

Gabriella RÁCZ (*Veszprém*)

## Zitierte Welten und erzählte Welt Kunstzitate und Handlungsstruktur in Arnold Zweigs „Die Novellen um Claudia“<sup>1</sup>

### I. Kunstzitate in der Literatur der Jahrhundertwende – eine besondere Form der Intertextualität

Das häufige Erscheinen von Kunstzitaten in literarischen Werken der Jahrhundertwende – wie Heide Eilert dieses Phänomen in ihrer Studie<sup>2</sup> darstellt – ist Ergebnis der Verabsolutierung der Kunst, die mit den lebensphilosophischen Tendenzen der Zeit zusammenhängt. Der Philosoph Georg Simmel bezeichnete das Kunstwerk metaphorisch als Welle im Lebensstrom, als Wellenhöhe des Gesamtlebens.<sup>3</sup> Die Lebensphilosophie betrachtet die Totalität des Lebens (Aufstieg, Niedergang, Leben, Tod) und hebt das Leben im absoluten Sinne (das Gesamtleben) über das individuelle Leben hinaus.<sup>4</sup> Das Leben in seiner Totalität wird zum zentralen Begriff der Epoche<sup>5</sup>, und aus seiner pathetischen Auffassung erklärt sich gerade die Überbewertung der Kunst. Denn Letztere impliziert eine gesteigerte Lebenswahrnehmung, einen „Überschuß und Ausströmen blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und der Wünsche; [...] eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben.“<sup>6</sup> Die Kunst hat die Aufgabe, die Einheit des Lebens darzustellen, „sie soll im Dienst des Lebens [...] eine einheitliche Weltsicht her-

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Forschungsprojekts OTKA T034849 entstanden.

<sup>2</sup> Eilert, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991.

<sup>3</sup> Ebd., S. 342.

<sup>4</sup> Vgl. Sendlinger, Angela: Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels. Frankfurt a. M. 1994, S. 6 ff. Simmels ästhetische Weltsicht bedeutet nicht nur den Aufbau einer ästhetischen Gegenwirklichkeit im Gegensatz zur Realität, sondern die ästhetische Überformung hat auch die Funktion, zwischen Subjekt und Objekt zu vermitteln und dadurch das Subjekt aus seiner Isolation ins Gesamtleben zurückzuführen. (Vgl. Sendlinger, S. 89-91)

<sup>5</sup> „[...] der Begriff des *Lebens* strebt zu der zentralen Stelle auf, in der Wirklichkeit und Werte – metaphysische wie psychologische, sittliche wie künstlerische – ihren Ausgangspunkt und ihren Treffpunkt haben.“ (Simmel, Georg: Der Konflikt der modernen Kultur. Zit. nach Sendlinger, S. 23)

<sup>6</sup> Nietzsche, Friedrich: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. In: Werke in drei Bänden. Bd. 3, München 1966, S. 536.

stellen und die Kluft zwischen Ich und Welt aufheben, um die Einheit mit dem Leben zu ermöglichen."<sup>7</sup>

Der Widerspruch zwischen dem natürlichen Leben und der ‚gemachten‘ artistischen Sphäre der Kunst ist nur scheinbar: Denn den Verkündern des Lebenspathos, so schreibt Wolfdietrich Rasch in seiner Studie über die deutsche Literatur der Jahrhundertwende, kommt es „nicht eigentlich auf das Leben selbst an, sondern auf das gesteigerte Bewußtsein des Lebens. Gerade das unbefangene, unreflektierte, naive Leben gilt nicht mehr als wirkliches Leben.“<sup>8</sup> Damit erfasst Rasch den Zwiespalt der Epoche, in der die Kunst „nur die Gebärde, das Zeichen des unmittelbaren Lebens“<sup>9</sup> repräsentiert.

Aus literarischen Texten der Jahrhundertwende geht die Wertung der Kunst als oberste Instanz hervor, was Eilert auch auf die ästhetizistischen Traditionen des 19. Jahrhunderts zurückführt und was als „Welt- und Wirklichkeitsflucht“ einer Generation der ‚Spätgeborenen‘<sup>10</sup> gedeutet wird. Diese Vorliebe für Kunst und Künstlichkeit offenbart sich auch in der folgenden nichtveröffentlichten Ankündigung des jungen Zweig zu „Die Novellen um Claudia“<sup>11</sup>:

Von allen Peripherien dringt der Verfasser, dessen erste größere epische Arbeit hier vorliegt, ins Seelische; ein literarisches, malerisches oder musikalisches Erlebnis wird zum Anlass, die Leiden, Irrtümer und endliche Einheit zweier Menschen neuer Art zu entfesseln, Claudia Eggelings und ihres Verlobten und Gatten Walter Rohme. (S. 204)

Demzufolge sieht Wiegmann das Grundthema der Novellen in der Diskrepanz von „Ideal und Wirklichkeit“<sup>12</sup>, von Kunst und Leben, wobei das Erstere in diesem Verhältnis dominiere. Seine Aussage, „Die Kunst steht Modell für die

<sup>7</sup> Sendlinger, S. 134.

<sup>8</sup> Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hg. von Viktor Žmegač. Königstein i. Ts. 1981, S. 33.

<sup>9</sup> Ebd., S. 33.

<sup>10</sup> Vgl. Eilert, S. 338 f. Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang die von Eilert zitierte Aussage Hermann Bahrs: „Die äußere Welt wird täglich häßlicher. Wir müssen uns mit den Stoffen von einst und durch unsere Einbildung eine eigene kleine Welt bauen, wo wir in Schönheit leben können.“ (Bahr, Hermann: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne. Berlin 1879, S. 8; hier: S. 339)

<sup>11</sup> Der Text wird im weiteren nach der Berliner Ausgabe des Gesamtwerks zitiert: Zweig, Arnold: Die Novellen um Claudia. Berlin 1997. Bd. Romane I.

<sup>12</sup> Wiegmann, Hermann: Das ästhetische Mitleid. Beobachtungen zur literarischen Fiktion in den ‚Novellen um Claudia‘ und im ‚Grischa‘. In: Arnold Zweig – Poetik, Judentum und Politik. Hg. von David Midgley, Hans-Harald Müller und Geoffry Davis. Bern 1989 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte Bd. 25), S. 91.

Wirklichkeit"<sup>13</sup>, geht von der Mimesis-Theorie des Aristoteles aus und impliziert zwei Aspekte der gleichen Erscheinung. Wird ‚Modell‘ als Gegenstand einer Abbildung verstanden, dann bedeutet Wiegmanns Aussage die Umkehrung des Aristotelischen Postulats über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit (Mimesis-Nachahmung): Das Leben soll die Kunst nachahmen<sup>14</sup>, da – und dies wird aus einem weiteren Wortverständnis ( ‚Modell‘ als abstrakte, verallgemeinerte Struktur eines Systems) klar – die Kunst das Mögliche, Allgemeine, sogar Ideale gegenüber dem Wirklichen und Besonderen ausdrücke.<sup>15</sup> Die produktionsästhetische Besonderheit der Epoche (der Darstellungsgegenstand eines Kunstwerks ist - zum Teil - ein anderes Kunstwerk) und ihre Auswirkungen auf die Konstituierung der Erzählfiktion signalisieren die schon angesprochene existentielle Not und das Realitätsdefizit der Künstler und ihrer Protagonisten, die sich einer „abtrünnige[n], defizitäre[n] Wirklichkeit“ gegenüber finden und denen die Kunst allein die Möglichkeit bietet, „der aposthatischen Wirklichkeit zu entkommen“.<sup>16</sup>

Aus diesem Grund und auf diese Weise werden die Welt der Kunst und der Künstler, die möglichen Verhältnisse von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ Bestandteile der fiktiven erzählten Welt, der „Kunstwirklichkeit“<sup>17</sup>. Als ‚Modelle dieser Kunstwirklichkeit‘ fungieren demnach die ‚zitierten‘ Kunstwerke, die Wiegmann unter dem Aspekt der Intertextualität nicht behandelt, er betrachtet diese Modelle eher als Gestaltungsprinzipien, die die Struktur des Werkganzen organisieren.<sup>18</sup> Nach Kunstgattungen erscheinen in der ersten Novelle „Das Postpaket“ ein Theaterbesuch (das Drama „Götz von Berlichingen“), in der zweiten „Das dreizehnte Blatt“ ein radierter Bilderzyklus mit dem Titel „Der Künstler und das Leben“, in der sechsten Novelle „Die Passion“ ein Konzertbesuch (die „Matthäus-Passion“ Bachs) und verschiedene Instrumental-Musikstücke in den Novellen „Der Stern“ und „Die Sonatine“, die als verschiedene Varianten des Kunstzitats betrachtet werden dürften.

Das ‚Zitieren‘ von Kunstwerken ist als eine besondere Form der Intertextualität anzusehen. Renate Lachmanns Feststellung: „Die Kontaktbeziehung zwischen

<sup>13</sup> Ebd., S. 92.

<sup>14</sup> Vgl. Žmegač, Viktor: Die Realität ahmt die Kunst nach. Zu einer Denkfigur der Jahrhundertwende. In: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Hg. von Manfred Pfister. Passau 1989, S. 180-189.

<sup>15</sup> Zur Mehrschichtigkeit des Mimesis-Begriffs siehe bes. Kap. 9 sowie das Nachwort in: Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1982, S. 29-33 und S. 166-173.

<sup>16</sup> Ebd., S. 91.

<sup>17</sup> Ebd., S. 92. Unter Kunstwirklichkeit versteht Wiegmann etwa im allgemeinen die fiktive Welt eines literarischen Werks, im besonderen die fiktive erzählte Welt der „Novellen“, in der sich Lebenserfahrung in der Kunsterfahrung spiegelt.

<sup>18</sup> Auch Eilert betont die „normsetzende und modellbildende Funktion“ der in den literarischen Texten jener Zeit zitierten Kunstwerke, die die Illusion des ‚starken schönen Lebens‘ gegenüber der tatsächlich erfahrbaren Realität bieten. (Vgl. Eilert, Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, S. 340)

Text und Text(en) [...] müßte als eine Arbeit der Assimilation, Transposition und Transformation fremder Zeichen beschrieben werden"<sup>19</sup>, lässt sich im Falle von Kunstzitate dadurch erweitern, dass es hier um Zeichenrelationen geht, in denen *nicht-sprachliche Zeichen* mit sprachlichen in Beziehung gesetzt und in sprachliche Zeichen transformiert werden. Gerade aus diesem Grund findet Eilert die (von ihr selbst geprägte) Bezeichnung „Kunstzitat“ ungenau. Denn bei der Bezugnahme auf Gemälde, Instrumentalmusik oder Theateraufführung geht es um zwei verschiedene Zeichensysteme, von denen das nicht- oder nicht-rein-sprachliche (um)codiert, d.h. in das Zeichensystem der Sprache übertragen wurde.

Durch Deskriptionen, Reminiszenzen, Paraphrasen, Referate, Inhaltsangaben oder metaphorische Klangsuggestionen u.a.m. kann der Autor dem Leser nur Verständnisanweisungen und Imaginationstützen geben, mit denen er an die vorgängige Kenntnis der ‚hereingespielten‘ Werke appelliert. Mit den verweisenden Mitteln der Sprache werden Kunstwerke zwar [...] evoziert, nicht aber im strikten Wortsinne ‚zitiert‘.<sup>20</sup>

Dennoch produziert m. E. der (sprachliche) Verweis auf ein nicht-sprachliches Zeichensystem jene ‚Doppelkodierung‘ des Textes, die bedeutet, „daß die Sinnherstellung nicht durch den Zeichenvorrat des gegebenen Textes programmiert ist, sondern auf den eines anderen [nicht-sprachlichen, R.G.] verweist.“<sup>21</sup> Diese „Mehrfachkodierung oder Sinnkomplexion“<sup>22</sup> in der Form einer Sinnstützung-Sinnerweiterung oder einer Sinnkontrastierung<sup>23</sup>, einer bestätigenden Bedeutungs-

<sup>19</sup> Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990, S. 57.

<sup>20</sup> Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, S. 19. Die ‚Evozierung‘ kann verschiedene Varianten haben: detaillierte Beschreibung, Erwähnung des Titels, einer Figur usw. Trotz der Ungenauigkeit des Begriffes ‚Kunstzitat‘ halte ich ihn wegen seiner schon eingebürgerten ‚metaphorischen Eindeutigkeit‘ und Einfachheit für geeignet, Bezugnahmen von oben beschriebener Art zu bezeichnen. Zu diesem Problem vgl. noch Nelson Goodmans Theorie über die verbalen und non-verbalen Künste als Symbolsysteme. Da sie aufeinander nicht reduzierbare Weltversionen erzeugen, sei die Übertragung des einen Symbolsystems ins andere prinzipiell unmöglich. (Brandstätter, Ursula: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart 1990, S. 28)

<sup>21</sup> Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 58.

<sup>22</sup> Schulte-Middelich, Bernd: *Funktionen intertextueller Textkonstitution*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 214.

<sup>23</sup> Ebd., S. 215.

integration bzw. abweichenden Bedeutungsintegration<sup>24</sup>, die allgemein als Formen von Intertextualität betrachtet werden können, bildet auch die wesentlichsten Funktionen von Kunstzitat, von denen in diesem Aufsatz die Bildzitate analysiert werden.

## Bildzitate

Die sprachliche Bezugnahme auf Visuelles, die Übertragung visueller (ikonischer) Zeichen auf die verbale Sprache wirft die schon oben angesprochene Frage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer interpretierenden Übersetzung, der Beschreibbarkeit und der Bedeutungsvermittlung auf.<sup>25</sup> Aus semiotischer Sicht ergibt sich die Schwierigkeit daraus, dass Bilder, d.h. „primäre“ Ikone (meistens fiktive oder nicht fiktive Werke der bildenden Kunst) in Erzähltexte, d.h. in symbolische Zeichensysteme eingebettet werden.<sup>26</sup> Es handelt sich um die Einfügung ikonischer Zeichen in das symbolische Zeichensystem eines literarischen Textes, der seinerseits – als ästhetisches Zeichen – auch einen allgemeinen ikonischen Charakter hat.<sup>27</sup> Damit wird der ikonische Charakter des sprachlichen Kunstwerks auf gewisse Weise verstärkt, d.h. Ähnlichkeitsbeziehungen etablieren sich zwischen bestimmten Bildelementen und bestimmten Elementen und Ebenen des Textes. Diese Ähnlichkeit besteht in ihrer gemeinsamen Referenz; Bild und Text unterscheiden

<sup>24</sup> Im Falle der bestätigenden Bedeutungsintegration erfüllt der referierte Text eine Beispielfunktion für die Interpretation des referierenden Textes, die abweichende Bedeutungsintegration bedeutet dagegen ein Wider- oder Umschreiben des referierten Textes. Vgl. Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien 1997, S. 24.

<sup>25</sup> Solche theoretischen Fragen erörtert: Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Hg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans. Würzburg 1999, S. 17-34.

<sup>26</sup> Zur semiotischen Beschreibung der ‚Begegnung‘ von Bildern und Texten in literarischen narrativen Texten siehe Orosz, Magdolna: „Erzählte Bilder“ – „Bild“ als narratives Element. In: Bild, Sprache – Visualisierung – Diagrammatik. Hg. von Jeff Bernard und Gloria Withalm. Teil III. Wien: Semiotische Berichte, Jg. 21, Nr. 3, 4, S. 323-341.

<sup>27</sup> Nach Morris ist ein ikonisches Zeichen unmittelbar wahrnehmbar und zu seinen Denotaten gehört auch der eigene Zeichenträger, d.h. die Beziehung zwischen Zeichen und bezeichnetem Objekt beruht auf Ähnlichkeit. (Vgl. Morris, Charles W.: Ästhetik und Zeichentheorie. In: Grundlagen der Literaturwissenschaft. Allgemeine Fragen – Richtungen. Zusammenge stellt von Magdolna Orosz und Péter Zalán. Budapest 1995 (= ELTE-Chrestomatie 8), S. 23.

sich durch die unterschiedliche semiotische Bezugnahme auf den gemeinsamen Gegenstand.<sup>28</sup>

Die Bezugnahme eines Textes auf ein Bild verändert die semantische Struktur desselben Textes nicht nur durch die schon besprochene verstärkte Ikonizität, sondern auch dadurch, dass dabei sowohl Signifikate eliminiert als auch neue erzeugt werden<sup>29</sup>, was einem solchen Prozess intertextuellen (im erweiterten Sinne des Wortes) Charakter verleiht.

Literarische Texte der Moderne, die nicht mehr durch Faktisches, Realistisches bedingt sind, suchen oft das Bild, um sich selbst, ihre Genese zu begründen. Da fungiert das Bild als stimulierender Anlass zum Erzählen<sup>30</sup>, wie es auch in der Novelle „Das dreizehnte Blatt“ der Fall ist. Claudia und Walter besuchen ihren Freund, den Maler Klaus Manth, um mit ihm seinen Geburtstag zu feiern. Auf dem Weg zu ihm fällt Claudia das große Kunstwerk des Malers ein, das sie von ihrem 19. Geburtstag an so tief bewegte. Es ist ein radiertes Zyklus aus dreizehn Blättern, der den Titel „Der Künstler und das Leben“ trägt und zu dem der gemeinsame Dichter-Freund dreizehn Sonette geschrieben hat. Damit wird die Bilderreihe schon in eine erste, im weiteren nicht beschriebene Bild-Text-Beziehung gesetzt. Besonders lieb ist Claudia das letzte, dreizehnte Blatt der Radierungen, auf dem „die schlanke Göttin“ Aphrodite mit segnend geweiteten Armen über einem Kranze von Menschen [schwebt], die sich nackt lieben.“ (S. 32)

Auch ein anderes Bild ist Gegenstand des Gesprächs zwischen Walter und Claudia, bevor sie beim Maler letztlich ankommen. Sie sprechen „von der anderen frühen Leistung Klaus Manths, jenem vortrefflichen Bildnis seines großen Lehrers, des Professors von Nottebohm.“ (S. 33) Die Erwähnung und kurze Beschreibung dieses Gemäldes hat eine vorausdeutende Funktion: Es deutet das unerklärliche Verhalten Manths gegenüber seinem Lehrer an, der nie erfahren oder erraten konnte, warum sein Schüler Manth

[...] ihn nicht mehr aufgesucht hatte, nachdem das Bild vollendet war, niemals ihn auch nur gesprochen hatte, [...] ihm ganz augenscheinlich aus dem Wege gegangen war, wo immer die beiden sich hatten treffen können. (S. 33)

<sup>28</sup> Vgl. dazu Brand, Joachim: Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des neunzehnten Jahrhunderts. (Diss.) Marburg 1993, S. 14. Auch im Falle von nur in der Erzählfiktion existierenden Bildern vollzieht sich der semiotische Prozess im Grunde genommen auf ähnliche Weise, nur ist das gemeinsame Objekt kein außersprachliches, sondern ein semiotisches, das sich im Prozess der Textproduktion bzw. -rezeption konstituiert.

<sup>29</sup> Ebd., S. 14.

<sup>30</sup> Dies korrespondiert mit Wiegmanns schon erwähnten Gedanken der fiktiven „Kunstwirklichkeit“ in Bezug auf die Claudia-Novellen.

Manths unverständliche Tat macht auf eine gewisse Spannung, einen inneren Konflikt in seiner Persönlichkeit aufmerksam, der gerade mit dem schon erwähnten dreizehnten Blatt zusammenhängt. Die ganze Novellenhandlung entfaltet sich aus diesen zwei Bildern, sie (besonders das dreizehnte Blatt) fungieren als Dingsymbole, um die herum die Novelle zentriert ist.

Der erfolgreiche und hochgeschätzte Maler scheint für die Besucher in der Tat alles andere als zufrieden mit seinem Leben und mit seiner Kunst, besonders mit jenem Blatt zu sein: Er ist bitter und gereizt. Als Rettung ihrer Illusion über heitere und ausgeglichene Menschlichkeit ohne schwere Offenbarungen sagt Claudia „jene Bilder bei ihren Inhalten her wie ein Schulkind“ (S. 38) und gibt mit ihrer sprachlichen Formulierung die „leidenschaftlichen Umrisse“ (S. 33) der Gestalten des Zyklus wieder:

das Kind, umgeben von den wunderbaren Geschöpfen seiner spielenden Phantasie, den erschreckenden Blumen, Menschen aus einem Holze und Äpfel, die die Gesichter von Widdern hatten; den Knaben, der die formerfüllte Welt durch das quadratische Gitter seiner Schulung begreifen soll; den Knaben, der Jüngling wird, vom Sturm seiner Sehnsucht zu den Wurzeln uralter Bäume hingeschleudert, die er mit Tränen netzt. Und dann die ungeheure Verwunderung dessen, der zu s e h e n beginnt und auf den die Landschaft einstürzt als wären seine Augen Strudel, alles in sich zu reißen; und dann die Berührung des Mädchens [...] Und dann das Nachbilden, und die Versuchung durch die ehemaligen Formen in Gestalt von Frauen, die heilige Embleme, Tiere und Geräte darbieten, und die Empörung der Leidenschaft, und die Qual des Erlebens, und das unzugängliche Dasein: Menschen, die ihre Gesichter an einer Glaswand flachdrücken, hinter der die Welt beginnt, Menschen, die einander durch Tücher zu küssen suchen; und die Entblößung des Innersten, dargestellt durch das Symbol der Gebälerin umgeben von Männern, und die Grausamkeit gegen die Nächsten und gegen den eigenen Leib [...] Und am Ende [...] Aphrodite, die Erhabene, mit segnend geweiteten Händen und mit den Augen lächelnd über einem Kranze der Menschen schwebend, die sich nackt lieben. (S. 38 f)

Die in der Novelle beschriebene Bilderreihe weist zwar wiederkehrende Motive der Kunst des Jugendstils auf, ist aber m. E. in dieser Zusammensetzung erfunden, also als Bezugnahme auf fiktionsinterne Bilder (real existierende Bilder innerhalb der Erzählfiktion<sup>31</sup>) anzusehen.

Dem fiktiven Zyklus liegt die wichtigste philosophisch-existentielle Frage der Jahrhundertwende zugrunde: die nach dem Leben<sup>32</sup>. In ihm sind Brocken zeitgenössischer Werke der bildenden Kunst und der Literatur zu einer stark imita-

<sup>31</sup> Diese Kategorie verwende ich aufgrund der Typologie von Orosz. Vgl. Orosz: *Erzählte Bilder*, S. 325.

<sup>32</sup> Der Ausgangspunkt für den Jugendstil und zugleich für die Lebensphilosophie ist der Lebensbegriff des Heraklit, in dem das Leben mit dem Prinzip des ewig Fließenden, der Bewegung gleichgesetzt wird. Vgl. Sendlinger, S. 131.

torischen Synthese verarbeitet. Vor allem sollte hier Edward Munchs Zyklus „Lebensfries“<sup>33</sup> herangezogen werden, in dem das Bild „Tanz des Lebens“ die zentrale Position einnimmt. Darin beleuchtet Munch sein Verhältnis zum anderen Geschlecht und seine Rolle als Künstler.<sup>34</sup> Die Vision des Sehenden, „auf den die Landschaft einstürmt, als wären seine Augen Strudel, alles in sich zu reißen“ (S. 39), evoziert die gleiche Wahrnehmungsintensität in Munchs „Der Schrei“: „Die Schallwellen setzen sich fort, erfassen das ganze Bild und verflechten die Landschaft mitsamt dem schmalen gebogenen Leib auf der Brücke zu einem visionären Gefüge linearer Rhythmen.“<sup>35</sup> In Munchs Zyklus erscheinen die zentralen Themen Munchs: Leben und Lebensangst, Liebe und Tod. Besonders wichtig ist die Darstellung der Frau als magisch-tierische Verführerin und als Gebälerin.<sup>36</sup>

Die Gestalt der Liebesgöttin Aphrodite krönt den Zyklus als Inbegriff des alles umschlingenden und aufzehrenden dionysischen Lebens, wie sie im Roman „Die Göttinnen“ des großen Vorbildes Heinrich Mann erscheint.<sup>37</sup> Das Leben Violantes als Minerva bleibt lange Zeit der Kunst verpflichtet, obwohl sie sich über den wahren Grund im klaren ist: Es ist eine Flucht vor dem Leben, eine ästhetizistische Lebensferne, bevor sie sich dem Lebensrausch übergibt. Ihre mythische Verwandlung aus der Minerva in die Venus ist die Vollendung ihres Lebens als eines Kunstwerkes, indem sie sich selbst zum Kunstwerk macht: Der erotische Rausch des Schönen, die Hingabe

<sup>33</sup> Der Zyklus enthält die Bilder „Der Schrei“, „Die Stimme“, „Der Kuß“, „Die Madonna“, „Der Vampyr“, „Die Frau in den drei Stadien“, „Der Tanz des Lebens“.

<sup>34</sup> Vgl. Munch und Deutschland. Stuttgart 1994, S. 37. 35 Lexikon der Kunst. Freiburg 1988, S. 200.

<sup>36</sup> Diese Ikonologie des Weibes ist eines der Hauptmerkmale der Jugendstil-Kunst und erscheint nicht nur bei Munch, sondern auch bei Gustav Klimt oder Franz von Stuck, so z.B. das Motiv der Schwangerschaft in Klimts „Hoffnung“ oder „Die Sünde“ von Franz von Stuck, das Bild der Frau als „eines [...] stets nackten, schillernden und glitzernden Naturwesens, eines prähistorischen Tieres, der Schlange und der Katze näher verwandt.“ (Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Köln 1996, S. 223) Carola Hilmes führt dieses Frauen-Image auf die sexuelle Nervosität der Zeit zurück, die die weibliche Sinnlichkeit als Laster erlebt und diese Lasterhaftigkeit auf den weiblichen Leib projiziert. Vgl. Hilmes, Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 58-65.

<sup>37</sup> Der dritte Roman der Herzogin von Assy, „Venus“, zeigt ihre Verwandlung von der lebensfernen kunstliebenden Existenz, die die Göttin Minerva symbolisiert, in die Gestalt der Venus, die im orgiastischen und zerstörerischen Liebes- und Lebensrausch zugrunde geht. Ihr erster Liebhaber, der Maler Jakobus Halm, will „die Venus malen, die über allen Frauen ist – die [...] Anadyomene der ganzen Natur! Die Göttin, die der Erde entsteigt als Blume, an deren gewölbten Gliedern die Zweige feilen, die darüber hintriefen, und die Tiere, die sich ihnen anschmeicheln. Ihr Gürtel liegt als ein Reif von Licht, um Hellas und um die Welt. [...] Ihrem Leib hat die reiche Erde das Fest ihrer Säfte geweiht, und die Sonne trägt ihn wie in einer goldenen Schaukel.“ (Mann, Heinrich: Die Göttinnen. (W8). Berlin 1957, S. 493 )

an die Leidenschaft führt sie zum Tode, aber zugleich zur Erlösung aus der Individuation.<sup>38</sup> Der Wille zur ästhetischen Selbstgestaltung macht aus Violante eine Künstlerin, für die die Kunst in der Tat das Stimulans zum Leben bedeutet und die damit den Typ des dionysischen Dekadenten im Sinne Nietzsches verkörpert, den „an der Überfülle des Lebens leidenden“<sup>39</sup>. Der dionysische Dekadent ist daher fähig, die *Décadence* zu überwinden, da er den nötigen ‚Willen zur Macht‘ hat.<sup>40</sup>

Künstler hingegen wie der Maler des Radierungszyklus, Klaus Manth, gehören zu den „an der Verarmung des Lebens leidenden, die [...] Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntnis suchen“<sup>41</sup> und denen die Einheit mit dem Leben abhand gekommen ist. Aphrodites Gestalt und die mit ihr verbundene Lebensbejahung als Ausklang des Zyklus erweisen sich als Täuschung. Die leidenschaftlichen Zeichnungen zeugen vom Verzicht auf das Leben, und Claudia stellt mit großer Erschütterung fest, dass auf dem dreizehnten Blatt der originalen Fassung nicht Aphrodite, sondern Christus über den sich liebenden Paaren schwebt.

Nicht der lächelnde Segen einer Göttin, sondern die den Augen dargebotenen Wundmale der Hände, in der Art des Kreuzes ausgebreitet; die Stirn ohne die furchtbare Krone, aber bedeckt mit den Löchern und Gruben, die die Dornen hinterlassen. [...] Sein Leib leuchtete von heiligem Lichte. Er war noch jung, er war Gottes Sohn. (S. 40)

Für Manth ist der Gekreuzigte ein Sinnbild „alles Leidens als das Zeichen des wissenden Künstlers über denen, die da blind geben und nehmen, die den Trieben folgen, über dem Leben.“ (S. 44) In dieser Selbstreflexion klingt wiederum Munchs Außenseiterposition in „Tanz des Lebens“ an. Die dunkel angezogene Männerfigur in der Mitte des Bildes kann am Tanz der anderen, dem Getragenwerden vom Rhythmus des Lebens nur zwanghaft teilnehmen. Seine Zuflucht bleibt die Kunst: „und so fühlte ich deutlich, daß ich zwischen der Liebe und meiner Arbeit wählen muß.“<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Vgl. Werner, Renate: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf 1972, S. 90-92.

<sup>39</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. KSA in 15 Bänden. Band 3, S. 620.

<sup>40</sup> Horn, Anette: Nietzsches Begriff der *decadence*. Kritik und Analyse der Moderne. Frankfurt 2000, S. 55.

<sup>41</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. KSA in 15 Bänden. Band 3, S. 620.

<sup>42</sup> Brief an Tulla Larsen, in: Munch und Deutschland. Stuttgart 1994, S. 38. Diese reflexive Distanzierung geht auf die Philosophie Schopenhauers zurück, der das Leben für irrationalen, ungeistigen Drang hält, von dem sich nur der Künstler mit seiner Freiheit des reinen Anschauens befreien kann. (Vgl. Diemer, A.: Schopenhauer und die moderne Existenzphilosophie. In: Schopenhauer-Jahrbuch 43, 1962, S. 36.)

Die Selbstidentifizierung des Künstlers mit „jene[m] Gott aus Nazareth“<sup>43</sup> gliedert sich in die Traditionslinie des christlich stilisierten Selbstverständnisses desselben als Auserwählten, den seine Kunst nicht nur gegen, sondern über das Leben stellt und „auf einem Passionswege vorwärts, auf einer Straße der Leiden“ (S. 42) führt.<sup>44</sup> Der Leidensweg der Erkenntnis geht auch für Manth mit Not, Hunger und Einsamkeit einher: „Von der steten Qual dieser sechs Jahre gaben die Zeichnungen zu meinem Zyklus Zeugnis.“ (S. 43), bekennt er Walter und Claudia.

Die Gestalt des christlichen Gottessohnes und die Gestalt der Liebesgöttin Aphrodite sind typische Figuren des Sprachduktus der Jahrhundertwende, in dem neben und gegenüber dem christlichen Symbol- und Zeichensystem ein antikeidnisches existiert<sup>45</sup>, wobei das eine das andere überlagert. So schreibt Hermann Bahr im Aufsatz „Die Moderne“ von der „Erlösung“ des Gewordenen, von „Wallfahrten aus der engen, dumpfen Klause nach den hellen, weiten Höhen, wo die Vögel singen, Pilgrimme der Sinne.“<sup>46</sup> Der schon oben zitierte Arno Holz stellt im 2. Stück seines „Phantasmus“ Christus und Aphrodite nicht nur auf der Signifikanten-Ebene einander gegenüber. Aus der verwegenen Identifikation mit der (christlichen) Gottheit erwächst - als Überwindung - die freiwillige Unterwerfung der Göttin Aphrodite, aus dem Verlust traditioneller metaphysischer Werte die Hochschätzung des metaphysisch und mythisch gewordenen Eros<sup>47</sup>:

Der Inder nennt die Gottheit Brahma,/ doch ach, schon anders der Buddhist;/ ich bin mein eigner Dalai Lama,/ ich bin mein eigner Jesus Christ!/ Kein Tempel drum, in dem ich kniete,/ die ganze Welt ist mir ein Tand:/ Mich liebt die Göttin Aphrodite,/ die Königin von Griechenland!<sup>48</sup>

Da Klaus Manth den Übergang von Lebensferne zur mythisierenden Lebensbejahung innerlich nicht vollzieht und sich in der Rolle des leidenden, wissenden Künstlers

<sup>43</sup> Holz, Arno: Phantasmus. In: Ders.: Phantasmus. Leipzig 1981, S. 20.

<sup>44</sup> Das Motiv des literarischen Messias existierte schon seit Goethes Tod in der deutschen Literatur und kam besonders oft in der Frühen Moderne zum Ausdruck, z.B. bei Hermann Bahr oder Arno Holz. (Vgl. Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hg. von Gotthart Wunberg und Stephan Dietrich. 2. verb. u. komm. Aufl. Freiburg im Breisgau 1998, S. 100-102 sowie Anm. 42)

<sup>45</sup> Es war vor allem Nietzsche, der „mit angestrenzter Leidenschaft den Abbau der überlieferten Transzendenz beförderte und verkündete, der die religiösen Bindungen [...] zu zerstören suchte und unerbittlich die Orientierung des Menschen in einer puren Diesseitigkeit forderte.“ (Rasch, S. 22.)

<sup>46</sup> Die literarische Moderne, S. 100.

<sup>47</sup> Vgl. Wanner, Hans: Individualität, Identität und Rolle. Das frühe Werk Heinrich Manns und Thomas Manns Erzählungen „Gladius Dei“ und „Der Tod in Venedig“. München 1976, S. 24.

<sup>48</sup> Holz, S. 21.

gefällt – Claudia bezeichnet ihn als „schamlose[n], geschminkte[n] Redner, der sich ausstellt“ (S. 46), ist der Austausch der Gestalt Christi gegen die Liebesgöttin die „vollkommenste Niederlage“ (S. 45) seines Lebens. Er tut es mit der Einwilligung seines Professors Nottebohm auf das Drängen des Kunstverlegers, der das dreizehnte Blatt mit der Christus-Figur als Blasphemie bezeichnet. Manth verrät die Kunst für Geld, aber weist zugleich das Leben ab, das Aphrodite repräsentiert. So überschaut er seine Zukunftsaussichten: „Leben? Kunst, Doktor. Kunst, und darüber wollen wir nicht reden. Arbeit und neunzig verschiedene Qualen und Quälereien und wieder Arbeit.“ (S. 37) Der Maler setzt seinen Verrat an der Kunst mit dem von Judas an Jesus gleich und versucht ihn wiedergutzumachen, indem er der Kunst von da an „streng, keusch und ausschließlich“ (S. 47) dient.

Der durch das Bildzitat hereingespielte, auf halbem Wege steckengebliebene Konflikt Manths zwischen Kunst und Leben lässt einen weiteren intertextuellen Bezug auf eine Figur Thomas Manns<sup>49</sup>, Gustav von Aschenbach, nicht übersehen, der nach einem in schöpferischer Askese gelebten, langen und erfolgreichen Künstlerleben sich dem dionysischen Rausch verborgener Sehnsüchte hingibt.

Flucht drang war sie, [...] diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen – der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes.<sup>50</sup>

Verwandt ist Manth mit Aschenbach auch dadurch, dass beider Sehnsucht nach dem ‚Leben‘ (eigentlich nach dem Erotischen) wegen deren Verdrängung nur in der Form von Bildern erscheint: bei Manth in den Radierungen, bei Aschenbach in Wunschbildern und Träumen.<sup>51</sup> Die entfesselte Erotik der Radierungen, in denen die Frau zum Naturprinzip stilisiert erscheint, zeigt zugleich die männliche Anfälligkeit und Schwäche<sup>52</sup>, von denen sowohl der Maler als auch Claudias Bräutigam, Walter, betroffen sind.

<sup>49</sup> Zur Beziehung Arnold Zweigs zu Thomas Mann siehe u.a.: Rácz, Gabriella: Goethe-Rezeption bei Arnold Zweig. In: Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen. Frankfurt a. M. 2000, S. 361-372.

<sup>50</sup> Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Romane und Erzählungen. Bd. 9, Berlin und Weimar 1960, S. 466.

<sup>51</sup> Vgl. Dazu: Szendi, Zoltán: Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns. Pécs 1999, S. 64-72. Nach Szendi ermöglichte der Traum als unbewusstes Quasi-Ereignis für den Erzähler und den Protagonisten zugleich die Distanz zu der tabuisierten Sexualität.

<sup>52</sup> Die um die Jahrhundertwende so oft dargestellte sinnliche Frau, die femme fatale, ist nicht nur ein Wunschprojekt sexueller Phantasien des Mannes, sondern auch eine Abwehrprojektion, in der sich Sexualangst mit Enttäuschung verbindet. (Vgl. Hilmes, Die femme fatale, S. 65)

Besonders wichtig ist die Einstellung Claudias zum Zyklus, zu seinem erotischen Gehalt und zur damit verbundenen Geschichte Manths. Denn dem Erzählkonzept nach ist sie die Erzählerin der Novelle, sie beschreibt (und interpretiert zugleich) die Bilder; ihre Reaktion auf die Geschehnisse nimmt der Leser unmittelbar wahr. Sie steht mit völliger Ahnungslosigkeit und seelischer Ignoranz all dem gegenüber, so dass der Rezipient meint, der Erzähler Zweig ironisiere seine Erzählerin Claudia, obwohl im ganzen Werk nicht einmal Spuren von Ironie zu finden sind. Vom erotischen Gepräge der Bilder will sie nichts bemerkt haben, für sie ist allein das Schlussbild mit der segnenden Aphrodite akzeptabel, in der sie eine harmonische Form der erotischen Liebe ohne ihre zerstörende Kraft sieht. Sie wehrt sich innerlich gegen das Bekenntnis Manths und lässt nur mit großem Widerwillen „eine dieser beschämenden Stunden voller Pein und Widrigkeit, die allzutief und schonungslos in einen Menschen hineinleiten“ (S. 38), über sich kommen. All das zeigt ihre Lebensferne, und in dieser Hinsicht kann sie als die etwas blässere Verwandte der Herzogin von Assy angesehen werden, deren ‚mythologische Masken‘ – so Renate Werner – trotz aller Lebensfülle letztendlich im Dienste der Aufhebung der eigenen Lebensschwäche stehen.<sup>53</sup> Vor diesem Hintergrund sind jedoch die beiden, in ihrem eigenen – zwar unterschiedlichen – Kunstmythos befangenen *décadents*, Violante und Manth, noch enger verwandt.

Als eine ideelle Komprimierung der Jugendstil-Kunst und des Jugendstil-Lebensgefühls thematisiert der Zyklus allgemeine philosophische und künstlerische Probleme, von denen nicht nur Manth, sondern auch Walter und Claudia auf dieser Stufe ihrer Beziehung betroffen sind. Die Bilder von Menschen, „die ihre Gesichter an einer Glaswand flachdrücken, hinter der die Welt beginnt, Menschen, die einander durch Tücher zu küssen suchen“ (S. 39), zeigen die mangelnde Dynamik des Lebens, infolge deren der begehrte Lebenszusammenhang durch die Kunst ersetzt werden muss bzw. nur durch sie ausgedrückt werden kann.

Zugleich fungiert die Radierung als „integriertes Handlungselement“<sup>54</sup>, das den Maler zur Erzählung seiner Lebensgeschichte veranlasst, wodurch seine Figur mit den beiden Hauptfiguren in Beziehung gesetzt werden kann. So korrespondiert sein Leben mit dem Walters aus dem Kapitel „Das Postpaket“ in der Unfähigkeit, eine Gemeinschaft mit einem anderen Menschen einzugehen. Die bedrohliche Darstellungsform der Frau im Zyklus (genauso wie die intertextuell evozierte Gestalt Adelheids aus dem „Götz von Berlichingen“ in der Novelle „Das Postpaket“) drückt nicht nur die unterschwellige Angst des Malers, sondern auch die Walters vor der Frau schlechthin sowie ihre ästhetische Abwehr aus, wodurch die beiden Novellen motivisch verknüpft werden. Zugleich bildet der Maler eine Kontrastfigur zu Claudia, die ihn wegen seiner Selbstentblößung und seiner Schwäche verachtet

<sup>53</sup> Werner, Renate: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf 1972, S. 107 f.

<sup>54</sup> Orosz, Intertextualität in der Textanalyse, S. 332.

und mit ihrem Verhalten die „simple[n] Bürgersleute repräsentiert, die bei der Kunst zu Gaste gehen.“ (S. 49)

Auch ein drittes Bild erscheint am Ende der Novelle, eine Kohleskizze über den verstorbenen Musiker Oswald Saach, dessen Geschichte in der nächsten Novelle „Der Stern“ erzählt wird. Somit wird wiederum die innere Verknüpfung der einzelnen Novellen gewährleistet und der weitere Handlungsverlauf vorbereitet. Das meisterhaft gezeichnete Bildnis deutet nicht nur die Diskrepanz zwischen den künstlerischen und menschlichen Qualitäten des Malers an: „Ein Mensch hat soviel Kunst in sich [...] und bleibt dennoch ein Krüppel und Fragmentarier.“ (S. 48), sondern auch die des Musikers, dessen menschliche Schwäche aus der oben erwähnten Novelle hervorgeht. Beide verkörpern diejenige dekadente Lebenshaltung, die anfangs auch Walter zu eigen ist, die aber dem Erzählkonzept nach eine allmähliche Korrektur erfährt.<sup>55</sup>

### Zusammenfassung und Ausblick

Die Kunstzitate der „Novellen um Claudia“<sup>56</sup>, von denen in diesem Aufsatz die Bildzitate hervorgehoben wurden, sind eng in den zeitgeschichtlichen Kontext der Jahrhundertwende eingebettet. Sie erscheinen in der fiktiven erzählten Welt, die auf der Opposition Leben-Kunst aufbaut, als Kunstmodelle, mit denen die Protagonisten auf (fast) jeder Stufe ihrer Beziehung konfrontiert werden. Ihre Funktionen sind vielfältig.

– Normsetzende-modellbildende Funktion: Die Kunstmodelle stellen das „starke, schöne Leben“ gegenüber der verkrümmten Wirklichkeit dar. Eine solche Funktion hat die Theateraufführung des „Götz von Berlichingen“ und der Bilderzyklus „Der Künstler und das Leben“. Sie thematisieren allgemeine existentielle Fragen der Epoche, die sowohl den lebensphilosophischen Stellenwert der Kunst als auch die Dialektik der *Décadence* repräsentieren. Aus dieser Dialektik resultiert, dass die Bezugnahme auf bestimmte Kunstwerke auch die Funktion hat, in der Gestalt Walters die *Décadence* zu überwinden, den neuen, tätigen Menschen auf sozialem und erotischem Gebiet hervorzubringen. Dazu dient die Gegenüberstellung von Götz und Weislingen und besonders die „Matthäus-Passion“.

<sup>55</sup> In diesem Sinne bezeichnet Hans-Harald Müller „Die Novellen“ als „einen Versuch, die Rolle des *Décadent* auch in der Literatur zu überwinden“, was aus dem Grund möglich zu sein scheint, weil die Protagonisten keine Künstler, sondern bloß Kunstliebhaber sind. Vgl. Müller, Hans-Harald: *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegeroman der Weimarer Republik*. Stuttgart 1986, S. 113 f.

<sup>56</sup> Die intertextuellen und narrativen Funktionen der im Werk noch vorzufindenden Kunstzitate (das Drama und die Theateraufführung „Götz von Berlichingen“, die „Matthäus-Passion“ sowie Musikstücke von Beethoven und Mozart) sind in einem Kapitel meiner zukünftigen Dissertation ausführlich dargestellt.

- Die Kunstzitate haben wichtige Funktionen auf der Figuren- und Handlungsebene bzw. in ihrer Verknüpfung. So steht der charakterlichen Übereinstimmung des Dramas „Götz von Berlichingen“ und der „Novellen“ ein abweichendes Handlungsmuster derselben gegenüber.<sup>57</sup> Besonders wichtig sind die Bilder und die Musikstücke als Handlungselemente: Sie dienen als Erzählanlass für den Maler bzw. Walter und markieren Wendepunkte. Außerdem leisten sie viel bei der (auch tiefenpsychologischen) Charakterisierung der Figuren und bei der Herstellung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen unter den Figuren. Die musikalischen Zitate vor allem haben eine eindeutige erkenntnisfördernde Funktion, besonders in „Die Sonatine“, in der die Musikstücke ermöglichen, „das Unsagbare zu sagen“, das Verborgene der Seele sichtbar zu machen. In diesem Fall wird das Kunstzitat zum Symbol, das die psychologische Analyse der Figuren zu ersetzen vermag.
- Schließlich stellen die Kunstzitate erst nach der intertextuellen Analyse sichtbar gewordene thematisch-motivische Beziehungen sowie Handlungsverknüpfungen zwischen den einzelnen Novellen her. Demnach sind z.B. die erste Novelle „Das Postpaket“ und die sechste „Die Passion“ durch die charakterliche Entwicklung Walters, „Das Postpaket“ und „Das dreizehnte Blatt“ durch die Ikonologie des Weibes oder „Das dreizehnte Blatt“ und „Die Passion“ durch die Gestalt Jesu und ihre Spiegelung in Walter bzw. in Manth enger miteinander verknüpft. Auf diese Weise tragen die intertextuellen Bezugnahmen zur Strukturierung des Werkganzen und damit zur näheren Bestimmung der Gattung bei.

---

<sup>57</sup> Die charakterlichen Gemeinsamkeiten zwischen Walter und Weislingen bzw. Claudia und Adelheid setzen zwar einen parallelen Handlungsverlauf, d.h. eine bestätigende Bedeutungsintegration voraus, jedoch kehrt sich die Handlungsführung selbst ins Gegensätzliche um. Die Postpaket-Geschichte spitzt Walters Unentschlossenheit, seine ‚unmännlichen‘ Eigenschaften zu, die aber Claudia letztendlich zur Erkenntnis (Liebe und Verständnis) und nicht zur Ablehnung und Verachtung führen. Somit wird eine deutliche Abgrenzung von Adelheid und zugleich das Verhaltensmuster des anderen Frauentyps, Mariens, signalisiert.