

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

64324

**GEORGE SAIKOS AUFFASSUNG DES MAGISCHEN
REALISMUS IN SEINEM ROMAN „AUF DEM FLOSS“**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hülya PEKMEZCİLER

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

DANIŞMAN: Prof. Dr. Kasım EĞİT

İZMİR - 1997

Vorwort

Ich möchte mich ganz herzlich bei folgenden Personen und Institutionen bedanken, die zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben: bei meinen Eltern; bei meinem lieben Betreuer Prof. Dr. Kasım Eğit, der die Arbeit stets mit wohlwollendem und ermutigendem Interesse gefördert hat; bei meinen Kollegen in Buca; bei meinem Verlobten Dr. phil. Nevzat Kaya für die konstruktiven Gespräche und Diskussionen und vor allen Dingen für das Abtippen der Manuskripte; bei dem Deutschen Kulturinstitut Izmir, das sich sehr hilfsbereit und zügig in Sachen Fernleihe gezeigt hat und natürlich bei allen meinen Freunden.

Izmir, Juni 1997

Hülya Pekmezçiler

Nicht wir sind in der
Anschauung der objektiven
Welt, sondern sie ist in unserer
Anschauung verloren.

OTTO WEININGER



Inhalt

1.	Einleitung	5
2.	Begriffsgeschichte, Definitionen und Werke	15
2.1.	Zum Begriff des „magischen Realismus“ in der nichtdeutschsprachigen Literatur	15
2.2.	Der Begriff „magischer Realismus“ in der deutschsprachigen Literatur	22
2.3.	George Saikos Begriff des „magischen Realismus“	32
3.	Der magische Realismus in George Saikos Roman „Auf dem Floß“	35
3.1.	Der Mensch als gesellschaftliches Wesen	38
3.2.	Der Mensch und seine Triebe	60
3.3.	Der Mensch und sein Bedürfnis nach metaphysischem Halt	75
3.4.	Das Anliegen des magischen Realismus: ein multivalentes Menschenbild	90
3.5.	Die erzähltechnische Konsequenz: der Hang zur Symbolbildung	101
4.	Schlußbemerkung	114
5.	Literaturverzeichnis	118
6.	Türkische Zusammenfassung (Özet)	124
7.	Lebenslauf (Özgecmis)	125

Einleitung

Ein neuer Realismusbegriff beschäftigt weltweit die Kunst und Kritik des 20. Jahrhunderts: Das Oxymoron „magischer Realismus“ wirft seit seiner Erscheinung als Begriff und Gegenstand der Kunst in den zwanziger Jahren viele Fragen über seine Bestimmung und Deutung auf, die bislang auf keinen gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten. Im Gegensatz zu den herrschenden Unklarheiten steht die häufige Verwendung des Begriffs in Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und -kritik. Berücksichtigt man die Tatsache, daß eine gewisse Sorgfalt in der Auseinandersetzung mit Phänomenen in den betreffenden Bereichen die Voraussetzung wissenschaftlicher Disziplin ist, so stellt sich die Frage, worin sich die Schwierigkeiten begründen, die eben zu dieser Konfusion bezüglich des Terminus „magischer Realismus“ und der ihm zugeordneten Werke führen. Es zeigt sich, daß bereits die Namensgebung mit großen Schwierigkeiten verbunden ist. In der Malerei setzt Franz Roh 1925 diesen Begriff anstelle des „Nachexpressionismus“¹ mit der Begründung, daß er *„treffender (ist) als ‚idealer Realismus‘ oder als ‚Verismus‘ und ‚Neuklassizismus‘“*². In der Literatur beansprucht Gerhart Pohl die Patenschaft des Begriffs, der 1948 erklärt, er sei ihm „vor einigen Jahren dafür [gemeint ist die neue realistische Tendenz in der Literatur, H.P.] eingefallen“³. Pohl bezeichnet ihn als die Kennzeichnung der „neueren Gestaltungen der deutschen ‚Zwischengeneration‘“⁴. Bedenkt man aber, daß er dabei jene Schriftstellergeneration meint, die den Terror des Nationalsozialismus erfahren hat⁵, so steht diese Feststellung im Widerspruch zu allen Werken, die Kafka als einen „magischen Realisten“ interpretieren⁶; denn bekanntlich hat Kafka diese Jahre nicht mehr erlebt.

¹vgl. Michael Scheffel: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, 1990, S. 6

²a.a.O. S. 9

³Gerhart Pohl: *Magischer Realismus?* In: *Aufbau* 4, 1948, S. 651

⁴a.a.O.

⁵vgl. a.a.O. S. 650

⁶siehe Kap. 2.2.

Der Gegenstand dieser Kritik muß allerdings als ein Problem der Literaturwissenschaft anerkannt werden, da sämtliche literaturwissenschaftliche Schriften einen verwirrenden Eindruck bieten, indem sie, wie Scheffel feststellt, *„den Terminus ohne Rücksichten auf historische und kulturelle Grenzen mit einer bunten Mischung von Autoren und Werken in Verbindung“*⁷ bringen. Gerade diese Zusammenhangslosigkeit unter den Werken und Autoren kompliziert die Klassifizierung des „magischen Realismus“ als eine literarische Bewegung. Handelt es sich dabei vielleicht mehr um ein Erzählstil oder gar um eine erkenntnistheoretische Realitätsauffassung? Die Schriften zur Literatur sind auch in diesem Punkt kaum aufschlußreich, da sie meistens eine explizite Klassifizierung umgehen. So spricht z.B. die Leitung von Aufbau im Zusammenhang mit dem „magischen Realismus“ von *„einer bestimmten Linie in der deutschen Literatur“*,⁸ eine Klassifizierung mit mangelnder Präzision. Auch über den Realismus des 19. Jahrhunderts wurden ähnliche Diskussionen geführt, bei der Literaturwissenschaftler ebenso verschiedene Ansichten vertraten. Kasim Egit, der sich in seiner Arbeit *„Der Realismus in der Literatur“* mit dieser Problematik auseinandersetzt, stellt fest, daß *„(d)ie Art und Weise dieser Aufnahme der Wirklichkeit in die Dichtung (...) von den Literaturwissenschaftlern in mancher Hinsicht verschieden gesehen (wird), das hängt davon ab, was die Forscher bzw. Literaturwissenschaftler unter ‘Wirklichkeit’ deuten.“*⁹ Die „Wirklichkeit“ hängt zweifelsohne stark vom politischen und kulturellen Leben ab, in der die jeweiligen Autoren ihre Werke verfassen und Literaturwissenschaftler sich mit diesen auseinandersetzen. Deswegen gebe man an dieser Stelle Pohl recht, wenn er behauptet, daß *„(d)er magische Realismus (...) das von jedem für sich gefundene Gesetz (...) zu sein (scheint).“*¹⁰

⁷Michael Scheffel: S. 1

⁸siehe in: Gerhart Pohl: S. 650

⁹Kasim Egit: *Der Realismus in der Literatur*, in: Ege Bati Dilleri ve Edebiyati Dergisi, Sayı: 9, Bornova/Izmir, 1992, S. 63

¹⁰Gerhart Pohl: S. 652

In der vorliegenden Arbeit soll zwar ein Einblick in die bisher genannten theoretischen Fragen als auch in Ursprung und Verwendung des Begriffs in Kunst und Literatur gegeben werden, doch richtet sich hier das Augenmerk auf die Analyse eines „magisch-realistischen“ Werks des österreichischen Kunsthistorikers und Schriftstellers George Saiko. Warum die Wahl bei der Fülle als magisch-realistisch interpretierter Autoren und Werke gerade auf den Autor Saiko und sein Hauptwerk „Auf dem Floß“ fällt, hat zwei besondere Gründe: Saiko bekennt sich mit der Kundgebung, daß der magische Realismus *„eigentlich sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, seine Hauptabsicht (enthält)“*¹¹, zu dieser literarischen Erscheinung; die Saiko-Forschung ist sich darin einig, daß die psychologische Darstellung und Saikos Ansatz, der neue Realismus-Begriff, gerade in seinem Roman „Auf dem Floß“¹² beschlossen liegen. Ein weiterer Grund für die Wahl dieses Romans bildet die Tatsache, daß Saiko trotz der großen Anerkennung von seiten seiner Zeitgenossen unbekannt blieb und sein Werk kaum wissenschaftlicher Untersuchung unterzogen wurde. Daher erscheint es an diesem Punkt notwendig, vorerst George Saikos literarisches Schaffen und Persönlichkeit vorzustellen.

Der 1892 in Nordböhmen geborene Saiko verlebt den Rest seines Lebens in Wien, wohin er 1911 mit der Familie übersiedelt. Ein Jahr nach dem Beginn des Studiums der Kunstgeschichte und der Philosophie an der Universität Wien 1912 erscheint sein erstes literarisches Werk: die Novelle „Das letzte Ziel“ in der Zeitschrift „Der Brenner“ und 1914 seine zweite Erzählung „Die gnadenlose Stadt“ in „Die Muskete. Humoristische Wochenschrift“. Danach folgt eine lange Pause des dichterischen Schaffens, in der Saiko als Schauspieler an der Theatertournee mit der Ida Orloff-Gruppe in Rußland teilnimmt, im Zweiten Weltkrieg leistet er seinen Militärdienst ab, wobei er auch zeitweise im Kriegspressequartier tätig ist, bis er 1918 sein Studium wieder aufnimmt. Ab 1924 beschäftigt er sich

¹¹ George Saiko: Zur „Entschlüsselung“ der Symbolik in zwei Kurzgeschichten, in: Literatur und Kritik, Nr. 14, S. 213.

¹² siehe Kapitel 3

intensiv mit der Freudschen Psychoanalyse. Die Eintragung der Quästur¹³ für das 4. Semester von September 1913 bis April 1914 zeigt, daß sich der Dichter zwar zu Freuds Vorlesungen über „*Einzelne Kapitel aus der Lehre von der Psychoanalyse*“ anmeldete, dieser Eintrag aber später gestrichen wurde. „*Die Gründe hierfür sind*“ nach Hermann Böhms Angaben „*unbekannt*“.¹⁴ Aus der Biographie des Autors erfährt man aber, daß er zumindest eine Zeit lang an Freuds Vorlesungen teilgenommen haben muß, denn Magdalena Saiko berichtet, daß er „*(j)edenfalls (...) sehr beeindruckt von dessen Vorlesungen erzählt (hat)*“.¹⁵ 1925 schließt er Freundschaft mit Hermann Broch, die beide bis zu Brochs Tod pflegen. 1927 schließt George Saiko sein Studium mit der Dissertation „*Der frühbarocke Palastbau in Wien*“ ab.

Genauso wie Broch schwankt Saiko zwischen Wissenschaft und Kunst, doch führt er die wissenschaftlichen Arbeiten noch lange Zeit neben den literarischen fort. 1930 erscheint die Übersetzung seines ersten kunsthistorischen Essays „*Der Sinn des Kubismus*“ in einer englischen Zeitschrift. Auch viele der späteren Essays Saikos erscheinen in der Übersetzung von Arthur Oakey im Ausland. Der Grund dafür, warum die Essays von Saiko nicht in Deutschland publiziert werden, ist nach Böhm folgender:

*„Da es nicht möglich war, Saikos Artikel in deutschen Kunstzeitschriften unterzubringen, dagegen sprach schon allein die Modernität seiner Gedankenführung, ließ er sie in englischen und amerikanischen Publikationen veröffentlichen.“*¹⁶

¹³ siehe Abbildung der betreffenden Seite im Meldungsbuch der K.k. Universität zu Wien mit der Katalognummer 15, in: Herwig Würtz (Hrsg.): George Saiko. Zum 100. Geburtstag des Dichters, Ausstellungskatalog der Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Palais Palfy Josefsplatz 6 vom 4. Februar bis 1. März 1992, Wien, 1992, S. 18.

¹⁴ a.a.O., S. 17

¹⁵ Adolf Haslinger: Der Dichter als Denker, in: ders (Hrsg.): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, Salzburg und Wien, 1986, S. 287

¹⁶ Herwig Würtz: S. 38

1932 schreibt er sein einziges Drama „Hof- und Personal-Nachrichten“. Im Herbst 1938 wird es vom Theater in der Josefstadt zur Uraufführung angenommen, jedoch verhindern einige Verzögerungen und schließlich Hitlers Einmarsch in Österreich die Uraufführung dieser Komödie. 1939 wird er als Kunstkritiker an die Graphische Sammlung Albertina dienstverpflichtet, nachdem er mit Schreibverbot belegt wurde. Zwischen 1943 und 1945 ist er hauptsächlich mit Bergungsarbeiten an der Albertina beschäftigt und schützt wertvolle Sammlungen vor Bombenangriffen. Seine literarische Arbeit führt er im geheimen fort. 1948 erscheint der Roman „Auf dem Floß“, an dem er seit Anfang der Dreißiger Jahre arbeitete. 1950 scheidet er aus dem Dienst der Albertina aus und eine schwere Zeit erwartet ihn, da er aufgrund weniger Dienstjahre nicht pensioniert werden kann. 1956 erscheint sein zweiter Roman „Der Mann im Schilf“, eine *„scharf konturierte (...) Analyse der ersten Republik Österreich und ihrer nationalen und ideologischen Zerrissenheit“*.¹⁷ Die Texte im Erzählungsband „Giraffe unter Palmen. Geschichten vom Mittelmeer“ (1962) entstanden während seiner Italienaufenthalte. „Der Opferblock“, ebenfalls ein Erzählungsband, erscheint im selben Jahr. Kurz vor seinem Tod im Dezember 1962 erhält Saiko den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur.

Es ist allgemein bekannt, daß Saikos literarisches Schaffen von der Kritik und seinen Zeitgenossen hochgeschätzt wird. Hermann Brochs Bemerkung, die auf dem Einband des Romans „Auf dem Floß“ erscheint, drückt die Bedeutung dieses Werks und seiner Persönlichkeit aus:

*„Eine außerordentliche und starke Leistung. Eine künstlerische Weiterführung der Linie über Kafka und Musil hinaus.“*¹⁸

¹⁷ a.a.O., S. 50

¹⁸ zitiert nach: Jeannie Ebner: Hermann Broch und George Saiko, in: Literatur und Kritik, Nr. 54/55, Mai/Juni 1971, S. 270

Heimito von Doderer äußert im „Merkur“:

„Bei einem Autor vom Range Saikos versteht es sich von selbst, was anderswo hervorzuhebende Tugend wäre: perfekte Beherrschung des sozialen Milieus. Hier fällt kein falsches Wort, so tief ist der Sinn dieses Künstlers.“¹⁹

In eindeutiger Diskrepanz zu dieser Hochschätzung steht das mangelhafte Interesse eines Leserpublikums. Der Grund dafür liegt zweifellos nicht an einer dichterischen Inkompetenz George Saikos, wie anhand der beiden letzten Zitate leicht widerlegt werden kann. Saiko sieht den Grund dafür in der Verdrängung des Romans durch Kino und Film; hier vertritt Saiko die Ansicht, *„daß in unseren Apperzeptionen die visuellen Momente eine immer größere Bedeutung erlangen, während die diskursiven im Abnehmen begriffen sind. In unserer ganzen Kultur scheint eine große Verlagerung der Hauptakzente vom Diskursiven weg und zum Visuellen hin vor sich zu gehen. (...) Bisher hat sich die Vorherrschaft des Visuellen auf dem engen Sektor der Kunst und vor allem auf zwei Gebieten negativ ausgewirkt: in der Malerei und in der Epik.“²⁰*

Claudio Magris hingegen begründet diesen Mangel mit dem hohen Anspruch, den George Saikos Werk an den Leser stellt:

„sein langsames und gewundenes Werk, das sich im schweren Rhythmus seiner Mäander und dunklen Wirbeln verstrickt und in einer unsicheren und undefinierbaren Grenzzone zwischen dem Unbewußten und der moralischen Reflexion bewegt, war geeignet, einem Rober Bazlen zu gefallen, aber sicher nicht dem breiten Publikum

¹⁹ zitiert nach dem Druck auf dem Einband von George Saiko: Giraffe unter Palmen. Geschichten vom Mittelmeer, Wien, 1962

²⁰ George Saiko: Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation. Prinzipielles zum Deutschen Aspekt, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 233

*oberflächlicher oder durch literarische Modewörter verblendeter Leser.*²¹

Haslingers Kommentar zu diesem Umstand, bezüglich der zwei Romane von George Saiko, ist meines Erachtens die übergreifendste:

*„Daß diese komplexen sozial-historisch-künstlerischen Analysen damals wenig interessierte Leser fanden, daran leiden wir in Österreich heute noch. Die fehlende Saiko-Rezeption von damals ist identisch mit dem Mangel an aufrichtiger Vergangenheitsbewältigung von heute. Saiko reagierte mit der Thematik seiner Romane unzeitgemäß und unbequem. In den Nachkriegsjahren, als alle Österreicher 'vergessen' wollten, diskutierte, analysierte und erzählte der Künstler Saiko mit beharrlicher Unbestechlichkeit von jenen schwarzen Jahren der Österreichischen Geschichte, die alle krampfhaft verdrängten: dem Ende der Monarchie und dem Jahr des blutigen Bürgerkriegs.“*²²

Auch die Literaturwissenschaft hat dem Gesamtwerk George Saikos nicht das gebührende Interesse entgegengebracht. Heinz Rieder weist in den Siebziger Jahren darauf hin, daß das Gesamtwerk George Saikos „*nicht wissenschaftlich bearbeitet worden (ist)*“ und „*lediglich Aufsätze mehr oder weniger feuilletonistischer Art (vorliegen)*“.²³ In der Tat beschränken sich die wissenschaftlichen Arbeiten über sein Werk auf einige wenige Ansätze aus den Sechziger und Siebziger Jahren, wobei die letzteren sich meist auf Heinz Rieders Arbeit berufen und auf einige Zeitungsartikel. Das

²¹ Claudio Magris: Die Rundung und der Kreis, in Literatur und Kritik, Nr. 54/55, Mai/Juni 1971, S. 587

²² Adolf Haslinger: Nachwort zu: George Saiko: Auf dem Floß, Salzburg und Wien, 1987, S. 618

²³ Heinz Rieder: Der magische Realismus. Eine Analyse von „Auf dem Floß“ von George Saiko, Marburg, 1970, S.2

änderte sich auch nicht bis in die 90'er Jahre. 1990 räumt Scheffel in seiner Arbeit über die Begriffsgeschichte des magischen Realismus drei kurze Seiten für den Saikoschen Ansatz ein, in denen er George Saikos Anschauungen zwar umreißt, aber keinen Bezug auf sein Werk nimmt.²⁴ Im selben Jahr gibt Strelka eine Aufsatzsammlung heraus, die aus den Beiträgen von Wissenschaftlern aus zahlreichen Ländern zum ersten Internationalen George-Saiko-Symposium in der State University of New York vom 9. und 10. Oktober 1987 besteht. Er bemerkt schon im ersten Satz seines Vorworts: *„Dies ist das erste literaturwissenschaftliche Buch, daß über George Saikos Werk erscheint“* und begründet die zeitlich große Verzögerung damit, daß *„er [Saiko, H.P.] (...) natürlich nie mit im Strom der Modegruppen und Eintagsberühmtheiten (schwamm) und (...) auch niemals Liebling der von ihm verachteten Kulturindustrie gewesen (war).“²⁵* Daß George Saikos Werken in bestimmten Zeitabschnitten immer wieder Zuwendung und Interesse entgegengebracht wird, beweist seine künstlerische Qualität. Adolf Haslinger gibt in den Jahren 1985-1992 eine historisch-kritische Ausgabe zu George Saikos Werk heraus, die fast alle Werke des Dichters und mitunter auch Erstveröffentlichungen wie etwa des Dramas *„Hof- und Personal-Nachrichten“* und der deutschen Originalfassungen seiner in englischer Sprache erschienenen Essays umfaßt.²⁶ Im editorischen Bericht im Anhang des Bandes *„Drama und Essays“* betont Haslinger, daß es *„Ziel dieser Ausgabe“* ist, *„dem Werk George Saikos interessierte Leser zu gewinnen.“²⁷* Ganz in diesem Sinne kommentiert Böhm über dieses Werk, daß *„es sowohl dem interessierten Leser als auch dem Literaturwissenschaftler den umfassendsten Einblick in Saikos Schaffen und die Genese seiner Werke (bietet).“²⁸*

²⁴ vgl. Michael Scheffel: S. 32 - 35

²⁵ Joseph P. Strelka (Hrsg.): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntem großen Autors, Bern, 1990, S. 7

²⁶ George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. von Adolf Haslinger, Salzburg und Wien, 1985 - 1992

²⁷ Adolf Haslinger: Editorischer Bericht, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 249

²⁸ Herwig Würtz: S. 62

Strelka legt die Hoffnung in Haslingers Ausgabe, daß durch sie „*diesem bedeutenden Autor endlich (...) einigermaßen Gerechtigkeit widerfährt.*“²⁹

Die Lücke in den biographischen Daten des Dichters füllt der Ausstellungskatalog, der 1992 anlässlich der Ausstellung in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek zum 100. Geburtstag des Dichters zusammengestellt wurde³⁰ und der auch Haslinger bei der Erstellung der Biographie von George Saiko als Vorlage diente.³¹

Wohl aus dem Grund, daß sich das Werk George Saikos über die Zeit zwischen den Weltkriegen und der Nachkriegszeit erstreckt - wobei die nach dem Krieg erschienenen Werke zu einem größeren Teil in der Zwischenkriegszeit verfaßt wurden - ist sich die Literaturwissenschaft in der Zuweisung seines Platzes innerhalb der Literaturgeschichte nicht einig. In seinem Nachwort zu dem Roman „Auf dem Floß“ ordnet Adolf Haslinger den Dichter Saiko mit folgender Begründung zu der Schriftstellergeneration der Zwischenkriegszeit zu:

*„Obwohl Saikos Romane erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, entstammen sie, in vielschichtiger Begründung, der Literatur der Zwischenkriegszeit. Und 'Auf dem Floß' ist, wie alle großen Werke jener Epoche, durchdrungen von dem Motiv des Monarchie-Zerfalls. Und sein Autor durchlitt, wie alle jene Autoren, seine spannungsvollen Jugendjahre vor dem Ersten Weltkrieg. Solche Übereinstimmungen treiben geradezu Generationsmerkmale hervor. Saikos Sonderfall läßt jedoch gleichzeitig erkennen, daß nur er mit großer zeitlicher Verzögerung auf den literarischen Plan trat.“*³²

²⁹ Joseph P. Strelka: S. 8

³⁰ siehe Anm. 13

³¹ vgl. Adolf Haslinger: Bericht der Herausgebers, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. V, Salzburg und Wien, 1992, S. 364

³² Adolf Haslinger: Nachwort zu „Auf dem Floß“, S. 615f.

Scheffel hingegen sieht in dem Dichter einen Schriftsteller der Nachkriegsliteratur Österreichs, doch meint er, daß Saiko „dem Alter nach ein Angehöriger der zwischen den Kriegen erwachsen gewordenen Generation“³³ ist. Möglicherweise stützt sich Scheffel dabei auf die Erscheinungsjahre des größten Teils seines Werkes, die nach 1945 liegen, da er keinen Grund für seine Zuordnung nennt.

Unter Vorbildern, die Saikos Schaffen beeinflussten, sind vor allem James Joyce, Hermann Broch, Robert Musil und Sigmund Freud zu nennen; doch die Erörterung, inwiefern sie sein Werk beeinflussten, soll erst in Kapitel 2.3. vorgenommen werden, da es als untrennbar von seinem magisch-realistischen Ansatz erscheint.

In Hinblick auf die ganze Problematik, die mit dem Begriff „magischer Realismus“ in Verbindung steht und die hier grob umrissen wurde, soll zur Schaffung einer Grundlage und zum besseren Verständnis zunächst die Begriffsgeschichte dieses literatur- und kunstwissenschaftlichen Terminus und im Anschluß daran seine Erscheinungen in verschiedenen Ländern und Kulturen dargestellt werden. Es soll zu diesem Zweck auch eine Einteilung nach „nichtdeutschsprachigen“ und „deutschsprachigen“ Ländern vorgenommen werden, da die Tendenzen beider in manchen Punkten so stark voneinander abweichen, daß es kaum möglich ist, einen verbindlichen Zusammenhang herzustellen. Den theoretischen Teil der Arbeit schließen wir mit der Ausführung des Saikoschen Ansatzes, der die Basis der werkimmanenten Analyse des Romans „Auf dem Floß“ bilden wird. Die werkimmanente Untersuchung beschränkt sich zwar hauptsächlich auf George Saikos Schriften, doch wird auch Freud zuweilen zu Rate gezogen, da dieser Roman unverkennbar „(angereichert ist mit den) Erkenntnissen[n] der Tiefenpsychologie und der Psychoanalyse“³⁴ und der Einfluß Freuds auf Saiko unverkennbar ist.

³³ Michael Scheffel: S. 32

³⁴ Heinz Rieder: Der magische Realismus, S. 2

2. Begriffsgeschichte, Definitionen und Werke

2.1. Zum Begriff des „magischen Realismus“ in der nichtdeutschsprachigen Literatur

Scheffel stellt fest, daß dieser Begriff zum erstenmal in einem Aufsatz des deutschen Kunsthistorikers Franz Roh im Jahre 1923 über die Bilder des Malers Karl Haider genannt wird, damit bezeichnet er *„eine (...) Bewegung, die seit 1920 in allen europäischen Ländern hervorkeimt“*³⁵ und bestimmt, sie vorerst „Nachexpressionismus“ zu nennen. Somit stellt er diese neue Bewegung mit dem Expressionismus in die Beziehung, *„daß sie gewisse metaphysische Bezüge des Expressionismus behält, diese andererseits aber zu etwas durchaus Neuem wandelt. Der Begriff des 'magischen Realismus'“,* der Franz Roh zufolge, *„für die einsetzende Epoche ebenfalls angewandt werden kann, deutet, das Neue an, verzichtet dafür aber auch auf den Ausdruck von Kontinuität.“*³⁶

Rohs Anwendung des 'magischen Realismus' bezieht sich auf die Malerei, wobei er in der Darstellung Gegensätzliches wie Großformen und kleinste Details, Ferne und Nähe durch den Maler, den er als „Zauberer“ bezeichnet, „magisch“ verbunden sieht.³⁷ Als ein wichtiges Merkmal dieser neuen Richtung stellt er eine gewisse Statik fest, die der Dynamik des Expressionismus gegenübersteht:

*„Nichts vom Zerreißen und Zertaumeln der Bilderscheinung des älteren Expressionismus. Sondern der Reiz des unerbittlich Gebannten, Festgelegten, der Versteinerung.“*³⁸

³⁵ zitiert nach: Michael Scheffel: S. 7

³⁶ zitiert nach: a.a.O.

³⁷ vgl. a.a.O., S. 8

³⁸ zitiert nach: a.a.O.

Obwohl Roh der Schöpfer dieses Begriffs ist, steht er ihm im Vorwort seines zwei Jahre danach erschienenen Buches „Nachexpressionismus. Magischer Realismus“ skeptisch und entwertend gegenüber, indem er behauptet, daß er auf diesen Titel keinen besonderen Wert legt und seine Anwendbarkeit wie folgt in Frage stellt:

„Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und 'Nachexpressionismus' nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er schien uns wenigstens treffender als 'idealer Realismus' oder als 'Verismus' und 'Neuklassizismus', welche ja nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter 'surréalisme' versteht man vorläufig etwas anderes.“³⁹

Rohs Begriffsbestimmung konzentriert sich hauptsächlich auf den Vergleich dieser neuen Bewegung mit dem Expressionismus, dem diese neue Darstellungsweise als eine Art Antipode gegenübersteht. So erstellt er einen „Merkmalkatalog“, in welchem die Gegensätze der beiden Richtungen hervorgehoben werden.⁴⁰ Da sich diese Merkmale auf die rein visuellen Darstellungsmittel und -möglichkeiten beziehen, erscheint ihre Auflistung an dieser Stelle als irrelevant.

Der von Roh geprägte Begriff löst in der Malerei eine Diskussion aus, in der andere Termini wie „Exemplarischer Realismus“, „Neorealismus“, „Neoverismus“, „Neonaturalismus“ oder „Neue Naturmalerei“ vorgeschlagen werden.⁴¹ Wieland Schmied versucht, den Begriff in Beziehung zur „Neuen Sachlichkeit“ zu setzen:

³⁹ zitiert nach: a.a.O., S. 9

⁴⁰ vgl. a.a.O., S. 11f

⁴¹ vgl. Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover, 1969, S. 8

„Der Begriff ‘Magischer Realismus’ hatte wenigstens noch den Vorteil, das er weiter ausholte als der Terminus ‘Neue Sachlichkeit’ und die Nähe zur magischen Erfahrung entfremdeter und unfaßbarer Dinge suggerierte.“⁴²

Schmied sieht die beiden Begriffe als „*einander ergänzend*“⁴³ an, womit er auch seinen Vergleich gerade mit der Neuen Sachlichkeit begründet.

Es ist fraglich, ob ein Zusammenhang zwischen der „magisch-realistischen“ Malerei und der „magisch-realistischen“ Literatur besteht, wie es in vergangenen Epochen gewesen ist. Man denke z.B. an den Expressionismus, dessen Merkmale in Malerei und Literatur vergleichbar sind, oder an die romantischen Bilder Caspar David Friedrichs. In der Forschung gibt es allerdings keine Arbeit, die auf diesen Zusammenhang für den „magischen Realismus“ deutet. Der Begriff scheint in der europäischen Literatur lediglich durch den italienischen Dichter Bontempelli mit einer sehr vagen Bindung an die Malerei vorgeschlagen und verwendet worden zu sein, da er, *„als (er) nach historischen Vorbildern für die von ihm angestrebte Art von Literatur Ausschau hält, (...) nicht etwa auf einzelne Schriftsteller oder literarische Schulen, sondern auf die Maler des Quattrocento (stößt).“*⁴⁴ Eine Verbindung zu Roh, dem Schöpfer des Begriffs, läßt sich aufgrund der Feststellung Scheffels nur insofern herstellen, daß Roh die gleichen Maler als Vorbilder des Nachexpressionismus angeführt habe. Bei ihm heißt es:

„Unabhängig von dem deutschen Kunsthistoriker Franz Roh und vor einem ganz anderen Hintergrund als dieser gelangt Mitte der zwanziger Jahre auch der italienische Schriftsteller und Publizist Massimo Bontempelli zu dem Begriff eines ‘magischen Realismus’.“⁴⁵

⁴² a.a.O.

⁴³ a.a.O., S. 10

⁴⁴ Michael Scheffel: S. 15

⁴⁵ a.a.O., S. 13

Bontempelli benutzt diesen Begriff als Überschrift für ein bestimmtes Konzept der modernen Literatur deren Notwendigkeit aus den zeitgeschichtlichen Entwicklungen erwächst:

„Folgende Überlegung steht am Anfang von Bontempellis Versuch, eine Literatur der Moderne zu begründen: die Welt ist komplex und immer undurchschaubarer geworden, bisher gültige Ordnungen sind relativiert. Für den einzelnen Menschen ergibt sich daraus das Problem der Orientierungslosigkeit. Eine wesentliche Aufgabe der mit dem Ende des 1. Weltkrieges einsetzenden Moderne sei daher, so glaubt Bontempelli, dem Menschen wieder eine geistige Heimat in der Welt zu geben, (...) Getragen ist die Forderung (...) von einem besonderen Verständnis dessen, was 'Welt' für das Individuum eigentlich ausmacht.“⁴⁶

In seiner Arbeit unterscheidet Bontempelli zwei Realitätsbereiche: „*réalité extérieure*“ (die Außenwirklichkeit) und „*réalité individuelle*“ (individuelle Wirklichkeit).⁴⁷

Diese sollen neu eingerichtet werden, „*indem eine neue, ebenso allgemein wie individuell verbindliche Realität geschaffen werde.*“⁴⁸ Dies zu verwirklichen sei die Aufgabe der erzählenden Literatur. Mit Hilfe der 'imagination' sollen neue Mythen und Legenden erfunden werden, die „*die objektiv seiende Welt*“ für „*die Individuen der modernen Gesellschaft*“ um eine imaginäre bereichern soll, die für diese Individuen „*verbindlich verbindend*“ ist.⁴⁹ Diese Mythen und Legenden sind aber keine Geschichten, die wir herkömmlich unter diesen Begriffen vereinen; ebensowenig schöpfen sie ihren Stoff aus der phantastischen Welt der

⁴⁶ a.a.O.

⁴⁷ a.a.O.

⁴⁸ a.a.O.

⁴⁹ a.a.O., S. 14

Märchen und Zauber, sondern „*gerade die prosaische Welt des Alltags sei als eine Wirklichkeit voller Geheimnisse und Abenteuer zu begreifen.*“⁵⁰

Außer der italienischen Literatur wird der ‚magische Realismus‘, so Scheffel weiter, auch in der flämischen Literatur, vor allem bei Johan Daisne als literaturtheoretisches Konzept der erzählenden Prosa zugrundegelegt.⁵¹ Daisne verbindet in seinem Begriff „magisch-realisme“ Innen- und Außenwelt, Traum und Wirklichkeit und konstatiert, daß „*in der von ihm angestrebten Art von Literatur (...) es vielmehr darum (geht), das Phantastische in der Realität zu entdecken.*“⁵² Nach Scheffel fließen zwei verschiedene Geschichten in Daisnes Werk ‚De trap van steen en wolken‘ ineinander, von denen eine im Traum und die andere in der dargestellten Wirklichkeit spielt.⁵³ Als eines seiner Vorbilder gibt Daisne E.T.A. Hoffmann an, was eine Anlehnung seiner Auffassung vom ‚magisch-realisme‘ an die Romantik nahelegt. Scheffel zufolge ist die Dichtung Daisnes ein „*Versuch, den Himmel der Träume und Ideen vom Boden der Tatsachen aus zu schauen, im ‚doppelten‘ Realismus geltende Grenzen durchlässig zu gestalten und so verschiedene Ebenen der menschlichen Wirklichkeit im Kunstwerk zur Synthese zu bringen.*“⁵⁴

Eine mit den bisher aufgeführten europäischen Auffassungen des „magischen Realismus“ kaum vergleichbare Auffassung bietet die hispanoamerikanische Literaturwissenschaft. Die Definition des hispanoamerikanischen „magischen Realismus“ von Asturias bietet, wie das folgende Zitat verdeutlicht, eine interessante Charakterisierung:

„Zwischen der Realität, die man eigentlich die ‚reale Realität‘ nennen müßte, und der magischen Realität, wie die Menschen sie erleben, gibt es eine dritte Realität, und diese andere Realität ist nicht nur das Produkt des

⁵⁰ a.a.O.

⁵¹ a.a.O. S. 22

⁵² zitiert nach: a.a.O., S. 23

⁵³ vgl. a.a.O.

⁵⁴ a.a.O., S. 24

Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der Halluzination und des Traums, sondern ist Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente (...) es ist das, was wir den magischen Realismus nennen können.“⁵⁵

Somit führt Asturias eine dritte Ebene der Realität ein, in der Konkretes und Abstraktes zu einem Ganzen verschmelzen. Diese Anschauung liegt nicht weit von der des Flamen Daisne. Jedoch stellt Asturias diese Definition durch eine weitere Feststellung in ein ganz anderes Licht:

„Der magische Realismus hat natürlich eine direkte Beziehung zur ursprünglichen Mentalität des Indios. Der Indio denkt in Bildern, er sieht die Dinge nicht in den Vorgängen selbst, sondern überträgt sie in immer andere Dimensionen, in Dimensionen, in denen wir das Reale verschwinden und den Traum aufscheinen sehen, in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeit verwandeln.“⁵⁶

Asturias' Definition distanziert den hispanoamerikanischen 'magischen Realismus' von den europäischen Erscheinungen⁵⁷ dieses Begriffs in zweifacher Hinsicht: Zum einen eignet er sich diese Art der Wirklichkeitsauffassung als ein Kulturgut an, da es sich dabei um die „ursprüngliche Mentalität des Indios“ handelt, und zum anderen spricht er von einer Wirklichkeit, worin Wunder und Magie ebenso real sind wie greifbare Gegenstände. Im Vergleich mit der europäischen Literatur fällt diese Art der Wirklichkeitsdarstellung bzw. -auffassung unter Phantastik. In seiner Rezension zu einem hispanoamerikanischen Werk übt Eckhard

⁵⁵ zitiert nach: a.a.O., S. 49

⁵⁶ zitiert nach: a.a.O.

⁵⁷ vgl. dazu auch: Kapitel 2.2.

Heftrich scharfe Kritik am hispanoamerikanischen Verständnis vom magischen Realismus:

„die Mischung aus Politischem bis zur Folklore, Spiritismus und Okkultismus eingeschlossen, die man aus Bequemlichkeit dann ‚magischer Realismus‘ (nennt).“⁵⁸

Bei diesem breiten Spektrum von Faktoren und Eigenschaften läßt sich eine Gemeinsamkeit dennoch feststellen, und zwar die Tatsache, daß - ob nun die Italiener oder die Flamen oder die Hispanoamerikanisten - sie alle die gleichzeitige Existenz von verschiedenen Wirklichkeitsebenen fast schon voraussetzen. Nur der Inhalt dieser und ihre Beziehungen zueinander variieren, wie auch die oben angeführten Beispiele belegen.

⁵⁸ zitiert nach: Michael Scheffel: S. 1

2.2. Der Begriff „magischer Realismus“ in der deutschsprachigen Literatur

Der Grund dafür, warum hier keine spezifische Klassifizierung unter die „deutsche“ oder die „österreichische“ Literatur vorgenommen wird, liegt darin, daß die Rezeption und die Literaturkritik in Bezug auf ‘magisch-realistische’ Werke im deutschsprachigen Raum keine klaren Grenzen auf nationaler, historischer oder inhaltlicher Ebene ziehen. Daher ist es sinnvoller, allgemein vom ‘magischen Realismus’ in der deutschsprachigen Literatur zu sprechen. Bei der folgenden Ausführung soll aber dennoch eine gewisse Chronologie befolgt werden, um zumindest einen Einblick in die Rezeption durch das 20. Jahrhundert zu bieten.

Schon 1947 setzt sich Heinz Friedrich mit dem von Roh geprägten Begriff in einem Artikel in „Epoche“ im literarischen Zusammenhang auseinander, wobei er den magischen Realismus im Vergleich zum Surrealismus behandelt und behauptet:

„Der magische Realismus stößt längst nicht in jene [gemeint ist surrealistische, H.P.] ätherische Atmosphäre vor, er versucht nur, unser Leben auf der Erde sinnvoll mit den Mächten, die unser Dasein bestimmen, in Beziehung zu setzen.“⁵⁹

In „Aufbau“, in dem ein Jahr nach der Erscheinung von Friedrichs Artikel *„(eine kritische Aussprache) zu einer bestimmten Linie [gemeint ist der magische Realismus, H.P.] in der deutschen Literatur“⁶⁰* eingeleitet wird, beansprucht Gerhart Pohl, wie bereits erwähnt, die Urheberrechte des Begriffs für sich und gibt dem magischen Realismus nach Scheffel zu beurteilen, *„(erstmals) (e)ine, zumindest im Ansatz nachvollziehbare*

⁵⁹ Heinz Friedrich: Was ist magischer Realismus? In: Die Epoche, 21/22, 3.8.1947

⁶⁰ Gerhart Pohl: S. 650

*Bedeutung als literaturwissenschaftliches Hilfsmittel.*⁶¹ Während Friedrich den magischen Realismus als die Überwindung des Surrealismus interpretiert, sieht Pohl in ihm eine neue Form, die *„(a)us Realismus und Naturalismus (...) im Werden (ist).“*⁶² Die Aneignung dieser neuen Richtung als Resultat eines kulturellen Erbes ist bei Pohl in Bezug auf die deutsche Literatur genauso erkennbar wie es für die hispanoamerikanische Literatur von Asturias manifestiert wird, denn Pohl sieht dessen geistigen und sittlichen Gehalt in der Nachfolge des *„humanistischen deutschen Erbe“*, das er in *„Christentum, Weimarer Humanität (und) Sozialismus“*⁶³ repräsentiert sieht. Das Verschmelzen dieser Elemente zu einem Ganzen ist für ihn *„ein neues Element, das von der Gefühlseligkeit der deutschen Romantik (...) weit entfernt“*⁶⁴ ist. Dieses neue Element, das er in der Gegenüberstellung zum Realismus, Expressionismus und zur Romantik definiert, ist der magische Realismus. Jedoch gibt Pohl im weiteren keine ausreichende Charakterisierung dieser Erscheinung, so daß die von ihm angeeignete Formel ziemlich im unklaren verbleibt. Die einzig direkte Definition, die das folgende Zitat beinhaltet, ist nur eine vage Antwort auf die Frage, *„was ist magischer Realismus?“*:

*„Die neuen Gebilde waren fraglos realistisch, doch auf eine bislang ungekannte zauberische Weise, die den Vorgang der Wirklichkeit in das Legendäre, überraschend Gültige erhob, Magischer Realismus - das Wort, das mir vor einigen Jahren dafür eingefallen ist, hat sich inzwischen weithin durchgesetzt.“*⁶⁵

Es gilt zu klären, was mit dieser *„ungekannte(n) zauberische(n) Weise“* gemeint ist, um diese *„neue Linie“* in der deutschsprachigen Literatur

⁶¹ Michael Scheffel: S. 36

⁶² Gerhart Pohl: S. 651

⁶³ a.a.O.

⁶⁴ a.a.O.

⁶⁵ a.a.O.

begreifbar zu machen. Pohl versucht sie anhand einiger Werke von Autoren der Zwischenkriegsgeneration zu exemplifizieren, in denen er die Vertreter dieser neuen „Weise“ sieht. Mit „Zwischengeneration“ meint er die jüngere Generation jener Autoren, die sich unter dem Druck der nationalsozialistischen Diktatur in Schweigen hüllen mußten.⁶⁶ Als magisch-realistisch definiert er Stefan Andres' Novelle „Wir sind Utopia“ (1942), die „ein Geschehen des spanischen Bürgerkriegs mit realistischer Genauigkeit und dabei so in die Weite wie in die Tiefe dringend (darstellt), daß der Vorgang dieser Weltstunde und das Menschenschicksal unserer Epoche sich als eine einzige Magie des Grauens offenbart“⁶⁷ und „Das unauslöschliche Siegel“ von Elisabeth Langgässer, in dem er die Verbindung von Gegensätzlichem wie „Natur und Glaube, Fleisch und Geist, Eros und Agape“⁶⁸ in statt dem feindlich gesinnten Dualismus in einer versöhnenden Weise geschehen sieht. Für Pohl ist diese Verbindung das Ergebnis des magischen Realismus.⁶⁹ Pohls Aufsatz bietet überraschender Weise auch in Bezug auf den von ihm zum Meisterwerk des magischen Realismus erhobenen Roman „Die Stadt hinter dem Strom“ von Hermann Kasack kaum eine aufschlußreiche Deutung im Rahmen dessen, was er unter magischer Realismus versteht: denn als Zusammenhang von Roman und dem magischen Realismus steht lediglich seine Erklärung, daß der Roman „eine großartige dichterische Vision alles Werdens, Daseins und Vergehens“ ist.⁷⁰

In derselben Reihe der „kritischen Aussprachen“ entgegnet Bernhard Sieper auf die Frage, „Hat magischer Realismus Gegenwartswert?“, mit Ablehnung und scharfer Kritik über seine Dichter, die er hauptsächlich in seinem Verständnis von 'real' und 'magisch' begründet. Unter 'real' versteht er „die außerhalb des Subjekts bestehende Wirklichkeit“ und befürwortet die Wirklichkeitsdarstellungen des Naturalismus, in denen die

⁶⁶ vgl. a.a.O., S. 650

⁶⁷ a.a.O., S. 652

⁶⁸ a.a.O.

⁶⁹ vgl. a.a.O.

⁷⁰ vgl. a.a.O., S. 653

„persönliche Auffassung hinter die sachliche zurücktrat.“⁷¹ Das 'Magische' hingegen entwertet er „als (poetischen) Bestandteil“, der schon in der Romantik bekannt gewesen sei, und bezichtigt es allzu individuell und subjektiv zu sein.⁷² Magischer Realismus bedeutet für ihn „eine geistige Spaltung des Dichters, indem er rationale und irrationale Elemente im geistigen Schöpfungsprozeß so zusammenbringt, daß die gestaltete Wirklichkeit gleichsam entwirklicht ist.“⁷³ Er bemerkt, daß diese neue Richtung politisch nicht ernst zu nehmen ist und durch seine Verwandtschaft mit dem Phantastischen vielmehr „die letzte geistige Vernebelung des Volkes“ bewirkt und die Wirklichkeit aus Barmherzigkeit zum durch Kriege erschöpften Menschen verhüllt.⁷⁴ Seine Kritik stützt sich vor allem auf die Notwendigkeit, nach so vielen schreckenvollen Kriegsjahren „kalte Gegenständlichkeit“ gebieten zu lassen, wobei aber mehr Tatkraft gefordert ist und daher auf Ästhetik verzichtet werden soll, da man sonst Gefahr läuft, nihilistischen Tendenzen zu verfallen.⁷⁵

Klaus Hermanns Antwort auf dieselbe Frage steht in deutlicher Opposition zu Siepers. Hermann gibt vor, daß „die neue Richtung noch zu jung (ist)“, als daß man seine Bedeutung für die Zukunft deuten könne.⁷⁶ Im magischen Realismus sieht er eine Hoffnung auf Überwindung „des ewigen deutschen Zwiespalts“, den er in den Bezeichnungen wie Klassik und Romantik, Objektivismus und Subjektivismus usw. sieht und auf eine neue Zukunft, deren Konstruktion Aufgabe des Dichters sei.⁷⁷ Als die Architekten dieses Neubaus betrachtet er vor allem die Dichter, „die man unter der Benennung 'Magischer Realismus' zusammenfassen darf.“⁷⁸ Seine Befürwortung liegt vor allem in seiner Forderung nach der dargestellten bzw. darzustellenden Wahrheit begründet, nach der er „auch die jenseits des Sichtbaren, Hörbaren und Fühlbaren beheimatete

⁷¹ Bernhard Sieper: Hat magischer Realismus Gegenwartswert? In: Aufbau 4, 1948, S. 923

⁷² vgl. a.a.O.

⁷³ a.a.O.

⁷⁴ vgl. a.a.O., S. 924

⁷⁵ vgl. a.a.O.

⁷⁶ vgl. Klaus Hermann: Hat magischer Realismus Gegenwartswert? In: Aufbau 4, 1948, S. 926

⁷⁷ vgl. a.a.O., S. 924f.

⁷⁸ a.a.O., S. 926

seelische Wahrheit“ nicht verschönert oder verleugnet, sondern offenbart sehen möchte.⁷⁹

Hermann erwähnt ferner die Verwirrung, die durch die Zuordnung so verschiedener Autoren unter den magischen Realismus hervorgerufen wird, jedoch glaubt er an eine ausschlaggebende Übereinstimmung dieser, und zwar darin, daß ihnen *„außer der magischen Kraft des Bezauberns, die humanistische Bemühung gemeinsam wäre, - eben der Wille zum Neubau der Welt.“*⁸⁰ Die historischen Grenzen, die einen Neubau erforderlich machen, beschränkt der Autor jedoch nicht allein auf die zwei Weltkriege, wie die anderen Autoren bislang taten, sondern auf die gesamte Vergangenheit Deutschlands, das stets *„ein Land der Extreme, des Haders und der Zerrissenheit (gewesen ist).“*⁸¹

In einem ganz anderen Zusammenhang als Pohl behandelt 1950 Leonard Forster den magischen Realismus in der deutschen Literatur. Er sieht in der Konfrontation mit einer immer fortschreitenden Technik das Bedürfnis des Menschen *„nach geistiger Erfassung und Steuerung dieses ungeheuerlichen Ablaufes.“*⁸² Interessant ist dabei seine Behauptung *„die Technik (sei) in gewissem Sinne eine rationalisierte Magie, die sich im Verlauf der Jahre bis zur Unkenntlichkeit weiterentwickelt hat.“*⁸³ Über die gegenwärtige Situation des Menschen in Beziehung zur Technik sagt er folgendes aus:

„Die Abkehr vom Rationalismus und die steigende Angst vor dessen charakteristischer konkreter Erscheinungsform, der Technik, führt den heutigen Europäer dazu, auf vorrationalistische, urtümliche Faktoren zurückzugreifen

⁷⁹ vgl. a.a.O., S. 925

⁸⁰ a.a.O., S. 926

⁸¹ a.a.O., S. 925

⁸² Leonard Forster: Über den 'magischen Realismus' in der heutigen deutschen Dichtung, in: Neophilologus, Nr. 34, 1950, S. 86

⁸³ a.a.O. [Forster unterstützt seine Behauptung anhand der Forschungsergebnisse des Amerikaners Lynn Thorndike, nach denen sich Technik aus der Magie entwickelt habe.]

(...) Der rationale, der bewusste Mensch soll samt den Tiefen seines Wesens begriffen werden.⁸⁴

Forster sieht demnach eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Ratio des Menschen und seinen inneren Kräften, die nicht auf bewußter, sondern vielmehr unbewußter Ebene sein Leben bestimmen. Um aber diesen Menschen mit seinen Höhen und Tiefen in seiner Gesamtheit zu begreifen, schlägt er drei Wege vor, die er unter dem Begriff „magischer Realismus“ gesammelt sieht:

„erstens die Adaptierung und Deutung der alten Mythologie, vor allem in der Nachfolge Nietzsches; zweitens die Ergründung der Traumwelt; drittens die Erfassung und Deutung der äusseren Welt im Lichte des Unbewussten. Dies heißt, so wie ich es verstehe, 'magischer Realismus'.⁸⁵

Der Begriff „magischer Realismus“ hat nach Forster zwei Bedeutungen:

„Es handelt sich entweder um Erfassung und Deutung der äusseren Welt im Lichte der Magie, oder um realistische Darstellung magischer Phänomene.⁸⁶

Im Zusammenhang mit seiner ersten Bedeutung bewertet Forster Ernst Jüngers Werk „Das abenteuerliche Herz“ als eines der vornehmsten Werke des magischen Realismus und im Zusammenhang mit seiner zweiten Bedeutung Jüngers Werk „Auf den Marmorklippen“.⁸⁷ Forster hat den Begriff „magischer Realismus“ nicht nur in der erzählenden Prosa zu definieren versucht, er nennt im gleichen Maße auch Gedichte von Günter

⁸⁴ a.a.O., S. 87

⁸⁵ a.a.O.

⁸⁶ a.a.O.

⁸⁷ vgl. a.a.O., S. 88-92

Eich und Elisabeth Langgässer, bei der er die „*Adaptierung der Mythologie*“ als magisch-realistisch deutet.

Genauere Angaben über das Wesen des magischen Realismus liefert Ludvic Václaveks Arbeit über den deutschen magischen Roman. Seine Entwicklung und Problematik zeigt er an sehr verschiedenen Autoren der deutschsprachigen Literatur, wobei er jeweils eine Unterscheidung in den Faktoren vornimmt, die in ihren Werken als magisch gedeutet werden dürfen. Der Autor resümiert Ursprung und Funktion des magischen Romans folgendermaßen:

„Der magische Roman hängt mit dem Expressionismus zusammen. Er stellt eine heftige Expression der psychischen Situation vor, der Überzeugung, der auf ein abstraktes Ziel gerichteten Bestrebung. Er bringt eine Weltanschauung zum Ausdruck, obwohl in ihm keine weltanschauliche Terminologie gebraucht wird: er gestaltet ein System des menschlichen Verhaltens zur Umwelt und nicht etwa nur eine unterhaltsame und exklusive Sensation. Er ist in diesem Sinne 'soziologisch', daß er sich der sozialen Ursachen der menschlichen Stellungnahmen und Probleme bewußt ist: er befaßt sich - parabolisch und 'magisch' - mit der Stellung des Menschen im Zusammenhang mit der Stellung und dem Schicksal der modernen Menschheit.“⁸⁸

Václaveks Deutung stellt somit den Menschen in ein Netz von sozialen Umständen und Beziehungen, in denen seine psychische Situation und sein von außen beobachtbares Verhalten die wichtigsten Faktoren und auf die ganze Menschheit übertragbar sind. Diese verschiedenen Perspektiven bilden in ihrer fast schon organischen Gebundenheit auch die Welterfassung des magischen Realismus:

⁸⁸ Ludvic Václavek: Der deutsche magische Roman, in: *Philologica Pragensia*, Nr. 13, 1970, S. 153

„Die magische Welterfassung ist synthetisch oder eher total - alles bildet eine Einheit. Der Mensch wird als Totalität betrachtet (...) Nur die Totalität des Menschen (oder seiner 'Seele') kann sich dann mit der Totalität der Welt identifizieren - das ist das Prinzip der Magie. Es geht darum, den Menschen, die Menschheit in ihrer Ganzheit intakt zu erhalten.“⁸⁹

Als magisch interpretiert er Werke von Meyrinck (Der Golem, Das grüne Gesicht, Walpurgisnacht), von Franz Spunda (Devachan), Franz Kafka (Das Schloß, Der Prozeß) und Hermann Hesse (Demian, Der Steppenwolf). Bei so unterschiedlichen Autoren und Werken arbeitet Václavek jeweils die für den speziellen Fall zutreffende Ebene des magischen Romans heraus, um Mißverständnissen vorzubeugen. Daraus schließen wir, daß der von Václavek definierte magische Realismus kein festgelegtes Programm ist, sondern Variationen von Okkultismus, über Mythologie und Kontemplation bis zur Psychoanalyse impliziert.

In seiner Untersuchung ist die Feststellung über den geographischen Bereich, in dem er den magischen Realismus vertreten sieht, interessant, da sie wiederum andere historische und kulturelle Grenzen zieht:

„Es ist interessant, daß der magische Roman seinen Schwerpunkt außerhalb Deutschlands hat (...): in Österreich bzw. in Prag, und im Falle Hesses 'auf der Peripherie' des deutschen literarischen Lebens. Man kann wohl von einer Variante oder Derivation des Expressionismus sprechen, die in den Bedingungen des verfallenden Österreich-Ungarn oder wenigstens von einer distanzierten Position aus entstanden ist.“⁹⁰

⁸⁹ a.a.O., S. 156

⁹⁰ a.a.O., S. 154

Scheffels Versuch einer Begriffsbestimmung (1990) ist der jüngste Beitrag zur Diskussion über den magischen Realismus. Er befaßt sich vielmehr mit der Geschichte des Begriffs und bemüht sich, eine Richtschnur innerhalb der verschiedenen Auffassungen darüber zu finden. Er kommt zu dem Schluß, daß es sich beim magischen Realismus um ein Erzählstil handelt, der von den Zwanziger bis in die Fünfziger Jahre auf unterschiedliche Weise genutzt wurde. Neben der geschlossenen Erzählform, die er in der Unterscheidung des magischen Realismus zum Surrealismus sieht, ermittelt er einige Merkmale für die erzählte Welt magisch-realistischer Werke. Demnach ist die erzählte Welt

„- homogen (nur ein 'Realitätssystem'..),

- im Ansatz realistisch (direkter Bezug auf die zeitgenössische alltägliche Erfahrungswirklichkeit),

- stabil (keinerlei Ambiguitäten, die in der Form der Darstellung begründet liegen),

- innerhalb des realistischen Systems durchgehend gebrochen: ein 'Geheimnis' ist so in die erzählte Welt integriert, daß die 'Ordnung des Sichtbaren' insgesamt als irritierendes Paradox erscheint.“⁹¹

Weiterhin sind für Scheffel *„Allgemeinheit und Impräzision der Rahmenangaben“, „harte Sachschärfe“, „Motive des Morbiden“, „ein Zug zum Statischen, Miniaturhaften und Idyllischen“, „die Behauptung des großen umfassenden Einklangs, des 'hohen Sinns' alles Seienden (...) das Erlebnis auf einer geheime Weise Gegensätze zusammenbindenden, ein nicht näher definiertes 'Ganzes' umfassenden 'Schau'“⁹²* Merkmale der erzählten Welt.

Die Definitionen in gängigen Nachschlagewerken der Literaturwissenschaft, wie z.B. das „Sachwörterbuch der Literatur“ von Gero von Wilpert oder das „Handbuch literarischer Fachbegriffe“ von Otto F. Best reflektieren noch einmal die Unbeholfenheit der gesamten Literaturkritik in der Diskussion über den 'magischen Realismus'.

⁹¹ vgl. Michael Scheffel: S. 109-113

⁹² a.a.O. S. 111

Gero von Wilpert ordnet zuerst J. und F.G. Jünger, H. Kasack und E. Langgässer dieser Richtung zu und definiert den 'magischen Realismus' ganz allgemein als eine *„ausgebildete moderne Form des → Realismus, die die konkreten Erscheinungen, Bilder und Figuren der Wirklichkeit als Chiffren e. geheimen Sinnes, Symbole des Elementaren auffaßt und den realistisch hergestellten Befund ins Innere umschlagen läßt zu e. seltsamen metaphysischen Transparenz.“*⁹³ Wilperts Definition räumt der konkreten Wirklichkeitsebene vielmehr eine Werkzeugfunktion ein, da sie nur als eine chiffrierte Erscheinung von Abstraktem eine stellvertretende Rolle spielt. Der Inhalt des *„realistisch hergestellten Befund(es)“* oder um welches *„Innere“* es sich handelt und was in diesem Zusammenhang unter *„e. seltsamen metaphysischen Transparenz“* zu verstehen ist, bleibt der Phantasie des Lesers überlassen.

Otto F. Best faßt den „magischen Realismus“ unter der Formel *„geheimnisvoll, zauberhaft + → Realismus“* zusammen. Best datiert seine Entstehung in die Zwanziger Jahre und definiert ihn als eine *„auf den Expressionismus folgende Form des → Realismus, die über den Einblick in die Wirklichkeit hinaus wesensenthüllenden Durchblick zum Über- und Außersinnlichen gewährt und der die Erscheinungen als bildkräftige → Chiffre, → Symbol für einen hinter ihr verborgenen, geheimnisvollen ('magischen') Sinnzusammenhang dienen.“*⁹⁴ Auch Best bietet dem Leser keine aufschlußreiche Information. Es bleibt unklar, von welcher Wirklichkeit Best spricht; es sei denn, er hält sich an den allgemein unter 'Wirklichkeit' assoziierten Inhalt. Das *„Über- und Außersinnliche“* könnte allein aufgrund der Wahl des Vokabulars mit dem 'Surrealismus' in Verbindung gesetzt werden.

⁹³ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1979, S. 492

⁹⁴ Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main, 1982, S. 307

2.3. George Saikos Begriff des „magischen Realismus“

Die bisherigen Erläuterungen zum magischen Realismus haben gezeigt, daß kein einheitliches Verständnis über diese neue Richtung in der Literatur feststellbar ist. Die unter diesem Begriff gesammelten Autoren und Werke stehen jeweils in einer anderen Beziehung zu ihm, so daß hier speziell vom magischen Realismus von George Saiko zu sprechen ist, dessen Inhalt und Absicht der Dichter selbst formulierte. Um den magisch-realistischen Ansatz George Saikos zu verstehen, bedarf es aber einer kurzen Vorstellung seiner Vorbilder, die seinen Ansatz prägten.

Trotz des großen Einflusses auf sein Werk bestehen grundsätzliche Unterschiede zwischen George Saikos Werk und dem seiner Vorbilder. Adolf Haslinger erklärt, daß „*das formale Vorbild für Saiko die Romankunst von James Joyce (war)*“ und hebt aber gleichzeitig hervor, daß Saiko seine stream-of-consciousness-Technik nicht einfach nachgeahmt, sondern den inneren Eindrücken auch die Darstellung einer äußeren Handlung entgegengesetzt habe. Methodisch verpflichtet Haslinger den Dichter der Psychoanalyse Freuds,⁹⁵ jedoch fügt Heinz Rieder hinzu, daß er die Symbolik Freuds zwar übernommen, aber durch seine ständige Wandlung in den Romanfiguren aus seiner Starre geholfen habe.⁹⁶ Der Einfluß Brochs auf Saiko und sein Werk wird von Haslinger, Rieder, von Saiko selbst u.a. genannt.

Den Beweggrund zu Saikos Überlegungen über den Roman bildet die Krise, in der sich diese Gattung zu seiner Zeit befindet. Die Ursachen dieser Krise sieht er in der „*große(n) Verlagerung der Hauptakzente vom Diskursiven weg und zum Visuellen hin.*“⁹⁷ Das Diskursive, das durch den Roman gefordert wird, läuft in Anbetracht der steigenden Zuwendung zu den Medien Gefahr, gänzlich aufgegeben zu werden. Die auf das Visuelle ausgerichteten Medien üben einen manipulierenden Einfluß auf den

⁹⁵ vgl. Adolf Haslinger: Nachwort: S. 616

⁹⁶ vgl. Heinz Rieder: Der magische Realismus: S. 12

⁹⁷ George Saiko: Roman und Film: S. 233

Kinobesucher oder den Fernsehzuschauer, so daß er *„sein diskursives Vermögen, seine Fähigkeit, Schlüsse zu ziehen, Vorstellungen und Gegenvorstellungen zu erzeugen oder gegeneinander abzuwägen, ruhig daheim lassen (kann): er braucht all das nicht während er dieses Ausruhen vom Denken genießt, das viele als ihre große Entspannung bezeichnen.“*⁹⁸ Aus diesem Grunde steht er auch der erzählenden Literatur, die sich visuell vorstellbarer Mittel bedient, entwertend gegenüber. Unter dieser Art von Literatur nennt er die Erzählungen des Realismus und Naturalismus, deren Sprachbilder und psychologische Schilderungen *„leicht in visuelle Vorstellungsbilder übertragbar sind, ja zum Großteil bereits aus solchen Vorstellungsbildern bestehen, so daß sie entweder in wörtlicher Übertragung oder als Grundlage filmmäßiger Darstellung einfach vom Kino übernommen werden konnten.“*⁹⁹ In der Gegenüberstellung von Roman und seine Verfilmung glaubt er, daß die Verfilmung besser bewertet werde als der Roman selbst. Daraus folgert er, daß der Roman diese visuelle Gewichtung gänzlich aufgeben müsse, wenn er sich als Gattung bewähren will. Das heißt, er muß sich wieder auf sein diskursives Element verlagern. Aus den oben genannten Gründen findet er vor allem in James Joyce seinen Vorgänger, dessen *„überragende Bedeutung“* für ihn gerade in seiner Überwindung von *„impressionistischer Umweltschilderung“* und *„rational-naturalistischer Psychologie“* liegt. In der Ausrichtung der Darstellung auf *„Vorstellungsassoziation“* und auf die *„Gedanken, und was sie vom Affektiven her dirigiert und wandelt“* in James Joyces Roman „Ulysses“ sieht er dieses Vorbild für einen Roman mit diskursiver Wirkung, dessen *„visuelle Vorstellungsbilder“* nicht mit technischen Mitteln visualisierbar sind und somit ein *„neuer Herrschaftsbereich des Diskursiven“* entsteht, den es nur im Roman gibt.¹⁰⁰ George Saiko zufolge übermittelt eine *„wahrhaft moderne Literatur“*, das *„was ihr eigenstes und urtümliches Thema ist: die Erweiterung des Aussagbaren im Vor- und*

⁹⁸ a.a.O., S. 234

⁹⁹ a.a.O., S. 236

¹⁰⁰ vgl. a.a.O.

*Unbewußten, des Irrationalen. Die Gestaltung jener in der Regel nicht wahrgenommenen Kräfte und Einstellungen, die dem Gebiet des Animistischen und Magischen angehören, die im tiefsten Seelenleben verankert und von da aus wirksam sind.*¹⁰¹ Somit verlagert er den Schwerpunkt des Romans auf „die affektiven Vorstellungsbilder und ihre Verbindungen, das Triebhafte, die subjektiven Symbolbildungen, kurz die vor- und unbewußten, eigentlich gestaltenden Kräfte, die im Dasein des einzelnen eine so entscheidende Rolle spielen. Die Aufgabe des Romanschreibers aber ist es zu zeigen, wie diese 'Agens der Tiefe', diese untergründigen, hintergründigen Mächte durch die oberste Konventionsschicht hindurchbrechen und zum Konflikt mit ihren Instanzen die eigentlichen Ursachen beisteuern.“¹⁰²

Diese Ziele sieht der Dichter durch den „neue(n) Realismus des 'inwendigen Menschen', (...) (im) magischen Realismus“ erreicht. Von einem 'magischen Realismus' spricht George Saiko zum ersten Mal 1952, also vier Jahre nach der Erscheinung des Romans „Auf dem Floß“, der den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bildet. Der Autor gibt allerdings keine Quellen an, auf die er sich bei der Formulierung dieses Begriffs bezieht. Ebenso befremdend erscheint, daß George Saiko als Kunsthistoriker keinen Zusammenhang zwischen der Literatur und Malerei des magischen Realismus nennt, obwohl er sicherlich der großen Diskussion um diese Richtung gewahr wurde.

¹⁰¹ a.a.O.

¹⁰² a.a.O., S. 241

3. Der magische Realismus in George Saikos Roman „Auf dem Floß“

Die bisherige Ausführung der theoretischen Anschauungen über den magischen Realismus hat gezeigt, welche Vielfalt an Themen und Konzepten unter diesem Begriff vereinbart wird. Aufgrund der Schwierigkeiten, die sich daraus in der Orientierung für eine zweckmäßige Analyse eines Werkes nach magisch-realistischen Tendenzen ergeben, entschieden wir uns, den Hauptakzent auf den Saikoschen Ansatz zu legen, da wir davon ausgehen, daß die theoretischen Manifestationen eines Autors über sein Werk die zuverlässigsten Quellen bieten.

Die Saiko-Forschung behauptet, daß der neue Realismus-Begriff, den George Saiko zu seinem Ansatz erklärt, in seinem Hauptwerk „Auf dem Floß“ seinen Niederschlag findet. 1970 unternahm Heinz Rieder die erste Analyse dieses Romans in Verbindung mit dem „magischen Realismus“, die bislang auch die einzige Arbeit dieser Art blieb. In seiner Analyse steht für ihn die *„neue Darstellungsweise des um die Erkenntnisse der Tiefenpsychologie und Psychoanalyse angereicherten psychologischen Romans, wie ihn Saiko in theoretischen Überlegungen und in der Praxis seines epischen Werkes gesehen und gestaltet hat.“*¹⁰³ im Vordergrund. Diese Analyse konzentriert sich hauptsächlich auf die oberflächliche Beschreibung dieser neuen Darstellungsweise, und bleibt dabei streng in den Grenzen der theoretischen Schriften Saikos haften. Bei seinen psychoanalytischen Deutungen verfährt Rieder ohne Hinweise auf die entsprechenden Theorien Freuds, obwohl er bei George Saiko von einer intensiven Freud-Rezeption spricht. Viele andere magisch-realistische Komponenten, wie beispielsweise Sexualität, Okkultes oder die Wechselbeziehung von Außen- und Innenwirklichkeit, finden in Rieders Werk nicht die gebührende Beachtung. Zsuzsa Széll bemerkt fünf Jahre nach der Erscheinung von Rieders Analyse, daß die erzählte Zeit und das

¹⁰³ Heinz Rieder: Der magische Realismus: S. 2.

Weltbild Saikos bedeutend ist und kritisiert Rieders Analyse scharf bezüglich der „Sozialtotalität“, in die Rieder das Unterbewußtsein des Einzelnen setzt, und seiner Erkenntnis über die Verbindung zwischen dem Innenleben und der Außenwelt nach Saikos Vorstellung.¹⁰⁴

Die Tatsache, daß der magisch-realistische Roman das Menschenleben aus zahlreichen verschiedenen Perspektiven darstellt, spricht allerdings für die Riedersche Analyse, die sich die psychologische Aspekte zum Gegenstand macht. Diese Verlagerung auf einen bestimmten Aspekt ist vermutlich auch der Grund für die verschiedenen Deutungen des Romantyps. Über die Deutung des Romantyps stellt Haslinger folgendes fest:

*„Saikos Roman ist aber nicht nur psychologischer Roman und politisch-historischer Gesellschaftsroman. 'Auf dem Floß' ist nicht nur das abschließende Gemälde einer Endzeit, sondern auch ein Generationsroman...“*¹⁰⁵

Rieder hingegen lehnt eine Zuordnung des Romans unter die Kategorie „Zeitroman“ entschieden ab und behauptet, daß der Dichter diese Grundlagen als Kulisse benutzt, um das Seelenleben seiner Figuren ins Spiel zu bringen.¹⁰⁶ Daher deutet er ihn als psychologischen Roman.¹⁰⁷

Um der Analyse nichts vorwegzunehmen, soll die Auseinandersetzung mit dem Romantyp erst am Ende der vorliegenden Arbeit abgeschlossen werden. Während der Analyse soll auf möglichst alle Aspekte in dem Maße eingegangen werden, wie sie im Roman von Bedeutung sind.

In Kapitel 2.3. wurde bereits erwähnt, daß der von Saiko geforderte „magische Realismus“ oder der „*neue Realismus des inwendigen Menschen*“ die Gestaltung „*jener in der Regel nicht wahrgenommenen Kräfte*“

¹⁰⁴ vgl. Zsuzsa Széll: George Saikos Wirklichkeit, in: Literatur und Kritik, Nr. 99, 1975, S. 553-561.

¹⁰⁵ Adolf Haslinger: Nachwort: S. 621.

¹⁰⁶ vgl. Heinz Rieder: George Saiko, in: Literatur und Kritik, Nr. 70, 1972, S. 578.

¹⁰⁷ vgl. Heinz Rieder: Der magische Realismus: S. 2.

und Einstellungen, die dem Gebiet des Animistischen und Magischen angehören, die im tiefsten Seelenleben verankert und von da aus wirksam sind“ bezweckt. Mit dieser Aufgabenstellung wird der Mensch konsequenterweise in den Mittelpunkt gerückt. Es geht um die menschliche Realität, die aus mehreren Perspektiven von außen und von innen beleuchtet wird, welche sich schließlich zu einem ganzen Gebilde, einem bestimmten Menschenbild zusammenfügen. Im Sinne des Saikoschen Ansatzes empfiehlt sich zur folgenden Analyse dieses Vorgangs eine Untersuchung in drei Hauptgruppen, unter denen die entsprechenden Perspektiven zur Gestaltung der Außen- und Innenwelt des Menschen in dem Roman „Auf dem Floß“ gesammelt werden können: der Mensch als gesellschaftliches Wesen, der Mensch und seine Triebe, der Mensch und sein Bedürfnis nach metaphysischem Halt. In welcher Weise diese menschlichen Eigenschaften von dem Dichter in einem Gesamtbild des Menschen zur Harmonie gelangen, soll anschließend erläutert werden.

3.1. Der Mensch als gesellschaftliches Wesen

In einer lediglich „aus Irrationalem, aus Unbewußtem, aus Trieb- und Traumgehalten“¹⁰⁸ bestehenden Darstellung der im Menschen wirkenden Kräfte, um die sich der Surrealismus bemüht, sieht George Saiko das Versagen des surrealistischen Romans. George Saikos Bemühungen zielen zwar auf denselben Inhalt, doch mit dem Unterschied, daß er dabei nicht allein die tiefenpsychologischen Aspekte vor Augen hält, sondern gleichzeitig eine äußere Wirklichkeit darstellt, durch welche die innere einen rationalen Rahmen erhält. Die Darstellung der äußeren Wirklichkeit, die der Dichter Saiko in der Nachfolge von James Joyce sieht, existiert nach seiner Auffassung „nur insofern (...), als sie zugleich innere Wirklichkeit, das heißt, von den gefühlsmäßigen Erlebnismomenten des Individuums her geformt ist.“¹⁰⁹ Aus diesem Grund soll hier vorausgeschickt werden, daß die äußere Wirklichkeit in diesem Roman, die im Miteinander des Einzelnen in der Gesellschaft behandelt werden soll, sich aus den subjektiven Betrachtungen der einzelnen Figuren und ihrer Verbindung zu ihrer inneren Wirklichkeit bildet und auf dieser Grundlage gedeutet wird.

Diese doppelte Wirklichkeit tritt im Roman auf den ersten Blick in Form von zwei Handlungssträngen in Erscheinung: einem äußeren und einem inneren Handlungsstrang. Unter der äußeren Handlung versteht man hier jene, in die die betreffenden Romanfiguren auf ihre eigene Weise verwickelt sind. Die innere hingegen schildert die seelischen Vorgänge. Aus dieser Hinsicht erscheint an dieser Stelle ein Blick vorerst auf die äußere Handlung und äußeren Umstände, in denen sich die Romanfiguren befinden, angebracht.

Den Gerüst der Romanhandlung bildet der Ausstopfungsplan des Fürsten Fenckh, einem der letzten Repräsentanten der Monarchie, die bereits untergegangen ist. Der Fürst, ein vielgereister Mann mit einer Vorliebe „für

¹⁰⁸ George Saiko: Roman und Film: S. 237

¹⁰⁹ a.a.O.

(...) *menschliche Kuriositäten*“ wie „*ein paar Eingeborenenköpfe von den ostindischen Inseln*“¹¹⁰ möchte seinen treuen Diener Joschko verewigen, indem er ihn nach seinem Tode ausstopfen läßt und in einem Glaskasten in der Schloßhalle zur Schau stellt. Diesem sehr ungewöhnlichen Vorhaben wird mit alarmierendem Bedenken entgegnet. Das Problem wird durch die Vereitelung des Plans durch Marischka, Joschkos Frau, und Imre, der Joschkos Posten übernehmen möchte, gelöst, indem sie den sterbenden Joschko ersticken und im Sumpf vergraben. Obgleich diese Handlung sich durch den ganzen Roman zieht, rückt sie sehr oft in den Hintergrund, gerät zuweilen fast in Vergessenheit, da mehrere andere Handlungen sich in den Vordergrund schieben. So z.B. das Werben des Fürsten um die Gräfin Tremblaye, die er dann schließlich an seinen russischen Gast Eugen verliert; diese Gräfin stellt mit ihrer unbewältigten Vergangenheit und ihrem unglücklichen Familienleben ebenfalls eine der wichtigen Figuren im Romanganzes dar. Diese äußere Handlung bzw. Handlungen informieren über Zeitgeschichte, beinhalten Zeit- und Gesellschaftskritik, lösen seelische Reaktionen aus oder werden von diesen geformt.

Den historischen Hintergrund des Romans bildet der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie. Der Repräsentant dieser sich ihrem Ende zuneigenden Epoche ist der Fürst, der allerdings „*auch jetzt noch der regierende hieß, weil ihm meilenweit die Erde gehörte*“ (S. 5). Die Machteinschränkung des Fürsten auf seinen geographischen Besitz schon zu Eingang des Romans weist auf das Zerbröckeln der monarchistischen Ordnung hin, die politisch keinen Einfluß mehr ausübt. Sein Versuch, eine politische Karriere einzuschlagen, schlägt fehl: Im Fürsten Fenckh sieht der Autor Saiko, wie man es unter Umständen erwartet hätte, keinen enthusiastischen Vertreter der Monarchie, sondern einen Menschen, der nach Abstammung und Lebensführung zwar diesem Bild entspricht, aber sich den neuen Verhältnissen anzupassen versucht. Seine politischen

¹¹⁰ George Saiko: Auf dem Floß, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 1, Salzburg und Wien, 1987, S. 6 [Alle weiteren Zitate aus dem Roman sind dieser Ausgabe entnommen]

Ansichten sieht der Erzähler für „zu eigenwillig, um in den Geleisen gewisser engstirniger Vorbehalte und verfehlter Rücksichten zu verbleiben“ (S. 6). Diese Engstirnigkeit ist nichts anderes als eine Kritik an der älteren Generation, die noch fest an die monarchische Ordnung glaubt und den Fürsten aufgrund seiner entgegengestellten Haltung abweist, so daß er sich zurückziehen muß. Die ältere Generation vermag auch nicht mehr als „über ihn die Köpfe (zu schütteln)“ (S. 5); denn sie hat große Verluste an politischer Macht zu verzeichnen, so daß „Die Köpfe zu schütteln (...) so ziemlich das einzige (war), was die ältere Generation nach Zusammenbruch und Revolution tun konnte“ (S. 5f.).

Den Rückzug des Fürsten aus dem politischen Leben kann man hier als eine Kapitulation vor dem Druck der Gesellschaft interpretieren, zu der er von Standes wegen gehört und als Zeichen ihrer Festgefahrenheit, die sich jeder Erneuerung verschließt. Eine andere Figur, an der sich dieser Untergang vollzieht, ist die Gräfin Tremblaye, die ähnlich wie der Fürst von finanziellen Schwierigkeiten als Folge der schlechten Finanzenführung ihrer Vorfahren gequält ist. Sie kritisiert ihre aristokratischen Vorfahren in der Bildung einer Scheinwelt, in der sie sich den Tatsachen um sie herum verschlossen hielten:

„Sie hatten es beträchtlich einfacher, die Herren Papas; sie standen noch auf Fundamenten, von deren Unterschütterlichkeit sie überzeugt waren, und hatten eine so prachtvolle Atmosphäre von Unantastbarkeit um sich. Deshalb haben sie sich auch aufgeführt wie die Halbgötter aus den mythologischen Geschichtsbüchern. Sie ist einfach hinreißend, diese Sicherheit, und natürlich auch ein wenig irritierend für uns, die wir die Folgen zu tragen haben. (...) Ah, die Begriffe von damals, von denen wir noch immer nicht loskommen! Auch die Papas haben nicht gemerkt, daß sie zu ihrer Zeit schon recht überholt waren.“
(S. 87)

Die aristokratische Generation des Fürsten und der Tremblaye hat wie ersichtlich eine Niederlage erlitten, deren sich beide bewußt sind, aber auch am Beispiel der politischen Karriere des Fürsten zeigt sich, daß eine Integration in die neuen Umstände verwehrt bleibt, so daß er sich auf sein Gut zurückziehen und das gewohnte Leben eines Monarchen in den Grenzen seines Besitzes fortführen und nach außen isolieren muß. Unter diesen Umständen fällt Ferdinand, der Bruder der Gräfin, der sich politisch den neuen Umständen adaptierend, für die Stimme des Volkes einsetzt, gänzlich aus dem Rahmen. Mit dieser politischen Absicht wirkt er auf seine Standesgenossen ebenso lächerlich, und der Beachtung nicht wert:

„Die Monarchie, das waren doch wir, das war unsere Art zu leben und die andern leben zu lassen. (...) Die Monarchie war tot und die Ferdinands ihre Verwesungsprodukte. (...) Und jetzt will also der Ferdinand auch zu ihnen gehören und dem Volk die Stimme schaffen. - Gottes Segen und den meinen dazu!“ (S. 178f.)

Der Fürst und seine Gesellschaft stehen inmitten der beiden Fronten, die aus den Forderungen seines Standes und dem neuen Wandel in der politischen und sozialen Lage bestehen. Diesen Zustand drücken Eugens Worte folgendermaßen aus:

„Natürlich, was bleibt uns anderes übrig, als den Horizont mit den bewährenden historischen Kulissen zu verstellen. Es ist schon nicht leicht, wenn sich's darum handelt, die alten aufzufrischen, aber neue einzurichten- da beginnt unser wahres Elend.“ (S. 377)

Der Fürst entzieht sich aber jeder Konfrontation mit dem Neuen und flüchtet sich in die „historischen Kulissen“, wohl aber in der Erkenntnis um seine Lage, da er feststellt:

„Machen wir uns nichts vor - wir sind die Generation, die weg muß.“ (S. 377)

Seine Flucht berechtigt er als eine unvermeidbare Konsequenz ihres gesellschaftlich und politischen Sturzes, den sie nur durch das Festhalten an der historischen Vergangenheit kompensieren können:

*„Nein, es geht mit uns in ziemlich beschleunigtem Tempo bergab. Wir sind gewöhnliche Bourgeois geworden, das Ärgste, was uns passieren konnte. Klammern wir uns an die Handvoll historischer Reminiszenzen, die uns noch von den anderen unterscheiden; vielleicht gelingt es, auch ihnen einzureden, daß diese Reminiszenzen wichtig sind.“
(S. 88)*

Auf dem feudalen Gutshof, in dessen Grenzen der Fürst seine Zuflucht findet, herrscht, unabhängig von allen politischen Umwälzungen, der Fürst als legitimer Herr und Herrscher über sein Volk. Dieser Ort erscheint daher als ein hermetisch abgegrenzter Raum, der noch in vergangenen Verhältnissen weiterexistiert, in die der Fürst durch seine Mißerfolge in der Gesellschaft der Außenwelt, vor allem in seiner abgebrochenen politischen Karriere exemplifiziert, zurückgedrängt wird. Ein Blick auf die Personen im nächsten Umkreis des Fürsten erweckt den Eindruck, daß man den Gutshof als eine miniaturhafte Nachbildung des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn deuten könnte, an dessen Spitze der österreichische Fürst seine absolute Herrschaft ausübt: Joschko, sein ergebenster Diener, ist ein Slowake. Imre, ebenfalls ein Diener, ist ungarischer Herkunft. Herr Franz, der einzige Österreicher unter den Dienstboten des Fürsten, erfreut

sich einer etwas höhergestellten Position, in der er als Kammerdiener des Fürsten seinen Wünschen gemäß Befehle an die Dienerschaft erteilen darf. Marischka, eine Zigeunerin, die einige Zeit das fürstliche Bett teilen darf, ist die fremdartigste unter den Romanfiguren; ihre Verhaltensweisen sind den anderen genauso unverständlich wie ihre fremde Sprache. Die Namen anderer Figuren wie Babuschka, Annuschka oder Janina bezeugen keineswegs eine österreichische Abstammung.

Die Gräfin Tremblaye steht als Nachbarin und Herrin des angrenzenden Landstücks außerhalb dieser Grenzen, in denen sich der Machtbereich des Fürsten erstreckt. Ebenso sind Eugen, der russische Flüchtling, und die Kinder der Tremblaye Figuren dieser unkontrollierbaren Außenwelt. Und nicht zuletzt sein Bruder, der Bischof, *„der über die wenigen offiziellen Anlässe hinaus von dem Bruder keinerlei Notiz nahm“* (S. 45). Die Hermetik des Gutshofs wird vor allem dadurch bestätigt, daß seine Bewohner bei jedem Eingriff von außen oder bei jedem Schritt, den sie nach außen wagen, eine Niederlage erleiden: Der Einbruch der Tremblaye in das Leben des Fürsten wird zu einer erneuten Niederlage in seinen Beziehungen zu Frauen, da sie sich für seinen Gast und Gegenspieler Eugen entscheidet. Durch die Einmischung des Bischofs in seine Privatangelegenheiten muß er seine Absichten meist ins Gegenteil umkehren, da er dem Druck des Bruders nicht standzuhalten vermag und vor seiner Macht zurückweichen muß. Diese über den Fürsten und anderen waltende Kraft des Bruders drückt der Erzähler folgendermaßen aus:

„immer war der Bruder im Recht und der Stärkere und hatte diese feindselige Kraft der Klarheit, wo sich ihm jedes Ding im Für und Wider zu vagen Gegensätzen spaltete.“ (S. 45)

Imre erwartet ein schreckliches Ende, als er sich nach der Ermordung Joschkos mit Marischka vom Gutshof entfernt und der Zigeunergesellschaft anschließt.

Aus der Perspektive der Figuren, die außerhalb dieses hermetischen Raumes stehen, wie z.B. der Gräfin und des Bischofs, ist dieser Ort der Schauplatz ihrer vergangenen Niederlagen, an den sie zurückkehren, um diese zu bewältigen. Marischka ist die einzige Figur dieses hermetischen Raumes, die ihre Rettung gänzlich außerhalb findet. Doch Marischka nimmt im Roman in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein, die an gegebenen Stellen behandelt werden soll.

Nun ist mit den Deutungen der Hermetik dieses Ortes und das Verhältnis der Figuren zu diesem Ort bereits der Punkt erreicht, an dem zwischenmenschliche Beziehungen eine bedeutende Rolle spielen, ohne die die Hintergründe und Motive der obengenannten Verhältnisse kaum begreiflich wären. Die Erklärung der zwischenmenschlichen Beziehungen in diesem Roman bedarf allerdings mehr als nur der Zerlegung der äußeren Wirklichkeit, die bisher in den äußeren Handlungen und in den historischen Gegebenheiten dargestellt wurde. Der Erzähler Saiko schildert, deutet und erklärt seine Figuren und ihre Beziehungen in einem komplexen Netz von Vergangenheitserfahrungen, inneren Eindrücken, psychischen Schwächen und Stärken, entwirft manchmal imaginäre Szenen, die eine weiterführende Bedeutung tragen. Bei der Betrachtung des gesellschaftlichen Wesens des Menschen, über das die zwischenmenschlichen Beziehungen Aufschluß bieten, empfiehlt es sich aus diesem Grund und in Analogie zu George Saikos eigener Verfahrensweise eine Untersuchung, die von der einzelnen Figur ausgehend zu seinen komplexen Beziehungen gelangt.

Die beziehungsreichste Romanfigur ist Fürst Alexander Fenckh. Er pflegt engere Kontakte zu zwei Gesellschaftsschichten: zur Gesellschaft von seinesgleichen und zu seinen Untergebenen. Gleich die ersten Zeilen des Romans weihen den Leser in seine besondere Beziehung zu Joschko ein,

dessen Rolle im Leben des Fürsten im Laufe der Handlungen immer bedeutender werden soll:

„So verschieden die beiden waren und so unüberbrückbar die Kluft zwischen ihnen sein mochte: was sie füreinander empfanden, läßt sich am ehesten als eine Art tiefer und besonderer, sozusagen organischer Bewunderung bezeichnen.“ (S. 5)

Die Bewunderung des Fürsten für Joschko liegt in seiner übermenschlichen Körperkraft begründet, mit der der Fürst gern prahlt *„und immer neue Probestückchen erfand, die Joschko den Gästen gelegentlich vorführen mußte. Dabei unterließ er niemals auf Joschkos unbedingte Ergebenheit hinzuweisen“ (S. 8)*. Der Fürst übersieht gern Joschkos Frömmigkeit und sein mangelndes Interesse am anderen Geschlecht, da er diese Eigenschaften offenbar mit der männlichen Erscheinung Joschkos nicht in Verbindung bringen kann, denn er *„hatte von vornherein gewisse Vorstellungen von Joschko, die (...) mit dessen äußerer Erscheinung zusammenhängen“ (S. 8)*. Er versäumt es nicht, bei jeder Gelegenheit, die sich bietet, über Joschkos Affären mit den Frauen im Dorf zu sprechen, und den Schwierigkeiten, die sich dadurch mit den Männern dieser Frauen ergeben. Dieses Verhalten des Fürsten rührt keineswegs von einem gesellschaftlichen Klischee, Manneskraft mit Potenz gleichzusetzen, sondern seinem Bedürfnis, seine Schwächen zu kompensieren: Joschkos Äußere z.B. steht in unmittelbarem Gegensatz zu der eher mageren Erscheinung des Fürsten, der mit seinem *„ein wenig femininen Mund“ (S. 6)* ein weniger männliches Bild bietet. Sein Hang, Joschko als einen unverbesserlichen Schürzenjäger darzustellen, ließe sich aus der Übertragung der Freudschen Traumtheorie erklären¹¹¹: Freud zufolge sehen sowohl Kinder als auch Erwachsene die am Tage unerfüllt

¹¹¹ vgl. Sigmund Freud: Über den Traum, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1978, S. 85 - 88.

gebliebenen Wünsche in ihren Träumen in Erfüllung gehen.¹¹² Es kann hier eingewendet werden, daß der Fürst nicht träumt, sondern bei vollem Bewußtsein ist, jedoch entspringt dieses Bild von Joschko nicht der Wirklichkeit, sondern den Wunschvorstellungen des Fürsten, mit denen er seine unerfüllt gebliebenen Beziehungen zu Frauen bewältigt. Das bedeutet, daß der Fürst in seinem gegensätzlichen Part Joschko jenen Teil seiner Person erfüllt sieht, unter deren Mängel er leidet. Die Tatsache, daß er bei allen seinen Ausführungen über Joschko abschließend auf dessen „*unbedingte Ergebenheit*“ hinweisen muß, bestätigt diese Behauptung umso mehr, da der Fürst dadurch alle Eigenschaften, die er Joschko auferlegt, sich aneignet; der Erzähler selbst reflektiert diese Identifikation in den Gedankengängen des Fürsten:

„Es war gut, mit Joschko allein zu sein, allein, wie mit seinem allem Zwielight entrückten Selbst.“ (S. 198)

Rieder gelangt zu dem ähnlichen Schluß, da er eine Aufnahme Joschkos in die Persönlichkeit des Fürsten als Ergänzung dieser erkennt.¹¹³

Diese innere Bindung des Fürsten an Joschko erwecken die Eindrücke und die Aufmerksamkeit anderer Figuren über Joschko je nach dem Grad ihrer Positivität oder Negativität die Sympathie oder Antipathie des Fürsten, denn sie werden von ihm als eine Selbstbestätigung oder als ein Angriff wahrgenommen. So empfindet der Fürst erst Antipathie und fühlt sich z.B. infolge der spöttischen Bemerkungen Eugens über Joschko verpflichtet, Joschko ein ungeheures Kunststück vorführen zu lassen, um somit einerseits sich selbst zu behaupten und andererseits auch durch die Überzeugung Eugens seine Selbstbestätigung wieder zu sichern (vgl. S. 142ff.)

Ebenso bedeutend sind die Beziehungen des Fürsten zum anderen Geschlecht. Abgesehen von seinen seltenen Besuchen in den Bordellen

¹¹² vgl. a.a.O.

¹¹³ vgl. Heinz Rieder (1970): S. 39.

führt er mit Marischka über längere Zeit eine Beziehung auf rein sexueller Basis. Es stellt sich heraus, daß diese Art von Beziehung zu den Gepflogenheiten des Fürsten gehört, da ein *„(bestimmtes Zimmer) für solche Affären“* (S. 42) im Schloß eingerichtet ist. Für das einfache Volk stellt eine Affäre mit dem Fürsten einen sozialen Aufstieg des betreffenden Mädchens dar. Das beweisen auch Joschkos Worte über Marischka:

„und sie war mehr (als ich), denn Seine Durchlaucht war mit ihr gewesen“ (S. 167)

Diese Mädchen haben dann Aussichten, *„dafür einen der jungen Schaffer von den Meierhöfen“* oder einen anderen Mann mit angesehenerem Beruf zu heiraten; im Falle Marischkas ist es Joschko, auf den die Wahl des Fürsten fällt. Mit der Verheiratung Marischkas mit Joschko rettet er sich zugleich aus seiner Lage, mit dieser unsittlichen Lebensweise gegen die Konventionen seines Standes gehandelt zu haben, an die ihn der bischöfliche Bruder gemahnt und glaubt *„eine dunkle Enttäuschung, die Joschko betraf, [sein Desinteresse an Frauen, H.P.] sei endlich ausgetilgt.“* (S. 48)

Starke Ambivalenz kennzeichnet seine Beziehung zu Mary Tremblaye, deren skandalöse Vergangenheit seine Neugier erweckt. Sie ist eine Frau, die aufgrund ihrer Leichtlebigkeit in Verruf gekommen und aus Frankreich, ihrem Zufluchtsort, zurückgekehrt ist, um ihre Vergangenheit zu bewältigen. Der Fürst ist zunächst davon überzeugt, *„daß er ihr helfen wollte“* (S. 36). Langsam entwickelt sich jedoch eine Beziehung, die je nach Erlebnismomenten und Erinnerungen an ihrer beider Vergangenheit geformt, durch gegensätzliche Empfindungen wie Sympathie und Antipathie, Anziehung und Ablehnung gekennzeichnet ist. Im Hintergrund seiner Beziehung zu ihr steht der verdrängte Wunsch nach einem innigeren Verhältnis des Fürsten zur Mutter, die ihm verwehrt blieb, denn *„(d)ie Mutter war fremd und gehörte nicht ihm...“* (S. 206) Alexander Fenckh stellte sich in seiner Kindheit oft vor, *„er liege auf ihren bloßen*

Armen, lautlos eingehüllt von ihrem Duft, der alle Träume der Erwartung übertraf (S. 207). Obwohl er in Erinnerung an diese Vorstellung „geringschätzig zu lächeln (pfl egte)“ (S. 207), scheint dieser Wunsch immer latent in ihm fortgelebt zu haben, so daß er bei der Begegnung mit Mary, kurz nach erneutem Wachrufen dieser Kindheitsphantasie, folgendermaßen reagiert:

„Er hatte sich noch immer nicht gefunden. Ihre Farben, ihr Lachen, ihr Gesicht, ja sogar die Luft um sie war wie die unvermutete Wiederkehr eines Wunsches, auf den er bereits verzichtet, war wie der Einbruch einer Welt, mit der er soeben abgeschlossen hatte.“ (S. 212)

Die Hintergründe, aus denen diese Beziehung nicht in die vom Fürsten erwünschte Heirat mündet, liegen vielmehr in Marys Eindrücken aus ihrer Vergangenheit, die im Laufe der Untersuchung über Mary und ihren Beziehungen erläutert werden sollen.

Eine außerordentliche Rolle spielt in seinem Leben der Bruder, der sich inmitten seiner militärischen Laufbahn für die Kirche entscheidet und Alexander die Verantwortung ihrer Besitztümer überläßt. Er erscheint hier äußerlich als der Verteidiger der Konventionen, denn er tritt immer dann in sein Leben, wenn er diese gefährdet sieht: so z.B. als er von seiner unehelichen Beziehung zu Marischka und der verschwenderischen Weggabe des Familienschmucks an sie oder von seinem Ausstopfungsplan erfährt. Alexander verbindet keine brüderliche Beziehung mit dem Bischof, er sieht in ihm vielmehr den Feind: diese Feindschaft jedoch ist ambivalenter Natur, wie das folgende Zitat deutlich zeigt:

„Das Entmutigende war, daß man, wie noch jedesmal, in allen Ausweglosigkeiten die Hilfe aus der Hand des

Feindes empfangen mußte, daß Joschko versagte, aber plötzlich der Bruder da war.“ (S. 45)

Alexander leidet unter dem „Gefühl einer Abhängigkeit von dem geistlichen Bruder“ (S. 101), das ihn auf gewisse Weise seiner Mündigkeit beraubt, denn er ist immer wieder seinem Willen unterworfen und begreift, „daß alles so geschehen mußte, wie Seine bischöflichen Gnaden es für gut befunden hatte“ (S. 101). Laut Rieder machen „(d)ie einander korrespondierenden Seelenlandschaften (...) dem Fürsten auch die Bereiche seines eigenen Ichs im Bischof deutlich, die er selbst nicht wahr haben will, die er verdrängen will. Alexander hat Angst vor der Konfrontation mit dem eigenen Ich im Bischof.“¹¹⁴

Rieder macht allerdings keine näheren Angaben über die Bereiche dieses Ichs des Fürsten, die er angeblich verdrängt. Es ist wahrscheinlicher, daß Alexander erst in der Konfrontation und im Vergleich mit dem Bruder sein Versagen in Lebensangelegenheiten bewußt wird, so daß es sich hier nicht um ein identisches Ich im Bruder handelt, sondern um den erwünschten Teil des Ich, daß er im Bischof bereits erfüllt sieht und das im Gegensatz zu seinem eigenen Ich steht. Und nur auf dieser Grundlage sind seine feindlichen Gefühle zu erklären und aufzufassen. Schon die durch den Erzähler eingeschobene früheste Szene mit dem Bruder reflektiert, wie das folgende Zitat belegt, die Unbeholfenheit und Einsamkeit des Fürsten, die tieflegendsten Gründe für seine Abwehr gegenüber dem Bruder, welche ihn sein Leben lang verfolgen und zu einem existentiellen Problem ausarten, gegen die er sich zur Wehr setzen muß:

„Auf dem Heimweg ging er hinter Vater und Bruder, und neben sich ging er noch einmal, ein zweiter Er-Selbst, der die Gesten und Worte der beiden nicht mitspielte. - Auch heute war es wie damals, die Situation war weder verblaßt

¹¹⁴ Heinz Rieder (1970): S. 48f.

noch schmerzloser geworden mit den Jahren, denn alle Fehlschläge und Vergeblichkeiten schienen in ihr verdichtet. Sie begleitete ihn durch den Wechsel der Partner, hinter denen er herschritt, bis schließlich eintraf, was er vorauswußte: daß sie ihn ausschlossen und unerbittlich auf das einzige Mittel verwiesen, sich zu wehren, (...) den Verzicht.“ (S. 209)

Dieser Verzicht ist es aber, für den der Bischof sich entscheidet, indem er die kirchliche Laufbahn einschlägt und auf diesseitige Freuden verzichtet. Alexander aber steht inmitten „*der irdischen Seite des Daseins*“ (S. 100) und kann sich mit dem Verzicht, der ihn einsam macht und ausschließt, nicht abfinden. Er ist stets auf der Suche nach einer „*Magie, die uns behütete und einander verbände, auf daß die Einsamkeit wieder ein leeres Wort würde und die Angst ein belächelter Schemen*“ (S. 92). Auch der Bruder hat ihn letztenendes allein gelassen, er hat den Verzicht gemeistert und sich durch eine feste Zielsetzung gerettet. Das Zusammengehören der beiden besteht in ihrer Gegensätzlichkeit, die in der Ergänzung von zwei verschiedenen Polen nicht nur ein komplettes Ganzes bildet, sondern gleichzeitig zwei verschiedene Individualitäten schafft, die aus dem gleichen Kern hervorkeimen. Darin liegt eben die Essenz dieser Beziehung, wie auch die Empfindungen Alexanders bestätigen:

„Alexander empfand es gar nicht beschämend, daß der Bruder so zu sich redete, es entfloß mit Selbstverständlichkeit ihrem Zusammengehören, der inneren Vertauschbarkeit, gleichgültig von wem die Worte kamen, als hätten sie nur die Funktion, im andern den erwidern den Gegensatz auszulösen, damit sie beide sich als getrennte Wesen behaupteten.“ (S. 407)

Die Untersuchung über den Fürsten konzentriert sich hauptsächlich auf seine Sicht der Welt und Gesellschaft, jedoch gewinnen die Figuren in George Saikos Darstellung erst durch Einbezug der Sicht anderer ihre vollendete Erscheinung, so daß die Auseinandersetzung mit der Figur des Fürsten hiermit nicht als abgeschlossen gelten darf, sondern im folgenden an betreffenden Stellen ergänzt werden soll.

Eine besondere Stellung im Roman besitzt die Nachbarin des Fürsten. Gräfin Mary Tremblaye, eine Witwe und zweifache Mutter, kehrt nach einem zehn Jahre langen Aufenthalt in Frankreich an das angrenzende Landstück zurück, das sie während ihrer Ehe mit ihrem Mann und den Kindern geteilt hatte. Der Anlaß ihrer Rückkehr ist ein Brief ihrer Tochter, in dem sie ihr vom Tod eines wilden Kaninchens erzählt, durch den für ihre Tochter Gise eine Welt zusammenbricht. Bis zu diesem Zeitpunkt waren für Mary *„die sonstigen Nachrichten von ihren Kindern hauptsächlich dazu da (...), einer innerlich sehr wenig beteiligten Verpflichtung zu entsprechen, die sich von dem Verhalten etwa gegenüber einem Lehrer kaum wesentlich unterschied“* (S. 15). Gises Situation assoziiert ihr ihre Verheiratung, durch die ihre Welt damals zusammenbrach. Mary hatte es damals vorgezogen, sich aus den Ehekrisen durch eine Flucht nach Paris zu retten und sieht sich als *„eine Frau, die ihre Brücken hinter sich abgebrochen hat.“* (S. 16). Diese Sicherheit Marys gerät ins Schwanken, sie muß bekennen, daß Kinder eine Brücke zur Vergangenheit darstellen, die man nicht abbrechen kann und mit ihnen gleichzeitig eine Zukunft eingeleitet wird. Diese Erkenntnis ist es, die sie dazu treibt, die lange ignorierte Vergangenheit bewältigen zu wollen und nach Hause zurückzukehren. Die Verbindung zwischen ihrer Tochter und ihrer Vergangenheit im folgenden Zitat verdeutlicht ihre bisherige Situation, in die sie sich eingelenkt hatte:

„Zu einem jeden kommt in der entscheidenden Stunde die Vergangenheit, sie kommt als fremde Frau und sie kommt als Tochter, aber jedesmal kommt sie als Schuld, die mit

Wiederholungen betäubt und zu Erfolgen umgelogen werden muß, um erträglich zu sein.“ (S. 23)

Nun möchte sich Mary nicht mehr selbst belügen und ihre versäumten Pflichten als Mutter nachträglich erfüllen. Obwohl sie nicht direkt mit gesellschaftlichen Vorurteilen konfrontiert wird, ist sie sich ihrer Lage bewußt. Ihre Rückkehr ist gleichfalls ein Versuch, *„sich in den Rahmen ihrer Herkunft einzuordnen und in den Grenzen, die sie sich selbst gezogen hatte, das Ihre zusammenzuhalten“*, da ihr *„Ruf in den Jahren ihres Fernseins nicht vergessen worden war“* (S. 27).

Am Anfang allen Unglücks, das Mary traf, stehen verschiedene Männer. Ihre Kindheit ist erfüllt von Szenen des Hasses und der Abscheu zwischen Vater und Mutter. Schuldgefühle lasten noch auf ihr, da die Mutter ihren Haß auch auf folgende Weise immer wieder auf sie übertrug:

„Du weißt es längst, denn du kommst von ihm. Du bist die Unterschrift, die er auf seinen Schuldscheinen brauchte. Das mein Leben daran hing, erwartungsvoll und zu jedem Opfer bereit, kümmerte ihn nicht weiter.“ (S. 241).

Andererseits wird sie vom Vater als ein Mittel zum Kampf gegen die Mutter mißbraucht, weil *„das Mißlingen die Waffe des Vaters gegen die Mutter war (...) (und) die Tochter zu schützen, (mußte) auch mißlingen“* (S. 242). Zuletzt enttäuschte sie ihr Mann, der sie oft und vor ihren Augen betrog und die Schuld an seinem Versagen in geschäftlichen Angelegenheiten Mary auflud. Ihre Beziehung endet daher mit ihrer Vertreibung, die ihr Mann George anderen gegenüber recht theatralisch besorgt, um sein Defizit zu verhüllen, wie auch das folgende Zitat hervorhebt:

„Die tage- und nächtelangen, lärmend unermüdlichen Vorwürfe des Grafen, sein rasendes Argumentieren mit dem, was er Recht und Unrecht nannte, als brauche er

den Zustand des Außersichseins, um es - vielleicht nicht einmal sich selber, aber wenigstens seiner Umgebung - glaubhaft zu machen, daß zuerst diese Frau fort mußte, wenn alles anders werden sollte“ (S. 77).

Der skandalöse Zusammenbruch ihrer Ehe und ihre „Zuflucht zu gewissen Heiratspraktiken, die kaum dazu angetan seien, der Idee ihres Standes zu dienen“ (S. 34) bringen sie in Verruf.

Mary überträgt ihre Eindrücke aus den Erfahrungen mit George und ihrem Vater - wobei George sichtlich mehr Gewichtung zukommt - auf alle Männer, die in ihr Leben treten. Im ständigen Vergleich des Fürsten mit George und seinem Gast Eugen verbirgt sich jenes Urteil, das in Mary von vorneherein feststeht, und ihre Abkehr vom Fürsten und ihre Zuwendung an Eugen prädestiniert. Sie sieht den Fürsten als einen „umgestülpte(n) George, und in einem plötzlich emporgetauchten Bild etwas noch Groteskeres und Ungefährlicheres: de(n) umgestülpte(n) Mantel von George“ (S. 94). Eugen hingegen erinnert sie an ihre Jugendliebe Stephan, an den sie noch immer denkt. Durch ihre Entscheidung für Eugen erfüllt sie im übertragenen Sinne ihre Wunschträume nach einem Mann ihrer Liebe und überwindet George, indem sie Alexander zurückweist. Folglich wird mit dieser Entscheidung auch ihre Vergangenheit überwunden.

In ihren Beziehungen zu ihren Kindern spielen Erinnerungen an George keine geringe Rolle. In Mick sieht sie „zwei lange Elternreihen zu grotesker Verzerrung ineinander gemischt, zwei feindliche Kolonnen, die sich den armen Mick zum Schauplatz ihres rachsüchtigen Kampfes ausgewählt hatten“ (S. 18), er ist „ihre Last und sein(..) Triumph“ (a.a.O.). Sie haßt ihn, weil sie in ihm ein Stück Vergangenheit verkörperlicht sieht, die ihre Niederlage und Leiden ausgelöst durch George umfaßt. In Gise hingegen glaubt sie eine Partnerin im Leid gefunden zu haben, doch empfiehlt es sich später an gegebener Stelle näher auf die Kinder einzugehen. Der Autor läßt in Bezug auf Mary allerdings vieles im unklaren. Es ist nicht

ersichtlich, ob Mary ihre Stellung in der Gesellschaft wiedererwirbt oder ob sie nicht doch wieder zu ihrem alten Treiben zurückgekehrt ist, da keine Andeutung auf eine legitime Eheschließung mit Eugen feststellbar ist.

Diese Beziehung erscheint zugleich als die einzige Verbindung von Eugen und Alexander, um die sie gegenseitig kämpfen, aber ohne diesen Kampf offen zur Sprache zu bringen. In diesem Zusammenhang hat Eugen vielmehr eine funktionale Rolle im Leben Alexanders: in Form der erneuten Bestätigung seines Versagerdaseins, und im Leben der Tremblay in Form der rettenden Aussicht auf neue Hoffnungen, die Eugen ihr zu bieten scheint und die ihr bisher von allen Männern verweigert blieben. Aus diesem Grund ist eine eingehendere Analyse von Eugen kaum gewichtig.

Die zweite Generation, repräsentiert durch Mick und Gise, verdient jedoch eine nähere Betrachtung. Mick und Gise, zwei Pubertierende, sind getrennt voneinander als auch von der Mutter in Instituten aufgewachsen. Ihr Kontakt beschränkt sich meist auf einen regelmäßigen Briefwechsel und den jährlich zusammen verbrachten Sommerferien. Ein Zusammengehörigkeitsgefühl fehlt ihnen gänzlich. Sie vermeiden es, gemeinsame Erinnerungen aus der Kinderzeit hervorzuholen, da sie *„für die beiden einfach die Leere der Bedeutungslosigkeit“* (S. 49) enthalten. Nach außen erscheinen sie *„in sich verschlossen und willens, nichts preiszugeben“* (a.a.O.). Der Begriff „Familie“ ist für sie keine natürliche Zusammenkunft, unter deren Obhut sie sich geborgen fühlen, sondern eine konventionelle Norm, dem sie sich beugen. Unter diesen Voraussetzungen formt der Erzähler ein Familienbild, das zum größten Teil von Fremdheit, Haß und Abwehr unter seinen Mitgliedern gekennzeichnet ist. In Mick vereinen sich diese Eigenschaften am extremsten. In der Beziehung zu seiner Schwester zeigt er sich gewalttätig und in ständiger Opposition. Er ist darauf erpicht, ihr und der Mutter seinen Willen aufzuzwingen. Das Motiv für diese Verhaltensweise stellt sich nicht als bloße Rachsucht oder Schikane heraus, was unter den genannten Umständen angenommen werden könnte, sondern als *„das sicherste Mittel, den andern zu behalten“* (S. 75). Das deutet auf eine innere

Zerrissenheit Micks hin, nach der er innerlich stark an Mutter und Schwester gebunden sein muß, aber nach außen hin ein genau Gegenteiliges Verhalten zeigt, um möglicherweise in seinem Innern nicht verletzt zu werden. Das Verhalten der Mutter mag Mick darin recht geben, denn auch sie trägt ihren Haß, dessen Gründe bereits genannt wurden, offen zur Schau. Sie ist befehlend, wobei sie ihren Kindern gegenüber *„nicht nur alle Energie, sondern auch alle Gleichgültigkeit“* zusammenrafft. Mick gegenüber intendiert sie *„etwas Heftiges hinzu(zu)fügen, das ihn verletzend bloßstellte“* (S. 58).

Nicht anders verhält sich Gise. Ihr äußeres Gehorsam der Mutter und Mick gegenüber täuscht, denn allmählich gerät etwas aus ihrem Unterbewußtsein in Form einer Handlung im Kampf um ein Vogelnest mit ihrem Bruder an die Oberfläche, das ihre eigentliche Haltung offenbart und der Erzähler folgendermaßen schildert:

„Wie da aus der scheuen Gise, die sich nun auch von der Mutter vollkommen abschließt, plötzlich ein Äußerstes hervortritt, vor dem Mick, der fatale und verschlagene Mick, zurückweicht; eine jähe Härte, die Unnachgiebigkeit selbst.“
(S. 64)

Zwischen Gise und der Mutter kommt es allerdings nie zu einer Krisensituation, da Gise sich vor allzu offenkundiger Opposition scheut und vorzieht, nachzugeben.

Von nun an wendet sich die Analyse einem Figurenkreis zu, deren Artung und Beziehungen in mancherlei Hinsicht von den bisherigen Figuren unterschieden werden kann. Es handelt sich um die Figuren Joschko, Imre und Marischka, die in ganz anderen Verhältnissen lebenden Bewohner des Gutshof.

Über Joschko verriet bereits die Analyse des Fürsten Fenckh einige wichtige Besonderheiten, die jedoch nicht ausreichen, um das Gesamtbild von Joschko zu begreifen, da dabei Joschkos Sicht der Dinge nicht

berücksichtigt wurde. In der Beziehung zu seinem Herrn empfindet Joschko eine ebenfalls innige Gebundenheit, die aber vielmehr darin besteht, daß er sich seiner Stärke und der Schwäche des Fürsten bewußt ist und sich in der Beschützerrolle sieht. Das Schutzbedürfnis des Fürsten resultiert Joschko zufolge vor allen Dingen aus den Voraussetzungen seiner Umgebung und Gesellschaft, in deren „*nirgends durchbrechbare(n) Regeln*“ (S. 5) er seinen Herrn verstrickt sieht. In diesen Beobachtungen Joschkos schwingt gleichfalls eine Kritik an der organisierten Gesellschaftsform mit: Als reiner Naturmensch kann er „*das Netz (...) genau aufeinander abgestimmte(r) Obliegenheiten*“ (S. 5) und „*eines nicht immer verständlichen Gehabens*“ (a.a.O.), das seine Umgebung über ihn wirft, nicht begreifen. Er ist ursprünglich Kuhhirte „*irgendwo in der Tatra*“ gewesen und vom Fürsten mitgenommen worden. Joschko nimmt durch seine Herkunft eine Sonderstellung ein. Er ist nicht in der Lage sich diesem neuen Gesellschaftssystem anzupassen, obwohl es ihn allerdings nicht besonders stört, führt seine Person gerade aufgrund dieser Tatsache zu einem Konflikt, der sich, wie das folgende Zitat bekräftigt, vor allem in der Reaktion anderer auf seine Person zeigt:

„Vielleicht machte es Joschkos ausgeglichene und gewissermaßen spielfreudige Art, daß er die verschiedensten Tätigkeiten (...) verrichten lernte, während er das Mißtrauen und die rachsüchtige Wachsamkeit, die er durch sein bloßes Dasein entfesselte, überhaupt nicht verstand.“ (S. 5)

Joschko ist der einzige, der keinen „*deutlich umgrenzten Platz (im Hause Seiner Durchlaucht*“ (a.a.O.) hat, d.h. Joschko besitzt keine Zugehörigkeit in Raum und Gesellschaft, seine Andersartigkeit löst Mißtrauen aus. Der Mensch der organisierten Gesellschaft hat sich seiner naturgemäßen positiven Einstellung, wie es bei Joschko der Fall ist, vielleicht sogar entwöhnt, da er den harmlosen und gutmütigen Joschko mit negativen

Einstellungen wie Mißtrauen und Feindschaft entgegenet. Die Feindschaft von Imre und Marischka wird Joschko schließlich zum Verhängnis. Es ist erstaunlich, wie wenig Auskunft der Erzähler über die Innenwelt Joschkos gibt, obgleich er im Mittelpunkt der Romanhandlung steht, wenn man zumindest das äußere Geschehen und die Identifikation des Fürsten mit ihm berücksichtigt, die die Empfindungen und Handlungen des Fürsten zu gewissen anderen Figuren formen. Joschkos Existenz läßt sich viel eher aus seiner Rezeption durch andere Figuren erklären, die dadurch zu bestimmten Verhaltensweisen verleitet werden. So z.B. erfährt man schon eingangs von der Einstellung Imres zu Joschko.

An Imre erfüllt sich, wie die folgende Beschreibung bestätigt, Freuds Theorie *Anatomie sei Schicksal*:

„seine Bosheiten, die bei einem so kleinen und schwächlichen Menschen eigentlich selbstverständlich waren, ließen sich auf den ersten Blick mit dem Maße messen, das jedermann kennt.“ (S. 10)

Joschko gegenüber hegt Imre eine außerordentliche Feindschaft, die ihn dazu verleitet bei der Ermordung Joschkos zum Komplizen Marischkas zu werden. Der genaue Grund für die Entstehung dieser Feindschaft findet nirgends im Roman Erwähnung, so daß man eventuell mit Verweis auf George Saiko von einer *„unbewußt gestaltenden Kraft“* in Imre sprechen kann, die ihn vielleicht auch instinktiv zu dieser führt. Seine Feindschaft schlägt mit dem sichtlichen Verfall Joschkos in Schuldgefühle und mit seiner Mythisierung (siehe Kap. 3.1.3.) in Angst um.

Mit Joschko vergleichbar ist die Zugehörigkeitslosigkeit Marischkas. Als Zigeunerin wird sie von anderen Bediensteten auf dem Gutshof nicht beachtet und mitunter mißhandelt. An ihrer Person reflektiert Saiko Vorurteile, welche ein typisch gesellschaftliches Phänomen sind, wie z.B. der folgende Auszug verdeutlicht:

„Eben eine richtige Zigeunerin, die im Stall geworfen worden ist, beinahe wie das liebe Vieh, und die man nur darum auf dem Hof behalten hat, weil es damals bei Marischkas Mutter immerhin ein fürstlicher Kutscher gewesen ist - soweit man bei einer Zigeunerin überhaupt sagen kann, wer es gewesen ist.“ (S. 38)

Oder an anderer Stelle ist der Grund ihrer Kinderlosigkeit die Tatsache, daß *„sie eine Zigeunerin war, (...) sie (mußte) schuld daran sein und nicht der Mann, denn der war Joschko, die Männlichkeit selbst“* (S. 171).

In Marischka vereint der Autor ein Wesen, das sich hauptsächlich durch seine Sexualität auszeichnet und sich mit magischen Künsten Hilfe verschafft. Aus diesem Grund soll auf sie erst in den folgenden zwei Kapiteln eingegangen werden.

Wichtig ist allerdings noch im Zusammenhang mit Marischka die Zigeunergesellschaft, zu der sie nach dem Mord an Joschko flüchtet.

Auf Imre reagieren die Zigeuner ebenso mit Vorurteilen, da sie ihn anfangs nicht aufnehmen wollen, doch sie dulden und spannen ihn in ihre täglichen Geschäftigkeiten wie Hühnerstehlen, Holz sammeln, auf Feste gehen oder sonstigem ein. An Imres Verhalten liegt es jedoch, daß er verschiedene Bestrafungen erhält, die sich in Gewalttaten auf seinen Körper vollziehen. Auch hier handelt es sich also um eine Gesellschaft mit Konventionen, einer Ordnung von Recht und Unrecht, die sich in den Sanktionen gegen bestimmte Straftaten äußert, so wird Imre letztenendes aufgrund einer Brandstiftung im Stall einer Hochzeitsgesellschaft hingerichtet, indem er auf ironisch gleiche Weise wie Joschko sein Ende im Sumpf nimmt.

Rückblickend auf die hier geschilderten Situationen kann behauptet werden, daß die von dem Autor gezeichnete Gesellschaft ein Panorama bietet, in welchem ihre Mitglieder unter dem Druck ihrer persönlichen Vergangenheit und der Konventionen leiden. Sie sind innerlich zerrissen, können aber diese Zerrissenheit nicht nach außen dringen lassen, da sie auf gesellschaftliche Normen des Umgangs achten müssen. Im Grunde

genommen, kann hier bei keiner der Beziehungen von einer innigen menschlichen Beziehung gesprochen werden. Gleichfalls erscheint die eigentlich gegebene Wirklichkeit aus der Perspektive der jeweiligen Figur auf verschiedene Art. Wie es am Beispiel von Fürst, Mary und den Kindern verdeutlicht wurde, sind diese Figuren stets darauf bedacht, nichts von ihrem Inneren zu verraten und spielen sich gegenseitig eine Rolle vor, die nicht ihrem Wesen entspricht. So bildet sich eine Gemeinschaft von Menschen, die alle für sich in ihrer Einsamkeit leben, aber dennoch die Nähe des anderen nicht meiden wollen. Sie bauen sich eine Welt auf, die nicht der Wirklichkeit entspricht, in der sie sich eine Scheingemeinschaft geschaffen haben. In dieser Hinsicht ist z.B. die Familie Tremblay eine Scheingemeinschaft, da diese Familienmitglieder nur der konventionhalber zusammenkommen, aber keine familiären Empfindungen hegen. Der Fürst lebt gleichfalls in einer Scheingemeinschaft, die er sich losgelöst von Zeit und Umgebung auf seinem Gutshof eingerichtet hat.

3.2. Der Mensch und seine Triebe

Die Untersuchung des Menschen nach seinen Trieben ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit den seelischen Faktoren, die sein Handeln und Empfinden bestimmen. Als eine seiner Hauptabsichten gibt der Dichter Saiko in seiner Theorie über den magischen Realismus gerade die Darstellung von Gebieten bekannt, die *„im tiefsten Seelenleben verankert und von da aus wirksam sind“*. Die Triebe gehören von daher in eben diese Sphäre, die Freud zufolge *„das Kennzeichen einer Innenwelt“*¹¹⁵ ist. Die Unterscheidung von Außen- und Innenwelt wurde in der vorliegenden Arbeit bereits vorgenommen, jedoch erscheint an dieser Stelle eine 'örtliche' Fixierung der Triebe relevant, um festzulegen, in welcher Beziehung beide Welten stehen. Nach Freud besteht bei den Trieben folgendes Verhältnis zwischen ihnen:

*„Wenden wir uns von der biologischen Seite her der Betrachtung des Seelenlebens zu, so erscheint uns der 'Trieb' als ein Grenzbegriff zwischen Seelischem und Somatischem, als psychischer Repräsentant der aus dem Körperinnern stammenden, in die Seele gelangenden Reize, als ein Maß der Arbeitsanforderung, die dem Seelischen infolge seines Zusammenhanges mit dem Körperlichen auferlegt ist“*¹¹⁶

Es handelt sich folglich bei den Trieben um primär seelische Phänome, die sich äußerlich in der Ausführung bestimmter körperlicher Aktivitäten zeigen, deren Quellen aufgrund dieser tiefliegenden seelischen Natur dem Menschen größtenteils unbewußt sind. Im Roman stellt Saiko den Sexualtrieb in den Vordergrund, dessen Ausgangsreize und

¹¹⁵Sigmund Freud: Triebe und Tribschicksale, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1978, S. 168

¹¹⁶a.a.O. S. 170

Konsequenzen bei verschiedenen Figuren auf andere Art gebildet werden, so daß sich ein buntes Bild aus verschiedenen Varianten der menschlichen Triebwelten offenbart.

Die Sexualtriebe sind laut Freud schon in der „infantilen“ Phase vorhanden. Die Gestaltung der infantilen Sexualität ist insofern von hoher Bedeutung als sie von jedem „Kulturmensch(en) in irgendeinem Punkt festgehalten“ wird und „die verdrängten infantilen Sexualwünsche die häufigsten und stärksten Triebkräfte“¹¹⁷ des Erwachsenen bilden können. Zumeist gehören sie dem Bereich des Unbewußten oder bestenfalls dem Vorbewußten an, aus dem sie durch Assoziation oder plötzliche Erinnerung auftauchen, d.h. bewußt werden können.¹¹⁸

Infantile Sexualwünsche bestimmen auch das Sexualleben des Fürsten Alexander Fenckh. Noch als kleiner Junge macht er seine erste erotische Erfahrung mit einer Magd, die zu einem Schlüsselerlebnis wird. Alexanders Erinnerungen an diese Szene, in der er nackt in der Badewanne steht, offenbaren einige wichtige Anhaltspunkte zur Erklärung seines Sexuallebens:

„Es war nicht angenehm gewesen, von ihr berührt zu werden - denn sie hatte ihn berührt. Ihre Hände strichen seine Schultern und Hüften entlang, er spürte sie merkwürdig besänftigend (...) Die Person roch gut und warm, auf eine dunkle Weise, er hatte später oft geglaubt, in den Ställen diesen Geruch wiederzufinden. Aber er schien einzig ihr anzuhaften, (...) eine Wolke, die ihn von allen Seiten umgab. Nur darum durfte es geschehen, daß diese Person immer näher kam und mit ihren Lippen, ihrem dicken Mund seinen Leib berührte.“ (S. 204-205)

¹¹⁷a.a.O. S. 112

¹¹⁸vgl. a.a.O. S. 318

Der stärkste Eindruck, den diese sexuelle Annäherung beim Fürsten hinterläßt, ist der schwere Geruch dieser Frau. Kurz nach diesem Vorfall sucht er an dem Stuhl, auf welchen diese Frau die Wäsche breitete, nach diesem Geruch, der in seiner sexuellen Entwicklung eine besondere Rolle spielt: Der Erzähler fügt nämlich hinzu, daß er schon früher am Stuhl der Mutter „zu riechen pflegte, wenn sie fort war oder wenn sie kommen sollte“, denn „er war damals überzeugt, es würde helfen, an Mamas Stuhl zu riechen, würde sie herbeirufen“ (S. 205). Im vorigen Kapitel wurde bereits die Mutter-Sohn-Beziehung vorgestellt, in der Alexander sichtlich unter dem Mangel einer innigen Bindung litt. Die Suche nach ihrem Geruch und der daran gekoppelte Glaube, sie dadurch herbeirufen zu können, erscheinen daher wie Bemühungen, diesen Mangel zu beheben. Die Tatsache, daß bestimmte naturgegebene Orientierungsmöglichkeiten - wie z.B. die Fähigkeit des Jungtiers, die Mutter aufgrund olfaktorischer Einwirkungen zu erkennen - hinter dieser Gewohnheit des Fürsten vermutet werden dürfen, wird in Verbindung mit dem erotischen Erlebnis relativiert. Die Fixierung auf den Geruch der Mutter, die seinen Ausgangspunkt in der Wahrnehmung anderer weiblicher Personen bildet, entpuppt sich in Anbetracht seiner Verhaltensweisen zur Mutter als ein Symptom der unbewußten Sexualtriebe. Obwohl der Erzähler im folgenden Zitat den eigentlichen Vorfall nicht erwähnt, bestätigen die Situation und die Reaktion der Mutter diese Annahme:

„er hatte Mamas Augen ganz nahe vor sich und war eins mit ihrem Geruch. Schon wollte er beginnen, aber ihre Blicke waren plötzlich so fremd, voll Staunen und Beunruhigung“ (S. 20)

Solche Neigungen eines Jungen seiner Mutter gegenüber gehören nach Freudscher Theorie unmittelbar zu der sogenannten „ödipalen“ Phase in der sexuellen Entwicklung eines Kindes. In dieser Phase ist die Mutter das Liebesobjekt des Kindes und das Kind folgt dem Drang nach einer

inzestuösen Verbindung mit ihr.¹¹⁹ Interessant ist die Wahl des Zimmers, in dem der erwachsene Alexander seine Sexualität auslebt: es handelt sich um das „*einstmalige Zofenzimmer Ihrer Durchlauchtigsten Frau Mutter [die Mutter des Fürsten Alexander Fenckh, H.P.]*“ (S. 37). Daß seine inzestuöse Neigung in seinem Unbewußtsein latent vorhanden bleibt, zeigt gerade die Tatsache, daß er das Zimmer seiner Mutter für seine Liebesnächte gewählt hat. Auf diese Weise gelangt der Fürst an das Ziel, das er als Kind zwar nicht, aber als erwachsener Mann im Geschlechtsakt mit anderen Frauen in der einstigen Intimssphäre der Mutter doch erreicht. Wie das folgende Zitat beweist, gewinnt die Wahrnehmung des Geruches einer anderen Frau erst in Verbindung mit der Mutter eine besondere Bedeutung:

„Aber nichts in der Welt war mit Mamas Geruch vergleichbar gewesen. Gerade das war die Wirkung dieser Person, daß ihr Geruch das Entgegengesetzte, das Unmütterlichste schien, das es geben konnte. Er hatte ihren Geruch später oft gesucht, und als er einmal einem Kalb seinen nackten Oberarm hinhielt und ein paar Augenblicke die warme schleimige Schnauze fühlte, meinte er bereits, ihn gefunden zu haben.

Dagegen war Mamas Geruch so, daß man ihn nirgends suchen konnte, nicht einmal in der Kirche.“ (S. 205)

Die Differenzierung der beiden Frauen liegt demnach hauptsächlich in der Dosierung des Mütterlichen im Geruch. Der Geruch der Mutter erscheint hier als einzigartig, da er offenbar nirgends wieder vorkommt. Der Geruch der anderen Frau hingegen bildet augenscheinlich einen Gegensatz. Er ist vielmehr mit tierischen Gerüchen vergleichbar, da Alexander ihn „*in den Ställen*“ zu finden glaubt. Wie verträgt sich dieser Gegensatz mit der bereits genannten sexuellen Neigung Alexanders zur Mutter und seiner

¹¹⁹vgl. a.a.O. S. 306, 349

Erfahrung mit der Magd? Der entgegengesetzte Charakter der Gerüche ist für Alexander keineswegs ein Grund zur Abwehr der fremden Person, sondern eine Möglichkeit, die sich für die Befriedigung dieser ungekannten Regungen bietet. Die Mutter kann ihm keine Befriedigung bewilligen, sie verhält sich distanziert und baut auf diese Weise jene Inzestschranke¹²⁰ auf, die zur Abwendung des Kindes führt. Da sie seine Mutter und deshalb zugleich sein erstes Liebesobjekt ist, räumt der Fürst ihr eine höhergestellte Position ein. In der fremden Person offenbart sich für den jungen Alexander die Ahnung von der Sexualität, die er gleichfalls instinktiv verspürt; es fällt nämlich auf, daß er bis vor diesem Vorfall in der Badewanne keine Mühe und Bedenken hatte, sich den Mägden nackt zu zeigen. Jedoch stellt sich unmittelbar auf dieses Ereignis das Bedürfnis ein, seine Blößen zu verhüllen. Von nun an spielt in Alexanders Sexualleben der Geruch des weiblichen Körpers eine wesentliche Rolle. In Bezug auf Gerüche geht von Marischka, der Zigeunerin, eine außerordentliche Anziehungskraft aus, dem sich Alexander schwerlich zu entziehen vermag:

„ein waches Stimulans (war) (...) der Geruch ihres Körpers für ihn (...); eine Vermischung von Widerwillen und... geradezu Ekel und Faszination zugleich. So hatte noch kein weibliches Wesen gerochen“ (S. 43)

Der Roman enthält noch viele andere Beispiele, die Alexanders Wahrnehmung des anderen Geschlechts durch Körpergerüche veranschaulichen, und die immer wieder auf Sexuelles deuten. In diesem Rahmen erscheint aber nicht nur sein Hang zur olfaktorischen Wahrnehmung und Bewertung von Bedeutung. Bei näherer Betrachtung

¹²⁰In den „Abhandlungen zur Sexualtheorie“ erläutert Freud, daß das Kind in seiner sexuellen Neigung zu den Elternteilen mit der langsamen Errichtung der moralischen Vorschriften erkennt, daß Blutsverwandte nicht als Liebesobjekte in Frage kommen. Diese Vorschriften werden von Eltern und Gesellschaft auferlegt und vom Kind verinnerlicht. vgl. Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 305

der Eigenschaften und des Zubehörs, mit denen die auf diese Weise wahrgenommenen Frauen bedacht werden, entfaltet sich ein bestimmtes Bild von der Sexualität und dem Charakter der Frau. Es wurde schon festgestellt, daß der weibliche Geruch mit den tierischen Gerüchen vergleichbar ist. Doch nicht allein der Geruch einer Frau wird mit dem der Tiere gleichgesetzt: die Beschreibung von einigen weiblichen Personen weisen sogar auf eine Identifikation zwischen Frau und Tier hin: Marischka wird aufgrund ihrer Schlankheit und ihrer dunklen Haut als „*Rabenvieh*“ (S. 38) bezeichnet; Alexander vergleicht die Hautfarbe einer Sängerin, die einen obszönen Tanz aufführt, mit „*frischer Kalbsleber*“ (S. 41), die Annäherung der Magd auf den noch kleinen Alexander wird folgendermaßen beschrieben:

„Langsam und sich duckend wie ein großes Tier, das sich zu einem gefährlichen Fang anschickt, kam sie näher,“ (S. 204)

Diese Affinität zwischen Frau und Tier deutet gleichzeitig die Sexualität der Frau als eine animalische; diese Form der weiblichen Sexualität findet vor allem in der Marischka ihren Ausdruck; denn „*(w)as Marischka begehrenswert machte, war dieses tierisch Sättigende, (...) das animalisch Verbotene, das dem Umgang mit Marischka anhaftete*“ (S. 32). In der Darstellung des Erzählers scheint ihre Welt fast gänzlich auf dem Geschlechtsakt aufgebaut zu sein. Vom Fürsten über Imre und Joschko bis zu allen Männern des Dorfes und den Feldarbeitern geht sie mit jedem männlichen Wesen eine Beziehung ein, die größtenteils auf rein sexueller Basis existiert, als ob sich ihr Lebenssinn dahinter verbirgt. Dietmar Goltschnigg zufolge ist Marischka „*eine Ausgeburt offenbar der geschlechtsmetaphysischen Phantasien Otto Weiningers*“.¹²¹ Die Saiko-

¹²¹Dietmar Goltschnigg: Psycho- und sozialanalytische Erzähltechnik in George Saikos Romanen, in: Joseph Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntem Autors, Bern, 1990, S. 95

Forschung macht keinen Hinweis darauf, daß George Saiko diese „Phantasien“ gekannt oder bei seiner Darstellung der Frauenfiguren angewandt hat. Jedoch entsprechen die Frauentypen und das allgemeine Frauenbild, die in diesem Werk dargestellt werden, zu den Vorstellungen Weiningers. Otto Weininger behauptet, daß bei Frauen *„der Zustand der sexuellen Erregtheit (...) die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins“* ist. Ihr Gesamtdasein ist *„immer und durchaus sexuell.“*¹²² Das rein sexuelle Wesen der Frau und alle anderen Eigenschaften wie ihre Amoralität, ihre Schamlosigkeit, ihre Neigung zur Polygamie, die in den frauenfeindlichen Anschauungen Weiningers die Kennzeichen der Frau überhaupt sind, scheinen in Marischka verkörpert zu sein. Die sexuell orientierte Existenz der Frau ist im Werk nicht lediglich auf Marischka beschränkt, sondern gilt für beinahe alle Frauenfiguren, deren Daseinsgrund tatsächlich darin liegt, vom Mann in sexueller Hinsicht beansprucht zu werden. Die folgende Szene bestätigt diese Annahme:

„Die Weiber drängten sich aufgereggt mit heißen Körpern zusammen und wußten auch da keinen andern Ausweg, als daß sie Männer brauchten, Männer, die ihre dicken Brüste abschätzten, ihnen die schweren braunen Hände fest auf die Hüften legten oder ihnen zwischen die Schenkel griffen, damit sie sich nicht länger zu fürchten brauchten.“ (S. 400)

Die Frau erfährt nicht nur aufgrund ihrer körperlichen Eigenschaften eine Abwertung, die als tierisch dargestellt werden. Die entgegengesetzte Stellung des Mannes führt zu einem anderweitigen Minderwert der Frau, so daß nun ein Blick auf die männlichen Gestalten weiteren Aufschluß über die unterschiedliche Wertung der Geschlechter bieten wird.

Der Mann zeigt sich im Roman nicht nur von seiner sexuellen Seite. Das Bild des Mannes, das darin seinen Ausdruck findet, entspricht Weiningers

¹²²Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München, 1980, S. 112

Darstellung des Mannes. Weininger sieht den folgenden Unterschied zwischen Mann und Frau:

„Während also W (Weib, H.P.) von der Geschlechtlichkeit gänzlich ausgefüllt und eingenommen ist, kennt M (Mann, H.P.) noch ein Dutzend anderer Dinge: Kampf und Spiel, Geselligkeit und Gelage, Diskussion und Wissenschaft, Geschäft und Politik, Religion und Kunst.“ (S. 111)

Der Fürst ist demnach ein Mann im Sinne Weiningers, da er nicht lediglich in seinen verkappten Frauenbeziehungen dargestellt wird: er ist Politiker, und Wissenschaftler, der auf seinen Reisen exotische Länder durchforscht und sich mit chemischen Präparaten zur Konservierung von Leichen auskennt. *„Seine Versuche einer neuen Art Fischjagd mit Hilfe dressierter Reiher sind in den hierfür in Frage kommenden Kreisen ganz Europas leidenschaftlich diskutiert worden.“ (S. 6).* Der Sexualität der Frau steht also das intellektuelle, gebildete Wesen des Mannes gegenüber, für den die sexuellen Bedürfnisse nur eine geringe Rolle in seinem Dasein spielen. Die Diskrepanz der beiden Geschlechter in Bezug auf ihre Vernunft und ihren Verstand drückt nochmals das niedere Wesen der Frau aus; denn tatsächlich gelten die oben genannten Eigenschaften vielmehr in Männerkreisen; daß Mary aufgrund ihrer Kenntnisse über Vergangenheit, Politik, Moral und ihrer Diskussionsfähigkeit eine Ausnahme und einen Gegensatz zum Weiningerschen Frauentyp zu bilden scheint, ist nur zu augenscheinlich; denn auch diesen Frauentyp nennt und erklärt Weininger. Im allgemeinen vertritt er in seinen Beschreibungen der Geschlechter zwar die Ansicht, daß einer Frau die Möglichkeit zur Bildung aufgrund ihrer extrem sexuell orientierten Natur versagt bleiben muß. Frauen aber, die dennoch eine Fähigkeit dazu zeigen, haben seiner Meinung nach, männliche Züge, die sich schon im Äußeren der Frau bemerkbar machen.¹²³ Die *„elastische(.) Härte des Körpers“ (S. 32),* der

¹²³vgl. a.a.O., S. 7-13, 80-81

„*Flaum überm Mund*“ (a.a.O.) oder der Vergleich der Mary mit einem Jungen (S. 233) gehören zu jenen Merkmalen die Weininger bei einer weiblichen Person als männlich bezeichnet.¹²⁴ Aus diesem Grund muß an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, daß Weininger keinen strengen Unterschied zwischen den Geschlechtern macht; denn als weiblich oder männlich bezeichnet er nur die Merkmale eines Menschen. Seine Definitionen schließen aus diesem Grunde auch Übergangsformen ein - wie z.B. Mary Tremblaye - bei denen eine Frau gleichzeitig männliche Züge tragen kann. Es bestehen also auch Zwischenformen wie „*männliche Weiber*“ aber auch „*weibliche Männer*“; was genau als weiblich oder männlich anzuerkennen ist, drückt sich meines Erachtens in Prinzipien aus, die beide vertreten. Dabei resultiert aus den Behauptungen Weiningers, daß das rein Sexuelle und Natürliche, dem kein Verstand zugesprochen werden kann, unter das weibliche Prinzip und alles andere, mit einem auffälligen Rückgang des Sexuellen unter das männliche Prinzip einzuordnen ist. Wendet man Weiningers Behauptungen auf Mary an, so ergibt sich folgendes Bild: Mary ist, nach ihren Genitalien zu urteilen, eine weibliche Person, aber ihre männlichen Merkmale machen sie zu einem männlichen Weib. Weitere Angaben des Erzählers über Mary, wie z.B. ihre sichtliche Abneigung gegen die Sexualität, die sich darin äußert, daß sie bei der Betrachtung von Pferden „*glücklich (war), wenn sie die Tiere jenseits des entsetzlichen Abgrunds der Paarung wußte*“ (S. 254), oder die Übertragung der männlichen Rolle im Geschlechtsakt auf ihre Person, die in Alexanders „*Vorstellung von ihrer Brust als etwas Spitzbewehrtem, das in den Mann eindringen konnte*“ seinen Ausdruck findet, unterstreichen die Männlichkeit ihres Wesens.

Die männlichen Züge Marys heben aber keineswegs ihre weiblichen völlig auf. Der folgende Vergleich zwischen Mary und Marischka, den der Erzähler Alexanders Empfindungen kommentierend zieht, bestätigt diese Behauptung:

¹²⁴vgl. a.a.O., S. 3-6

„Und nun wußte er plötzlich, warum ihm dies alles so überwältigend kam und ihn festhielt: sie stand am andern Pol, Marischka genau gegenüber, aber sie reichte bis in Marischkas triebhafte Dunkelheit, (...) hier begegnete es ihm wieder und war dennoch an einen Menschen gebunden, konnte an einem Mitmenschen erlebt werden, der das animalisch Verbotene (...) aufhob, indem er es - nun, man könnte fast sagen, zum Gegenstand menschenwürdiger Sehnsucht machte...“ (S. 32).

Alexander kann diese triebhafte Seite Marys nicht an ihrem Äußeren erkennen. Sie erscheint, wie schon an einigen Stellen dieser Arbeit bewiesen, vielmehr männlich. Die Beziehungen, die sie in ihrer Vergangenheit mit zahlreichen Männern einging, oder ihre Mutterschaft sind nicht recht mit ihrer männlichen Wirkung in Vereinbarung zu bringen, aber gerade diese Tatsachen führen Alexander zu der Vermutung, daß Mary eine triebhafte Seite hat. Die Motive, die Mary in ihrer Existenz zu typisch weiblichen Handlungen veranlassen, sind in diesem Zusammenhang ausschlaggebend: ein unglückliches Zuhause und der konventionelle Druck führen zu ihrer Verheiratung; ihre Mutterschaft scheint auch nicht freiwillig erfolgt zu sein, da sie nicht die typische Mutterrolle in ihrer Beziehung zu ihren Kindern übernimmt; sie ist vielmehr unmütterlich. Ihre zahlreichen Affären wurden lediglich aufgrund ihrer finanziellen Not eingegangen und rühren nicht aus den Befriedigungsbestreben ihrer triebhaften weiblichen Regungen. Die in Alexanders Beobachtung hergestellte Verbindung zwischen seiner Mutter und Mary kann angesichts der männlichen Darstellung Marys als zweifelhaft erscheinen. Dieser Widerspruch wird gleichfalls aufgehoben, wenn man die Beziehung zwischen seiner Mutter und ihm in Erinnerung ruft. Die Mutter hat ihrem Sohn gegenüber an der mütterlichen Zuwendung fehlen lassen. Sie war distanziert und ablehnend, das heißt weder im herkömmlichen noch im Weiningerschen Sinne mütterlich. Alexander hat

daher schon in der Mutter eine männliche Frau gekannt, so daß die Brücke zu Mary gerade in der Unmütterlichkeit bzw. männlichen Weiblichkeit der Mutter besteht. Den Geruch der anderen Frauen, sei es die Magd oder Marischka, die eben die Weiblichkeit an sich sind, nimmt er nur deshalb als „*unmütterlich*“ wahr, weil er seinem Begriff von der Mütterlichkeit widerspricht. Dieser Frautyp ist für ihn eine Neuigkeit, der er innerlich widerstrebt. Sein Widerstreben zeigt sich in seiner Empfindung bei der ersten sexuellen Erfahrung, da es ihm „*nicht angenehm gewesen (war), von ihr berührt zu werden*“ oder in den diskrepanten Gefühlen von „*Ekel und Faszination zugleich*“, die durch Marischkas Geruch verursacht werden. Die Ablehnung der rein auf die Triebe angelegten Frau verdeutlicht nochmals ihre Abwertung von seiten der männlichen Perspektive, auf die auch Weiningers Behauptungen wohl begründet sein mögen.

Wie ist aber das stark ausgeprägte sexuelle Interesse des Fürsten zu erklären, der sich trotz dieser Ablehnung und Abwertung der weiblichen Frau auf paradoxe Weise von ihrer animalischen Sexualität faszinieren läßt, obgleich er sich doch zumindest aufgrund seiner intellektuellen Interessen als ein Weiningerscher Mann par excellence erweist? Den Unterschied von Mann und Frau resümierte Weinger, um es noch einmal zu betonen, in seiner Behauptung : „*W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber.*“¹²⁵ Die gesteigerte Ausrichtung auf die Sexualität hingegen wird als die ausschließliche Domäne der Frau vorgestellt. Somit ergibt sich in Hinblick auf die Weiningerschen Theorien die Konsequenz, daß es sich beim Fürsten um einen Mann mit männlichem Charakter aber weiblicher Sexualität handelt.. Einen ausreichenden Beleg für diese Annahme liefert einerseits sein mit „*ein wenig feminine(m) Mund*“ ausgestattetes Gesicht und seine Statur, die er andererseits in der genannten Teilidentifikation mit Joschko zu überbrücken sucht. Der Fürst ist demnach ein Mann mit einer weiblichen

¹²⁵ a.a.O., S. 112.

Sexualität, also wieder eine Übergangs- bzw. Mischform der Geschlechter, wie es auch bei Mary der Fall ist.

Die Sexualität und der geschlechtliche Charakter Joschkos, der selbst von verschiedenen anderen Figuren und allem voran vom Fürsten zum Inbegriff der Männlichkeit gekürt wird, entsprechen nicht den Weiningerschen Theorien. Die Gegenüberstellung von Fürst und Joschko bietet eine Möglichkeit zur Definierung von Joschkos Geschlechtscharakter; dem Erzählerbericht zufolge *„gab (es) da noch manches, das diese landläufige Zusammengehörigkeit von Herr und Diener unterschied und zur noblen Überlegenheit des Fürsten in spürbarem Gegensatz stand. Möglich, daß Joschko zu solchen Besonderheiten das Seine dazutat, denn so auffallend seine Leiblichkeit war, sein Verstand schien günstigsten Falles recht hilflos; ja selbst wenn man den Mangel an Eindrücken und das Fehlen jeder Schulbildung, (...) in Betracht zog, mußte man Joschkos Geist recht winzig bemessen.“* (S. 7)

Der extreme Gegensatz im Verhältnis von Joschkos Körper und Verstand beinhaltet auf geschlechtsmetaphysischer Ebene die Zusammenkunft der krassesten Unterschiede zwischen Mann und Frau: Seine „Leiblichkeit“ als Kennzeichen der Männlichkeit, die sich nicht bloß in seiner Größe, sondern auch immensen Kraft äußert, erscheint aufgrund dieses übertriebenen Maßes als eine Zuspitzung bzw. Idealisierung des Männlichkeitskultes. Die umgekehrte Proportion des Verstandes hingegen deutet diesmal auf eine extrem weibliche Eigenschaft in seiner Person hin, da Weininger den Verstand ausschließlich dem männlichen Geschlecht zuordnet.¹²⁶ Es wäre allerdings nicht richtig, zu behaupten, daß sich in Joschko eine Mischform abzeichnet, die aus der Physiognomie eines Mannes und dem geistigen Inneren einer Frau besteht. Die Asexualität Joschkos z.B. läßt sich weder mit dem sexuellen Wesen des Mannes noch mit dem der Frau vereinbaren. Ebenso irritierend wirkt Joschkos sexuelle Beziehung zu Marischka, die darauf gründet, daß sie *„zum Sakrament gehört(.)“* (S. 167). Die Bindung an ein Sakrament, daß sich hier in Form der

¹²⁶vgl. a.a.O., S. 131-181

Aufrechterhaltung einer Ehepflicht und gleichzeitig seiner Treue zeigt, führt zu einer Komplizierung der geschlechtsspezifischen Festlegung Joschkos, wenn man folgende Ausführung Weiningers bedenkt:

„Jenes Motiv, das einem Verträge Treue wahren heißt, (kann sich) nur beim Manne finden; für die bindende Kraft eines gegebenen Wortes fehlt der Frau das Verständnis.“¹²⁷

Das fehlende Verständnis der Frau für die Bindungskraft eines gegebenen Wortes kann als Resultat ihres nach Weininger fehlenden Verstandes als folgerichtig anerkannt werden. Jedoch entsteht in Joschkos Fall ein Widerspruch, wenn man bedenkt, daß er mit seinem weiblichen Verstand in der Lage ist, eine Reaktion zu zeigen, die vielmehr auf männlichen Verstand zurückzuführen wäre. Auch wenn man inzwischen überzeugt sein darf, daß George Saiko die Sexualität seiner Figuren nach Weiningerschen Angaben gestaltet - denn die Darstellung zeigt eine so große Kongruenz mit seinen Theorien, daß die Möglichkeit des Zufalls kaum glaubhaft erscheint, auch wenn Joschko einen Ausnahmefall darstellt - so muß gerade am Fall Joschkos die Schaffung einer äußerst komplizierten und widersprüchlichen Sonderform anerkannt werden. Nebenbei sei auch bemerkt, daß die Erfüllung der Ehepflicht, obwohl es sich hier um einen asexuellen Mann handelt, gerade auf die Eigenschaft der Konventionen verweist, das Individuum, in diesem Fall seine Sexualität zu formen, so daß auch von der gesellschaftlich bedingten Sexualität gesprochen werden kann. Diese Widersprüche und die Existenz von weiblichen und männlichen Extremen, die Joschko allerdings keine Schwierigkeiten bereiten, erschweren jedoch seine geschlechtliche Deutung. In Anlehnung auf die obige Erörterung über Joschkos Geschlechtscharakter kann behauptet werden, daß es sich bei Joschko um eine Art Zwitter bzw. Hermaphroditen handelt.

¹²⁷a.a.O., S. 289

Infolge der Geschlechtscharaktere, die hier als Kennzeichen der Triebwelt der im Roman vorkommenden Figuren erörtert wurden, soll auf den Geschlechtsakt selbst eingegangen werden, da in ihm die aus den Trieben aufsteigenden Reize ihren Ausdruck finden. Wenn auch der Erzähler dabei nicht alle Figuren berücksichtigt, zeigen sich in der Art und Weise der Triebbefriedigung der Figuren aus der gesellschaftlich niederen Schicht wieder typische Geschlechtsmerkmale, die in Analogie zu den bereits geschilderten Geschlechtscharakteren stehen.

Als die wichtigste Begleiterscheinung der männlichen Triebbefriedigung erscheint die Gewalttätigkeit gegenüber Frauen. Die folgende Szene aus dem Roman bietet Aufschluß über das Wechselspiel von Mann und Frau, das von Gewalt durchzogen ist:

„Im Anfang schlug Marischkas Sprachlosigkeit in Angst und wütende Entschlossenheit um, es gab jedesmal einen harten Kampf, Keuchen und Bisse und zuletzt Imres Fäuste um ihren Hals. Trotzdem war sie die Hingebung selbst.(...) Imre schlug zu“ (S. 170-171)

Andere Männer prügeln Marischka und ihre hochschwangeren Frauen, die hinter ihre Treulosigkeit gekommen sind (siehe S. 137), oder beim Anblick von Milch gefüllten Brüsten fühlen Männer *„die Versuchung (...), hineinzubeißen“* (S. 132). Auffällig ist dabei, daß vielmehr Männer die Rolle des Sadisten und Frauen die des Masochisten spielen. Den Sadismus und den Masochismus im Geschlechtsakt definiert Freud als Formen der Triebbefriedigung, wobei er aber keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern macht, so daß Mann und Frau die Rollen untereinander oder auch in sich selbst tauschen können.¹²⁸ Freuds Feststellung läßt sich insofern für das Werk beanspruchen als es eben diese Verhaltensweisen als Triebbefriedigungen festlegt. Zur Erklärung der Fixierung des Sadismus auf den Mann und des Masochismus auf die Frau können

¹²⁸vgl. Sigmund Freud: Triebe und Tribschicksale: S. 174-175

Weiningers Theorien zu Rate gezogen werden, nach denen *„M in sexueller Beziehung das Bedürfnis hat, anzugreifen (im wörtlichen und im übertragenen Sinne), W das Bedürfnis, angegriffen zu werden, und es ist klar, daß das weibliche Bedürfnis, bloß weil es nach Passivität geht, darum kein geringeres zu sein braucht als das männliche nach der Aktivität.“*¹²⁹

Die Gewalttätigkeit im sexuellen Akt ist also etwas typisch Männliches. Daß die Passivität oder der Masochismus der Frau ebenso stark ist wie die Aktivität des Mannes, kann anhand der Intention der Frau beim Geschlechtsakt begründet werden; denn nach Weiningers Angaben zum Wesen einer Frau besteht diese Intention darin, einen Mann *„zum Ausströmen [d.h. Pollution, H. P.] zu bringen“* (S. 170).

In Hinblick auf die genannten geschlechtsspezifischen Eigenschaften und den Rollen im Geschlechtsakt ergibt sich bei beiden Geschlechtern ein bestimmtes Bild vom anderen Geschlecht, das mit der Überlegenheit des Mannes und dem Minderwert der Frau resümiert werden kann; da Männer auch die sexuelle *„Leistungsfähigkeit (der Frau) (...) auf (ihre) Partnerschaft bezieh(en)“* (S. 42) und somit die Frau als ein Objekt betrachten, das ihnen nachsteht und selbst keine Persönlichkeit besitzt. Der Glaube an die fehlende Persönlichkeit der Frau äußert sich in ihren Vorstellungen. In der vorgestellten Trauungsszene mit Mary denkt z.B. Alexander, daß *„Marys Gesicht (...) dabei nicht wichtig (ist), vielleicht hatte sie überhaupt keines. Die Hauptsache waren die Gesichter der Männer“* (S. 161). Oder Eugens Gedanken schildern den Wert der Frau, die lediglich in ihrer Funktion als Sexobjekt besteht, da er glaubt, *„(e)r würde ihr Gesicht vergessen, er hatte es bereits vergessen, aber ihre Schenkel und Brüste konnte man unmöglich vergessen“* (S. 345).

¹²⁹Otto Weininger: S. 111

3.3. Der Mensch und sein Bedürfnis nach metaphysischem Halt

Nach den eingehenden Untersuchungen der gesellschaftlichen und natürlichen Gegebenheiten, in denen sich die Romanfiguren unmittelbar befinden, wendet sich dieses Kapitel einem Bereich zu, in dem die Irrationalität des Menschen im Mittelpunkt steht. Es handelt sich um die Gebiete „des Animistischen und Magischen“, die dem Dichter zufolge dort beginnen, „wo die rationalen Momente der Welterfassung zu Ende sind“. Als rationale Momente der Welterfassung gelten hier unter der Berücksichtigung der Psychoanalyse eben jene Momente der Wahrnehmung der Welt, die durch das Bewußtsein des Individuums geschieht. Was hier unter rationaler Wahrnehmung der Welt gemeint ist, darf nicht als die ledigliche Aufnahme von Einwirkungen aus der Außenwelt mißverstanden werden. In demselben Maße gelten auch, wie die bisherige Untersuchung bereits bewiesen hat, bewußt gewordene innere Einwirkungen, die aus den Tiefen der Seele bzw. der Psyche hervortauchen, zu der rationalen Welterfassung des Individuums. Die rationale Seite des Menschen, die mit seiner bewußten Wahrnehmung von Innen- und Außenwelt gleichgesetzt wird, reicht nicht aus, um sein ganzes Wesen zu erklären. Er zeigt auch viele Verhaltensweisen, die sich nicht in rational erfaßbaren Kausalitäten erklären lassen. Vieles liegt in ihm, präziser ausgedrückt, in seinem Unbewußten, das nicht zu seinem Bewußtsein vordringt, aber seine Handlungen dennoch bestimmt. Der spezifische Charakter dieses unbewußten Materials ist Freud zufolge, daß ihre Beweggründe oder ihr Ursprung dem Individuum nicht mehr bekannt sind, aber ihr Vorhandensein ihn zu bestimmten Empfindungen und Handlungen führt.¹³⁰ Das Individuum befragt sich und andere nicht nach den Gründen, die ihn zu diesen Verhaltensweisen führen, sondern unterwirft sich dieser irrationalen Bestimmung. Schon in den Erläuterungen

¹³⁰vgl. Sigmund Freud: Zwangshandlungen und Religionsübungen, in: Anna Freud und Ilse Grubrich Simitis (Hrsg): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd 2, Frankfurt am Main, 1978, S. 193-200

zu den Trieben des Menschen wurde auf unbewußte Ebenen der Seele eingegangen. In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt nun auf jenem Hang des Menschen, sich an rational nicht erklärbaren Phänomenen festzuhalten. Als solche denkt man natürlich in erster Linie an den Glauben an eine höhere Macht. Aus diesem Glauben erwächst jeweils eine Religion, durch deren Sanktionen und Erteilung von gewissen Verboten, Rechten und Freiheiten, das Leben des Gläubigen bestimmt wird.

Die wichtigste Figur in diesem Zusammenhang ist der Bruder des Fürsten, der eine geistliche Laufbahn der Stellung des Feudalherren vorzieht. Das Motiv, das den Bruder zu dieser Lebensweise führt, ist bezeichnend: Eine unglückliche Liaison, die er sich mit der Frau eines Botschafters erlaubt, nimmt sein Ende. Diese Enttäuschung führt den Bruder unmittelbar zum Abbruch seiner militärischen Laufbahn und seiner Entscheidung für die Kirche. Als Begründung gibt er vor, daß *„(n)iemand (...) glücklich sein (könne), der nicht besitze, was er in tiefstem Grunde zu besitzen wünsche. Und eigentlich habe er nie etwas anderes als die Wahrheit zu besitzen gewünscht. Ohne diesen Besitz gebe es kein Glück. Es sei also nichts Besonderes passiert, (...), als daß er es satt habe und durchschaue, wie wenig Glück jeder irdische Besitz bedeute. Er habe eben eingesehen, daß es nur eine unwandelbare Wahrheit gebe, und die sei in Gott“* (S. 98). Sein Verzicht auf das irdische Glück und die Wendung zu Gott ist in diesem Fall als Flucht zu interpretieren, da der Bruder in dieser metaphysischen Sphäre sich offensichtlich vor der Gefahr geschützt sieht, Enttäuschungen ausgesetzt zu sein, die ihn unglücklich machen. Seine geistliche Laufbahn kann ihm diesen Schutz gewähren, weil er sich als Katholik zumindest das Keuschheitsgebot auferlegen muß. Die Suche nach der Wahrheit ist aber lediglich eine rationalisierte Erklärung, um die eigentlichen Hintergründe zu verdrängen, die in seiner unglücklichen Liebesaffäre liegen. Er ist unfähig, Niederlagen standzuhalten und begibt sich in die unantastbare Isolation der Kirche und des Glaubens. Daraus ist zu folgern, daß er nicht aus Überzeugung der Kirche beigetreten ist, sondern einen Ausweg darin gefunden hat, in der er sich eine Welt fern von irdischen Sorgen schaffen

konnte. Die psychoanalytischen Erklärungen Freuds unterstützen diese Tatsache, da der Mensch ihnen zufolge die Welt aus seinen Nöten heraus so zu formen versucht, daß sie seinem Willen, Herr über die eigene Welt zu sein, entgegenkommt,¹³¹ und das ist für den Bruder nur in der Kontemplation möglich.

In dieser neuen Rolle übt der Bruder einen gewissen Einfluß auf andere Romanfiguren aus, der der Betrachtung wert ist. Es wurde bereits erwähnt, daß der Bischof ein enthusiastischer Verteidiger der Konventionen ist. Deswegen greift er auch in das Leben des Fürsten ein. Er versucht vor allem die Beziehungen des Fürsten zu Frauen zu regeln und übt Druck auf ihn aus, damit sein Bruder heiratet, anstatt unsittliche Beziehungen wie zu Marischka zu pflegen. Bedenkt man, daß der Bischof vor seinem Antritt der geistlichen Karriere eine Beziehung zu einer verheirateten Frau pflegt, deren Unsittlichkeit ihn nicht im geringsten stört, zeigt seine Kontrolle über das Leben des Fürsten die starke Wandlung im Bischof. Nunmehr besetzt er außerhalb der Grenzen der Kirche eine Stellung, deren Schwerpunkt darin liegt, das Leben anderer zu ordnen. Diese Eingriffe nimmt er allerdings kraft seines Amtes als Bischofs vor und erzielt eine Wirkung, die weit über seine physische Kraft hinausgeht. Zur Erklärung dieser Wirkung bedarf es hier einiger Ausführung über die seelischen Zusammenhänge zwischen Individuum und Glauben. Die Religionen sind bekanntlich Ordnungen, die den Gläubigen bestimmte Vorschriften und Verbote auferlegen, deren Einhaltung von besonderer Relevanz ist. Darin sind sie mit den Tabusystemen vergleichbar, die ebenfalls auf der Einhaltung von Verboten beruhen. Freud zufolge ist das Tabu das älteste Gesetzeskodex, das es noch vor jeder Religion gegeben hat und welches daher nicht an die Vorstellung eines Gottes gebunden ist.¹³² Es wird sich im weiteren herausstellen, daß die Annahme einer Gottesexistenz dabei auch keine Rolle spielt, sondern vielmehr die Gesetzeskraft, welche Religion und Tabus gemein haben. In Bezug auf die Ursache, auf die man diese

¹³¹vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu, in: Anna Freud und Ilse Grubrich Simitis (Hrsg): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd 2, S. 267

¹³²vgl. a.a.O., S. 217

geheimnisvolle Wirkungskraft des Bischofs zurückführen kann, betrachtet man folgende Feststellung Freuds:

„Als die Quelle des Tabu wird eine eigentümliche Zauberkraft angesehen, die an Personen und Geistern haftet (...); sie sind der Sitz einer furchtbaren Kraft (...). So sind Könige und Priester Inhaber einer großartigen Kraft.“¹³³

Hinter seiner Macht über den Fürsten und Marischka verbirgt sich also nicht die Eigenschaft des Bischofs, der Bruder des Fürsten zu sein, sondern die Projektion der mit dem Glauben verbundenen Ahnung von seiner furchtbaren Kraft in seiner Person als Vermittler einer höheren Kraft. Marischkas Verhalten läßt sich unmittelbar auf diese Tatsache zurückschließen. Ihrem Widerstreben gegen die Heirat mit Joschko und gegen die Aufgabe der sexuellen Beziehung zum Fürsten setzt der Fürst den Wunsch des Bischofs entgegen. Die Folge ist die Wendung von Marischkas Widerstand in Gehorsam; denn auch in ihren Augen vertritt der Bischof eine geheimnisvolle Macht, die unabhängig von seiner Existenz als Mensch wahrgenommen wird. Darin bewahrheitet sich ebenfalls die Feststellung, daß *„wenn ein (...) Priester ein Tabu auferlegt, (...) es wirksamer ist, als wenn es von einem gewöhnlichen Menschen [in diesem Fall dem Fürsten, H.P.] käme.“¹³⁴* Das folgende Zitat aus dem Roman verdeutlicht diese außergewöhnliche Aura des Bischofs in der Wahrnehmung Marischkas:

„Und mit einemmal war es möglich, vom Bruder zu sprechen, von dem ausdrücklichen Wunsch, ja, von dem Befehl Seiner bischöflichen Gnaden. (...)“

¹³³a.a.O., S. 218-219

¹³⁴a.a.O., S. 219

(D)er Fürst sah es an ihrem [Marischkas, H.P.] Gesicht, dieses Argument wirkte. Oh, er kam vorwärts, er würde es durchsetzen, wie man bei einem Kind etwas durchsetzt, dem man mit einem bösen Popanz droht, der geheimnisvoll und mächtig gleich aus der Tür treten wird, oder damit es noch wirksamer ist, mitten aus der Wand; gegen ihn nützen die versperrten Türen nichts: mitten aus der Wand...“ (S. 96)

Die Reaktion Marischkas beruht auf einer Erwartungsangst vor einer göttlichen Bestrafung, die sie treffen wird, wenn sie sich seinem Willen nicht unterwirft; denn sie sieht ihn *„mit solchen Schrecken des Vollzuges ausgestattet, daß (...) man nicht anders konnte, als stockenden Herzens ins Knie zu sinken“* (S. 97). Obwohl sie an andere Götter glaubt, unterwirft sie sich, einer inneren Warnung folgend, dem Bischof. Das liegt vor allem darin begründet, daß *„die Strafe für die Übertretung eines Tabu (...) wohl ursprünglich einer inneren, automatisch wirkenden Einrichtung überlassen (wird)“*¹³⁵, und diese Einrichtung nicht allein beim Tabuierten, sondern auch beim Gläubigen vorhanden ist. Auf dieselben Gründe läßt sich die Wirkung der Großmutter Eugens - in seinen persönlichen Erinnerungen an die Vergangenheit Rußlands - zurückführen, deren temperamentvolle Rede gegen die Flucht während der Zeit des Ersten Weltkrieges als der Aufruf einer Heiligen durch ihren Mund mißverstanden wird. Das Mißverständnis wirkt Wunder: Alle Dorfbewohner wenden sich von ihren Fluchtplänen ab und glauben *„(was) diesem Tag vorausgegangen war, (...) ein Alpdruck gewesen sein (konnte), die Sinnlosigkeit böser Träume, die mit jähem Schreck in die Wachheit münden“* (S. 351).

Eine auffällige Komponente von Personen mit dieser *„großartigen Kraft“*, die schon aus den obigen Beispielen hervorgeht, ist ihre gleichzeitige Gefährlichkeit.¹³⁶ Die Gefahr allerdings besteht eben darin, daß man bei

¹³⁵ a.a.O., S. 218

¹³⁶ vgl. a.a.O., S. 220

jeglichem Widerstand bestraft werden kann. Daher ist der Bischof in Marischkas Wahrnehmung mit „*Schrecken des Vollzugs ausgestattet*“ oder die Dorfbewohner wagen sich zu keinem Widerspruch, die sich gegen die zum Tabu¹³⁷ gewordene Barinja erhebt. Der Bischof und Eugens Großmutter werden auf diese Weise zum Ausdruck einer abstrakten Kraft, deren Macht nicht hinterfragt, aber deren Totalität einspruchsfrei anerkannt wird.

Der Glaube an unerklärliche Mächte und ihre furchteinflößenden Vermittler impliziert den Gedanken an das Leben nach dem Tod. Der Erzähler Saiko widmet daher auch dem Tod große Aufmerksamkeit. Den Auslöser für die Beschäftigung mit dem Tod und den Toten bildet unmittelbar die tödliche Erkrankung Joschkos und die Kundgebung des Ausstopfungsplans. Es zeigt sich, daß kein Zweifel über ein weiteres Leben nach dem Tod besteht. Die Ausstopfung kommentiert der Autor als *„eine wunderbare Möglichkeit, auf eine sichtbare Weise weiterzuleben als Seine Hochwürden, der Herr Pfarrer, es versprach und die Heiligen in der Kirche es gewährleisteten.“* (S. 324) Der Tod wird allerdings nicht lediglich als ein Ableben betrachtet, bei dem der jeweilige Mensch das Diesseits verläßt und in das für ihn bestimmte Jenseits übersiedelt. Er bleibt in den Vorstellungen der Lebenden noch immer in einem Verhältnis zu ihnen, in dem sich die Stellung des Lebenden zum Toten äußert. Folgende Gedanken Marischkas verdeutlichen dieses Verhältnis:

„Joschko (hatte) (...) noch in seiner Krankheit soviel Gewalt über die Lebenden (...). Aber in das Nachher entrückt, lebendig gewissermaßen und doch mit den jenseitigen Kräften der Toten ausgestattet“ (S. 325)

¹³⁷Es gehört zu den Arten von Tabus, daß sie von Priestern oder Heiligen auf andere übertragbar sind. So vollzieht sich in der Messeszene diese Übertragung von der Heiligen auf die Barinja. Von da an sind beide in den Augen der Dorfbewohner identisch, vgl. a.a.O., S. 218

Eine Ähnlichkeit zwischen den irrationalen Kräften der Heiligen, der Geistlichen und der Toten ist unverkennbar. Jedoch wird den Toten eine Macht beigemessen, die über alle anderen Tabugestalten hinaus weist. Bei den primitiven Naturvölkern, die nach den bisher genannten Tabuvorstellungen leben, werden Tote als besonders gefährlich wahrgenommen und zum Feind erhoben, den man bannen muß.¹³⁸ Der Mensch durchlebt demnach beim Übergang vom Leben in den Tod eine Metamorphose, bei der er menschliche Eigenschaften von sich abstreift und sein Geist mit übermenschlichen Kräften ausgestattet wird. Der folgende Auszug aus dem Roman schildert deutlich diesen Übergang:

„Die Männer gingen zögernd weg, bedrückt und fast mit etwas wie Wut gegen den Sterbenden, der bereits auf dem Totenbett keiner der Ihrigen mehr war, den man schon jetzt fürchten mußte.“ (S. 461)

Von den Toten geht eine Bedrohung aus, die sich auf den Lebenden richtet. Diese Bedrohung löst beim Lebenden Angst aus; denn *„(Sie) [die Toten, H.P.] haben kein menschliches Herz mehr und kennen keine Schonung“* (S. 466). Abgesehen davon, daß sich die Primitiven im allgemeinen vor Toten fürchten und schützen mußten, standen in ihren Vorstellungen jene Menschen, die den Tod eines anderen herbeigeführt haben, unter einer besonders großen Gefahr,¹³⁹ da sie das Tabu *„(d)u sollst nicht morden“* übertreten haben und *„die Ermordeten, (...) ihren Mörder als böse Geister verfolgen“*.¹⁴⁰ Unter der Last, dieses Tabu übertreten zu haben, leiden Marischka und Imre und glauben daher in dem Silberreiherr, der sie auf ihrer Flucht begleitet, den rachedurstigen Geist Joschkos zu erkennen:

¹³⁸vgl. a.a.O., S. 243-260

¹³⁹vgl. a.a.O.

¹⁴⁰a.a.O., S. 249

„Wenn die Toten sich an einem rächen wollen, der sich entfernt und von Ort zu Ort zieht, folgen sie ihm häufig als Vogel (...) wehe, wenn die, denen es gilt, solche sind, die mit dem Toten, während er noch atmete und warm war und Hoffnung hatte, kein Erbarmen kannten!“ (S. 525)

Imres und Marischkas Reaktion auf diese drohende Gefahr ist kennzeichnend für zwei voneinander abweichende Formen des menschlichen Glaubens an Metaphysisches. Imre, ein Christ, überläßt sich seinem Schicksal. Sein Fatalismus zeigt sich an seiner Skepsis, als Mensch etwas gegen außermenschliche Kräfte ausrichten zu können; er fragt sich, ob *„es einen Sinn (hat), etwas zu unternehmen? Ein Verhängnis aufhalten zu wollen, das unabwendbar ist? Wohin du dich wendest, und so schnell du auch läufst, dein Schicksal läuft mit.“* (S. 526) Es sitzen noch jene Ideen der Zeit vor allen Religionen in ihm fest, die vorgeben, daß *„das verletzte Tabu (...) sich selbst (rächt)“*¹⁴¹ und die Strafe auf den Fuß folgt. Marischkas Reaktion enthält eine neue Komponente, die sich in der Bewältigung des Tabuierten Joschko mit Hilfe von Magie und Zauber offenbart. Über die Anwendung von Magie und Zauber gegen Tote bemerkt Freud, daß die Primitiven mit Hilfe von bestimmten Zeremonien versucht haben, den Geist eines Verstorbenen von sich fern zu halten. Das Wesen dieser Zeremonien beruht, so Freud weiter, auf keinen magischen Beschwörungen, sondern besteht aus der Einschränkung einiger täglicher Bräuche, einem Fasten ähnlich, durch die sich die Primitiven vor dem eventuellen Angriff der Verstorbenen schützen.¹⁴² Die Magie hingegen wird gewöhnlich als Umgang mit Kräften angesehen, die der Sphäre von Geistern und Dämonen zugesprochen wird; denn wer wird sich in diesem Zusammenhang nicht an Hexen und Magier aus den Märchenbüchern seiner Kinderzeit erinnert fühlen? Bevor die Bewältigung des Toten mit Marischkas Zaubermitteln erörtert werden kann, bedarf es

¹⁴¹a.a.O., S. 218

¹⁴²vgl. a.a.O.

einer eingehenden Darstellung ihrer Person, die im Zusammenhang mit übernatürlichen Kräften steht und weiter zurückliegt als die Erfassung der Primitiven in Bezug auf den Glauben auf metaphysischer Ebene existierender Mächte.

Schon im ersten Viertel des Romans teilt der Erzähler mit, daß *„Marischka (...) sehr erfahren (ist) in der Wissenschaft von den Steinen. Sie weiß, welche Steine krank oder gesund machen, welche das Blut verdorren und die Säfte austrocknen; sie kennt die Kraft der blauen und gelben, der grünen und roten und die Sprüche, die man dazu hersagen muß.“* (S. 134) Diese Kenntnisse setzt sie zuerst gegen den Fürsten ein, weil sie ihre Abfertigung in ihrer Beziehung und die darauffolgende aufgezwungene Heirat mit Joschko nicht überwinden kann. Sie möchte sich mit Hilfe einer Puppe rächen, die dem Fürsten nachgebildet ist. Über die Anwendung von Puppen, die einen Nahestehenden stellvertreten, weist Freud darauf hin, daß *„(e)iner der verbreitetsten magischen Prozeduren, um einem Feind zu schaden, (...) darin (besteht), sich ein Ebenbild von ihm aus beliebigem Material zu machen“*.¹⁴³ Das ist ein Brauch, den man heute noch im magisch-religiösen Geheimkult auf Haiti in der Form der Voodoopuppe kennt. Marischkas Material ist allerdings nicht beliebig. Sie benutzt die Steine, die sie vom Fürsten persönlich erhalten hat. In den Erklärungen Freuds zur Bekämpfung der Feinde bietet bei den Primitiven der Einsatz von Gegenständen in den Vernichtungszeremonien, die dem Feind gehören, eine andere Möglichkeit, dem Feind zu schaden.¹⁴⁴ Marischka wendet gleichfalls beide Möglichkeiten an. Die Anordnung der Steine bietet auf den Fürsten rückweisenden Aufschluß:

„Von den zwei längsten Ketten bindet sie die eine um die Knöchel des Silbernen, als ob sie ihn fesseln wollte, die andere windet sie ihm um den linken Arm und befestigt sie dort, wo das Herz ist. Unter den Kleidern und Röcken

¹⁴³a.a.O., S. 264

¹⁴⁴vgl. a.a.O., S. 266

aber, zwischen den Schenkeln, macht sie den größten Stein fest, der länglich-rund ist und glanzlos dunkelgelb. Alles hat seine Bedeutung, (...) und Marischka verrichtet es, während sie in ihrer Sprache redet.“ (S. 134-135)

Der große länglich-runde Stein, der an der Puppe gerade an der Stelle angebracht wird, wo bei Menschen sich die Genitalien befinden, ist als Nachbildung des Phallus zu deuten. Ebenfalls assoziiert Marischka mit dem Phallus direkt den Fürsten, mit dem sie, wie schon erwähnt wurde, eine rein sexuelle Beziehung pflegte. Der Vergleich der Ketten mit Fesseln deutet auf Marischkas Vorhaben, sich des Fürsten zu bemächtigen. Die Wirkung bleibt nicht aus, der Fürst wird von ständigen Gedanken an Marischka getrieben, die mit einem Gefühl des Unwohlseins verbunden sind. Die Puppe soll den Fürsten von ihr abhängig machen, obwohl es keine Möglichkeit zu ihrer Vereinigung mehr gibt und Marischka sich dessen bewußt ist. Sie will durch diese magische Kraftausübung seine Beziehungen vereiteln, indem sie den Geschlechtsverkehr mit der Puppe nachvollzieht und ihre Absichten im Umgang mit der Puppe äußert: Sie liebkost sie und führt Gespräche mit ihr, in denen sie vorgibt, *„alles wird er haben, er wird Augen machen, was er bekommt, aber das nicht, nein, nicht diese Neue...“* (S. 135) Diese Neue ist ohne Zweifel Mary. Der nächste Schritt, den sie in diesem Zusammenhang macht, ist die Prophezeiung, daß *„(einer) (...) aus der Fremde (kommen wird) - vielleicht ist er schon unterwegs...“* (S. 168) Berücksichtigt man die Freudsche Theorie über die Allmacht der Gedanken, nach denen der Mensch fest an die Wirkungskraft seiner Gedanken glaubt und versucht, durch intensives Denken oder durch das Aussprechen seiner Gedanken die Dinge seiner Außenwelt seinen Wünschen gemäß zu organisieren,¹⁴⁵ ist Marischkas Prophezeiung als Wunschdenken zu interpretieren, durch welche sie kraft ihrer gedanklichen Macht die Vernichtung der Beziehung von Fürst und Mary herbeiführen möchte. Ihre Prophezeiung geht schließlich auch in Erfüllung und ihr

¹⁴⁵vgl. a.a.O., S. 267

Zusammenhang mit Marischka wird in den Gedanken Joschkos manifestiert:

„Er dachte an den Mann [Eugen, H.P], der plötzlich aufgetaucht war, wer wußte, aus welcher Fremde herbeigeht durch Marischkas Zauberspruch und durch das, was sie mit ihrem Silbernen tut“ (S. 213-214).

Es ist bekannt, welche Bewandnis die Beziehung zwischen dem Fürsten und Mary nahm, nachdem Eugen aufgetaucht ist. Da die Erfüllung dieser Prophezeiung im Roman nicht als bloßer Zufall erscheint, sondern die Bestätigung der Wirksamkeit der von Marischka mit Zaubermitteln angegangenen Bemühungen enthält, dem Fürsten Schaden zuzufügen, gewinnt Marischka die Eigenschaften eines Dämons. Sie ist gleichfalls ein Wesen jener Sphäre, in der schon der Bischof und die Heilige als Tabuierte erscheinen. Das bedeutet, daß mit ihrer Übertretung aller Tabus, die sich in Form ihrer schädlichen Aktivitäten zeigt, sie selbst zum Tabu geworden ist.¹⁴⁶ Ein Übergang hat stattgefunden, auf die gleiche Art wie bei den Toten. Nun gehört es zu den Eigenschaften der Tabus, daß jeder Mensch, der damit in Berührung kommt, nicht nur selbst zum Tabu wird, sondern auch gleichzeitig der Bestrafung entgegensehen muß, die sich aus der Übertretung des Tabus ergibt. Joschko gerät in der Zerstörung des Silbernen mit einem Tabu in Berührung, die gleichfalls seinen Tod besiegelt. Infolgedessen wird er von Marischka vergiftet. Der Zauber, der auf den Fürsten wirken sollte, hat ihn ebenfalls in seinen Bann gezogen, jedoch zeigt sich auch hierin die feste Beziehung zwischen Fürst und Joschko, die auch in diesem Falle nicht anders enden könnte, als daß das Vernichtungsvorhaben Marischkas auf Joschko zurückwirkt, wie in der folgenden Darstellung schon prädestiniert wird:

¹⁴⁶Freuds Feststellung „Wer ein Tabu übertreten hat, der ist dadurch selbst tabu geworden“ ist auf die Situation Marischkas übertragbar, S. 218. Die weitere Ausführung über ihre Person wird dies nochmals bestätigen.

„Wenn Joschko in der Nähe Seiner Durchlaucht steht und nur die Hand auszustrecken brauchte, um ihn zu berühren, ist es ein banges Gefühl von Sicherheit, der Schutz, der von Joschko ausgeht und sich auf Seine Durchlaucht erstreckt, aber dennoch zurückwirkt und nun Joschko umfaßt. So als ob beide sich wechselseitig hielten.“ (S. 135)

Die Tabuberührung führt zu Imres Bestrafung durch seine Hinrichtung im Sumpf, in die er gleichfalls unter dem dämonischen Einfluß Marischkas widerstandslos einwilligt. Sein Glaube an die Allmacht seiner Gedanken erscheint als zu schwach, als daß er sich vor seinem Ende zu bewahren weiß, so daß *„Marischkas Winken, die vernichtende Flamme, die immer nur eine Verheißung bleibt, Marischkas zäher leise-heimlicher Wille, der Imres innerstem Plan zuwider ist und ihn dennoch zwingt, so daß er tut, was gegen ihn ist.“* (S. 541) Marischka behauptet sich jedoch vor jeder Gefahr, die sich im Zusammenhang mit ihren Untaten stellt. Lediglich ein Verfall ihres Äußeren ist bemerkbar, der als ihre Bestrafung aufgefaßt werden kann. Ihr Überleben scheint sich gerade darin zu begründen, daß sie als *einzigste einen festen Glauben an das Übernatürliche nicht verliert.* Als ein Beweis dieser Tatsache kann die Feststellung Micks gelten, der gegen die Ausrufe der frommen Gise, Zauberei und Magie seien *„Verführungen des Bösen! (...) der Aberglaube der Europäer“* (S. 105), einwendet, *„(f)ür den Eingeborenen ist's eben kein Aberglaube. Man muß den Glauben haben, der Glaube ist alles!“* (a.a.O.).

Rieder zufolge ist Marischka auch *„als Gegenpol zum Bischof zu verstehen.“*¹⁴⁷ Er bietet allerdings keine weitere Erklärung zu dieser Feststellung. Betrachtet man beide Figuren aus der Sicht der Religion, so mag sich diese Feststellung als richtig erweisen, denn Marischka erscheint hier als Mörderin und Ehebrecherin und bedient sich noch dazu teuflischer Mittel wie der schwarzen Magie. Der Bischof hingegen vertritt jene Macht,

¹⁴⁷Heinz Rieder (1970): S. 40

die diese Art von Handlungen verbietet und über sie richtet. Jedoch erweist sich die Ausrichtung des Vergleichs der beiden Figuren allein auf diese Perspektive als ungenügend, wenn man die Entwicklungsgeschichte der Religionskultur im Lichte Freuds berücksichtigt. Er unterteilt diese Entwicklung in chronologischer Anordnung in folgende Denksysteme:¹⁴⁸

a) die animistische, in der die Menschheit an Tabus, Magie und Zauber und an die Kraft ihrer Gedanken glaubt, b) die religiöse, in der man bereits an Götter glaubt und die Allmacht der Gedanken ihnen überantwortet, aber ein Gesetzeskodex wie das Tabu fortbesteht, c) die wissenschaftliche, in der man sich vom Glauben an die Übernatur abwendet und alles auf rationaler Ebene erklärt, aber ein gewisses Stück des primitiven Allmachtsglaubens weiterexistiert. In Anlehnung auf diese Entwicklungsgeschichte und die vorangegangenen Erläuterungen zu ihrer Person enthüllt sich in Marischka eben dieser als animistisch bezeichnete Mensch, der eine Vorstufe des religiösen Menschen bildet. In diesem Sinne ist der Bischof nicht ihr Gegenpol, sondern die entwickeltere Form Marischkas, da das Verhältnis von Gut und Böse in diesem Rahmen keine Bedeutung trägt. Der Tabucharakter, der den obigen Ausführungen zufolge beiden in gleichem Maße innewohnt, bestätigt ohnehin eine ursprüngliche Gemeinsamkeit. Die letzte Stufe in dieser Entwicklungsgeschichte verkörpert der Fürst, dessen Erläuterung aus Gründen der logischen Folge bis zu diesem Punkt hinausgezögert wurde und nun vorzunehmen ist.

Die Beziehung der beiden Brüder soll den Ausgangspunkt der Analyse bilden. Der Fürst ist nicht mehr in der Lage, im Bischof seinen Bruder zu sehen. Er fühlt sich in dem Gedränge seiner weltlichen Verantwortungen, die er nicht zu meistern weiß, vom Bruder im Stich gelassen. Die daraus entstandene Distanz ist durchsetzt von einer gewissen Fremdheit. Deshalb betrachtet der Fürst seinen Bruder nicht als Verwandten, sondern als einen Geistlichen und Feind, dessen Stärke er aber nicht leugnen kann.¹⁴⁹

¹⁴⁸ vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu: S. 271

¹⁴⁹ siehe dazu Kap.3.1.

Diese Tatsachen zeigen eine sichtliche Ablehnung jenes Systems, das im Bruder seine Verkörperung findet. Daß der Bruder trotzdem einen Einfluß auf ihn ausübt - denn „den Fürsten beschlich das unruhvolle Befremden, wenn er den Bruder bei der heiligen Handlung sah“ (S. 97) - deutet auf die Überbleibsel des primitiven Glaubens im weitaus kultivierten Menschen. Der Glaube ist beim Kulturmenschen auf das geringste reduziert¹⁵⁰. Das zeigt sich gerade in seiner Ablehnung von Gott, der dem Fürsten nach „(eine) naive(.) Anhäufung aller menschlichen Superlative“ (S. 406) ist. D.h. er sieht Gott nicht als eine metaphysische Existenz, sondern als die Allegorie der menschlichen Ideale.¹⁵¹ Aus dieser Einstellung ergibt sich auch eine andere Erfassung des Toten. Das Tote ist für den Fürsten keine Angstquelle, vor der es gilt, sich zu beschützen, sondern ein Gegenstand seiner wissenschaftlichen Experimente mit Konservierungsmitteln und der Beweis der physikalischen Erhältbarkeit im Gegensatz zu der metaphysischen, die im Glauben gefestigt liegt.

Welche Rolle spielen die metaphysischen Komponenten des menschlichen Daseins, deren verschiedene Formen in diesem Kapitel anhand der Figuren vorgestellt wurden, im Zusammenhang mit seinem Unbewußten? Dazu zieht man an dieser Stelle Freud zu Rate, der zwischen dem Menschen und dem Metaphysischen das folgende Verhältnis sieht:

„Die Geister und Dämonen sind nichts als die Projektion seiner [des Menschen, H.P] Gefühlsregungen; er macht seine Affektbesetzungen zu Personen, bevölkert mit ihnen die Welt und findet nun seine inneren seelischen Vorgänge außer seiner wieder. (...) (D)iese Neigung (erfährt) dort eine Verstärkung (...), wo die Projektion den Vorteil einer psychischen Erleichterung mit sich bringt.“¹⁵²

¹⁵⁰vgl. Anm. 19

¹⁵¹diese Art der Gottesauffassung stimmt mit der von Freud vorgegebenen Theorie der Bildung einer religiösen Weltanschauung überein, nach der Gott in Übereinstimmung mit den vom Menschen erwünschten Eigenschaften gebildet wird: vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu: S. 271

¹⁵²a.a.O. S. 274

Denkt man zurück an die Handlungen der Figuren, erkennt man denselben Zusammenhang wieder: Der Bischof projiziert seine Niederlagen in das irdische Dasein, so daß er erst in der Wendung zur Metaphysik Gottes diese erfolgreich zu verdrängen glaubt. Im Silbernen schafft sich Marischka einen Ersatz zur entbehrten geschlechtlichen Beziehung zum Fürsten, das ermöglicht ihr gleichfalls die Überwindung ihrer Enttäuschung, die sie bis dahin nicht überwinden konnte. Gleichzeitig projiziert sie ihre Feindschaft in diese Puppe und in ihre Prophezeiung, die somit zur selbständigen Existenz außer ihrer selbst wird. Ihre Schuldgefühle und Ängste komprimieren Imre und Marischka in einem Vogel, in dem sie den Geist von Joschko zu sehen glauben, so daß der Vertreibungstanz Marischkas gleichzeitig als ein Reinigungsakt aufgefaßt werden kann, durch den sich beide dieser Schuldgefühle entledigen wollen. Ebenso ist die Horoskopsucht der Gräfin Querian, einer Bekannten des Fürsten, als Projektion der menschlichen Ängste vor dem Ungewissen zu interpretieren, da der Fürst diese als *„eine in Umbruchs- und Niederlagenzeiten unter den Betroffenen offenbar symptomatische Erscheinung“* (S. 150) definiert. Sie verlegt unbewußt ihre Zukunftsängste in die Horoskope und glaubt darin eine Beschwichtigung zu finden. Aus denselben Gründen bildet sich Marischka ein unabhängiges Bild von Imre genauso wie der Fürst von seinem Bruder, mit welchen sie die Betreffenden mit den von ihnen erwünschten Eigenschaften ausstatten. Alle diese Projektionen der seelischen Nöte und Wünsche in eine metaphysische Existenz führen zu einer sichtlichen seelischen Erleichterung, so daß man daraus schließen kann, daß der Mensch sich darin einen metaphysischen Halt schafft.

3.4. Das Anliegen des magischen Realismus: ein multivalentes Menschenbild

In Verbindung zu George Saikos Ansatz zum „magischen Realismus“ wurde sein Hauptwerk, der Roman „Auf dem Floß“, in den vorangegangenen drei Kapiteln behandelt. Die Arbeit darüber bestand in der Analyse des Menschen in seinen Relationen zu Gesellschaft, zu den Trieben und zu seinem metaphysischen Halt, und den entsprechenden Parallelen der Schichten der Menschenseele, aus denen sich das Menschenbild des magischen Realismus von George Saiko zusammensetzt. In diesem Kapitel soll in der Verbindung dieser Einzelteile zu einem Ganzen veranschaulicht und nachgewiesen werden, daß gerade in der Darstellung eines multivalenten Menschenbildes das Anliegen des magischen Realismus liegt und die Bedeutung dieser Darstellung erörtert werden.

Die Beschäftigung mit dem Phänomen Mensch ist ohne Zweifel seit Beginn jeder literarischen und künstlerischen Tätigkeit nachweisbar. Je nach Zeitgeschehen, Milieu, Weltsicht und Intention des Künstlers durchlebt sie in der Literatur- wie Kunstgeschichte einen inhaltlichen wie formalen Wandel: Sei es in der mittelalterlichen höfischen Literatur um der Minne und den Tugenden des Menschen willen, sei es in Renaissance und Humanismus um der Erkenntnis seines Wertes, im Barock um den Ausgleich seiner Zerrissenheit zwischen dem Diesseits und dem Jenseits oder seiner Bekehrung, in der Aufklärung um seines Verstandes oder im Sturm und Drang um seines Genies, oder in der Klassik um seines Idealtypus', in der Romantik um seine Empfindungen, im 19. Jahrhundert um sein politisches wie gesellschaftliches Engagement, um seines Ichs und um seines Verhältnisses zum Milieu willen. Ein wesentlicher Zug dieser Entwicklung zeigt sich in der Behandlung des Menschen und des mit dem Menschen Verbundenen, so daß er immer mehr in den Mittelpunkt gerückt wird, bis sich sein Bild im zwanzigsten Jahrhundert in seinen

mannigfachen Varianten derart kompliziert, daß es problematischer wird, die Literatur dieses Jahrhunderts anhand einiger wesentlicher Stichwörter zu charakterisieren. Der Mensch ist nicht mehr Objekt, er ist zum Subjekt geworden, dessen Innere und Individualität als existent und formende Kraft immer mehr anerkannt und behandelt wird. Über die Existenz seiner Innenwelt war man sich allerdings in dieser oder jener Form schon immer bewußt. Das beweist schon das Liebesmotiv und der Konflikt zwischen den eigenen Wünschen und den Forderungen der Konventionen in der mittelalterlichen, romantischen wie realistischen Dichtung, die Ausrichtung auf den Verstand in der Aufklärung usw.. Schon Goethes Faust äußert verzweifelt „O könntest du in meinem Innern lesen, (...) Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!“¹⁵³ und ein Jahrhundert später erkennt Rilkes Malte, „Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.“¹⁵⁴ Die erste direkte Aufnahme des Inneren in die Literatur zeigt sich in der modernen Tendenz mit der Anwendung des „inneren Monologs“, durch welchen die Möglichkeit gegeben ist, Gedanken und Empfindungen der dargestellten Personen einen Ausdruck zu verleihen. Auf diese Weise wird ein Einblick in die Psyche des Menschen gewährt, die eine andere, die individuelle Wirklichkeit aus seiner direkten Quelle erfahren läßt. Als man im 19. Jahrhundert die Existenz einer subjektiven Wirklichkeit nicht mehr länger außer Acht lassen konnte, geriet das Verständnis von einer objektiven Wirklichkeit in Frage. Bei der Darstellung der objektiven Wirklichkeit wählte man - wobei das Adjektiv „objektiv“ nunmehr als ein relativer Begriff betrachtet wurde¹⁵⁵ - den Weg der Erschließung der Wirklichkeit anhand der Schicksale des Einzelnen, die sich aus den individuellen Erfahrungen in Umgebung und Gesellschaft ergeben. Die Darstellung der Psyche des

¹⁵³Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Der Tragödie erster Teil, in: Goethes Werke, Bd. 2: Dramen, Berlin und Darmstadt, 1956, S. 918 und S. 920

¹⁵⁴Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt a.M., 1982, S. 10

¹⁵⁵Kasim Egit verdeutlicht diese Problematik anhand der Tatsache, daß es sich bei der Darstellung der Wirklichkeit durch einen Dichter um die Wirklichkeit der Dichtung handelt und es fraglich ist, ob diese Wirklichkeit der objektiven entspricht; denn auch die objektive Wirklichkeit ist nur in der Beobachtung des Individuums vorhanden, die jedoch subjektiver Natur ist; vgl. dazu Kasim Egit, passim.

Einzelnen wurde mit Vorliebe durch die entsprechende Gestaltung der Natur vorgenommen, so daß die Außenwirklichkeit zum Katalysator einer Darstellung der Innenwirklichkeit des Individuums wurde. Die Psyche des Individuums wurde demnach nicht im Individuum selbst, sondern von seiner Existenz losgelöst behandelt, um damit auf sie zu verweisen. Mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse Freuds konnte diese Übertragung auf eine außerhalb des Individuums vorhandene Existenz wie die Natur nicht mehr fortgeführt werden. Viele Autoren wie z.B. Arthur Schnitzler, Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Franz Kafka und Hermann Hesse „*erstreben Seelendeutung und -zergliederung durch Gestaltung von Komplexen, Träumen und verdrängten Sexualvorstellungen, die wie nie zuvor zur Durchleuchtung seelischer Untiefen herangezogen werden*“¹⁵⁶. Somit beginnt in der Literatur des 20. Jahrhunderts die Beschäftigung mit einem Bereich, der von außen kaum beobachtbar ist: dem „Ich“, dessen Wurzeln in den Seelentiefen zu finden sind. Diese Bereicherung in der Darstellung des Menschen, speziell durch die psychologisierende Darstellung der Protagonisten in der erzählenden Literatur, kreiert konsequenterweise ein Menschenbild, das sich als ein multivalentes erweist. Diese mannigfache Darstellung bezweckt das magisch-realistische Werk George Saikos, das sich hauptsächlich aufgrund der immensen Verlagerung auf die Darstellung seelischer Vorgänge im Menschen von den Werken der Moderne unterscheidet. Wobei aber nicht das Mißverständnis aufkommen soll, daß die äußere Wirklichkeit keine Bedeutung trägt. Es ist vielmehr ein reziprokes Verhältnis von innen und außen, das in der wechselseitigen Einwirkung besteht und das den Ausgangspunkt des folgenden Resümees zum Menschenbild bilden soll. Zu der äußeren Realität gehört die Identität jeder einzelnen Figur, die sich in seinem Status und gesellschaftlicher Zugehörigkeit auszeichnet. In diesem Sinne existieren im Roman zwei Gruppen von Menschen, die in dem äußeren Verhältnis von Herr und Untergebenen stehen. Der Blick auf die Umstände, die hinter diesem Machtverhältnis stehen, erweist diese

¹⁵⁶Gero von Wilpert: S. 643

Relation als eine Fassade, da ihre Fundamente aufgrund der Machtenthebung infolge der politischen Veränderungen im Land nicht mehr existent sind. Die Beharrung auf diese schon vergangene Form des gesellschaftlichen Lebens ist eine Nötigung, die aus ihrer Unfähigkeit zur Anpassung an die neuen Umstände resultiert, welche ihre Existenz bedrohen:

„Darum waren sie so begierig nach einer Zuflucht und durchsuchten Vergangenheit und Vernunft und Jenseits nach einem brauchbaren Kostüm, in dem sie dem hilflos sich windenden Ich entschlüpfen konnten“ (S. 590)

Das sich *„hilflos windende Ich“* befindet sich in *„eine(r) Epoche, die der bisherigen Werte verlustig ging, aber erst auf der Suche nach neuen Wertzentren ist bzw. nicht weiß, wo diese neuen Wertzentren zu finden wären und eben dies zur Aufgabe ihrer Erforschung macht.“*¹⁵⁷ Auf diesem Weg ist die erste Reaktion die Flucht¹⁵⁸ in die Vergangenheit oder in die Kontemplation und das daran gebundene Festhalten an Überholtem, die sich alle als ein *„brauchbares Kostüm“* erweisen. Das Kostüm, das sich der Fürst zulegt, ist das eines Herrschers, das er nicht mehr ist. Der Bruder rettet sich vor den Enttäuschungen des Lebens in seiner neuen Identität als Geistlicher. Die Tremblaye versucht sich in ihrer einstigen Rolle einer ehrbaren Frau, Aristokratin und Mutter, ihre aktuelle Identität der *„Kokotte“* zu verdecken. Marischka findet Zuflucht in Magie und Zauber. Imre glaubt seiner Untergebenenstellung zu enttrinnen, da ihn der Erwerb eines Landstücks zum Herrn machen soll, und brüstet sich auf. Auf diese Weise

¹⁵⁷Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und George Saiko, Budapest, 1979, S. 25-26. Ihre Ausführungen über Ichverlust und Scheingemeinschaft konzentrieren sich in Bezug auf Saikos Werk auf seinen Roman *„Der Mann im Schilf“*, jedoch weitet sie ihre Feststellungen auf sein ganzes Werk aus. Dieser Ausweitung ist bezüglich einiger Faktoren hinsichtlich des Ichs und der Gesellschaft auf Zusammenhänge in dem Roman *„Auf dem Floß“* nicht immer beizupflichten. Die übertragbaren oder zumindest diskutablen als auch zu kritisierenden Punkte werden in der vorliegenden Arbeit erörtert.

¹⁵⁸vgl. dazu auch: Dietmar Goltschnigg: S. 96

führen sie nach außen hin eine Identität, die sie sich zurechtschneiden, um Konflikten in der Konfrontation mit der gegenwärtigen Lage zu entkommen. Es handelt sich dabei also um Scheinpersönlichkeiten, die sich in der dazu erwählten Gesellschaft behaupten sollen. Folgende Worte, die der Erzähler in den Mund Alexanders und Eugens legt, bestätigen diese Tatsache:

„Jede Art von Kontemplation über die persönliche Vergangenheit legt den Verdacht nahe, daß... daß sie - [und Eugen führt fort, H.P.] Ah, daß sie im Grund auf einen Selbstbetrug abzielt, der dann bei entsprechender Veranlagung diese bewundernswürdige Überlegenheit zustandebringt -“ (S. 545)

Somit verdrängt der Fürst die Unannehmlichkeiten der Konfrontation mit den Tatsachen seiner Zeit und Umwelt und schützt sich vor der Erkenntnis seiner mißlichen Lage, die er im tiefsten seines Innern jedoch verspürt; denn gerade daher rührt sein Verlangen nach dieser Maskerade. In diesem Zusammenhang stellt Zsuzsa Széll fest, daß es sich hierbei um ein durch Kommunikationslosigkeit isoliertes Ich handelt, das *„versucht seine Isolation mit verschiedenen Formen der Scheinkommunikation, der Scheingemeinschaft zu übertünchen.“*¹⁵⁹ Es muß jedoch eingewendet werden, daß sich das Individuum gerade durch seine Scheinidentität diese Isolation heraufbeschwört, denn er hält ständig das Ziel vor Augen, seine Überlegenheit zu behaupten, weil er sich im Grunde genommen den Forderungen der neuen Zeit nicht gewachsen fühlt. Somit ist er nicht ehrlich und die Kommunikation, die er mit anderen gleichfalls Scheinidentitäten führt, kann ihn eben nur aussondern, weil sie seinen eigentlichen Regungen keinen Halt oder Anerkennung bieten können und lediglich eine Reaktion auf seine Scheinpersönlichkeit geben. Die eigentliche Isolation besteht in der Aussonderung des Ichs, das die innere

¹⁵⁹Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft, S. 72

Persönlichkeit trägt und auf keinen Fall verraten werden darf. Erst im Lichte dieser Klarstellung kann Zsuzsa Szélls Behauptung recht gegeben werden, daß das Individuum „die Überbrückung der Isolation in Scheingemeinschaften zu verwirklichen sucht“¹⁶⁰. Daraus ist zu folgern, daß die Integration in eine Scheingemeinschaft dem Individuum auf der Suche nach einer Zugehörigkeit einen Halt bietet.

Was geschieht indes mit der inneren Persönlichkeit, die im Gegensatz zum Schein aufgelegten, quasi künstlichen, die natürliche und wesentliche ist? Eine Konsequenz, die sich in Anbetracht der Scheinidentität für die innere Identität ergibt, ist ihre in verschiedenen Formen oppositionelle bzw. gegensätzliche Natur. Die Bedeutung der innerseelischen Schichten in Bezug auf diese „Kernpersönlichkeit“ braucht kaum mehr betont zu werden, da sie in den vorangegangenen Kapiteln zur Erklärung der verschiedenen Komponenten des Menschenbildes erläutert wurden. Wichtig erscheint an dieser Stelle jedoch die Betonung der mannigfachen Identitäten, die sich aufgrund des Materials im Bewußten, Vor- und Unbewußten bilden und auf die Alexanders folgende Feststellung verweist:

„Wozu sind wir als einzelne überhaupt noch imstande? Wir haben exzelliert in individuellen Abspaltungen, wir sind zerbröckelt in Nuancen, so schwierig zu fassen von jedem andern und erst recht von uns selber, daß uns die Hauptsachen längst zwischen den Fingern zerstäubt sind.“

(S. 92)

Die Ich-Verdrängung¹⁶¹ führt, wie auch das obige Zitat beweist, keineswegs zur gänzlichen Aufgabe des Ichs durch das Individuum; das Bewußtsein über die Existenz anderer Persönlichkeiten in sich selbst ist feststellbar in den Gedanken der Figuren und in ihrem Handeln, wenn man

¹⁶⁰ a.a.O.

¹⁶¹ vgl. a.a.O. S. 72 und 74: Zsuzsa Széll behauptet, daß das Individuum durch seine Eingliederung in eine Scheingemeinschaft sein Ich vernichtet und aufgibt, meines Erachtens liegt, wie die folgende Ausführung beweisen wird, eine Ich-Verdrängung vor.

beispielsweise an das Sexualleben der Figuren denkt, so daß, um es mit Steineckes Worten zu bestätigen, *„Fassade [Scheinpersönlichkeit, H.P.] und Inneres (...) auseinander(klaffen), Selbsttäuschungen (...) verbreitet (sind), das Reden, eine Miene (...) wider Willen das Eigentliche (offenbart)“*.¹⁶² Dieses Auseinanderklaffen zeigt sich vor allen Dingen in der starken Ambivalenz zwischen der äußeren Handlungsweise und dem Inneren der Figuren, als auch in ihren ambivalenten Empfindungen über andere Personen, auf die später an gegebener Stelle zurückzukommen ist. Vorerst soll auf die verschiedenen Identitäten eingegangen werden, deren erste bereits in der für die Gesellschaft geformten Scheinidentität vorgestellt wurde.

Aus der Darstellung der durch das Unbewußte geformten Persönlichkeiten im Roman sind zwei verschiedene Formen der inneren Identitätsbildung erkennbar: die eine geht hervor aus den *„individuellen Abspaltungen“*, die auch Michael Jakob folgendermaßen beobachtet:

*„Das totale (...) Ich spaltet sich auf (...) in die vielen partikularen Ich seiner Verfügung und es ergibt sich dadurch eigentlich eine große Collage und Montage von Ich-Bewußtseinsstücken“*¹⁶³,

Die andere geht hervor aus der Einverleibung anderer Identitäten, die sich in diesem Prozeß als Teile eines nach Ganzheit drängenden Ichs behaupten. Betrachte man der Folgerichtigkeit gemäß zuerst die abgespalteten Identitäten: unter diesen sind zu nennen: die sexuelle Identität, die geistige Identität und die zeitgebundene Identität, wobei vorausgeschickt werden muß, daß diese innerhalb eines Individuums in wechselseitiger Beziehung stehen. Die sexuelle Identität des Fürsten z.B.

¹⁶²Hartmut Steinecke: Zwischen Tagtraum und Wirklichkeit zu George Saikos Poetik und zu „Der Mann im Schilf“, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern u.a., 1990, S. 37

¹⁶³Michael Jakob: Musil und Saiko. Ein Vergleich, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern u.a., 1990, S. 20

erweist sich einerseits als eine infantile, also zeitgebundene, andererseits auch nach ihrem Charakter zufolge als eine weibliche. Im Widerspruch zu seiner sexuellen Identität steht die geistige, da sie nach den Kriterien der Geschlechtscharakteristik eine männliche ist. In der Mary Tremblaye vereinen sich beide Ausrichtungen (d.h. sowohl die intellektuelle als auch die triebhafte) einer Hetäre, indem sie im offenbaren Gegensatz zu ihrem aufgrund ihrer Stellung zu Sex und ihres Verstandes als männlich zu definierenden Geschlechtscharakters ein allzu weiblich erscheinendes Sexualleben führt. Ihre zeitgebundene Identität zeigt sich wiederum, ähnlich wie beim Fürsten, im nochmaligen Erlebnis der infantilen Phase in der Gegenwart.

Die zweite Möglichkeit der inneren Identitätsbildung steht unmittelbar im Zusammenhang zu den Enttäuschungen oder Mängeln der vorhandenen Identitäten. Diese Mängel beheben die Figuren durch die Aufnahme des entsprechenden Teil-Ichs, das sie in anderen Personen sehen, in die eigene Persönlichkeit, deren Beispiele das Kapitel „Der Mensch als gesellschaftliches Wesen“ schon zu genüge vorstellt.

Diesen Drang nach einer ganzheitlichen Identität veranschaulicht auch die Anschauung des Fürsten in seinen Vorstellungen über eine Partnerin, welche sich aus den verschiedenen Komponenten verschiedener Frauen zu einer Mischform zusammensetzt:

„Sieh sie dir an, da (...) - stückweise müßte ich mir zusammensuchen, was ich brauche, zerschlagen müßte ich sie, um mir den anderen Menschen zusammenzusetzen. Jeder, den ich fand, war nur ein Bruchteil von dem, was ich als Ganzes nötig habe - (...) In Alexander dachte es >Marischka und Gise in einem und unausschöpfbar ergänzt, überstrahlt von dem, was Mary ist!<“ (S. 606-607)

Aus allen diesen Betrachtungen schließt sich jenes Menschenbild zusammen, das George Saiko mit detaillierter Genauigkeit ausarbeitet. Dieses Bild ist vielschichtig und multivalent. Es ist gekennzeichnet durch die Erfahrungssammlung der Individuen in Vergangenheit und Gegenwart, die Faktoren wie Umwelt und Gesellschaft und vor allem die Psyche, die insgesamt ein Menschenbild prägen. Doch worin liegt die Bedeutung dieses Menschenbildes, das George Saiko in der Anwendung seiner theoretischen Angaben zum magischen Realismus zum hauptsächlichen Gegenstand seiner Darstellung macht?

Seine erste Bedeutung liegt ohne Zweifel in der Anerkennung des Menschen als ein komplexes Wesen, das nicht bloß aus körperlichen Substanzen, sondern gleichzeitig aus einer komplizierten Psyche besteht, die auf innere wie äußere Einwirkungen reagiert. Das deutet wiederum auf eine Dynamik hin, die eine ständige Entwicklung des Menschen auszeichnet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß es Zsuzsa Széll zufolge, Dichtern wie Rilke, Musil, Canetti und Saiko *„in ihren Werken im wesentlichen um eine tiefere Erkenntnis (geht), es geht ihnen darum, die Realität der gegebenen Welt nicht in ihrem Schein, sondern in ihrem Sein darzustellen, um dadurch das Verhältnis des sich nicht zurechtfindenden Menschen ihrer Zeit zu dieser Welt zu erhellen“*¹⁶⁴. Die politischen Umwälzungen jener Zeit bestimmen gerade diese Realitätsflucht der Romanfiguren. Ihre Realität ist die Scheinrealität, in die sie genötigt werden. Es vollzieht sich eine Verschiebung in der Realitätsauffassung: Die Wirklichkeitsauffassung teilt sich - schon aufgrund der zeitlichen und räumlichen Hermetik - in zwei verschiedene auf, so daß eine Wirklichkeit außerhalb der im Roman geschilderten Gesellschaft und eine Wirklichkeit der genannten Gesellschaft existiert, die rein aus Gründen ihrer Lebensumstände zur realen Wirklichkeit erhoben wird, wobei, wie auch Alexanders folgende Bestätigung zeigt, die Kenntnis über die Existenz der anderen nicht verloren geht:

¹⁶⁴Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft, S. 17

„Aber alleingelassen und bei sich ist ihnen zeitlebens wohler in solchen Phantasien, in denen die Schranke der Wirklichkeit einfach nicht existiert. Am leichtesten lebt sich's wohl ganz ohne - diese Wirklichkeit... (...) Sie ahnen gar nicht, mit welcher geringen Dosis ich zum Beispiel auskommen kann.“ (S. 121)

In der multivalenten Darstellung des Menschen werden zeitgeschichtliche Veränderungen angedeutet, die in dieser Zeit unüberschaubar sind. Jedoch intendiert der Dichter Saiko nicht die Übermittlung eines pessimistischen Bildes. Er legt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in seine Figuren, die sich selbst in der starken ambivalenten Beziehung unter ihren Identitäten als auch zu anderen Personen windend, eine Persönlichkeitsbildung durchleben, infolge der sie fähig sind, die Vergangenheit zu überwinden und einen Schritt in die Zukunft zu tun, der sich bei Alexander in der Entscheidung zu einer Ehe mit Gise, eine Angehörige der neuen Generation, zeigt. Durch diese Entscheidung läßt der Erzähler jenes Moment eintreten, in dem eben *„das Agens der Tiefe durch die Konventionsschicht hindurchbricht“*, das sich in Form eines Kompromisses zeigt, bei dem einerseits die Konvention gewährleistet ist, andererseits Alexanders Wünsche in Erfüllung gehen.

Schließlich muß noch bemerkt werden, welche Konsequenzen sich aus dieser eingehenden Behandlung der menschlichen Psyche für den Handlungszusammenhang ergeben. Es bedarf kaum mehr der Erwägung, daß innerlich ablaufende Prozesse bzw. Handlungen den Kern dieses Romans bezeichnen. Bei einer psychologisierenden Darstellung, die sich nicht wie es bei dem surrealistischen Roman der Fall ist, in irrationalen Bildern verlieren soll, die keinen Sinnzusammenhang bilden, ist die Entgegenstellung einer äußeren Handlung notwendig. Diese gerät allerdings durch den psychologischen Schwerpunkt derart in den Hintergrund, daß in diesem Roman von George Saiko ein Schwund der Fabel nicht vermieden werden kann. Dieser Schwund ergibt sich als

Notwendigkeit und sollte hier auch nicht der Kritik unterworfen werden. Es geht Saiko vielmehr darum, einen Prozeß darzustellen, in dem sich der Mensch das Wesen der Welt erklärt und in diesem Sinn ist auch das ständige Werden und Sich-Winden seiner Figuren zu verstehen, die diesem Prozeß unmittelbar unterworfen sind. Zum Abschluß der Erörterungen zum Menschenbild beruft sich die Arbeit nochmals auf Zsuzsa Szèll, die diesen Prozeß in Zusammenhang zu den Intentionen der von ihr behandelten Autoren verdeutlicht, und der hier bezüglich George Saiko beizupflichten ist:

„diese Autoren (erfassen) die Welt als Prozeß (...). Aus diesem Prozeßcharakter der Welt leiten sie die Möglichkeit einer Beeinflussung dieses Prozesses ab. Dazu erachten sie es als notwendig, nicht nur die sichtbaren, sondern auch die sozusagen unterirdischen Strömungen zu erhellen, die an diesem Prozeß beteiligt sind. Auf Grund dieser vielschichtigen Realitätserkundung aber sehen sie die aktive Aufgabe der Kunst darin, in der herrschenden Dunkelheit Möglichkeiten eines lichterens Seins aufzuzeigen.“¹⁶⁵

¹⁶⁵a.a.O. S. 94

3.5. Die erzähltechnische Konsequenz: der Hang zur Symbolbildung

Einen Grundpfeiler im Aufbau eines Werkes vom Umfang des Romans „Auf dem Floß“ bildet zweifellos die Erzähltechnik. George Saiko bewältigt in diesem Werk meisterhaft das vielfältigste Material, das er überwiegend aus den Bereichen der Psyche, vor allem aus dem des Unbewußten schöpft. Daß das Werk sich aufgrund dieses irrationalen Gehalts nicht im Unverständlichen und Verwirrenden verliert, ist sein besonderes Verdienst und gehört zu den Kennzeichen eines magisch-realistischen Werkes. In der Komposition dieses Materials bleibt er abermals seinen theoretischen Überlegungen treu, die er in verschiedenen Essays über Kunst formuliert. Dieses Kapitel wendet sich aus diesen Gründen und zur Differenzierung der magisch-realistischen Erzähltechnik von der Moderne, die ihr nicht nur zeitlich vorausging, seinen erzähltechnischen Komponenten zu. Unter diesen ist - wie auch die Überschrift des Kapitels vermuten läßt - die Symbolbildung im Zusammenhang mit dem magischen Realismus von besonderer Bedeutung. Da sie sich allerdings als eine Konsequenz der magisch-realistischen Erzählweise ergibt, muß vorerst auf die Erzähltechnik insgesamt eingegangen werden.

Bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts befolgten Dichter die klassischen Mittel der Erzähltechnik: der Handlungsaufbau unterlag der Sukzession, die wiederum einen chronologisch folgerichtigen Handlungsablauf erforderte. Mit der Erscheinung von Rilkes einzigem Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) wird diese Tradition durchbrochen. Das wesentlich Neue an dieser Erzählweise ist die Aufgabe des tektonischen Aufbaus, der durch den atektonischen verdrängt wird: Szenen aus der Vergangenheit werden durch zufällig erscheinende Affinität einer gegenwärtigen Erfahrung assoziiert und dargestellt. George Saiko bedient sich derselben Technik, um in den auf diese Weise dargestellten vergangenen Erfahrungen der Figuren, allerdings anders als

bei Rilke, die unbewußten Regungen zu enthüllen. Die skizzenhafte Darstellung in „Malte“ festigt sich zu einer entscheidenden Tendenz der Moderne¹⁶⁶, die sich grundsätzlich von der subtilen Darstellungsweise des magischen Realismus unterscheidet: der Erzähler Saiko informiert den Leser ausführlich über Herkunft, die entlegensten Gedanken der Figuren, ihre kleinste Regung. Bei dieser detaillierten Ausarbeitung der Innenwelt der Figuren fällt aber auf, daß George Saiko die moderne Tendenz des inneren Monologs keineswegs fortführt. An dessen Stelle treten bei ihm imaginäre Gesprächspartien in der direkten Rede, die Wiedergabe einer Äußerung in der indirekten Rede und die überwiegenden Kommentare eines allwissenden Erzählers¹⁶⁷, der Vergangenheit und Gegenwart durch Assoziation verknüpft, Vorausdeutungen macht, die Handlungen und Gedanken seiner Figuren interpretiert und kommentiert und sogar ihre Bewegungen zeitweise durch dramaturgische Angaben in Klammern verbildlicht. Die Fabellosigkeit des modernen Romans ist in diesem Werk aufgrund der schwerwiegenden psychologischen Darstellung noch immer gegenwärtig.¹⁶⁸ In Anlehnung auf diese Grundlagen über die erzähltechnischen Eigenschaften des modernen Romans und des magisch-realistischen Romans kann behauptet werden, daß es sich beim magisch-realistischen Roman um keine Überwindung der modernen Tendenzen - das ist auch in seinen Bemühungen zur Schaffung einer neuen Erzählweise, die den Bedürfnissen der Zeit entgegenkommen soll, nicht die ursprüngliche Intention von George Saiko - sondern um eine Erweiterung der von ihm eingeleiteten Perspektiven handelt.

Der Erweiterungsprozeß gipfelt in diesem magisch-realistischen Werk in der Symbolbildung, die aus dem unbewußten Gehalt des Romans resultiert. Die Verbindung zwischen dem Unbewußten und seinem Ausdruck in Symbolen, die diesen Roman als magisch-realistisch

¹⁶⁶vgl. Hildegard Emmel: Geschichte des deutschen Romans, Bd. II, Bern, 1975, S. 225

¹⁶⁷Der allwissende Erzähler bedient sich mehreren View-points wie dem „Olympian point of view“ und dem psychologischen Standort, die Lämmert im folgenden Werk erörtert: Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1983, S. 70f. [Alle weiteren Erzähltechniken, die erwähnt werden, sind den Definitionen Lämmerts folgend zu verstehen]

¹⁶⁸siehe dazu: Kapitel 3.4.

kennzeichnen, drücken Brochs theoretischen Überlegungen zur Dichtung aus:

„Wo das Irrationale in seiner vollen Vehemenz sich zeigt, da geschieht dies in Gestalt von Ur-Assoziationen und Ur-Symbolen. Die Welt wird wieder zum ersten Male gesehen, und zwar in einer Unmittelbarkeit, wie sie sonst bloß dem Kinde und dem Primitiven (und infolgedessen, wemgleich mit anderer Färbung, auch dem Träumenden) zu eigen ist“¹⁶⁹

Es wurde bereits erwähnt, daß Hermann Broch einen großen Einfluß auf George Saiko ausübte, der sich auf sein literarisches Schaffen niederschlug. Daher ist es nicht befremdend, daß George Saikos theoretischen Ausführungen über die Dichtung im genannten Zusammenhang eine kongruente Linie verfolgen; denn er behauptet, ähnlich wie Broch, daß *„in den Erscheinungsweisen des Unbewußten, namentlich in Traum- und Trieb-Symbolik starke Motive für die Kunst (liegen), [daß, H.P.] darin die Möglichkeiten (liegen), dem tiefsten Quellpunkt der produktiven Energie nahezukommen, neue Kompositionsformen zu gewinnen, das Seelenleben von einer neuen Seite her für die Darstellung zu erschließen.“¹⁷⁰* Die Anwendung von Symbolen ist keine Neuigkeit, die der magisch-realistische Roman erschließt. Die Geschichte des Symbols reicht in viele Jahrhunderte zurück. Worin liegt aber die unterscheidende Nuance der magisch-realistischen Symbole, die Saiko in diesem Roman verwendet?

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es an dieser Stelle einer eingehenderen Untersuchung der im Roman vorkommenden Symbole

¹⁶⁹Hermann Broch: Dichten und Erkennen. Essays, Bd. 1, Zürich, 1955, S. 58

¹⁷⁰George Saiko: Surrealismus und Realität, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Drama und Essays, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 187

nach Inhalt, Form und Verwendung. Die auffälligste Eigenart dieser Symbole ist, daß es sich bei ihnen um Gegenstände handelt, die der jeweiligen Person gehören, mit dessen psychischer Verfassung sie in Verbindung stehend, eingesetzt werden. Rieder definiert diese Anwendungsweise *„der Dinge an das Subjekt als Symbole“* als *„ein(en) neue(n) Ansatz in der dramatischen Auseinandersetzung der Moderne zwischen Subjekt und Objekt.“*¹⁷¹ Bedenkt man, daß es sich bei diesen Symbolen um Reflektionen von Eigenschaften des Subjekts auf das Objekt handelt, so muß man ihm recht geben, da Symbole sich bis zur Zeit der Moderne nicht direkt auf das Subjekt selbst, sondern vielmehr auf sein Schicksal oder andere Bereiche beziehen, in die das Subjekt verstrickt ist. Für den Fürsten tragen die Trophäen, die er auf seinen zahlreichen Reisen erwarb, eine tiefgehende Bedeutung: *„die Persönlichkeit des Fürsten bedurfte [dieser Trophäen, H.P.], um zur Geltung zu kommen“* (S. 7). Er benutzt sie stets, um in Gesellschaft seine erfundenen Großtaten anzupreisen und die Bewunderung seiner Gäste zu erwerben. Bekannt ist schon aus den vorhergegangenen Kapiteln sein Versagerdasein, das er mittels dieser Trophäen zeitweilig überwindet, weil sie aus ihm einen Mann von Welt machen, so daß *„deren Besitz ihn auszeichnete und hervorhob und mit denen sich tun und verfahren ließ, wie ihm beliebte“* (S. 102-103). Schwieriger ist es, mit Mitmenschen umzugehen. Da sie sich nicht beliebig behandeln lassen - man denke nur an seine Ohnmacht vor Marischka, zu deren Umstimmung er unbedingt den Bruder braucht, oder an Mary, die ihn abweisen kann. Diese Symbole sind der Ausdruck einer Identität, der der Fürst bedarf, welcher ihm aber auf direktem Wege zu seinen Mitmenschen versagt bleibt. Aus diesem Grund benutzt er seine Trophäen, um sich selbst diese Selbsterhöhung zuteil werden zu lassen und findet auch in *„Gedanken (...) wie beiläufig zu seinen Trophäen und Kuriositäten“* (S.102), wann immer er sich in der Gesellschaft von Menschen unterlegen fühlt; denn sie sind *„extravagante(.) Beweise eines überlegen bestandenen Daseins“* (S. 103) und *„(w)iderstandslose Selbstbestätigungen“* (a.a.O.).

¹⁷¹Heinz Rieder (1970): S. 58

Darüber macht Rieder die zutreffende Feststellung, daß „*Saiko (...) solche Symbolbildungen (verwendet), um damit Ich-Erweiterungen auszudrücken*“.¹⁷² Diese Ich-Erweiterungen werden ganz im Sinne Brochs durchgeführt, der in diesem Sachverhalt von einer „*Identifikation des Subjekts mit einem identifikationsunfähigen Objekt, die Identifizierung mit (seinem) eigenen Gegenteil*“ spricht, obgleich das „eigene Gegenteil“ nicht für alle Symbol-Figur-Beziehungen im Roman Gültigkeit erweist, wie auch die weiteren Erläuterungen zu den Symbolen zeigen wird. Die Verwendung der Symbole zur Identifikation zwischen Subjekt und Objekt gilt allerdings für alle weiteren Beispiele. Die Steine - es handelt sich hier höchstwahrscheinlich um Edelsteine - die Marischka vom Fürsten erhält, werden in ihrer Wahrnehmung zu Symbolen ihrer geschlechtlichen Beziehung zum Fürsten. Berücksichtigt man Freuds Feststellung über Schmuck, denn Marischka benutzt diese Steine als Schmuckstücke, dann müßte dieses Symbol als „*Bezeichnung(.) der geliebten Person*“¹⁷³ gewertet werden. Der Fürst ist zwar diese geliebte Person, jedoch verschiebt die Handlung, die sie mit den Steinen vollführt, diese Symbolik auf ihre Beziehung¹⁷⁴; denn „*Marischka liebte die Steine (...) und als er sie vor den großen Tresor führte und sie sich mit allem behängen und bestecken durfte, glich ihr Ausdruck einem völligen Außersichsein*“ (S. 44). Dieses „Außersichsein“ in Betrachtung einer größeren Menge von Steinen, die eben diese geschlechtliche Beziehung mit dem Fürsten als Objekt symbolisieren, ist demnach einer Ekstase gleichzusetzen, die mit dem Orgasmus im Geschlechtsakt vergleichbar wäre.¹⁷⁵ Die totale Identifikation ist in der Beziehung des Italieners zu seinem Pferd exemplifiziert. Diese

¹⁷² a.a.O., S. 53

¹⁷³ Sigmund Freud: Die Symbolik im Traum, in: Alexander Mitscherlich u. a. (Hrsg): Sigmund Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge, Studiensausgabe, Bd. 1, S. 116 [Die vorliegende Arbeit berücksichtigt Freuds Traumsymbolik; da Saiko selbst die Traum- und Trieb-Symbolik zu starken Motiven seines Werkes erklärt und das Werk sich stark an Freudschen Theorien orientiert, wie auch die vorherigen Kapitel belegt haben.]

¹⁷⁴ Dieses Beispiel veranschaulicht Rieders Feststellung, daß Saiko Freuds Symbolik aus seiner Starre verhilft. vgl. Kap. 2.3.

¹⁷⁵ Im selben Zusammenhang ist auch die dem Fürsten nachgebildete Puppe, „der Silberne“ zu betrachten, dessen Erörterung allerdings aus Gründen seiner Verbindungen mit den Tabu-Riten der Primitiven schon im Kapitel „Der Mensch und seine Triebe“ vorweggenommen werden mußte.

Nebenfigur, dessen Rolle ausschließlich aus der Entjungferung von Mädchen und ihrer Einführung in das Sexualleben besteht, leidet aufgrund seiner äußeren Erscheinung, die er *„für häßlich, für unbedeutend und wenig wirkungsvoll hielt“* (S. 510), an Minderwertigkeitskomplexen. Die Tatsache, daß er viele Damenbesuche empfangen kann, sieht er darin begründet, daß er *„(e)rst in Verbindung mit dem Pferd (...) zu etwas Besonderem (wurde)“* (S. 511). Darum glaubt er, daß die Damen nur deswegen kommen, *„weil sie ihn auf Atilla [seinem Pferd, H.P.] gesehen (haben)“* (S. 507); denn die Kunst, ihn zu reiten, ist eine besondere und muß die Frauen anziehen. Freuds Traumsymbolik zufolge *„(hat) der Geschlechtsverkehr vieler großer Tiere [wie der des Pferdes, H.P.] ein Steigen, Besteigen des Weibchens, zur Voraussetzung“* und das Reiten ist aus diesem Grund ein Symbol für Geschlechtsverkehr.¹⁷⁶ Folglich handelt es sich bei der von dem Italiener genannten Reitkunst um nichts anderes als seine besondere Begabung im sexuellen Verkehr. Es ist gerade sein Pferd, den er *„brauchte, um zu seinem eigentlichen Ich zu finden, der überzeugt war, daß er ohne dieses Pferd und die Sprünge, die er mit ihm vollführte, gar nicht in der Lage und völlig unfähig sei, etwas zu bedeuten, jemanden für sich einzunehmen oder auch nur einer näheren Betrachtung gewürdigt zu werden“* (S. 513) und *„(d)er Mann (brauchte) jenes Pferd, um zu einem höheren Dasein zu gelangen“* (S. 515). Dieser Bedarf erklärt sich lediglich aus der völlig übereinstimmenden Identität des Italieners als ein triebhaftes Wesen, dessen Innere wie Äußere diesem Trieb folgen.

Eine weitere Eigenschaft der vorkommenden Symbole ist ihre Übertragbarkeit auf jene Personen, die mit dem Besitzer des Symbolgegenstands in einer Beziehung stehen. Diese Tatsache deutet gleichfalls auf die Beeinflußbarkeit eines Individuums durch seine Gesellschaft hin. In diesem Rahmen wird der Wisent, eine der Trophäen des Fürsten, zum Symbol für Joschko. Die Übertragung dieses ausgestopften Tieres zu einem das Schicksal des Joschko bestimmenden

¹⁷⁶Sigmund Freud: Die Symbolik im Traum, S. 173 und vgl. a.a.O. S. 166

Symbol nimmt der Erzähler schon in den ersten Seiten des Romans vor, in dem er folgende Andeutung macht:

„Mit dem toten Inventar, (...), war es noch immer gut gegangen; (...) Das sollte sich offenbar auch an Joschko erfüllen, der zwar zu den äußerlichsten, aber dafür zu den sichtbarsten Merkmalen seiner Eigenart gehörte.“ (S. 7)

Das Vokabular, dem sich der Erzähler zur Beschreibung von Joschko und dem Wisent bedient, ruft eine unmittelbare Affinität zwischen den beiden hervor, die beim Leser den unverkennbaren Eindruck einer Identifikation des Wisent mit Joschko hinterläßt. Demnach werden Joschko als „*ein erstaunlicher Kraftbulle*“ (S. 8) und der Wisent als „*(e)in kräftiger Stier*“ (S. 12) zu Artgenossen erklärt und der Erzähler selbst stellt diese Verbindung der beiden offen dar, indem er kommentiert, daß der Fürst „*hätte Joschko zu einem dieser toten Dinge machen mögen, (...) wie den präparierten Wisent (...) Und unwillkürlich sah er Joschko an Stelle des ausgestopften Wisent in dem Glasgehäuse paradieren*“ (S. 103). Der Ausstopfungsplan, der infolge dieser Betrachtungen entsteht, ist eine abermalige Bemühung seine Identifikation mit Joschko, in dem er, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, ein erwünschtes Teil-Ich sieht, zu vervollkommen. Die Vorliebe für das Tote ist gewissermaßen ein Resultat seiner Bemühungen um die Kompensation der versagenden Eigenschaften seiner gesellschaftlichen Persönlichkeit; auf dieser Grundlage wird diese Haltung nochmals zur Bestätigung der von Rieder genannten Ich-erweiterung. Auch an diesem Punkt läßt der Erzähler seine Leser nicht im Ungewissen. Diese Ahnung, die sich beim Leser als Verdacht einstellt, findet wiederum durch den Erzähler seine Bestätigung, da er diese Tatsache als eine Erkenntnis des Fürsten schildert:

„Mit einer lähmenden Gewißheit stieg es in ihm auf, daß er über das Lebendige niemals Gewalt haben würde. Ja , man mußte den Dingen das Leben nehmen, damit sie einem völlig zu eigen wurden.(...) Er vermied jedes übertreibende Wort [über die Geschichte dieser Kuriosität, die er seinen Gästen erzählen wird, wie er es über jedes einzelne Stück seiner Sammlung zu tun pflegt, H.P.] und war voll wunderbarer Sicherheit, und alles war wahr und wirklich, und Joschko saß da und bestätigte es, denn er war tot.“ (S. 103)

Eine weitere und besonders wichtige Eigenschaft dieser Symbole ist ihre Wandelbarkeit, die eigentlich schon in der Übertragung eines Symbols von einer Person auf die andere impliziert ist. Auch in diesem Punkt erschafft George Saiko ein neues Verständnis von Symbol und Symbolik, indem er die Starre, die Symbolen bis dahin zugemessen wurde, in Dynamik umkehrt. Bedenkt man aber nochmals die Quelle eines jeden magisch-realistischen Symbols, die sich unmittelbar in der tiefsten Schicht der menschlichen Seele, dem Unbewußten, befindet, das selbst einem ständigen Wandel unterliegt, so ist diese Charaktereigenschaft des Symbols und seines Inhalts eine natürliche Konsequenz; denn wie hätte man unbewußte dynamische Vorgänge anders symbolisieren können, wenn nicht anhand von Symbolen, die diese Dynamik nachvollziehen, bzw. reflektieren? Parallel zu Joschkos Erkrankung und Verfall *„(zerfiel) das Tier [der Wisent, H.P.] und verlor den Pelz, man hatte es ans Museum zum Präparator schicken müssen, (...) es war nur selbstverständlich, daß jetzt, da Joschko ihn verließ, auch die toten Dinge zugrunde gingen“ (S. 267).* Diese Veränderung des Symbols bedeutet weitaus mehr als nur die übertragene Darstellung von Joschkos körperlichem Untergang. Die Symbolik, die dahinter steckt, besteht in der Gefährdung der bis dahin unter diesem Symbol vereinbarten Zusammenhänge. Aus der Perspektive

des Fürsten gerät sein Teil-Ich in Gefahr sich aufzulösen. Im gleichzeitigen Verfall des Wisent sieht er sich dieser Gefahr ohnmächtig ausgeliefert; denn ebenso wie der Wisent einfach nicht mehr reparabel ist, durchlebt Joschkos Äußere eine Entwicklung, die seine Erhaltbarkeit durch eine Ausstopfung immer mehr in Frage stellt. Die Gefährdung dieser beiden Prachtexemplare wirkt sich gleichfalls negativ auf seine Selbstbestätigung aus, die in seinen Trophäen symbolisiert werden. Die Folge ist das Desinteresse des Fürsten an seinen unverzichtbaren Sammlungsstücken und sein Hang zum Alkoholismus. Erst mit der Aufhebung seiner Bindung an derartige „Schmuckstücke“ und der Hinnahme von Joschkos Verschwinden erkennt und lernt der Fürst sich über seine Neigung zu toten Dingen hinwegzusetzen und sich dem Lebendigen, außerhalb dieser irrationalen Sphäre Stehenden zuzuwenden, das sich in seiner Heiratsvornahme mit Gise offenbart. Auf diese Weise ist ein Untergang die Ursache eines Neuanfangs geworden, worin meines Erachtens der Erzähler Saiko intendiert, auch das Österreich jener Untergangszeit auf die Möglichkeit einer neuen und positiveren Zeit aufmerksam zu machen. Diese Behauptung lehnt sich an die Tatsache, daß zumindest die Figuren aus den höheren Kreisen das Bild eines Menschen der Untergangszeit zeichnen, aber auch alle wiederum nach einer gewissen unbewußten Entwicklung das Überwinden und statt in die Vergangenheit in die Zukunft blicken lernen. Dabei bildet das Ehevorhaben des Fürsten mit einer jungen Frau der nächsten Generation die Brücke, die offensichtlich in die Zukunft weist. „Die gestraffte Schürze“ hingegen ist das einzige Beispiel einer Symbolbildung, die lediglich einen Wandel impliziert. Es gehört zu den Bräuchen der Klosterschule, in dem Gise untergebracht wird, daß Mädchen die Brustpartie ihrer Schürze in Falten bauschen, solange sie nicht geschlechtsreif sind. Mit dem Einsetzen der Menstruation, als Zeichen der Geschlechtsreife, werden diese Falten gestrafft. Diese Etikettierung der Mädchen wird in Bezug auf Gise zu einem Symbol für ihren Wandel; denn Gise ist vor der Straffung der Schürze ein prüdes, sehr frommes Kind, das die Sexualität mit Sünde gleichsetzt. Kurze Zeit nach

der Straffung ihrer Schürze läßt sie sich vom Italiener entjungfern, der eigentlich ein völlig fremder Mann ist, zu dem sie keinerlei Zuneigung empfindet. Sie wird aber keineswegs von Schuldgefühlen geplagt, eine Sünde begangen zu haben. Ganz im Gegenteil erkennt sie, daß es ihr eigentlicher Wunsch gewesen ist, als sie sein Zimmer aufsuchte. Die problemlose und von allen Konventionen befreite Wandlung Gises, symbolisiert gleichzeitig die Fähigkeit der neuen Generation sich an neue Umstände anzupassen, wobei aber ein gewisser Verlust der Werte kennzeichnend erscheint, da sie ihre konventionelle Prägung mit einem Schlag aufzugeben vermag.

In den obengenannten Symbolbildungen sind drei Kriterien - Identifikation, Übertragung und Wandelbarkeit - festgestellt worden, nach denen die Symbolbildung zu charakterisieren ist. Es bestehen allerdings noch eine Anzahl Symbole, die mehr als einem Kriterium entsprechen und deren Bildung und Aussage komplizierter ist. Ein solches Symbol sind die Steine Marischkas, die außer der Verbindung zum Fürsten andere Eigenschaften aufweisen. Dieses Symbol wird infolge der offenkundigen Abwehr des Fürsten, womit auch gleichzeitig Marischkas Hoffnungen auf die Wiederaufnahme der Beziehung aufgegeben werden, verallgemeinert und auf alle Männer übertragen. Marischka *„hockt [in der Zeit nach dieser Erkenntnis, H.P.] auf der Schilfmatte, die vor der Bank neben dem Eingang liegt, sie hockt und wartet [auf Männer, H.P.] und hat ihre Ketten und bunten Steine angelegt“* (S. 136). Ihre Ausstattung mit diesen Steinen ist nunmehr der Ausdruck ihrer Werbung um Männer und somit ihrem in Menschenbeziehungen rein sexuellen Wesen geworden, das im Kapitel über die Triebe des Menschen ausgeführlich behandelt wurde. Die Reaktion des anderen Geschlechts bestätigt diese Tatsache umsomehr; denn *„(d)ie Männer (...) nennen sie [Marischka, H.P.] eine geile Katze“* (a.a.O.). Die gewalttätige Entwendung der Steine durch Imre bringt eine neue Wandlung des Symbols mit sich. Marischka verliert mit jeder neuen Entwendung, denn Imre reißt dem Silbernen jedes Mal nur einen Stein ab,

„ihren Schutz und ihre in der Nähe und in der Ferne wirkende Kraft, die nun von Mal zu Mal geringer wurde“ (S. 170). Mit der Entledigung dieser Steine streift Marischka auf eine magische Weise zu einem wesentlichen Teil ihre triebhafte Natur ab. Der Verlust des Schutzes und ihrer in alle Richtungen reichenden Kraft drückt diese Wandlung aus. Im folgenden entwickelt sich Marischka auch zu einem Wesen, das nicht mehr nach sexuellen, dafür aber umso stärker nach bösen Trieben handelt und nimmt dämonische Züge an.¹⁷⁷ Ein weiteres Beispiel für ein Komplex in der Symbolbildung bildet die Rehflöte. Es handelt sich dabei um eine selbstgeschnitzte Pfeife von Joschko, die er auf der Jagd zur Anlockung von Böcken einsetzt. Zwei Eigenschaften dieser Pfeife sind kennzeichnend: eine Pfeife ist bekanntlich ein dünnes Instrument mit einer geraden Verlängerung, wo sich die Mundöffnung befindet. Sigmund Freud zufolge „(findet) das männliche Glied, (...) symbolischen Ersatz (...) durch Dinge, die ihm in der Form ähnlich, also lang und hochragend sind.“¹⁷⁸ In Anlehnung auf diese Angabe von Freud wird hinter dieser Pfeife der Ausdruck der Männlichkeit Joschkos vermutet, die der Fürst in Verbindung zu seiner Leiblichkeit voraussetzt. Diese Vermutung wird durch den Erzähler auf seine Richtigkeit bestätigt, denn ebenso wie bei den Steinen Marischkas wird die Handlung bedeutend, die mit der Rehflöte ausgeführt und intendiert wird. Sie ist ein Instrument, „mit de(m) er die dünnen erregenden Lockrufe der Geißen hervorbrachte, die sie ausstoßen, wenn der Bock sie vor sich hertreibt. Joschko war ein Meister in diesen Brunftlauten“ (S. 197). Die Bedeutung dieses Symbols für den Fürsten resultiert gerade aus diesem Sinngehalt, da diese Brunftlaute ihn zu erotischen Phantasien mit Mary und Marischka führen, wobei Eugen die Rolle des Rivalen besetzt. Diese Phantasien entsprechen den gegenwärtigen Gegebenheiten in sexueller Hinsicht. Ein erneuter Pfiff führt ihn weiter in die Vergangenheit. Der Sinngehalt des Pfiffs, dessen der Fürst unbewußt gewahr wird, äußert sich als „das Unbestimmte und

¹⁷⁷ vgl. Kapitel 3.3.

¹⁷⁸ Sigmund Freud: Die Symbolik im Traum, S. 164

Drängende einer gefährlichen Erwartung, hatte Joschkos Fiepe davon den besonderen Ton, der die längst verleugnete Kindheit heraufholte, die traumhaften Bilder und die unerfüllt gebliebenen Wünsche?“ (S. 203). „Die traumhaften Bilder“ dieser „längst verleugneten Kindheit“ sind die Szenen seiner vergeblichen Annäherung der Mutter und das erotische Erlebnis mit der Magd. Die Erfolglosigkeit dieser Brunftlaute an jenem Tag ist bezeichnend für die Niederlagen des Fürsten in Beziehungen zum anderen Geschlecht.

Eine doppelte Funktion übt ein Denkmal als Symbol aus, das einen Vorfahren des Fürsten hoch zu Roß in einer Kampfszene mit dem Feind, der allerdings zu Fuß ist, darstellt. Dieses Denkmal imponiert Joschko. Aus seiner Perspektive sieht er darin einen mächtigen Herrn vor dem kein Feind bestehen bleibt und durch einen gekonnten Schwertstrich überwältigt werden kann. Dieses Denkmal wird bei öfterer Betrachtung zum Symbol seiner Beziehung mit Imre, die von tiefer Feindschaft aus Imres Seite gekennzeichnet ist. Dasselbe Denkmal symbolisiert in Bezug auf den Fürsten, die Unerreichbarkeit einer vergangenen Höhe: der „Urur“ sieht auf ihn herab, aus einer Höhe die *„für ihn unerreichbar ist“* (S. 374). Darin spiegelt sich das unbewußte Wissen Alexanders um die gesellschaftlich wie politischen Verluste seines Standes, aufgrund derer er sich seinen Vorfahren unterlegen fühlt; denn auch in Anbetracht des Bildes von seinem Vater muß er erkennen, daß *„(er) die Höhe des Vaters (...) nicht erreichen (würde)“* (S. 376).

Das einzige Symbol, das sukzessiv gebildet wird, ist der Mantel. Joschkos Mantel zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Roman; seine Bedeutung aber wird in Verbindung von Gott und Mantel definiert; denn Gise betont die Gesetzgebereigenschaft des Gottes und vergleicht diesen mit einem Mantel, so daß Gott *„gekleidet ist in Gesetze“* (S. 81). Damit intendiert sie vielmehr die Allmacht Gottes zum Ausdruck zu bringen. Der Mantel ist die Uniform, die Joschko stets trägt, wenn er Gäste am Tor empfangen muß. Er ist für ihn der Ausdruck seiner Stellung und Zugehörigkeit auf dem

Gutshof des Fürsten, auf den er stolz ist. Dieses Symbol wird zum Ausdruck des Neids und der Feindschaft; denn *„Imres Neid (galt) nicht dem Amt, sondern eben ihm, Joschko, (...) und seinem Mantel und Stab“* (S. 216). Joschkos Mantel entwickelt sich allerdings in Verbindung zu seinen Merkwürdigkeiten als Sterbender in den Augen von Imre und Marischka zum Ausdruck einer Macht, vor der sie sich, wie vor den Heiligen fürchten.¹⁷⁹

Betrachtet man die Symbolbildung in seiner Ganzheit, so stellt man fest, daß sie als eine verbindende Stelle in der Zusammenstellung des Romanmaterials fungiert. In der Symbolik sind außerdem alle Entwicklungen der Figuren, die Romanhandlung, die Beziehungen der Figuren als auch die exakte Vorausdeutung der Handlungsabläufe enthalten. Die Symbole bilden in diesem Roman ein System, ohne das es nicht möglich wäre, Zusammenhänge zu erstellen und zu überblicken. George Saikos eigenen Worte zur Bedeutung der Symbole unterstützen die vorliegenden Feststellungen:

„Die Absicht, in die Bedeutung des Werkes einzudringen, führt gewöhnlich dazu, die Lösung in der Richtung des Symbolischen zu suchen.“¹⁸⁰

Dieses Symbolische ist gerade das übergreifende Kennzeichen des magisch-realistischen Romans, dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft sich in der Formel *„zu Epik verdichtete Erkenntnis als ein System magischer Symbole“¹⁸¹* zusammenfassen läßt.

¹⁷⁹vgl. dazu Kapitel 3.3.

¹⁸⁰George Saiko: Surrealismus und Realität, S. 183

¹⁸¹György Sebestyén: George Saiko oder der Kampf um die zweite Unschuld, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntem grossen Autors, Bern, 1990, S. 29

Schlußbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurde George Saikos Roman „Auf dem Floß“ im Rahmen seiner Theorien zum magischen Realismus und einer zeitgemäßen Form des Romans analysiert. Die Einschränkung auf diesen einzigen Autor und auf ein einziges Werk resultierte aus der Existenz zahlreicher, miteinander kaum vereinbarere Überlegungen zum magischen Realismus in den verschiedenen Ländern der Alten und Neuen Welt. Es wurde dabei festgestellt, daß nicht nur verschiedene magisch-realistische Programme aus unterschiedlichen Gründen und Inhalten entwickelt wurden, sondern auch die Ausrichtung auf verschiedene Gattungen mit unterschiedlicher Verwendung des Programms vorlag. Aus diesem Grund wurde George Saikos Verständnis von einem magischen Realismus vorgestellt, das sich ausschließlich auf die epische Form bezieht und ihm zufolge als eine neue Romanweise verstanden werden sollte und der genannte Roman nach den Kriterien seines Verständnisses nach magisch-realistischen Zügen untersucht.

Die Auseinandersetzung mit diesem Werk und den darin Ausdruck findenden Komponenten und Erscheinungen des magischen Realismus führte zu dem Ergebnis, daß sich der Autor die Darstellung eines ganzheitlichen Menschenbildes zum Ziel gesetzt hat. Dabei bemüht sich George Saiko, alle Faktoren zu reflektieren, die unmittelbaren Einfluß auf den Menschen ausüben, unter denen der Mensch aber nicht als manipuliertes Wesen, sondern quasi als organischer Teil eines Makrokosmos am Weltganzen teilnimmt. Seine nahezu naturalistisch anmutende Detailarbeit in der Darstellung bezieht sich auf alle Phänomene und ihre Erscheinungsformen in Zeit, Raum und vor allem in den Seelenschichten des Menschen. Diese Einzelheiten gehören schließlich wie die einzelnen Teile eines Puzzles zu einem größeren Zusammenhang, den er *„in einer neuen und darum überraschenden Synthese“*¹⁸² von

¹⁸²George Saiko: Betrachtungen zu einer zeitgemäßen Ästhetik, in: Adolf Haslinger (Hrsg.): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 194

verschiedenen Identitäten und Teil-Ichs des Menschen, die Gegensätzliches implizieren können, verbindet. In diesem Drängen nach einer vollkommeneren Einheit seiner Figuren schwingt die Vorstellung des idealen Menschen der Klassik mit, jedoch setzt Saiko dabei den Schwerpunkt mehr auf die Bedeutung des Einzelteils als auf dessen Vervollkommnung in der Ganzheit. Die Vertiefung in die menschliche Psyche und seine subjektive Weltanschauung erschließt die irrationalen Kräfte seines Daseins, deren Kennzeichen eine ständige Dynamik und Ambivalenz und somit eine stete Entwicklung ist. Die Konsequenz dieser Bewegung ist die Infragestellung der Wirklichkeit. George Saiko resümiert im oben geschilderten Zusammenhang, daß *„(n)icht nur die Phänomene des Unbewußten (...) die objektive Erscheinung (‘deformieren’), sondern auch jene Veränderung der Realität, die auf ein „Ideal“ hin erfolgt, (...) eine „Deformation (ist).“¹⁸³ Erst diese zum Gemeingut gewordene Einsicht wird eine wirkliche Aufnahmebereitschaft gegenüber der Kunst auf breitester Basis ermöglichen. Die zu Idealen erklärten Postulate werden dann als das erscheinen, was sie ihrem Ursprung nach sind: nicht minder irrational in ihren Wurzeln, nicht minder relativ in ihrer Geltung, erstarrte Formen bestimmter Verdrängung und Sublimierung des Triebhaften, die von Zeit zu Zeit durch einen neuen Durchbruch des Unbewußten immer wieder gesprengt werden.“¹⁸⁴ Die Deformation der objektiven Wirklichkeit zeigt sich gerade in der Entfaltung der individuellen Wirklichkeiten der Figuren, für die ihre auf Vergangenheits- und Gegenwartserfahrungen und Zukunftsvermutungen beruhenden Phantasien, die Bildung von imaginären Szenen und Gestalten genügend Beispiele liefern.*

Die verbindende Substanz des Werkes bildet der Bereich des Unbewußten, der zur Verdrängung der Fabel führt. Das Unbewußte erscheint hier als der Ur-Grund jeder Bildung, Form und Bewegung, die ihren Ausdruck in der symbolbeladenen Erzählung Saikos findet. Darin wird der Autor den Anforderungen seiner Zeit gerecht, die unter den

¹⁸³a.a.O., S. 195

¹⁸⁴a.a.O.

wissenschaftlichen Erkenntnissen der Psychoanalyse Freuds, die Beschäftigung mit dem Individuum und seiner inneren Existenz geradezu zur Voraussetzung erklärt. Der Roman der Moderne legte bereits die Keime zu dieser Form der Betrachtung und Darstellung des Individuums, so daß dieses magisch-realistische Werk von Saiko als eine Fortführung und Entwicklung dieser Linie zu bezeichnen ist.

Proportional zu der Vielwertigkeit des Menschenbildes steigert sich auch die Schwierigkeit - wie bereits in Kapitel 3 angeschnitten wurde, mit dem Verweis auf die Klärung dieses Problems im vorliegenden Kapitel - diese Art von Roman unter eine bestimmte gattungsspezifische Bezeichnung zuzuordnen: aufgrund der psychologisierenden Darstellung und dem entsprechenden Inhalt, die sich anhand der Psychoanalyse als allzu zutreffend erweisen, kann er als psychologischer Roman bezeichnet werden. Die präzise Zuweisung der Figuren in Zeit und Gesellschaft, ihre Stellung zu diesen und die Übertragbarkeit des Individuellen auf die Gesellschaft und des Gesellschaftlichen auf das Individuelle offenbart viele Anhaltspunkt ihrer Kritik, so daß es sich hier gleichwohl um einen Gesellschaftsroman handelt. Die psychische Entwicklung des Einzelnen bis zu einer gewissen Reife, durch deren Erlangung sie befähigt werden, ihre inneren Konflikte ebenso wie die mit der Außenwelt zu bewältigen, verleiht diesem Roman die Eigenschaften eines Bildungsromans. Der Roman „Auf dem Floß“ erweist sich hiermit als ein klassisch-moderner Roman. Der magische Realismus ist aus dieser Perspektive betrachtet der Beweis für das Ungenügen des „herkömmlichen“ Realismus, ein Indikator für sein Versagen und vertritt somit eine Weltanschauung, die das moderne Individuum in allen seinen Facetten erfaßt und versucht, sie literarisch wiederzugeben.

Meines Erachtens ist es aus allen aufgezählten Gründen nicht angebracht, im Rahmen des „magischen Realismus“ von einer literarhistorischen Epoche zu sprechen, denn diese Bewegung ist vielmehr eine Haltung zum Menschen, die eben nicht nur Romane betrifft, die unter diese Sparte zuzuordnen sind. Diese Haltung zum Menschen wird gerade in einer

bestimmten Art der Darstellungsweise ersichtlich, so daß es sich bezüglich dieser Erscheinung mehr um eine Erzählweise mit bestimmten Kunstgriffen wie der Verbindung durch Symbole, dem unabdingbaren Einsatz eines allseitig informierten Erzählers und der Darstellung der verschiedenen realen wie irrealen Realitäten in der Welterfassung des Individuums handelt, dessen „magischer“ Anteil die irrationalen Seiten und dessen „realistischer“ die rationalen Seiten der Daseinsform des Individuums reflektieren.



Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Saiko, George: Auf dem Floß, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 1, Salzburg und Wien, 1987

Sekundär- und sonstige Literatur:

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main, 1982

Broch, Hermann: Dichten und Erkennen. Essays, Bd. 1, Zürich, 1955

Ebner, Jeannie: Hermann Broch und George Saiko, in: Literatur und Kritik, Nr. 54/55, Mai/Juni 1971, S. 262-270

Eğit, Kasım: Der Realismus in der Literatur, in: Ege Bati Dilleri ve Edebiyati Dergisi, Sayı: 9, Bornova/Izmir, 1992, S. 63-79

Emmel, Hildegard: Geschichte des deutschen Romans, Bd. II, Bern, 1975

Freud, Sigmund: Die Symbolik im Traum, in: Alexander Mitscherlich u. a. (Hrsg): Sigmund Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge, Studiensausgabe, Bd. 1, S. 159-177

ders.: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 235-317

ders.: Totem und Tabu, in: Anna Freud und Ilse Grubrich Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd 2, S. 201-328

ders.: Triebe und Tribschicksale, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1978, S. 167-183

ders.: Über den Traum, in: Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1978, S. 77-115

ders.: Zwangshandlungen und Religionsübungen, in: Anna Freud und Ilse Grubrich Simitis (Hrsg.): Sigmund Freud. Werkausgabe in zwei Bänden, Bd. 2, Frankfurt am Main, 1978, S. 193-200

Forster, Leonhard: Über den 'magischen Realismus' in der heutigen deutschen Dichtung, in: Neophilologus, Nr. 34, 1950, S. 86-99

Friedrich, Heinz: Was ist magischer Realismus? In: Die Epoche, 21/22, 3.8.1947

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil, in: Goethes Werke, Bd. 2: Dramen, Berlin und Darmstadt, 1956, S. 901-1020

Goltschnigg, Dietmar: Psycho- und sozialanalytische Erzähltechnik in George Saikos Romanen, in: Joseph Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes Autors, Bern, 1990, S. 93-104

Haslinger, Adolf: Bericht des Herausgebers, in: ders. (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. V, Salzburg und Wien, 1992, S. 364-366

ders.: Der Dichter als Denker, in: ders. (Hrsg.): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, Salzburg und Wien, 1986, S. 287-293

ders.: Editorischer Bericht, in: ders. (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 249

ders.: Nachwort zu: George Saiko: Auf dem Floß, in: ders. (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 1, Salzburg und Wien, 1987, S. 615-623

Hermann, Klaus: Hat magischer Realismus Gegenwartswert? In: Aufbau 4, 1948, S. 924-926

Jakob, Michael: Musil und Saiko. Ein Vergleich, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern u.a., 1990, S. 13-28

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1983

Magris, Claudio: Die Rundung und der Kreis, in Literatur und Kritik, Nr. 54/55, Mai/Juni 1971, S. 586-589

Pohl, Gerhart: Magischer Realismus? In: Aufbau 4, 1948, S. 650-653

Rieder, Heinz: Der magische Realismus. Eine Analyse von „Auf dem Floß“ von George Saiko, Marburg, 1970

ders.: George Saiko, in: Literatur und Kritik, Nr. 70, 1972, S. 577-585

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt am Main, 1982

Saiko, George: Betrachtungen zu einer zeitgemäßen Ästhetik, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 189-195

ders.: Giraffe unter Palmen. Geschichten vom Mittelmeer, Wien, 1962

ders.: Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation. Prinzipielles zum Deutschen Aspekt, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 229-248

ders.: Surrealismus und Realität, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Drama und Essays, in: Adolf Haslinger (Hrsg): George Saiko. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV, S. 181-188

ders.: Zur „Entschlüsselung“ der Symbolik in zwei Kurzgeschichten, in: Literatur und Kritik, Nr. 14, 1967, S. 213-215

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung, Tübingen, 1990

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover, 1969

Sebestyén, György: George Saiko oder der Kampf um die zweite Unschuld, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern, 1990, S. 29-34

Sieper, Bernhard: Hat magischer Realismus Gegenwartswert? In: Aufbau 4, 1948, S. 923-924

Steinecke, Hartmut: Zwischen Tagtraum und Wirklichkeit zu George Saikos Poetik und zu „Der Mann im Schilf“, in: Joseph P. Strelka (Hrsg): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern u.a., 1990, S. 35-44

Strelka, Joseph P. (Hrsg.): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekanntes grossen Autors, Bern, 1990

Széll, Zsuzsa: George Saikos Wirklichkeit, in: Literatur und Kritik, Nr. 99, 1975, S. 553-561

dies.: Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und George Saiko, Budapest, 1979

Václavek, Ludvic: Der deutsche magische Roman, in: Philologica Pragensia, Nr. 13, 1970, S. 144-156

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, München, 1980

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1979

Würtz, Herwig (Hrsg): George Saiko. Zum 100. Geburtstag des Dichters, Ausstellungskatalog der Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Palais Palfy Josefsplatz 6 vom 4. Februar bis 1. März 1992, Wien, 1992



Özet

George Saiko adlı Avusturyalı yazarın "büyülü gerçekçilik" kavramı altında tanımladığı roman anlayışının ana eseri olan "Auf dem Floß" adlı romanında nasıl yansıtıldığını konu alan bu çalışmanın giriş bölümünde edebiyat bilimleri ve yazarlar arasında "büyülü gerçekçilik" kavramına ve bu ad altında toplanan yazar ve eserlerin farklılığına ilişkin yaşanan kargaşa tartışılmış, tanınmamış bir yazar olan George Saiko'nun edebi kişiliği ve eserleri kısaca tanıtılmıştır.

İkinci bölüm ise "büyülü gerçekçiliğin" tarihçesini, farklı Batı ülkelerinde ve Amerika'da nasıl tanımlandığını ve George Saiko'nun kendi "büyülü gerçekçilik" anlayışının içeriğini aktaran teorik bilgileri içermektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde metne dayalı analiz yapılmıştır. İlk önce adı geçen roman tanıtılmış ve "büyülü gerçekçilik" anlayışı bağlamında önemi aktarılmıştır. George Saiko'nun "büyülü gerçekçilik" anlayışına göre temel amacın bütüncül bir insan imajı çizmek olduğu saptanmıştır. Üç ayrı alt bölümde insan imajının önemli parçalarını oluşturan toplumsal yönü, güdüsel yönü ve metafizik yönü ile insan ilişkilendirilmiştir. Bunları takip eden alt bölümde ise bütün bu yönlerin "büyülü gerçekçilik" bağlamında nasıl sentez edildiği ve bütünleştirildiği ortaya konmuştur. Son alt bölümde ise büyüülü gerçekçiliğin simgelere ve sembollere zorunlu olan eğilimi ifade edilmiştir.

Özgeçmiş

Adı, Soyadı : Hülya PEKMEZCİLER
Doğum Tarihi ve Yeri : 11.07.1968 - İzmir

EĞİTİMİ:

1974 - 1979: İlkokulu - Wendlingen/Almanya.
1979 - 1985: Ortaöğrenimi Lise ikinci sınıf dahil olmak üzere aynı şehirdeki Johannes Kepler Lisesi'nde.
1985 - 1986: Lise son sınıf İzmir Yunus Emre Anadolu Lisesi'nde.
1987 - 1991: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Lisans Eğitimi.
1995 - 1997: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans .

İŞ TECRÜBESİ:

Aralık 1991 - Mart 1992: İzmir Amerikan Hava Kuvvetleri Hastanesi'nde Başhekim Sekreterliği.
Aralık 1992 - Haziran 1993: İzmir Amerikan Hava Kuvvetleri'nde Satın Alma Memuresi.
Temmuz 1993 - Ekim 1993: Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevliliği.
Aralık 1993 - Mayıs 1995: Ankara Üniversitesi, Türkçe Öğretim Merkezi (TÖMER) İzmir Alsancak Şubesi'nde Almanca Okutmanlığı.
1994 - 1995 Bahar Yarıyılı'ndan bu yana: Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Bölümü'nde Ücretli Öğretim Elemanılığı.