd glitt ein riesiger gelber Schmetterling über die beiden Körper hin und rastete einige Sekunden lang auf Calibans Gesicht. Dann erhob er sich wieder, und auf den ausgebreiteten Schwingen zeigten feuerrote Flecken ein Gesicht, das in gleichmütigem Spott zu lächeln schien.“<sup>69</sup>

In der Darstellung der Belegstellen für das Stilmerkmal der inneren und äußeren Kongruenz, wurde bewußt auf eine Werkchronologie verzichtet, um die breite Streuung dieser Stileigentümlichkeit darzutun. Es ist jedoch nicht ganz abwegig, darauf hinzuweisen, daß diese Eigenart der sinnbildlichen Technik schon in den ganz frühen Werken des Dichters vorkommt, und sich bei ihm nicht erst im Laufe der Zeit herausgebildet hat. Im frühen Roman „Das Gesetz des Atum“ (1923) erlebt der Held des Buches, Nikolai Laurentius, seine „Bekehrung“ zur Alchemie und zum Spiritismus im Umkreis einer etwas düsteren Abendgesellschaft, die sich in einem Garten im baltischen Tuckum eingefunden hat.

„Die alten Herren waren aufgestanden und setzten ihre, wie mir schien, ziemlich konfuse Diskussion im Umhergehen fort. Dazwischen sah man ihre glühenden Zigarren wie die weit auseinanderstehenden Augen eines Fabeltieres durch die schwarzen Büsche funkeln.“<sup>70</sup> Dagegen werden freudige Emotionen, leichte Lebensgefühle, gesteigerte Daseinserwartung sinnbildlich in winterlichen Landschaften mit frischem, gutem und reinem Schnee gespiegelt.<sup>71</sup>

Schon allein die Länge des eben behandelten Kapitels zeigt, welch breiten Raum diese rein ästhetisch-ausschmückende Symbolik im Werke Bergengruens einnimmt. Sie durchzieht in breiter Streuung das Gesamtwerk des Dichters und darf als eine der hervorstechendsten Stileigentümlichkeiten seines Werkes gelten. Es ist fast, als ob der Dichter durch diese enge Verflechtung des Inneren mit dem Äußeren immer wieder auf die in aller irdischen Realität beschlossen liegende tiefere Aussagekraft hinweisen möchte.

XI. KAPITEL: STRUKTURMERKMALE DES SYMBOLISCHEN IN  
BERGENGRUENS LYRIK

Zu den Untersuchungen des Symbols in Bergengruens Prosa gehört nun noch ein kurzer Hinweis auf die Symbolik in des Dichters Lyrik.<sup>1</sup> Die Lyrik folgt naturgemäß anderen Gesetzen als die Prosa, weshalb auch die Symbolstruktur etwas anders gelagert sein wird. Immerhin gelten viele grundsätzliche Dinge für beide Bereiche. In dem Kapitel über die Grundsymbolik im Werke Bergengruens wurde der Anteil der Lyrik zu diesem Bereich in der Dichtung dieses Dichters schon recht ausführlich behandelt. Es wäre wenig sinnvoll, in einer so einheitlich gestalteten Lyrik wie der Bergengruens nun viele verschiedene Strukturtypen des dichterischen Bildes herausarbeiten zu wollen. Wenn dies bei der Prosa zu kaum mehr als vier Kategorien geführt hat, die ja unter sich wieder sehr stark miteinander verwandt sind, so würde eine solche Methode der Klassifizierung in der Lyrik erst recht zu germanistischer Haarspalterei führen. Es wird daher die Aufgabe dieses Kapitels sein, an ganz wenigen aber exemplarischen Beispielen zwei Grundtypen des lyrischen Bildes aufzuzeigen:

(a) die mystisch-religiöse Chiffre und (b) das Gleichnis.

(a) Die mystisch-religiöse Chiffre

Es mag vielleicht gewagt sein, den Begriff „Chiffre“ hier wieder aufzugreifen, nachdem er im ersten Teil dieser Arbeit einigermaßen fest gegen die traditionelle Symbolik, der Bergengruen ja zugerechnet werden muß, abgegrenzt worden ist. Trotzdem darf er mit einer gewissen Berechtigung auch für den hier zu untersuchenden Zusammenhang herangezogen werden. Denn es handelt sich dabei um Sinnbilder, die sich jeglichem deutenden Zugriff entziehen. Beim genaueren Zusehen ergibt sich, daß Bergengruen solche im

wahrsten Sinne des Wortes mehrschichtigen Bilder eigentlich nur im religiös-mystischen Bereich verwendet. Daher die Bezeichnung „mystisch-religiöse Chiffre“. Dabei gilt zu beachten, daß die Bergengruensche Chiffre mit dem Chiffre-Begriff, wie er früher in dieser Arbeit definiert wurde, nur das Rätselhaft-Unausdeutbare gemein hat. Die konkrete Bildwelt, also die Gegenstände, die die Grundlage des Sinnbildes ausmachen, sowie der sich in diesen Bildern offenbarende Glaube an eine im Göttlichen ruhende Welt, unterscheiden die Bergengruensche Chiffre ganz entschieden von der „modernen“. Nur unter diesen Vorbehalten also ist der Terminus „Chiffre“ auf Bergengruens Lyrik anwendbar.

Dieser Bildtyp soll nur an zwei Gedichten untersucht werden:  
„Mystische Ausfahrt“<sup>2</sup> und „Aufruf“<sup>3</sup>

#### Mystische Ausfahrt

Aus dunklem Schlaf, aus tiefem Schacht  
Wach auf! Dies ist die höchste Nacht.

Es schwillt der Saft. Die Schale bricht.  
Du trittst als Frucht ans Mittnachtslicht.

Ein Fittich weht. Die Stube birst.  
Frei stehst du auf des Daches First.

Von Norden strömt ein weißer Schein.  
Du sollst der Uranfänger sein.

Reck aus die Hand! Sie leuchtet blank.  
Tritt kühnlich auf die Wolkenbank!

Die Wolkenbank gerinnt zum Kahn.  
Stoß ab! Dein ist der Ozean.

Es blüht der Stein. Es keimt der Sand.  
Der Ruder grünt in deiner Hand.

Fahr aus! Du brauchst kein Weggeleit.  
Du hast die Unermeßlichkeit.

Der göttliche Hermaphrodit  
Steht dir zu Häupten im Zenith.

Milchstraßen tropfen silbern ein.  
Bald wird die Zeit gestorben sein.

Vom Titel her ist das Gedicht in der Grundaussage leicht zu

fassen, der Dichter singt vom Aufbruch in eine nicht näher bestimmbare Unendlichkeit. Dabei wird sofort klar, daß die Bilder des Gedichtes nicht konkret gemeint sein können. Der Dichter hat vielleicht eine Vision, aber kein konkretes Mitternachts-erlebnis, wie man das etwa von Mörikes „Um Mitternacht“ vermuten könnte. Die Bilder entstammen auch weit auseinander liegenden Bereichen der Natur (Frucht, Flügel, Sterne, usw.) es ist also keine Einheitlichkeit im Bildmaterial angestrebt. Nur eines haben alle Bilder gemeinsam: den sinnbildlichen Hinweis auf Aufbruch, Reife, Vollendung: Aufwachen aus tiefem Schlaf, Nacht der Vollendung („höchste Nacht“ gemeint ist das Bild der Mitternacht, wenn die Zeit still steht), schwellender Saft, brechende Schale, reife, ans Licht tretende Frucht, wehender Fittich, berstende Stube. Die weiteren Bilder versinnbildeln den Aufbruch ins Unendliche: die Wolkenbank, die zum Kahn wird, die Belebung von sonst toten Gegenständen (grünender Stein, keimender Sand, grünender Ruder), die silbern eintropfenden Milchstraßen, die sterbende Zeit - alles Bilder, denen man entnehmen muß, daß die zeitlose und raumlose Ewigkeit anbricht. Unerklärt bleiben der von Norden kommende weiße Schein und der göttliche Hermaphrodit. Man kann vermuten, der Dichter habe an gewisse Sternbilder oder gar Konstellationen gedacht. Aber es ist wohl richtiger, diese Bilder nicht auf eine Bedeutung hin einschränken zu wollen: daß sie den Bereich des Kosmischen und Mythischen versinnbildeln, mag genügen.<sup>4</sup>

Aus diesen kurzen Hinweisen ist schon klar, daß das Gedicht keine fest fixierbare Bedeutung hat. Man könnte darin vieles erblicken: Geburt, Tod, Auferstehung, kosmisches Allgefühl, pantheistische Einswerdung mit der Natur, christliches Ewigkeitsbild, natur-mythische Verzückung, usw. Jede Deutung ließe sich einigermaßen gewaltlos aus dem Gedicht heraus begründen und sie wäre nur dann

falsch, wenn man sie als die allein gültige sehen wollte. Darin liegt ein wichtiger Berührungspunkt mit der Chiffre: die unbeschränkte Deutungsmöglichkeit. Von daher rechtfertigt sich auch die Umschreibung religiös-mystische Chiffre für diesen Bildtyp. Die Bilder entstammen festgefügtten Begriffswelten, werden aber mit geheimnisvoll vieldeutigen Sinninhalten beladen. Immerhin ist in diesem Gedicht die allgemeine Grundaussage mit einiger Sicherheit bestimmbar: der Aufbruch ins Unendliche, Außerirdische, in das, wofür man heute das sehr praktische Wort „Transzendenz“ hat.<sup>5</sup> Daß Bergengruen das Gedicht wahrscheinlich im christlichen Sinne verstanden wissen möchte, legt nur die Kenntnis seiner Biographie nahe - und vielleicht die Überschrift. Sonst ist das Gedicht dogmatisch sehr neutral.

Eine fast identische Aussage wie „Mystische Ausfahrt“ enthält das Gedicht „Aufruf“.

#### Aufruf

Der dunkle Felsenbau zerriß  
Das Licht brach in die Finsternis.

Im Abgrund glüht das goldene Vlies,  
Das nitternächliche Paradies.

Am Himmel droht ein blutiger Schweif.  
Stimm an dein Wort! Das Wort ist reif.

Stoß in dein Horn! Heb an den Streit!  
Du hast unendliches Geleit.

Aus Wolken reißt sich Schritt um Schritt.  
Sie drängen zu, sie ziehen mit.

Sie schwelln zu Schar und Aberschar,  
Wolln in ein neues Weltenjahr.

Im Norden steht der Sonne Licht.  
Sternadlerflug streift dein Gesicht.

Der Saft, der zum Kristall gerann,  
Die ewige Lilie blüht dich an.

Die Stunde wächst äonengroß  
Und bricht das Siegel Salomos.

Stoß in dein Horn! Heb an den Streit!  
Brich auf! Du hast die Ewigkeit.

Auch hier steht im Vordergrund der Gedanke des Aufbruchs, vielleicht unter etwas anderem Blickwinkel, denn der am Himmel drohende blutige Schweif, die Mahnung zum Hornstoß und Kampf haben etwas von Gericht oder Vergeltung oder Kampf, kurz von christlicher Sicht her drängen sich inwillkürlich Vorstellungen des Jüngsten Gerichts auf, wobei die herbeiströmenden, aber nicht näher umschriebenen Scharen mit einer Rolle spielen mögen. Aber vielleicht ist mit dieser „Einschränkung“ und Bedeutungsfestlegung schon zu viel gesagt. Denn andere Bilder des Gedichtes deuten auf Erlösung und Befreiung („der dunkle Felsenbau zerriß“). Auch hier finden sich die Bilder des Reifens: der zu Kristall geronnene Saft bekommt neues Leben, die Lilie blüht wieder (warum ausgerechnet die Lilie? besteht hier ein Bezug zu der allgemeingültigen Bedeutung der Lilie als Blume der Unschuld, der Reinheit?). In vielem, nicht zuletzt auch in der mit dem vorigen Gedicht identischen Form, entspricht das Bildmaterial dieses Gedichtes der „Mystischen Ausfahrt“: Gewinn der Unendlichkeit, die Mahnung zum Aufbruch, die wehenden Flügel, der Bezug zur Sternenwelt, die mitternächtliche Stunde, der Nordschein, das Blühen von vorher toter Substanz, das Heranziehen antikenmythologischer, nicht-christlicher Attribute: „Hermaphrodit“, „Goldenes Vlies“. Weitere Ausführungen sind überflüssig, denn das Gedicht bestätigt im Grunde nur die Ergebnisse der Interpretation des ersten.

Bergengruen war sich der Dunkelheit mancher seiner Gedichte bewußt, wenn auch nur aus den Klagen seiner Leser. Er bekennt in seinen theoretischen Schriften, daß er oft gefragt worden sei, „was er mit einem bestimmten Gedicht habe sagen

wollen", und daß er solchen Fragen immer mit dem Hinweis begegnet sei, die Frage sei nicht berechtigt. Er sage in einem Gedicht „Nichts anderes, als was darin zu lesen steht. Kann dies nicht verstanden werden, so ist entweder das Gedicht mißglückt oder der Frager. Was also gibt es zu reden? Ich habe das Gedicht doch gemacht, weil mir das, was ich ausdrücken wollte, eben auf eine andere Weise nicht ausdrückbar schien. Und was für einen Sinn hätte denn ein Gedicht, wenn sich das in ihm Gesagte genau so gut mit einigen umschreibenden Prosasätzen mitteilen ließe?"<sup>6</sup>

Trotz dieser Aussage muß festgehalten werden, daß in einer ganzen Reihe von Gedichten, diese von Bergengruen beabsichtigte Klarheit nicht verwirklicht ist, es sei denn der Dichter habe die Vieldeutigkeit dieser Gedichte und ihrer chiffreartigen Bildformen als Beispiel für Unaussprechliches beabsichtigt. Immerhin nehmen die Gedichte, deren Bildwelt dem Bereich der religiös-mystischen Chiffre zuzurechnen ist, im gesamten lyrischen Schaffen des Dichters einen verhältnismäßig kleinen Raum ein. Wenn eine Auswahl gestattet ist, würde ich, im vollen Bewußtsein, daß eine solche Auswahl nicht ohne Ausschaltung subjektiver Maßstäbe möglich ist, die folgenden Gedichte der hier untersuchten Kategorie zuordnen. Dabei ist zu bedenken, daß das Element des Religiös-Mystischen nicht in allen Gedichten gleich stark vertreten ist - aber das Chiffrenhafte eignet ihnen allen. Es handelt sich um die Gedichte:<sup>7</sup> Die Heimkehr (S. 7), Geheimnis (S. 17), Lied der Kentauren (S. 20), Die hohe Zeit (S. 49), Der Inselbaum (S. 62/63), Anrufung um das Wort (S. 64), Totenopfer (S. 85/87), Der Pilger und der Knabe (S. 91), Die verborgene Frucht (S. 72), Du hast den Tag ertragen (S. 94), Un-erreichbar allen Händen (S. 268/269), Flamme und Quelle (S. 270), Jenseits des Todes (S. 271), Das grüne Blatt (S. 273/274), Der

Aufgestiegene (S. 278), Singe, du Brunnenmund (S. 282/283), Der Adept (S. 285), Das Unbenennbare (S. 286), Der Gast,<sup>8</sup> Zum neuen Pol (S. 128/129), Versus mystici (S. 146), Späte Heimkehr (S. 148), Wiedergeburt (S. 149), Sei, Adept gewillt.<sup>9</sup>

(b) Das lyrische Bild als Gleichnis:

Neben dem chiffrehaften Sinnbild nimmt das gleichnishafte in der Lyrik Bergengruens den weitaus größten Raum ein. Diese Lyrik des Dichters hat im Grunde die gleiche Aufgabe wie die metaphysische Pointe in der Novelle, nämlich „das große Gewebe des Seins an einem Zipfel zu erfassen und in der Einzelheit die Hand des Schöpfers zu fühlen.“<sup>10</sup> „Das Dinglich-Gegenständliche soll plötzlich den Blick in eine übersinnliche Welt freigeben.“<sup>11</sup> Aber im Gegensatz zur Novelle, wo die Sinnbildhaftigkeit entweder in Handlung umgesetzt, oder doch durch einen, wenn auch indirekt, an der Handlung teilnehmenden Gegenstand gestaltet werden kann, muß durch die gattungsmäßig bedingte Andersartigkeit der Lyrik in dieser das Sinnbild eine andere Struktur bekommen, nämlich eine zeigende, nur hinweisende und vergleichende. Das lyrische Sinnbild hat kaum handelnde Funktion, wie das erzählende, sondern nur erhellende. Freiburg-Rüter hat das richtig erkannt, und daher das Symbolische der Bergengruenschen Lyrik unter dem Begriff Gleichnis zusammengefaßt.<sup>12</sup> In gewisser Weise ist das natürlich eine Verallgemeinerung, aber wohl eine berechnete, denn das Suchen nach Abstufungen und differenzierenden Kategorien würde zu überspitzten Grenzziehungen führen. Zwei Beispiele sollen diesen Sinnbildtypus illustrieren: „Die Meise“<sup>13</sup> „Die Reiher“.<sup>14</sup>

Die Meise

Könnte ich dir sagen, kleine Meise,  
wie ich dir so wohl gesonnen bin!  
Lockend vor dem Fenster liegt die Speise,  
doch du Ängstliche wagst dich nicht hin.

Und wie oft du hurtig angefliegen,  
zitternd zwischen Bängnis und Begehr,  
jedesmal hats dich zurückgebogen  
und gezwungen doch zur Wiederkehr.

Immer wohl in winzigen Flügelleibe  
wird das Herz dir vor Erschrecken kalt,  
siehst du durch die unbegriffne Scheibe  
düster meine riesige Gestalt.

Jetzt! Im Fluge griffest du die Beute,  
birgst sie flink in Zweigicht und Genist.  
Wüßtest du, daß i c h die Nahrung streute,  
ohne Feindschaft, ohne Hinterlist,

daß du Gerngeschenktes fortgetragen,  
fürchtig wie gestohlenen Gewinn -  
kleine Meise, könnte ich dir sagen,  
wie ich dir so wohl gesonnen bin!

Ach, es bangte dir vor keinem Zorne,  
kämeest wie der fromme Hund zum Herrn,  
selig schmaustest du vom fetten Korne  
und der Sonnenblume süßem Kern.

Liebest dich auf meiner Schulter nieder,  
und die Krume nähmst du mir vom Mund,  
kehrtest alle Morgen traulich wieder,  
und wir schlössen einen langen Bund.

Ihr in Wipfeln und in grauen Nestern,  
Ruhelose zwischen Flucht und Schmaus,  
kleine Meisen, meine scheuen Schwestern,  
wie getreu sprecht ihr mich selber aus!

Allenthalben ist mein Tisch gerichtet,  
weißes Brot und schwarzer Wein im Krug,  
Süß und Bitter ward mir zugeschichtet,  
und der große Wirt ist ohne Trug.

Ach, es bangte mir vor keinem Grimme  
und mich drückte keine Kümmernis,  
ach, verstünde ich nur seiner Stimme  
stille Ladung: nimm und iß.

In kaum einem anderen Gedicht hat Bergengruen sich so stark der Tradition der Barock-Lyrik genähert wie hier: von der äußeren Länge, über die vollendete und bruchlose Rhythmik bis hin zu dem Satz „wie getreu sprecht ihr mich selber aus“, der nun auf die gleichnishafte Schlußfolgerung vorbereitet, entspricht

alles den Dichtungsprinzipien des 17. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Es sind auch nicht alle Gedichte Bergengruens so stark gleichnishaft geprägt; dies Beispiel wurde gerade wegen seiner auffallend starken Gleichnishaftigkeit gewählt. Das Gedicht ist so klar und in seiner Aussage so eindeutig, daß es keines Kommentars bedarf. Es genüge der Hinweis, daß wie in den biblischen Gleichnissen die beiden Seiten der sinnbildlichen Gleichung glatt aufgehen. Die Meise fürchtet die dunkle Gestalt des Menschen, weil sie diese nicht begreifen kann - so fürchtet der Mensch den unerklärlichen Gott; der Mensch ist der Meise jedoch nur gut gesinnt, er möchte ihr Bestes - so steht es auch in dem Verhältnis Gott - Mensch; kennte die Meise die große Liebe des für sie sorgenden Menschen, würde sie sich getrost nahen - entsprechend würde der Mensch sich nicht gegen die im Abendmahl geschenkte Speise sträuben.

Die „Meise“ ist in ihrer sinnbildlichen Gleichnishaftigkeit christlich. Und so recht Freiburg-Rüter hat, wenn er sagt, das Grunderlebnis der Bergengruenschen Lyrik sei mythisch bedingt,<sup>16</sup> so ist doch auch wahr, daß nicht alle Gleichnishaftigkeit in dieser Lyrik auf ein christlich-mythisches Grunderlebnis deutet. Das zweite Gedicht, das unter dem hier untersuchten Gesichtspunkt erwähnt werden soll, ist nicht nur in Form und Struktur ganz anders geartet als die „Meise“, sondern auch in seiner inhaltlich-gehaltlichen Aussage.

#### Die Reiher

Regungslos, mit der Hälse heraldischem Beugen,  
stehen die Reiher, unzählbar, konturenscharf  
über den hurtigen grünlichen Wellen im silbernen Licht.

Sieh, das Leben, das edel geartet, bedarf,  
sich zu bezeugen,  
der Bewegungen nicht.

In diesem formvollendeten Kleinod, das Bergengruen auch als

einen Meister der freien lyrischen Form zeigt, ist das Gleichnis in sechs lyrische Verse gebannt. Das Sinnbildliche bedarf wiederum keines Kommentars. Das Gedicht spricht für sich selbst. An einem konkret sichtbaren Wesen aus der Natur eröffnet sich dem Dichter ein Blick in tiefere Zusammenhänge des Daseins. Und das wird in einem Gedicht, das von meisterhaftem Formkönnen zeugt, lyrische und gleichnishafte Gestalt. Wollte man es interpretieren, müßte man in dürftiger Prosa sagen, was sich lyrisch nicht besser sagen läßt. Dem Interpreten bleiben lediglich einige Bemerkungen zur Form. Und um die geht es hier nicht in erster Linie.

Da der weitaus größte Teil der lyrischen Sinnbildformen im Werke Bergengruens zu dem hier besprochenen Typus des Gleichnisses gehört, kann auf eine Aufzählung der betreffenden Gedichte verzichtet werden. Es genüge noch der Hinweis, daß der Dichter selbstverständlich auch Gedichte ohne ausdrücklich sinnbildlichen Gehalt geschrieben hat, die aber - weil nicht direkt zum Thema gehörend - hier unberücksichtigt gelassen werden.<sup>17</sup>

D R I T T E R   T E I L

XII. KAPITEL: BERGENGRUENS SYMBOLIK UND DAS

20. JAHRHUNDERT

a) Stand der Forschung

Am Ende der Symboluntersuchung des Bergengruenschen Werkes sind nun einige Schlußfolgerungen zu ziehen. Dabei empfiehlt es sich, kurz einen Blick auf die Forschung, soweit diese sich überhaupt mit der Symbolwelt des Dichters auseinandergesetzt hat, zu werfen. Ganz allgemein darf man wohl behaupten, daß die nicht sehr zahlreichen Literaturwissenschaftler, die sich des Bergengruenschen Werkes angenommen haben, fast ausnahmslos das Weltbild des Dichters bejahen und daß schon von diesem Ausgangspunkt her Bergengruen recht positiv gesehen wird. Dort wo diese weltanschauliche Übereinstimmung nicht gegeben ist, sinkt die Bewertung des Dichters zur unsympathischen Mißachtung herab.<sup>1</sup> Da die vorliegende Untersuchung sich ausschließlich der Bergengruenschen Symbolik widmet, wird nur der Forschungsstand zu diesem Themenkreis beleuchtet. Die mehr allgemeinen Würdigungen werden dabei nur am Rande berücksichtigt.<sup>2</sup>

G. Rief äußert sich sehr anerkennend über die künstlerische Qualität der Bergengruenschen Symbolik. Sein Ausgangspunkt ist ein Zitat von J. Bentz: „Bei aller Gegenständlichkeit gleitet Bergengruens Novelle niemals zur undurchsichtigen Symbolistik ab und bei aller Tiefe verliert sie nie ihre Gegenständlichkeit und Sachlichkeit.“<sup>3</sup> Vor allem erkennt Rief die symbolische Leistung Bergengruens darin, daß er die im Schwinden begriffene Symbolkraft der Dichtung unserer Zeit, in welcher „die Novelle zur

bloß artistischen Einheit herunter sinkt“<sup>4</sup> wieder neue Impulse zugeführt habe. Es wird das wesentliche Ergebnis dieses Kapitels sein, zu zeigen, daß das gerade nicht der Fall ist. Auch die Ansicht Riefs, daß die Symbolik Bergengruens auf einer vielfältigen, nie ganz auszuschöpfenden Mehrschichtigkeit beruhe, dürfte durch die vorliegende Arbeit als unhaltbar erwiesen worden sein - mit Ausnahme der religiös-mystischen Chiffre.<sup>5</sup> Überhaupt eignet der Riefschen Arbeit eine gewisse Einseitigkeit dadurch, daß die Verehrung, die der Verfasser dem Bergengruenschen Werke entgegenbringt, die Objektivität, die man in einer Dissertation erwarten sollte, sehr stark beeinträchtigt. Und das Urteil Riefs: „So sucht der Dichter in einer makellosen Gestalt das Tiefste und Schönste, von dem die Dichtung überhaupt künden kann, zu offenbaren: die ewige Wahrheit, wie sie Christus verheißen hat,“<sup>6</sup> widerspricht diametral der Bergengruenschen Überzeugung, an die er sich, zumindest was das Novellenwerk betrifft, auch ganz bestimmt gehalten hat, nämlich daß christliche Glaubenswahrheiten keiner literarischen Bestätigung bedürften und daß man überhaupt die Dichtung keiner bestimmten Idee dienstbar machen dürfe.<sup>7</sup> Man tut dem Symbolschaffen des Dichters unrecht, wenn man es nur von dessen Christentum und nicht von seinem dichterischen Eigenwert her beurteilt. So trostvoll das Werk dieses Dichters dem besorgten Zeitgenossen anmuten mag, so darf unter diesem Trost die wissenschaftliche Objektivität - sofern diese in der Literaturwissenschaft überhaupt möglich ist - doch nicht zu kurz kommen.

In fast allen Untersuchungen zur Symbolik des Dichters spielt das Problem der vom Dichter im Eigenkommentar ausgedeuteten Sinnbildlichkeit eine Rolle. Die Meinungen dazu sind durchaus nicht einhellig. Kunisch meint, „der Sinn seiner [Bergengruenschen]

gruens] Geschichten, [sei] ihre Form, die Weise, wie sich das Problem in der Form erledigt, nicht eine angehängte Moral."<sup>8</sup>

Daß diese Behauptung, die Moral - in der Terminologie des Dichters darf man sagen, die metaphysische Pointe - sei in die Form gebannt, nur für einen beschränkten Teil des Gesamtwerkes gilt, hat die vorliegende Arbeit ausführlich gezeigt. Es gelingt durchaus nicht immer, das im Symbolischen versteckt liegende Bedeutungsmoment bruchlos in die Form aufzunehmen. Es wurde ferner gezeigt, daß der Dichter sich dieses Umstandes bewußt war und daß er diese Stileigentümlichkeit nicht unbedingt als einen Mangel - im besten Falle als eine in der heutigen Dichtungssituation begründete Unvollkommenheit - ansah. Die Forschung hat auf diesen Gedankenlinien des Dichters weitergedacht. Migner begründet die stellenweise vorkommende aufdringliche Deutlichkeit der Bergengruenschen Symbolik mit folgenden Argumenten: es gehe dem Dichter um eine klar erkennbare Aussage, die Gefahr des Didaktischen sei zwar dabei vorhanden, werde aber dadurch verringert, daß der Dichter immer im Sinne einer Meinungsäußerung spreche, niemals aber im Sinne einer Belehrung - bestes Beispiel, die beiden letzten Rittmeister-Bücher -, und drittens komme es dem Dichter nicht immer unbedingt auf die Distanz zum Leser an, im Gegenteil, sehr oft spüre man deutlich das Bestreben, diese Distanz nicht nur zu verringern, sondern sogar zu Überbrücken.<sup>9</sup>

Ähnliche Gedanken finden sich bei H.G. Weiss. Er erkennt zwar, daß die Sinnbildlichkeit sich bei Bergengruen oft etwas zu deutlich äußert, räumt aber doch ein, daß es in die spezifische Stileigentümlichkeit des Dichters gehöre und von daher verstanden werden müsse. Viele Sinnbilder seien ganz bewußt als Gleichnisse komponiert und müßten als solche verstanden werden. „Das Gleichnis will lehren und will zeigen. Bergengruen als moderner Dichter verfällt jedoch nicht in den Traktätchenton vergangener

Zeiten, er schreibt nicht für die moralische Erbauung seiner Leser... Die Lehrhaftigkeit wendet sich so gut wie nie direkt an den Leser, sondern ist in den meisten Fällen verkleidet in einen Kommentar des zur Einsicht gekommenen Helden."<sup>10</sup> Nach Weiss kennzeichnet gerade die Fähigkeit, zu Einsichten kommen zu können, die Entwicklung der Bergengruenschen Gestalten:

„Sie werden sehend und hellhörig für geistige und seelische Werte.“<sup>11</sup> Und der Leser habe die Möglichkeit, an dieser Entwicklung teilzuhaben: „Auch der Leser erkennt fast immer die gleichnishaften Begebenheiten und hat keine Mühe, sie richtig auszuliegen.“<sup>12</sup> G. Rief führt diese Auffassung noch weiter, indem er nicht nur in der Eigenausdeutung der Symbolik, sondern auch ganz allgemein zu der bei Bergengruen sehr beliebten Technik des dichterischen „Zwischenredens“ die Meinung vertritt, der Dichter bringe damit ein Strukturelement in seine Erzählungen, das im Drama der Alten der Chor innehatte. Der Leser soll bewußt auf das Wesentliche hingelenkt werden. „Das darf als Beweis dafür angesehen werden, daß Bergengruen vom Individuellen ausgeht und es in die Sphäre des Allgemeinen hebt, daß also seine Dichtung symbolisch verstanden werden will, indem durch sie dem ‚zuhörenden‘ Leser die Tatsache der Doppelnatur alles Geschehens versinnbildlicht wird.“<sup>13</sup>

Daß diese Beurteilung in ihrer letzten Konsequenz schon in jene Bereiche führt, wo man gegen die künstlerische Qualität des „Zwischenredens“ im Bereich der Symbolik starke Bedenken zu erheben hat, zeigt der Abschnitt des bereits erwähnten Meierschen Buches zu diesem Thema. Meier erhebt nicht nur keine Bedenken gegen des Dichters „Zwischenreden“, sondern er rühmt es sogar als künstlerisch besonders gelungen, denn dadurch rücke der Dichter gewisse Geschehen und Ereignisse in die richtige Perspektive. So sei es z.B. notwendig, dem modernen Leser die

Aktualität der im Sintflutroman dargestellten Furcht der Menschen des 16. Jhts. durch eine rechtzeitig eingeschobene allgemeine Betrachtung über das Wesen der Furcht deutlich zu machen. Die Ausführungen, die Bergengruen der Furcht als Phänomen des menschlichen Daseins in seinem Roman widmet,<sup>14</sup> könnten genau so gut in einer psychologischen oder anthropologischen Fachzeitschrift stehen. Meier bemerkt dazu: „Diese Überlegungen zur allgegenwärtigen Furcht machen uns nachdenklich. Ist denn unsere Angst vor einem dritten Weltkrieg (um nur ein zeitgemäßes Beispiel zu nennen) nicht dasselbe wie die Furcht, welche die Mark Brandenburg im Jahre 1524 heimgesucht hat? Sind unsere Ängste nicht ebenso töricht wie die vergangener Jahrhunderte, und wirken sie nicht ebenso lähmend und verstörend? Betroffen erkennen wir (d a n k d e m i m r i c h t i g e n M o m e n t e i n g e s c h o b e n e n E r z ä h l e r k o m m e n t a r), daß ‚Am Himmel wie auf Erden‘ keinen skurrilen historischen Sonderfall zum Gegenstand hat, sondern ein Problem, das auch, ja gerade uns unmittelbar angeht; wir werden der zeitlosen Bedeutung des einmaligen geschichtlichen Geschehens gewahr - und lesen mit gesteigerter Anteilnahme weiter.“<sup>15</sup> Meier scheint nicht zu bemerken, wie er den Dichter, dem er mit seiner [Meiers] Untersuchung ja nicht nur in der lesenden Öffentlichkeit, sondern auch in der seriösen Literaturwissenschaft die diesem zukommende, bis jetzt aber immer noch vorenthaltene Anerkennung und Würdigung zu verschaffen sucht,<sup>16</sup> in gewaltigen Mißkredit bringt. Denn was ist das für eine künstlerische Leistung, wenn in „richtigen Moment ein Erzählerkommentar eingeschoben“ werden muß, damit der Leser ums Himmels willen den Einblick in die metaphysische Pointe nicht verpaßt? Das Krasseste an literaturwissenschaftlicher Fehlleistung in dem Meierschen Buche ist die Beurteilung der Trauszene zwischen Ellnhofen und Juliane. Das Reifen Elln-

hofens zum Mann, seinen Einblick in das Wesen echter Liebe rühmt Meier als künstlerisch besonders gelungen; denn obwohl Meier zugibt, daß die Bedeutung dieser Szene von Ellnhofen selbst ausgesprochen wird, betrachtet er diesen Ausspruch als einen Teil der Handlung: „Es ist hoher Bewunderung wert, wie Bergengruen hier den tiefsten Sinn seines historischen Romans in Handlung umgesetzt hat: Die Worte des Priesters und die letzten Worte Ellnhofens ergeben sich zwingend aus dem Gang der Ereignisse und wirken daher nicht von außen aufgesetzt, sondern von innen her notwendig; Bergengruen verzichtet bewußt auf jeden Erzählerkommentar und überläßt es den Romanfiguren, das auszusagen, worauf es ihm ankommt. An keiner Stelle des Romans leuchtet der Sinn der Fabel so hell auf wie hier; Bergengruen spricht ihn aber nicht ....direkt aus, sondern stellt ihn uns in Form einer eindringlich gestalteten Szene, als Handlung vor Augen.“<sup>17</sup> Wer die betreffende Szene kennt, muß sich fragen, ob Meier seine Verehrung des Dichters nicht etwas zu sehr strapaziert. Ist es denkbar, daß ein junger Mann wie Ellnhofen, dem der verzweifelte Versuch, seine über alles geliebte Braut zu retten, zwar die eigene Inhaftierung und die Möglichkeit der Todesstrafe eingebracht hat, der aber diesen Umstand getrost als ein Selbstopfer für die Geliebte aufzufassen gelernt hat;<sup>18</sup> dem dann aber gleichzeitig mit der Gewißheit, daß er zum Tode verurteilt wird, auch gesagt wird, diese Geliebte sei nicht gerettet, sondern befinde sich in Berlin und werde mit allen übrigen Einwohnern jämmerlich im Wasser umkommen, der aus diesem Schlag heraus seine Rettungstat als „Wahnsinn“ bezeichnet, und dem in dem sicheren Tod Julianes der Lebenssinn verloren geht; dem dann als besonderer Gnadenerweis erlaubt wird, vor der Hinrichtung mit der Braut die Ehe zu schließen, um unmittelbar vom Traualtar weg zum Richtblock geführt zu werden, dabei seine „jungfräuliche Witwe“<sup>19</sup>

allein zurücklassend und unbeschützt dem Wassertod preisgebend - ist es denkbar, daß ein solcher Mann sich durch eine - zugegebenermaßen gute - Trauansprache von wenigen Worten in einem solchen Augenblick aufgerufen fühlen muß, in fast sententischen Worten den Sinn des ganzen Romans zusammenzufassen? „Ich weiß, daß in diesen Worten (des Trautextes<sup>20</sup>) meine Verurteilung liegt. Ich habe gemeint, ich hätte gerade aus vollkommener Liebe gehandelt, aber das trifft nicht zu, denn ich habe ja der Furcht Raum gegeben. Hätte ich vollkommen geliebt, so hätte ja in meinem Inneren ein Zustand sein müssen, bei dem jede Furcht ausgetrieben wäre.“ Und als ob damit des Deutlichen noch nicht genug sei, wendet sich der vor der Hinrichtung stehende junge Ehemann nochmal zu seinen Freunden und sagt wörtlich, was schon als Motto den Eingang des Romans ziert: „Fürchtet euch nicht“.<sup>21</sup> Der überdeutliche Lehrcharakter dieser Szene wird auch dann nicht gemildert, wenn man weiß, daß Ellnhofen nach einem tagelangen Rasen im Kerker durch eine von oben kommende und sich aller menschlichen Ratio entziehende Begnadung die Kraft bekommen hat, sich unter das ihm Verordnete zu stellen. Die Wandlung in seinem Innern ist ein Geschenk der Gnade. Gnade aber ist eines der höchsten Mysterien, das sich nur im Symbol andeutungsweise offenbart, nicht aber in lehrhaften Worten zusammengefaßt werden kann. Die hier besprochene Szene stört im Gesamttablauf des Romanes in keiner Weise, denn sie gehört unter das dem Dichter eignende Stilgesetz, von dem er ja gesagt hat, es walte in seiner einmaligen Individualität über jeder Erzählung.<sup>22</sup> Und in diesem Roman gehört dieses wiederholte Aussprechen des „Fürchtet euch nicht“ zu dem genannten Stilgesetz - Joachim hält auf seiner Rückfahrt in die Stadt eine ähnliche Analyse seiner selbst.<sup>23</sup> Nur muß dies alles im rechten Zusammenhang gesehen werden und darf nicht auf einer allgemeinen Wertebene als höchste künst-

lerische Leistung gewertet werden, wie das bei Meier geschieht. Diese Meinung vertritt der eben schon in anderem Zusammenhang erwähnte H.G. Weiss. Wo Weiss im Werke Bergengruens die fast lehrhafte Deutlichkeit der G l e i c h n i s s e als stilecht anzunehmen bereit ist, erhebt er starke Bedenken gegen die vom Dichter selbst kommentierten S y m b o l e.<sup>24</sup> Die Symbole des Dichters seien im allgemeinen so leicht verständlich, daß nicht einzusehen sei, warum sie noch erläutert werden müßten. „Die Kommentare, mit denen der Dichter die Handlung unterbricht, sind unnötig. Schließlich sind die Dichter Könige in ihrem Bereich und sollten nicht auch ihre eigenen Kärner sein.“<sup>25</sup> Eine Meinung, die sich auch bei Bänzinger findet, wenn er, allerdings mit Einschränkung auf die Lyrik, sagt, in den Gedichten komme „das Schöne nicht unwillkürlich zum Ausdruck, sondern man spürt den Ausdruckswillen“.<sup>26</sup>

## b) Ergebnisse

Der kurze Überblick über die Bergengruenforschung zum Symbol hat gezeigt, daß die Frage der künstlerischen Bedeutung dieser Symbolik mit objektiven Maßstäben nicht entschieden werden kann, daß letzten Endes sehr viel vom Ausgangspunkt des jeweiligen Beobachters abhängt. Wiederholenderweise genüge hier nochmal der Hinweis, daß nach der Bergengruenschen Auffassung, ein jedes Werk habe seine eigenes Stilgesetz, die Sinnbildformen in Werke des Dichters eine eigene Gültigkeit haben. Die vorliegende Symbolarbeit wurde nicht unternommen, um in dem recht fruchtlosen Streit der Meinungen über die Frage, ob Bergengruen ein großer Symboldichter sei oder nicht, zu einem allgemeingültigen Urteil zu kommen. Zwischen den Bergengruen verehrenden Panegyrikern und den den Dichter verachtenden Modernen läßt sich ohnehin keine

Brücke schlagen, und es ist ja auch fraglich, ob eine solche Brücke überhaupt erwünscht wäre. Es soll hier nicht die Frage nach Bergengruens künstlerischer Größe erörtert werden, denn innerhalb seines eigenen Stilgesetzes ist er ohne Zweifel ein Großer gewesen - und wenn aus keinem anderen Grunde, als daß er in unbeirrbarer Zielstrebigkeit seinen eigenen dichterischen Weg zu Ende ging und sich weder um kurzlebige Modeerscheinung noch um zukunftsweisende Neuentwicklungen in der Literatur gekümmert hat.<sup>27</sup> Er vollendete sein Werk nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, und jedem Künstler, dem das gelingt, gebührt das Attribut groß. Diejenigen, die immer in Sorge sind, Bergengruens Schaffen stehe Gefahr, nicht nach Gebühr gewürdigt zu werden, sollten sich vergegenwärtigen, daß sein Werk sich allein durch eine mehrere Millionen starke Auflage ganz von selbst als lebenskräftig erwiesen hat. Und denjenigen, die in Bergengruen den verantwortungslosen Kunder einer heilen Welt inmitten einer heillosen Zerissenheit, als einen künstlerischen Vogelstrauß und billigen Tröster kleinbürgerlicher Geängsteten sehen wollen, müssen sich den Vorwurf mangelnder Objektivität gefallen lassen, denn wenn irgendeiner des 20. Jahrhunderts, so hat Bergengruen die Paradoxie der menschlichen Existenz erfahren.<sup>28</sup> Daß das „schönste aller Zeitalter das goldene“ sei, dieser Ausspruch aus den Rittmeister-Büchern, ist ein Wort, das sich vielleicht gerade der Mensch merken sollte, der sich von der seit einigen Jahrzehnten in ungeahnte Daseinstufen rasend emporschwingenden Menschheitsentwicklung eine Erleichterung des menschlichen Loses, an welchem die wahrhaft zeitgenössischen Künstler so leicht zu verzweifeln geneigt sind, erhofft. Bergengruen ist ein großer Einzelgänger in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wollte man ihn aus seinem eigenen Stilgesetz herauslösen, etwa in der Absicht, Anderes nach seinen Maßstäben, oder ihn nach ihm

nicht gemäßen Normen zu messen, wie das bis jetzt immer noch so leicht geschieht,<sup>29</sup> so muß sich notwendigerweise ein nach beiden Richtungen hin entstelltes Bild ergeben.

Die Frage, die hier erörtert, und wodurch der sehr wichtige Anschluß an den ersten Teil der vorliegenden Arbeit wiederhergestellt werden soll, bezieht sich auf die Einordnung der Bergengruenschen Symbolik in das allgemeine Symbolschaffen der zeitgenössischen Dichtung überhaupt. Bergengruens Symbolik gehört der traditionellen an, so wie sie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit gegen die modern-symbolistische Chiffre abgegrenzt wurde. Kaum ein zeitgenössischer Dichter hat sowohl solch ein umfangreiches als auch traditionell geprägtes Symbolwerk hinterlassen wie Bergengruen. Deshalb kann sein Symbolwerk zum Prüfstein werden, an welchem die Tragfähigkeit der traditionellen Symbolik für eine Zeit, die sich ja bekanntlich auf ganz andere Lebensgrundlagen als frühere Epochen stützt, zu messen ist. Die Untersuchung der Symbolik des Dichters Bergengruen hat nun wieder einzumünden in die allgemeine Problematik des dichterischen Symbols. Ich bin mir dabei bewußt, daß die Ergebnisse eines solchen Vorgehens in gewissem Maße vom subjektiv bestimmten Wesen des Beurteilenden geprägt sein werden. Wo die rein sachliche Analyse der Bergengruenschen Symbolformen mit einiger Objektivität möglich war, wird die Auswertung dieser Analyse - in den Geisteswissenschaften ist es nun einmal nicht anders - kaum ohne Ausschaltung des beurteilenden Subjekts möglich sein. Ausgangspunkt dieser Auswertung ist die bereits genannte Schrift Reinhold Schneiders „Die Sendung Werner Bergengruens“. Darin wird ein Grundzug des Bergengruenschen Schaffens gewürdigt, nämlich die so bekannte Fähigkeit des Dichters, der Paradoxie des Daseins das Wissen um eine kosmische Harmonie abzurufen:

„Sein kühnes Streben nach der Harmonie des Weltbildes - ein Streben, das offenbar von Dante geleitet ist und die Einbeziehung, Einordnung des Dämonischen, des Bösen im Sinne der Verherrlichung und der Gerechtigkeit meint: es ist nur die Antwort auf Sturz und Untergang, auf die Gefährdung im Innern... Eine Kraft aber ist mächtiger als alle Bedrohungen: es ist die Liebe, die zwischen Menschen erblühend und fortblühend, die Schöpfung und jede Schickung umfaßt; Liebe,.... die rettet im G e b i l d, was v e r l o r e n g i n g i n L e b e n u n d G e s c h i c h t e; Liebe, die auch den Untergang preist, den Verlust des Erbes, welcher Verlust eben der feste Grund der Aussage ist;<sup>30</sup> Liebe, die sich aufgerufen fühlt, das Unverwindliche umzudichten in Lobgesang... So entsteht, seltsam genug in unserer Zeit, das Bild einer großartig geordneten Welt. Nicht die Geschichte hat sie heil gemacht - ihr gegenüber gebührt männliche Resignation -, sondern der von seinem Glauben erleuchtete Dichter hat es getan“.<sup>31</sup> Man könnte das Wesen von Bergengruens Dichtung und Symbolik nicht besser auf einen Nenner bringen: im Bilde das retten, was in Leben und Geschichte verloren ging. Bergengruen, das hat die vorliegende Untersuchung an zahlreichen Beispielen gezeigt, findet immer wieder Sinnbilder, an denen sich ein Lebenssinn auftut, den der Mensch des 20. Jahrhunderts im allgemeinen nicht mehr kennt. Die Grundlagen einer sinnvoll verstandenen Existenz sind in Leben und Geschichte, und das heißt doch durch das Verhalten der Menschen, durch ihr Tun und Lassen verloren gegangen. Auch Bergengruen hat Anteil an diesem Verlust. Aber die Liebe, die er in der „Lombardischen Elegie“ als das höchste geistig-seelische Gut preist, ebnet ihm den Weg, das Verlorene im Gebild - man könnte auch sagen, im gestalteten Kunstwerk, und das wiederum heißt bei Bergengruen, im Sinnbild - wiederzufinden. An der Sinnbildhaftigkeit der uns

umgebenden Schöpfung, der Natur, der empirischen Realität kann der durch Liebe begnadete Blick des Dichters jene durch Menschenwerk nicht verloren gegangene aber der Unkenntnis anheim gefallene Harmonie wieder sichtbar machen. So ist die zitierte Stelle Reinhold Schneiders wohl zu verstehen.

Die alles entscheidende Frage ist nun: warum gelingt es der Symbolik des Dichters Bergengruen - trotz allem - nicht, diese Harmonie des Weltbildes überzeugend und wirkungsvoll in unserer zeitgenössischen Welt offenbar zu machen. Warum entsteht in dem aufmerksamen Leser unmerklich der Eindruck, so wie R. Schneider könne über Bergengruen nur jemand urteilen, der das Weltbild dieses Dichters entweder aufgrund einer persönlichen Freundschaft oder aufgrund einer gründlichen Auseinandersetzung mit dessen theoretischen Schriften kenne, und aus dieser Kenntnis heraus in der Lage sei, die Summe von dessen g a n z e m Wesen zu ziehen. Denn die Kenntnis des dichterischen Werkes a l l e i n berechtigt noch nicht zu einer solchen Folgerung. Nur weil Reinhold Schneider als nächster Freund Bergengruens bei der Würdigung von dessen Werk neben dem D i c h t e r auch immer den M e n s c h e n sehen mußte, konnte er zu der oben zitierten und interpretierten Deutung kommen. Denn der M e n s c h Bergengruen hat einem Dasein, das er - wie viele seiner Zeitgenossen - in seiner ganzen Widersinnigkeit erfahren hat, eine von wahrhaft königlicher Souveränität zeugende Bewältigung abgewinnen können - wie wenige seiner Zeitgenossen. Und dabei taucht die berechtigte Frage auf, warum diese Bewältigung im Symbolschaffen des Dichters nicht einen solchen Niederschlag finden konnte, daß man sagen könnte, es besitze jene Überzeugungskraft, die jeder gelungenen Symbolik eignet. Um bereits Gesagtes zu wiederholen: der künstlerische Rang Bergengruens steht außer Frage - es geht hier um die Wirkungskraft seiner Symbole, um die Aktualität seiner Sinn-

bilder.<sup>32</sup>

Warum ist etwa der Letzte Rittmeister, der doch nicht nur zu den lebenswürdigsten Charakteren, sondern auch zu den aktuellsten Symbolen dieses Dichters gehört, nicht zu einem Grundsymbol unserer Epoche geworden? Warum konnte der Großtyrann in unseren Tagen nicht zum Grundsymbol des fanatischen Menschenforschers werden, wie etwa Kleists Michael Kolhaas zum Grundsymbol eines Rechtsfanatikers geworden ist? Warum ist es dem Dichter nicht gelungen, in seinem Carion ein allgemeingültiges Sinnbild für den die Furcht überwindenden Menschen zu schaffen, so wie der Don Quichote zum Symbol des idealistisch-gläubigen Narren, Hamlet zum Symbol des Zweiflers und Zauderers, Faust zum Inbild aller forschenden und wahrheitssuchenden Unruhe und Mr. Micawber zum Abbild einer alle Widerwärtigkeiten überwindenden Lebenskünstlerschaft geworden ist? Warum hat die reiche Charaktervielfalt des Bergengruenschen Werkes nicht eine einzige Gestalt hervorgebracht, in denen der Mensch unserer Tage sich wieder hätte entdecken können, wie er das unbegreiflicherweise in einer so esoterischen, langweiligen und rein episch außerordentlich dürftigen und gestatlosen Erscheinung wie Kafkas K. zu können meint? Es liegt bestimmt nicht am Sprachstil<sup>33</sup> oder an epischer Uninteressantheit oder an mangelnder Kompositionskraft, denn Bergengruen schreibt bestimmt so klar wie Kafka, seine Erzählungen sind episch sicher interessanter und kompositorisch ausgewogener als jene von dem großen Kündler der Angst. Warum hat des Dichters Suche nach der analogia entis und sein für tiefere Sinnzusammenhänge doch wirklich begnadeter Blick sowie seine schier uferlose Einbildungs- und Einfühlungskraft keine Gestalt geschaffen, bei deren Nennung sich uns symbolisch Gestalt gewordene Daseinswerte aufdrängen, so wie etwa bei der Nennung von Namen wie Hagen, Iphigenie, Ahab, Parzival, Odysseus, Mignon,

Macbeth, Ödipus?

Und wenn die Ansprüche, die in diesen Fragen erhoben werden, denn doch zu hoch gegriffen sind - weil man billigerweise einräumen muß, das Schaffen solcher Ursymbole werde nur den ganz Großen und den über den Zeiten Stehenden geschenkt -, warum wird der Leser der Bergengruenschen Erzählungen, die sich gut lesen lassen, und die episch immer packend sind - es sind klassische Vorlesegeschichten -, und denen man auf Schritt und Tritt anmerkt, daß sie aus der Feder eines sein Handwerk mit großer Meisterschaft handhabenden Dichters stammen, und in denen der Dichter nach eigener Aussage ganz bewußt die urbildlichen Fundamentalgesetze unseres Daseins gesucht hat - warum wird der Leser dieser Werke im Grunde nie das Gefühl los, daß das Urbildliche darin denn doch die Überzeugungskraft, die es haben sollte, nicht hat; ja, mehr noch, warum muß der Kenner des Gesamtwerkes zu der Einsicht kommen, Bergengruens dichterische Kraft sei dort am größten, wo das Sinnbildliche einfach vermieden und eine schlichte Geschichte ohne jegliche sinnbildliche Intention erzählt werde?<sup>34</sup>

Man macht beim Studium des Bergengruenschen Gesamtwerkes die eigenartige Beobachtung, daß seine theoretischen Schriften ein Weltbild vertreten, das als einziges unter den im Grunde wenigen Möglichkeiten zur Daseinsbewältigung in wahrhaft souveräner Einmaligkeit Wege ebnet, auf denen auch derjenige Mensch, der nach Veranlagung, Wesen und Herkunft den bewahrenden Kräften des Daseins und den traditionellen Bindungen der Menschheitsgeschichte zugehört, trotzdem einen gültigen und sinnvollen Weg in unsere völlig neuartige Welt finden kann. Man darf vielleicht die Behauptung wagen, es sei einer Lebenshaltung, die auch in unserem Zeitalter auf uralte Lebenswerte und Bildungsmächte

nicht meint verzichten zu können, kein anderer Weg in die neu anbrechende Menschheitsepoche möglich, als der von Bergengruen beschrittene. Warum nun spiegelt sich dieses Hereinnehmen der Tradition in den Aufbruch und Neubeginn, dieses Herübernehmen eines heilen Weltbildes in eine angeblich heillose Welt, dieses Jasagen zum Heute unter Berufung auf eine Harmonie, die gestern noch sichtbar war, dagegen im Hinüberwechselln des Menschengeschlechts in eine beispiellos neue Ära jedoch anscheinend verloren ging, im Grunde aber nur ein unerkanntes, vom Dichter erneut sichtbar zu machendes Dasein lebt - warum spiegelt sich dies alles viel überzeugender in des Dichters theoretischen Schriften als in seiner dichterischen Symbolik?

Um es in einem knappen Satz zu sagen: weil diese Symbolik sich von der historischen Patina nicht freizumachen vermag. Mit ganz wenigen Ausnahmen enthält kein Werk Bergengruens ein Thema, das in seiner Handlung und in seinem sinnbildlichen Material das 20. Jahrhundert zum Vorwurf hätte.<sup>35</sup> Und diese Ausnahmen sind zahlenmäßig und gemessen am Charakter des Gesamtwerkes so unerheblich, daß man sagen kann, Bergengruens Dichtung befasse sich ausschließlich mit historischen Stoffen. Einem Mißverständnis ist dabei sofort entgegenzutreten: Bergengruen ist kein Historist, im Gegenteil, er hat von der Geschichte als Spiegel der Menschheitsentwicklung keine hohe Meinung, ja er scheut sich nicht, die Geschichte einen Dreckshaufen zu nennen. Lediglich in der Dichtung seines Freundes Reinhold Schneider findet Bergengruen, „daß die Geschichte nicht nur ein stinkender Schutthaufen, ein Armen- und Irrenhaus ist, sondern zugleich der Raum, in welchem Gott zugleich seine Fragen an die Menschheit richtet.“<sup>36</sup> Außerhalb dieses vom Dichterfreund verklärten Bereiches ist mit historischen Stoffen an sich, mit weltbewegenden Völkerschicksalen,

mit dem was der historische Professorenroman des späten 19. Jahrhunderts liebte, nicht viel anzufangen. „Was sind die Triebkräfte der Geschichte? Dummheit und Gemeinheit. Was ist ihr Inhalt? Blut, Brand, Rohheit, Leichtgläubigkeit, Irrtum, Verblendung und Überschätzung des Unwichtigen, das schon vom übernächsten Geschlecht in seiner Unwichtigkeit erkannt und nun durch eine neue Unwichtigkeit abgelöst wird... Was sind die Schicksale von Völkern?... Millionen erregen sich, toben, leiden, gehen zu Grunde, und was davon bleibt, ist ein zweizeiliges Epigramm.“<sup>37</sup> Wenn den Dichter am Geschichtlichen noch etwas fesselt, dann ist es die Folie, die sie für ein Einzelschicksal bieten kann. „Träger und Leidtragende der Geschichte sind Völker, Stämme, Länder, Staaten und Stände. Aber es kommt mir der Argwohn, alles werde nur um des Individuums willen veranstaltet. Vielleicht ist es die Aufgabe der Geschichte, die Schicksale zu bereiten, vor denen der einzelne Mensch sich zu erweisen hat. Vielleicht ist Napoleon nur auf die Welt gekommen, damit für das Verhalten eines unbekanntes Marketenderweibes eine Folie vorhanden sei, und Hitler nur, weil aus irgendeinem Grunde ein bestimmter kleiner Ayredaleterrier von einem brennenden Holzbalken erschlagen werden sollte.“<sup>38</sup> In dieser etwas überspitzten Formulierung offenbart sich die Bedeutung, die historische Stoffe für den Dichter Bergengruen haben. Das Geschichtliche läßt er in der Dichtung nur noch „gelten, weil Marketenderinnen und Ayredaleterrier zu ihren ewigen Vorwürfen gehören.“<sup>39</sup> Ehe Bergengruen sich diese Auffassung zu eigen machte, hat er auch nur einen wirklich historischen Roman geschrieben, nämlich „Herzog Karl der Kühne“. Selbst der Sintflutroman ist im strengen Sinne kein historischer Roman, wenn man unter historischem Roman die Gattung des späten 19. Jahrhunderts versteht.

Warum also immer wieder im Bergengruenschen Werke das historische

Kolorit? Die Schicksale von Marketenderinnen gibt es mutatis mutandis ja auch im 20. Jahrhundert. „Das menschliche Herz mit seinen Leidenschaften und Verstrickungen, die Situation des Menschen und sein Verhältnis zum Schicksal“<sup>40</sup> sind Grundthemen aller Dichtung, auch jener, die ihre epische Stofflichkeit zeitgenössischen Vorwürfen entnimmt. Und es ist doch schon oft darauf hingewiesen worden, daß Bergengruen im Grunde zu seiner Zeit ein recht „bekömmliches“ Verhältnis hatte. Nicht nur der Rittmeister hat gesagt, man könne nicht in einem anderen Jahrhundert leben wollen, als in welchem man geboren sei,<sup>41</sup> und Bergengruens Ausspruch „Ich kann nicht Leibeigene und zugleich Penicillin haben“ ist in andern Zusammenhang bereits zitiert worden.<sup>42</sup> Wenn immer das Gespräch auf das bedrohliche der modernen Epoche kam, hat Bergengruen gerne auf den Erzbischof Blankenfelde im Sintflutroman verwiesen, der die Furcht vor dem Neuen und Unbekannten getadelt hat. „Wir sollen uns nicht fürchten vor dem absolut Neuen, vor der Umgestaltung unseres naturwissenschaftlichen Weltbildes und ihren Folgen, vor dem Eintritt des Kosmos in die Geschichte und vor all dem Unvorstellbaren, das die nächsten Jahrzehnte, von den nächsten Jahrhunderten ganz zu schweigen, für uns in Bereitschaft halten.... Die zunächst schwer hinzunehmenden radikalen Umwälzungen gehören in die Weltgeschichte, ja, sie sind deren hauptsächlichster Inhalt.“<sup>43</sup> Dieses Jasagen des Dichters zu seiner Zeit hat sich in gewisser Weise auch auf seine Symboltheorien ausgewirkt. Die diesbezüglichen Stellen in den theoretischen Schriften sind nicht ohne Belang, denn sie zeigen, wie der Dichter, vor allem in der letzten Hälfte seines Lebens, bemüht war, auch die Empirie seiner Zeit für sein Symboldenken fruchtbar zu machen. Immer wieder finden sich Hinweise darauf, daß nicht unsere Zeit an sich symbollos geworden sei, sondern daß der Mensch die Fähigkeit, Symbole zu erkennen ein-

gebüßt habe. Der Verlust des echten Symbolgefühls „hängt nicht eigentlich mit den Wandlungen unseres naturwissenschaftlichen Weltbildes zusammen; eher scheint er mir eine Folge reinen Zweckmäßigkeit- und Nützlichkeitsdenkens zu sein.“<sup>44</sup> Die Naturwissenschaften kümmern sich zwar in keiner Weise um den Symbolcharakter des von ihr untersuchten Geschaffenen, aber sie lassen diesen „auch unangetastet“.<sup>45</sup> „Machen wir einmal den Versuch, ohne Preisgabe unserer wissenschaftlichen Erkenntnisse nach der Weise unserer Vorfahren die Bedeutung der Erscheinungen auf uns wirken zu lassen .... Versuchen wir, zu empfinden, wie die Natur allenthalben mit Übernatur getränkt ist, wie uns überall das entgegentritt, was Eichendorff ‚im Irdischen des Herrn Spur‘ genannt hat.... Schulen wir unsere Augen, daß wir noch im grellen Neonlicht unserer Tage etwas vom Abglanz göttlichen Urlichts spüren!“<sup>46</sup> Und Bergengruen hat selbst auf gewisse Gegenstände hingewiesen, die kraft ihrer alltäglichen Unentbehrlichkeit in die menschliche Gemeinschaft aufgenommen worden sind und dann auch eine gewisse Symbolträchtigkeit erhalten haben. „Das Brausen der Telegraphendrähte gehört bereits völlig der dichterischen Symbolwelt an und ebenso tun es die Schußwaffen bis hinauf zur Kanone seit Jahrhunderten ... Dem Dampfschiff, der Sirene ist der Eingang gelungen, der Eisenbahn und dem Flugzeug bis zu einem bestimmten Grade ...“<sup>47</sup> Und wenn auch Bergengruen über den steten Sieg des Anorganischen über das Organische, über den Schritt vom westfälischen Räucherschinken zum chemisch präparierten, vom echten Edelstein zum synthetischen, vom Gold zum Papiergeld, von der Bienenwachskerze zur Stearinkerze nicht sehr begeistert war, so hat er sich doch dagegen nicht gesträubt: „ich weiß sehr wohl, daß es nicht mehr anders geht.“ Er kann sich schon, wenngleich „mit einiger Gewaltigkeit, vor Augen rücken,... daß auch die Surrogatstoffe, obzwar auf Umwegen, dem

Arsenal der Schöpfung entnommen sind und daß es sich auch hier um eine Befolgung des göttlichen Gebots handelt, nach dem wir uns die Erde untertan machen sollen", denn wichtig ist nicht die Entwicklung zum Surrogat hin, sondern daß „wir die Erscheinungen des Weltgefüges, die sichtbaren wie die unsichtbaren, an die richtige Rangstelle setzen lernen.“<sup>48</sup>

Auch der zum Symbolschauen veranlagte Mensch kann also, nach Ansicht Bergengruens, der Technik etwas abgewinnen: nämlich die „Erweiterung des Bilderbuches“,<sup>49</sup> die Bergengruen als eine der faszinierenden Konsequenzen dieser ihm sonst unverständlichen Technik rühmt. Ja, der Gedanke, daß die technische Entwicklung unserer Tage das Bilderbuch erweitert habe, findet sich sogar - wenngleich etwas versteckt - in der „Lombardischen Elegie“, also in dichterischer Gestalt und nicht nur in theoretischer Behauptung. Dort wird die Einsicht ausgesprochen, daß die dem Menschen teuren Sinnbilder und Symbole - wie alles Irdische - der Vergänglichkeit unterworfen sind, daß sich aber nichtsdestoweniger das Schatzhaus dieser Bilder mit **n e u e n** Bildern immer wieder fülle:

Unmerklich blassen sie [die Bilder] und blinden ab,  
der Bilder wunderhaftes Schatzhaus leert  
sich einmal aus - und füllt sich wieder neu  
als einzig Unvergängliches auf Erden.<sup>50</sup>

Das heißt im Grunde nichts anderes, als daß Bergengruen an den sich immer wieder erneuernden Symbolgehalt aller irdischen Realität glaubt. Symbole müssen sterben, werden aber durch neue Sinnbilder ersetzt. Warum sollte also unsere Zeit sich nicht in Sinnbildern, die in dieser Zeit ihren Ursprung haben, wiederfinden können? Der Mensch hat nach Aussage des Gedichtes „Ruhm des Menschen und seiner Zukunft“<sup>51</sup> die Freiheit und Macht, sich alles Geschaffene untertan zu machen - er soll also nicht nur im Bewahren verharren. Denn das Fortschreiten in neue Räume

geschieht in Befolgung des göttlichen Gebotes und enthält daher keine Gefahr für eine Entgötterung der Welt.

Das Unendliche mindert sich nicht,  
wenn das Endliche wächst.  
Und das Geheimnis verbleibt.<sup>52</sup>

Ja, der Dichter geht sogar soweit, in seinem großen Lobhymnus auf alles Geschaffene, in dem Gedicht „Lobsang und Lobrauch“, alle Manifestationen menschlichen und irdischen Tuns, auch jene der Technik, als Sinnbilder für die Gott lobende Schöpfung anzusehen:

loben Dich rollende Räder und Pfiffe aus rauchigen  
Schloten,  
lobt Dich das Klappern und Brausen in Mühlen, Motoren,  
Turbinen  
und in den Tagen der Ernte das Summen der Dreschma-  
schinen,

.....  
loben Dich knarrende Kräne und Winden, Fanfaren und  
Notsignale,

.....  
(lobt dich) Dampf der Retorten und gelbes Gezisch aus  
Ventilen,

.....  
lobt Dich der riesigen Städte verworfener Brodem,  
.....  
und der aufwirbelnde Staub vom Einsturz zerschossenen  
Gemäuers,

.....  
lobt Dich im Sumpf, dem giftigen Fieber verschworen,  
brodelnde Gärung, miasmischer Gase Rumoren,  
Dunst der fauligen Flut in stummen Kanälen und Grachten,  
einsamer Kerzen Ruß und das Pulvergewölk der Schlachten,  
Dampf vergossenen Blutes und zuckender Eingeweide  
und der Verwesungshauch der von Toten bevölkerten Heide.<sup>53</sup>

Aber mit diesen paar Beispielen ist der Umfang der Dichtung, in welchem Bergengruen die von ihm selbst postulierte „Erweiterung des Bilderbuches“ wirklich anwendet, erschöpft. Abgesehen von den wenigen hier zitierten Beispielen habe ich im ganzen Werk des Dichters nichts finden können, was darauf deuten könnte, daß der Blick in das erweiterte Bilderbuch in seinem Symbolschaffen irgendwie fruchtbar geworden wäre. Im Gegenteil,

die theoretischen Äußerungen, die er von seinem konservativen Symbolstandpunkt aus zu diesem Thema gemacht hat, scheinen eher darauf hinzuweisen, daß es mit der Symbolkraft der modernen Realität doch nicht so weit her sein kann, und beim Studium seines theoretischen Werkes wird man den Eindruck nie ganz los, als habe er sich bei der Beurteilung der Symbolfähigkeit unserer modernen Realität nicht nur in einem ständigen Konflikt und inneren Widerspruch befunden, sondern als seien die Versuche, seine eigene Gegenwart in ihrer Symbolkräftigkeit zu erkennen, auch einem intuitiv gelagerten Besserwissen abgerungen. Denn es finden sich auch Äußerungen, die dem positiven Bild, das sich der Dichter von den Symbolkräften der Moderne gemacht hat, diametral widersprechen. Und von diesen Äußerungen her läßt sich die oben gestellte Frage, warum Bergengruen in seinen Werken immer in historisches Kolorit flüchte, beantworten.

Da beklagt er, daß keine Zeit vor uns ein größeres „wissenschaftliches Interesse für die Natur gehabt“ habe, und trotzdem weiter von dieser Natur und ihrer Symbolmächtigkeit entfernt sei als Goethe es war. Besorgt fragt er: „Wohin wird uns das führen? Wird der Mensch durch seine Raumpfahrten zu einem neuen Verhältnis der erweiterten Natur finden?“<sup>54</sup> Das Beunruhigendste an unserer Zeit sieht er darin, daß sie die echte Lebendigkeit in stets zunehmendem Maße abtötet. Frühere Jahrhunderte, so sagt er, hätten den Menschen mißbraucht, unser Jahrhundert aber habe „ihm guten Glaubens und auf Grund scheinbar wissenschaftlicher Unwiderruflichkeiten die menschliche Würde abgesprochen“, der moderne Mensch lebe nur noch „in bloßen Verrichtungen, im bloßen Bedienen von Apparaturen, ... er ist Rohstoff oder Teilbestand eines Leistungspotentials.“<sup>55</sup> Die Not unserer Zeit liege darin, daß das Individuum auf breiter Ebene nicht bereit sei, sich gegen diese Entwicklung zu wehren: „Es ist der Kampf der Leben-

digkeit gegen die Apparatur, der Kampf des Menschen gegen die immer heftiger zur Allmacht tendierenden Institutionen und gegen die das Leben zu überwuchern drohenden Sachbeziehungen.“ Mehr als eine Atomkatastrophe fürchtet der Dichter das Zustandekommen einer „domestizierten Menschheit, [die] der Totalherrschaft des Durchschnitts und seiner Teufeleien ausgeliefert sein“ könnte.<sup>56</sup> In dieser Bedrohung des Lebendigen ist eine der größten Gefahren für die Symbolmächtigkeit der Umwelt zu sehen. Denn wenn die vorliegende Untersuchung des Bergengruenschen Symbols eines gezeigt hat, dann ist es dies, daß wahre Symbolik nur im Bereich einer als organisch-durchlebt aufgefaßten Welt möglich ist - welche Lebendigkeit haben etwa solche „toten“ Gegenstände wie der Mast („Hände am Mast“) und das Stück Eisen in der „Feuerprobe“.

In einem seiner frühesten Werke, dem merkwürdigen Sammelsurium „Des Knaben Plunderhorn“<sup>57</sup> wird dieser gefährliche „Tod lebendiger Dinge“ schon beklagt, der „gespenstische Prozeß der Aushöhlung“ einer Begriffswelt, die früher das abstrakt Begriffliche noch in Bildern mit einer göltigen und echt lebendigen Realität versinnbildern konnte.<sup>58</sup> Der Dichter erwähnt zunächst ein paar Redewendungen, die in ihrer eigentlichen Bedeutung unterhöhlt worden sind, da die in ihnen enthaltene Bildlichkeit nicht mehr gilt: niemand hat heute noch eine Schwelle, über die ihm jemand nicht kommen darf - denn die Schwelle gehört der Hypothekenbank; man redet zwar noch von dem „Ort, wo meine Wiege stand“ - aber welche Säuglinge werden heute noch in Wiegen gebettet; man bringt seine Tochter unter die Haube - wer trägt heute noch Hauben; den Tod nennt man mitunter noch den Sensenmann - welcher Bauer, nein, welcher Landwirt gebraucht heute statt der Mähmaschine noch die Sense? Echte Herrscherkro-

nen gibt es nicht mehr - die Krone ist aber ein beliebtes Warenzeichen geworden. „Wird die Rechnung nach Pferdekräften das einzige Bleibsel der geliebtesten Tierart sein? Wo wird ein Haus, wo ein häuslicher geselliger Herd, wo eine wärmende Flamme Laren und Penaten anlocken können, wenn die Wohnung das Haus, wenn das Fernheizamt Herd und Ofenflamme besiegt hat? Welches Hausrecht soll geübt, welcher Hausfriede gebrochen, welcher Hausstand begründet, welches Hauskreuz getragen werden?“ Alles Lebendige wird in die „Särge der Metapher“ verbannt.<sup>59</sup>

Es dürfte aus dem bis jetzt Gesagten klar geworden sein, in welchem Maße die Bewältigung seiner Epoche den Dichter in innere Spannungen und Widersprüche geführt hat. Die Frage, wie er diese Spannungen für sein eigenes Leben überwinden konnte, gehört in die privateste Intimsphäre des Bergengruenschen Seelenlebens - sie kann hier nicht beantwortet werden. Und in wieweit diese Spannungen **w i r k l i c h** aufgehoben werden konnten, kann ein Außenstehender wohl nicht recht beurteilen. Wie dem nun auch sei, ob Bergengruen gegen bessere Einsichten, sozusagen als Zugeständnis an das Schicksal, das ihn in eine seinem Wesen fremde Zeit versetzte, die Versinnbildlichung der von menschlicher Manipulation geprägten Welt für möglich hielt, oder ob er an die in dieser Welt verborgene Symbolmächtigkeit wirklich glaubte - in seiner Dichtung hat sich über die erwähnten Beispiele hinaus nichts davon niedergeschlagen. Diese Dichtung lebt in der Welt des historisch kolorierten Sinnbildes: nicht nur der oben ausgeführten Gründe wegen, sondern vor allem wegen des Umstandes, daß in der Welt der Kaiser, der Herzöge, der Alleinherrscher, der Pferde, der Renaissance, der Legende, in welcher die vom Dichter **e r f u n d e n e n** Geschichten sich abspielen, die „urbildliche Fundamentalität“<sup>60</sup> allen Geschehens leichter offenbar wird.

Eine der Rittmeister-Geschichten beginnt mit folgender Einleitung: „Die besten Geschichten, wissen Sie, sind doch immer die, welche noch in der Zeit der Selbstherrschaft spielen. Die haben etwas vom Urbildlich-Märchenhaften, das einer rechten Geschichte nötig ist. Die Macht ist nicht abstrakt und nicht anonym, sie hat Person in der Gestalt des Kaisers. Denken Sie, was aus den Märchen würde, wenn statt der Könige, Prinzen und Kalifen nur noch Präsidenten, Präsidentensöhne und Oberkonsistorialräte vorkämen. Man erlöst eine Prinzessin, und hernach ist es eine Bundesrattstochter.“<sup>61</sup> Was hier scherzhaft vom Rittmeister vorge-  
tragen wird, war Bergengruens sehr ernst zu nehmendes erzählerisches Prinzip, und die theoretischen Äußerungen zu diesem Thema sind von höchster Bedeutung für die Beurteilung von Bergengruens Symbolik. Bergengruen hat immer wieder betont, daß der Dichter, der gewisse fundamentale Gesetze in Sinnbildern aufleuchten lassen möchte, dies nur dann kann, wenn er den episch-stofflichen Vorwurf außerhalb der Welt unserer Tage sucht, „in geschichtlichen, in Wirklichkeit jedoch in mythischen Zeiten. Die Wahl solcher ...Zeiten...ist ein Stilmittel.... der Fabel zuliebe, mit Rücksicht auf einen Handlungsablauf, der eine bestimmte menschliche Problematik sichtbar macht, aber in unserer durchgekämmten, durchpolizierten, paragraphisch berechenbar gewordenen Welt sich nicht mehr mit der nötigen Unbedingtheit, der mir n ö t i g e n u r b i l d l i c h e n F u n d a m e n t a l i t ä t ereignen könnte.... Zahllose Dinge, die in alten (und gar mythischen!) Zeiten von einer Einzelpersonlichkeit entschieden, befohlen, vollzogen wurden, kompetieren heute vor eine anonyme Instanz.... Ein Urteil wie das des Grafen Tiefenbach in meiner Musketengeschichte könnte in einem modernen Heer mit einer geordneten Kriegsgerichtsbarkeit niemals gefällt werden.... Der Autor hat heute oft nur die Wahl,

eine Geschichte in die Vergangenheit zu legen oder sie u n e r z ä h l t z u l a s s e n."<sup>62</sup>

Hier ist ein ganz wesentlicher Punkt der Bergengruenschen Symbolproblematik berührt: gewisse Fundamentalgesetze des menschlichen Daseins sind nach Ansicht des Dichters an der Lebensrealität der modernen Zeitepoche einfach nicht mehr zu versinnbildlichen. Für gewisse Grundwahrheiten, die auch heute noch Wahrheiten der menschlichen Existenz sein sollen, denn der Dichter sagt ja ausdrücklich, daß es ihm um die alle Zeiten überdauernden Fundamentalgesetze und nicht um historistische Merkwürdigkeiten gehe, für solche in unserer Existenz noch gültig sein sollenden Grundwahrheiten hat diese Existenz in ihrer empirischen Daseinsform keine Sinnbilder mehr! Tut sich hier nicht ein ungeheurer Bruch in der künstlerischen Existenz dieses Dichters auf - ein Bruch von wahrhaft tragischen Ausmaßen: das Wesen des menschlichen Daseins soll gedeutet, die Sinnggebung unseres Lebens, die Vertiefung und Erhellung eines sich in immer mehr Unbegreiflichkeiten verlierenden Zeitalters - das alles soll erreicht und bewirkt werden an Sinnbildern und Sinnzeichen, deren Empirie es gar nicht mehr gibt: an Kronen, an nicht mehr gebrauchten Waffen und Gegenständen, an Amuletten, an beschrifteten Bechern und Ringen, an Edelsteinen, deren Symbolhaftigkeit nur frühere Zeiten kannten, an Heiligenbildern, deren Sinngehalt sich vielen Menschen ohne Zuhilfenahme eines Heiligenlexikons gar nicht mehr erschließt, und an hundert andern Dingen mehr, zu denen der moderne Mensch im besten Falle ein museales Verhältnis hat. Und auch in der Lyrik bewegt sich der Dichter in einem Sinnbildbereich, der nur noch in sehr beschränktem Maße zur empirischen Daseinsstruktur des modernen Menschen gehört. Der Dichter hat sowohl in theoretischen Aussprüchen als

auch in lyrischer Gestalt immer wieder verkündet, Natur, Schöpfung und Kosmos seien die großen Quellen, aus denen der zum Aufnehmen Bereite die unverbrüchlichen Wahrzeichen des Vertrauens schöpfen könne. Aber wo hat denn eine Zeit, in welcher solche simplen Dinge wie etwa der Anblick einer Gluckhenne, die ihr „Völklein“ ausführt, oder der Anblick eines die Kuh bespringenden Stieres, oder der Anblick eines an der Mutterkuh trinkenden Kalbes sogar auf einem Bauernhof zu einer immer größer werdenden Seltenheit gehört, wo hat eine solche Epoche zu diesen vom Dichter - mit Recht - gerühmten Quellen überhaupt noch einen Zugang? Wer kann sagen, daß er z.B. das Bergengruensche Gedicht „Der Komposthaufen“ in einer normalen Schulklasse einer Großstadt auf seinen Symbolwert hin interpretieren könnte, ohne vorher ausführlich - am besten mit Hilfe von audio-visuellen Hilfsmitteln - erklärt zu haben, was ein Komposthaufen eigentlich ist?

Diese Fragen stellen, heißt sie negativ beantworten. Es gelingt Bergengruen nicht, so wie Reinhold Schneider es aus seiner festen Freundschaft heraus mit guter Überzeugung glauben konnte, die verloren gegangene Harmonie so ins Bild zu stellen, daß sie demjenigen, der sie verloren hat, an diesen Bildern wieder lebendige Wirklichkeit würde - weil die Bilder seiner Dichtung selber nicht lebendige Wirklichkeit sind. Wer Bergengruens Weltbild bejaht, und zum Schluß dieser Arbeit sei das persönliche Bekenntnis erlaubt, daß ich nicht wüßte, was ich mehr bejahen könnte, dem erschließt sich die Sinnbildhaftigkeit der Bergengruenschen Bilder mühelos. Aber auch dann noch kann er sich des Gefühls nicht erwehren, daß er sich dabei in einer Bilderwelt befindet, deren Gültigkeit a priori eine Übereinstimmung mit dem Weltbild des Betrachtenden v o r a u s s e t z t, diese aber

niemals erst bewirken kann. Wem diese Übereinstimmung, aus welchen Gründen auch immer, fehlt, wird den Bergengruenschen Symbolen immer fremd gegenüberstehen und die Harmonie des Weltalls, das sich in ihnen versinnbildet findet, darin nicht erkennen können. Wie sollte er, da die Bilder einer fremden Realität entstammen?

Man würde diese Ausführungen gründlichst mißverstehen, wollte man in ihnen eine Herabsetzung des Dichters Bergengruen und seiner künstlerischen Leistung sehen. Es sei ein drittes Mal wiederholt, daß die „Individualität des Autors“ und das ihm eigene Stilgesetz, dem er zeitlebens die Treue gehalten hat, Bergengruen zu einem Dichter ersten Ranges machen. Diesem Dichter am Zeuge flicken zu wollen ist ebenso fruchtlos, wie ihm ein Ruhmeslied, dessen er nicht bedarf, zu singen. Worauf es ankommt, ist dies: festzuhalten, daß das Dichten auf der Grundlage der Goetheschen Symbolik, auch in den Händen eines wahrhaft großen Meisters, in der Literaturepoche, in welcher wir seit dem Aufkommen der symbolistischen Chiffre stehen, daß ein solches Dichten sich in höchstem Maße als problematisch erweist - so problematisch, daß es in seinem Fortbestand bedroht scheint, und so problematisch, daß es den Dichter, der sich ihm aus innerstem Wesen und angeborener Anlage heraus verpflichtet wissen muß, mit einem Hauch von echter Tragik umweht. Es gehört zu den großen menschlichen Leistungen des großen Konservativen Bergengruen, daß er die „Erweiterung des Bilderbuches“ in der Bewältigung seiner Existenz für sein persönliches Leben fruchtbar machen und in sein individuelles Menschsein mit aufnehmen konnte. Wenigen Zeitgenossen war es so wie ihm verhängt, mit einem Wesen und einer eigengesetzlichen Veranlagung in eine Welt hineingeboren zu werden, die in allen ihren Manifestationen

und Lebenswirklichkeiten die Verwirklichung dieses Wesens und die Entfaltung dieser Veranlagung in höchstem Maße als unzeitgemäß ausweisen mußte. Und trotzdem ist er keinem billigen Kulturpesimismus verfallen, sondern hat seinem Wesen und seiner Veranlagung ein Ja zum erweiterten Bilderbuch abgerungen. Wenn nichts anderes, so würde diese Tat allein ihn schon zu einer außergewöhnlichen Erscheinung unserer Epoche stempeln. Aber es gehört auch zur Tragik seiner Dichtung, daß sie von dieser Befruchtung ausgeschlossen bleiben mußte. Er wäre einer der ganz Großen unserer Epoche geworden, wenn ihm die Synthese zwischen der alten - und im Grunde unverlierbaren - Harmonie der Welt und einem neuen Bildschaffen gelungen wäre!

So müssen wir folgern, daß die fundamentale Richtigkeit des Kosmos, an die der echte Symboliker, wenn anders er ein solcher sein möchte, glauben muß, sich im künstlerischen Bild nicht mehr mit der Eindringlichkeit aufzeigen läßt, wie das zu Goethes Zeiten und bis etwa zum Tode Mörikes noch möglich war; daß derjenige, der diese Richtigkeit sichtbar zu machen wünscht, sich entweder in philosophischer Weise der Welt der abstrakten Begrifflichkeit zuwenden, oder aber - wenn er ein Dichter ist - sich einer heute nicht mehr gültigen Symbolwelt verschreiben muß. Das ist, wenn man es bedenkt, eine erschreckende Erkenntnis, welcher man jedoch, will man ehrlich sein, nicht ausweichen kann. Und wenn das, was hier an Bergengruen gezeigt wurde, *mutatis mutandis* auf das breite Literaturschaffen unserer Tage übertragen wird, so mag man darin mit einem der Gründe erkennen, warum sich dem aufmerksamen Betrachter, sofern er im modernen Literaturschaffen eine *n e u e* Fortsetzung *a l t e r* unentbehrlicher Grundlagen sucht, ein recht deprimierendes Bild zeigt.

Unmerklich haben wir mit diesen Gedankengängen den Anschluß

an den ersten Teil der vorliegenden Untersuchung wieder gewonnen. Die dort getroffene Abgrenzung zwischen symbolistischer Chiffre und echter Symbolik kann nun etwas weiter gefaßt in das allgemeine Literaturschaffen mithineingenommen werden. Wenn es wahr ist, daß es kaum einen zeitgenössischen Dichter gibt, der so wie Bergengruen die herkömmliche Symbolik in sein Werk aufnahm, dann müssen wir aufgrund der vorliegenden Ergebnisse zu der Folgerung kommen, daß die traditionelle Symbolik in der Dichtung ihre Zeit gehabt hat. Im besten Falle kann sie noch eine in sich geschlossene künstlerische Wirkung erzielen - zur sinnbildlichen Erhellung unserer zeitgenössischen Existenz fehlen ihr jedoch die Voraussetzungen. Echte Symbolik entsteht, so wurde gezeigt, nur dort, wo eine Empirie, die als in fester kosmischer Ordnung verankert aufgefaßt wird, sich durch ihre äußere Erscheinung zum eindrucksvollen Sinnbild für die ewigen Fundamentalgesetze der irdischen Existenz erhebt - nach dem berühmten Goethewort: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Bergengruens Symbolik hat gezeigt, daß die Empirie, an welcher diese fundamentale Gesetzlichkeit noch künstlerisch wirkungsvoll gestaltet werden kann, in unserer Epoche im Grunde keine echte Empirie mehr ist, sondern eine museale. Unsere empirische Umwelt sieht anders aus als die im Historischen lebenden Sinnbildformen Bergengruens. Aber es ist noch kein Dichter aufgestanden, dem es gelungen wäre, an dieser neuen Empirie die alte Fundamentalgesetzlichkeit, an die man mit Bergengruen ruhig glauben darf, überzeugend zu gestalten. Deshalb hat die Moderne den Weg der symbolistischen Chiffre beschritten, ein Weg, der im Grunde nichts anderes ist, als der Versuch, hinter der neuen Empirie den Zugang zu irgendeiner Erkenntnis eines sinnvollen Weltzusammenhangs zu erlangen. Ganz von selbst mußte dieses Unterfangen die symbolistische Chiffre in die oben bereits hin-

reichend dargestellte Rätselhaftigkeit und unklare Mehrdeutigkeit führen, da sie sich auf ihrer Suche nach gültigen Sinnbildern ja auf die Aussagekraft der zeitgenössischen Empirie, die sich in zunehmendem Maße als hohl und sinnbildfremd auszuweisen schien, n i c h t verlassen konnte. Die symbolistischen Dichter waren und sind gezwungen, ihre Sinnbildformen hinter, oder über, oder unter, auf jeden Fall jedoch nicht i n der uns umgebenden Wirklichkeit zu suchen. Daher stammt das höchst individuelle Gepräge und das vollständige Fehlen allgemeingültiger Verbindlichkeiten der verschiedenen symbolistischen Chiffren in den Werken unserer zeitgenössischer Dichter; und daher stammt auch die bedrückende Erfahrung, die jeder Leser zeitgenössischer Werke immer wieder machen muß, daß es den symbolistischen Chiffredichtern nicht mehr gelingt, echte und lebenswirkliche Gestalten, Handlungen oder Geschichten zu schaffen. Das Fabulieren, das Bergengruen als die eine wichtige Komponente echter dichterischer Hervorbringung fordert, ist nicht nur zugunsten der Weltdeutung in den Hintergrund getreten, sondern total verloren gegangen. Oder möchte man allen Ernstes behaupten, die klassischen Werke der Moderne (Kafkas Dichtungen, Musils „Mann ohne Eigenschaften“, die Joyce-Romane,) wollten noch echte Geschichten erzählen? Geht es darin nicht viel mehr um Probleme, denen nur ein hoher Intellekt, nicht aber ein naiver Geschichtenleser, noch ein Verständnis entgegenzubringen vermag? Und wie viel mehr gilt dies für die zeitgenössische Lyrik, in welcher die symbolistische Chiffre ja ihren bedeutendsten Niederschlag gefunden hat? Bei der unverständlichen und so vielschichtigen Rätselhaftigkeit der modernen Chiffre verwundert es nicht, daß es der zeitgenössischen Dichtung - trotz intensivster Produktion - nicht gelungen ist, die den modernen Menschen bedrängenden Existenzkrisen im Kunstwerk zu bannen und einer echten

Katharsis zuzuführen.

Und so ist das tief Beunruhigende unserer zeitgenössischen Literatursituation darin zu sehen, daß es im Grunde keine echten Alternativen mehr gibt. Der symbolistische Dichter läßt den Zeitgenossen ratlos, weil aus seiner Chiffrenwelt kein allgemeingültiges Weltbild, aus dem heraus die Bedrängungen der Epoche überwunden werden könnten, erhellt. Die ästhetische Befriedigung, welche die Lektüre dieser Werke unter Umständen in hohem Maße bieten kann - man denke etwa an die glasklare Sprache Kafkas, - stellt natürlich einen unbestreitbar hohen Wert dar, hebt aber die Ratlosigkeit, in welcher der Leser gelassen wird, nicht auf.<sup>63</sup> Der symbolische Dichter dagegen, sofern es ihn überhaupt noch gibt, sieht sich in der eigenartigen Lage, daß die Antworten, die er dem besorgten Zeitgenossen auf so viel Beängstigendes unserer Epoche zu geben vermag, in einem sinnbildlichen Gewand erscheinen, dessen empirische Gültigkeit sehr in Frage gestellt werden muß, wie das das Beispiel Bergengruen sehr deutlich gezeigt hat. Sucht er seine epische Realität in der zeitgenössischen Empirie, droht seinem dichterischen Werk die Urbildlichkeit in schaler Gewöhnlichkeit verloren zu gehen (Bergengruens Bedenken gegen Bundesratstöchter, usw.), sucht er dagegen Stoffe, in denen die ewigen Ordnungen und Fundamentalgesetze unseres Daseins sich offenbaren, muß seine epische Realität sich sehr oft in historisch museales Gewand kleiden, an welchem die empirische Fremdheit das Erkennen der wahren Sinnbildlichkeit dann doch verloren gehen läßt, - oder doch zumindest die Frage aufwirft, inwiefern solche Sinnbildlichkeit denn heute noch gültig sei.

Bergengruen selbst hat etwa sechs Jahre vor seinem Tode diese Gedanken schon formuliert, und zwar in einer recht deutlichen

Sprache. Er geht aus von dem Eichendorffschen Vers

Aber so lange noch kreisen  
Die Stern um die Erde rund,  
tun die Herzen in neuen Weisen  
die alte Schönheit kund,

und stellt dann die besorgte Frage, wie lange dieser Vers noch seine Gültigkeit bewahren werde. „Bisher hat es in jedem Zeitalter ‚neue Weisen‘ gegeben, und die Sänger der alten mußten sich damit abfinden, daß es nicht mehr die ihren waren. Das ist manchem schwer gefallen, aber anders geht es nicht zu auf Erden. - Immerhin meinten die neuen Weisen doch noch die alte Schönheit. Die alte Schönheit, das ist das Urgegebene, das für ewig Gehaltene, das Immerbesungene.<sup>64</sup> Es gibt eine Kontinuität von Homer bis Benn, der diese Behauptung freilich mit einigem Zorn von sich gewiesen hätte. - Aber wie lange wird es sie noch geben? Und wird dieses Eichendorffsche Kundtun denn weitergehen - auch wenn es nicht mehr die alte Schönheit zum Gegenstand haben sollte - oder wird es eines Tages ganz und gar verstummt sein? Leben wir im Anfang jener Epoche, der auch die letzten Dichter angehören werden? Müssen sie, deren altes Symbol das geflügelte Pferd war - ein in Wahrheit herrliches Symbol!<sup>65</sup> - den letzten Pferden folgen? Und sind diese letzten Dichter vielleicht schon unter uns? Etwa als Jünglinge oder Knaben?“<sup>66</sup>

Der in diesem Zitat enthaltene Hinweis auf Gottfried Benn und die richtige Einschätzung der möglichen Reaktion dieses modernen Lyrikers zeigen deutlich, wie Bergengruen um die Kluft zwischen der alten Symbol- und der modernen Chiffrendichtung gewußt hat. Er selbst hat erfahren müssen, daß diese Kluft nicht überbrückbar ist, denn sein Werk steht in einem eigenartigen Hohlraum. Man darf getrost annehmen, daß Bergengruen sich über die Tragik, die sein Dichtertum umschwebt, im klaren war, wengleich er das große Wort „Tragik“ nicht für sich in Anspruch genommen haben

würde. Aber der Gedanke, daß auch die neuen Weisen unserer Tage die alte Urbildlichkeit nicht mehr offenbaren können, und daß das Kundtun dieses alten Urgegebenen überhaupt verstummen könnte, daß aber auf jeden Fall Bergengruens eigenes Offenbarmachen der ewigen Ordnungen sich nie wieder würde wiederholen können, dieses Wissen spricht aus den wenigen seiner Altersgedichte, die wirklich biographischen Charakter haben; und auch sonst finden sich in seinem Werk Hinweise, die diesen Schluß nahe legen. Möge der Dichter hier zum Schluß noch einmal zu Wort kommen.

„Aber nun gehöre ich, ein Sohn des letzten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts, wohl in manchem Betracht zu den Letzten - den letzten einer verfallenden Zeit, den Cidevants, den bywschie ljudi,<sup>67</sup> den letzten Balten, den letzten Kaiserlichen oder königlichen, den letzten Parteigängern der Freiheit, ja, in einem bestimmten Sinne vielleicht gar zu den letzten Dichtern, in jener Art, in welcher mein Rittmeister ein Letzter gewesen ist.“<sup>68</sup> Und in den Schlußkapiteln des letzten Rittmeister-Buches findet sich ein Abschnitt, von dem man nicht weiß, ob er bewußt oder unbewußt vom Dichter als Selbstdeutung des eigenen Werkes gemeint ist: so treffend ist das Wesen der Bergengruenschen Erzählkunst hier wiedergegeben, daß man in stiller Ergriffenheit zu ahnen beginnt, wie sehr der Dichter die „Überlebtheit“ seiner Kunst entweder klar erkannt, oder dann doch intuitiv gefühlt hat - und trotzdem den ihm vorgeschriebenen Weg zu Ende zu gehen bereit war. Im Bilde des Landgerichtsdirektors und dessen nachgelassenen Novellen, die der Erzähler im „Dritten Kranz“ zur Lektüre erhält, charakterisiert sich Bergengruens eigenes Werk: „Ich las mit Ergriffenheit in ihm [dem Novellenband des Landgerichtsdirektors], und noch heute nehme ich ihn gern zur Hand. Etwas freilich schien mir diesen Novellen zu mangeln; es wäre schwer zu benennen. Sie waren mit überlegenem Kunstverstande

komponiert, eine sichere Hand setzte Charakterstriche, verknüpfte und löste. Ja, es gab viel des Bewunderungswürdigen und vieles um dessentwillen ich das Buch gegen jeden Tadler in Schutz genommen hätte. Es war ihm auch nicht vorzuwerfen, daß es einer vergangenen Epoche angehörte, den Ausläufern der Fontane-, Storm- und Heysezeit, und keins von den üblichen Rügeworten wie blaß, akademisch, verstandesmäßig wollte sich einstellen. Alles floß, aber es strömte und brauste nichts. Es knisterte nicht von heimlichen Funken. Was in den Schilderungen des verehrungswerten Alten fehlte - vielleicht war es der Hauch des Unschilderbaren."<sup>69</sup>

Ein kurzer Hinweis auf zwei Gedichte aus den letzten Jahren des Dichters, mögen diese Arbeit beschließen. Diese Gedichte gehören zum Schönsten und Tiefsten, was der Dichter in seiner Lyrik geschaffen hat - weil von diesen Gedichten wie sonst von keinem seiner anderen lyrischen Werke das Wort gelten kann: *sua res agitur*. Und nirgendwo im Werke des Dichters wird so deutlich, daß er sich der Tragik seines Dichterdaseins bewußt war, und dieses Schicksal in der ihm eigenen königlichen Erkenntnis des „Bekömmlichen“ als eine der vielen Paradoxien, die ihm das Schicksal bereitet hatte, auf sich zu nehmen bereit war - „bis die Hölle gefriert“.

Mein Schicksal war nicht eines Wegbereiters.  
Ich wählte nicht. Gott hat für mich gewählt.  
Mein Erbe war das Los des Nachhutreiters  
und zu den Letzten hat mich Gott gezählt.

Den wilden Wuchs, den Vogelschrei im Moor  
- ich durfte noch das Schwindende erfahren  
und es verehren. Noch bewahrt mein Ohr  
den hellen Hornruf hingegangner Scharen.

Vielhundert Jahre gehn mit mir zu Grabe.  
Als eines Letzten wird mein Leben enden.  
Rückgebend so die anvertraute Gabe  
Befehl ich mich den mütterlichen Händen.<sup>70</sup>

Und hier nun zum Beschluß das letzte Gedicht; es ist eines der ganz letzten aus Bergengruens Werk und es ist wohl kein Zufall, daß es in den Terzinen der Danteschen „Divina Commedia“ abgefaßt ist:

Gefangen in Registern und Tabellen  
liegt unsere Welt. Sie rühmt sich als die freie  
und ist doch längst ein Netz von Häftlingszellen.

Ein jeder ist an seinen Pfahl geschnürt,  
die Lebenden, die Toten - Reih um Reihe,  
auswechselbar und gleich. Und kaum verspürt

der Nacken das Gewicht der Dienstbarkeiten.  
So trotten sie, in grauem Zug geführt,  
doch Hand in Hand als wie in Festgeleiten.

Sie singen, Gläubige mit heller Miene  
- und wissen nicht, daß sie den Kreuzweg schreiten,  
verlobt zum Dienst der tödlichen Maschine -

ihr Lied von Freiheit, Glück und Wohlgegnung.  
Wir, Vielbelächelte und Vielbeschriene,  
gehn einer nach dem andern stumm dahin,

der alten Freiheit letzte Paladine. 71

Was wäre dem noch hinzuzufügen?

A N H A N G

## A N N M E R K U N G E N

Vorbemerkung: Die Anmerkungen zu der vorliegenden Arbeit mögen dem Leser stellenweise etwas ausführlich und umfangreich vorkommen, und es mag mit Recht gefragt werden, warum so viele Begründungen, Motivierungen und Schlußfolgerungen nicht gleich in den Haupttext der Untersuchung aufgenommen worden sind. Das hat seinen Grund in der besonderen Eigenart der hier behandelten Materie. Diese ist so umfangreich, daß der kontinuierliche Zusammenhang der Hauptdarstellung bedroht gewesen wäre, wenn das in den Anmerkungen verarbeitete Material darin hätte aufgenommen werden sollen. Durch die Hereinnahme eines großen Teils der motivierenden Belege für in der Darstellung gemachte Aussagen in den Anmerkungsteil hoffe ich, im Haupttext eine gewisse Flüssigkeit und thematische Übersichtlichkeit erzielen zu können, die sonst nur sehr schwer hätte erreicht werden können. - Die rein stoffliche Menge des Anmerkungsteils bedingt auch die drucktechnische Unterbringung der Anmerkungen im Anhang, anstatt, wie sonst üblich, unter dem laufenden Text.

## VORWORT: AUFGABENSTELLUNG UND RESÜMEE DER WICHTIGSTEN ERGEBNISSE

- 1) Gody Sutar, Métier und Mysterium. In: Dank an Werner Bergengruen. Festschrift zum 70. Geburtstag des Dichters am 16. September 1962, herausgegeben von P. Schifferli. Zürich : Arche 1962, S. 44).

I. KAPITEL: AKTUALITÄT DER SYMBOLFORSCHUNG

- 1) K. Beth in: Theologische Literaturzeitschrift 12 (1958)  
Sp. 827. Zitiert nach C. Rietschel, Sinnzeichen des  
Glaubens. Kassel : Stauda 1965, S. 81.
- 2) R. Guardini, Die Sinne und die religiöse Erkenntnis. Würz-  
burg 1950, S. 66. Zitiert nach M. Lurker, Symbol,  
Mythos und Legende in der Kunst. Baden-Baden : Heitz  
1958, S. 13.
- 3) bei Lurker, a.a.O.S. 13.
- 4) Der Irrationalismus, der seit dem ausgehenden 18. Jahr-  
hundert das Kunstschaffen in Deutschland ja auch als  
ein steter Strom durchzieht, hat an diesem Umstand  
nichts ändern können.
- 5) M. Schlesinger, Geschichte des Symbols. Berlin : Simion  
1912, S. 3.
- 6) ebenda S. 430.
- 7) ebenda S. 2.
- 8) Will-Erich Peuckert, Volkskundliche Symbole. In: Studium  
Generale 6 (1953) 322 - 325.
- 9) ebenda S. 325.
- 10) ebenda S. 325.
- 11) So Recht Peuckert mit dieser Beobachtung hat, so unrichtig  
ist jedoch die Meinung, das rationale Deutungsbedürfnis  
sei eine typisch neuzeitliche Erscheinung. Schlesinger  
(a.a.O.S. 192 - 200) hat am Beispiel der homerischen  
Epen gezeigt, wie seit frühesten Zeiten jedes Zeitalter,  
entsprechend seinem eigenen Symbolverständnis, seine  
eigene Deutungsversuche und Symboliken in die homeri-  
schen Gestalten hineingelesen hat: Plato wollte die Epen  
wörtlich verstehen und lehnte jede Mythenklärung ab;

der Zymiker Antisthenes sah darin vor allem einen Kodex von Sittenlehren; die Stoiker suchten in den Göttergestalten Homers naturphilosophische und moralische Gedanken zu finden, sie betrachteten die Götter als Allegorien des Sittlichen; die Epikureer erkannten in den Göttern Allegorien für Leidenschaft, gute und böse Triebe, Körper, Geist, usw., denn nach epikureischer Lehre konnten die bei Homer unvollkommenen und von Schwächen behafteten Götter unmöglich real gemeint sein, da nach Auffassung der Epikureer die Götter zwar unpersönlich und weltlichen Dingen gegenüber neutral, nichtsdestoweniger jedoch vollkommen sind; das englische Frühbarock (Francis Bacon von Verulam) machte aus der Antike ein allegorisches Handbuch: Cassandra = Symbol für unzeitgemäßes Reden, Narziß = Symbol für Eigenliebe, Perseus = Symbol für Krieg, Orpheus = Symbol für Philosophie (warum eigentlich?), Cupido = Symbol für das Atom, Proserpina = Symbol für den Geist (?), Sirenen = Symbole der Wollust; das 19. Jahrhundert wollte von solchen Deutungen nichts mehr wissen: „alle unsere Gelehrsamkeit und Kritik und Historie ist ein Quark vor der Göttlichkeit des Kunstwerkes“ (Wilamowitz-Möllendorf) und Schlegel schließt diesen Überblick ab: „Es bleibt die Wahrscheinlichkeit, daß die homerischen Erzählungen von Göttern und Menschen wörtlich zu verstehen sind; daß alle jene Ausleger Verborgenes hineingeheimnist und eine Symbolik von Hirngespinnsten darum gesponnen haben, die von den Dichtern der homerischen Gesänge [man glaubt noch an die Liedertheorie] nicht beabsichtigt gewesen ist“. (a.a.O.S. 200).

- 12) K. Plachte, Symbol und Idol. Berlin : Cassirer 1931.
- 13) Beide Zitate ebenda S. 104.
- 14) ebenda S. 105.
- 15) W. Stählin, Symbolon. Vom Gleichnishaften Denken. Stuttgart : Ev. Verlagswerk 1958. Zum symbolischen Bild vgl. die Seiten 318 - 344.
- 16) ebenda S. 318.
- 17) ebenda S. 334. Gegen diese Auffassung spricht W. Vordtriede, Die Entstehung des Symbols in der Dichtung. In: Deutsche Rundschau 88 (1962) S. 747, der den Standpunkt vertritt, erst durch die rationale Reflexion modernen Denkens bekomme ein vormals als wirkliche Gottheit aufgefaßter Gegenstand nun symbolische Bedeutung. Echte, künstlerische Symbole gebe es erst seit der Aufklärung und deren Fruchtbarmachung der ratio. Das künstlerische Symbol beruhe auf intellektueller Denkkonstruktion (S. 745 - 747). Dazu auch W. Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols, Stuttgart (Kohlhammer) 1963, S. 98, 109 und 156. Im übrigen komme ich auf Vordtriedes Symbolauffassung noch ausführlicher zurück. Ferner spricht gegen Stählins Auffassung H. Mayer, Symbolik der Sprache. In: Studium Generale 6 (1953) 195 - 206, der von einem philosophischen Relativismus ausgehend dartut, daß in unserer Sprache nur das Gemeinte und nicht das Wirkliche Gewicht habe.
- 18) Stählin, a.a.O.S. 341.
- 19) W. Lynch, S.J., The evocative symbol. In: Symbols and Society. Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion, Harvard University,

August 30 - September 2, 1954. Ed. by L. Bryson, L. Finkelstein, H. Hoagland and R.M. Maciver. New York : Harper Brothers 1955, S. 427 - 450. Da Lynch in anderem Zusammenhang ausführlich referiert wird, sei er hier nur erwähnt.

20) A.N. Whitehead, Uses of Symbolism. In: Symbolism in Religion and Literature. New York : Braziller 1960, S. 233 - 250. H. Friedmann, Wissenschaft und Symbol. München: Biederstein 1949.

Th. Greene, The symbolic vehicles of our cultural values. In: Symbols and Society a.a.O.S. 229 - 282.

21) Whitehead, a.a.O.S. 234.

22) vergl. dazu auch die mutige Aussage des Theologen Stählin, der (a.a.O.S. 341) zu diesem Problem dartut, daß eines der zentralsten christliche Symbole, das Opferlamm „kein religiöses Opfersymbol mehr ist, da man keine Tiere mehr opfert; dies Lamm mit der Siegesfahne ist für uns eher komisch als etwas anderes.“

23) Greene, a.a.O.S. 230.

24) ebenda S. 282.

25) Friedmann, a.a.O.S. 26.

26) ebenda S. 28.

27) So etwa Bergengruen, der noch im Neonlicht den Abglanz göttlichen Lichtes zu erkennen meint. Die Technik ist kein Unheil, sondern eine „Erweiterung des Bilderbuches“ (Rittmeisterin, S. 98).

28) H. von Hofmannsthal, Gespräche über Gedichte. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt/M : Fischer 1958, S. 80 - 96.

29) L. Beriger, Der Symbolbegriff als Grundlage einer Poetik.

In: Helicon 5(1944) 33 - 51, dort S. 34.

30) H. Levin, Symbolism and Fiction. Charlottesville/Virginia, :  
The University of Virginia Press 1956, S. 13.

31) E. Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart :  
Metzler 1963, konnte auf knappem Raum nicht ausführlich  
genug darauf eingehen, und Beriger, a.a.O. setzt sich  
mit der einschlägigen Forschung nicht auseinander.

II. KAPITEL: GRUNDSÄTZLICHES ÜBER DIE WANDLUNG DES  
SYMBOLS ZUR CHIFFRE

- 1) Das Folgende bei C.R. Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung. Leipzig : Meier und Müller 1937.  
Müller hat die Ergebnisse dieses Buches in seinem Aufsatz zusammengefaßt: Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung. In: DVjs 8 (1943) 269 - 280. Da es sich dabei um reine Wiederholung handelt, gehe ich in meiner Darstellung auf diesen Aufsatz nicht ein.  
Eine sehr gute Untersuchung zu diesem Thema ist das Buch von B.A. Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen : Munskgaard 1963.
- 2) C.R. Müller, a.a.O.S. 163.
- 3) ebenda S. 163.
- 4) ebenda S. 176.
- 5) ebenda, Unterstreichung von mir.
- 6) Maximen und Reflexionen Nr. 752, Hamburger Ausgabe Bd 12, S. 471.
- 7) Siehe hierzu R. Grimm, Macht über die Zeichen. Zur Frage des Symbols in moderner Dichtung. In: Pädagogische Provinz 12 (1958) 407 - 413.
- 8) Versuch einer Witterungslehre, Hamburger Ausgabe, Bd 13, S. 305.
- 9) Eine entsprechende Auswahlaufstellung findet sich bei J. Fährmann, Bildwelt und symbolische Gestaltung in der Dichtung C.F. Meyers. Studien zur Symbolik in den Gedichten und Novellen. Freiburg i. Br. (Diss. II) 1964, S. 126 - 128.

- 10) Maximen und Reflexionen Nr. 751, a.a.O.S. 471.
- 11) ebenda S. 417.
- 12) Sørensen, a.a.O.S. 287.
- 13) Maximen und Reflexionen Nr. 749, a.a.O.S. 470.
- 14) ebenda Nr. 750, ebenda S. 471.
- 15) C.R. Müller, a.a.O.S. 237.
- 16) E. Kahler, Untergang der epischen Kunstform. In: Die neue Rundschau, 64 (1953) 1 - 44.
- 17) Eine kurze Auswahl aus der Menge von Belegen:
  - M. Heidegger, Holzwege. Frankfurt/Main : Klostermann 1950, S. 9 - 10: „Das Kunstwerk ist über das Dinghafte hinaus noch etwas anderes. Dieses Andere, was daran ist, macht das Künstlerische aus. Das Kunstwerk ist wohl ein angefertigtes Ding aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist, ... allo agorenei. Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anders; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas anders zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch ... symballein. Das Werk ist Symbol. Allegorie und Symbol geben die Rahmenvorstellungen her in deren Blickbahn sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerkes bewegt.“
  - M. Schlesinger, a.a.O.S. 110 - 111: „Allegorie und Symbol verbergen beide eine wichtige, oft tiefe Wahrheit in dem Dunkel ihrer Hülle. Nur gleicht das Symbol mehr der halb verschlossenen Blumenknospe, welche in ihrem Kelch das schönste unentwickelt verschließt, die Allegorie die in die Breite rankenden Zweige einer üppig vegetierenden Pflanze.“
  - Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin : Bondi 1922, S. 1 - 2: „Symbol drückt aus, verkörpert,

ist Leib. Allegorie bedeutet, stellt vor, ist Zeichen. Symbol ist Gestalt eines Wesens, fällt mit ihm zusammen, stellt dar, was es ist. Allegorie weist auf etwas hin, was es nicht ist. Im Symbol ist Empfängnis von Form und Inhalt gleichzeitig: ein Inhalt wird als Form konzipiert. In der Allegorie wird ein Zeichen für ein Erdachtes geschaffen. Hier gibt es ein Vor und ein Nach. Symbol gehört dem Gesamtleben an, ist wie jede Geburt - außer Willkür und Berechnung. Allegorie gehört dem bloßen Denken an und untersteht der Konvention. Symbol entsteht, wo Seiendes Gestalt wird ... Allegorie, wo ein Gedachtes Gestalt sucht und findet. Allegorie ist eine Bezeichnung. Symbol ist ein Wesen."

W.J. Schröder, Der Ritter zwischen Welt und Gott. Weimar 1952, S. 44: (Zum Verhältnis Religion - Allegorie und Religion - Symbol): „Wo ursprüngliche und wo abgeleitete Religiosität zu finden sein werden, ist unschwer zu erkennen. Allegorie und Idol haben das Wunder rationalisiert; nur das Symbol erweckt es im Herzen des Menschen selber. Es ruft auf, fordert auf, weckt, zündet und macht dadurch das Numinose, das Transzendente zum Kraftquell für das menschliche Tun. Echter Religiosität wird alles zum Symbol, zum Träger eines letzten Sinnes, der die Existenznot des Menschen aufhebt, sein eigentliches Menschenleid tilgt."

- 18) Die bereits zitierte Arbeit von Schlesinger.
- 19) Eine entsprechende Darstellung findet sich bei W. Vordtriede  
Die Entstehung des Symbols in der Dichtung, a.a.O.
- 20) Schlesinger, a.a.O.S. 428.
- 21) Obwohl diese Frage unten noch ausführlicher behandelt wird, seien hier bereits einige Belege aufgeführt:

- W. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn (Rede 1896). In: W. Diltheys Gesammelte Schriften. Band VI, Leipzig : Teubner <sup>2</sup>1938, S. 90 - 102. Dort S. 101 - 102: „Reich und doch gesetzmäßig entfalten sich in der Menschheit die großen und festen Symbole des Mythos, der Metaphysik, der Poesie. Und wenn das Leben dieser Erde erstarrte und irgendwo entstünde neue Menschheit aus denselben Keimen: so würde wieder dieselbe beschränkte Zahl von Motiven, Situationen und Typen entstehen; das Wesenhafte von Faust, Richard, Hamlet, Don Quixote müßte sich wiederholen; von neuem sähe man den bescheidenen Jüngling, Wilhelm Meister oder Copperfield - er hat noch viele Namen - sich aus den Anfängen durch widrige Verhältnisse zur Freiheit des Lebens emporarbeiten: denn das ist doch unsere moderne Odyssee und Ilias.“
- E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig : Teubner <sup>2</sup>1923, S. 286: „Alle Dichtung ist ihrem Wesen nach symbolisch.“
- L. Beriger, a.a.O.S. 36: „Dichtung jeder Art ist immer symbolhaft, wie umgekehrt Nichtdichtung eben daran zu erkennen ist, daß sie nicht symbolhaft ist.“
- A. Symons, The Symbolist Movement in Literature, London : Heinemann 1899, S. 5 - in Abgrenzung der symbolischen Dichtung von der symbolistischen -: „All poetry has made use of symbols. What distinguishes the Symbolism of our day from the Symbolism of the past is that it has grown conscious of itself.“
- E. Ruprecht, Die Symbolik der neueren deutschen Dichtung. In: Studium Generale 6 (1953) 348 - 355, S. 350 : „Die Dichtung ist die symbolische Kunst .... Sie ist wesen-

haft symbolisch. Dichterisch und symbolisch sind Namen für dasselbe."

J. Fährmann, a.a.O.S. 128: Fährmann nimmt Goethes Symbolbegriff und macht ihn nicht nur auf einige Symbolformen, sondern auf die gesamte Dichtung anwendbar. In Goethes Symbolauffassung liege: "Die Grund- und Urform des dichterischen Symbols beschlossen."

So auch L. Beriger, a.a.O.S. 35 - 38.

22) In der Tat herrscht Uneinigkeit in der Forschung hinsichtlich des allegorischen oder symbolischen Charakters von „Faust II“.

Siehe hierzu Ruprecht, a.a.O.S. 353.

23) Auf die sehr wichtige Frage der Wertung komme ich später noch zurück. Hier nur soviel, daß L. Beriger, a.a.O.S. 51 keinen Wertunterschied anerkennt zwischen allegorischer und symbolischer Dichtung. - So auch Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“. In: DVjs 26 (152) S. 339.

24) Siehe das entsprechende Zitat E. von Sydows unter Anmerkung 36 dieses Kapitels.

25) Als Beispiele für die Begriffstoleranz des englischen ‚symbol‘, ‚symbolism‘, seien die folgenden Sammelwerke genannt:

Symbolism in Religion and Literature, a.a.O.

Symbols and Society, a.a.O. Vergl. dort vor allem den Artikel, Th. Greene, The symbolical vehicles of our cultural values, S. 229 - 282, wo es heißt: „I detect a tendency to label all 'artificial' or man-made signs as symbols.“ Auch die Reihe der Referattitel dieses 14. Symposiums zeigt schon, wie vielfach der Begriff „Symbol“ in der angelsächsischen Welt verwendet wird:

„The physical Universe as a Symbol“, „The Quenn as a political Symbol in the British Commonwealth“, „Linguistic Symbols and Legal Norms“, „Symbols and Images in the Constitution of Society“, „Symbolism and the Education of Man“, „Symbolism in Architecture“, „Some Considerations of Symbolization and nervous Actions“.

Auch in Europa ist man schon bemüht, die auseinanderliegendsten Wissensgebiete unter dem Begriff Symbolwissenschaft zusammenzubringen. Näheres darüber bei E. Frenzel, a.a.O.S. 17.

- 26) Einen nützlichen Überblick über die Geschichte der Symbolforschung gibt E. Frenzel, a.a.O.S. 1 - 17. - Desgleichen Schlesinger, a.a.O.S. 103 - 175 und C.R. Müller, a.a.O.S. 5 - 8.
- 27) So Ermatinger, a.a.O. und L. Beriger, a.a.O.
- 28) Berliner Vorlesungen. Über schöne Literatur und Kunst, hersg. von J. Minor, Berlin 1883, Band I, S. 90 ff. Zitiert bei Beriger, a.a.O.S. 36.
- 29) Beriger, a.a.O.S. 36 ff.
- 30) Das Folgende nach Ermatinger, a.a.O.S. 301 - 303.
- 31) ebenda S. 301.
- 32) Meine Anmerkung.
- 33) a.a.O.S. 301.
- 34) H. Friedrich, Die Struktur der Modernen Lyrik. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg : Rowohlt 1963 (2. Aufl. der erw. Neuausgabe) = rowohlts deutsche enzyklopädie 25 - 26a, S. 27 - 32.

W. Kayser, Der Symbolismus. In: W. Kayser, Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen. Tübingen: Niemeyer 1955, S. 119 - 121. Der gleiche Auf-

satz bereits in: Kleines Literarisches Lexikon, 2 erw. Aufl. hersg. von W. Kayser. Bern : Dalp 1953 = Sammlung Dalp Band 15 - 17.

- 35) Grundlegendes findet sich bei Friedrich, a.a.O.: W. Kayser, a.a.O.; Derselbe, Der europäische Symbolismus. In: Duitse Kroniek 5 (1953) 71 - 81; C. Bowra, The Heritage of Symbolism. London : Macmillan 1943 (Neuaufll. 1947); C. Becker, Der Werdegang und die Bilanz des französischen Symbolismus. GRM 5 (1913) 544 - 552; E.L. Stahl, The Genesis of symbolistic theories in Germany. In: MDR 41 (1946) 306 - 317; W. Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.
- 36) E. von Sydow, Form und Symbol. Zürich, Potsdam : Füssli, Müller und Kiepenheuer 1929, S. 8.
- 37) Friedrich, a.a.O.S. 95 (vergl. auch dort S. 28, 35, 49, 50, 51, 61, 95 und 146 zu den einzelnen symbolistischen Dichtern).
- 38) Dazu grundsätzlich Stahl, a.a.O.S. 306 und 311, wo betont wird: „The opposition to retionalism is a significant factor in the development of symbolism.“ Und „... particularly in the later nineteenth century in France and Germany, symbolism is the product of a reaction against realism and naturalism.“ - Auch C.R. Müller, a.a.O.S. 13 kommt zum gleichen Ergebnis.
- 39) Zitiert nach Friedrich, a.a.O.S. 15 - 16.
- 40) Zitiert ebenda S. 29. Im übrigen muß betont werden, daß die Forschung die Berührungspunkte zwischen Romantik und Symbolismus zu überschätzen geneigt ist. Denn wenn auch die Romantiker unter ihrem Weltschmerz litten, und wenn sie sich auch zutiefst in dem Besußtsein verzehrten, daß es eine irdische Harmonie im Sinne der Klassik nicht

gebe, so sind diese Nöte doch noch himmelweit entfernt von dem Begriff des „ennui“, der die Welthaltung des Symbolismus bestimmt. Die in der zeitgenössischen Forschung vorherrschende Tendenz, modernes Denken und Empfinden auch in den Alten vorgeprägt zu finden, führt leicht zu schiefen Bewertungen.

- 41) Friedrich, a.a.O.S. 17, 45, 151.
- 42) Kayser, a.a.O.S. 120.
- 43) W. Vordtriede, a.a.O.S. 143.
- 44) Becker, a.a.O., verschiedentlich auf den Seiten 546 - 551.
- 45) Unter moderner Lyrik ist die Lyrik seit dem Symbolismus gemeint. Friedrichs Buch will ja gerade dartun, daß der Symbolismus und die Lyrik des 20. Jahrhunderts eine Stileinheit bilden (S. 140 - 141). - Ähnliche Gedanken finden sich auch bei R. Grimm, Montierte Lyrik. In: GRM (1958) 178 - 192.
- 46) Friedrich, a.a.O.S. 19.
- 47) ebenda S. 21.
- 48) ebenda S. 22 - Eine klare und informierende Studie über diese Dichtung bietet auch E. Howald, Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert. In: Trivium 6 (1948) 23 - 52.
- 49) Siehe hierzu auch E. Kahler, a.a.O.S. 10, wo aufgezeigt wird, daß nicht nur der Symbolismus, sondern auch die Psychoanalyse, die ja die Symbolforschung sehr wesentlich beeinflußt hat, ihre Wurzeln habe „in dem ennui, der seit dem Anfang unserer überraionalisierten, und zugleich überempiristischen wissenschaftlich-technischen Zivilisation schon alle tiefen Geister geplagt hat und der auch an der Schwermut Kierkegaards seinen Anteil hat.“

- 50) Zitiert nach: W. Kayser, Gedichte des französischen Symbolismus a.a.O.S. 2 - 3. Übersetzung dieses Gedichts von W. Hausenstein.
- 51) ebenda S. 18-19.
- 52) Vergl. etwa den von Emil Staigers berühmter Züricher Rede ausgelösten Literaturstreit.
- 53) Wenn man die Biographien vieler = Symbolisten und auch moderner Dichter betrachtet, ist es erschütternd zu sehen, in wie wenig Fällen wirklich große Schicksalsschläge oder äußere Katastrophen für diesen Ekel verantwortlich sind. Das Fragwürdige an sich wird reizvoll: aus sich selbst heraus. Friedrich, a.a.O.S. 30 - 31: „Das Zerstörende, Morbide, Kriminelle erhält den Rang des Interessanten ... Melancholie und Weltschmerz bedurften keiner Ursache, zogen ihre Nahrung aus sich selbst, wurden zu Adelsprädikaten der Seele.“
- 54) Friedrich, a.a.O.S. 16.
- 55) Siehe hierzu auch W. Emrich, Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft. In: Akzente 3 (1956) 173 - 191, vor allem S. 175.
- 56) E. Kahler, a.a.O.S. 11.
- 57) Friedrich, a.a.O.S. 16. Hervorhebung von mir.
- 58) Emrich, a.a.O.S. 179.
- 59) R. Grimm, a.a.O.S. 410. Grimm hat meines Wissens neben Pongs als Einziger den Begriff „Symbol“ für die moderne Dichtung wirklich in Frage gestellt, a.a.O.S. 409. Andere schwanken zwischen der Bezeichnung „Symbol“ und „Chiffre“, so etwa H. Seidler, Allgemeine Stilistik. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht <sup>3</sup>1963, S. 302.
- 60) Grimm, a.a.O.S. 412.
- 61) Etwa bei W. Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes.

Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht <sup>4</sup>1964, S. 125 und öfter; und bei Ingrid Kohrs, Ein Gedicht Trakls. In: Studium Generale 5 (1952) 111 - 123.

Als andere Benennungen dieser Spielart des lyrischen Bildes habe ich gefunden: „absolute Metapher“ (Kurt Leonhard, Moderne Lyrik. Bremen : Schünemann 1963, S. 11 und 46, zitiert bei Horst Meixner, Die Dunkelheit der modernen Lyrik. In: DU 17 (1965) H.4 S. 44) und „gekoppelte Bilder“ (Mac Leish, Elemente der Lyrik. Göttingen : Sachse und Pohl ohne Seitenangabe und Datum zitiert bei M. Braeker, Moderne Lyrik in der Schule. In: DU 17 (1965) H.4 S. 33).

- 62) „lebendige Wirklichkeit“ nicht im naturalistischen Sinne verstanden, sondern im künstlerischen. Der Geist im Hamlet etwa ist nicht naturalistisch, wohl aber künstlerisch-dramatisch wirklich und lebendig.
- 63) E. Stahl, a.a.O.S. 316.
- 64) gemeint ist dabei das Symbolschaffen aus dem Traumhaft-Dunklen.
- 65) Stahl, a.a.O.S. 316.
- 66) ebenda S. 316. Man beachte, daß Stahl für das, was ich „Chiffre“ nenne, den Ausdruck „private symbol“ gebraucht.

III. KAPITEL: DIE FORSCHUNGSERGEBNISSE ZUR  
WESENSBESTIMMUNG DES SYMBOLS

- 1) Peuckert, a.a.O.
- 2) bei Peuckert, a.a.O.S. 323. Bernouillis Zitat findet sich in RGG 5, 1931, Sp. 935.
- 3) Peuckert, a.a.O.S. 324.
- 4) Müller, a.a.O.S. 17.
- 5) ebenda S. 16.
- 6) ebenda S. 16.
- 7) Pongs, Das Bild in der Dichtung, a.a.O.S. 101.
- 8) ebenda S. 188. Siehe hierzu auch H. Seidler, Die Dichtung, Wesen, Form, Dasein. Stuttgart : Kröner 1959, S. 70.
- 9) R.N. Maier, Das Symbolische des Gedichts und die Erziehung des symbolischen Sinnes. In: WW 6 (1955/56) 41 - 53.
- 10) ebenda S. 52.
- 11) Vordtriede, Die Entstehung des Symbols in der Dichtung. In: Deutsche Rundschau 88 (1962) 744 - 749.
- 12) ebenda S. 747. Siehe auch Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.S. 98 und 108 - 109.  
Man braucht gar nicht die wissenschaftlichen Untersuchungen der Theologie - etwa Stählin, a.a.O.S. 334ff. - zu befragen: auch wer sich nur noch dunkel an seinen Konfirmandenunterricht erinnert, wird unschwer erkennen, daß Vordtriede hier das protestantische Bekenntnis auf groteske Weise vereinfacht. Calvin würde dem vielleicht noch zustimmen, Luther bestimmt nicht.
- 13) Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.S. 109.
- 14) ebenda S. 156.
- 15) Vordtriede, Die Entstehung des Symbols, a.a.O.S. 746.

- 16) ebenda S. 745 - 747 und Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.S. S. 109, wo es heißt:  
„Kahler führt zwei glücklich benannte Symbolformen ein, um den Unterschied zwischen echtem, nur in der Kunst möglichem und zeichenhaftem Symbol (gemeint ist das reale Mythologem) deutlich zu machen. Er spricht von ascendierendem und deszendierendem Symbolismus.“
- 17) E. Kahler, The Nature of the Symbol. In: Symbolism in Religion and Literature, a.a.O.S. 50 - 73.
- 18) Ich übersetze „symbolism“ hier bewußt mit „Symbolik“, denn das Englische gebraucht für „Symbolik“ und „Symbolismus“ (die literarische Bewegung des 19. Jahrhunderts) das gleiche Wort - und der Symbolismus ist hier nicht gemeint.
- 19) Kahler, a.a.O.S. 67.
- 20) Und zuweilen auch eine Qual.
- 21) H. Henel, Erlebnisdichtung und Symbolismus. In: DVjs. 32 (1958) 71 - 98.
- 22) Henel, a.a.O.S. 84. Siehe hierzu auch E. Staiger, Die Kunst der Interpretation. Zürich : Atlantis <sup>2</sup>1957, S. 255, wo es heißt, Goethe und die Romantiker seien „noch einig mit Himmel und Erde und mit der großen Natur.“
- 23) Henel, a.a.O.S. 83.
- 24) ebenda S. 71.
- 25) Anmerkung von mir.
- 26) Anmerkung von mir.
- 27) Henel, a.a.O.S. 82.
- 28) ebenda S. 82.
- 29) Unterstreichung von mir.
- 30) Henel, a.a.O.S. 83.
- 31) ebenda S. 83.

- 32) Vgl. etwa Staiger, a.a.O.S.255,wo ausgeführt wird, die Symbolisten seien mit „Wissen un Willen“ symbolisch, ergo seien sie innerlich von der Natur getrennt: „Sie stellen kunstvoll-künstlich einen Bezug von innen und außen her .. Künstlich ist diese Dichtung durchaus. Sie sieht ihren Ruhm, ihre Ehre darin. Denn alles Leben ist gemein. ‚Das Leben überlassen wir den Dienstboten‘ hat Villiers de l'Isle Adam gesagt.“
- 33) Henel, a.a.O.S. 83.
- 34) Es ist vielleicht interessant, darauf hinzuweisen, daß sogar die Theologie die Symbolfindung u.U. sehr nüchtern zu erklären geneigt ist. Neben Stählin, der meint (a.a.O.S. 335), religiöse Symbole seien immer Offenbarungen göttlichen Waltens und daher nicht „willkürliche Einkleidungen oder Veranschaulichungen geistiger Begriffe oder Gedanken“, steht immernin die Arbeit H. Looffs, a.a.O., in welcher die Meinung laut wird, auch religiöse Symbole seien machbar, indem der menschliche Geist „durch bestimmte Analogien oder gewohnheitsmäßig festgelegte Beziehungen mit einem bestimmten sinnlichen Gegenstand etwas anderes Geistiges und Übersinnliches zu verbinden vermag.“ (S. 14) Looff nennt auch als Beispiel für „machbare“ Symbole die Fahnen moderner Staaten, die entworfen und genäht werden und erst allmählich durch nationale oder konventionelle Gemütswerte sich zum Symbol auswachsen. (S. 19).
- 35) J. Pfeiffer, Wege zur Dichtung. Eine Einführung in die Kunst des Lesens. Hamburg : Wittig <sup>2</sup>1953, S. 25.
- 36) Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.S. 99.
- 37) ebenda S. 142.

38) Die folgenden Ausführungen stützen sich auf folgende Untersuchungen:

L. Beriger, Die Literarische Wertung. Halle/Saale : Niemeyer 1938. Zitiert als „Wertung“.

L. Beriger, Der Symbolbegriff als Grundlage einer Poetik. In: Helicon 5 (1944) 33 - 51. Zitiert als „Symbolbegriff“.

E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Leipzig : Teubner <sup>2</sup>1923. Zitiert als „Kunstwerk“.

H. Seidler, Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart : Kröner 1959. Zitiert als „Dichtung“.

H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. II. Marburg : Elwert <sup>2</sup>1960. Zitiert als „Bild“.

E. Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich : Atlantis <sup>2</sup>1957. Zitiert als „Interpretation“.

39) Beriger, Wertung, S. 66; Symbolbegriff S. 50.

40) Ermatinger, Kunstwerk, S. 288; Seidler, Dichtung, S. 76.

41) Beriger, Symbolbegriff S. 50.

42) ebenda S. 45.

43) Ermatinger, Kunstwerk S. 288.

44) ebenda S. 289.

45) Unterstreichung von mir.

46) Ermatinger, a.a.O.S. 289.

47) ebenda S. 292.

48) Beriger, Symbolbegriff S. 45. Siehe dazu auch wieder Peuckert a.a.O.S. 323, wo ausdrücklich davor gewarnt wird, die alten Mythen und Märchen naiver Zeiten ihrer realen Wirklichkeitsebene entziehen und „nur“ symbolisch ausdeuten zu wollen.

- 49) Ermatinger, a.a.O.S. 292. Dies sind auch die Urbilder, die Pongs vom großen Dichter fordert. Auf Pongs' Untersuchungen wird später noch eingegangen.
- 50) Dieses Charakteristikum wenigstens hat das „reine Symbol“ mit der Chiffre gemeinsam, aber mehr nicht.
- 51) Beriger, Symbolbegriff S. 45.
- 52) Beriger, ebenda S. 50; Ermatinger, a.a.O.S. 294; Seidler, a.a.O.S. 76. Seidlers Ausführungen sind in einem etwas unklaren Stil gehalten, weshalb nicht ganz klar wird, was unter „metaphorischer Symbolik“ gemeint ist. Wenn ich Seidler recht verstanden habe, gehört seine „metaphorische Symbolik“ jedoch in diesen Zusammenhang.
- 53) Beriger, Symbolbegriff S. 50.
- 54) ebenda S. 46.
- 55) Ermatinger, a.a.O.S. 294.
- 56) Beriger, Symbolbegriff S. 50.
- 57) Ermatinger, a.a.O.S. 298.
- 58) Beriger, Symbolbegriff S. 50; Wertung S. 66; Ermatinger, a.a.O.S. 290/291; Seidler, a.a.O.S. 76.
- 59) Ermatinger, a.a.O.S. 291.
- 60) ebenda S. 292.
- 61) Beriger, Symbolbegriff S. 49.
- 62) ebenda S. 45.
- 63) Eine auch für die Literaturwissenschaft sehr brauchbare Gliederung bieten von theologischer Sicht her: W. Stählin, a.a.O.S. 320 - 332; und H. Loeff, a.a.O.S. 14 - 21.

Auf weitere Gliederungsversuche kann hier nicht näher eingegangen werden, da sie sich für die Symbolforschung als nicht weiter führend erwiesen haben. Immerhin mögen

sie hier kurz angemerkt sein.

K. Burke unterscheidet im literarischen Schaffen „various levels of symbolic action“, ohne daß ganz klar würde, wie diese im einzelnen zu verstehen sind:

(a) „bodily or biological level“, (b) „the personal, intimate, familiar level“, (c) „the abstract level“. (K. Burke, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. New York : Vintage Books, revised edition, abridged by the author 1957, S. 31 - 32). Joseph Strelka unterscheidet zwischen „immanentem“ und „transzendente“ Symbol, eine Unterscheidung, die sehr stark an die Terminologie E. Kahlers erinnert. Dabei bleibt bei Strelka unklar, wie er diese Spielarten genau verstanden wissen möchte; wenn ich seine Ausführungen richtig verstehe, ist sein „immanentes Symbol“ das normale Symbol und sein „transzendentes Symbol“ die normale Allegorie. Eine völlig neue Einteilung, die sich an die herkömmlichen Begriffe gar nicht mehr hält, versucht N. Frye, indem er die „polysemous meaning“ symbolischer Formen in vier Phasen gliedert: (a) „literary and descriptive phase - symbol as motif and sign, (b) „formal phase - symbol as image“, (c) „mythical phase - symbol as archetype“, (d) „anagogic phase - symbol as monad“.

(N. Frye, *Theory of Symbols*. In: N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton ; Princeton University Press <sup>8</sup>1966, S. 73 - 128).

Frye's Gliederungsversuch ist nichts weniger als überzeugend - vor allem deshalb, weil sein sehr dunkler und verschwommener Stil den Leser im Unklaren läßt, welche praktischen Folgerungen aus dieser Einteilung für die

Symbolinterpretation gewonnen werden könnten.

- 64) Beriger, Symbolbegriff S. 45.
- 65) Fährmann, a.a.O.S. 136. Im übrigen will Fährmann in seiner Dissertation zeigen, daß C.F. Meyers Symbolik eine Zwischenstellung zwischen Goethe und den Symbolisten einnimmt.
- 66) Henel, a.a.O.S. 89.
- 67) Staiger, a.a.O.S. 254 - 255.
- 68) ebenda S. 254.
- 69) i) Max Kommerell, Gedanken über Gedichte. Frankfurt/M : Klostermann 1943, S. 89 - 91.
- ii) M. Scherer, Goethes „Auf dem See“. In: WW 4 (1953/54) 349 - 354.
- iii) Joh. Pfeiffer, Wege zur Dichtung. Hamburg : Wittig 1952, S. 56 - 58.
- iv) S. Burckhardt, The Metaphorical Structure of Goethe's „Auf dem See“. In: Germanic Review“ 31 (1956) 35 - 48.
- v) G. Storz, Vier Gedichte Goethes. In: Wege zum Gedicht, hersg. von R. Hirschenauer und A. Weber. München : Schnell und Steiner 1956, S. 127 - 129.
- 70) E. Kahler, The Nature of the Symbol. In: Symbolism in Religion and Literature, a.a.O.S. 71 - 73.
- 71) Beriger, Wertung, S. 23 - 25.
- 72) ebenda S. 63.
- 73) Maximen und Reflexionen Nr. 752. Hamburger Ausgabe Bd. 12, S. 471.
- 74) Beriger, Symbolbegriff S. 36 38.
- 75) Siehe II. Kapitel, Anmerkung 28.
- 76) Beriger, Symbolbegriff S. 36 - 44.
- 77) Th. W. Adorno, a.a.O.S. 326.
- 78) Ermatinger, Kunstwerk, S. 286.

- 79) ebenda S. 287.
- 80) ebenda S. 287.
- 81) Weshalb in seinem Kafka-Buch, a.a.O., die Domszene und die Türhüterlegende des „Prozesses“ eine grundlegende Rolle spielen.
- 82) B. von Wiese, Bildsymbole in der deutschen Novelle. In: Publications of the English Goethe Society, New Series Vol. XXIV (1954/55) 131 - 158.
- H. Pongs in den zwei Aufsätzen „Über die Novelle“ und „Die Novelle und das Dämonische“. In: Das Bild in der Dichtung, Bd. II, a.a.O.S. 97 - 109 und 251 - 296.
- W. Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“. In: DVjs. 26 (1952) 331 - 352. Zitiert als „Wanderjahre“.
- 83) v. Wiese, a.a.O.S. 143. Hervorhebung von mir.
- 84) ebenda S. 150.
- 85) ebenda S. 155.
- 86) ebenda S. 155.
- 87) ebenda S. 155.
- 88) ebenda S. 157.
- 89) Pongs, a.a.O.S. 296.
- 90) ebenda S. 296.
- 91) ebenda S. 294.
- 92) ebenda S. 296.
- 93) ebenda S. 318.
- 94) ebenda S. 300.
- 95) ebenda S. 318. Wir haben hier den Kern des Pongsschen Symbolbegriffs berührt, der jedoch erst im Zusammenhang mit dem Symbolbegriff der Psychoanalyse ausführlich dargestellt werden soll.

- 96) Emrichs diesbezügliche Gedanken werden weiter unten nochmal aufgegriffen werden müssen.
- 97) Emrich, Wanderjahre, a.a.O.S. 339.
- 98) ebenda, S. 339. Diese Auffassung Emrichs scheint sich langsam durchzusetzen. Noch unlängst schrieb ein Literaturwissenschaftler: „for practical reasons alone one is compelled to consider differentiations of conceptions like 'allegory', 'emblem', 'metaphor' and so on as modifications of the symbolic since the symbolic meets the mode of being in poetry.“ - Walter Hinderer, Theory, Conception and Interpretation of the Symbol. In: Perceptives of Literary Symbolism. Yearbook of Comparative Criticism. Vol. 1 Ed. by J. Strelka, London : Pennsylvania State University Press 1968, S. 89.
- Ähnliche Gedanken äußert Northrop Frye, der den Grund für die abschätzig Beurteilung, die sich die Allegorie vielerorts gefallen lassen muß, daher erklärt, daß die Bedeutungsklarheit der echten Allegorie sehr oft die interpretatorische Freiheit des Kritikers einschränke: „The commenting critic is often prejudiced against allegory without knowing the real reason, which is that continuous allegory prescribes the direction of his commentary, and so restricts his freedom.“ (N. Frye, Theory of Symbols, a.a.O.S. 90).
- 99) Emrich, a.a.O.S. 339.
- 100) ebenda S. 340.
- 101) Von dieser Auffassung her hat sich Emrich denn auch leidenschaftlich gegen die Psychoanalyse gewandt, die in den Symbolen die immer erneut (aber nicht erneuert!) auftretenden und der Menschheit unverändert angehörenden

Urbilder sehen möchte. Der psychoanalytische Symbolbegriff wird weiter unten noch ausführlicher behandelt.

102) Beriger, Symbolbegriff, S. 48.

103) ebenda S. 51.

104) ebenda S. 48 - 49. Diese Stelle wurde unter Anmerkung 60 teilweise schon einmal zitiert.

IV. KAPITEL: DIE SYMBOLISTISCHE CHIFFRE. WESENS-  
BESTIMMUNG, FORSCHUNGSSTAND

- 1) Einen kurzen Forschungsüberblick dazu bietet H. Pongs,  
Franz Kafka, Dichter des Labyrinths. Heidelberg : Rothe  
1960 S. 9 - 17.
- 2) Beriger, Wertung S. 64.
- 3) Beriger, Symbolbegriff S. 45, Anm. 2.
- 4) Beriger, ebenda S. 45.
- 5) Emrich, Die Literaturrevolution, a.a.O.S. 173 - 191.
- 6) ebenda S. 178.
- 7) ebenda S. 177.
- 8) R.M. Rilke, Erste Duineser Elegie.
- 9) F. Kafka, Tagebücher 1910 - 1923. Herausgegeben von Max  
Brod. New York : S. Fischer 1967, S. 15.
- 10) R.M. Rilke, Erste Duineser Elegie.
- 11) H. v. Hofmannsthal, Brief an den Lord Chandos, Prosa II,  
a.a.O.S. 7 - 20.
- 12) H. v. Hofmannsthal, Brief eines Zurückgekehrten, Prosa II,  
a.a.O.S. 298 - 299. Den Hinweis auf diese Stelle bei  
Hofmannsthal verdanke ich dem Aufsatz von E. Kahler,  
a.a.O.S. 21 - 23.
- 13) bei Emrich, a.a.O.S. 177.
- 14) Grimm, a.a.O.S. 409.
- 15) Siehe dazu W. Allen, The English Novel. Harmondsworth :  
Penguin Books <sup>7</sup>1967. = Pelican Book A 345. Der Wert  
dieser Studie liegt hauptsächlich darin, daß sie zeigt,  
wie die Chiffretechniken der symbolistischen Lyrik  
Deutschlands und Frankreichs zum ersten Mal in England  
in der Prosa erschienen. E. Kahler dagegen, a.a.O.S.  
33 - 34, möchte die Technik des „inneren Monologs der

einfachen Bewußtseinsströmung schon 1887 in Frankreich (Dujardins „Les lauriers sont coupés“) und 1900 in Deutschland (R. Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs“) erkennen.

16. Etwa H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. II. Marburg : Elwert <sup>2</sup>1960, S. 275 286 - eine der besten Deutungen dieser Novelle trotz des bei Pongs leicht vorkommenden Sprachbombastes und trotz gelegentlichen Grenzens an Überausdeutungen.

Ferner:

B. von Wiese, Gotthelf, Die schwarze Spinne. In: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf : Bagel 1957, S. 176 - 195. Interpretation schwach, nützliche Bibliographie.

H. Hönke, Die Interpretation von Gotthelfs Novelle „Die schwarze Spinne“ im Unterricht. In: WW 9 (1956) 169 - 176.

W. Günther, Jeremias Gotthelf. Wesen und Werk. Berlin : Schmidt 1954, S.83 - 85 (mit ausführlicher Bibliographie).

H.M. Waidson, J. Gotthelf, Die Schwarze Spinne. Herausgegeben von H.M. Waidson, Oxford : Blackwell 1951. Dort die „Introduction“ S. ix - xxix. Mit Bibliographie.

17) Pongs, a.a.O.S. 285.

18) Näheres bei Waidson, a.a.O.S. xiii und der dort aufgeführten Bibliographie.

19) Auf die untrennbare Einheit von konkretem Insekt und Bedeutung des Bösen hat auch H. Seidler hingewiesen. H. Seidler, Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart : Kröner 1959, S. 269.

20) F. Kafka, Die Verwandlung. Fischer Bücherei 19, S. 33.

- 21) Siehe hierzu E. Edel, Die Verwandlung. Eine Auslegung. In: WW 8 (1957/58) 217 - 225, dort S. 218.
- 22) H. Richter, Franz Kafka. Werk und Entwurf. Berlin : Rütten und Loening 1962, S. 113.
- 23) ebenda S. 115.
- 24) Edel, a.a.O.
- 25) ebenda S. 218.
- 26) ebenda S. 219.
- 27) ebenda S. 219.
- 28) Die Sünde seiner Angehörigen liegt darin, daß von ihnen die Chance, Gregors Sonderexistenz zu erkennen und sich dieser einzuordnen, „vertan wird“. Sie ergeben sich der Sphäre des Vitalen und die Erkenntnis wahrer menschlicher Existenz bleibt ihnen verschlossen, (S. 220).
- 29) ebenda S. 219.
- 30) ebenda S. 222.
- 31) ebenda S. 226.
- 32) ebenda S. 226.
- 33) Fr. Beissner, Kafka der Dichter. Stuttgart : Kohlhammer<sup>2</sup>1958, S. 39 - 40.
- 34) C. Heselhaus, Kafkas Erzählformen. In: DVjs. 26 (1952) 353 - 376. Dort S. 364.
- 35) H. Pongs, Franz Kafka, a.a.O.S. 55.
- 36) W. Emrich, Franz Kafka. Frankfurt/M : Athenäum<sup>3</sup>1964, S. 126 - 127.  
Selbstverständlich konnten hier nur Beispiele aus der Kafkaliteratur angeführt werden. Vollständigkeit der „Verwandlung“-Interpretationen wurde nicht angestrebt.
- 37) Th. W. Adorno, Aufzeichnungen zu Kafka. In: Neue Rundschau 64 (1953) 327.
- 38) Emrich, Die Literaturrevolution, a.a.O.S. 183.

- 39) Th. W. Adorno, a.a.O.S. 327: „Warum auch hätte er sonst deren Vernichtung angeordnet.“
- 40) Emrich, a.a.O.S. 183.
- 41) ebenda S. 334. Ich kann Emrich, a.a.O.S. 190, nicht beipflichten, wenn er meint: „Kafkas Romane sind gleichsam Modelle menschlicher Wirklichkeit selbst, wo und wann immer sich auch solche Wirklichkeit manifestiert.“ Wenn dieser Satz stimmte, hätte die Menschheit schon in frühesten Zeiten zu existieren aufgehört!
- 42) W.Y. Tindall, *The Literary Symbol*. New York : Columbia University Press 1955, S. 141: „K's efforts to join the community and the redness of all that tape up there on the hill suggest a political or social interpretation; but this surface proves no more than a carrier of further meanings ... the Castle is no more than Kierkegaard's Absurd or Wholly Other. The great image, not altogether to be grasped, embodies a total reality: social, psychological and divine.“
- 43) Adorno, a.a.O.S. 326.
- 44) ebenda S. 326.
- 45) ebenda S. 337, 343.
- 46) E. Kahler, a.a.O.S. 37.
- 47) Dazu auch sehr treffend Kahler, a.a.O.S. 42.
- 48) R. Grimm, a.a.O.S. 412.
- 49) Dazu E. Kahler, a.a.O.S. 16.
- 50) Th. W. Adorno, a.a.O.S. 326.
- 51) A. Symons, *The symbolist Movement in Literature*. London : Heinemann 1899.
- 52) ebenda S. 6. Hervorhebung von mir.
- 53) ebenda S. 137.
- 54) ebenda S. 144.

- 55) ebenda S. 132.
- 56) Rimbaud, „Voyelles“, in: Gedichte des französischen Symbolismus, a.a.O.S. 105. Übersetzung von W. Kuchler.
- 57) C.M. Bowra, The heritage of Symbolism. London : Macmillan 1943, Neuaufl. 1947. Zitiert wird nach der Neuaufl.
- 58) ebenda S. 68.
- 59) ebenda S. 103 - 104.
- 60) ebenda S. 187.
- 61) E. Ruprecht, Die Symbolik der neueren deutschen Dichtung.  
In: Studium Generale 6 (1953) 348 - 355.
- 62) ebenda S. 354.
- 63) nach Ruprecht führt die Symbolismusbewegung von Novalis ausgehend über Nietzsche, Rilke in die moderne Dichtung; den französischen Symbolismus erwähnt er nicht.
- 64) Ruprecht, a.a.O.S. 355.
- 65) ebenda S. 355.
- 66) ebenda S. 349. Hervorhebung von mir.
- 67) M. Heidegger. Holzwege. Frankfurt/M 1950, S. 50.
- 68) Ruprecht, a.a.O.S. 350.
- 69) Es sei hier schon hingewiesen, worauf später nochmals zurückgekommen wird, daß sich das Chiffreschaffen der modernen Literatur vorwiegend im - um ein Modewort zu gebrauchen - entmythisierten Raum des menschlichen Daseins vollzieht. Der moderne Dichter hat die alte Funktion des vates, des Künders, des Sehers göttlicher Wahrheit und Wirkung in dieser Irdischkeit eingetauscht gegen das Aussagen und die Wesensdeutung unserer letzten Endes wohl nicht ausdeutbaren, aber immerhin nach rein irdischen Normen aufgefaßten Existenz. Dieser Gedanke wird auch in der Darstellung der Bergengruenschen Symbolik bedeutendes Gewicht bekommen. H. Pongs ist einer der wenigen zeit-

genössischen Literaturwissenschaftler, der nicht nur in seinem großen Werk zum dichterischen Symbol, sondern auch in seinen übrigen Schriften immer wieder betont, daß das echte Symbolschaffen nur aus einem lebendigen Bezug zu einer geglaubten und für lebenswirklich gehaltenen Transzendenz möglich sei; H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, a.a.O.S. 54 - 91, 299 - 321, und öfter. Desgleichen an verschiedenen Stellen in den Werken „Dichtung im gespaltenen Deutschland“. Stuttgart : Union 1966; und „Romanschaffen im Umbruch der Zeit“. Tübingen : Verlag der deutschen Hochschullehrerzeitung<sup>4</sup>1963.

- 70) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, a.a.O.
- 71) Daß das Buch sich selbst immer wieder relativiert, ist ein bewußte Prinzip der Tindallschen Arbeitsmethode, ausgesprochen etwa auf S. 267 und öfter.
- 72) ebenda S. 9.
- 73) ebenda S. 11 - 12.
- 74) ebenda S. 12.
- 75) ebenda S. 14.
- 76) ebenda S. 15.
- 77) Um Mißverständnissen vorzubeugen: zu allen Zeiten war nur in einer kleinen Ober- und Auswahlsschicht der menschlichen Gesellschaft, sofern eine solche überhaupt kulturelle Höhe besaß, künstlerisches Verständnis möglich. Das „Volk“ (im Sinne von plebs) hat sich seit eh und je über Kunst und deren Träger mokiert. Das Neue unserer Tage liegt darin, daß das moderne Kunstleben (auch das passive und rein rezeptive) sich nun nochmal auf einen kleinen Auswahl- und Jüngerkreis i n n e r h a l b des im Geistigen lebenden Teiles der Mensch-

heit zurückgezogen hat. Wie oft hört man etwa von durchaus auf Hochschulniveau stehenden Leuten, etwa nach dem Anhören einer avantgardistischen Komposition, darüber könne man nicht urteilen, man „verstehe“ zu wenig von dieser Kunstgattung. - Kunstverstand ist heute nur noch in der Auslese des Facheingeweihten möglich. Dies mag nicht zuletzt auch der Grund sein, weshalb der Scharlatan es heute leichter hat denn je, im Kunstleben unterzutauchen. Gottfried Benn geht sogar soweit, dem Scharlatan eine Existenzberechtigung einzuräumen: „Scharlatan - das ist kein schlimmes Wort, es gibt schlimmere.“ G. Benn, Doppelleben. Wiesbaden 1950, S. 201, zitiert bei R. Grimm, Montierte Lyrik. In: GRM 39 (1958) 178 - 192, dort auf S. 192.

Wie sehr die moderne Dichtung sich in diesen Dingen von den Grundlagen der traditionellen Dichtung entfernt hat, mag die Gegenüberstellung zu einem Schiller-Zitat aus den „Briefen über Don Carlos“ zeigen: „Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchem sich ein Kunstwerk befinden kann, wenn es in die Willkür des Betrachters gestellt worden, welche Auslegung er davon machen will, und wenn es einer Nachhülfe bedarf, ihn in den rechten Standpunkt zu rücken.“ (Fr. Schiller, Sämtliche Werke. Herausgegeben von G. Fricke und G. Göpfert. Bd II, München : Hanser <sup>3</sup>1962, S. 225).

78) Tindall, a.a.O.S. 16.

79) ebenda S. 145 - 190: Das Kapitel „The trotting Mouse“.

80) ebenda S. 71. Hervorhebung von mir.

81) ebenda S. 71.

82) ebenda S. 60. R. Grimm, a.a.O.S. 413 zitiert in diesem

Zusammenhang Wallace Stevens, „Of modern Poetry“:

The poem of the mind in the act of finding  
What will suffice. It has not always had  
To find: the scene was set: it repeated what  
Was in the script.

Then the theatre was changed  
To something else. Its past was a souvenir....  
(Now) it has to find what will suffice. It has  
To construct a new stage.

- 83) Tindall, a.a.O.S. 237 - 267.
- 84) ebenda S. 255.
- 85) ebenda S. 256.
- 86) Er nennt sie „inconclusive conclusions“, S. 255.
- 87) ebenda S. 265.
- 88) K.S. Guthe, Kunstsymbolik im Werke C.F. Meyers. In: WW 8  
(1957/58) 336 - 347.
- 89) etwa Schiller berühmtes Wort an die Kunstschaffenden:
- Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,  
Bewahret sie, sie sinkt mit euch, mit euch wird  
sie sich heben.
- 90) Guthke, a.a.O.S. 346.
- 91) ebenda S. 347.
- 92) C.G. Jung, Psychologie und Dichtung. In: Philosophie der  
Literaturwissenschaft, herausgegeben von E. Ermatinger.  
Berlin : Junker und Dünnhaupt 1930, S. 315 - 330. Dort  
S. 322.
- 93) ebenda S. 324.
- 94) ebenda S. 324.
- 95) ebenda S. 328.
- 96) Eine gute Darstellung der Jungschen Archetypenlehre gibt  
Jolande Jacobi, Komplex, Archetypus, Symbol. Zürich :  
Rascher 1957.  
F. Strich, Das Symbol in der Dichtung. Vortrag 1939.

In: F. Strich, Der Dichter und die Zeit. Bern : Francke 1947, S. 31 - 33.

H. von Beit, Symbolik des Märchens. Bern : Francke, 2 Bde. 1952 und 1956. Bd. 1, S. 13 - 15.

M. Lurker, Symbol, Mythos, Legende in der Kunst. Baden-Baden : Heitz 1958, S. 12ff.

I.A. Caruso, Das Symbol in der Tiefenpsychologie. In: Studium Generale 6 (1953) 196 - 302. (Eine ärgerliche Arbeit, weil der Begriff Symbol schillernd bleibt. Die Arbeit ist voller Sätze wie z.B. dem, das Symbol „sei ein dynamisches Sinnbild, ein wirkungsvoller Herd zwischen verschiedenen Bereichen der psychischen Tätigkeit“. (S. 302) Was heißt das? Die Arbeit Carusos hilft nicht viel zur Klärung des Jungschen Symbolbegriffs.

- 97) Die beiden Begriffe stammen von Emrich, a.a.O.S. 181 und R. Grimm, a.a.O.S. 35.
- 98) A. Kettle, The Consistency of James Joyce. In: The modern Age. Edited by B. Ford, Harmondsworth (Penguin Books) 1964, S. 305.
- 99) W. Allen, The english Novel, a.a.O.S. 354.
- 100) W. Jens, Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen : Neske <sup>4</sup>1960, S. 71.
- 101) W.Y. Tindall, a.a.O.S. 149.
- 102) Es gehört überhaupt zum Charakteristikum der modernen Literaturwissenschaft, daß sie sich einer mystifizierenden Ausdrucksweise bedient, die an Unklarheit und Rätselhaftigkeit dem Gegenstand ihrer Forschung in nichts nachsteht. Nur ein Beispiel aus Edels „Verwandlung“-Interpretation: „Schon der Anfang der ‚Verwandlung‘ ist wie der vieler Erzählungen Kafkas ein Anfang im Ursprung,

d.h. er wirkt vor der Zeit, vor dem Raum, was er als Geschehen in Zeit und Raum, in die Dimension des Erzählens entläßt, so daß also das Wesentliche immer schon geschehen ist, bevor der Handlungsablauf anfängt. Wie etwa die Quelle den Fluß zum Fluß-Sein entläßt, aber doch selbst noch nicht Fluß ist, so entlassen die Anfänge Kafkas das Geschehen in Raum und Zeit, in die erzählerische Dimension, ohne selbst Raum und Zeit, ohne selbst sagbar zu sein. Damit fällt also das Schöpferische hier im Mantel des Geheimnisses in die raum-zeitliche Dimension ein und wird auch nur sagbar und verstehbar, soweit es diesen ‚Einfall‘ vollzieht.“  
(a.a.O.S. 217).

- 103) Levin, a.a.O.S. 35. Auch bei Tindall, a.a.O.S. 21ff und öfter finden sich gute Beispiele, wie man vom 20. Jahrhundert aus mit diesem Epos des 19. Jhts. nicht recht fertig wird.
- 104) Tindalls Buch ist eigentlich nur zu dem Zweck geschrieben, zu beweisen, daß das moderne Symbol, das, was ich Chiffre nenne, i r g e n d e t w a s bedeuten können: „A symbolist work has no certain meaning.“ (S. 265).
- 105) A. Dornheim, Goethes „Mignon“ und Thomas Manns „Echo“, zwei Formen des Göttlichen Kindes im deutschen Roman. In: Euphorion 46 (1952) 315 - 347.
- 106) ebenda S. 344 - 345.
- 107) Die reichlich schillernden und nur sehr schwer verständlichen Ausführungen Dornheims seien hier nicht referiert - wichtig sind deren Ergebnisse, S. 340 - 343.
- 108) ebenda S. 344.
- 109) ebenda S. 319.
- 110) ebenda S. 322.

- 111) ebenda S. 344 - 345.
- 112) E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Leipzig :  
Teubner <sup>2</sup>1923, S. 201 - 292.
- 113) H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, a.a.O.  
Wichtig in diesem Zusammenhang sind vor allem Band II  
die Kapitel 2 („Tiefenpsychologie und Dichtung“) und 3  
(„Das dichterische Bild und das Unbewußte“).
- 114) Es ist übrigens unverständlich, daß die Symbolforschung  
von Pongs' monumentalem Werk relativ wenig Kenntnis  
genommen hat. Nur vereinzelt finden sich in der Symbol-  
literatur auseinandersetzenende Stimmen zu Pongs. Man  
mag von Pongs' Sprachstil nicht immer erbaut sein, man  
mag seine eigenwillige und in jeder Hinsicht nonkon-  
formistische Literaturwertung als zu konservativ ansehen,  
man mag sein Abschlagen vieler heiliger Kühe der  
Moderne als taktlos und unzeitgemäß finden; trotzdem  
ist festzuhalten, daß er eine bis zum heutigen Tage un-  
bertroffene Arbeit zum dichterischen Symbol geliefert  
hat. Dies gilt trotz Berigers Urteil, Pongs' „große  
Arbeit“ gelange „ber der Überfülle von Distinktionen  
nicht zu einer klaren und methodisch befriedigenden Ab-  
grenzung“ der verschiedenen Symbolspielarten. (Beriger,  
a.a.O.S. 37, Anm. 1).
- 115) „Wie wenn am Feiertage.....“. Hölderlins Sämtliche Werke,  
herausgegeben von Fr. Beissner. Frankfurt/M : Insel  
1961, S. 317.
- 116) Pongs folgt hier durchaus Goetheschen Anschauungen. Vergl.  
Faust II, Vers 4727: „Am farbigen Abglanz haben wir  
das Leben“.
- 117) Pongs, Bild II, S. 91. Sperrung bei Pongs.
- 118) ebenda S. 88.

- 119) ebenda S. 239ff.
- 120) Zu Benn siehe Pongs, a.a.O.S. 633, wo Pongs anhand der Bennschen Gedichte „Abschied“ und „Asterne“ zeigen möchte, daß „Urbilder vom Sein jedem Dichter, der Größe hat, eingeboren sind, die auch durch bewußte ‚Entstellungen‘ durchschlagen.“ Zu Brecht, ebenda S. 652ff.
- 121) ebenda S. 60.
- 122) ebenda S. 60.
- 123) ebenda S. 1ff. (Kapitel 1, „Das Symbol in der Klassik und das Unbewußte“, 1932).
- 124) ebenda S. 51.
- 125) ebenda S. 51 - 52.
- 126) ebenda S. 52.
- 127) Siehe hierzu auch Levin, a.a.O.S. 22, 35 und 42, wo weitere Beispiele für psychoanalytische Fehldeutungen genannt werden. Die Zerstörung des Oedipus-Bildes und dessen Reduktion auf einen sexuell bestimmten Sohn-Mutter Triebmechanismus hat der Psychologe R. May überzeugend als ein Beispiel psychoanalytischer Symbolzertrümmerung erwiesen: R. May, The Significance of Symbols. In: Symbolism in Religion and Literature, herausgegeben von R. May. New York : Braziller 1960, S. 33 - 40.
- Auf May wird im folgenden Abschnitt noch näher eingegangen. Eines der grotesksten Beispiele für die Fehlleistungen der archetypischen Symbolanalyse findet sich in der Interpretation G.H. Grabers: Die schwarze Spinne. Menschheitsentwicklung und Frauenschicksal nach Jeremias Gotthelms Novelle. Zürich : Artemis<sup>2</sup> 1952. In W. Günthers Forschungsbericht zu Jeremias Gotthelf heißt es: „In der tiefenpsychologischen Schau Grabers erscheint die Spinne als ‚archetypische

Vertreterin der Frau', im ,schwarzen Aspekt des vermännlichten Ungeheuers', nicht als mütterliche Naturkraft im Bachofenschen Sinne. Neben dem Frauen- und Muttersymbol möchte der Verfasser (Graber) in der Novelle auch eine symbolische und dramatisch abgekürzte Darstellung der Menschheitsentwicklung erblicken. Das christliche Tauffest versinnbildliche den Übergang vom Matriarchat zur Vaterherrschaft, und seine Bräuche weisen zurück auf Riten der ,Urhorde' - der viele Fleischgenuß beim Taufmahl z.B. bedeutet nach Graber das Verzehren des zu opfernden erstgeborenen Kindes. Der ,Grüne' ist ein sexualpsychologisches Symbol, als Teufel aber auch eine ,Abspaltung Gottes', der Empörer- sohn; der Ritter von Stoffeln ist psychoanalytisch eine ,Urvaterfigur', Christine das am Trauma (Empfängnis durch den Teufel) erkrankte Mannweib..."

(W. Günther, Jeremias Gotthelf. Wesen und Werk. Berlin : Schmidt 1954, S. 273.)

128) R. May, The Significance of Symbols, a.a.O.

129) ebenda S. 30 - 31.

130) ebenda S. 23 - 24. Unzählige andere Beispiele nennt das hervorragend illustrierte Buch von Rietschel, a.a.O.

131) May, a.a.O.S. 25 - 26. Sperrungen bei May.

132) ebenda S. 33 - 40.

133) ebenda S. 45.

134) W. Emrich, Symbolinterpretation und Mythenforschung. In: Euphorion 47 (1953) 38 - 67. Zitiert als „Symbolinterpretation“.

Derselbe, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“. In: DVjs. 26 (1952) 331 - 352. Zitiert als „Wanderjahre“.

- 135) Emrich, Symbolinterpretation, S. 67.
- 136) ebenda S. 67.
- 137) Emrich, a.a.O.S. 64 - 65.
- 138) ebenda S. 67. Es werden hier nur die Ergebnisse des Emrichschen Aufsatzes wiedergegeben. Der Gang der Untersuchung durch die Goethesche Symbolwelt kann hier nicht ausführlich referiert werden.
- 139) Emrich, Wanderjahre, S. 332.
- 140) Emrich, Symbolinterpretation, S. 55.
- 141) ebenda S. 61. In dieser Auffassung Emrichs liegt wohl auch die Erklärung, warum er in seiner großen „Faust II“-Interpretation nicht zwischen Allegorie und Symbol unterscheidet. Siehe dazu auch „Wanderjahre“, S. 39, wo das in dieser Arbeit schon einmal zitierte Wort steht: in Bezug auf die Symbolinterpretation dürfe „der Begriff des Symbolischen nicht so, wie wir es seit Goethe gewohnt sind, als Gegenbegriff zum Allegorischen aufgefaßt werden.“
- 142) Emrich, Symbolinterpretation, S. 61. Der gleiche Gedanke kommt auch zum Ausdruck in Emrich, Wanderjahre, S. 342ff, wo Emrich in den reichlich dunklen und verschwommenen Ausführungen des 2. Teils seiner Untersuchung zeigen möchte, daß das Kästchensymbol eine ausgesprochen kompositorische Funktion erfüllt.
- 143) Emrich, ebenda S. 336.
- 144) F. Strich, Das Symbol in der Dichtung (Vortrag 1939). In: F. Strich, Der Dichter und seine Zeit. Bern : Francke 1947, S. 15 - 39.
- 145) ebenda S. 33.
- 146) ebenda S. 33.
- 147) ebenda S. 34 - 35.

- 148) ebenda S. 28 - 29.
- 149) ebenda S. 38.
- 150) Vergleiche Emrich, Wanderjahre, S. 342, wo dieser Roman bezeichnet wird als „eines der rätselhaftesten Werke der Weltliteratur“.
- 151) Emrich, ebenda S. 339 - 342.
- 152) H. Levin, Symbolism and Fiction. Charlottesville : University of Virginia Press 1956.
- 153) ebenda S. 9.
- 154) ebenda S. 113.
- 155) ebenda S. 35. Um des Zusammenhangs Willen sei dieses schon einmal aufgeführte Zitat (Anm. 103) nochmals erwähnt.
- 156) ebenda S. 14.
- 157) ebenda S. 19.
- 158) ebenda S. 21.
- 159) ebenda S. 22.
- 160) ebenda S. 30. Sperrung von mir.
- 161) ebenda S. 42. Mit dem „fishing trip“ sind Melvilles „Moby Dick“ und Hemingways „The old Man and the Sea“ und „Big Two-Hearted River“ gemeint.
- 162) ebenda S. 30 - 31.
- 163) ebenda S. 31.

V. KAPITEL: ABGRENZUNG DES SYMBOLISCHEN, METAPHORISCHEN UND  
ALLEGORISCHEN BILDES VOM SYMBOLISTISCHEN BILD -  
EIN VERSUCH

- 1) Entscheidendes zu diesem Thema findet sich bei L. Beriger, Die literarische Wertung, a.a.O.S. 29 - 140, wo unterschieden wird zwischen ästhetischen und außerästhetischen Wertungsnormen.
- 2) A. Symons, a.a.O.S. 5.
- 3) E. Stahl, a.a.O.S. 306.
- 4) W. Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, a.a.O.
- 5) ebenda S. 26. Man spürt hier wörtlich die Abhängigkeit von Stahl. Siehe das Zitat unter Anm. 3.
- 6) Zitiert bei C. Becker, a.a.O.S. 346 - 347.
- 7) Vordtriede, a.a.O.S. 151.
- 8) ebenda S. 111. Die gleichen Gedanken, stellenweise fast wörtlich identisch, finden sich bei Fährmann, a.a.O.S. 137 - 142; F. Strich, a.a.O.S. 16; H. Henel, a.a.O.S. 89.
- 9) N.A. Scott, The broken Center: a definition of the Crisis of Values in modern Literature. In: Symbolism in Religion and Literature, a.a.O.S. 178 - 202.
- 10) ebenda S. 185.
- 11) Staiger, a.a.O.S. 255.
- 12) Es ist wohl im wesentlichen eine Frage des Stils, des Geschmacks und der Veranlagung, welchen Standpunkt der jeweilige Beurteiler dabei einnimmt. Und bekanntlich gibt es auf diesen Ebenen keine Wissenschaftlichkeit mehr. Pongs' Auffassung, a.a.O.S. 63ff, der Künstler gelange in einer Thersistes-Haltung zum Selbsthaß alles Menschlichen, oder im modernen Kunstwerk sei die Krise

zur Dauerform erstarrt, wogegen im klassischen die Krise etwas zu Überwindendes sei, (a.a.O.S. 303) ist ebenso gut begründbar wie Scotts Versuch (a.a.O.S. 200), die Isolation des modernen Künstlers als „den Mut zur Verzweiflung“ zu werten, aus dem auch etwa der religiöse Mensch zu einer bewußteren Existenz gelangen könne: „And so in the attentiveness with which the religious community today is often listening to our poets and novelists and dramatists, we may discern some earnest of their reconstructive role, that may yet be played by modern negation and denial.“ (a.a.O.S. 200).

- 13) Die meisten Forscher neigen dazu, das Entstehen der modernen Chiffre intellektueller Konstruktion zuzuschreiben; diesen Punkt müßte die Forschung noch näher präzisieren. Daß die moderne Chiffre konstruiert, gemacht, und nicht aus der gegenständlichen Welt erschaut ist, ist bestimmt richtig. Ob dieser Vorgang des Machens oder Konstruierens jedoch sich im Unbewußten vollzieht oder nicht, muß vorläufig dahingestellt bleiben.
- 14) Beriger, Symbolbegriff, S. 48 - 49.
- 15) Pongs, a.a.O.S. 51 - 52.
- 16) F. Strich, a.a.O.S. 33.
- 17) v. Sydow, a.a.O.S. 59 - 61.
- 18) C.R. Müller, Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung.  
In: Goethe, Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft 8  
(1943) S. 277.
- 19) F. Strich, a.a.O.S. 28 - 29.
- 20) C.R. Müller, a.a.O.S. 12.
- 21) Und genau das ist ja die Chiffre.
- 22) v. Sydow, a.a.O.S. 24.
- 23) Vergleiche Stählin, a.a.O.S. 34- 342, und Loof, a.a.O.S.18-19.

- 24) Stählin, a.a.O.S. 341.
- 25) H. Friedrich, a.a.O.S. 19ff.
- 26) ebenda S. 19.
- 27) W. Lynch, S.J., The evocative Symbol. In: Symbols and Society, a.a.O.S. 427 - 450.
- 28) ebenda S. 427.
- 29) ebenda S. 436.
- 30) ebenda S. 439 - 440.
- 31) ebenda S. 440.
- 32) ebenda S. 339.
- 33) ebenda S. 440.
- 34) ebenda S. 441. Ähnliche Gedanken, aber unter anderem Ausgangspunkt, finden sich bei W. Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise. In: DVjs. 28 (1954) 417 - 446. Vor allem die Seiten 439 - 446.

Z W E I T E R   T E I L

VI. KAPITEL: ALLGEMEINES ZUR SYMBOLIK BERGENGRUENS

- 1) H.G. Weiss, Die Prosawerke Werner Bergengruens. Diss. Wisconsin 1956 (Maschr.), S. 120 - 121.
- 2) W. Bergengruen, Dichtergehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen. Ausgewählt und herausgegeben von Charlotte Bergengruen. Zürich: Arche 1966. Zum Compendium Bergengruenianum vergl. ebenda S. 11 - 14.
- 3) W. Bergengruen, Die heile Welt. Gedichte. Zürich: Arche 1952 (zitiert als „Heile Welt“).
- 4) W. Wilk, Werner Bergengruen. Berlin : Colloquim 1968, S. 15.
- 5) W. Bergengruen, Mündlich gesprochen. Zürich : Arche 1963, S. 22. (Zitiert als „Mündl. gespr.“).
- 6) ebenda S. 32.
- 7) ebenda S. 35.
- 7a) Heile Welt, S. 229.
- 8) Der Verlust zweier Brüder im 1. Weltkrieg, Verlust der Heimat und Elternhaus im Baltikum, Tod eines Kindes kurz nach der Geburt, Ausbombung („Bombengaudi“) und Verlust des Besitzes in München, längere Erkrankung, die eine lähmende Schaffenspause verursachte, das Erlebnis zweier Weltkriege: als Soldat im ersten und geächteter Dichter im zweiten.
- 9) Vergl. dazu auch H. Kunisch, Der andere Bergengruen. Zürich : Arche 1959.
- 10) Eine Zeile aus einem Sonett R. Schneiders über Bergengruen. Vergl. Werner Bergengruen - Reinhold Schneider, Briefwechsel. Freiburg : Herder 1966, S. 54 (zitiert als

„Briefwechsel“).

- 11) ebenda S. 52.
- 12) ebenda S. 61.
- 13) ebenda S. 89.
- 14) Nachwort zum Briefwechsel, S. 149.
- 15) W. Bergengruen, Bekenntnis zur Höhle. Nachwort zur  
„Feuerprobe“. Stuttgart : Reclam 1963, S. 63.  
Der Begriff der „ewigen Ordnungen“ im Werke Bergengruens  
ist von der Forschung in solcher Einheitlichkeit heraus-  
gestellt worden, daß sich diesbezügliche Literaturhin-  
weise erübrigen.
- 16) Mündl. gespr., S. 369.
- 17) ebenda S. 388.
- 18) Vorspruch zu „Das Geheimnis verbleibt“. Zürich : Arche 1952.
- 19) Dichtergehäuse, S. 412.
- 20) ebenda S. 311.
- 21) ebenda S. 200.
- 22) Mündl. gespr., S. 241.
- 23) ebenda.
- 24) Mündl. gespr., S. 255, 393.
- 25) Dichtergehäuse, S. 347.
- 26) ebenda.
- 27) Diese Gedanken finden sich schon in dem frühen und später  
von Bergengruen wieder verworfenen Roman „Das Gesetz  
des Atum“, München : Drei Masken Verlag 1923, S. 257.
- 28) Dichtergehäuse, S. 213.
- 29) ebenda S. 197.
- 30) Mündl. gespr., S. 395.
- 31) ebenda S. 33. H. Bänzinger schätzt also Bergengruen und  
dessen Symbolik völlig falsch ein, wenn er den Dichter  
als zur Abstraktion neigend einstuft: eben weil Bergen-

gruen abstrahiere, brauche er das Symbol. Genau das Gegenteil ist richtig. Vergl. H. Bänzinger, Eine Novelle Werner Bergengruens. In: Trivium 5 (1947) H.2, S. 143.

- 32) Mündl. gespr., S. 33.
- 33) Dichtergehäuse, S. 323 - 325.
- 34) ebenda.
- 35) ebenda S. 12.
- 36) ebenda S. 416.
- 36a) W. Bergengruen, Die Rittmeisterin. Wenn man so will, ein Roman. Zürich : Arche 1954, S. 123. (Zitiert als „Rittmeisterin“).
- 36b) ebenda S. 124.
- 36c) ebenda S. 137.
- 37) Heile Welt, S. 142.
- 38) ebenda S. 212.
- 39) Wahlspruch zu „Figur und Schatten“. Gedichte. Zürich : Arche 1958.
- 40) Am Himmel wie auf Erden. Zürich : Arche 1949, S. 207 (Zitiert als „Am Himmel“).
- 41) Der dritte Kranz. Zürich : Arche 1962, S. 247.
- 42) Figur und Schatten, S. 245.
- 43) W. Grenzmann, Deutsche Dichtung der Gegenwart. Frankfurt/Main <sup>2</sup>1955, S. 412. Zitiert nach G. Rief, die Form der Novelle bei Werner Bergengruen. Diss. Innsbruck 1958 (maschr.), S. 196.
- 44) Das Geheimnis verbleibt, S. 125. Die Brot- und Wein-Symbolik erscheint dann doch nicht so häufig im dichterischen Werk Bergengruens, und wenn, dann hauptsächlich in der Lyrik; etwa im „Totenopfer“ (Figur und Schatten, S. 85), „Leben eines Mannes“ (ebenda S. 71), „Die Meise“ (Heile Welt, S. 18 - 19).

VII. KAPITEL: DIE WICHTIGSTEN GRUNDSYMBOLLE IM WERKE

BERGENGRUENS

- 1) E. Sobota, Das Menschenbild bei Bergengruen. Einführung in das Werk des Dichters. München : Nymphenburger 1962, 2. Kapitel, S. 63 - 98.  
Andere Spezialuntersuchungen zu diesem Thema werden in den laufenden Anmerkungen genannt.
- 2) Sobota, a.a.O.S. 64.
- 3) Die Heile Welt, S. 148.
- 4) G. Weiss, Das Haus des Schicksals als Ausgangspunkt in den Prosawerken W. Bergengruens. In: Monatshefte LIII (1961) S. 291 - 297.
- 5) ebenda S. 292. Ähnliche Gedanken zum Thema des Handlungsraumes finden sich bei I. Jordan, Aufbauformen in den Novellen und Erzählungen W. Bergengruens. Diss. München 1958 (Maschr.) S. 39 - 43.
- 6) Sobota, a.a.O.S. 68ff. Vergl. hierzu auch M.W. Weber, Zur Lyrik Werner Bergengruens. Winterthur : Keller 1958, S. 66 - 76.
- 7) Sobota, a.a.O.S. 70.
- 8) Mündl. gespr., S. 318 - 319.
- 9) Sobota, a.a.O.S. 72 - 75.
- 10) Dasselbe gilt für die von G. Weiss angeführten Symbole Bär, Äffchen, Papagei im „Starosten“. Vergl. G. Weiss, Die Prosawerke Werner Bergengruens, a.a.O.S. 107.
- 11) Sobota, a.a.O.S. 81ff. und die Darstellung der Natursymbolik bei Weiss, Prosawerke, a.a.O.S. 107ff., und G. Rief, Die Form der Novelle, a.a.O.S. 280.
- 12) Am Himmel, S. 288.
- 13) ebenda S. 576 - 577.

- 14) bei Sobota, a.a.O.S. 94.
- 15) Schreibtischerinnerungen. München : Nymphenburger 1961,  
S. 137 - 138.
- 16) ebenda S. 142, 145.
- 17) Sobota, a.a.O.S. 86ff.
- 18) ebenda, S. 87.
- 19) Heile Welt, S. 201, 211, 68.
- 20) Sobota, a.a.O.S. 92.
- 21) Figur und Schatten, S. 64.
- 22) Briefwechsel, S. 10.
- 23) ebenda S. 10.
- 24) ebenda S. 10.
- 25) R. Schneider, in: Werner Bergengruen, Privilegien des  
Dichters. Zürich : Arche 1962, S. 7.
- 26) Figur und Schatten, S. 210.
- 27) ebenda S. 217.
- 28) ebenda S. 64 - 65.
- 29) Die Rose von Jericho, Gedichte. Berlin : Rabenpresse 1934.
- 30) Dichterhäuse, S. 51.
- 31) Mündl. gespr., S. 390.
- 32) Mündl. gespr., S. 216.
- 33) Dichtergehäuse, S. 51.
- 34) Heile Welt, S. 230 - 232.
- 35) „Der Wanderer“, Heile Welt, S. 63.
- 36) „Der Schiffbrüchige“, Heile Welt 126.
- 37) „Der Engel spricht“, Figur und Schatten, S. 88.
- 38) „Wanderbaum“, Figur und Schatten, S. 83 - 84.
- 39) „Flußfahrt“, ebenda S. 57.
- 40) „Totenspruch auf einen Vogel“, ebenda S. 54.
- 41) „Herbstlichter Aufbruch“, ebenda S. 276 - 277.
- 42) „Ein Reim“, ebenda S. 280.

- 43) „Lombardische Elegie“, ebenda S. 217.
- 44) „Wandlung“, ebenda S. 44.
- 45) „Die traurige Wanderung“, ebenda S. 60.
- 46) „Die vier Elemente“, Heile Welt, S. 11 - 12.
- 47) Figur und Schatten, S. 7, 15, 17, 55, 64.
- 48) Heile Welt, S. 149.
- 49) Herbstlicher Aufbruch. Nachgelassene Gedichte. Zürich :  
Arche 1965, S. 71 - 72.
- 50) „Die Heimkehr“, Figur und Schatten, S. 7 - 8.
- 51) G. Weiss, Haus des Schicksals, a.a.O.S. 293.
- 52) Briefwechsel, S. 47. Hervorhebung von mir.
- 53) Figur und Schatten, S. 69 - 70.
- 54) ebenda S. 121.
- 55) Heile Welt, S. 138.
- 56) ebenda S. 138.
- 57) Heile Welt, S. 135.
- 58) Dichtergehäuse, S. 163.
- 59) Figur und Schatten, S. 18 und 81.
- 60) ebenda S. 82.
- 61) ebenda S. 19.
- 62) Rittmeisterin, S. 145 - 146.
- 63) Das Kaiserreich in Trümmern. Leipzig : Koehler 1927, S. 350  
Vergl. auch hierzu F. Wellenzohn, Werner Bergengruen und  
die Geschichte. Diss. Innsbruck 1963, S. 35 - 36.
- 64) Kaiserreich in Trümmern, S. 407.
- 65) Römisches Erinnerungsbuch. Freiburg/Br : Herder 1966. S. 38.
- 66) ebenda S. 178.
- 67) Der ewige Kaiser. Graz : Schmidt-Dengler, Neuauflage 1951,  
S. 77.
- 68) Mündl. gespr., S. 41.
- 69) Die Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten schildert

Bergengruen im „Dichtergehäuse“ S. 123ff.

- 70) Der ewige Kaiser, S. 76.
- 71) ebenda S. 76.
- 72) ebenda S. 77. Vergl. auch hierzu F. Wellenzohn, a.a.O.S. 16, wo es heißt, Bergengruens Auffassung von der „Einheit des Alls und der Richtigkeit der Schöpfung“ habe eine würdige Bestätigung in der politischen Idee des Heiligen Römischen Reiches gefunden.
- 73) Mündl. gespr., s. 41.
- 74) O.F. Bollnow. Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Acht Essays. Stuttgart : Kohlhammer, Neuaufl. 1958, S. 129.
- 75) Die Rittmeisterin, S. 98.
- 76) ebenda S. 100.
- 77) ebenda S. 101.
- 78) ebenda.
- 79) ebenda S. 102.
- 80) ebenda S. 101 - 102.
- 81) Mündl. gespr., S. 226, 310, Dank an Werner Bergengruen. Zum 70. Geburtstag herausgegeben von P. Schifferli. Zürich : Arche 1962, S. 46.
- 82) Mündl. gespr., S. 257.
- 83) Briefwechsel, S. 74.
- 84) etwa bei Sobota, a.a.O.S. 145-147; P. Meier, Die Romane Werner Bergengruens. Bern : Francke 1967, S. 142.
- 85) Der letzte Rittmeister. Zürich : Arche 1952. Zitiert nach der undatierten Lizenzausgabe des Nymphenburger Verlages, München, S. 361. (Zitiert als „Rittmeister“).
- 86) ebenda S. 64.
- 87) Der dritte Kranz, S. 387.
- 88) Rittmeister, S. 63.

- 89) ebenda S. 64.
- 90) Der dritte Kranz, S. 210.
- 91) Rittmeisterin, S. 84.
- 92) ebenda S. 283.
- 93) ebenda S. 234 - 251. „Besgrámotnye“ ist das russische Wort für „Analphabethen“. In den Rittmeister-Büchern ist darunter jene ungebildete Menschengattung gemeint, die das Rechte nicht weiß.
- 94) ebenda S. 240.
- 95) ebenda S. 241.
- 96) ebenda S. 241.
- 97) ebenda S. 242.
- 98) ebenda S. 104, 143, 144.
- 99) ebenda S. 389.
- 100) ebenda S. 93.
- 101) ebenda S. 388.
- 102) ebenda S. 410.
- 103) ebenda S. 411.
- 104) Sobota, a.a.O.S. 53 - 54.
- 105) Rittmeister, S. 49.
- 106) ebenda S. 52 - 53.
- 107) ebenda.
- 108) ebenda.
- 109) ebenda S. 363.
- 110) ebenda S. 368.
- 111) ebenda S. 368.
- 112) P. Meier, a.a.O.S. 144. Den Standpunkt, daß der „Letzte Rittmeister“ in vielem autobiographisch zu verstehen sie, vertreten etwa Th. Kampmann, Der letzte Rittmeister. In: Dank an Werner Bergengruen, a.a.O.S. 11 - 18; und C.J. Burckhardt, Werner Bergengruen.

Porträt. Arche : Zürich 1968, S. 9 - 10.

- 113) Rittmeisterin, S. 407 - 408.
- 114) Briefwechsel, S. 115. Hervorhebung von mir.
- 115) Rittmeisterin, S. 97.
- 116) Dichtergehäuse, S. 117 - 179.
- 117) siehe Anmerkung 89.
- 118) Rittmeister, S. 363.
- 119) ebenda S. 363.
- 120) Diese Kennzeichnung des Bergengruenschen Werkes stammt  
von Reinhold Schneider. Vergl. Privilegien des Dichters,  
S. 7.
- 121) Der dritte Kranz, S. 715 - 716. Hervorhebung vom Dichter  
selbst.

VIII. KAPITEL: GRUNDSÄTZLICHES ZUM SYMBOL ALS TEIL  
DER TEKTONISCHEN STRUKTUR IM WERKE  
BERGENGRUENS

- 1) E. Przywara. Für Werner Bergengruen.  
In: Dank an Werner Bergengruen. Zürich : Arche 1962,  
S. 34.
- 2) Dabei soll nochmals bemerkt werden, daß auf die Unterscheidung Symbol - Allegorie kein Wert gelegt wird. Auch die von Weiss (Die Prosawerke, a.a.O.S. 87) getroffene Unterscheidung zwischen Gleichnis und Symbol würde sich für das vorliegende Vorhaben als nicht fruchtbar erweisen. Vergl. in diesem Zusammenhang auch die von Rief, a.a.O.S. 194 - 195 gemachte Behauptung, die meisten Bergengruenschen Novellen mit Symbolgehalt seien „allegorische Novellen“.
- 3) Bergengruen, Erzählende Prosa. In: Deutsche Philologie im Aufriß, herausgegeben von W. Stammler. Bd. III, Berlin : Schmitt <sup>2</sup>1962, Spalte 1429.
- 4) Veröffentlicht in: Die Sultansrose und andere Erzählungen. Basel : Schwabe 1963, S. 68 - 69.  
In der nun folgenden Untersuchung der Novellen und Erzählungen Bergengruens wird jeweils bei deren ersten Erwähnung der Sammelband, in welchem die betreffende Dichtung erschienen ist, in einer Anmerkung genannt. Die weiteren Zitatbelege stehen dann in Klammern im Text und beziehen sich auf die Seitenzählung der betreffenden Sammlung.
- 5) B. Grell, Grundzüge des Menschenbildes in der epischen Dichtung Werner Bergengruens. Diss. Berlin, F.U. 1951 (Maschr.), S. 84 - 85.

- 6) Im übrigen wird sich zeigen, daß die Bergengruenschen Sinnbilder gar nicht so mehrschichtig sind, sondern sich -- mit ganz wenige Ausnahmen -- recht leicht aufschlüsseln und auf einhellige Bedeutungen festlegen lassen.
- 7) Vergl. hierzu nochmal die Ergebnisse des V. Kapitels.
- 8) Mündl. gespr., S. 304.
- 9) ebenda.
- 10) ebenda.
- 11) Der dritte Kranz, S. 237.
- 12) ebenda S. 238.
- 13) B. Grell, a.a.O.S. 85.
- 14) Vergl. hierzu auch G. Rief, a.a.O.S. 193.
- 15) Das Gesetz des Atum, S. 14.
- 16) Privilegien des Dichters, S. 100.
- 17) Mündl. gespr., S. 304.
- 18) Mündl. gespr. S. 310.
- 19) Dichtergehäuse, S. 199 und Bergengruens Artikel: Der Dichter und die Interpretation seines Werkes. Ein Brief. In: WW 2 (1951/52) H. 3, S. 129.
- 20) ebenda.
- 21) Dichtergehäuse, S. 216.
- 22) ebenda S. 200.
- 23) Siehe Anmerkung 2.

IX. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS TEIL DER TEKTONISCHEN  
UND EPISCHEN STRUKTUR IN DEN NOVELLEN  
BERGENGRUENS. IDENTITÄT VON GEHALT  
UND BEDEUTUNG

- 1) Die Hände am Mast. Zürich : Arche 1949. Zitiert wird nach der Neuauflage 1962.
- 2) Siehe Anmerkung 17 des vorigen Kapitel. Ein ähnliches Thema behandelt die Erzählung „Der Dolch“ (in: Der Teufel im Winterpalais und andere Erzählungen. Leipzig : Hesse und Becker, 1933), in welcher der Dolch jedoch kein echtes Symbol ist, sondern nur Katalysator der Handlung.
- 3) Die Feuerprobe. Novelle. Leipzig : Reclam 1933.
- 4) W. Zimmermann, Werner Bergengruen, Die Feuerprobe. In: Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende, Teil II. Düsseldorf : Schwann<sup>2</sup>1956, S. 21.
- 5) ebenda S. 26.
- 6) ebenda S. 26.
- 7) Rief, a.a.O.S. 287.
- 8) H. Bekker, Bergengruen's „Die Feuerprobe“. In: Studies in Philology 61 (1964) H. 3, S. 588.
- 9) Rief, a.a.O.S. 286; Bekker, a.a.O.S. 589.
- 10) In: Die Sultansrose, a.a.O.S. 15 - 33 und 46 - 67.
- 11) Bergengruen selbst war in seiner gattungsmäßigen Unterscheidung dieser beiden Begriffe nicht konsequent. Für die Zwecke der hier versuchten Symbolpoetik wird daher auch auf eine klare Abgrenzung verzichtet.
- 12) Darauf wird später noch ausführlicher eingegangen.
- 13) In: Die Sultansrose, a.a.O.S. 111 - 133.
- 14) Die wächserne Kunst selbst gehört zu stark in den Bereich

des Magischen, als das sie symbolisch ausgedeutet werden sollte.

15) In: Rittmeister, a.a.O.S. 319 - 330.

16) Im mohammedanischen Schachspiel die Dame.

17) Die drei Falken. Zürich : Arche 1947. Zitate nach der 41. Aufl. 1963.

18) Etwa bei Rief, a.a.O.S. 197 -200; H. Bänzinger, Eine Novelle, a.a.O.S. 130 - 144; W. Zimmermann, Werner Bergengruen, Die drei Falken. In: Deutsche Prosadichtungen, a.a.O.S. 135ff.

Die Bänzingersche Interpretation zeigt übrigens auch, wie der Bazillus der germanistischen Rabulistik sich sogar des so klaren und im Grunde unkomplizierten Werkes Bergengruens bemächtigen kann. Dafür einige Beispiele. Daß der Tod des Falkenmeisters die Handlung auslöst, wird so gedeutet: „Wir haben uns also von vornherein damit abzufinden, daß der Kreis der von der Novelle erfaßten Begebenheiten nicht geschlossen, sondern auch gegen den Anfang hin ins Transzendente offensteht.“ (S. 132) „Das Falkenmotiv weist uns, da es Brennpunkt der größten Gegensätze ist und daher zur coincidentia oppositorum wird, darauf hin, daß die grausame Kluft sich wieder schließen soll, die sich durch den Tod des Falkenmeisters zwischen Tod und Leben aufgerissen hat.“ (S. 134).

19) Zimmermann, a.a.O.S. 135.

20) Ob man der Zimmermannschen Deutung („mystice“), der zum Schluß entfliegende Falke eröffne ein Tor zum Metaphysischen folgen soll, ist stark zu bezweifeln.

21) Vergl. Mündl. gespr., S. 223 - 226; Dichtergehäuse, S. 226; Dank an Werner Bergengruen, a.a.O.S. 46.

Allerdings räumt der Dichter ein, daß „alle außerhalb der eigentlichen Kunstsphäre erzielten Wirkungen (der Dichtung), also die moralischen, ethischen, den Menschen zur Besinnung stimmenden oder ihm Trost gebenden, nur Nebenwirkungen sind, allerdings, ich wiederhole es mit allem Nachdruck, Nebenwirkungen von Bedeutung und Rang.“ (Dichtergehäuse, S. 226).

- 22) Man kann nicht umhin zu empfinden, daß dieses Wort auch dem Leser - Nota bene! - gesagt sein soll.
- 23) Suati, Flensburg : Feldt 1957. Zitate nach der Ausgabe im Verlag der Arche, Zürich 1965.
- 24) „Unter dem Schatten deiner Flügel, Jehova“.
- 25) Der spanische Rosenstock. Tübingen : Wunderlich 1941.  
Zitate nach der 32. Aufl. 1964.
- 26) Eine gute Interpretation, vor allem auch eine kritische, bietet J. Pfeiffer, Über Werner Bergengruens Erzählung „Der spanische Rosenstock“. In: DU 4 (1952), H. 6 S. 55 - 59.
- 27) Riefs Auffassung, a.a.O.S. 221, der Rosenstock sei „Abbild der Gnade Gottes, Abbild seiner Liebe“ ist wohl etwas zu weit gegriffen.
- 28) C. Bourbeck, Schöpfung und Menschenbild in deutscher Dichtung um 1940. Hausmann, Peters, Bergengruen. Berlin : Christlicher Zeitschriftenverlag 1947, S. 112.
- 29) J. Pfeiffer, a.a.O.S. 58.

X. KAPITEL: DAS SYMBOL ALS SINNERHELLEND-

ÄSTHETISCHER SCHMUCK

- 1) P. Meier, a.a.O.S. 30.
- 2) Eine kritische Auseinandersetzung mit der Meierschen Arbeit folgt später.
- 3) In: Rosen am Galgenholz. Berlin : Dom-Verlag 1923, S. 114ff.
- 4) In: Die Sultansrose, a.a.O.S. 94 - 104.
- 5) In: Flamme im Säulenholz, Zürich : Arche 1955. Zitate nach der Lizenzausgabe, Freiburg : Herder 1965, S. 72 - 93.
- 6) Vergl. dagegen die „Drei Falken“, „Die Hände am Mast“, „Suati“.
- 7) Mündl. gespr., S. 304.
- 8) dem Zwiespalt zwischen Gestalten und Beschreiben.
- 9) Das Geheimnis verbleibt, S. 99.
- 10) ebenda. Eines der besten Beispiele für die Richtigkeit dieser Aussage bietet der Schluß der Erzählung „Das Karnevalsbild“, wo die Beschreibung des Bildes, das die wesentliche Aussage der Erzählung enthält und somit auch zu einem Eigenkommentar des Dichters wird, durchaus in das der Erzählung gemäße Stilgesetz gehört.
- 11) In: Flamme im Säulenholz, a.a.O.S. 9 - 33.
- 12) Die letzte Reise. Zürich : Arche 1950. Zitate nach der 5. Auflage 1960.
- 13) Der Dolch, a.a.O.
- 14) Der Großtyrann und das Gericht. München : Nymphenburger o.D. S. 21.
- 15) Rief, a.a.O.S. 349.
- 16) Flamme im Säulenholz, S. 10.
- 17) ebenda S. 10.
- 18) Am Himmel, S. 121.

- 19) ebenda S. 121.
- 20) ebenda S. 698.
- 21) Rittmeister, S. 222.
- 22) Jungfräulichkeit, Zürich : Arche 1951. Zitiert nach der 3.,  
undatierten Auflage, S. 36 - 37.
- 23) ebenda S. 38.
- 24) ebenda S. 68 - 69.
- 25) Rittmeister, S. 175.
- 26) Das Brauthemd. Frankfurt/Main : Iris 1925.
- 27) ebenda S. 93.
- 28) ebenda S. 97.
- 29) Das Feuerzeichen. Zürich : Arche 1949. Zitate nach der  
Lizenzausgabe des Nymphenburger Verlages, München o.D.,  
S. 73.
- 30) Die Zwillinge in Frankreich, Darmstadt : Ullstein 1963, S. 81.
- 31) In: Rittmeister, S. 239.
- 32) Am Himmel, S. 206, 672.
- 33) Die Rittmeisterin, S. 9 - 10. Eine Abbildung des Grabmales  
und dessen Inschrift findet sich in den „Privilegien  
des Dichters“, a.a.O.S. 58.
- 34) Rittmeisterin, S. 10 - 11.
- 35) P. Meier, a.a.O.S. 29.
- 36) Flamme im Säulenholz, a.a.O.S. 82.
- 37) Die Mörderin Philomena. In: Räuberwunder. Erzählungen.  
Zürich : Arche 1964, S. 74.
- 38) Der Mann mit dem Helm. In: Flamme im Säulenholz, a.a.O.S.  
126 - 128.
- 39) Die Zweideutigen. In: Flamme im Säulenholz, a.a.O.S. 49.
- 40) ebenda S. 57.
- 41) Untreue und Vorgebung. In: Räuberwunder, a.a.O.S. 128.
- 42) ebenda S. 139.

- 43) ebenda. Für den Zusammenhang der vorliegenden Darstellung ist es bedeutungslos, daß sich später herausstellt, daß Hilfinger in Wirklichkeit nicht getötet wurde. Entscheidend ist, daß Lintner vom Erfolg seines Schusses überzeugt ist.
- 44) Der Großtyrann und das Gericht, S. 287.
- 45) Etwa bei G. Rief, a.a.O.S. 279 und 345ff.; P. Baumann, Die Romane Werner Bergengruens, Diss. Zürich 1954, S. 42 (zitiert bei Rief, a.a.O.S. 345); H.G. Weiss, Die Prosawerke, a.a.O.S. 92 - 103; P. Meier, a.a.O.S. 29ff.
- 46) Weiss, a.a.O.S. 103.
- 47) ebenda S. 103.
- 48) Meier, a.a.O.S. 26 - 29.
- 49) ebenda S. 29. Es wird nicht ganz klar, ob Meier die Arbeit von Weiss gekannt hat, jedenfalls bezieht er sich nicht auf sie.
- 50) ebenda S. 29.
- 51) ebenda S. 30.
- 52) Im übrigen ist es - wie so oft in Stilfragen - bis zu einem gewissen Grade eine Frage des subjektiv-individuellen Geschmacks, ob man Meiers Urteil beipflichtet oder nicht. Die 6 Millionen Auflage des Bergengruenschens Werkes zeigt, daß breite Leserschichten anders denken.
- 53) gemeint ist die Wettersymbolik. Hier übrigens von „Verirrung“ sprechen zu wollen, ist völlig falsch, denn Bergengruen, so darf man aufgrund der strengen Kompositionstechnik des Dichters sagen, hat diese Stellen bestimmt im Zustande höchster Bewußtheit so ausgeführt - auch wenn er die Rolle des Unbewußten im dichterischen Prozeß gerühmt hat.
- 54) Meier, a.a.O.S. 30. Die Klammer steht auch bei Meier.

- 55) ebenda S. 53 - 129. Vergl. etwa den Schlußabschnitt: „Am Himmel wie auf Erden' ist Bergengruens bedeutendste, reifste Erzählleistung, die in der deutschen Gegenwartsliteratur mehr Beachtung und wärmere Anerkennung verdiente, als ihr bisher zuteil geworden ist. Wer Dichtung ohne modische Voreingenommenheit zu beurteilen weiß, wird den Sintflutroman als das würdigen, was er ist: ein Meisterwerk traditionserverbundener, aber in keiner Weise epigonalen oder konventioneller Romandichtung“ (Hervorhebung von Meier selbst).
- 56) Vergl. Am Himmel, S. 289, 297, 300.
- 57) ebenda S. 637.
- 58) ebenda S. 521 - 527.
- 59) Es muß übrigens bemerkt werden, daß das Sichunterordnen der beiden Brautleute unter dieses Schicksal zum Unglaublichsten gehört, was Bergengruen seinen Lesern in seinem ganzen Werke zumutet. Wenn irgendwo, dann zeigt sich hier, daß echt christliche Dichtung - trotz gegenteiliger Behauptungen ihrer Dichter - zu wahrer Tragik nicht fähig sein kann.
- 60) Das Feuerzeichen, Zürich : Arche 1949. Zitate nach der undatierten Lizenzausgabe der Nymphenburger Verlagshandlung, München. Dieser Roman gilt allgemein als das am wenigsten gelungene Werk des Dichters. Sogar der panegyrisch veranlagte P.Meier muß zugeben, daß dieser Roman mehr der christlichen Erbauungsliteratur zugerechnet werden muß als der echten Dichtung. Vergl. Meier, a.a.O.S. 138.
- 61) Die Nebelsymbolik kommt noch ein drittes Mal in des Dichters

Werk vor, und zwar in der Legendengeschichte „Lösch's  
Licht aus“. In: Räuberwunder, a.a.O.S. 120 - 121.

- 62) Der Starost, Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt 1938.  
Zitate nach der Ausgabe in der Fischer Bücherei Nr. 495,  
Frankfurt/Main 1963, S. 81 - 84.
- 63) Sternenstand, Zürich : Arche 1958, S. 15.
- 64) Jungfräulichkeit, a.a.O.S. 35.
- 65) Novelle von den fünf Strophen. In: Die schönsten Novellen.  
Zürich : Arche o.D., S. 40.
- 66) ebenda S. 41.
- 67) Calibans Geliebte. Zürich : Arche 1960, S. 19.
- 68) ebenda S. 45.
- 69) ebenda S. 87.
- 70) Das Gesetz des Atum, a.a.O.S. 50.
- 71) ebenda, etwa auf den Seiten 165 - 166, 252 - 253.

XI. KAPITEL: STRUKTURMERKMALE DES SYMBOLISCHEN IN  
BERGENGRUENS LYRIK

- 1) Die wichtigste Untersuchung über die Lyrik Bergengruens ist:  
M.W. Weber, Zur Lyrik Werner Bergengruens. Diss. Zürich  
1958; als Buch erschienen, Winterthur: Keller 1958.
- 2) Figur und Schatten S. 15.
- 3) ebenda S. 55.
- 4) Zu Bergengruens Verhältnis zu den Mystikern vergl.  
H. Bänzinger, Werner Bergengruen. Weg und Werk. Bern:  
Francke <sup>2</sup>1961, S. 12ff.
- 5) Praktisch deshalb, weil man, ohne sich auf den christlichen  
Gottesbegriff festlegen zu müssen, sich doch durch das  
Festhalten am Glauben an das „Transzendente“ gegen den  
Vorwurf des baren Unglaubens schützen kann.
- 6) Das Geheimnis verbleibt, S. 120. Es bedarf an dieser Stelle  
des Hinweises, daß Bergengruen, abgesehen von seinen  
Erzählungen über Gespenster, rätselhafte Erscheinungen,  
u. äh. nur eine Erzählung geschrieben hat, in welcher  
das Symbol etwas von der Rätselhaftigkeit, nicht aber  
der inneren Struktur, der modernen Chiffre hat, die Er-  
zählung „Nachricht vom Vogel Phönix“. Zürich : Arche 1952.
- 7) Die Zahlen in Klammern bezeichnen die Seiten in der Antholo-  
gie „Figur und Schatten“.
- 8) „Der Gast“ und die folgenden Gedichte in der „Heilen Welt“.
- 9) Herbstlicher Aufbruch, S. 71 - 72.
- 10) K. Freiburg-Rüter, Die geistige Welt der Lyrik Werner Ber-  
gengruens. In: WW 7 (1956/57) 17 - 27. Das hier ange-  
führte Zitat auf S. 17.
- 11) ebenda S. 18.
- 12) ebenda S. 24.

- 13) Heile Welt, S. 18.
- 14) ebenda S. 31.
- 15) Über Bergengruens Verhältnis zum Barock vergl. H. Bänzinger, Werner Bergengruen, In: Christliche Dichter der Gegenwart. Hersg. von H. Friedmann und O. Mann. Heidelberg : Rothe 1955, S. 356 - 357.  
M.W. Weber, a.a.O.S. 131 - 132.
- 16) Freiburg-Rüter, a.a.O.S. 21.
- 17) Die rein biographischen Gedichte sind bei ihm sehr selten; etwa „Meines Vaters Haus“ (Figur und Schatten, S. 9), „Der erste Patrouillenritt“ (ebenda S. 25), „Frühe Kindheitserinnerung“ (ebenda S. 45).

D R I T T E R   T E I L

XII. KAPITEL: BERGENGRUENS SYMBOLIK UND DAS

20. JAHRHUNDERT

- 1) Etwa bei H.M. Enzensberger, Guilliver in Kopenhagen. In: Akzente 10 (1963) S. 628 - 648.
- 2) Von den im Buchhandel erhältlichen Untersuchungen seien hier die wichtigsten genannt
  - (i) H. Bänzinger, Werner Bergengruen, Weg und Werk, a.a.O.S. 21 - 22 und 91 - 101 bietet eine gute allgemeine Würdigung.
  - (ii) Th. Kampmann, Die Welt Werner Bergengruens. Warendorf/Westfalen : Schnell 1952, S. 49 kommt zu dem Ergebnis: „Bergengruen ist der bedeutendste Novellenschreiber der Gegenwart, ja, er ist einer der stärksten Novellisten unserer Literatur.“ Kampmanns Arbeit neigt etwas zum Panegyrischen.
  - (iii) G. Klemm, Werner Bergengruen. Wuppertal-Barmen : Müller 1961. Die Untersuchung trennt nicht genügend zwischen Bergengruen dem Dichter und Bergengruen dem Christen. Man kann wohl nicht behaupten, wie Klemm auf S. 10 tut, das Zentrum der Bergengruenschen Dichtung sei Christus; ebenso wenig ist es zulässig, des Dichters Werk auf die „Begegnung von Gott und Mensch“ (S. 13) einschränken zu wollen.
  - (iv) W. Wilk, Werner Bergengruen, a.a.O. bietet eine gute und knappe Einführung für Liebhaber der Literatur. Für wissenschaftliche Zwecke ist das Buch

nicht brauchbar, auch nicht beabsichtigt. Etwas lästig wirkt manchmal die leicht polemische Abgrenzung gegen die zeitgenössische Avantgarde.

(v) E. Sobota, Werner Bergengruen, a.a.O. darf immer noch als das beste Handbuch über den Dichter gelten.

(vi) P. Meier, Die Romane Werner Bergengruens, a.a.O. zeichnet sich durch einige gute Beobachtungen aus. Im übrigen enthält das Werk fast nur Nacherzählungen, obwohl Meier sich bemüht, Bergengruens Verdienst nicht im weltanschaulichen, sondern im Künstlerischen - vor allem im Sprachlichen - zu sehen. Das Buch ist auf irritierende Weise überpanegyrisch.

3) J. Bentz, Die Idee der ewigen Ordnungen im Werke Werner Bergengruens. Diss. Wien 1950, S. 49. Zitiert bei Rief, a.a.O.S. 102.

4) Rief, a.a.O.S. 103.

5) ebenda S. 113: „Der Dichter sieht die Gegenstände der dinglichen Welt als Sinnbilder und Abbilder eines Dahinterliegenden und erkennt vielfältige Beziehungen der Dinge untereinander. Es wird dem Interpreten nie gelingen, die ins Symbol gebannte schöpferische Kraft voll und ganz auszuschöpfen.“

6) ebenda S. 357.

7) Dichtergehäuse, S. 195.

8) Kunisch, Der andere Bergengruen, a.a.O.S. 24.

9) K. Migner, Fromprobleme der Erzählkunst Werner Bergengruens. Diss. München 1956, S. 108.

Diese letzte Beobachtung Migners ist bestimmt richtig, sie trifft vor allem auf Bergengruens humoristische Er-

zählungen zu. Dafür einige Beispiele: „Wir alle sind sterblich, da ist nichts zu reden, Rutz starb“. (Der Tod von Reval, Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt 1939, S. 158)

„.... Ippolito trieb sich einige Zeitlang im Hause herum - denn wir können, bescheiden wie wir sind, schließlich ebensogut „Haus“ sagen wie „Palast“ - und begann ....." („Die Hochzeiten von Parma“. In: Sternenstand, a.a.O.S. 88/89)

„Ja, die Schwestern liebten sich, das darf man sich wohl getrauen zu behaupten, und am Ende könnte man sogar noch weiter gehen und die Behauptung aufstellen, die Schwestern hätten nicht nur sich, sondern auch einander geliebt“. („Die Greiffenschildtschen Damen“. In: Flamme am Säulenholz, a.a.O.S. 168).

- 10) H.G. Weiss, Die Prosawerke, a.a.O.S. 91. Eine krasse Ausnahme bilden gewisse Szenen im „Feuerzeichen“, das jedoch, wie schon bemerkt, von der Forschung ziemlich einstimmig als Bergengruens schwächstes Werk gewürdigt wird.
- 11) Weiss, a.a.O.S. 91.
- 12) ebenda S. 92. Weiss scheint nicht zu bemerken, daß er mit dieser Würdigung den Dichter doch wieder gefährlich nahe an die Erbauungsliteratur heranrückt.
- 13) Rief, a.a.O.S. 237.
- 14) Am Himmel, S. 37 - 38.
- 15) P. Meier, a.a.O.S. 65. Hervorhebung von mir.
- 16) Vergl. das Meiersche Zitat unter Anmerkung 55, Kapitel X.
- 17) Meier, a.a.O.S. 107/108.
- 18) ebenda S. 502: „Ja, er hatte ein Reich des Friedens betreten, seit er Juliane in Sicherheit wußte.“

- 19) ebenda S. 541.
- 20) „Darin ist die Liebe in uns zur Vollendung gelangt, daß wir Zuversicht haben am Tage des Gerichts; Furcht ist nicht in der Liebe; sondern durch die vollkommene Liebe wird die Furcht ausgetrieben. Wer sich aber fürchtet, der ist noch nicht vollkommen in der Liebe.“ Ebenda S. 537-538.
- 21) ebenda S. 539 - 540.
- 22) Siehe Anmerkung 10, Kapitel X.
- 23) Am Himmel, S. 669.
- 24) Zu Weiss' Unterscheidung zwischen Symbol und Gleichnis  
vergl. Anmerkung 47, Kapitel X.
- 25) Weiss, a.a.O.S. 104.
- 26) Bänzinger, Werner Bergengruen. In: Christliche Dichter,  
a.a.O.S. 356.
- 27) In einem selten grimmigen Zitat hat Bergengruen sich gegen entsprechende Vorwürfe verwahrt: Er bekennt, daß er allen „Winkeljournalisten“ zum Trotz sich folgenden dichterischen Prinzipien verschrieben habe: „der Strophenform; dem Reim, dem nicht von Grund auf Asymmetrischen, wozu nun einmal die Novelle gerechnet werden muß; der ‚epigonalen‘ Sprache, unter der man ein Deutsch versteht, das mit Konjunktiven umzugehen weiß, die Unterschiede zwischen starker und schwacher Deklination kennt und auch über die Unterschiede zwischen den Worten ‚zumuten‘ und ‚zutrauen‘, ‚überheblich‘ und ‚hybride‘, ‚Wassernot‘ und ‚Wassersnot‘ informiert ist, das falsche Appositionen vermeidet und den Modejargon der Immobilienagenturen und Lokalreportagen, der religiösen Traktate und der Heiratsannoncen nur dort anwendet, wo mit seiner Hilfe bestimmte Figuren, Menschenkreise, Milieus

charakterisiert werden sollen; den Erzählungen, in denen Ehepaare vorkommen, bei denen keiner der beiden Partner zur Homosexualität neigt; allen Geschichten, in denen auch noch andere Motive auftreten als die Angst vor der Atombombe, und allen, in denen die absolute Lächerlichkeit von Sonnenuntergängen nicht Axiom ist; kurz, sämtlichen Erscheinungsformen dessen, was das kleine Karlchen noch für reaktionär hält, während in Wirklichkeit doch nur eines reaktionär ist, hoffnungslos reaktionär: die Dummheit dieser zahllosen Karlchen, vor denen unbegreiflicherweise der Besserunterrichtete immer wieder kapituliert." (Dichtergehäuse, S. 205 - 206).

- 28) Bergengruen sei einer „der am gefährlichsten Angefochtenen“ gewesen, hat ihm der Mensch, der ihn nächst seiner Frau wohl am besten gekannt hat, Reinhold Schneider, bestätigt. Vergl. Die Sendung Werner Bergengruens, In: Die Zwillinge aus Frankreich, a.a.O.S. 190.
- 29) Eine gewisse Ausnahme ist H. Bänzinger, Werner Bergengruen, Weg und Werk, a.a.O.S. 91 - 101.
- 30) fester Grund = die Glaubwürdigkeit, mit welcher die heile Welt in einer zerrütteten Existenz verkündet wird.
- 31) R. Schneider, a.a.O.S. 193 - 194. Hervorhebung von mir.
- 32) Um das Wort Aktualität nicht mißzuverstehen sei an ein Wort Bergengruens erinnert, in dem er sagt, nicht die thematische Aktualität mache eine Dichtung zum Kunstwerk, sondern die „Individualität des Autors“ und die „eigene Qualität des Kunstwerkes.“ „Winkeljournalisten“ mit reiner Wichtigtuerei bestimmten nicht die „literarische Berechtigung“ einer Dichtung. (Dichtergehäuse S. 204-205) Unter Aktualität wird also in unserem Zusammenhang nicht die sogenannte engagierte Dichtung verstanden, sondern

eine solche, deren Sinnbildhaftigkeit die Existenz ihrer eigenen Zeit direkt ausdeutet.

- 33) Trotz der sehr kritischen Bemerkungen zu Bergengruens Sprache bei K. Deschner, Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. München : List 1957, S. 77 - 85; und bei F. Stählin, Der Zopf des Meisters. Zu Werner Bergengruens „Hornunger Heimweh“. In: Muttersprache 1954, S. 251 - 254.
- 34) Siehe hierzu auch die sehr guten Bemerkungen in der Arbeit von J.M. Ritchie, Allegory and Mannerism in Werner Bergengruen and his ‚Der Tod von Reval‘. In: German Life and Letters XIII (1959/60) H. 4, S. 248 - 254. „His simple, humorous tales may in the long run better stand the test of time than his legends that reflect the order of the world from a loftier vantage point.“ (ebenda S. 254).
- 35) Die Ausnahmen sind, soviel ich sehe: Das Amulett, Die Woche im Labyrinth, Der goldene Griffel, Das Hornunger Heimweh, Die Hände am Mast, und unter starken Vorbehalten manche Teile aus den Rittmeister-Büchern.
- 36) Briefwechsel, S. 117.
- 37) Dichtergehäuse, S. 414.
- 38) ebenda.
- 39) ebenda S. 414 - 415. Vergl. hierzu auch die Stelle in der „Lombardischen Elegie“, S. 197:
- „Die Völker wechseln. Aber immer wieder geschieht Nichtinzunehmendes; geschieht, damit der Mensch die Welt erfahre und des Schicksals Vermögen kenne und das seinige, damit er beide aneinander messe, die Dauer fühle im Zerstörbaren und Bürgschaft sich und Unterpand ersehe.“
- Und an anderer Stelle heißt es : „Die geschichtlichen Vorgänge, das sind ja alles nur Vorwände für die Ge-

schehnisse und Bewegungen der menschlichen Seele." (Erzählende Prosa, a.a.O.Spalte 1440).

- 40) Dichtergehäuse, S. 211 - 212.
- 41) Rittmeisterin, S. 97.
- 42) Dichtergehäuse, S. 179.
- 43) Schreibtischerinnerungen, Zürich : Arche 1961. Zitiert nach der undatierten Lizenzausgabe der Nymphenburger Verlags- handlung, München, S. 139 - 140.
- 44) Mündl. gespr., S. 406.
- 45) ebenda.
- 46) ebenda S. 407 - 408.
- 47) Das Geheimnis verbleibt, S. 119.
- 48) Dichtergehäuse, S. 329.
- 49) Rittmeisterin, S. 98.
- 50) Lombardische Elegie, a.a.O.S. 207.
- 51) Heile Welt, S. 25.
- 52) ebenda.
- 53) ebenda S. 100- 103.
- 54) Dichtergehäuse, S. 203.
- 55) Mündl. gespr., S. 385 - 386.
- 56) Dichtergehäuse, S. 381.
- 57) Des Knaben Plunderhorn, Berlin : Vorhut Verlag 1934.
- 58) ebenda S. 72. Zu diesem Thema gehört auch das ergreifende Kapitel des Sintflutromans „Der Auszug der Lutchen“ (Am Himmel, S. 685 - 692).
- 59) Des Knaben Plunderhorn, S. 72 - 74.
- 60) Dichtergehäuse, S. 211.
- 61) Der alte Husar. In: Rittmeister, a.a.O.S. 125.  
Vergl. zu diesem Fragenkomplex auch F. Wellenzohn,  
a.a.O.S. 22.
- 62) Dichtergehäuse, S. 211 - 212. Hervorhebungen von mir.

- 63) H. Schirmbeck hat das in einer sehr lesenswerten Studie erkannt: „Werke der Literatur vermögen uns zwar noch zu unterhalten aber nicht mehr in unseren wesentlichen Anliegen zu berühren“; und weiter sagt er über die moderne Dichtung: „...ist das, was viele moderne Schriftsteller uns geboten haben und noch bieten, die Benagung des Knochens, den die Psychoanalyse ihnen hingeworfen hat, ...gewesen. Kein neuer Pindar, kein Dante und kein Shakespeare sind daraus hervorgegangen, sondern höchstens eine poetische Spielart jener ägyptischen Skarabäen, denen göttliche Ehren zuteil wurden, weil sie aus Mist und Schmutz glänzende Kugeln zu drehen verstanden.“ (H. Schirmbeck, Vom Elend der Literatur im Zeitalter der Wissenschaft. Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz 1967, Nr. 2, S. 12 und 20).
- 64) Und in Bergengruens Sprache bedeutet das: die ewig gültige Fundamentalgesetzlichkeit einer in ewigen Ordnungen ruhenden Welt.
- 65) Man bedenke, daß dieses Symbol dem modernen Zeitgenossen nur noch als Markenzeichen einer Ölgesellschaft bekannt ist!
- 66) Dichtergehäuse, S. 206 - 207. Wenn also M.W. Weber in seiner Untersuchung über die Lyrik Bergengruens zu dem Schluß kommt: „Vertrauend schaut er [Bergengruen] in die Vergangenheit, aus der ihm alte Kräfte entgegenquellen, die er zum Trost der Menschen zu neuen, adelig zurückhaltenden Klängen wandelt. Er schenkt uns Formen, die uns tröstlich bergen;“ (Weber, a.a.O.S. 135), so scheint er dabei nicht zu bemerken, daß er sich mit dieser Äußerung im Widerspruch zum Dichter selbst befindet.

- 67) „gewesene Leute“ - ein Leitmotiv in den Rittmeister-Büchern.
- 68) Dichtergehäuse, S. 12.
- 69) Der dritte Kranz, S. 694.
- 70) Herbstlicher Aufbruch, S. 81. Die Beweisführung, durch welche C.J. Burckhardt nachweisen möchte, daß Bergengruon sich selber fälschlicherweise als einen „Letzten“ bezeichnet habe (Burckhardt, a.a.O.S. 30 - 32), ist nicht stichhaltig, weil Burckhardt die Chronologie der Gedichte, mit welchen er seine Behauptungen zu belegen versucht, falsch verwendet.
- 71) ebenda S. 82. Zwei weitere Gedichte, die in ebenso ergreifender Weise autobiographisches Bekenntnis sind, finden sich in „Herbstlicher Aufbruch“, S. 84 und „Die heile Welt“, S. 223.

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

I. BIBLIOGRAPHIEN

Bibliographie Werner Bergengruen. In: Werner Bergengruen, Privilegien des Dichters. Zürich : Arche <sup>2</sup>1962. (Vollständiges Werkverzeichnis aller „selbständigen Publikationen, die in Buchform erschienen sind“. Chronologisch geordnet, nennt neben den Erstdrucken der jeweiligen Werke auch alle weiteren Auflagen, Lizenzausgaben, Aufnahme einzelner Novellen in anderen Sammelausgaben, sowie die vergriffenen und nach Wunsch des Dichters nicht wieder aufzugelegenden Werke. Außerdem werden alle Übersetzungen der Bergengruenschen Dichtungen in fremde Sprachen verzeichnet.)

Wilk, W.: Werner Bergengruen. Berlin : Colloquium 1968 (= Köpfe des XX. Jahrhunderts Band 52), S. 91 -93. (Nennt vor allem auch die posthum erschienenen Werke des Dichters.)

Bode, I.: Schriftenverzeichnis (zu Werner Bergengruen). In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz 1965, S. 54 - 61. (Nennt neben den Buchveröffentlichungen des Dichters auch die von Bergengruen herausgegebenen Werke anderer Dichter und vom Dichter verfaßte Nachworte, Einführungen, Essays, mit denen er an anderen Editionen beteiligt war.)

Metelmann, E.: Werner Bergengruen - Bibliographie. In: Die neue Literatur XL (1939) 187 - 189.

Weiss, G.H.: Die Prosawerke Werner Bergengruens. Diss. 1956, Wisconsin (U.S.A.), S. 268 - 294.

Rief, G.: Die Form der Novelle bei Werner Bergengruen. Diss.  
1958, Innsbruck, S. VI - XL.

(Die Bibliographien von Weiss und Rief sind vor allem insofern wertvoll, als sie sämtliche Untersuchungen über den Dichter, welche in allgemein kulturellen, pädagogischen, konfessionsgebundenen, also im engeren Sinne nicht-fachwissenschaftlichen Zeitschriften erschienen sind, auf-führen.)

## II. WERKE WERNER BERGENGRUENS

(Es werden nur diejenigen Werke aufgeführt, die für die Ergebnisse, zu denen die vorliegende Untersuchung gelangt, relevant waren. Aufgrund der vorhandenen Bibliographien kann an dieser Stelle auf ein vollständiges Werkverzeichnis verzichtet werden. Zudem muß ich erwähnen, daß mir einige wenige der ganz frühen Erzählungen Bergengruens weder auf dem Wege der Fernleihe, noch auf dem Wege einer beträchtlichen Korrespondenz mit verschiedenen Antiquariaten zugänglich waren.)

### a) Novellen und Erzählungen

Bärens geschichten. Zürich : Arche <sup>2</sup>1959.

Das Reichtsiegel. Freiburg : Christophorus 1948.

Das Brauthend. Novellen. Frankfurt/M. : Iris 1925.

Calibans Geliebte. Pelageja. Zwei Erzählungen aus Alaskas russischer Zeit. Zürich : Arche 1960.

Erlebnis auf einer Insel. Zürich : Arche, Neuaufl. 1965.

Die Fahrt des Herrn von Ringen. In: Flamme in Säulenholz (siehe dort).

Die drei Falken. Zürich : Arche <sup>44</sup>1963.

- Die Feuerprobe. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7214.
- Flamme im Säulenholz. Erzählungen. Freiburg/Br. : Herder 1965  
(= Herdertaschenbuch 220, Lizenzausgabe des Verlages der Arche, Zürich).
- Die Hände am Mast. Zürich : Arche, Neuaufl. 1962.
- Die Heiraten von Parma. Zürich : Arche <sup>4</sup>1955.
- Der Herzog und der Bär. In: Bärengeschichten (siehe dort).
- Das Hornunger Heimweh. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7530.
- Jungfräulichkeit. Zürich : Arche <sup>3</sup>1951.
- Des Knaben Plunderhorn. Berlin : Vorhut Verlag Otto Schlegel 1934.
- Die Kunst sich zu vereinigen. Zürich : Arche <sup>3</sup>1956.
- Nachricht vom Vogel Phönix. Zürich : Arche <sup>3</sup>1963.
- Das Netz. Zürich : Arche <sup>5</sup>1960.
- Die schönsten Novellen. In der Auswahl des Dichters. Zürich :  
Arche, o.D. (Auch unter dem Titel „Novellenbuch“ als Lizenz-  
ausgabe der Herder Buchgemeinde, Freiburg/Br. 1962).
- Die Ostergnade. In: Sultansrose (siehe dort).
- Der Pfauenstrauch. Zürich : Arche <sup>4</sup>1953.
- Räuberwunder. Erzählungen. Zürich : Arche 1964.
- Die letzte Reise. Zürich : Arche <sup>5</sup>1960.
- Der Rittmeister und sein Tessin. Zürich : Arche 1962 (= Auszug  
aus „Der letzte Rittmeister“).
- Rosen am Galgenholz. Geschichten vom anderen Ufer. Berlin :  
Dom-Verlag 1923.
- Der spanische Rosenstock. Zürich : Arche <sup>15</sup>1965.
- Schimmelreuter hat mich gossen. München : Drei Masken 1923.  
(Diese Erzählung war mir nur als Fotokopie auf den Velhagen  
und Klasings deutschen Lesebogen Nr. 176 zugänglich).
- Die Schwestern aus dem Mohrenland. Zürich : Arche 1963.
- Sternenstand. Novellen. Zürich : Arche <sup>4</sup>1963.
- Die Sterntaler. Zürich : Arche 1960.

Suati. Erzählung. Zürich : Arche 1961.

Die Sultansrose. 11 Erzählungen. Stuttgart : Schwabe und Co.  
1963.

Das Tempelchen. Zürich : Arche <sup>16</sup>1960.

Der Teufel im Winterpalais und andere Erzählungen. Leipzig :  
Hesse und Becker 1933. (Die Titelerzählung als Einzelbänd-  
chen veröffentlicht im Verlag der Arche, Zürich 1962).

Der Tod von Reval. Kuriose Geschichten aus einer alten Stadt.  
Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt 1939/41.

Zorn, Zeit und Ewigkeit. Erzählungen. Zürich : Arche 1959.

Die Zwillinge aus Frankreich. Erzählungen. Frankfurt/M :  
Ullstein 1955. Nachwort von Reinhold Schneider (= Ullstein-  
Buch 63).

#### b) Romane

Das große Alkahest. Berlin : Wegweiser-Verlag 1926. (Später  
überarbeitet und in der Neufassung veröffentlicht als  
„Der Starost“ - siehe dort).

Das Feuerzeichen. Zürich : Arche 1949.

Das Gesetz des Atum. München : Drei Masken Verlag 1923.

Der goldene Griffel. Zürich : Arche, Neuaufl. 1962.

Der Großtyrann und das Gericht. München : Nymphenburger, o.D.  
(Lizenzausgabe des Verlages der Arche, Zürich).

Herzog Karl der Kühne. Zürich : Arche 1950.

Am Himmel wie auf Erden. Zürich : Arche 1949.

Das Kaiserreich in Trümmern. Leipzig : Koehler 1927.

Der dritte Kranz. Zürich : Arche 1962.

Pelageja. Arche : Zürich 1947.

Der letzte Rittmeister. München : Nymphenburger 1952. (= Lizenz-  
ausgabe des Verlages der Arche, Zürich).

Die Rittmeisterin. Zürich : Arche, 6., vom Autor durchgesehene Auflage, o.D.

Der Starost. Frankfurt/M : Fischer 1963. (= Fischer Bücherei 495).

Die Woche im Labyrinth. Stuttgart : Engelhorns Nachfolger. 1930.

c) Lyrik

Herbstlicher Aufbruch. Nachgelassene Gedichte. Zürich : Arche 1965.

Capri, 1930. In: Figur und Schatten.

Dies irae, 1945. In: Figur und Schatten.

Lombardische Elegie, 1951. In: Figur und Schatten.

Figur und Schatten. Gedichte. Zürich : Arche 1958. (Enthält alle bis 1958 veröffentlichten Gedichte Bergengruens, außer den Band „Die heile Welt“).

Die verborgene Frucht, 1938. In: Figur und Schatten.

Glückwunschgabe. Mit einem Zuspruch auf alle Fest-, Pest-, Jahres- und Wochentage. Zürich : Arche 1958.

Der ewige Kaiser, 1937. Graz : Schmidt-Dengler 1950 (Neuauf.).

Zur Heiligen Nacht, 1958. Zürich : Arche <sup>4</sup>1963.

Mit tausend Ranken, 1956. In: Figur und Schatten.

Die Rose von Jericho, 1936. In: Figur und Schatten.

Die heile Welt, 1950. Zürich : Arche <sup>7</sup>1962.

Zauber- und Segenssprüche, 1946. In: Figur und Schatten.

d) Autobiographisches, theoretische Schriften, Vorträge, usw.

Bergengruen, W. und Schneider, R.: Briefwechsel. Herausgegeben und mit einem Nachwort von N. Luise Hackelsberger-Bergengruen. Freiburg/Br. : Herder 1966.

Deutsche Reise. Ein Bildband. Zürich : Arche 1959.

Dichtergehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen. Aus-

gewählt und herausgegeben von Charlotte Bergengruen. Mit einem Nachwort von E. Staiger. Zürich : Arche 1966.

Das Geheimnis verbleibt. Aufzeichnungen und Gedanken. Zürich : Arche 1952.

Mündlich gesprochen. Zürich : Arche 1963. (Enthält nahezu vollständig alle Vorträge des Dichters).

Privilegien des Dichters. Zürich : Arche <sup>2</sup>1962.

Erzählende Prosa. In: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachlehrter herausgegeben von W. Stammler. Bd. III, Berlin : Schmidt 1960/62, Sp. 1429 - 1442.

Römisches Erinnerungsbuch. Freiburg/Br. : Herder 1966.

Schreibtischerinnerungen. Zürich : Arche 1961.

Titulus. Das ist: Miszellen, Kollektaneen und fragmentarische mit gelegentlichen Irrtümern durchsetzte Gedanken zur Naturgeschichte des deutschen Buchtitels oder unbetitelter Lebensroman eines Bibliotheksbeamten. Zürich : Arche 1960.

### III. SEKUNDÄRLITERATUR ZU BERGENGRUEN

(In dem Bestreben, die bis zum Jahre 1956 und 1958 laufenden Bibliographien in den Dissertationen von Weiss und Rief zu vervollständigen, ist das nachstehende Verzeichnis bemüht, alle nach 1958 erschienenen Untersuchungen aufzuführen, sofern sie bibliographisch erfaßt werden konnten. Die vor 1958 erschienenen Arbeiten, von welchen mir viele schlechthin unzugänglich waren, werden hier nur genannt, wenn sie in der vorliegenden Dissertation wirklich verarbeitet wurden. Die nach 1958 erschienenen Untersuchungen, die mir trotz unablässiger Versuche weder durch die Fernleihe, noch durch Antiquariate, noch durch direkte Korres-

pondenz mit Bibliothekaren und Buchhändlern zugänglich waren, oder auch aus sachlichen Gründen für das besondere Thema dieser Dissertation unbrauchbar waren, aber in dem oben ausgeführten Sinne der Vervollständigung der Weisschen und Riefschen Arbeiten dienen sollen, werden mit einem (x) gekennzeichnet.

a) Dissertationen

- Jordan, I.: Aufbauformen in den Novellen und Erzählungen Werner Bergengruens und ihr Zusammenhang mit seinem Begriff des Charakters, der Entscheidung und des Schicksals. Diss. München 1958.
- Grell, B.: Grundzüge des Menschenbildes in der epischen Dichtung Werner Bergengruens. Diss. Berlin (FU) 1951.
- Günter, Fr.: Recht und Gesetz bei Bergengruen. Diss. Köln 1964.(x)
- Migner, K.: Formprobleme der Erzählkunst Werner Bergengruens. Diss. München 1956.
- Rief, G.: Die Form der Novelle bei Werner Bergengruen. Diss. Innsbruck 1958.
- Weber, M.W.: Zur Lyrik Werner Bergengruens. Diss. Zürich 1958.  
Als Buch veröffentlicht: Winterthur : Keller 1958.
- Weiss, G.H.: Die Prosawerke Werner Bergengruens. Diss. Wisconsin (U.S.A.) 1956.
- Wellenzohn, F.: Werner Bergengruen und die Geschichte. Diss. Innsbruck 1963.
- Zöllner, G.A.: Bergengruens Beitrag zur Deutung und Überwindung der Krisis des modernen Menschen. M.A.-Dissertation, Bloemfontein, o.D.

b) Allgemeine Untersuchungen

- Arnim, H. von: Christliche Gestalten neuerer deutscher Dichtung.  
Berlin : Wichern 1961, S. 66 - 89.
- Bänzinger, H.: Werner Bergengruen. In: Christliche Dichter der  
Gegenwart. Beiträge zur europäischen Literatur. Herausge-  
geben von H. Friedmann und O. Mann. Heidelberg : Rothe  
1955, S. 345 - 358.
- Bänzinger, H.: Werner Bergengruen. Weg und Werk. Bern, München :  
Francke 1961. (= Dalp Taschenbücher Bd. 353).
- Bollnow, O.F.: Unruhe und Geborgenheit. Stuttgart : Kohlhammer  
1953, Neuaufl. 1958.
- Boucher, M.: Werner Bergengruen. In: Revue Litterature, histoire,  
arts et sciences des deux mondes. 1965, N.2, 300 - 305. (x)
- Bourbeck, Christine: Schöpfung und Menschenbild in deutscher  
Dichtung um 1940. Hausmann, Peters, Bergengruen. Berlin :  
Christlicher Zeitschriften Verlag 1947.
- Burckhardt, C.J.: Werner Bergengruen. Porträt. Arche : Zürich  
1968.
- Dank an Werner Bergengruen. Festschrift zum 70. Geburtstag des  
Dichters am 16. September 1962, herausgegeben von P. Schif-  
ferli. Zürich : Arche 1962.
- Deschner, K.: Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische  
Streitschrift. München : List 1957, S. 77 - 85. (= List  
Bücher Nr. 93).
- Fehse, W.: Von Goethe bis Grass. Biographische Porträts zur  
Literatur. Bielefeld : Giesecking 1963. Zu Bergengruen  
S. 157 - 159.
- Görres, Ida, F.: „Die Rose von Jericho“. In: Deutsche Rundschau  
78 (1952) 926 - 939.
- Hohoff, C.: Qualität des Herzens. Werner Bergengruen zum 70.  
Geburtstag. In: Rheinischer Merkur 17 (1962) Nr. 37, S. 7. (x)

- Kampmann, Th.: Die Welt Werner Bergengruens. Mit einem Nachwort des Dichters. Warendorf/West. : Schnellsche Buchhandlung 1952.
- Kampmann, Th.: Sparge rosis lapidem! In memoriam Werner Bergengruen. In: Hochland LX (1965) H.1, 41 - 49. (x)
- Klemm, G.: Lobgesang - nicht Klage. Zum Tode Werner Bergengruens. In: Christ und Welt 17 (1964) nr. 37, S. 2. (x)
- Klemm, G.: Werner Bergengruen. Wuppertal : Müller 1954. (=Heft 2 von Dichtung und Deutung. Eine Schriftenreihe herausgegeben von H. Ollesch.)
- Koenigswald, H: Die Gewaltlosen. Dichtung im Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Klepper, Schneider, Bergengruen. Herborn : Oranien 1962.
- Kunisch, H.: Der andere Bergengruen. Rede gehalten anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Ludwig-Maximilians-Universität München an Werner Bergengruen am 24. Juni 1958. Zürich : Arche 1958. (Enthält auch Bergengruens Antwortrede).
- Lennartz, F.: Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Stuttgart : Kröner 1963, S. 56 - 60.
- Neumann, H.: Seine Feder führte Gott. Zum Tode des Dichters Werner Bergengruen. In: Der Schlesier. Breslauer Nachrichten. Offizielles Organ der Landsmannschaft Schlesien 16 (1964) Nr. 37, S. 5. (x)
- Peters, E.: Werner Bergengruen - Realist and Mystic. In: German Life and Letters. NS 2 (1948/49) 179 - 187.
- Schaefer, O.: Gedenkworte für W. Bergengruen. Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, 1964/65, S. 196 - 198.
- Scherer, B.: Glaubenshaltung und schriftstellerischer Auftrag. Zum Briefwechsel Werner Bergengruen - Reinhold Schneider.

In: Schweizer Rundschau LXVI (1967) 614 - 616.

Schifferli, P.: (Herausgeber) Dank an Werner Bergengruen -  
siehe dort.

Schmücker, E.: Dank an Werner Bergengruen. In: Katholische  
Frauenbildung 65 (1964) 689 - 696. (x)

Schneider, R.: Die Sendung Werner Bergengruens. In: Die Zwill-  
linge aus Frankreich. Frankfurt/M : Ullstein 1955 (= Ull-  
stein Buch 63), S. 189 - 194.

Schramm, P.E.: Worte gesprochen am Sarge Werner Bergengruens.  
In: Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste.  
Reden und Gedenkworte. Band 6 (1963/63) 153 - 157.

Sobota, E.: Das Menschenbild bei Bergengruen. Einführung in das  
Werk des Dichters. Zürich : Arche 1962. (Zuerst 1961 er-  
schienen als Diss. Graz unter dem Titel: Der Mensch im  
Werk Werner Bergengruens).

Staiger, E.: Grabrede, gehalten bei der Beerdigung Werner Ber-  
gengruens am 7. September 1964 in Baden-Baden. In: Dichter-  
gehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen. Ausge-  
wählt und herausgegeben von Charlotte Bergengruen. Zürich :  
Arche 1966, S. 425 - 432.

Thiess, F.: Nachruf auf Werner Bergengruen. In: Ostdeutsche  
Wissenschaft 11 (1964) 1 - 9. (x)

Weiss, G.: Das Haus des Schicksals als Ausgangspunkt in den  
Prosawerken Bergengruens. In: Monatshefte LIII (1961)  
291 - 297.

Wilk, W.: Werner Bergengruen. Berlin : Colloquium 1968. (= Köpfe  
des XX. Jahrhunderts Bd. 52).

c) Einzeluntersuchungen, Interpretationen, usw.

Albsmeier, W.: Zeitgeschichte und Dichtung. Bergengruens Roman

- „Der Großtyrann und das Gericht“. In: Die neue deutsche Schule. Organ der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft. 16 (1964) 310 - 313.
- Aust, Hildegard: Von der Vornehmheit. Zu Bergengruens Novelle „Die drei Falken“. In: Stimmen der Zeit 165 (1959/60) 18 - 25. (x)
- Bänzinger, H.: Eine Novelle Bergengruens („Die drei Falken“). In: Trivium 5 (1947) 130 - 144.
- Bekker, H.: Bergengruen's „Die Feuerprobe“. In: Studies in Philology LXI (1964) 586 - 598.
- Bengeser, J.: Bergengruens „Der spanische Rosenstock“. In: Schuld und Schicksal. Interpretationen zeitgenössischer Dichtung. Bamberg : Bucher 1959. (x)
- Bergengruen, W.: Der Dichter und die Interpretation seines Werkes. Ein Brief. In: WW 2 (1951/52) 129 - 132.
- Brock-Sulzer, Elisabeth: Zur Novellistik Werner Bergengruens. In: Monatsschrift für das deutsche Geistesleben (= Deutsches Volkstum) 43 (1941) H.5 135 - 142.
- Curschmann, F.: Historischer Roman und Geschichte. Betrachtungen eines Historikers zu Bergengruens Roman „Am Himmel wie auf Erden“. In: Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte 54 (1943) 152 - 171.
- Dürr, E.: Herzog Karl der Kühne und der Ursprung des Habsburg-spanischen Imperiums. In: Historische Zeitschrift 113 (1914) 22 - 25.
- Faesi, R.: Wer war der Rittmeister? In: Dank an Werner Bergengruen, herausgegeben von P. Schifferli. Zürich : Arche 1962, S. 102-105.
- Freiburg-Rüter, K.: Die geistige Welt der Lyrik Werner Bergengruens. In: Wirkendes Wort 7 (1956/57) 17 - 27.
- Grenzmann, W.: Der religiöse Roman im deutschen Schrifttum der

- Gegenwart. In: DU 3 (1951) 66 - 85.
- Guder, G.: Bergengruen's „Das Hornunger Heimweh“. In: Modern Languages 37 (1955/56) 64 - 68.
- Günther, A.E.: „Fürchtet euch nicht“. Zu Werner Bergengruens Buch „Am Himmel wie auf Erden“. In: Monatsschrift für das deutsche Geistesleben 43 (1941) 129 - 135.
- Hamburger, K.: Zum Gedicht Werner Bergengruens. In: Hamburger akademische Rundschau 3 (1948/49) 371 - 373. (x)
- Häny, A.: Gedichte Bergengruens. In: Neue Schweizer Rundschau 20 (1952) 118 - 121. (x)
- Henke, C.: Gespräch über Bergengruens „Spanischen Rosenstock“. In: Wirkendes Wort 1 (1950/51) 352 - 356. Auch in: Wirkendes Wort Sammelband 4 (1962) 284 - 288.
- Hinze, F.: Zur Quelle des „Kaschubischen Weihnachtsliedes“ von Werner Bergengruen. In: Zeitschrift für Slawistik IX (1962/64) 66 - 76.
- Hock, E.: Bergengruens Winckelmann-Novelle. In: Blätter für den Deutschlehrer. Frankfurt/M. 1960, H.3, 1 - 12.
- Hock, E.: Werner Bergengruens Novelle „Der Arzt von Weißenhasel“. Eine Interpretation. In: Wirkendes Wort 1 (1950/51) 272 - 280. Auch in: Wirkendes Wort Sammelband 4 (1962) 288 - 296.
- Hofacker, E.: Bergengruen's „Das Feuerzeichen“ and Kleist's „Michael Kolhaas“. In: Monatshefte 47 (1955) 349 - 357.
- Kampmann, Th.: Der letzte Rittmeister. In: Dank an Werner Bergengruen. Herausgegeben von P. Schifferli. Zürich : Arche 1962, S. 11 - 18.
- Kirchberger, Lida: Bergengruen's novel of the Berlin panic. In: Monatshefte 46 (1954) 199 - 206.
- Meier, P.: Die Romane Werner Bergengruens. Bern : Francke 1967.
- Motekat, J.: Am Himmel wie auf Erden. Roman von Werner Bergengruen. Versuch einer Interpretation. In: Jahrbuch der

- Albertus Universität zu Königsberg. Herausgegeben vom Göttinger Arbeitskreis. Band 3, 1953, S. 128 - 147.
- Pfeiffer, J.: Über Werner Bergengruens Erzählung „Der spanische Rosenstock“. In: DU 4 (1952) H.6, 55 - 59. Auch in: J. Pfeiffer, Wege zur Erzählkunst. Über den Umgang mit dichterischer Prosa. Hamburg : Wittig <sup>2</sup>1953, S. 131 - 135.
- Pongs, H.: „Der Großtyrann und das Gericht“. In: H. Pongs, Romanschaffen im Umbruch der Zeit. Eine Chronik von 1952 bis 1962. Tübingen : Verlag der Hochschullehrerzeitung <sup>4</sup>1963, S. 125 - 127.
- Reiche, E.K.: Bergengruens Novellen im Unterricht. In: DU 4 (1952) H.6, 43 - 54.
- Reiche, E.K.: Ein Meisterwerk der Erzählkunst. Bergengruens Novelle „Der spanische Rosenstock“. In: Die höhere Schule. Mitteilungsblatt des Verbandes der Lehrkräfte an den höheren Schulen Deutschlands 4 (1951) 5 - 13. (x)
- Reilly, P.: A recurrent motif in the poetry of Werner Bergengruen. In: German Life and Letters NS 6 (1952/53) 187 - 191.
- Ritchie, J.M.: Allegory and mannerism in Werner Bergengruen and his „Der Tod in Reval“. In: German Life and Letters NS 13 (1959/60) 248 - 254.
- Sandrock, Lucie: Die heile Welt. Ein Beitrag zur Interpretation Bergengruenscher Lyrik auf der Prima. In: DU 5 (1953) H.3, 56 - 67.
- Spaniol, C.: Bergengruens „Der Großtyrann und das Gericht“. Behandlung im Unterricht der Oberprima. In: DU 1 (1947/49) H.8, 5 - 26.
- Stählin, Fr.: Der Zopf des Meisters. Zu Bergengruens „Hornunger Heimweh“. In: Muttersprache 64 (1954) 251 - 254.
- Stahlmann, H.: Heimat und Schicksal in Bergengruens Novelle „Das Hornunger Heimweh“. In: VW 2 (1951/52) 171 - 178. (x)

- Staiger, E.: Deutsche Erzähler. „Am Himmel wie auf Erden“ von Werner Bergengruen. In: Neue Züricher Zeitung. 161 (1940) Nr. 1709, S. 4. (x)
- Vallet, H.E.: A propos du Dies Irae de Werner Bergengruen. In: Age Nouveau 25 (1947) ohne Seitenangabe. (x)
- Weber, M.W.: Zur Lyrik Werner Bergengruens. Winterthur : Keller 1958.
- Werner, Th.: Rilke, „Die Flamingos“ - Bergengruen, „Die Reiher“. Ein Vergleich. In: DU 5 (1953) H.4, 5 - 16.
- Willibrand, W.A.: On interpreting Bergengruen's short story „Jungfräulichkeit“. In: Monatshefte 44 (1952) 65-78. (x)
- Zimmermann, W.: Werner Bergengruen. „Die drei Falken“. In: W. Zimmermann, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart, Bd. 3. Düsseldorf : Pädagogischer Verlag Schwann, <sup>2</sup>1961, S. 135 - 155.
- Zimmermann, W.: Werner Bergengruen. „Die Feuerprobe“. In: Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Düsseldorf : Pädagogischer Verlag Schwann <sup>2</sup>1954, S. 15 - 29.

#### IV. UNTERSUCHUNGEN ZUM SYMBOL IN DER DICHTUNG

(In diesem Abschnitt werden neben den eigentlichen Symboluntersuchungen auch solche Arbeiten genannt, die sich zwar nicht primär mit dem Problem des dichterischen Symbols befassen, andererseits jedoch für die Wesensbestimmung des Symbols nützliche Erkenntnisse enthalten. Diese Arbeiten werden mit einem (+) gekennzeichnet.)

- Adorno, Th. W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Die Neue Rundschau 64 (1953) 325 - 353. (+)

- Allen, W.: The English Novel. Harmondsworth : Penguin Books  
71967. (= Pelican Book A 435). (+)
- Becker, C.: Der Werdegang und die Bilanz des französischen Symbolismus. In: GRM 5 (1913) 544 - 552.
- Beissner, Fr.: Kafka. Der Dichter (Vortrag 1957). Stuttgart :  
Kohlhammer 21958.
- Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. 2 Bände. Bern : Francke  
1952 und 1956.
- Benjamin, W.: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin  
1928. (+)
- Böckmann, P.: Formgeschichte der deutschen Dichtung I. Hamburg :  
Hoffmann und Campe 1949.
- Bodkin, Maud: Archetypal Patterns in Poetry. Psychological  
Studies of Imagination. Oxford 1934, 31951.
- Bowra, C.M.: The Heritage of Symbolism. London : Macmillan 1947  
(Neuaufgabe).
- Beriger, L.: Der Symbolbegriff als Grundlage einer Poetik. In:  
Helicon 5 (1944) 33 - 51.
- Beriger, L.: Die literarische Wertung. Halle : Niemeyer 1938.
- Burke, K.: The Philosophy of Literary Forms. Studies in Symbolic  
Action. New York : Vintage Books 1957.
- Caruso, I.: Person und Symbol. In: Jahrbuch für Psychologie und  
Psychotherapie 3 (1955) 121ff.
- Caruso, I.: Das Symbol in der Tiefenpsychologie. In: Studium  
Generale 6 (1953) 296 - 302.
- Dilthey, W.: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, 1886.  
In: W. Dilthey, Gesammelte Schriften VI. Berlin : Teubner  
21938, S. 90 - 102.
- Dilthey, W.: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für  
eine Poetik, 1887. In: Gesammelte Schriften VI. Berlin :  
Teubner 1924, S. 103 - 242.

- Dornheim, A.: Goethes „Mignon“ und Thomas Manns „Echo“, zwei Formen des „göttlichen Kindes“ im deutschen Roman. In: Euphorion 46 (1952) 315 - 347.
- Edel, E.: Die Verwandlung. Eine Auslegung. In: WW 8 (1957/58) 217 - 225. (+)
- Emrich, W.: Franz Kafka. Frankfurt/M : Athenäum <sup>3</sup>1966. (+)
- Emrich, W.: Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft. In: Akzente 3 (1956) 173 - 191.
- Emrich, W.: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes Wanderjahre. In: DVjs. 26 (1952) 331 - 352.
- Emrich, W.: Die Symbolik von Faust II. Frankfurt/M : Athenäum <sup>4</sup>1964.
- Emrich, W.: Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. In: Euphorion 47 (1953) 38 - 67.
- Ermatinger, E.: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig : Teubner <sup>2</sup>1923. (Zum dichterischen Symbol vor allem die Seiten 286 - 306).
- Fährmann, J.: Bildwelt und symbolische Gestaltung in der Dichtung C.F. Meyers. Studien zur Symbolik in den Gedichten und Novellen. Diss. Freiburg/Br. 1964.
- Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. Innsbruck/Wien/München : Tyrolia 1961.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart : Metzler 1963.
- Friedmann, H.: Wissenschaft und Symbol. Aufriß einer symbolnahen Wissenschaft. München : Biederstein 1949.
- Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg : Rowohlt, 2. Aufl. der erw. Neuausgabe 1968. (= rowohlts deutsche enzyklopädie 25/26a).
- Frye, N.: Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton : Prince-

- ton University Press <sup>8</sup>1966. (Dort vor allem der Aufsatz  
„Ethical Criticism: Theory of Symbols“, S. 71 - 128.)
- Gedichte des französischen Symbolismus - siehe Kayser.
- Greene, Th. M.: The Symbolic Vehicles of our Cultural Values.  
In: Symbols and Society, S. 299 - 382.
- Grimm, R.: Macht über die Zeichen. Zur Frage des Symbols in  
moderner Dichtung. In: Die Pädagogische Provinz 12 (1958)  
407 - 413.
- Guthke, K.S.: Kunstsymbolik im Werke C.F. Meyers. In: WW 8  
(1957/58) 336 - 347.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart : Klett 1957.  
(Zum Symbol vgl. vor allem das Schlußkapitel, S. 243ff).
- Heftrich, E.: Stefan George. Frankfurt/M : Klostermann 1968. (+)
- Heidegger, M.: Holzwege, Frankfurt/M 1950. (+)
- Henel, H.: Erlebnisdichtung und Symbolismus. In: DVjs. 32  
(1958) 71 - 98.
- Heselhaus, C.: Kafkas Erzählformen. In: DVjs. 26 (1952) 353-376.
- Hofmannsthal, H. von: Gespräch über Gedichte. In: Gesammelte  
Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt/M : Fischer  
1959, S. 80 - 96.
- Hofmannsthal, H.: Brief an den Lord Chandos. In: Gesammelte  
Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt/M : Fischer  
1959, S. 7 - 20. (+)
- Hofmannsthal, H.: Brief eines Zurückgekehrten. In: Gesammelte  
Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt : Fischer  
1959, S. 290 - 300.
- Howald, E.: Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert. In:  
Trivium 6 (1948) 23 - 52.
- Jacobi, J.: Komplex, Archetypus, Symbol. Zürich : Rascher 1957.
- Jung, C.G.: The Archetypus and the Collective Unconscious.  
Collected Works of C.G. Jung. Vol. 9, Part 1. Ed. by

- H. Read, M. Fordham, G. Adler. London : Rontledge/Paul  
1959.
- Jung, C.G.: Psychologie und Dichtung. In: Philosophie der Lite-  
raturwissenschaft. Herausgegeben von E. Ermatinger. Berlin :  
Dünhaupt und Junker 1930, S. 315 - 330.
- Jurgensen, M.: Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik.  
Bern : Lukainos 1968. (Zuerst als Diss. Zürich 1968 er-  
schienen.)
- Kahler, E.: The Nature of the Symbol. In: Symbolism in Religion  
and Literature. (Siehe May).
- Kahler, E.: Untergang und Übergang der epischen Kunstform. In:  
Die neue Rundschau 64 (1953) 1 - 44. (+)
- Kayser, W.: Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jht. und  
seine heutige Krise. In: DVjs. 28 (1954) 417 - 446. (+)
- Kayser, W.: (Herausgeber) Gedichte des französischen Symbolis-  
mus in deutschen Übersetzungen. Tübingen : Niemeyer 1955.
- Kayser, W.: Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die  
Literaturwissenschaft. Bern : Francke <sup>6</sup>1960. (+)
- Kayser, W.: Der europäische Symbolismus. In: Duitse Kroniek 5  
(1953) 71 - 81.
- Kettle, A.: The Consistency of James Joyce. In: The Modern Age.  
Ed. by B. Ford. Harmondsworth : Penguin Books <sup>4</sup>1966  
(= Volume 7 of the Pelican Guide to English Literature,  
Pelican Book A 465), S. 301 - 314. (+)
- Kommerell, M.: Gedanken über Gedichte. Frankfurt/M : Kloster-  
mann 1943. (+)
- Kranz, G.: Die Legende als symbolische Form. In: WW 17 (1967)  
385 - 392. (+)
- Langen, A.: Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen  
Dichtung. In: GRM 28 (1940) 269 - 280. (+)
- Langen, A.: Carl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung.

- In: ZfdPh 81 (1962) 169 - 218 und 402 - 440. (+)
- Levin, H.: Symbolism and Fiction. Charlottesville, Virginia (U.S.A.) : University of Virginia Press 1956.
- Looff, H.: Der Symbolbegriff in der neueren Religionsphilosophie und Theologie. Köln : Kölner Universitätsverlag 1955.  
(= Kantstudien. Ergänzungshefte, herausgegeben im Auftrage der Kantgesellschaft Landesgruppe Rheinland - Westfalen. Heft 69).
- Lurker, M.: Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Baden-Baden : Heitz 1958.
- Lynch, W., S.J.: The Evocative Symbol. In: Symbols and Society, S. 427 - 450.
- Maier, R.N.: Das Symbolische des Gedichts und die Erziehung des symbolischen Sinnes. In: WW 6 (1955/56 41 - 53.
- Markwardt, B.: Geschichte der deutschen Poetik. 4. Bände Berlin : de Gruyter 1937-1959. (Zur Frage des Symbolbegriffs vgl. vor allem Bd. 3, S. 706ff und 713ff.)
- May, R.: (Herausgeber) Symbolism in Religion and Literature. New York : Braziller 1960.
- May, R.: The Significance of Symbols. In: Symbolism in Religion and Literature, S. 33 - 40.
- Meyer, H.: Symbolgebilde der Sprache. In: Studium Generale 6 (1953) 195 - 206.
- Mueller-Vollmer, K.: Towards a Phenomenological Theory of Literature. A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik. The Hague : Mouton 1963. (Zum Problem des Symbols vor allem das Kapitel „Works of Art and Literature as Symbolic Creation“, 156 - 166.)
- Mühlher, R.: Der Lebensquell. Bildsymbole in Goethes Faust. In DVjs. 31 (1957) 38 - 69. (+)
- Müller, C.R.: Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung. In:

Goethe, Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft 8 (1943)  
269 - 280.

Müller, C.R. Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung. Leipzig : Mayer und Müller 1937.

Peuckert, W.-E.: Volkskundliche Symbole. In: Studium Generale 6 (1953) 322 - 324.

Pfeiffer, J.: Wege zur Dichtung. Eine Einführung in die Kunst des Lesens. Hamburg : Wittig. <sup>2</sup>1953. (+)

Plachte, K.: Symbol und Idol. Über die Bedeutung der symbolischen Form im Sinnvollzug der religiösen Erfahrung. Berlin : Cassirer 1931.

Pongs, H.: Das Bild in der Dichtung. Marburg : Elwert, Bd. 1 und 2 <sup>2</sup>1960, Bd. 3 1969. (Für die vorliegende Dissertation wichtig war vor allem der 2. Band „Voruntersuchungen zum Symbol“.)

Pongs, H.: Franz Kafka. Dichter des Labyrinths. Heidelberg : Rothe 1960. (+)

Pongs, H.: Zur Methode der Stilforschung. In: GRM 17 (1929) 256 - 277. (+)

Pongs, H.: Dichtung im gespaltenen Deutschland. Stuttgart : Union 1966. (+)

Pongs, H.: Romanschaffen im Umbruch der Zeit. Tübingen : Verlag der deutschen Hochschullehrerzeitung <sup>4</sup>1963. (+)

Rech, Photina: Inbild des Kosmos. Eine Symbolik der Schöpfung. 2 Bände. Salzburg-Freilassing : Müller 1966.

Rietschel, C.: Sinnzeichen des Glaubens. Kassel : Stauda 1965.

Ruprecht, E.: Die Symbolik der neueren deutschen Dichtung. In: Studium Generale 6 (1953) 348 - 355.

Sandberg-Braun, Beatrice: Wege zum Symbolismus. Zur Entstehungsgeschichte dreier Gedichte C.F. Meyers. Zürich : Atlantis 1968. (= Züricher Beiträge zur deutschen Literatur und

Geistesgeschichte. Herausgegeben von E. Staiger.)

- Schlesinger, M.: Geschichte des Symbols. Berlin : Simion 1912.
- Schöne, A.: Emblemata. Versuch einer Einführung. In: DVjs. 57  
(1963) S. 197ff. (+)
- Seidler, H.: Allgemeine Stilistik. Göttingen : Vandenhoeck und  
Ruprecht <sup>2</sup>1963. (Zum Symbol vgl. vor allem die S. 270 - 302).
- Seidler, H.: Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart :  
Kröner 1959.
- Seidlin, O.: Stiluntersuchung an einem Thomas Mann-Satz.  
Monatshefte XXXIX (1947) 439 - 448.
- Sørensen, B.A.: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen  
Theorien des 18. Jhts. und der deutschen Romantik. Kopen-  
hagen : Munskgaard 1963.
- Stählin, W.: Symbolon. Vom gleichnishaften Denken. Stuttgart :  
Evangelisches Verlagswerk 1958.
- Stahl, E.: The genesis of symbolistic theories in Germany. In:  
Modern Language Review 41 (1946) 306 - 317.
- Staiger, E.: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen  
Literaturgeschichte. Zürich : Atlantis <sup>2</sup>1957. (Für das  
Thema der dichterischen Symbolik ist vor allem wichtig die  
Interpretation: „Das Spätboot“. Zu C.F. Meyers Lyrik.  
S. 239 - 273.)
- Strelka, J.: Dichtung und Symbol. In: Wort in der Zeit 8 (1962)  
H.6, 36 - 43.
- Strelka, J.: (Herausgeber) Yearbook of Comparative Criticism.  
Vol. I, Nr. 1: Perspectives in literary symbolism. Ed. by  
J. Strelka. University Park, London : Pennsylvania State  
University Press 1968.
- Strich, F.: Das Symbol in der Dichtung. Vortrag 1939. In: Fritz  
Strich, Der Dichter und die Zeit. Bern : Francke 1947,  
S. 13 - 39.

- Strich, F.: Symbol und Wortkunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22 (1927) 344 - 358.
- Sydow, E.: Form und Symbol. Potsdam/Zürich: Müller und Kiepenheuer/Orell Füssli 1929. (= Das Weltbild. Bücher des lebendigen Wissens, herausgegeben von Hans Prinzhorn. Zwölfter Band).
- Symbolism in Religion and Literature - siehe May.
- Symbols and Society. Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion. Harvard University, August 30 - September 2, 1954. Ed. by Lyman Bryson, Louis Finkelstein, Hudson Hoagland and R.M. Maciver. New York : Harper and Brothers 1955.
- Symons, A.: The Symbolist Movement in Literature. London : Heinemann 1899.
- Tindall, W.Y.: The Literary Symbol. Columbia University Press, N.Y. 1955.
- Vordtriede, W.: Die Entstehung des Symbols in der Dichtung. In: Deutsche Rundschau 88 (1962) 744 - 749.
- Vordtriede, W.: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart : Kohlhammer 1963.
- Wellek, R. und Warren A.: Theory of Literature. New York, 1949. (+)
- Wheelwright, P.: The Archetypal Symbol. In: Yearbook of Comparative Criticism, S. 214 - 243. (Siehe Strelka).
- Wiese, B. von: Bildsymbole in der deutschen Novelle. In: Publications of the English Goethe Society. N.S. XXIV (1955) 131 - 158.
- Wieser, Th.: Das Baumsymbol bei Gottfried Keller. In: Euphorion 54 (1960) 109 - 120. (+)

„Hüte dich, mein Sohn, vor andern mehr;  
denn viel Büchermachens ist kein Ende,  
und viel Studieren macht den Leib müde.“

Die Bibel

