

---

# RECHERCHES GERMANIQUES

Revue annuelle publiée avec le concours du CNRS

Université des Sciences Humaines

22, rue Descartes – F-67084 Strasbourg Cedex

---

## AU SOMMAIRE DU NUMÉRO 20 (1990)

F: En français

D: En allemand

**PAVILLONS, GLASHÄUSER UND SEITENWEGE –  
TOPOS UND VISION DES PARADIESGARTENS BEI SAAR,  
HOFMANNSTHAL UND HEINRICH MANN**

**Ursula RENNER**

Wolfram Mauser zum 60. Geburtstag

„Die Menschheit stammt aus einem Garten“, schreibt Rudolf Borchardt in seinem Buch *Der leidenschaftliche Gärtner*. „Das meiste, was ihr seit ihrem Ursprunge zugestoßen ist, hängt mit Vorgängen zusammen, die sich als Gartenfrevler bezeichnen lassen“<sup>1</sup>. Der umfriedete Naturraum des Gartens versinnbildlicht offensichtlich noch bis ins 20. Jahrhundert hinein jenen für das jüdisch-christliche Selbstverständnis elementaren Mythos vom Paradiesgarten und dessen Verlust im Sündenfall. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht das literarische Motiv des Gartens in der deutschen, aber auch in der englischen und der französischen Literatur besonders häufig auf. In verschiedenen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen<sup>2</sup> hat man dieses Phänomen zu deuten versucht, eine Rückbesinnung auf das Mythenreservoir der Tradition in Zeiten verunsicherter Individualität erkannt, aber auch die Formen der Umwandlung und die synkretistische Verwendung des Gartenmotivs beobachtet. Christliche Mythenelemente (Paradies, hortus conclusus, himmlisches Jerusalem) vermischen sich mit antiken Topoi (amoene Landschaft, Garten der Hesperiden, Schreckenslandschaft der Unterwelt) oder Märchenmotiven (Zaubergärten, exo-

---

1 Rudolf Borchardt: *Der leidenschaftliche Gärtner*. Hrsg. von Marie Luise Borchardt, Stuttgart 1968, S. 82.

2 Zum Motiv des Gartens um 1900 s. Carl E. Schorske: *Die Verwandlung des Gartens*. Ideal und Gesellschaft in Österreich von Stifter bis Hofmannsthal. In: Wort und Wahrheit 22, 1967, S. 523-55; (wieder abgedruckt in: ders.: *Wien*. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt a. M. 1982). Für den englischen Sprachraum s. Lothar Hönnighausen: *Der Garten als präraphaelitischer Lieblingschauplatz*. In: ders.: *Präraphaeliten und Fin de Siècle*. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik, München 1971, S. 210–224. Zur Entwicklung des Motivs in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts s. Gail Finney: *The counterfeit idyll*. The garden ideal and social reality in nineteenth-century fiction, Tübingen 1984 (Studien zur deutschen Literatur. 81). – Die seit der Spätromantik und dem französischen Symbolismus auffallend häufige Verwendung des Gartens als Chiffre dichterischer Selbstreflexion ist ein eigenes Thema, das hier nicht behandelt werden kann; vgl. dazu Friedmar Apel: *Die Kunst als Garten*: Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1983 (Beihefte zum Euphorion. 20). Zum Garten als „Unterreich“ s. Werner Vordtriede: *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963, S. 43–97.

tische Landschaften etc.). Unabhängig davon, ob die Gartenlandschaft in realistischer Detailtreue oder in visionärer Traumatmosphäre geschildert wird, kann man zudem zum Jahrhundertende hin eine zunehmende Stilisierung des Gartens als Seelenschauplatz erkennen – bei aller Vielfalt der Varianten und motivgeschichtlichen Vorbilder.

Auffallend häufig findet sich in der Literatur der Jahrhundertwende das Bild des Gartens als eines (vermeintlichen) Schutzraumes zwischen fremder, ‚wilder‘ Natur und gesellschaftlich-zivilisatorischer Gegenwart, in dem das Subjekt sich mit ‚Erkenntnis‘, ‚Begehren‘ und ‚Verschuldung‘, Grundfragen seiner Existenz, auseinandersetzen muß. Dies läßt den Garten – und bindet ihn bei aller synkretistischen Umgestaltung an den Paradiesmythos – zum symbolischen Ort werden, an dem sich die ‚Urerfahrung‘ von einzelner und anderem, des Dualismus von Mann und Frau, von körperlicher Lust und Scham, von Wunsch und Verbot schmerzhaft offenbart<sup>3</sup>.

Diesen Problemhorizont möchte ich am Beispiel von drei Prosatexten aus der deutschen Literatur der Jahrhundertwende bedenken: Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* (1893), Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895) und Heinrich Manns *Das Wunderbare* (1896). Die Texte sind fast gleichzeitig entstanden, müssen aber stilgeschichtlich unterschiedlichen Richtungen – Spätrealismus, Symbolismus / Jugendstil – zugeordnet werden. Allen drei Texten ist als signifikantes Merkmal der Schauplatz des Gartens gemeinsam, in allen drei Texten geht es – offensichtlich oder verdeckt – um ‚Gartenfrevl‘ und ‚Gartenlust‘.

### I. Ferdinand von Saar, Schloß Kostenitz<sup>4</sup>

Ferdinand von Saar, ein seinerzeit hochgeschätzter, erst zögernd wiederentdeckter österreichischer Spätrealist, beginnt seine Novelle mit der Schilderung eines abgelegenen Schlosses, welches der alternde Freiherr von Günthersheim und seine junge Frau Klothilde eben – Juni 1849 – als Dauerwohnsitz hergerichtet haben. Der liberal gesinnte Günthersheim hat durch die gescheiterte 48er Revolution seine hohen Staatsämter und politischen Aufgaben verloren und deshalb beschlossen, sich ganz aus der Gesellschaft zurückzuziehen. Klothilde, die

als bürgerliche Konservative – anders als ihr Mann – das Scheitern der Revolution gutgeheißen hatte, sieht der Aussicht auf ein „Buen Retiro“ (283) uneingeschränkt froh entgegen.

Mit beziehungsreicher Genauigkeit wird der erste Rundgang des Freiherrn durch den Park geschildert. Es ist ein zu Ende des 18. Jahrhunderts angelegter englischer Garten, der sich in eine „künstlich geschaffene romantische Wildnis“ öffnet: „bemooste Felsenpartien, kleine Teiche und Wasserfälle, Grotten, Eremitagen, lauschige Bosketts mit eröffneten Fernsichten“, welche „durch ein zierliches Labyrinth von auf und ab führenden Pfaden miteinander verbunden“ sind (277). In etwas größerer Ferne, vor einem kleinen Birkenwäldchen, steht „ein sehr geräumiger, etwas verwittert aussehender Pavillon“, das „Tirolerhaus“ (277), der Lieblingsplatz Klothildes.

Schloß und Park bieten offensichtlich alle Voraussetzungen für ein harmonisches und beglückendes Dasein. Doch von Beginn an schwingen auch skeptische Untertöne mit, die der Freiherr selbst anspricht: Seine „innerste Empfindung“ (280) sagt ihm, daß der drastische Altersunterschied des Paares – er ist um die sechzig, sie knapp dreißig – das gemeinsame Glück eines Tages zerstören könnte, was Klothilde ihm allerdings wortreich auszureden versucht<sup>5</sup>. Ihre unterschiedlichen Interessen werden von beiden als sich ergänzend und befruchtend empfunden. Der kluge, analytisch denkende Günthersheim plant Memoiren über seine Zeit im Staatsdienst zu schreiben, Klothilde taucht in ein „geschäftiges Traumleben“ (285) ein. Um ihren Gatten und sich selbst zu unterhalten malt sie, liest oder spielt Klavier. Der Erzähler räumt freilich ein, daß sie trotz ihrer Begabung über einen gewissen Dilettantismus nicht hinauskommt, „wie denn überhaupt ihre ganze Bildung, den Zeitverhältnissen entsprechend, der Gründlichkeit entbehrte. Nur die zugänglichste Oberfläche des Wissens hatte sie in sich aufgenommen“ (283). Tieferes Verständnis hat sie nur für die Musik, durch die sie „intuitiv“ zu erfassen vermag, wofür sie keine Worte hat.

Die vom Freiherrn schon geahnte Gefahr für dieses, in „sanfter Gleichmäßigkeit“ ablaufende Dasein tritt dann unerwartet schnell ein. Ein Dragonerregiment soll auf Schloß Kostenitz einquartiert werden. Mit seismographischer Sensibilität versucht Klothilde, der damit in Gang gesetzten Zwangsläufigkeit des ‚Liebesverrats‘ – soviel darf vorweggenommen werden – entgegenzuwirken. Ihre angstvollen Bitten, die schriftlich ersuchte Einquartierung zu verhindern, deutet der Freiherr als Unmut über eine mißliche Störung ihres Friedens (den

3 Vgl. Christine Lubkoll: „... als wär's ein Augenblick“: Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der „Historia“ bis zu Thomas Manns „Doktor Faustus“, Rheinfelden 1986, S. 7.

4 Zitiert wird im folgenden nach der Ausgabe Ferdinand von Saar: *Ginevra und andere Novellen*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Karlheinz Rossbacher, Frankfurt 1983; Seitenzahlen in Klammern nach dem Zitat.

5 Klothilde wird einfürend in ihrer ganzen ungewöhnlichen Schönheit, die sie „um vieles jünger erscheinen“ läßt als sie tatsächlich ist, beschrieben (277). Und im erinnernden Rückblick auf seine Brautwerbung um diese leidenschaftlich zur Frau gewünschte Tochter eines der ihm unterstehenden Räte macht Günthersheim sich keine Illusionen, daß „sein Rang und seine Glücksgüter“ damals ein gewichtiges Argument für sie waren, auch wenn er weiß, daß die „unverbrauchte Kraft“ seiner jung gebliebenen Persönlichkeit dazu beitrug, ihr „fast jene Liebe“ einzuflößen, „die er selbst für sie empfand.“ (279)

er teilt), zugleich läßt ihm seine Pflichtauffassung keine andere Wahl als Gastrecht zu gewähren. Ein heraufziehendes nächtliches Gewitter über Schloß und Park, bei dem „die Elemente sich austoben“ (290), und die Beschreibung des Anmarsches der Soldaten lassen vorausdeutend die Art der von Klothilde bereits intuitiv wahrgenommenen Bedrohung erkennen:

dort in äußerster Ferne funkelte es mit einem Male wie Feuer auf. Das waren die Helme, welche die hervorbrechenden Sonnenstrahlen auffingen und widerspiegelten. Und schon kam die Truppe mit ihren weißen Mänteln zum Vorschein, gleich einer seltsamen, hell gleißenden Riesenschlange sich näher und näher windend. Schon konnte man die einzelnen Pferde, (...) die Offiziere (...), die Standarte wahrnehmen, die in ihrem Überzuge von schwarzem Wachstuch in die Luft ragte. Und nun ein helles Trompetensignal. Kommandorufe ertönten; die Säbel fuhren blitzend aus den Scheiden (291).

Das Bild der Riesenschlange – Symbol des Urbösen, wie es der „Sündenfall“-Mythos vergegenwärtigt –, die aufragende Standarte und die blitzenden Säbel signalisieren die aggressiv-phallische Bedrohlichkeit und den Verführungsgestus dieser Ankömmlinge<sup>6</sup>. Ihre Pferde sind „triefend vor Nässe“ und „über und über mit Kot bespritzt“ (292). Von dem sie anführenden Offizier sieht man nur eine kühngeschwungene Nase und zwei dunkle Augen – es ist der auf dem Schloß einzuquartierende kommandierende Rittmeister, Graf Poiga-Reuhoff. Er wird zum Exponenten dieser ‚Bedrohung‘.

Schon die erste Begegnung zwischen Graf und Schloßherrin hinterläßt eine verwirrte Klothilde, deren „reines Herz“, wie der Leser erfahren hat, auch mancherlei „Widersprüche“ und „Untiefen“ birgt (288). Vom Fenster aus beobachtet sie eines Tages eine – als Sexualphantasie zu deutende<sup>7</sup> – Pferdebändigung,

6 Wolfram Mauser hat in seiner Analyse von Hofmannsthals *Reitergeschichte* den Ritt des Wachtmeisters Lerch mit seiner Schwadron durch Mailand entsprechend gedeutet. W. M.: *Hugo von Hofmannsthal*. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozialistische Interpretation, München 1977, S. 101–117. Es ist durchaus denkbar, das Hofmannsthal durch Saars Schilderung inspiriert wurde; s. dazu u. S. 33 f.

7 Diese Deutung belegen der Kontext und die Schilderung der Episode: „das edle Tier war voll nervöser Unruhe. Es trat, aufgeregt schnaubend, beständig zur Seite und versuchte endlich mit den Vorderfüßen in die Luft zu steigen, von dem Stallknechte nur mit Anwendung aller Kraft niedergehalten. Endlich saß der Reiter oben und tätschelte liebkosend den glänzenden (...) Hals des Tieres, das ihn aber noch immer nicht auf sich dulden wollte. Es bäumte sich hoch auf, schüttelte den Kopf und war nicht nach vorwärts zu bewegen, vielmehr trat es jetzt, durch Schenkeldruck und stachelnde Sporen gepeinigt, einen Rückgang im Kreise an, so daß der Wachtmeister schon seine Peitsche entrollen wollte. Der Graf aber winkte unwillig ab und ließ dem Pferde seinen Willen. In dem Augenblick jedoch, als er in Gefahr kam, an die Mauer gedrückt zu werden, versetzte er ihm, nach rückwärts ausholend, solch wuchtige Gertenhiebe, daß es mit einem Male einige rasche Sätze nach vorwärts tat – und zwar quer über den Hof in das Wiesenrondell hinein (...). Dort aber riß er es – sich weit zurücklehnd – so mächtig herum, peitschte ihm derart die Flanke, daß es unwillkürlich in den gebahnten Weg einbog, wo es, am ganzen Leibe zitternd, stillestand. Nun neigte sich der Graf wieder schmeichelnd zu seinem Halse nieder und langte aus der Tasche eine Handvoll Zuckerstücke, die er mit vorgestrecktem Arm dem Pferde anbot. Dieses blähte die Nüstern und betastete mit den Lippen zurückhaltend die gebotene Süßigkeit, die es zuletzt doch mit wachsendem Behagen zwischen dem schäumenden Gebisse zermalmt. Nun erhielt es leichten Schenkeldruck und schmeichelnden Zuruf; noch widerstrebte es – aber allmählich setzte es sich in Gang, immer williger, immer freier, immer leichter, bis es zuletzt mit flüchtigen, weitausgreifenden Hufen, den Kopf anmutig auf und nieder bewegend, in der Runde dahinflog. Mit klopfendem Herzen und wachsender Erregung hatte Klothilde diesen Vorgängen zugesehen.“ (298) – S. dazu auch u. S. 32.

bei der Graf Poiga-Reuhoff mit Zucker und Peitsche vorgeht. Hier wird sich Klothilde ihrer ambivalenten Gefühle ihm gegenüber bewußt: Sie lehnt diesen selbstsicheren Mann und arrogant-skrupellosen Draufgänger, als der er sich tatsächlich entpuppen wird, ab. Er geht ihr trotzdem nicht mehr aus dem Sinn, nachdem ein ‚zufälliger‘ Blickkontakt zwischen der ‚unwiderstehlich gefesselten‘ (297), als geheime Zuschauerin entdeckten Schloßherrin und dem pferdebändigenden Grafen das gegenseitige Begehren offenbart hat.

Im Park, den sie aus Angst vor einer ungeschützten Begegnung mit Poiga-Reuhoff seit seiner Einquartierung gemieden hat, versucht Klothilde schließlich, ihren inneren Frieden wiederzufinden. Noch einmal, und schon im Hinblick auf den permanenten Verlust, werden Park und Pavillon von ihr als Reich der Unschuld erlebt, noch einmal versucht Klothilde, Ordnung in ihr Leben zurückzubringen:

Es war die Zeit des Nelkenflors, und weiße Falter flatterten über diesen würzigen Blumen, welche (...) ihren heißen Duft ausatmeten. Sie bückte sich, um eine von hellem, brennenden Rot zu pflücken und steckte sie vor die Brust. Je tiefer sie jetzt in den Park hineinschritt, desto beschwingter fühlte sie sich. (...) Und jetzt betrat sie die lieben (...) Räume (des Tirolerhauses), in die der helle Tag hereinflutete. Ja, da stand und lag noch alles so, wie sie es vor Wochen verlassen. Auf dem Tisch die Bücher, dort die Staffelei mit der nahezu vollendeten Landschaft; selbst die Blumen in der Vase, die letzten, die sie unten auf der Wiese gepflückt, waren noch nicht vollständig verwelkt. Unwillkürlich breitete die junge Frau wie zur Begrüßung die Arme aus, dann fuhr sie mit beiden Händen leicht die Brust hinab, als wollte sie damit alles Belastende und Unreine, das noch auf ihr lag, abstreifen. Hierauf ging sie daran, wie sie es stets gewohnt war, einige Ordnung zu schaffen. (...) Bei dieser Beschäftigung überhörte sie ganz ein leises Trompetenklingen in der Ferne, welches anzeigte, daß die Reiter von ihren Übungen nach dem Marktflecken zurückkehrten (300 f.).

Sie begibt sich ins Freie und stößt am Ende des Gartens plötzlich auf den lässig auf einer Parkbank sitzenden Grafen Poiga, der sie mit dem vielsagenden Satz begrüßt: „Sie erschrecken ja, gnädigste Chatelaine, als wäre ich eine Schlange, auf die sie treten könnten“ (302)<sup>8</sup>. Was die „Schlange“ ausrichtet, mutet vergleichsweise harmlos an: Graf Poiga-Reuhoff umarmt Klothilde heftig und versucht, sie zu küssen. Diese Umarmung, der sie glaubt, sich nicht genügend widersetzt zu haben, wird Klothilde jedoch, trotz der gleichgültig-bagatelisierenden Haltung des Offiziers und trotz der gütigen Einsicht und Vergebung ihres Mannes, nicht bewältigen können. Sie fühlt sich so schuldig, daß sie auf diese „Seelenstörung“ (311) mit einer „Gehirnentzündung“ reagiert. Nach einer Reihe von „konvulsivischen Anfällen“, die das traumatische Erlebnis ihres

8 In dieser Verbindung des männlichen Verführers mit der Schlange findet eine Inversion des biblischen Mythos statt. – Zur Schlange als geläufigem Phallus-Symbol der Antike vgl. Georges Devereux: *Träume in der griechischen Tragödie*. Eine ethnopsychoanalytische Untersuchung, Frankfurt 1985, S. 293.

„Sündenfalls“ reproduzieren – zeitgenössischen Berichten über Hysterikerinnen nicht unähnlich – stirbt Klothilde. Ihr Aufschrei: „Le cheval, le cheval“ in einem Fieberanfall kurz vor ihrem Tod bringt in äußerst verdichteter, von Saar scharfsinnig arrangierter Form das Psychodrama Klothildes zum Ausdruck. Auf französisch, der elaborierten Sprache der adeligen Gesellschaft, welche die Instanz von Klothildes Werten und Normen ist, kommt inhaltlich – Pferd – der sexuelle Triebimpuls ihrer ‚Übertretung‘ in codierter Form zum Ausdruck<sup>9</sup>. Damit spiegelt der Ausruf in nuce den Es / Über-Ich-Konflikt, an dem Klothilde ganz offensichtlich zugrunde geht. Er zeigt, wie sehr ihre Seele in die Triebfunktionen und die Triebüberwachungsfunktionen, welche ihren Seelenhaushalt bestimmen, gespalten ist:

„Seit jeher“, heißt es in Klothildes eigenem Resümé unmittelbar vor ihrem Tode,

hatte sie nur in ganz reiner Lebensluft zu atmen vermocht; (...) ein noch so sanfter Tadel ihres Vaters (...) oder von seiten ihrer Lehrer erfüllte sie mit solchen Gewissensbissen und Selbstvorwürfen, daß sie oft wochenlang aus kindlichem Gram und Kummer nicht herauskam. Mit welcher ängstlicher Scheu war sie als Mädchen und später als Frau allem aus dem Wege gegangen, was sie in Gefahr und Versuchung hätte bringen können (...) – Verwicklungen und Konflikten, das fühlte sie, war sie nicht gewachsen – sie brachten ihr den Tod... (313).

Graf Poiga fällt später in einer Schlacht. Als der Freiherr aus der Zeitung davon erfährt, stirbt auch er – als habe er darauf nur gewartet, um seinen ewigen Frieden zu finden.

Der Erzählrahmen spannt abschließend einen Bogen zur Gegenwart von 1893. Wieder sind es Schloß und Park, an denen der Erzähler Grundsätzliches aufzeigt. Aus dem Marktflecken zu Füßen des Schloßberges ist eine prosperierende Stadt mit Bahnstation entstanden. Das Schloß hat ein Industrieller gekauft und gründerzeitlich umgestaltet: Die Gemächer wurden mit Parkettböden, goldgeprägten Tapeten, Samt, Seide, Spitzen und stilvollen Möbeln, die Vorhalle mit Statuen, die Treppen mit kostbaren Teppichen und exotischen Gewächsen ausgestattet<sup>10</sup>; selbstverständlich kommt auch elektrisches Licht ins Haus. Der

9 Dies entspricht den Theorien über Hysterie der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts, wie sie etwa Charcots Schüler Paul Richer in seinen *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Paris 1881, dargestellt hat. Danach reproduzieren Halluzinationen in der hysterischen Krise ein psychisches Trauma oder – in der Regel der Fälle – sexuelle Ereignisse (wie z. B. Vergewaltigung). Der hysterische Anfall könne aber auch Wünsche und Ängste der Patientin zum Ausdruck bringen, die sie im Normalzustand verborgen habe. – Zum historischen Ort dieser Theorien s. Henry F. Ellenberger: *Die Entdeckung des Unbewußten*. Bd. 1, Bern usw. 1973, S. 209–213. Vgl. auch den „Exkurs“ des Erzählers S. 324, hier zitiert u. Anm. 30.

10 Beispiele für die Mentalität dieser „nouveaux riches“ in der Gestaltung ihres Ambientes finden sich vergleichbar in Emile Zolas *Rougon-Marquart-Zyklus*. In dem Roman *Die Beute* ist das Glashaus im Park mit seinen exotischen Temperaturen Ort lasziver „Verirrungen“; zum Treibhaus als Ort des „Sündenfalls“ vgl. Roger Bauer: *Das Treibhaus oder der Garten des Bösen*. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur, Wiesbaden 1979 (Abhandl. der Geistes- und Sozialwiss. Klasse / Akad. d. Wiss. und Lit. 12).

Garten erfährt eine ähnlich grundlegende Veränderung. Das Tirolerhaus wird zunächst noch als Kuriosum und nostalgisch-museales Relikt stehengelassen. Als es aber schließlich abbrennt, ist man froh, stattdessen ein modernes Komfort-Sommerhaus „im Schweizerstil“<sup>11</sup> errichten zu können,

von dessen breiter, luftiger Terrasse man bequem auf einen weit abgesteckten Lawn-Tennis-Platz niederblicken konnte (...). Dort bewegen sich, wenn (...) das Schloß zahlreiche Gäste beherbergt, anmutig jugendliche Gestalten in vollem Eifer des körperbiegenden Spieles. Die Herren in Jockeimützen und farbigen Wollenhemden, die Damen, hochgeschürzt, in grellbunter Tracht, – alle in gelben, mit Gummi besohnten, absatzlosen Schuhen. Und während unten bei fröhlichen Scherzen und schallendem Gelächter die Bälle hin und her oder über das Gitternetz fliegen, weilt oben auf der Terrasse eine Schar gesetzter Männer und Frauen in anregendem Geplauder. Da wird alles berührt, alles gelobt und getadelt, begriffen oder mißverstanden, was der Tag bringt: die neuesten Verordnungen der Regierung und die neuesten Moden; die Schwankungen der Kurse und die Differenzen zwischen diesem oder jenem Theaterdirektor und dieser oder jener Schauspielerin; die letzte sensationelle Ehescheidung, das letzte siegreiche Rennpferd, der Sozialismus, der Hypnotismus und die Erzeugnisse der naturalistischen Schule. So regt und betätigt sich geräuschvoll an dem Ort, wo Klothilde in tiefer Stille an der schwermütigen Glut Lenaus sich entzückte, an ihrer idealen Landschaft pinselte – und im Übergefühl der Schuld zusammenbrach, ein neues, bestimmteres zuversichtliches Geschlecht mit anderen Empfindungen und Anschauungen, mit anderen Zielen und Hoffnungen – daher auch mit anderen Schicksalen (330).

Am Bild des Gartens wird abschließend die Differenz zweier Generationen vergegenwärtigt: einer obsolet gewordenen, der der Park als Ort des Rückzugs keinen Schutz mehr gewährte, und einer neuen, „freien“, städtischen, die ihn zum mondänen Freizeitzentrum umgestaltet<sup>12</sup>, an deren Wertenivellierung der so neutral sich gebende Erzähler allerdings keinen Zweifel läßt.

## II. Hugo von Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht

1892, im Jahre der Entstehung von *Schloß Kostenitz*, lernte der 18jährige Gymnasiast Hugo von Hofmannsthal im Hause einer großen alten Dame Wiens, Josephine von Wertheimstein, Ferdinand von Saar kennen, der jahrelang im Gartenhaus der Villa Wertheimstein lebte und schrieb und dort im Park ‚zu Hause‘ war<sup>13</sup>. Saars Novelle machte großen Eindruck auf den jungen Dichter.

11 Vom „Tirolerhaus“ zum „Schweizerhaus“ bezeichnet auch den Modenwechsel in der Parkgestaltung zwischen erster und zweiter Hälfte des 19. Jahrhunderts.

12 Nicht zufällig inszeniert auch Arthur Schnitzler sein *Weites Land* von einem Gartentennisplatz aus. Auch bei ihm sind die Gärten keine Orte der Zuflucht in gestalteter Natur mehr.

13 Vgl. dazu Rudolf Holzer: *Villa Wertheimstein*. Haus der Genien und Dämonen. Mit unveröff. Gedichten, Briefen und Tagebuch-Aufzeichnungen, Wien 1960.

Gleich nach ihrem Erscheinen besprach er sie für die „Deutsche Zeitung“ in Wien:

Es ist eine ruhige, fast konventionelle Anmut in dem schönen Leben, das sie (die beiden Menschen auf „Schloß Kostenitz“) führen, diesem herzlichen und stillen Gartenleben, zwischen halben und beruhigenden Farben der Natur, zwischen leisem Blühen und Duften und Dämmern (...)

Es ist die schönste Idylle, die wahrste, die nächstverwandte. Wir sehnen uns immer nach ihr: wenn wir in alten Büchern blättern, wenn wir durch alte, enge Gassen gehen; dann weht es uns wie eine flüchtige Ahnung davon an, und wenn sie ein Dichter so malt, mit verklärenden Farben des Verlangens. Sie war gewiß nie. Sie ist nichts als Fata morgana<sup>14</sup>.

Saars Urteil über die neue Generation, der ja Hofmannsthal selbst angehörte, teilte er allerdings nicht. „Wir sind kein zuversichtliches Geschlecht“, antwortete er auf Saars Schlußsatz, „auf das verträumte Geschlecht ist ein *wirres* und *ängstliches* gefolgt ...“<sup>15</sup>. Und als hätte er dessen anders gelagerte, nicht weniger brisante Problematik – denn er hatte bei Saar die Kehrseite der Idylle mit dem Blick in die „unbewußten, dämonischen Tiefen der Seele“<sup>16</sup> natürlich erkannt – vor Augen führen wollen, schrieb Hofmannsthal wenig später den für seine Generation paradigmatischen Text, das *Märchen der 672. Nacht*<sup>17</sup>.

Dort zieht sich ein junger, früh verwaister, reicher Kaufmannssohn aus der Gesellschaft zurück und lebt mit seinen vier Dienern abwechselnd im abgeriegelten Stadthaus oder auf seinem Landsitz im Gebirge. Isoliert von anderen Menschen und fern der Arbeitswelt widmet er sich der Betrachtung seiner Kunstschätze.

Anders als im Falle Klothildes, wo, zumindest nach ihrem Selbstverständnis und dem ihrer Zeit, der Dilettantismus ihrer Frauenrolle positiv entspricht, ist er bei Hofmannsthals männlichem Protagonisten zweckfreie Selbstbeschäftigung. Dieses Merkmal spiegelt sogar der Sprachduktus des Textes, wie im folgenden an einem Beispiel verdeutlicht werden soll: „Allmählich wurde er sehend dafür“, heißt es von dem Kaufmannssohn,

wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten. Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Was-

sers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter (45 f).

Der lange, parataktische Satzbau mit den Parallelkonstruktionen (vgl. die syndetischen und asyndetischen Zweier- und Dreiergruppen der Substantive, die Aufzählungen, die fünfmalige anaphorische Wiederholung von „er fand“) liest sich wie die sprachliche Wiedergabe eines ornamentalen Frieses. Die Gegenläufigkeit (lasten – tragen, aufwärts – abwärts, Ruhe – Bewegung) führt gleichsam den wechselnden und doch sich wiederholenden Rhythmus des Ornaments vor Augen. Die Vokalfülle, die Häufungen der Alliterationen und Assonanzen und die Vielfalt rhetorischer Figuren geben somit nicht nur ein Beispiel für die lyrische Prosa Hofmannsthals, sondern sind Teil des dekorativen Sprach„bildes“, das die Lebenshaltung des Kaufmannssohnes spiegelt. Er gewinnt kontemplativ aus den prächtigen Verzierungen und Arabesken seiner kunstgewerblichen Schätze eine Vorstellung des Kosmos, die ihn berauscht und ein tradiertes Erbe – als „Sohn“ – begreifen lehrt, der er allerdings nichts produktiv hinzufügt. Wie in der seriellen Abfolge der Ornamente ergibt sich daraus eine (Lebens-) Form, aber kein Ziel. Er ahnt, daß ihm aus diesem Leer-Lauf der Tod erwachsen muß, welchen er sich aber dieser Struktur zufolge ebenfalls nicht anders als nur dekorativ-ästhetisch vorstellen kann.

Wie bedrückend sein Leben in der dünnen Luft des Ästhetentums wird, zeigt eine Episode im Garten seines Landhauses. Er fühlt sich durch seine Diener beobachtet, so, als blicke ihn die „Schwere des Lebens“ fordernd und strafend an: „ihm war“, lautet ein immer wieder zitierter Kernsatz aus dieser Erzählung, „sie sahen (...) seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit. / Eine furchtbare Beklemmung überkam ihn, eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens“ (50).

Der Garten dieses passiven Narziß verwandelt sich zusehends vom dekorativen Spiegelraum zum Käfig, weil er Grundforderungen des Lebens ausweicht. Dieses Ausweichen zeigt sich unmittelbar an seiner Beziehung zum anderen Geschlecht. Gerade hier gelingt es dem Kaufmannssohn nicht, seine Sehnsucht in Leidenschaft, seine Phantasien in realitätsgerechtes Handeln, passives Selbstbe-spiegeln in aktives Sich-Binden zu überführen. Wie ein Kunst-Objekt empfindet er den schönen Körper seiner jungen Dienerin, als „rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt“ (48). Und er wird „ergriffen von ihrer großen Schönheit“, aber gleichzeitig macht er die Erfahrung, „daß es ihm nichts

<sup>14</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ferdinand von Saar*, „Schloß Kostenitz“. In: ders.: *Reden und Aufsätze I.*, Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt 1979, S. 139–142, 141.

<sup>15</sup> ebd., S. 141.

<sup>16</sup> ebd., S. 140.

<sup>17</sup> Zitiert wird nach dem Band Hugo von Hofmannsthal: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt 1979, S. 45–63.

rächenden Todestritt. Denn die Geschenke zeigen, daß der Kaufmannssohn noch immer nicht verstanden hat, worum es im Leben wesentlich geht: sich einzulassen, liebesfähig zu werden, den ‚Garten‘<sup>24</sup> in einen Ort des Sinns – wie es der ‚Garten der Erkenntnis‘ mit seinem immer neu sich wiederholenden Ereignis erkannten und begriffenen Menschseins versinnbildlicht – zu verwandeln.

### III. Heinrich Mann, Das Wunderbare

‚Garten‘ und ‚Vorstadt‘ in Hofmannsthals Erzählung sind einerseits so „real“ zu lesen, wie sie beschrieben sind, zum anderen sind sie – symbolistisch – Zeichen für die Erfahrungsstruktur des Kaufmannssohnes, somit für seine innere Wirklichkeit. Deutlicher noch ist bei Heinrich Mann ‚der Garten‘ beides: Er ist detailliert beschriebene südliche Natur und ‚anderer Ort‘ eines mystischen inneren Geschehens, wie ihn vergleichbar die von den Präraphaeliten beeinflusste bildende Kunst des Symbolismus im Ausgang des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts begreift und gestaltet.

Der junge Hofmannsthal galt für Hermann Bahr, den Kritiker-Papst der Wiener Jahrhundertwende, als der große Überwinder des Naturalismus und Mitbegründer der ‚Moderne‘. Diese habe das Subjekt von einer „Mystik der Nerven“ her neu zu begreifen. Es gelte, „das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit“<sup>25</sup> – ohne sie jedoch zu verlassen. Diese Maximen Bahrs übernimmt auch der junge Heinrich Mann in seiner Novelle *Das Wunderbare*, die 1896 in der exklusiven Berliner Zeitschrift „Pan“ erschien<sup>26</sup>, und sie werden am Motiv des Gartens vergegenwärtigt.

Den Rahmen bildet die Begegnung zweier ehemaliger Jugendfreunde, die sich nach langen Jahren wiedersehen. Der inzwischen arrivierte Jurist Rohde, der mit seiner Frau und seinen Kindern ein zufriedenes bürgerliches Dasein lebt, berichtet seinem alten Freund von einem früheren unvergeßlichen, „wunderbaren“ Erlebnis: Als 24jähriger war er zur Rekonvaleszenz nach einem „Blutsturz“

24 Was dem Kaufmannssohn nicht gelingt, davon erzählt Oscar Wilde in seinem Märchen vom *selbststüchtigen Riesen*, in dessen Garten solange ewiger Winter herrscht, bis ihn das Zauberwort der Liebe aus der Erstarrung löst. O. W.: *Werke* in zwei Bänden. Hrsg. von Arnold Zweig. Bd. II, Berlin 1930, S. 112–116.

25 Hermann Bahr: *Die Überwindung des Naturalismus* (1891). In: *Die Wiener Moderne*. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1981, S. 195–205, 200.

26 Hier zitiert nach Heinrich Mann: *Das Wunderbare*. In: ders.: *Novellen*, Leipzig 1974, S. 5–39. – Zur Deutung der Novelle s. Lea Ritter-Santini: *Die weisse Winde. Heinrich Manns Novelle ‚Das Wunderbare‘*. In: *Wissenschaft als Dialog*. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Hrsg. von Renate v. Heydebrand und Klaus G. Just, Stuttgart 1969, S. 134–173.

in den Süden geschickt worden. Hier verirrt er sich eines Tages im Bergwald. Unerwartet entdeckt er am Rande eines engen Tales eine halbhoch über einem Bergsee gelegene einsame Villa mit einem verwilderten Garten. Ihr Anblick erweckt ein Gefühl des Wohlseins und vorzeitlicher Geborgenheit: „es mußte dort drunten so mildwarm und lauschig sein. Das Leben mußte dort langsamer und sanfter fließen“ (13). Dorthin zu gelangen erweist sich als schwierig. Der Weg kommt Rohde verzaubert vor. Schließlich erreicht er nach mühseligem, teilweise gefährlichem Klettern, und doch wie durch vorherbestimmten ‚Zufall‘, das liebevolle, zugleich durch Schlingpflanzen unwegsame Tal. Dort wachsen auf einem schilfumrandeten, glitzernden Bergsee weiße Seerosen, um das Ufer rankt ein Blütenkranz aus „blassen Winde(n)“, und die Kronen der Bäume bilden ein „Laubgewölbe“:

Während ich mit ganz versunkenem Blick dem Spiele des Laubschattens auf dem Wasser folgte, überkam mich die Begierde, unter diesem lebenden Blütenkranz auf einem Kahne so fortzugleiten, als müßte dies das Tor zu einem seltsamen Lande sein, wohin es mich zog und von dem ich nichts wußte (14).

Diesem „seltsamen Land“ nähert sich der Ankömmling gleichsam Schale um Schale, von außen nach innen. Denn in dem vom Bergsee aufsteigenden, ehemals parkartigen und nunmehr verwilderten Garten liegt jene aus der Ferne schon so sehnsuchtsvoll-beunruhigend wahrgenommene weiße Villa, deren Bewohnerin eine junge schöne Frau ist, die wiederum ein „wunderbares Geheimnis“ umgibt, welchem Rohde nach und nach näherzukommen sucht – und welches den Kern der Geschichte ausmacht. Das „seltsame Land“ trägt die Züge eines märchenhaften Wunschortes (steiniger Weg, Verirrung, unbewußte Steuerung, Tor oder Übergang in einen abgeschlossenen Bereich, schließlich außerordentliches Erlebnis). Der Garten selbst läßt noch eine ehemals herrschaftliche Anlage erkennen: Taxus-Bosketts; Limonen-, Oliven-, Granat- und Orangenbäume; vertiefte Nischen mit verwitterten mythologischen Marmorfiguren; Wasserbecken und Fontänen; Zypressenallee; arabeskenornamentierte Gittereinfassung. Aber die auf menschliches Kunstwollen zurückgehende Gartengestaltung wurde offensichtlich vor langer Zeit schon aufgegeben, so daß die Natur ihren eigenen Gesetzen der Verwilderung und der „fessellosen Üppigkeit“ folgen konnte.

Dem ob dieser Wildnis „orientierungslosen“ Blick bietet eine Pflanze Halt und leitet ihn die weiße Winde:

Vom Ufer kam sie her, sie überstieg die Taxusmauern (. . .). Sie machte Umwege (. . .). Aber dann fand sie immer wieder den Weg die Terrassen hinan, auf deren Höhe sie in das Haus eintreten mochte, das vielleicht niemand gesehen als sie (15).

Den Fremdling überkommt „der melancholische Reiz des Verwunschenen“, aber auch „das vage Gefühl von etwas Unheimlichen, als sollte sich eine Hand von rückwärts auf meine Schulter legen“ (15). –

Mit einem alten Kahn rudert er hinaus auf den See, wo er in einem leichten, hellen Boot einer zarten Frau vom Typ der „femme fragile“<sup>27</sup> begegnet. Sie ist in ein weißes Gewand gekleidet, das die weichen Bewegungen der schlanken Arme und die Formen ihres Körpers zart umspielt. Ein Strohhut beschattet ihre blasse Stirn und ihre weit offenen, ernsten Augen. Wie ein Traum erscheint sie Rohde, als „Seele der Landschaft“: „Ich hatte sie fast erwartet“ (17).

Lydia ist, wie Rohde später erfährt, todkrank und wird sterben. Ihr symbolisches Analogon ist die weiße Winde, jene dem kurvilinearen Formengeschmack des Jugendstils so entsprechende Garten- und Wiesenpflanze mit den zarten, empfindlichen, aber hell leuchtenden Blüten, über die diese Frau hinweggehen kann, ohne sie zu zertreten:

Man wagt sie nicht zu berühren. Sie erträgt nur den Kuß eines südlichen Lichtes. Sie windet sich, zahllos und endlos, zwischen stillem Grün, im weiten Bogen über den blauen See. Am Ufer schlingt sie sich fort, den Fels hinan inmitten der Granatblüten und umstrickt mit ihren blassen Armen droben das weiße Haus. (...) mild und mäßigend legt sich über all die Helligkeit der Schleier der Blüten, deren Weiß einen Hauch aller Farben in sich trägt (10).

Und als hätte auch sie ihn erwartet, wird der junge Mann von Lydia aufgenommen. In dem „namenlosen Zauber ihrer Gegenwart“ verliert er das „Gefühl für Raum und Zeit“ (28)<sup>28</sup>. Dieser Raum- und Zeitlosigkeit entspricht, daß Lydia ihren Dienern nicht Geld, sondern glänzendes Gold gibt, daß sie selbst ein Dialektgemisch und mit ihrem Personal „alle Sprachen mit gleichmäßiger Ruhe und Sorglosigkeit spricht“ (29), also auch sprachlich „keinem Ort“ angehört. Alles in ihrer Umgebung strahlt eine sinnlich-suggestive, zeitlose Schönheit und Qualität aus.

Der herannahende Tod steigert noch die Aura dieser faszinierenden, aber unfaßbaren Frau, deren Reiz mit der zerbrechlichen Grazie einer Madonna von Fra Angelico assoziiert wird. Sie erscheint – auch darin marianisch – als Mittlerfigur zwischen immanentem und transzendtem Sein:

Sie hatte sich hierher zurückgezogen, in einen künstlichen unweltlichen Kreis, für den die Verhältnisse des Lebens der andern nicht mehr galten und dessen Grenzen bereits in die ewige Leere hinüberflossen. Ihr Dasein berührte sich schon hier, wo man langsamer oder schneller, ohne das Bewußtsein der Zeit lebte, mit der Unendlichkeit (30).

So wird diese Frau auch für Rohde, der sich in eine symbiotische Beziehung mit ihr hineinphantasiert, zur „Vermittlerin“. In der Kapelle ihrer Villa wird er

eines Tages Zeuge einer der mystischen Extasen Lydias, durch die er nun die längst geahnte Vereinigung erfährt; eine Erfahrung, die bezeichnenderweise über den Augen-Blick verläuft und nur imaginär über den Körper:

während unsere Augen sich trafen und lange, lange ineinander vertieft blieben, erfuhr ich, daß (...) die Trennung unserer Körper besiegt sei, daß sie nun ganz mein Traum geworden und ich der ihre, und daß wir nun ohne Furcht und sicheren Schrittes miteinander in die Unendlichkeit wandelten (35).

Als ihr Todestag kommt, schickt Lydia den jungen Mann zurück in die „Welt“, aus der er sich zu ihr verirrt hatte. Sie will ihm die Häßlichkeit und das Leid ihres Sterbens ersparen. Rohde kehrt zurück in den Alltag, erstarkt in neu gewonnener Gesundheit und „erarbeitet (sich) ein bürgerliches Glück“ (38). An Lydia selbst erinnert er sich zunehmend weniger; „den Widerschein des wunderbaren Sternes, in dem (er) einmal gelebt“ hat (38), verliert er dagegen nie. Er bewahrt ihn nicht zuletzt vor der puren Banalität und dem Pragmatismus des Alltags. Wie im *Jardin de Bérénice* (1891) aus der Roman-Trilogie „Le culte du moi“ von Maurice Barrès – einem Schlüsseltext für das fin de siècle mit einer ähnlich zentralen Gartenmotivik, bedarf es des Todes der Frau, um sie als Phantasma der Einheit von Leben und Tod, von Individuum und Kosmos zum ‚Geheimnisträger‘ des Daseins und Quell des Glücks stilisieren und daraus eine neue Kraft für die Realitätsbewältigung generieren zu können.

#### IV. Der Garten: Zerstörtes Refugium, narzißtisches Tableau, ‚anderer Ort‘

Saars *Schloß Kostenitz* – wie sehr es auch an Stifters *Nachsommer* (1857) erinnern mag – zeigt, daß der Garten am Ausgang des Jahrhunderts nicht mehr als Zeichen für beherrschte Leidenschaft und für ordnenden Gestaltungswillen, als Ausdruck einer harmonischen und integrierten Persönlichkeit fungiert. Die Figuren der Novelle können sich in einem konfliktfrei gedachten, „paradiesischen“ Gartenraum kein Reservat mehr erhalten, ähnlich wie schon der Park der *Wahlverwandtschaften* nicht mehr ‚bewohnt‘ werden kann. Der Garten ist vielmehr zum Ort geworden, der die eigene Fragilität, den Riß zwischen Körper und Bewußtsein, Lust und Scham bewußt macht. Die Vertreibung ist in ihm schon mitinszeniert. Das ‚ungleiche Paar‘ – der väterliche Aristokrat mit den modernen liberalen Anschauungen und seine junge bürgerliche Ehefrau mit den konservativ-aristokratischen Ordnungsvorstellungen – dies entspricht nach Saar

27 Vgl. dazu Ariane Thomalla: *Die ‚femme fragile‘*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf 1972 (= Literatur in der Gesellschaft 15).

28 Zur Vorstellung eines ausgegrenzten „anderen“ Ortes vgl. bes. die Texte Robert Musils, in denen immer wieder ein „Mögliches“ das „Wirkliche“ relativiert; dort kann auch der Dualismus von Mann und Frau nach dem „Sündenfall“ – etwa im „anderen Zustand“ – als aufgehoben imaginiert werden.



der ‚verkehrten Welt‘ der sozialhistorischen Realität des 19. Jahrhunderts. Im gemeinsamen Ideal des kultivierten Rückzugs wird diese gesellschaftlich-politische Krise offenbar nur kompensiert, aber nicht gelöst (Hofmannsthals Kaufmannssohn wird zum literarischen Repräsentanten eben dieser Entwicklung<sup>29</sup>). Die individuelle, eher pragmatisch geschlossene Verbindung zwischen Partnern – mag sie auch von Vernunft und einem hohen Eheethos getragen sein – wird den sich differenzierenden Bedürfnissen des (hier: weiblichen) Subjekts nicht mehr gerecht. Sie ist störanfällig geworden, aber, und hier ist Saar ausgesprochen modern, sie scheitert nicht mehr an den überwachenden, strafenden Instanzen wie Kirche oder Staat, sondern am inneren psychischen Druck, an dem, was von den überwachenden Instanzen zur Selbststeuerung nach innen genommen wurde.

Gerade durch den so unsinnig erscheinenden Tod Klothildes wird die menschliche Psyche als ahistorisches Phänomen in Frage gestellt. Aber auch die Begründung ihres Todes aus der individuellen Disposition einer übersensiblen Frau ist nicht die Antwort auf diese Krisengeschichte. Vielmehr wird eine viel differenziertere Problemstellung entworfen: Der Text thematisiert mit dem Aufzeigen des Spannungsverhältnisses von Sexualität und Gewissen einerseits, was die Psychologie zu eben jener Zeit heftig diskutierte: den psychologischen Zusammenhang von traumatischer Erfahrung und Krankheit, andererseits gehen seine Einsichten wesentlich weiter. Er faßt nämlich darüber hinaus die historische Bedingtheit des ‚Gewissens‘ mit ins Auge und formuliert damit indirekt Erkenntnisse, die erst in unserer Zeit – etwa von Norbert Elias in seinem *Prozeß der Zivilisation* – reflektiert werden sollten. Wie das im einzelnen zu bewerten sei – hierzu stellt der Erzähler mehr Fragen, als daß er Antworten zur Hand hätte. Soviel aber wird deutlich: In *Schloß Kostenitz* bricht ein gesellschaftlich verordnetes und von den Beteiligten sogar positiv vertretenes Schein-Equilibrium dadurch zusammen, daß im ‚Pensionisten-Syndrom‘ der bürgerlichen Gesellschaft der Zeit – weibliche Versorgung und Absicherung durch den Mann und Selbstbestätigung des älteren Mannes durch die hübsche junge Frau – die Triebansprüche der Frau gar nicht in Betracht gezogen werden. Ihr wird somit zwar eine Rolle, aber kein eigenes Sein – auch nicht von ihr selbst – zugebilligt.

Klothilde gelingt die Abwehr ihrer Sexualität nur vordergründig. Sie hat die gesellschaftlichen Normen und Rollenvorstellungen soweit verinnerlicht, daß sie in Form ihres schlechten Gewissens zur inneren Strafinstanz geworden sind. Gerade die Tatsache, daß hier keinerlei gesellschaftliche äußere Ächtung stattfindet, weil es auch keine manifeste Übertretung gegeben hat (dies unterscheidet

29 Vgl. dazu Schorske (Anm. 2).

Klothilde von ihrer Verwandten Effi Briest), macht die Stärke der Internalisierungen deutlich. Sie wirken subtiler, aber nicht weniger zerstörerisch<sup>30</sup>.

Die neue soziale und psychische Ordnung, wie sie am Bild des ‚modernen‘ Gartens am Schluß der Erzählung aufscheint, kennt das Problem der zum Tode führenden Schuldgefühle – so jedenfalls die Position des Erzählers – offensichtlich nicht mehr. Ihre Vertreter kennen den Garten allerdings nur noch als Ort des Zeitvertreibs und der Oberflächlichkeit.

Das Dilemma des Kaufmannssohnes in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* liegt darin, daß er den ersehnten Einheitszustand von ‚Ich und Welt‘ durch eine ästhetizistische Lebenshaltung nicht herstellen kann, weil ihm die Initiation in ‚das Leben‘, und das heißt die volle Existenz – welche Erkenntnis, Arbeit und Liebe umschlosse – nicht gelingt. Um sich als sterblich, also auch als seiend zu erfahren, bedarf es der (An-)Erkenntnis des ‚anderen‘.

Die Ambivalenz von Begehren und Angst, in der der junge Narziß stecken bleibt, zeigt, daß er ein Gebot nicht erfüllt hat – nämlich das Gebot, sich auf das Leben einzulassen. ‚Die Süßigkeit der Verschuldung: weil sie Verknüpfung mit dem Leben, Durchdringen zum Sein ist. Die Lust daran anstatt des Grauens davor‘, so lautet eine späte Notiz Hofmannsthals über sein Frühwerk, die, bei aller Vorsicht im Umgang mit späteren Selbstdeutungen Hofmannsthals, auch für *Das Märchen der 672. Nacht* gilt<sup>31</sup>. Denn was der Kaufmannssohn vermeiden will und abwehrt, ist die im ‚Sündenfall‘ implizierte Erfahrung des schmerzlichen Getrenntseins vom (gegengeschlechtlichen) anderen, das irreversibel ist und nur durch die Selbstaufgabe in der körperlichen Vereinigung momenthaft als überwunden erlebt werden kann. Wenn das Subjekt in allem nur *sich* finden und erkennen will, wird das *Selbst* als ‚der andere‘ mit dem Blick des Begehrens angeschaut und verharret somit im Schwellenbereich des Augen-Blicks. Als Strafe für diesen Spiegelvorgang wirft der Spiegel, d. h. werfen die projektiv identifizierten anderen (die Diener), den eigenen Blick als tödlichen ‚bösen Blick‘ zurück. Aus seiner Weigerung, sich auf das Leben einzulassen, auf Liebe, Leid und

30 An dem Zusammenhang von traumatischem Erlebnis und Tod durch Krankheit läßt Saar keinen Zweifel, allerdings auch nicht an der Notwendigkeit, diese Vorgänge in einem differenzierten individualpsychologischen und sozialhistorischen Kontext zu bedenken: ‚Was aber hatte die Krankheit hervorgerufen? Aller Wahrscheinlichkeit nach jene Begegnung im Parke mit dem Grafen Poiga. Der also war ihr Mörder! Doch nein! Was hat er denn getan? Nicht mehr und nicht weniger, als was jeder andere an seiner Stelle – was vielleicht auch der Freiherr selbst in seinen jüngeren Jahren – einer schönen Frau mit einem alternden Gatten gegenüber getan haben würde. Konnte der Graf die Folgen voraussehen – ja auch nur ahnen? Nein. Denn keine andere Frau hätte sich dieses Abenteuer so zu Herzen genommen. Er jedoch, ihr Gatte, hätte sie kennen und es wissen sollen. Und so war es auch seine Pflicht gewesen, sie vor solchen Fährlichkeiten zu bewahren, zu schützen. Aber die Schuld lag noch viel tiefer. Er hatte als Fünfzigjähriger ein junges Mädchen geheiratet, hatte ein aufblühendes Leben an sein verwelkendes gefesselt. Und doch – das Mädchen hatte ihn geliebt! Es hatte als Weib zehn Jahre lang mit inniger Neigung an ihm gehangen!‘ (324).

31 In: Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*. Hrsg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt 1980, S. 606.

Tod, erwächst die Straffantasie eines Getötetwerdens. Diese versinnbildlicht die Triebwünsche, von denen der Kaufmannssohn sich nicht ‚loskaufen‘ kann, in ihrer ganzen Macht, Aggressivität und Nicht-Integration. Damit erscheint der Paradiesmythos bei Hofmannsthal (unter Beibehaltung seines Kerns als Ort der Erkenntnis) invertiert: Statt Verbot Gebot, statt Erbsündenfluch ‚Süßigkeit der Verschuldung‘: – Er erfährt somit eine Umdeutung im Sinne dessen, was seit Nietzsche (und dort programmatisch gegen den biblischen Mythos) als Möglichkeit tiefster menschlicher Selbsterfahrung, als höchste Erlebens- und Leidensfähigkeit unter dem Begriff des ‚Lebens‘ postuliert wird.

Wenn Leopold Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis* mit dem Satz schließt ‚So starb der Fürst, ohne erkannt zu haben‘, und wenn Stefan George in seinem *Algabal-Zyklus* und andernorts ‚sich selbst einen Garten baut‘ (*Mein Garten*), dann zeigt sich, daß dieses Grundproblem von einer ganzen Gruppe von Dichtern um 1900 am Motiv des Gartens exemplifiziert wurde. Konnte im 18. und frühen 19. Jahrhundert, noch im 2. Teil von Goethes *Faust*, die schmerzhafteste Trennungserfahrung, der Riß durch das Subjekt, gekittet werden durch die Entlastungsfunktion der Kunst<sup>32</sup>, so wird um 1900 die mythische Konfiguration des ‚Sündenfalls‘ umgewertet als *Bedingung* des Lebens mit allen Konsequenzen des Leidens an der Vereinzelung, aber auch mit einer intensiv erfahrenen Lebenssteigerung. Der ‚Garten‘ wird zum Zeichen einer solchen Erfahrungsstruktur des Subjekts.

Im märchenartigen, südlich-verwilderten Gartenreich Lydias in Heinrich Manns Erzählung *Das Wunderbare* gestaltet sich die Sehnsucht nach der Erlösung aus der entzweienden Erfahrung des Getrenntseins in der mystisch-desexualisierten Mann / Frau-Vereinigung. Die Herrin des Gartens ist nur flüchtiges Übergangswesen ohne Eigenleben. Sie existiert nur für diesen gleichsam *erwählten Einen* (und damit auch nur als sein ‚Phantom‘). Der Garten Lydias liegt entsprechend außerhalb von Zeit und geographischer Realität. Er ist ‚anderer Ort‘ zwischen Immanenz und Transzendenz.

Die Erfahrung von Einheit / Ganzheit kann nur als Vision augenblicksartig erfahren werden. Sie nistet nur im Bereich des Imaginären. Allenfalls als Erinnerung oder Ahnung von etwas, das ‚immer fern‘ ist, scheint sie in die Wirklichkeit des Alltags hinein. Denn – so Rohde – man ‚glaubt nur, wenn man nicht sieht‘ (39).

Damit ist der ‚Sündenfall‘ nur insofern aus der Welt, als er durch die Phantasie in eine gefahrlose, schuldfreie, gleichsam körperlose Zone immaterieller Vereinigung verschoben wird. Seine seelische Wirksamkeit wird damit jedoch nur bestätigt, denn die regressiven Verschmelzungswünsche zeigen deutlich, welche Bedrohung noch immer vom ‚Augen-Blick‘ des ‚Sündenfalls‘ als differenzierender Erfahrung ausgeht.

32 S. dazu Lubkoll (Anm. 3) S. 114–200.