

UWE EBEL

JENS PETER JACOBSENS BEITRAG ZUM SYMBOLISMUS

EINE ANGESICHTS EINER NEUERLICHEN AUSBLENDUNG SKANDINAVIENS AUS DEM GESICHTSKREIS DER KOMPARATISTIK DRINGLICHE ERINNERUNG

In der neuzeitlichen Literatur und Kunst Europas hat Skandinavien, dessen Relevanz für die Weltkultur ansonsten im Mittelalter liegt, eine bedeutende Rolle in der als 'Jahrhundertwende' in die Literatur- und Kunstgeschichte eingegangenen Epoche gespielt. Die zunehmende Abkapselung der einzelnen Philologien hat es jedoch mit sich gebracht, dass die nordeuropäische Literatur jener Zeit zum exklusiven Forschungsgebiet der noch relativ jungen Fachrichtung der 'Skandinavistik' geworden ist und dass selbst interdisziplinär ausgerichtete Forschungen zur literarischen Moderne mittlerweile den einschlägigen Beitrag Skandinaviens vernachlässigen. Diese Vernachlässigung ist sträflich, denn selbst einer groben Befassung mit jener Epoche der europäischen Geistesgeschichte dürfte die hohe Wertschätzung auffallen, die die skandinavische Literatur der Zeit auf dem gesamten Kontinent gefunden hat. So ist es denn ein Desiderat der ansonsten so bedeutenden Untersuchung über den Literarischen Ästhetizismus, die Annette Simonis 2000 vorgelegt hat,¹ dass sie trotz komparatistischer Ausrichtung den skandinavischen Bereich ausspart. Der Hinweis auf dieses Desiderat begründet sich nicht aus Facheitelkeit, sondern aus dem unübersehbaren Faktum, dass es sich im Fall der skandinavischen Literatur der Jahrhundertwende nicht um eine von vielen nationalen Ausprägungen einer epochenspezifischen Konzeption von Literatur handelt, sondern um einen der Höhepunkte der als symbolistisch zu spezifizierenden Strömung. Es handelt sich um das Werk von Autoren vom Rang August Strindbergs, Henrik Ibsens und Jens Peter Jacobsens, Autoren, die zu ihrer Zeit international Beachtung gefunden haben und deren damalige Einschätzung auch heute, aus einer zeitlichen Distanz, standhält.

Die folgenden 1985 erstmals vorgelegten Studien zu Jacobsens Spätwerk seien deshalb hier erneut zugänglich gemacht:

¹ Simonis, Annette. *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikaton der Moderne*, (*Communicatio*, 23), Tübingen, 2000.

Studie I: Die Hinwendung zur symbolistischen Deformation in Jacobsens *Michelangelo–Arabeske*

Studie II: *To Verdener* – Die Überwindung des Realismus durch ornamentale Geschehensfügung

Studie III: *Der burde have været Roser* – Die Konstruktion fiktiver Wirklichkeit aus der Idee

Diese Studien sollen in Erinnerung rufen, dass und wie sich das Werk Jens Peter Jacobsens in “die Hermetisierungstendenzen und das selbstreferentielle Moment des *l'art pour l'art*”² einordnet. Jacobsen, der 1885 als noch junger Autor starb, hat mit seinem 1880 publizierten Roman *Niels Lyhne* und mit seiner bereits 1874 verfassten und von Stefan George sowie von Rainer Maria Rilke ins Deutsche übertragenen *Arabeske* und schließlich mit den späten Erzählungen *Der burde have været Roser* sowie *To Verdener* Prosa und Lyrik verfasst, die sich in idealtypischer Form dem von Paul Hoffmann so benannten “Produktionsmodus der Konstruktion”³ verdanken. Dabei fällt auf, dass Jacobsens Texte, unbeschadet der Filiationen, in denen die fundierenden Überlegungen Jacobsens stehen, die in der symbolistischen Lyrik zentrale Konzeption aufweisen, wie sie Edgar Allan Poe in seiner über Baudelaire in die damals avantgardistische Reflexion von Literatur aufgenommene *Philosophy of Composition* formuliert hat. Es handelt sich um Texte, in denen der realistische, der mimetische Charakter zugunsten eines selbstreflexiven Verfahrens der Literatur aufgegeben wurde. Jacobsens Werk, insbesondere dessen in den hier erneut publik gemachten Arbeiten erörterter Teil, gehört in eine Entwicklungslinie, an der sich noch eine der Kunst sich zuwendende Theorie wie die Niklas Luhmanns wissentlich-unwissentlich orientiert. Speziell Luhmanns Ornamentbegriff hat hier seine Voraussetzungen, kann man doch Jacobsens Spätwerk etwa mit dem Konzept der ‘*unwahrscheinlichen Evidenz*’⁴ angemessen beschreiben. Die ein Jahrzehnt vor der luhmannschen Arbeit erstmals vorgelegten Analysen von Texten Jacobsens verfahren – als philologischer Respons auf die spezielle Textstrategie in Jacobsens Spätwerk – nach jenem Konzept des ‘retroactiven Lesens’, das Luhmann als die durch Dichtung erzwungene Form der Lektüre ansetzt.⁵ Zugleich sei zu Luhmanns Kunstdiskussion angemerkt, dass sie vom soziologischen Mehrwert ihrer Argumentation abgesehen, kaum etwas beibringt, was die Literatur- und Kunstwissenschaft, insbesondere die, die sich mit Kunst und Literatur der Moderne befasst, nicht bereits ausformuliert hätte.

² Simonis, p. XIV.

³ Paul Hoffmann, *Symbolismus*, (UTB, 526), München, 1987, p. 137.

⁴ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, (stw, 1303), Frankfurt a. M., 1997, p. 191,

⁵ *Ib.*, p. 201.

Luhmanns Arbeit ist, das sei nebenbei angemerkt, der einschlägigen Literaturwissenschaft bis in deren Todsünde verhaftet, wenn sie die avantgardistische Strömung des 19. und 20. Jahrhunderts absolut setzt und als Konsequenz den Bereich der Popkultur aus ihren Betrachtungen ausschließt. Mit Bezug auf die, von Jacoben aus gesehen, spätere Moderne, auf die Moderne, die die Avantgarde der Jahrhundertwende beerbte bzw. beerbt, sei in Erinnerung gerufen, dass Rolf Dieter Brinkmann 1969 von “Modernen [. . .] von heute, die von gestern sind!”⁶ und ein Dezennium später von “avantgardistische[n] Konventionelle[n]”⁷ sprach. Die Literaturwissenschaft – und mit ihr Luhmann – hat hier einen ihren blinden Flecke. Die Philosophische Fakultät insgesamt hat noch nicht erkannt, dass sie strukturell bürgerlich fundiert ist. Ohne das hier eigens zu thematisieren sei doch darauf verwiesen, weil hier ein potenzieller Fehler aller einschlägigen Beobachtungen liegt. Es sei andererseits festgehalten, dass Luhmanns Untersuchungen den Vorteil haben, aus der Soziologie und damit aus einer Wissenschaft sich herzuleiten, die die politische Fundierung der Volkskunde, ihrer Vorgängerin im nationalliberalen Zusammenhang, überwunden hat. Auch das sei hier nicht weiter verfolgt.

STUDIE I

DIE HINWENDUNG ZUR SYMBOLISTISCHEN DEFORMATION IN JACOBSENS *MICHELANGELO–ARABESKE*

1

Jacobsens Lyrik, insbesondere die *Michelangelo-Arabeske*, ist in hohem Maß durch Dunkelheit ausgezeichnet, eine Dunkelheit, die sich nicht durch die historische Distanz einstellt, aus der die verwendeten Zeichen in ihrer Bedeutung erst wieder philologisch rekonstruiert werden müssten. Die Dunkelheit dieser Sprachkunst ist Teil ihrer Weltkonstruktion, und die Schwierigkeit, die Zeichen zu deuten, mit denen die Jacobsche Lyrik Sinn aufbaut, liegt in der nicht mehr durch Vorgaben eines verbindlichen Zeichensystems funktionierenden künstlerischen Sprache. Ikonographie und Topik werden esoterischer, privater und kurzlebiger. In den im folgenden

⁶ Rolf Dieter Brinkmann, in: *ACID. Neue amerikanische Szene*, edd. Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla, Reinbek bei Hamburg, 1969, p. 394.

⁷ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom. Blicke, (das neue buch, 94)*, Reinbek bei Hamburg, 1979, p. 63.

thematischen Texten Jacobsens ist die Dunkelheit somit nicht Patina, sondern Teil ihres Formenhabitus, Teil ihres Sinnaufbaus und deshalb als Teil ihrer Aussage zu lesen. Um sich dem literarischen Verfahren, das dieses Gedicht kennzeichnet, literaturwissenschaftlich zu nähern, ist es nötig, zunächst pedantisch nach dem Sinnaufbau zu fragen. Dieses banausisch wirkende Vorgehen soll dazu beitragen, ein gewisses Maß an Aufklärung des dunkel verborgenen Sinns zu ermöglichen und war deshalb unumgänglich.

Der Titel des Gedichts verweist auf dessen Orientierung an einem bestimmten Typus von Werken der bildenden Kunst. Wenn er in seiner Gesamtheit verrät, daß hier ein Bildwerk dichterisch nachgestaltet wird, so verweist die Gattungsbezeichnung 'Arabeske' zunächst auf eine Rahmenfunktion, sodann auf eine bestimmte Logik der Abfolge der einzelnen Darbietungsmomente, die zwar nicht durch die empirisch erfahrbare Wirklichkeit vorgegeben, aber dennoch nicht beliebig ist. Die Gattungsbezeichnung bereitet auf eine Bildfolge vor, die, sofern sie außerkünstlerische Realität überhaupt noch erinnert, so frei mit ihr verfährt, daß sie sich von jeder mimetischen Wirklichkeitseinstellung freisagt. Damit bindet sie Komposition und Konstruktion der in ihr entfalteten Wirklichkeit an Gesetze, die nicht die der Normal-sprache sind, nicht die Gesetze der Sprache also, mit der sich Menschen im Alltag verständigen und in der Referenzialität damit hergestellt wird, daß sie einen durch die Empirie bestimmten und *vice versa* deren Geltung stabilisierenden Mimesis-Charakter annimmt.

Wenn die zum Vorwurf gewählte Handzeichnung Michelangelos nur vage bezeichnet ist, gibt diese Art der Benennung dem Gedicht größtmöglichen Eigencharakter und verweist das so evozierte Bild in die Funktion des beinahe Beliebigen oder des erst im literarischen Nachvollzug Erstehenden. Jacobsen gibt in Klammern den Titel der Zeichnung als "Kvindeprofil med sænkede Blikke (Profil einer Frau mit gesenktem Blick)"⁸ an und begrenzt den Bildinhalt in solcher Benennung auf das Benannte. Mit dieser Formulierung wird weniger ein bestimmtes Bildwerk als vielmehr ein Gesichtsausdruck berufen, ein Gesichtsausdruck, der, weil sprechend und bedeutungshaltig, zur Geste wird.

Die Dunkelheit dieses Gedichts ist zumindest in der ersten Strophe Folge des Prinzips der Arabeske, wie es in den beiden Zeilen "Ham den kasted', / Ham den

⁸ Die *Michelangelo-Arabeske* wird im folgenden zitiert nach: J. P. Jacobsen, *Samlede Værker*, udg. paa Grundlag af Digterens efterladte Papirer af Morten Borup under Medvirkning af Georg Christensen, IV, Kjøbenhavn, 1928, pp. 107 sqq. Eine im wesentlichen verlässliche Übersetzung findet sich in: Jens Peter Jacobsen, *Novellen und Gedichte*, Nachwort von Felix M. Wiesner, revidierte Übersetzung von Mathilde Mann und E. v. Mendelssohn, (*Manesse Bibliothek der Weltliteratur*), Zürich, 1956, pp. 275 sqq. Die hier beigefügte Übersetzung folgt nicht immer dieser Fassung.

skifted' (etwa: Sie legte die Gestalt ab, / Sie wechselte die Gestalt)" ins Wort gefaßt ist. Jacobsen verwirklicht sie durch eine besondere Weise der Verwendung der Metapher, die — weil ungewohnt — zur Dunkelheit dieses Gedichts wesentlich beiträgt. Der Vergleich verselbständigt sich und geht nicht in der Funktion auf, ein Modell sinnspendend mit einem zu Vergleichenden in Bezug zu setzen, sondern nimmt die Form der Metamorphose an. Aus der Woge wird, nachdem sie über ein "sem (wie)" mit dem Roß verglichen wurde, dieses Roß selbst, aus dem Roß wird ein Schwan. Die Bewegung aus dem Wasser über ein Aufbäumen bis hin zum Flug wird als real vorgeführt. Die Sinnggebung arbeitet mit räumlich-zeitlicher Entgegensetzung, indem sie die Bildwelt um die Pole "Bølgers Verden (die Welt der Wellen)" und "Solens hvide Lys (das weiße Licht der Sonne)" gruppiert. Das der Welle Eigene — die Welt der Wellen —, das Uranfängliche, Dunkle, Chthonische ist der Ausgangspunkt, von dem die Bewegung fortführt: das sich aufbäumende Pferd erinnert am ehesten Lebenskraft. Die Darstellung seiner Art, sich von seinem Ausgangspunkt zu entfernen, stilisiert es zum Ausbrechen. Das 'weiße Licht' erhält dadurch seine Bedeutung als Gegenpol zu jener durch das Meer verbildlichten Welt.

So vorbereitet, entläßt das Gedicht den Leser in die zweite Strophe, die den Flug ("Flugt") der fliegenden Woge ("flyvende Bølge") und das nächtliche Panorama eines Parks vorführt. Sie entwickelt das *via* Metapher gewonnene Bild weiter und beschreibt die Bewegung wiederum als eine, die von einem Ursprung fortführt: der 'Flug' entwickelt sich aus dem Bild des Schwans; der Anruf 'du fliegende Welle' ruft den Ausgangspunkt und damit den Sinn der Bewegung ins Bewußtsein. Der Flug der Welle wird einem Ziel zugeordnet, das jedoch erst zu spät erreicht werden wird: "Men den gyldne Dag vil segne [. . .] Før du naaer dit Maal (Doch der goldne Tag wird sinken . . . Ehe du dein Ziel erreichst)".

Der Flug — durch die Wendung: "Nej! den stejled' som en Ganger (Nein! sie bäumt sich wie ein Roß)" als Befreiung und Aufbruch verbildlicht — ist dem Tag — "Solens hvide Lys" und "den gyldne Dag" — zugeordnet. Der adversativ eingeleitete Satz bindet Ziel und Möglichkeit, es zu erreichen, zwar an den Tag, schließt diese Möglichkeit jedoch zugleich aus. Das Bild der Nacht, das die zweite Strophe aufbaut, wird vom Begriff des Tages her entwickelt. Der Tag, die Zeit, der der Aufbruch und damit das Ziel der Welle zugeordnet ist, muß enden: "Vil, svøbt i Nattens dunkle Kappe, / Lægge sig træt til Hvile (Wird, gehüllt in den dunklen Mantel der Nacht, / Sich müde zur Ruhe legen)", um einer anderen Welt zu weichen, in der das Erreichen des Ziels seine Qualität ändert. Die Darstellung dieser Nacht verselbständigt sich zunächst zur Entfaltung des Bildes eines nächtlichen Parks, um dann in der dritten Strophe als der Herrschaftsbereich des Dionysischen vorgestellt zu werden.

Das Gedicht führt die Bewegung in seiner zweiten Strophe mit folgenden Zeilen vor:

Men den gyldne Dag vil segne,
 [. . .]
 Før du naaer dit Maal.
 – Og har du naa' t det gyldne Gitter
 Og stryger tyst paa spredte Vinger
 [. . .]
 Da forgaaer du i Anelsers Angst,
 Brændes op af din skælvende Længsel,
 Glider frem som en Luftning fra Havet,
 Og du dør mellem Vinrankens Løv,
 [. . .]

(Doch der goldene Tag wird sinken, / [. . .] Ehe du dein Ziel erreichst. / – Und hast du das goldene Gitter erreicht / Und streichst still auf gespreizten Flügeln / [. . .] Da vergehst du in der Angst der Ahnungen, / Wirst von deiner bebenden Sehnsucht verbrannt, / Gleitest weiter wie ein Lufthauch vom Meer, / Und du stirbst im Laub der Weinranke [. . .])

Das Ziel, dem das im hellen Licht gewagte Aufbrechen zustrebt, gewinnt seine Färbung daraus, daß es aus dem Impetus der 'Ahnung' und der 'Sehnsucht' angesteuert wird. Daß es sich dabei um Schlüsselbegriffe in Jacobsens Werk und darüber hinaus um solche der Epoche handelt, sei zunächst lediglich erwähnt. Beide Begriffe werden in ihrer Abstraktheit belassen, bleiben semantisch unbestimmt und unbestimmbar. Damit verweisen sie wiederum nicht auf ein konkretisiertes oder auch nur konkretisierbares Ziel, sondern auf die Gestimmtheit dessen, der solchem Ziel zustrebt, auf eine psychische Befindlichkeit. Zwei weitere Gegensätze beziehen Anfang und Ende dieser Bewegung sinnstiftend aufeinander: Der Ausbruch aus dem Gewohnten ist voller Lebensbejahung, das Erreichen des Ziels bedeutet Höhepunkt und ein Stadium des Nicht-Ertragen-Könnens zugleich; es endet mit dem Tod.

Die Nacht wird als die Zeit präsent, in der die Bewußtheit reduziert ist, nicht, um den zur Ruhe kommen zu lassen, der am Tag zu handeln hatte, noch, um Unbewußtes sich artikulieren und formulieren zu lassen, sondern um das Unterbewußte zu eigener, ungehemmter Aktivität zu erlösen, die im hellen Licht des Tages dem Apollinischen sich fügen mußte. Innerhalb der Strophe wird dieser Aspekt mit Passivität, mit Traum und Trübung der *ratio* verbildlicht. Der Traum-Charakter verstärkt sich in dem Epitheton "hemmeligt hvidskende (heimlich-flüsternd)", das Jacobsen zu 'Iris' stellt, er wird unmittelbar benannt in der Fügung "Baaret og dysset i graadmilde Drømme (Getragen und in traurige Träume gewiegt)". Das mit einem Epitheton wie "graadmild (etwa: zum Weinen gestimmt)" Evozierte wird durch die Thematisierung des Duftes in den Vordergrund gerückt. Zunächst sind es Geranien,

denen der einschläfernde Duft zugesprochen wird. Die weiteren Benennungen von Duftspendern haben verstärkt topischen Charakter: “Af Tuberosers og Jasminers tungtaandende Duft (Vom schweratmenden Duft der Tuberosen und Jasmine)”. Auf solche Weise wird die Nacht zur Zeit eines veränderten Bewußtseins. In Schlaf und Traum sind *ratio* und Bewußtsein weniger zur Ruhe gebracht als ausgeschaltet, um den Sinnen, dem Moment des Dionysischen im Menschen, das tagsüber der Kontrolle unterliegt, die Herrschaft zuzusprechen. Sie werden nicht zuletzt durch Düfte geweckt. In *Der burde have været Roser* (Da hätten Rosen sein müssen) ist die Rede von “den fine forbidragende Rosenduft, der ikke er til at fastholde, der er som af ukjendte Frugter, Sanserne fable om i deres Drømme (dem feinen vorbeiziehenden Rosenduft, der nicht festzuhalten ist, der wie von unbekanntem Früchten ist, von denen die Sinne in ihren Träumen fabeln)”⁹. Dort wird ausgesprochen, was hier implizit vermittelt ist. Der Einbruch des Dionysischen, dessen, was als ‘Ahnung’ und ‘Sehnsucht’ zum Antrieb des Handelns wird, in die helle Welt des Apollinischen gibt sich in den Wendungen “Anelsers Angst (die Angst der Ahnungen)” und “skjælvende Længsel (bebende Sehnsucht)” als Gefährdung zu erkennen. Die Villa vertritt als Ort der Kälte, an dem ein heißes Verlangen weniger erkaltet als ‘verdampft’, einen Gegenpol, den zu erreichen noch die wachsamem Zypressen zu verhindern helfen. Marmor, kalte Seide, Beleuchtung durch den Mond, der in der nächsten Strophe dem Meer, dem Dionysischen, Irrationalen zugeordnet werden wird: Diese Vergegenwärtigung weist dem Innenraum des Parks die Qualität von Unnahbarkeit zu.

Mit “Vinrankens Løv (Laub der Weinranke)” klingt eine weitere ikonologisch vorbelastete, semantisch bereits konventionalisierte und somit spezifisch gefüllte Evokation einer Pflanze an. Das Dionysische, wie es durch die dritte Strophe gestaltet wird, deutet sich an. Das Akzidens von Weinranken, gewunden zu sein, gewinnt in der Wendung “angstfuldt-vreden (angstvoll-gewunden)” Gestencharakter.

Der Schluß der zweiten Strophe bleibt dunkel und ist schwer auszudeuten. Man kann aber auch hier eine Erhellung versuchen. Jurij M. Lotman hat in seiner Analyse der künstlerischen Sinnkonstituierung vor allem die Bezogenheit von Wiederkehrendem, die von ihm so genannte Ko-opposition, als wesentliches Mittel herausgearbeitet.¹⁰ Versucht man, das letzte Bild der zweiten Strophe mit Hilfe dieser Erkenntnis zu deuten, werden die Epitheta “gylden (golden)” und “angstfuldt-vreden (angstvoll-gewunden)” sprechend. Die Zuordnung von “Drueklaser (Trauben)” zum Bereich des Goldenen setzen sie in Bezug zu dem des Tages und allem, was dem Tag zugeordnet wird, zu einem Ausbrechen mithin aus dem Gewohnten auf ein vage

⁹ *Samlede Værker*, III, Kjøbenhavn, 1927, p. 221.

¹⁰ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, (UTB, 103), München, 1972, p. 123.

erahntes Ziel hin. Die Ranken als Träger dieser Trauben gewinnen eine Parallelität zu dem Träger der auf ein solches Ziel ausgerichteten Bewegung, dem also, dessen Wünsche und Sehnsüchte sich in Ängste verwandeln. Unmittelbar vor seinem Erreicht-werden, das die Mächte der Nacht verhindern, geht das Ziel verloren: die Trauben fallen ab, herab in das Gras des Gartens (“Fældes ned i Havens Græs”).

Die dritte Strophe entfaltet Nacht als die Herrschaft des Dionysischen – “Vældige, blinde Mænade! (Gewaltige, blinde Mänade!)” –, den Herrschaftsbereich der Triebe, des Instinkts und des Irrationalen. Sie kehrt einen weiteren Bedeutungsinhalt des Komplexes Nacht hervor, der in der zweiten Strophe erst angeklungen war: die Abkehr von der hellen Welt des Tages bedeutet die Hervorkehrung einer von den Sinnen bestimmten Welthaltung. War das Genus der zweiten Strophe das Passiv, ist es in der dritten das Aktiv. Das Subjekt, das hier aktiv wird, ist nun die Nacht selbst, die im Bild des Mänadenzugs präsent wird. Die Nähe zu Nietzsches Konzeption des Oppositionspaars von dionysisch und apollinisch¹¹ ist deutlich und zeigt, daß sich hier ein neues Lebensgefühl durchsetzt, das nicht auf Jacobsens Werk beschränkt ist.

In Abhebung von der traditionellen Nacht-Lyrik, in der der Lärm des Tages in der Nacht zur Ruhe, in der von den Geschäften des Tages Abgelenkte zur Besinnung kommt, kehrt die hier gewählte Realisierung der Nacht das Verhältnis um: Nicht die Kühle, die der Hitze folgt, sondern glühendes Feuer, das sich ungehemmt ausbreitet, nicht die Besinnung, sondern die Entmachtung der *ratio* wie der hellen Welt der *humanitas* (Vilje, Troskab, Klogskab [Wille, Treue, Klugheit]) und die Entfesselung der Kreatürlichkeit, dessen, was die Epoche als ‘das Tier im Menschen’ bezeichnete, kennzeichnet in dieser Strophe die Nacht. Retrospektiv wird damit auch die Sehnsucht, die hier zum Aufbruch in ein Unbekanntes trieb, mit dem in Verbindung gesetzt, was erreicht wird. Das Dionysische trieb auf Bahnen, die das Apollinische verschlossen hielt. Es wird vorgeführt als eine Macht, die sich dauerhaft nicht unterdrücken läßt und als Sehnsucht überlebt, um den Preis, den das Gedicht formuliert. In einzelnen Wendungen verweist die Strophe auf die erste zurück: so verwendet der Text die Realitätsvokabel der ‘Welle’ hier bildlich: “Sælsomme Bølger af sælsom Lyd (Seltsame Wellen von seltsamem Laut)”. Der so durch die Konnotationen, die die erste Strophe mit dem Begriff der Welle herstellt, benannte Komplex wirkt bedeutungsspendend auf die Evokation der Welt der Wogen zu Beginn des Gedichtes zurück, mit dem ein Kontrast zu dem Bereich hergestellt wurde, den das Land als das Feste, das Sichere und Überschaubare bildete. “Blødendes Rallen (das Röcheln Blutender)” respondiert auf das ‘Röcheln’ von Welle und Kies. Die Benennung des Blutes mit der Fügung “Aarens røde Strøm (der rote Strom der Ader)” metaphorisiert das körperliche Phänomen und rüstet es zum Träger von Bedeutung zu, bei der die

¹¹ Cf. Niels Lyhne Jensen, *Jens Peter Jacobsen, (Twayne 's world authors series, 573), s. l., 1980, p. 43.*

Strom–Metapher ebenso sprechend ist wie die Farbbezeichnung. Als Folie für das Verständnis mag man daran denken, wie etwa Bellman in seinem Gedicht *Träd fram du Nattens Gud* (Tritt hervor, du Gott der Nacht) davon singt, daß die Nacht “Blodets heta svall (die heiße Flut des Blutes)” kühle. Über die Einführung des Mondes – nicht mehr Claudius’ ‘guter Mond, der so stille geht’ – wird die des Meeres motiviert. Es ist dem Mond ausgeliefert und damit dem Bereich der Nacht zugeordnet. Das wirkt wiederum auf die grundsätzliche Opposition zurück, die dieses Gedicht herstellt und aus der es lebt. Es stellt sich die Bildlichkeit der Sturmflut ein, die auf den Menschen zurückverweist, insofern zuvor von “Aarens røde Strøm” die Rede war.

Mit seinem adversativen “Men (aber)” setzt der Schluß der Strophe einen Einschnitt und führt auf eine Reaktion auf das Entfaltete hin, die sich als Seufzen Gestalt gibt. Die elliptische Form der Frage ergänzt sich nicht von selbst. Der Begriff des Seufzens wird in den letzten Versen erneut aufgenommen. Seufzen ist – als Zeichen verstanden – eine Reaktion auf etwas, das als negativ empfunden wird. Es entsteht aus einer Haltung der Betroffenheit, die sich angesichts der Unaufhebbarkeit eines Negativums einstellt. Solches Seufzen entsteht aus Resignation und stellt sich damit in Gegensatz zu der hoffnungsvollen Ausfahrt, die zu Anfang des Gedichtes gewagt wird. Dabei leitet das adversative “men (aber)” zu einer Haltung über, die sich dem, was die dritte Strophe ohne jegliche Reflexion als Erleben und Erleiden vorführte, als nachdenklich und reflektierend gegenüberstellt. Gleichzeitig führt die Thematisierung des Seufzens zur nächsten Strophe.

Die vierte Strophe setzt fort, was in der zweiten zu einem Ende gekommen war, gleichsam aber im Bewußtsein dessen, was die dritte entfaltete. Sie führt jene im Titel genannte Frauengestalt ein, die auf dem Balkon jener Villa steht, die die zweite Strophe zu einem Ort der Kälte und der Unnahbarkeit stilisiert hatte und in die der Eintritt unmöglich war. Die sprachliche Präsentation bedient sich einer Begrifflichkeit, die den Bereich dieser Villa ins Tempelhafte steigert: “høj og herlig (hoch und heilig)” mit Bezug auf die Frau, “hellig (heilig)” mit Bezug auf ihre Trauer. Das Verlockende, das zum Aufbruch reizte, ist in der Frauengestalt ebenso personifiziert wie die Reaktion auf das, was nicht zum wenigsten durch sie provoziert ist. Die Bewegung des Gedichts hat mit der vierten Strophe ihr Ziel erreicht. Der ‘Rahmen’, in dem die im Titel genannte Frauengestalt denkt und empfindet, ist abgeschlossen. Der gesenkte Blick wird aussagekräftig: “Hellige Sorg i dit Blik (Heilige Trauer in deinem Blick)”, wobei das Epitheton ‘heilig’ das Empfinden dieser Frau aus einer bloß privaten Sphäre zu allgemein gültiger Reaktion auf eine Welt der Sinnlosigkeit überhöht. Die Trauer wird zur Grundbefindlichkeit, wird unauflösbar. Daß solche Trauer als Trauer über die Verfaßtheit der Welt reliefiert wird, leisten die Fragen, die das Gedicht der Frau unterlegt.

Die Strophe erinnert – wiederum im Bild der Welle – durchgängig Vergänglichkeit als Daseinsgrund von Welt und Mensch. Die Vergänglichkeit wird wiederum zum Indiz für Sinnlosigkeit, insbesondere der menschlichen Existenz, vereindeutigt. Die Fragen nach einem ‘warum’ bzw. ‘wozu’ enthalten als rhetorisch ihre Antworten bereits in sich, erhalten ihren Sinn aber aus dem Umstand, *daß* gefragt wird, und ein Bewußtsein davon entsteht, daß das, was hier als Frage thematisch ist, bedrängend, aber unaufhebbar ist. Die Erkenntnis der Vergänglichkeit und der Vergeblichkeit menschlichen Handelns und Tuns ist nicht mehr Anfang und Ursache einer Abkehr vom Irdischen und damit Vorbereitung für eine andere Sinnfindung, sondern Erfüllung und Annehmen der Sinnleere.

Nach einem zur Strophe isolierten Vers “Er der din Tanke, høje Kvinde? (Ist das dein Gedanke, hohe Frau?)” findet das Gedicht zu seinem Schlußgebilde von vier Versen, die wieder auf die Frauengestalt zurückverweisen. Gebärde, Respons, nicht Reaktion antworten auf diese Welt. Sie sind Ausdruck eines Wissens, das sich nicht mehr in Klage, nicht in Worten, nicht einmal mehr in Seufzern ausspricht, das im wörtlichen Sinne zum Verstummen führt. Der Schlußvers erhält mit dem Vergleich “Som et Sværd igjennem Nattens Hjerte (Wie ein Schwert durch das Herz der Nacht)” dennoch einen Widerspruch zur Welt der Nacht aufrecht.

Die ikonographisch an Michelangelo angelehnte Frauendarstellung ist ikonologisch den Bildern verwandt, wie sie im Frankreich der Zeit Jacobsens von Gustave Moreau gemalt wurden. Die gesenkten Blicke verweisen auf eine Trauer, die in Apathie umschlägt. Es ist eine Neu- und Umdeutung in Richtung auf Flauberts *Salammbô*, auf Moreaus *Helena* etc., in Richtung auf eine Frauendarstellung, die Mario Praz und neuerlich Maria Moog-Grünewald beschrieben haben und die in der Salome der Jahrhundertwende eine idealtypische Vertreterin findet.¹² Die *femme fatale*, die Frau ‘als Sinnbild des Schicksals’ (Moog-Grünewald) ist zumindest assoziiert. Sie rückt in die Nähe einer weiteren zeitspezifischen Typisierung der Frau, nämlich die der Sphinx, insofern sie anziehend, gefährdend und rätselhaft bleibt, da sie die Welträtsel in sich aufnimmt. Wie weit man sie selbst als an dem beteiligt betrachten soll, dem sie voller Trauer zusieht, bleibt unausgesprochen.

¹² Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, I-II, München, 1970; Maria Moog-Grünewald, “Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale”, in: *arcadia* 18 (1983), pp. 240 - 257.

In der vorausgehenden Analyseform wurde versucht, die *Michelangelo-Arabeske* Jacobsens dadurch verständlicher zu machen, dass ihre Dunkelheit zu erhellen versucht wurde.¹³ Eine solche Art, Literatur und Kunst verstehend nachzuvollziehen, hat enge Grenzen – weniger, weil das Entziffern vor Schwierigkeiten gelangt, die nicht immer aufzuheben sind, als vielmehr, weil sie den Formenhabitus, den Gestaltcharakter ihres Gegenstandes außer acht läßt. Das führt, weil solche Interpretation sich oft mit sich selbst begnügt, zu Fehlverständnissen nicht nur des einzelnen Werks, sondern von Kunst und Kunstdeutung überhaupt. Ersteres, weil sie eine 'Aussage' sucht, die das Werk in offenbar undeutlicher Form in sich birgt, so daß sie erst *via* Interpretation entborgen werden muß, wobei sie sich oft als höchst banal und der diskursiven Rede erbärmlich unterlegen zu erweisen scheint; letzteres, weil die Beschäftigung mit solchermaßen mißglückt zum Ausdruck gebrachten Banalitäten ebenfalls – und in gesteigertem Maß – versponnen erscheinen muß. Erst eine Analyse, die den Formenhabitus, den Gestus und die Gestalt des Werks zu verstehen und zu deuten sucht, wird der speziellen Weise des Aufbaus von Sinn im Kunstwerk gerecht. Jedoch sind auch hier Grade der Annäherung erkennbar, die sich konsekutiv, konzentrisch und nicht exklusiv zueinander verhalten.

In diese Fragestellung ist die nach der Dunkelheit des Textes erneut einzuordnen, weil diese Dunkelheit Teil der Konstituierung des Textes ist. Man mag sie schnell beschrieben haben, wenn man vorliegende Charakterisierungen der Lyrik des Symbolismus heranzieht, die auch für Jacobsens Gedicht zutreffen: so die Aufgabe mimetischer Orientierung der Kunst, die Konzentration auf die innerliterarischen Verfahren, die Suspendierung traditioneller Gattungsmerkmale (Vers, Sprache), die Verrätselung von Welt usw., usf. Man könnte auf diesem Weg erweisen, daß Jacobsens Gedicht Gemeinsamkeiten mit der Lyrik etwa des französischen Symbolismus aufweist,¹⁴ obwohl unmittelbarer Einfluß und direkte Wirkung hier nicht nachweisbar sind.

¹³ Die literaturwissenschaftlichen Bemühungen um die *Michelangelo-Arabeske* haben sich bislang im wesentlichen um eine Entschlüsselung in solch vordergründigem Verständnis des Wortes bemüht. Cf. den Forschungsbericht bei Peter Nyord, *Læsningens teori. Introduktion til en marxistisk Litteraturteori*, (*Bidragsskriftserie*, 3), Odense, s. a., pp. 83 sqq. Nyords Analyse des Textes wie seiner Konkretisationen sollte nicht mit der Kritikfigur begegnet werden, sie sei 'allzu umständlich', ist es doch zu begrüßen, mit welcher Gründlichkeit sie sich auf die Textbezüge einläßt (Jörn Vosmar, *J. P. Jacobsens digtning*, s. l., 1984, p. 168).

¹⁴ Cf. hier besonders Poul Borum, "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", in: Tomas Bredsdorff (red.), *Danske Digtanalyser*, København, 1969, pp. 123-134.

Solche Erklärungen, Applikationen von anderswo Erkanntem auf Jacobsen, sind, zumindest rudimentär, vorgenommen worden; sie sind für das Verständnis der in Frage stehenden Texte und Probleme auch durchaus förderlich. Sie berühren aber noch nicht, was hier in den Mittelpunkt gerückt werden soll und die (belangvolle) Jacobsen-Forschung über ihren derzeitigen Stand hinausführen könnte, nämlich die Stellung Jacobsens in seiner Epoche, die die Position eines Erneuerers ist. Anders formuliert, sie beantworten die Fragen nach dem historischen Sinn des Verfahrens nicht oder nicht systematisch. Umberto Eco hat die Aufgabe, der sich die vorliegende Untersuchung stellen will, glücklich formuliert: "Die *Philologie* erfüllt diese Informationsaufgabe, durch die wir das Werk nicht in einer akademischen Lektüre austrocknen, sondern die Bedingungen seiner Neuheit, unter denen es entstanden war, wiederfinden, *in uns die jungfräuliche Situation rekonstruieren, in der sich derjenige befand, der sich dem Werk als erster näherte.*"¹⁵

Wurde oben auf dem Weg der traditionellen Interpretation versucht, Licht in das Dunkel des Gedichts zu bringen, so geschah das in der Form des Bewußtmachens des Verständnisprozesses, mit dem man künstlerische Botschaften versteht, analog jeder anderen Analyse von Informationsträgern: d.h. die Einzelmitteilungen wurden als aufeinander bezogen entziffert, als reimend oder assonierend. Es sollte nachvollziehbar gemacht werden, wie und vor allem daß das Chaos, das der Text zunächst zu bieten scheint, zum Kosmos gefügt war. Die hier mehr der Verständigung dienende Begrifflichkeit von Dunkel und Erhellung darf und will nicht verdecken, daß gerade die Rätselhaftigkeit des Gedichts seine Bedeutung schafft oder mit erstehen läßt. Deshalb ist es dringlich, die 'Dunkelheit', die nun nur noch als Hilfsbegriff oder als Metapher fungieren kann, selbst zum Gegenstand der Ausdeutung zu machen. Die Dunkelheit eines Textes wie der *Arabeske* liest sich nun wie eine Anweisung, ihn als voll des Geheimnisses, des Geheimnisvollen zu begreifen.

Das Gedicht Jacobsens behandelt eine Befindlichkeit, die mit Begriffen wie 'Ahnung' und 'Sehnsucht' zunächst scheinbar präzise und definitiv benannt wird, aber so vorgeführt ist, daß sie auf viele Weisen spezifizierbar ist. Das Dargestellte bleibt rätselhaft, weil Bestimmtheit ausgeschlossen ist. Was sich hier zeigt, nähert sich dem, was Umberto Eco als das offene Kunstwerk beschrieben hat und bereits im Symbolismus verwirklicht fand. Ohne die Folgerungen Ecos mitzuziehen, wird man die Verrätselung hier als Ausdruck dafür lesen, daß die Epoche rätselhafte, weil zunächst nicht ersichtliche Bezüge herstellt, oder aber, daß eine Grundbefindlichkeit thematisch ist, die jede Art der Vereindeutigung verkürzt. Insofern bleiben die Oppositionen, aus denen der Text seinen Sinn konstituiert, eigentümlich vage: Tag

¹⁵ *Einführung in die Semiotik*, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, (UTB, 105), München, 1972, p. 191.

gegen Nacht, Meer gegen Land, Bewußtheit gegen Unterbewußtsein, Dunkel gegen Helligkeit, Ursprüngliches, Neues, Anfang gegenüber seinem Ziel, Leben gegen Ersterben etc. Die Grenzübertritte von den jeweils ersten zum jeweils zweiten der Gegensätze lassen sich divergent paraphrasieren und *ergo* deuten: Die Bewegung aus dem Meer führt schließlich zu dem, was mit dieser Chiffre am Anfang evoziert wurde und was in der dritten Strophe erneut berufen wird, so daß man aus der Darstellung dieser Bewegung die Vergeblichkeit allen Handelns ebenso ablesen könnte wie etwa einen Kreislauf usw. Den Sinn zu vereindeutigen, hieße, den Text auslegend zu applizieren, eine denkbare Form des allgemein Formulierten zu isolieren. Es wäre zwar nicht fehlverstanden, eine solche Auslegung setzte sich aber der Gefahr aus, sich als einzige Verständnismöglichkeit aufzublähen.

Es sei hier reflektiert, daß Niels Lyhne Jensen eine Parallele zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* hergestellt hat.¹⁶ Wie Nietzsches Entdeckung des Dionysischen sich zu dem noch andauernden Weltverhalten des nachromantischen, des biedermeierlichen neunzehnten Jahrhunderts verhält, so auch die Kunst, der sich Jacobsens Werk zuordnen läßt. Das Biedermeier erhob die Abkehr von allem Leidenschaftlichen, die stille Ruhe des Gemüts, das Sich-Bescheiden in umgrenzten, umhegten Bereichen sowie das ruhige Bestellen der gewählten oder aufgegebenen Arbeit zum Ideal. Der Feierabend als das Zur-Ruhe-Bringen der Geschäftigkeit wird zur bevorzugt thematischen Tageszeit. Die Bilder Ludwig Richters etwa lassen das ebenso erkennen wie ein Romantitel wie der von Stifters *Nachsommer*, der als Kernbegriff des Denkens und der Mentalität der Epoche fungieren könnte, in die er gehört. Die Signatur dieser Epoche war das Apollinische und sie war kaum zufällig von einer Dichtungsübung bestimmt, in der der Humor eine hervorragende Bedeutung spielte, ein Humor, der als abgeklärte Heiterkeit sich über eine Welt verbreitet, deren Heillosigkeit in ihm aufgehoben zu sein schien. Es ist dieses Apollinische, das Benjamin mit Bezug auf das Erzählverfahren im Werk Gottfried Kellers von 'verhutzelter Antike' sprechen ließ.¹⁷ Wenn der Altphilologe Nietzsche in seiner Analyse der Mentalität der Griechen in dieser Situation das Apollinische zum Problem werden läßt und es als Form der Abwehr dessen zu erkennen glaubt, was er als dionysisch auf den Begriff bringt, dann repliziert er *in effigie* auf seine Epoche und führt auch sie einer Deutung zu. Wenn solche Deutung dem Menschen- und Weltbild akkordiert, das Jacobsens *Arabeske*, und nicht nur sie, prägt, zeigt sich eine typologische Verwandtschaft. Es erweist sich so, daß sich in Jacobsens Gedicht ein bewusstseinsgeschichtlicher und damit kulturhistorischer Vorgang spiegelt: die Überwindung der das neunzehnte Jahrhundert prägenden Lebenseinstellung, die Überwindung des Apollinischen durch das Dionysische. Die Differenz zwischen

¹⁶ Cf. Fußn. 11.

¹⁷ Walter Benjamin, "Gottfried Keller", in: W. B., *Schriften*, edd. Theodor W. Adorno und Gretel Adorno, unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, I-II, Frankfurt a. Main, 1955; Zitat: Bd. II, p. 290.

Jacobsen und Nietzsche — betrachtet unter dem hier entwickelten Aspekt — liegt darin, daß der als dionysisch vorgeführte Vitalismus bei Jacobsen pessimistisch, bei Nietzsche optimistisch gewichtet und gerichtet ist.

Das Gedicht eröffnet in komplexer Gestaltung Perspektiven von Welt, die eben als deren Grundbefindlichkeit thematisiert werden; es tritt damit in die Reihe avantgardistischer Geistesprodukte der Epoche, wie sie sich bei Gustave Moreau bildkünstlerisch zeigten, und die sich nicht damit begnügen, das Vorhandensein dessen, was hier als die Welt der Sinne und des Unterbewußten thematisch ist, an einem Fall zu exemplifizieren, zu isolieren, zum 'besonderen' Ereignis zu stilisieren und damit zu bannen. Der besondere, von der vertrauten Umwelt sich abhebende Fall, 'eine sich ereignete unerhörte Begebenheit' (Goethe über die Novelle)¹⁸ bleibt Ausnahme. Als Unikum und Kuriosum bedroht die 'unerhörte Begebenheit' nicht das Gewohnte, sondern wird durch das Gewohnte absorbiert. Selbst ein Typus wie der Byronsche Held, also der 'Zerrissene', bleibt Ausnahme, er wird geheilt und gerettet oder geht als einzelner unter, auf daß das Weltbild wieder entzerrt werde. Jacobsens Text spiegelt seine historische Situation darin, daß er das, was von der apollinischen Welt eines Glücks in der Beschränkung ausgeblendet war, zwar als nicht länger Auszublendendes behandelt, es aber noch aus der Antithetik zu dem bislang Gefeierten definiert. Diese geschichtliche Position der Entwicklung eines Neuen aus einem Widerspruch gegen ein Altes zeigt sich auch in dem, was nach der dritten Strophe vorgeführt wird. Die *vita activa*, die das neunzehnte Jahrhundert propagiert, und zwar jenseits weiterer Sinnfragen als Kompensation eines Verlusts von Sinn, wird hier durch Kontemplation ersetzt. Sie vermag jedoch den verlorengegangenen Sinn nicht mehr zu finden noch zu restaurieren. So muß der Rückgriff auf die *vita contemplativa* zur Resignation führen.

Die sprachlich-gestalterische Eigentümlichkeit der *Michelangelo-Arabeske* ergibt sich aus einer Abkehr von der traditionellen Bestimmung der Relation von Welt und Zeichen, insbesondere von Welt und dichterischer Formensprache. Das neunzehnte Jahrhundert bestimmte diese Relation dahingehend, daß die Kunst Welt abspiegele, und zwar unter den Prämissen der empirischen Erfahrung. Zur Kunst wurde solche Abspiegelung dadurch, daß sie die Welt zum Träger von Ideen oder Gemütsstimmungen werden ließ; in dieser Zurüstung von Wirklichkeit zu Poesie erwies sich die Leistung des Dichters. Hingewiesen sei lediglich auf das Beispiel von H. C. Ørsted, der in seiner Arbeit *Aanden i Naturen (Der Geist in der Natur)* auf der mimetischen Ausrichtung von Kunst insistiert und Dichtung danach beurteilt, ob sie

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. 28. August 1949, ed. Ernst Beutler, XXIV: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Zürich. 1948, p. 225.

“Menschen mit wahrer naturwissenschaftlicher Bildung”¹⁹ nicht anstößig sei, d.h. ob sie empirischer Wirklichkeitserfahrung nicht widerspreche: “Die ganze Natur, so, wie sie sich unseren Sinnen darstellt, steht dem Dichter zur freien Verfügung.”²⁰ Die künstlerische Darbietung hatte Welt im Rahmen dieser Vorgabe als Ausdruck von Ideen oder Empfindungen zu gestalten. Conrad Fiedler faßte diese Sicht aus der Absicht, sie zu überwinden, so zusammen: “Man kann, wenn auch in etwas unbestimmter Weise, fast alle die Forderungen, die an jede Kunstübung gestellt zu werden pflegen, unter zwei Rubriken bringen: man fordert Empfindungswerte von der Kunst und Bedeutungswerte.”²¹

Wenn Jacobsens Gedicht dem nicht entspricht, zeigt sich darin eine Einschätzung von Sprache, die zwar schon in der Romantik (August Wilhelm Schlegel) gewonnen war, aber für die dichterische Praxis der nachromantisch–biedermeierlichen Phase unwirksam blieb. Das Wissen um eine ontologische Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem führt bei Conrad Fiedler zu dem Satz: “Nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins.”²² Und er folgert aus seinen Überlegungen, daß Sein in den verschiedenen Formen von Zeichen konstruiert werde und daß Kunst eine der mannigfaltigen Möglichkeiten darstelle, Wirklichkeit zu produzieren.²³ So wird die empirisch erfahrbare Wirklichkeit nicht mehr benötigt, um zum Ausdruck zu bringen, was künstlerisch nach Ausdruck verlangt. Die mimetische Kunstübung verliert an Sinn, Realitätsvokabular wird so eingesetzt, daß es an der Schöpfung, an der Verkörperung einer Werkidee teilhat, die nicht weltfremd zu sein braucht, aber die Erscheinungswelt nicht zu ihrem Maßstab noch zu ihrem Gegenstand wählt. Solche Einstellung formulieren Künstler und Kunsttheoretiker der Avantgarde jener Zeit hinlänglich oft, um sie als neue Kunstauffassung erkennbar werden zu lassen. So liest man bei Gustave Moreau:

Man darf die naturgegebenen Formen nicht so verwenden, wie man sie in der Natur vorfindet, sondern muß diese Formen den konven-

¹⁹ Hans Christian Ørsted, *Aanden i Naturen*. Fjerde Udgave, I - II, med Inledning af Knud Bjarne Gjesing, København, 1978, p. 159: "Mennesker med sand naturvidenskabelig Dannelse".

²⁰ *Ib.*, p. 163 sq: "Den hele Natur, saaledes som den fremstiller sig for vore Sandser, staaer til Digterens frie Raadighed".

²¹ Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, mit einer Einleitung von Hans Eckstein, (*dumont kunst-taschenbücher*, 50), Köln, 1977, p. 209.

²² *Ib.*, p. 139.

²³ Cf. *ib.*, p. 128 sq: "Wenn von alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streitiges nur dadurch möglich, daß an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt."

tionellen Gesetzen unterwerfen, die an die natürlichen Formen erinnern, jedoch künstlich genug sind, um nicht den Geist und die Geschlossenheit des Werks zu zerstören, das sie ausschmücken sollen.²⁴

Zu *Sainte Cécile et les anges de la musique* schreibt er:

Der Eindruck dieses kleinen Werkes, falls es überhaupt Eindruck macht, beruht letztlich auf der Wahl der Ton- und der Farbwerte und in der Arabeske der Primärlinien, die der Komposition einen fast religiösen Charakter verleihen.²⁵

Jean Moréas schreibt im symbolistischen Manifest:

So wird der symbolisch/impressionistische Roman, die kindische Methode des Naturalismus verschmähend [. . .] sein Werk der *subjektiven Verformung* auf das folgende Axiom gestützt aufbauen: für die Kunst kann das *Objektive* nicht mehr als ein blosser Ausgangspunkt von höchster Begrenztheit sein.²⁶

Die Symbolisten berufen sich ausdrücklich auf Edgar Allan Poe, dessen *Philosophy of Composition* die Position einer Konstruktion des Kunstwerks ohne die Absicht, Wirklichkeit abzuspiegeln, vertrat. Daß Jacobsen dem nicht nur in seiner Praxis, sondern auch in theoretischen Reflexionen nahesteht, zeigt eine Stelle aus *Niels Lyhne*, die man als versteckte poetologische Äußerung lesen kann. Der Erzähler reflektiert über die Geschichte, mit der Niels seinen Freund Frithiof unterhält, mit folgenden Worten:

Som glidende Vande farves af hvert Billede, der kommer nær deres Spejl, og, alt som det nu kan hænde, giver Billedet igjen i ustyrrret Klarhed, eller trækker det skjævt og forvrænger det, eller kaster det

²⁴ *apud* Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. Leben und Werk mit Œuvre-Katalog*, Übersetzung aus dem Französischen: Alfred P. Zeller, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1976, p. 205.

²⁵ *Ib.*, p. 374.

²⁶ Jean Moreas, "Ein literarisches Manifest — Der Symbolismus", in: *Der Symbolismus in Wort und Bild*. Text von Robert L. Delevoy, aus dem Französischen von Knud Lambrecht (Text) und Cornelia Niebler (Gedichte, Zitate, Anhang), Genf, 1979, p. 71.

tilbage med bølgende, usikkert dandsende Omrids, eller ogsaa drukner det helt i egne Farver og Spil af Linier, saaledes greb Drengens Historie Følelser og Tanker, baade egne og andres, greb Mennesker og Begivenheder, Liv og Bøger, saa godt den gribe kunde. (24)

(Wie die gleitenden Wasser von jedem Bild gefärbt werden, das ihrem Spiegel nahekommt, und das Bild in ungestörter Klarheit wiedergeben, wie es sich nun gerade trifft, oder es verzerren und es verdrehen oder es in wellenförmigen unsicher tanzenden Umrissen zurückwerfen oder es ganz in ihren eigenen Farben und ihrem Linienspiel ertränken, — so ergriff die Geschichte die Gefühle und Gedanken des Knaben, sowohl die eigenen wie die anderer, ergriff Menschen und Ereignisse, Leben und Bücher, so gut wie sie sie zu ergreifen vermochte.)²⁷

Das Bild ist alt und traditionell, wird hier aber entgegen seiner üblichen Verwendung eingesetzt. Es diente ehemals dazu, das Wasser und seine Art, den Himmel zu spiegeln, metaphorisch auf den Dichter zu beziehen, der nur dann klar widerspiegeln könne, wenn er nicht durch Gemütsregung das Bild verzerrt, so, wie das Wasser es tut, wenn seine Oberfläche nicht glatt, sondern 'aufgewühlt' ist. Dieser Vergleich macht bei Jacobsen eine Verwandlung durch. Das Wasser steht nun nicht für den Dichter, sondern für die sich von ihm loslösende Geschichte selbst. Was sich im Wasser spiegelt, wird verzerrt, verformt, etc. und fügt sich dem 'Fluß' des Erzählens. Diese Transsubstantiation, dieses Ertränken des Abzubildenden "i egne Farver og Spil af Linier (in eigene Farben und in Linienspiel)" ist es, was das in der Kunsttheorie der Zeit formulierte Bedürfnis realisiert: Konstruktion einer Werkwirklichkeit.

Wenn die *Arabeske* emblematische Wiedergabe von Welt, das Berufen von Welt in traditionellen Formen und unter Anreicherung mit Sinn aus Denken und Gemüt aufgibt, so nicht, um das Konzept 'Dichtung' zu desavouieren, sondern, um Dichtung zu erneuern und zum Ausdruck für etwas und von etwas werden zu lassen, das bislang nicht in Kunst ausgesprochen werden konnte. Die Strukturierung des Gedichts ist Teil dieser Erneuerung der literarischen Möglichkeiten. Bereits vor der genaueren Lektüre gibt sich der Text in seiner Art der Segmentierung als poetisch zu erkennen. Zeilen- und Strophenbildung konnotieren Dichtung, und zwar im engeren und erhabeneren Sinn der Lyrik. Gleichzeitig irritieren sie aber die Einordnung dieses Sprachgebildes als Gedicht, insofern die Zeilen unterschiedliche Länge aufweisen und die Strophen sich offensichtlich keiner vorgeformten Strophenform

²⁷ *Samlede Værker*, II, 1926, p. 29.

zuordnen. Auch die Länge des Gedichts läßt es aus dem herausfallen, was die Lyrikalmanache des neunzehnten Jahrhunderts als üblich herausgebildet hatten. Auf gewohnte Raster läßt sich das alles schwerlich beziehen; selbst eine so frei verfahrenende Weise wie die des Madrigals wird hier nicht mehr erinnert. Wenn man trotz des Mangels an geläufigen Schemata in Vers- und Strophenbau eine an Lyrik gemahnende, Lyrik indizierende Segmentierung wahrnimmt, so verweist sie gerade darauf, daß die konventionalisierten Formen der Lyrik aufgegeben, widerrufen sind.

Da Literatur das Chaos ordnet – selbst dort, wo sie es spiegelt, setzt sie es als Ordnung – wird man die Verabschiedung erprobter Ordnungs- und Gliederungs-faktoren positiv wenden und als Einsetzung, als Instaurierung neuer Ordnungs- und Gliederungs-faktoren erleben. Die Segmentierungen verweisen so bereits vor ihrer Überprüfung im einzelnen darauf, daß sie von der Entfaltung einer Textidee geprägt sind, die in vorgefundenen Strukturierungen und Phrasierungen nicht mehr sagbar ist. Sodann ist die Prosodie der Verse nicht mehr durch ein Metrum als das poetische Analogon grammatischer Syntax bestimmt. Daß die Zeilen der ersten Strophe alternieren, kommt bei der Lektüre kaum zu Bewußtsein. Auch, was man als poetische Lizenz zu beschreiben gewohnt ist, fehlt. Poetische Lizenz meint ja nichts anderes als Widerruf der nicht-poetischen Sprache. Der Begriff erfaßt, obwohl er so gewählt ist, keine Abweichung, die man eben duldet, er bezeichnet eine andere Sprachverwendung, deren Syntax etwa die syntaktische Qualität des Metrums kennt. Auch der Umstand, dass poetische Lizenzen in der Satzfügung dieses Gedichts fehlen, rückt die *Arabeske* von der geläufigen Poesie ab, weil sie in diesem Punkt den Gesetzen der Normalsprache folgt. Die Metamorphose des Verses von der durch ein Metrum vorgegebenen Zeile zu einer nicht mehr präskribierten Zeilenform noch –länge funktionalisiert die durch den Vers hergestellten Einschnitte neu. Verse – wie immer ihre Setzung motiviert, begründet oder funktionalisiert ist – tragen extrem zur Poesiehaftigkeit bei und bewahren Lyrik da, wo sie sich von allen tradierten Formen abhebt. Verse von der Art, in der sie bei Jacobsen vorliegen, bilden das dialektische Gegenteil der tradierten Lyrik. Sie bewahren exakt da Dichtung, wo sie traditionelle Dichtung desavouieren. Wenn Stefan George Jacobsens Lyrik als Restituierung der "Dichtung" feiert, ist das eine durchaus adäquate Rezeptionshaltung.²⁸

Hegel sah die Versifikation unter dem Aspekt, Dichtung als eigenen Bereich des Sprechens von anderen abzugrenzen. Er diskutiert den Komplex jedoch unter der

²⁸ Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen*. Erster Teil. Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, Verhaeren, (Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung, XV), Berlin, 1929. Dort heißt es in der "Vorrede der ersten Ausgabe", p.5: "In der vorliegenden Sammlung sind eine Anzahl Werke der wichtigsten Geister vereinigt denen man das Wiedererwachen der Dichtung in Europa verdankt."

Grundannahme einer Differenz von Form und Inhalt, die zwar eine definierbare und normierbare Symbiose eingehen, aber nicht als Einheit betrachtet werden:

[Die] Aufmerksamkeit, die dem Sinnlichen geschenkt wird, fügt wie in aller Kunst zum Ernste des Inhalts noch eine andere Seite hinzu, durch welche dieser Ernst zugleich auch entfernt, der Dichter und Hörer davon befreit und eben damit in eine Sphäre hinübergehoben wird, welche in erheiternder Anmut darübersteht [. . .] In der Dichtkunst [. . .] ist das sinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zusammenstellung zunächst [d.h. vor ihrer dichterischen Nutzung, in der Normalsprache] ungebunden, und der Dichter erhält die Aufgabe, sich diese Regellosigkeit zu einer sinnlichen Umgrenzung zu ordnen und sich damit gleichsam eine Art von festerem Kontur und klingendem Rahmen für seine Konzeptionen und deren Struktur und sinnliche Schönheit hinzuzeichnen.²⁹

Das von Hegel Formulierte bestimmt zwar die Erwartung des neunzehnten Jahrhunderts, aber nicht mehr die Praxis Jacobsens. Indem er die Vers- und Strophen-einteilung prinzipiell beibehält, schreibt er 'lyrisch', indem er sie aber neu mit Sinn erfüllt, hebt er ihre traditionelle Verwendung auf. Hier ist das lyrische Gebilde angemessener Ausdruck eines nur in ihm sagbaren Inhalts, d.h. mit ihm identisch.

Bei Strindberg ist zu beobachten, daß er Form so definierte, daß sie jenseits eines Inhalts als eigener Bereich existent sei. So begriffen wurde sie ihm zum Negativum, zum Ausdruck einer in der Ästhetik formulierten Kunstauffassung.³⁰ Jacobsen entwickelt seinen Formbegriff aus einer *adaequatio* an die zu behandelnde Thematik. Bei ihm kann nicht einmal mehr metaphorisch davon gesprochen werden, daß ein Inhalt in poetische Form gegossen wird. Jacobsens Kritik an Emile Zola zeigt, daß diese Form–Inhalt–Relation nicht nur seine Dichtungspraxis, sondern auch seine Dichtungstheorie bestimmt. "Han er monoton", schreibt er an Edvard Brandes, "hele Tiden fører han sine Farver paa med Pensel, men hvad har man da Spatelen til. Prosaen er da ikke et Hexameter, der maa fortælle Alting paa samme Melodie (Er ist monoton, die ganze Zeit trägt er seine Farben mit dem Pinsel auf, aber wozu hat man dann den Spachtel. Die Prosa ist schließlich kein Hexameter, der alles nach derselben Melodie erzählen muß)."³¹

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, I-II, ed. Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M., s. a., II, p. 400.

³⁰ Ich beziehe mich auf den in dieser Homepage eingestellten Beitrag zu Strindberg.

³¹ *Samlede Værker*, VI, 1974, p. 19.

Wie die Versdichtung, so emanzipiert sich auch die Prosa Jacobsens von vorgegebenen Mitteln. Das geschieht nicht, um im Stil Strindbergs gegen die 'Poesie' die Forderung nach 'Realismus' zu stellen, sondern um die Prosa ausdrucksfähiger zu gestalten. Dieses Konzept verwirklicht Jacobsen besonders markant in *To Verdener* (Zwei Welten) und *Der burde have været Roser* (Da hatten Rosen sein müssen). Wenn Johannes Jørgensen von Jacobsens Prosa-Arabesken sprach,³² so dürfte er am ehesten Gebilde dieser Art gemeint haben, und vom letzteren Text sagte Georg Brandes, Jacobsen habe mit ihm eine Sackgasse betreten und sei stilistisch in Manierismus verfallen.³³

³² "J. P. Jacobsen er i moderne dansk Literatur den fuldendte Stilist. Han skriver et Sprog, der er en Fest for Øret, et musikalsk, farverigt, billedvævet Dansk, hvis Mage før ham aldrig var set. Hans Romaners Tømmerværk er omranket af den sproglige Skønheds rødeste Roser. Og hans Prosadigte, hans Vers-Arabesker søger deres Jævnbyrdige mellem Baudelaires og Mallarmes mest udsøgte Værker." (J. J., "Nutidens danske Literatur", in: *Taarnet*, udg. af Johannes Jørgensen, 1893 - 1894, fotografisk optryk med efterskrift og registre ved F. J. Billeskov Jansen, (I - II), København, 1981, I, pp. 216 - 227, p. 223.)

³³ Georg Brandes, "J. P. Jacobsen", in: G. B., *Samlede Skrifter*, III, København, 1900, pp. 3 - 72; hier p. 37: "Det gaar ikke an af Uvillje mod det kolde og tørre Foredrag, at forfalde til det literære Kælenskab, den umandige Udtværen af Stemningsbetegnelser, der ytrer sig i Gentagelser som 'et stort, stort Raab', 'en lang, lang Stribe'. Det gaar ikke heller an af Had til den rette Linjes ukunstneriske Magerhed at forfalde til Udtrykket ad Omveje. 'Der skulde været [sic] Roser', hvis Grundtanke [. . .] iøvrigt er saa dyb og saa ægte Jacobsensk, gav Alt hvad der i Jacobsens Digtning er Manér, Gongorisme, forkunstlet Kunst, alt det sygeligt Sære, alle det adjektivisk spækkede og arabeskagtigt vildsnoede Foredrags Omveje og Afveje et ængstende Udtryk. Denne Capriccio var en Lækkerbidsken for de Forfinede, men Kunstbestræbelsen havde her løbet sig fast i en sækdannet Gade, fra hvilken det ikke var muligt at naa videre frem, og hvor det gjaldt om at vende om eller gaa tilgrunde."

STUDIE II

*To Verdener***Die Überwindung des Realismus durch ornamentale Geschehensfügung**

1

To Verdener (Zwei Welten) ist, stärker noch als die vorausgehenden Prosaarbeiten Jacobsens, durch jene Tendenz zur Ornamentalität geprägt, die, wie erwähnt, Johannes Jørgensen dazu veranlaßt hat, von Jacobsens Prosa–Arabesken zu sprechen.³⁴ Andererseits ist das kleine Werk so sehr dem Erzählen des Realismus verhaftet, daß man die Schritte des in ihm Dargestellten als Kette von Erzählfunktionen beschreiben kann, und die poetische Imagination bleibt deutlich durch den Rahmen des folgenden Schemas eingeschränkt: Zwei Handlungsträger A und B werden als Gegenspieler zu einer dynamischen Figurenkonstellation verbunden und ihre Handlungen als Gegenhandlungen relationiert. Dem so eingefädelten Geschehen eignet bereits eine Grobgliederung in Affront, Reaktion und Entscheidung. Um einen epischen Vorgang zu motivieren, wird A mit einem Mangel behaftet, den er aufzuheben sucht, wozu ihm ein Helfer zur Seite gestellt wird. Dieser Helfer liefert einen Plan, dessen Modalitäten als Hindernisse fungieren, die A beim Verfolgen seines Ziels zu überwinden hat. Die Handlung entwickelt sich nun aber nicht aus der Überwindung dieser Hindernisse, sondern daraus, daß der Plan eine Übertragung des Mangels auf den Handlungsträger B vorsieht. B reagiert in den Handlungsfunktionen Verfolgung und Rache, die jedoch spezifisch abgewandelt werden. Die Aufhebung des Mangels erfolgt unabhängig von der Intrige und wird folglich nicht an seine Übertragung auf B gekoppelt, wodurch B passiv, ja unwissend bleibt und der weitere Vorgang in die Einbildung von A verlagert wird; die Funktionen Verfolgung und Rache werden als Reue und Buße gefüllt. Der am Anfang des Geschehens stehende (physische) Mangel wird behoben, aber nur, indem ein anderer (psychischer) an seine Stelle tritt, den aufzuheben nur durch Buße gelingt.

³⁴ Cf. auch Aleksandar Flaker, "Zum Übergang von der Moderne zur Avantgarde. Am Material der slawischen Literaturen", in: Hanss Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer (Edd.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, (stw, 486), Frankfurt a. M., 1985, pp. 166 - 177, p. 168: "Wir wissen ja, daß mit der Verlagerung des Schwerpunktes vom Bezeichneten auf das Bezeichnende der Begriff 'Ornamentalität' als eines der Merkmale des sezessionistischen Stils in der bildenden Kunst verbunden ist, wenn wir diese Eigenschaft nicht als 'Schmückung' des ästhetischen Objekts verstehen, sondern als 'Hervorkehrung seiner Struktur' (vgl. Wallis, A. . . .)"

Das Geschehen gliedert sich in zwei Erzählabschnitte, die weitgehend, aber mit charakteristischen Varianten parallel gestaltet und durch solches Verfahren aufeinander bezogen sind. Damit wird es von den Erfahrungen mit der empirischen, der außerliterarischen Wirklichkeit abgehoben. Wenn das Erzählen aber die Forderung nach außerliterarisch geltender Wahrscheinlichkeit auch mißachtet, setzt es doch keine Logik an deren Stelle, die mit den Faktoren des Wunders oder des Wunderbaren rechnet; das Modell der empirischen Realität bleibt mithin für die Geschehenskonzeption verbindlich und verleiht dadurch den Unwahrscheinlichkeiten den Charakter emblematischer Zusammenstellung. Damit aber wirkt die Geschehensfügung sinnbildlich, sprechend und auf eine Aussage hin konzipiert. Der Bezug zwischen den beiden Stadien des Geschehens wird nicht als Walten des Zufalls gelesen, sondern als ein vom Autor zweckhaft und absichtsvoll gestifteter Zusammenhang. Es stellt sich der Eindruck eines parabolischen Erzählens ein. Dadurch, daß der Text das Geschehen um die Begriffe 'Glück' und 'Seligkeit' zentriert, scheint er die Anweisung für eine gleichnishafte Deutung des in ihm Entfalteten mitzuliefern. *To Verdener* (Zwei Welten) ließe sich so als eine Erzählung mit Exempelcharakter lesen, die im Sinne der Erzählkunst des Realismus auf eine Aussage, auf Interpretierbarkeit hin angelegt ist.

Solche Interpretierbarkeit beruht nicht zuletzt auf der durch kulturbereichsspezifische Konventionen vorgegebenen Semantik des im Werk berufenen Realitätsvokabulars sowie dessen Verknüpfung zu einem sinnvollen Ganzen. Ihre Entzifferung stellt in *To Verdener* kaum vor Schwierigkeiten. Der Titel bereitet darauf vor, daß die hier vorgeführte Welt sich in zwei und das heißt in heterogene oder heteronome Bereiche aufteile. Wenn der Text die Topographie dieser Welt an den Anfang setzt, ist sie von solcher Vorinformation bereits geprägt.³⁵ Der Fluß wird als Grenzscheide dieser beiden Welten präsent. Obwohl als Salzach geographisch exakt identifiziert, ist er durch seine sprachliche Vergegenwärtigung in Spezifizierungen wie "underligt aandsfraværende (sonderbar geistesabwesend)" einer bloß geographischen Bestimmbarkeit enthoben. An dem einen Ufer herrschen Armut und Bedürftigkeit mit ihrem Gefolge an Negativerscheinungen, zu denen Aberglaube und christliche Religiosität gezählt werden. Dem Dorf auf dieser Seite steht der

³⁵ Cf. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert, (*stw*, 222), Frankfurt a. M., 1977, p. 270: "[. . .] wenn ich eine Erzählung mit der Beschreibung der natürlichen Umgebung (etwa des Comer Sees, wie bei Manzoni) und dann der äußeren Erscheinung und des Charakters der Hauptpersonen beginne, so setzt das voraus, daß ich an eine bestimmte Ordnung der Dinge glaube: an die Objektivität einer natürlichen Umgebung, die als Hintergrund für die Handlungen der Menschen fungiert, an die Bestimmbarkeit der charakterologischen Daten und ihre Definition gemäß einer Psychologie und einer Ethik, und schließlich an die Existenz präziser Kausalbeziehungen, die es mir gestatten, aus der Umgebung und dem Charakter sowie einer Reihe von unschwer feststellbaren Ereignissen die Folge der sich daraus ableitenden Ereignisse, die als ein einsinniger Ablauf von Fakten zu beschreiben ist, zu bestimmen."

Bereich der “lykkeligere Huse derovre (der glücklicheren Häuser da drüben)” als ein Gefilde des Glücks gegenüber. Die Einführung der Frauengestalt aus jenem Dorf – des Handlungsträgers A – wird durch das Läuten von Kirchenglocken begleitet. Die Reaktion der Frau auf dieses Läuten verdeutlicht, daß sie sich dem Anspruch, den es zu Gehör bringt, fügt, aber auch, daß ihre augenblickliche Handlungsweise in Widerspruch zu solchem Anspruch steht. Dieser Konflikt wird durch die Erwähnung und adversative Zuordnung von ‘Ängstlichkeit’ und ‘Fortvivlelsens Bestemthed (Entschiedenheit der Verzweiflung)’ als Gewissenskonflikt erkennbar. Der Leser ist nun vorbereitet, das durch ein ‘Rezept’ vorgeprägte Handeln der Protagonistin einzuschätzen und zu deuten. Der Erzähler blendet den Ausschnitt aus einem Gespräch ein, das auf dem Boot geführt wird, auf dem das ‘Opfer’ – der Handlungsträger B – über den Fluß dahingleitet und dessen Insassen dem Bereich der ‘glücklicheren Häuser’ entstammen. Dieses Gespräch kristallisiert sich um die Begriffe ‘Glück’ und ‘Seligkeit’ und füllt die Vagheit des Titels ein weiteres Mal, indem es im Kontrast von Glück und Seligkeit den von Hellenismus und Nazarenertum thematisiert. Die beiden Welten differenzieren sich somit nach ihrer Definition des *summum bonum*. Das Streben der durch Glockenläuten an die Notwendigkeit der Sorge um die ‘Seligkeit’ gemahnten Frau zielt auf Erlangen von ‘Glück’ im Sinne eines innerweltlichen Guts. Ihre Geste des Abwehrens signifiziert die Unvereinbarkeit dieses ihres Glückstrebens mit dem Streben nach ‘Seligkeit’, vor dem die Bemühung um die Glücksgüter des Lebens, Prinzip der vorchristlichen Welt, als bloß irdisch entwertet, ja latent negativ gewichtet wird. Das Opfer der hier einsetzenden Handlung wird zu der Frau aus dem Dorf durch Zuweisung von Jugendlichkeit, Glück und Zukunftshoffnung in Kontrast gesetzt, durch Güter, die unbeschadet ihrer Gefährdung, irdisches Glück ausmachen.

Das Handeln der Protagonistin ist für sie selbst im Sinne des Rezepts erfolgreich. Ihre Gesundung hat aber keine Erkrankung der jungen Dame auf dem Boot zur Folge. Die Übertragung des Mangelzustands, wie sie das Rezept vorsah, findet nur in der Einbildung der älteren Frau statt, die sich in Schlaf- und Wachträumen von ihrem vermeintlich siechenden Opfer verfolgt und angeklagt glaubt. Das wiedererlangte ‘Glück’ verliert so mehr und mehr an Bedeutung, und der Glaube, die ‘Seligkeit’ verloren zu haben, bestimmt die Gemütslage der Frau mehr und mehr. Da ihr Verhalten für die Antagonistin folgenlos war, enthebt der Text sie objektiver Schuld. Um das Verhalten zu einem Problem für das Gewissen und damit für die ‘Seligkeit’ werden zu lassen, wird die objektive Schuld, die heidnisch-antike Deutung der Versündigung an der Weltordnung, durch subjektive Schuld, die christliche Deutung sündhaften Vergehens gegen Gebote des Handelns, ausgetauscht. Der Selbstmord wird als Buße, als Respons der Frau auf den Verlust ihrer Seligkeit markiert, indem der Erzähler sie Kreuze in den Sand zeichnen läßt und den Anspruch der Religion durch erneutes Glockenläuten ein weiteres Mal einblendet. Die Zuordnung der jungen Frau zum Bereich, oder besser zur Thema-

tik, des 'Glücks' wird mit ihren Zukunftsgedanken hergestellt. Das Lied, in das der Text ausklingt, verweist auf die Problematik des Glücks, auf seine Unkalkulierbarkeit und Unstetigkeit.

Auf diese Weise gelesen, läßt der Text sich so verstehen, als wäre er auf Interpretierbarkeit hin angelegt, als zielte er darauf ab, 'nachdenklich' zu machen — eine Haltung, die das neunzehnte Jahrhundert mit seinem Verlangen nach 'tiefen Gedanken' liebte. Was aber solchermaßen parabolisch wirkt, bleibt dennoch ohne Lehre, oder doch: wie immer man die Erzählung ausdeutet, es sperrt sich jeweils ein beachtlicher Teil der Fixierung des Textes auf eine Aussage, und wollte man sie noch so vage und unbegrifflich fassen. Die Einsicht in das, was hier als zwei Welten entgegengesetzt wird, tritt hinter die, daß und wie hier Gegensätze aufgebaut werden, zurück. Nun wird auch die Differenz zum Realismus bestimmbar. Nicht die Reduktion des Wahrscheinlichkeitspostulats sprengte die Gesetze traditionellen Erzählens, sondern die die vom Verweisen auf Welt abgetrennte Verwendung des Realitätsvokabulars und damit verbunden eine ornamentale, 'vom Sprechen abgelöste Sprache' (Spengler)³⁶. An die Stelle der Illusion eines Wirklichkeitsabbildes tritt hervorgekehrte Künstlichkeit; die Konstruiertheit, das Artifizielle und Ornamentale verdrängen den Eindruck erzählter Wirklichkeit.

Momente des Textes, die bis jetzt unberücksichtigt geblieben sind, tragen zu dieser Künstlichkeit, der Hervorkehrung des Kunstfaktors von Literatur bei, so z.B. die räumliche Verteilung des Geschehens. Der Fluß teilt nicht nur den Raum dieser Erzählung in zwei Welten, seine Oberfläche wird zur Mittelachse, um die sich das Geschehen dreht: Im ersten Teil steht die Frau über dem Fluß, im zweiten Teil ertränkt sie sich in ihm. Ihre Stellung zu der Antagonistin verlagert sich so diagonal. Auch die Opposition von Glück und Seligkeit ist streng nach dem Gesetz der Diagonalität konstruiert: Zu Beginn sucht die kranke Frau, Glück zu gewinnen; sie findet es um den Preis eines Verlustes an Seligkeit; gegen Ende sucht sie, Seligkeit zu finden und hier um den Preis des Glücksverlusts.

³⁶ "Nachahmen ist nur ein *Sprechen*, dessen Mittel aus dem Augenblick geboren sind und sich nicht wiederholen; die Ornamentik aber *bedient* sich einer vom Sprechen abgelösten *Sprache*, eines Formenschatzes, der Dauer besitzt und der Willkür des einzelnen entzogen ist." Spengler hebt auf die Differenz zwischen Nachahmung und Ornamentik ab, um dann das Ornament als Deutungsform zu fassen: "Statt physiognomischer Züge", schreibt er, "die dem fremden Dasein abgelauscht werden, gibt es feststehende Motive, *Symbole*, die man ihm aufprägt. Man will nicht täuschen, sondern beschwören." Damit entfernt sich seine Definition von dem, was im Werk Jacobsens vorliegt. Aber die Tendenz zum Ornamentalen, zur nichtnachahmenden Darstellung wird durch die Nähe des Verfahrens zu dem, was Spengler beschreibt, deutlich markiert. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Nachw. von Mirko Koktanek, München, 1983, Zitate p.248 u. p. 247.

Wie erwähnt, ist ein längerer Passus von *To Verdener* (Zwei Welten) in einer älteren Fassung überliefert.³⁷ Sie fügt sich noch weitgehendst in die Gepflogenheiten der Kunstübung des neunzehnten Jahrhunderts, und ihr Vergleich mit der für druckreif befundenen Gestalt verdeutlicht, wo Jacobsen sich bei der Ausarbeitung seines Textes von den Vorgaben realistischer Erzählweise löst und in welcher Richtung er sich mit seinem Erzählen bewegt.

Der ältere Text stellt sein Geschehen durchaus noch so vor, als verwiese es auf eine außerliterarische Wirklichkeit. Das Gespräch der Bootsfahrenden ist breiter ausgesponnen und durch seinen Bezug auf die Hochzeit der Antagonistin wie durch den Radius seiner Exemplifikationen von Glück und Seligkeit vordergründiger mit dem umgebenden Geschehen verknüpft. In seiner Breite ist es motivierter und in seinem Charakter als Gespräch einer Gruppe von Vorbeifahrenden belassen, wodurch es dem Gebot der Wahrscheinlichkeit angemessen bleibt. Ein Erzählmoment ergibt sich logisch aus dem anderen. Das läßt sich u.a. daran ablesen, wie der Text sich in Abschnitte segmentiert. Sie lassen sich ohne Schwierigkeit rubrifizieren. Die Erzählung setzt mit der einleitenden Beschreibung des Dorfs ein. Der zweite Absatz konzentriert sich vom Allgemeinen der Lagebeschreibung auf den engeren Raum des Orts, an dem das Geschehen spielt: "I et af de yderste Huse stod en svag og udtæret Kvindeskikkelse (In einem der äußersten Häuser stand eine schwache und ausgezehrte Frauengestalt)"³⁸. Davon abgehoben folgt die Darstellung der Reaktion auf das Kommen des Bootes: "Kvinden paa Svalegangen saae op efter den [i.e. die Weiden] (Die Frau auf der Galerie sah zu ihnen hinauf)"³⁹. Nach einem neuerlichen Einschnitt wird der Aspekt Religion und Glaube aufgegriffen: "De begyndte at ringe i Landsbyens lille Kirke (In der kleinen Kirche des Dorfs begann man zu läuten)"⁴⁰. Der folgende Absatz berichtet von der Krankheit und dem Rat, wie ihr abzuhelpen sei, sowie davon, daß die Frau bereits entsprechende Vorbereitungen getroffen habe. Dann wird nach erneutem Abheben erzählt, daß die Frau zu handeln willens und bereit sei. Es folgt das Gespräch derer, die in dem Boot fahren, um dann in einem letzten Absatz wieder zu der Frau zurückzukehren. Dann bricht der Text ab; zumindest haben die Herausgeber ihn abbrechen lassen. Die Gliederung in inhaltlich bestimmbare Absätze verrät die Absicht, einen kohärenten Erzählvorgang zu vermitteln, dessen Logik zunächst durch die der Geschehensentwicklung gegeben ist.

³⁷ Abgedruckt in: *Samlede Værker*, III (1927), pp. 336 sqq.

³⁸ *Ib.*, p. 336.

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ *Ib.*, p. 337.

Broder Christiansen thematisiert in seiner *Philosophie der Kunst*, daß Kunst dadurch von außerkünstlerischer, referentieller Sprache abgehoben sei, daß sie „*qualitative Verwandtschaften und Gegensätze*“ zwischen „*verschiedenen Gegenstandsimpressionen*“ herstellt.⁴¹ Was Christiansen – doch wohl aufgrund seiner Erfahrung der Literatur der Jahrhundertwende – für alle Dichtung ansetzt, hat, will man es auf *To Verdener* beziehen, in der älteren Fassung noch ganz und gar den Charakter der wechselseitigen Erhellung der mit solchen Impressionen verknüpften Momente. Wenn in dieser älteren Fassung, um eine weitere Formulierung Christiansens zu benutzen, „die Kette der sachlichen Bezüge plötzlich von Gliedern der andern Art unterbrochen wird“⁴², wenn „die Formalimpressionen“, die „nur die selbsteigenen Affinitäten haben“, die „Gegenstandsimpressionen, welche von den Realobjekten entlehnt sind“⁴³, überlagern, dann in der Funktion, das Geschehen zu deuten, es auf einen Sinn zu beziehen. Die Beschreibung des Lebensbereichs mit Hilfe solcher Epitheta wie „spøgelseagtig (gespensterhaft)“, „uhyggeligt selvmorderisk (ungemäßlich selbstmörderisch)“ und die Apostrophierung der Salzach als „saa livstræt, saa underligt aandsfraværende (so lebensmüde, so sonderbar geistesabwesend)“ stimmen in die Situation der Frau ein,⁴⁴ deuten ihr Verhalten als aus solchem Bereich erwachsen und lassen das Schlußgeschehen erahnen. Ihr Verwachsensein mit solcher Atmosphäre wird hergestellt, wenn der Text sie mit „et sælsomt dæmonisk Smil (ein seltsam dämonisches Lächeln)“ um „den trætte Mund (den müden Mund)“ „ængsteligt (ängstlich)“⁴⁵ Ausschau halten läßt. Einer der Bootsinsassen wird den Vergleich mit „Spøgelser paa en Kirkegaard Kl. 12 om Natten (Gespenster auf einem Friedhof nachts um 12 Uhr)“⁴⁶ einblenden.

Die Erzählsituation ist zunächst die eines personalen, sodann die eines auktorialen Erzählens: Die literarischen Vermittlungsformen sind diesen Erzählsituationen angepaßt, was etwa an der Verwendung des Vergleichs abzulesen ist. Das Fragment enthält acht durch „som (wie)“, „som om (als wenn)“ eingeleitete Vergleiche. Der erste bezieht sich darauf, wie das Boot erscheint: „Kvinden [. . .] skyggede med den næsten gjennemsigtige Haand for Øjnene thi deroppe hvor Baaden var laa Solens Skjær gyldent og skjærende skarpt over Vandene og det saa ud som den sejlede paa et Spejl af Guld. (Die Frau auf der Galerie [. . .] beschattete die Augen mit der fast durchsichtigen Hand, denn da oben, wo das Boot war, lag der Glanz der Sonne golden und schneidend scharf über dem Wasser und es sah aus, als segelte es auf einem Spiegel von Gold.)“⁴⁷ Der Vergleich bleibt illustrativ und hält den Eindruck

⁴¹ Hanau, 1909, p. 114.

⁴² *Ib.*, p. 116

⁴³ *Ib.*, p. 115.

⁴⁴ *Samlede Væker*, III, 1927, p. 336.

⁴⁵ *Ib.*, p. 337.

⁴⁶ *Ib.*, p. 339.

⁴⁷ *Ib.*, p. 336sq.

fest, der sich aus der Szenerie – untergehende Sonne über einem Gewässer – ergibt. Der Erzähler fährt fort: “Hendes voksblege Ansigt lyste frem gjennem det klare Halvmørke som havde det Lys i sig selv, det var tydeligt og skarpt som de Skumkamme der selv i mørke Nætter sees paa Havets Bølger (Ihr wachsbleiches Gesicht leuchtete durch das klare Halbdunkel hervor, als hätte es Licht in sich selbst, es war deutlich und scharf wie die Schaumkämme, die selbst in dunklen Nächten auf den Wellen des Meeres zu sehen sind).”⁴⁸ Diese Vergleiche dienen der Veranschaulichung und nehmen zusätzlich Bereiche in die Darstellung hinein, die die Frau näher einzuordnen erlauben. Schließlich werden die Bewegungen der Frau in Vergleichen vorgeführt: “som for at undgaa Klokkeklangen (wie um dem Glockenklang zu entgehen)”; “næsten som Svar paa den vedholdende Ringen (beinahe wie eine Antwort auf das anhaltende Läuten)”; “Som i Pine (wie in Qualen); som En, hvem Graaden trykker (wie jemand, der mit dem Weinen kämpft)”⁴⁹. Solche Vergleiche werden nötig, weil der Erzähler die personale Erzählsituation wahr und so gezwungen ist, aus dem Äußeren auf ein Inneres zu schließen. Der folgende Absatz, der zur auktorialen Erzählsituation übergeht, bedarf der Vergleiche nicht, weil alles, was zu wissen nötig ist, auch unmittelbar ausgesprochen wird.

Der nächste Vergleich hat wieder illustrierenden Charakter: “Allerede kunde de Rejsendes Stemmer høres som en utydelig Mumlen (Schon konnte man die Stimmen der Reisenden wie ein undeutliches Murmeln hören)”⁵⁰. Der letzte Vergleich unseres Textstücks wird wie folgt vorgenommen: “Saa blev det mørkt igjen, der hørtes et lille Pladsk som om der blev kastet Noget ned i Vandet og Baaden drev forbi (Dann wurde es wieder dunkel, man hörte ein kleines Platschen, als ob etwas in das Wasser hinabgeworfen würde, und das Boot trieb vorbei).”⁵¹ Der Erzähler gibt die Rolle des Allwissenden auf und muß eine Form der Vermittlung wählen, die den Sachverhalt zwar deutlich hervortreten läßt, ihn aber nicht unmittelbar benennt.

So hat sich das literarische Verfahren in der älteren Fassung durchgängig als das erwiesen, das im neunzehnten Jahrhundert gang und gäbe war. Einzig der Eingangsabsatz weist in der Beschreibung des Flusses und der Stadt Besonderheiten auf, die auf Zukünftiges vorausweisen, so vor allem die Beschreibung des Fließens der Salzach als “saa underligt aandsfraværende (so sonderbar geistesabwesend)”, was aber durch den Kontext in Traditionelles eingebunden bleibt.

⁴⁸ Ib., p. 337.

⁴⁹ Ib.

⁵⁰ Ib., p. 338.

⁵¹ Ib., p. 339.

Es gilt – von der Analyse des Erzählverfahrens der früheren Fassung und ihres spezifischen Gestus’ ausgehend – das Andere, Besondere, Neue der endgültigen Fassung zu beschreiben. Der Text ist anders strukturiert bzw. segmentiert, er ist hier erweitert und dort verkürzt, er motiviert die einzelnen Schritte in abweichender Weise und besitzt eine andere Form der textlichen Kohärenz.

Die Erzählung gliedert sich in der endgültigen Fassung in drei durch Asterisken abgehobene Abschnitte, deren erster Ruß und Dorf beschreibt, deren zweiter die Aktion der Frau vorführt und deren dritter das Geschehen erzählt, das sich etwa ein Jahr später abspielt. Die Teile sind stärker untergliedert, als es in der älteren Fassung der Brauch war. Fünf Absätze bestehen nur noch aus einem einzigen Satz. Querverbindungen werden durch sprachliche Bezüge hergestellt, indem diese Absätze zweimal auf Sätze im weiteren Text bezogen und in einem Fall wörtlich wieder aufgenommen werden. Der zweite Absatz des zweiten Teils “Oppe paa Floden kom der en Baad (Oben auf dem Fluß kam ein Boot daher)”⁵² kehrt exakt wieder. Der fünfte Absatz des zweiten Teils beschränkt sich auf den Satz “De begyndte at ringe i Landsbyens lille Kirke (In der kleinen Kirche des Dorfs begann man zu läuten)”⁵³, der siebte auf “Men Lyden blev ved (Doch das Läuten hielt an)”⁵⁴. Dem respondiert der Satz aus dem dritten Teil “Da begyndte det at ringe (Da begann es zu läuten)”⁵⁵. Die Kürze einzelner Absätze isoliert das in ihnen Gesagte, verstärkt damit die Tendenz zur Aufhebung des epischen Flusses und rückt mit solcher Emanzipation der jeweils eines eigenen Absatzes gewürdigten Feststellungen in die Nähe lyrischer Evokation.

Erst in der Druckfassung wird der Fluß zur Grenze zweier Welten, zur Grenzscheide und zum Hindernis, das man gerne überwunden hätte, um in das gelobte Land einzutreten. Damit ist eine Tendenz, die dieses Erzählwerk bereits in der ersten Fassung, wenngleich noch wenig entwickelt, enthielt, in den Vordergrund gerückt: die Tendenz zur Metaphorisierung der Realitätsvokabeln, zur Entmaterialisierung der ikonischen Bestandteile. Der Fluß erhält Züge, die ihn ins Mythische stilisieren, und seine Charakteristik als “saa underligt aandsfraværende (so sonderbar geistesabwesend)” erhält durch solche Veränderung des umgebenden Textes erst Funktion. Die beiden Absätze des ersten Teils schließen jeweils mit einer Mystifizierung:

⁵² Ib., p. 212; Dt., wie Anm. 4, p. 91.

⁵³ Ib.

⁵⁴ Ib., p. 213; Dt, p. 92.

⁵⁵ Ib., p. 216; Dt, p. 95.

der zweite mit der der Salzach, der erste mit der des Dorfes, das “sælsomt stille (seltsam still)”⁵⁶ daliegt.

Das Gespräch, das die Bootsinsassen führen, wird stark verkürzt. Die Einbettung in ein pragmatisches Geschehen verliert sich, und seine Leistung besteht darin, ‘Glück’ und ‘Seligkeit’ als zwei verschiedenen Kulturen zugehörige Formen des *summum bonum* mehr einzublenden und anklingen zu lassen als episch zu integrieren, wird doch der Bezug zum umgebenden Geschehen deutlich eingeschränkt, so daß sich das in diesen Gesprächsfetzen Ausgesprochene verselbständigt und nur noch vage mit dem Erzählganzen zusammengebracht ist. Die Lockerung der erzählerischen Motivation, die Reduktion der Wahrscheinlichkeit und des mimetischen Charakters der Geschehensfügung heben den epischen Grundzug des Textes latent auf und ersetzen ihn durch musikalische, durch lyrische Züge. Das Gespräch verstärkt seinen Stimmungseffekt, eine Wirkung, die gegen Ende von der Strophe übernommen wird.

Die oben analysierten Vergleiche aus der älteren und verworfenen Fassung werden beibehalten und in dem vergleichbaren Textabschnitt nur um zwei vermehrt. Dabei verfährt die Erzählung so, daß sich nun über die Figur des uneigentlichen Sprechens, mit der das Dorf vergegenwärtigt wird, der gesamte zweite Absatz wie ein verlängerter Vergleich ausnimmt. Auch damit entfernt sich die Darbietungsweise von konventionalisierten Formen der sprachlichen Behandlung von außerliterarisch vorgegebener Wirklichkeit in Sprache, in Dichtung, zumindest von solchen Formen, die die Epik ausgebildet hatte. Die Autoreferentialität verstärkt sich, die Einzelaussage wird desemantisiert und damit in einen Wirkungszusammenhang gebracht, den man eher als lyrisch empfindet.

Jacobsen erweitert die Präsentation des Dorfes zu einem selbständigen Teil und zu einer Gegenüberstellung zweier Welten, die das Thema des Glücks ein erstes Mal variiert, indem sie den Bereich des Dorfes von “de lykkeligere Huse derovre (den glücklicheren Häusern da drüben)”⁵⁷ abhebt. Die Urfassung beschrieb die kranke Frau, wie zitiert, u.a. durch folgendes Bild: “Hendes voksblege Ansigt lyste frem gjennem det klare Halvmørke som havde det Lys i sig selv, det var tydeligt og skarpt som de Skumkamme der selv i mørke Nætter sees paa Havets Bølger (Ihr wachsbleiches Gesicht leuchtete durch das klare Halbdunkel hervor, als hätte es Licht in sich selbst, es war deutlich und scharf wie die Schaumkämme, die selbst in dunklen Nächten auf den Wellen des Meeres zu sehen sind).” Daraus wird in der Endfassung: “Gjennem det klare Halvmørke lyste Kvindens voksblege Ansigt frem, som havde det Lys i sig selv; tydeligt og skarpt var det at se som de Skumm-

⁵⁶ Ib., p. 211; Dt, p. 90.

⁵⁷ Ib.

kamme, der selv i mørke Naetter hvidner Havets Bølger (Aus dem klaren Halbdunkel leuchtete das wachsbleiche Antlitz der Frau hervor, als trüge es Licht in sich; deutlich und scharf war es zu sehen, wie die Schaumkämme, die selbst in dunklen Nächten die Wogen des Meeres erhellen).⁵⁸ Das zweite Bild verstärkt in der Endfassung sein Eigengewicht, wobei seine Entstehung aus der ursprünglich gewählten Weise des vergleichenden In-Bezug-Setzens deutlich zu verfolgen ist: Als Gegensatz zu “mørk (dunkel)” stellt sich “hvid (weiß)” ein, das auf das Licht (“lys”) zurückzubeziehen ist, indem es dessen Qualität benennt. Jacobsen macht daraus einen Vorgang, indem er, anstatt “hvid (weiß)” als *qualitas* anzugeben, ‘hvidne (weißen, weiß machen)’ benutzt und die ‘skumkamme (Schaumkämme)’ so als tätig erstehen läßt. So treibt die Sprache die Darstellung aus sich hervor. Die Abbildung einer vorgegebenen Realität, bei aller Autoreferentialität von Kunst Prinzip des Realismus, verliert an Bedeutung; Ornamentalität im Sinne der Hervorkehrung der Struktur tritt an ihre Stelle.

4

Das hier Beobachtete sei abschließend noch einmal zusammengefaßt und auf die Ergebnisse der Analyse der *Arabeske* bezogen. Das Erzählverfahren von *To Verdener* zeigt noch eine gewisse Nähe zu dem, was mit einem Begriff von Max Deri als “naturalistische Permutation”⁵⁹ benennbar ist, ist aber wesentlich bestimmt durch ein Prinzip, das man im Anschluß an Jean Moréas als ‘symbolistische Deformation’ bezeichnen kann. Der Begriff der Permutation bezeichnet ein Verfahren, das Realitätsvokabeln so einsetzt, daß ihre Zusammenbindung sinntragend wird. Durch dieses Verfahren stellte sich ein Gestus des ‘gleichsam wie’ ein, wie er für die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts weitgehend Geltung besaß. Dieses Verfahren enthält eine Tendenz zu sinnbildlicher Fügung, die es von Realitätsabbildung mehr und mehr abrückt. *To Verdener* scheint zunächst nach dem Gesetz der naturalistischen Permutation gestaltet zu sein: Das Geschehen setzt Einzelmomente, die als reale Begebenheiten denkbar bleiben, so zusammen, daß sich der Eindruck, sie könnten sich in dieser Konstellation zugetragen haben, verliert. Stattdessen stellt sich der Eindruck sinnbildlichen, gleichnishaften Erzählens ein. Will man aber ermitteln, was denn hier ins Gleichnis gesetzt ist, bemüht man sich mit anderen Worten um Interpretation, verflüchtigt sich die Kontur des Dargestellten, und eine ‘Moral der

⁵⁸ *Ib.*, p. 212; Dt, p. 91

⁵⁹ Max Deri, *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, Leipzig, 1920, zuerst p. 16; cf. Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, (DuMont-Dokumente)*, Köln, 1978, pp. 81 sqq.

Geschichte' stellt sich nicht ein. *To Verdener* erweist sich andererseits auch nicht als Erzählung, die mehrdeutig angelegt ist und deshalb eine eindeutige Fixierung auf diese oder jene 'Moral' nicht zulasse. Es handelt sich hier vielmehr um eine Welt, die so sehr von Künstlers Gnaden getragen ist, daß sie Realität nicht einmal mehr zum Träger von Empfindung noch Gedanken zurüstet. Das bedeutet nun nicht, daß Jacobsen in *To Verdener* ein selbst- und weltvergessenes Spiel entfaltet. Die Erzählung konstruiert ein Geschehen, ein sprachliches Gebilde aus dem Gegensatz von 'Glück' und 'Seligkeit' als einem Gegensatz, das *summum bonum* zu konkretisieren. Dieser Gegensatz ist das Sinnprinzip des Textes, der die ikonographischen Einzelheiten ornamental statt mimetisch oder emblematisch zusammenfügt, der die 'Hervorhebung seiner Struktur' an die Stelle der Wirklichkeitsillusion, aber auch an die Stelle von Realitätsausdeutung setzt. Am Anfang steht – zumindest logisch – in Umkehrung realistischer Verfahren nicht die Welt der Erscheinungen, sondern die Idee. Ihr wird eine angemessene Gestalt vermittelt, sie wird im Sinne dessen, was schon Edgar Allan Poe in *The Philosophy of Composition* theoretisch formulierte, aus ihr konstruiert. *To Verdener* stellt die zwei Formen des höchsten Guts leidenschaftslos gegenüber. Das Engagement richtet sich auf den Vorgang der Kreation solcher Gestalt, nicht auf ein eventuell in ihr sich ausdrückendes Problem. Daß sich der Erzähler (wie auch der Verfasser) darin zurückhält und jede Beurteilung vermeidet, schafft eine Neutralität, die weit über diejenige hinausgeht, die in der Forderung nach epischer Objektivität (Spielhagen) eine Artikulation fand. Solche epische Neutralität führt zu einem Konstruieren, das aufgrund einer strengen Strukturierung des Textes zu lyrischen Verfahrensweisen führt. Sie verschränkt und verbindet sich hier mit der Hervorkehrung des Kunstcharakters; diesen künstlerischen Entwurf von Welt als sinnleeres Spiel zu begreifen – gleichgültig, ob lobend oder mit gerümpfter Nase – verkennt die künstlerische Anstrengung in ihrer Gründlichkeit, ihrem Ernst, aber auch in ihrer Absicht und Leistung.

STUDIE III

Der burde have været Roser
Die Konstruktion fiktiver Wirklichkeit aus der Idee

Peter Szondi hat das Verfahren 'begreifender Wiederholung der Genesis'⁶⁰ eines Werks zum Programm erhoben, um dessen 'Geschriebensein'⁶¹ in seiner Analyse zu entsprechen. Ein solcher Verfolg der Entstehungsgeschichte erwies sich im Falle von *To Verdener* (Zwei Welten) als Möglichkeit, die historische Stellung dieses Werks zu entdecken; er legte dessen Entwicklung vom Nachvollzug des Gewohnten und Üblichen über dessen Umbewertung als gewöhnlich und unzulänglich bis zu seiner Ersetzung durch ein künstlerisch Neuartiges frei, in dem ein Wandel des Bewußtseins von Welt und Mensch und also von Kunst sich in Dichtung als einer Seins- und Äußerungsform von Bewußtsein ereignet.

Auch zu dem Text, der unter den Titeln *Fra Skitsebogen* (Aus dem Skizzenbuch) bzw. *Der burde have været Roser* (Da hätten Rosen sein sollen) seine Druckfassungen erhielt, liegen ältere Entwürfe vor.⁶² Am Beginn der quellenmäßig bezeugten Textgeschichte steht ein Bruchstück zu einer einaktigen Komödie, in dem die Konzeption eines Handlungsverlaufs mit konventionellem Grundschema erkennbar wird. Dieser Einakter mit dem Titel "Castell d'amore" nimmt das Thema 'Liebe' zum Anlaß einer literarischen Gestaltung, und zwar offensichtlich unter Rückgriff auf ein so traditionelles Motiv wie das des Streites zweier Männer um eine Frau. Auf diese Weise höchst konventionell in dramatische Gestalt umgesetzt, wäre, weil Gestalt nur die sichtbare Form eines Gehaltes ist, die Füllung des Themas und die in ihm beschlossene Möglichkeit an Problemen ebenfalls konventionell geblieben.

Jacobsen verlegt die Handlung in das mittlere Italien und in den Bereich einer südländischen, üppigen Flora, d.h. — von Skandinavien aus betrachtet — ins Exotische, und entrückt sie, wie die Gefechtsart des Duells mit Degen ('kaarde') zeigt, in eine unbestimmte Vergangenheit. Die Angabe der Zeit als "Efteraar (Herbst)" und "Eftermiddag (Nachmittag)" gibt den Vorgängen zweimal eine Färbung, deren

⁶⁰ Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, ed. Henriette Beese, (Studienausgabe der Vorlesungen, IV), (stw, 90), Frankfurt a.M., 1975, p. 39.

⁶¹ *Ib.*, p. 16.

⁶² Abgedruckt in: *Samlede Værker*, III, 1927, pp. 339 sqq.

Konnotate nicht exakt ermittelbar sind, die die Handlung aber zusammen mit den genannten Orts- und Zeitcharakteristika durch ein Stimmungsmoment überwuchert sein läßt und den Bahnen konventioneller Dramatik latent entrückt.⁶³

Das zweite der erhaltenen Bruchstücke behält zwar die Konzeption als Drama bei, zeigt aber schon die wesentlichen Merkmale der gedruckten Fassungen des Textes. Es gibt das zunächst gewählte dramatische Motiv auf, ersetzt die konkurrierenden Liebhaber durch Pagen und verändert die Szenerie durch Verlagerung des Geschehens aus dem Garten vor dessen Mauer. Die Veränderung in der Gestaltung des Raumes beteiligt diesen stärker an der Sinnkonstituierung, ohne ihm die Funktion eines Ambiente zu nehmen. Der Austausch des Personals läßt auf einen Wandel der dramatischen Konzeption in Richtung eben auf ein *Proverb* schließen, vertritt doch der Page einen Typus von Liebhaber, für den die Frau, die er liebt, unerreichbar ist. Dadurch ist eine dramatische Verwicklung zumindest in der Form ausgeschlossen, daß sie sich aus der Überwindung von Hindernissen ergibt, die der Erfüllung einer Liebe im Wege stehen. Der Schritt von der dramatischen Entfaltung eines Liebesstreits zu einer Opposition zweier Pagen verlagert das Handlungsmäßige ins Handlungslose, die Vorführung in die Vorstellung eines Problems. Sobald aber eine Opposition als Entgegensetzung von Möglichkeiten konzipiert ist, die auf keine Lösung abzielt, muß sich ihre Gegenüberstellung statisch gestalten; damit ist eine traditionelle dramatische Formulierung der Probleme, die dem Thema Liebe zugeordnet werden, aufgegeben.

In der endgültigen Fassung ist die Rede von der "vagen Jünglingsliebe (vage Ynglingeelskov)"⁶⁴, und auch sie fungiert hier nicht als Grundlage für einen dramatisch gestaltbaren Konflikt. Das in Epitheton und erstem Kompositionsglied Angesprochene entgrenzt das im Grundwort Benannte dahingehend, daß es befähigt wird, eine existentielle Befindlichkeit zu bezeichnen. 'Liebe' wird jetzt zur *denominatio a potiori* für ein begrifflich nicht Faßbares,⁶⁵ das der Text in der

⁶³ Es geht hier zunächst nicht darum, die Konnotate dieser Zeitbestimmung zu ermitteln, sondern die Tatsache zu verdeutlichen, daß der dramatische Vorgang für Jacobsen schon hier seinen Vorrang einbüßt. Daß aber solche Zeitbestimmung bedeutungsvoll zur Atmosphäre beiträgt, zeigt etwa die Kurzcharakteristik, die in Herman Bangs *Haabløse Slægter* (*Hoffnungslose Geschlechter*) die einaktige Komödie William Høgs erhält: "Stykket var kønt, en mild Stemning, vemodig som en sen Augustdag, naar det skumrer tidligt, og Efterraaret begynder at melde sig med den [erste Fassung: sin] Fred, der gaar forud for Ødelæggelsen (Das Stück war schön. Eine milde Stimmung, wehmütig wie ein später Augusttag, wenn es früh dämmt und der Herbst sich mit dem [erste Fassung: seinem] Frieden zu melden beginnt, der der Zerstörung vorausgeht)." (Herman Bang, *Værker i Mindeudgave*, III, Kjøbenhavn og Kristiania, 1920, p.284; erste Fassung: Herman Bang, *Haabløse Slægter*, udg. med indledning af Villy Sørensen, s. l., 1965, p. 339.

⁶⁴ *Samlede Værker*, III, 1927, p. 228.

⁶⁵ So erklärt Schopenhauer die Wahl des Begriffs des 'Willens' für das Ding an sich in *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Es ist erstaunlich, wie das Verfahren des Inbezugsetzens von Identischem in

unbestimmten Sehnsucht, in banger Lebenserwartung und –ahnung, im Verlangen nach einem inhaltlich unbestimmten Glück usw. entstehen läßt. Der Text formuliert gestaltend die Affinität zwischen diesen Gefühlslagen und läßt die eine zur Metapher für die andere werden. Auch die Frau als Objekt von Sehnsucht und Verlangen wird zum Symbol in einem Sinne dieses Wortes, der die Epochenbezeichnung Symbolismus hervorgebracht hat. Als Isaura, Rosimunda und Donna Lisa wird sie weniger individualisiert als vielmehr zur Spezies von Wesen, die für das Glück selbst stehen. Zumindest die beiden letzten Namen typisieren sie zur Verkörperung des Verlockenden, dessen, was zwischen Anziehung und Abschreckung in der Schwebelage gehalten ist und dem Glücksverlangen eine geheimnisvolle Unbestimmtheit gibt.⁶⁶

Das allgemeine und abstrakte Thema Liebe wurde durch die Wandlung, die es im Verlauf der Textgeschichte nahm, so gefüllt, daß es zum Kristallisationspunkt existentieller Probleme wurde, die bislang kaum oder gar nicht zu Bewußtsein gelangt waren.

Das Proverb hält das dramatische Prinzip so weit aufrecht, daß es die beiden Pagen als Vertreter entgegengesetzter Einstellungen zu Liebe, Sehnsucht, Glückserwartung usw. in ein Verhältnis der Opposition setzt. Die durch diese 'Gegenspieler' repräsentierten Haltungen bleiben aber ebenso unspezifiziert wie die vorgeführten Existenzprobleme und stehen damit unter demselben Gesetz einer *denominatio a potiori*. Wenn die Reaktionen auf die Sehnsucht darin widerstreiten, daß sie einmal darauf gerichtet sind, die Sehnsucht durch Erfüllung zu stillen, und im anderen Fall, sie als Sehnsucht zu erhalten, so wird solcher Gegensatz bis zum Widerspruch von Idealität und Phänomenalität, von Reinheit und Unvollkommenheit dimensioniert. Dabei ist die Hinunternahme des Ideals in die Erdennähe – 'in den Staub' – nicht mehr als Desillusionierung diskutiert, die die Unzulänglichkeit des Ideals angesichts einer Wirklichkeit aufdecken soll, die ihm nicht entspricht. Hier wird Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkt gesehen, daß sie dem Ideal nicht entsprechen könne und dessen

Schopenhauers Philosophie dem Verfahren Jacobsens entspricht, was eine Verbindung Jacobsens zum Symbolismus noch unterstreicht und zugleich belegt, daß hier ein Prinzip der Sinnentfaltung und Sinnfindung gemeint ist und nicht ein bestimmter Themenkomplex. Schopenhauer schreibt: "Man hat jedoch wohl zu bemerken, daß wir hier allerdings nur eine *denominatio a potiori* gebrauchen, durch welche eben deshalb der Begriff Wille eine größere Ausdehnung erhält, als er bisher hatte. Erkenntniß des Identischen in verschiedenen Erscheinungen und des Verschiedenen in ähnlichen ist eben, wie Plato so oft bemerkt, Bedingung zur Philosophie." (A. Sch., *Sämtliche Werke*, nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe, neu bearbeitet und hg. von Arthur Hübscher, II: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, anastatischer Neudruck der 2. Aufl., Wiesbaden, 1965, p. 132.

⁶⁶ Cf. Mario Praz, wie Anm. 7, I, p. 195 sq.: Zu 'Rosamond' bei Swinburne; Walter Pater spricht in seinem Leonardo-Essay von 1869 von "Lady Lisa", also 'Donna Lisa' (W. P., *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, 1910, p. 126; zu Paters Mona Lisa-Deutung und deren Folgen cf. Gisbert Kranz, "Leonardos Mona Lisa in der Lyrik", in: *arcadia* 16 (1981), pp. 131 - 150, p. 133 sq.

Idealität zerstöre. Selbst das aber ist nicht 'Aussage' des Textes, sondern eine Position im Widerspiel nicht hierarchisierter Haltungen.

In den Druckfassungen ist der Text nicht mehr als Drama konzipiert, sondern so, daß ein Erzähler ein Proverb in eine Szenerie hineinimaginiert. Die Szenerie gewinnt an Selbständigkeit, sie wird breit ausgefaltet an den Anfang gestellt und aus dem Kontrast mit Bedeutung erfüllt, der die Spieler des Proverbs zu Opponenten macht. Der Text bestimmt den Ort geographisch als zwischen der Campagna und der Umgebung Roms gelegen und kontrastiert die sich hier berührenden Bereiche als offene Weite bzw. Umhegung menschlicher Behausung. Dazu bedient er sich des Mittels, seine fiktiven Gestalten real oder in Gedanken in eine gegenläufige Bewegung von dem jeweils einen Bereich in den anderen zu versetzen. Die erste Vergegenwärtigung des so aufgeteilten Raums konzipiert die Positiv- und Negativmomente derart, daß sie in der zweiten umkehrbar werden. Die Zumessung ermüdender Wirkung, die ein Gefühl des Sehnsens erweckt, etwa erfolgt unter Verwendung derselben Glossen im ersten Fall mit Bezug auf die Campagna, im zweiten mit Bezug auf den umhegten Raum. Während die Opposition von Offenheit und Umhegung in der ersten Präsentation als eine von zu überwindender Weite und zu erreichendem Ziel dimensioniert wird, so in der zweiten als eine von Unbegrenztheit und Beengung. Das wird ergänzt durch die Uminterpretation von 'heimisch' und 'vertraut' zu 'alltäglich', 'gewohnt' und 'ereignislos', von 'gemütlich' zu 'aufdringlich' und 'belästigend'. Ein Moment der einen Präsentation weist auf seinen Widerpart in der anderen voraus bzw. zurück, und die beiden Gestaltungen spiegeln sich wechselseitig, sind im Verhältnis der Komplementarität aufeinander angewiesen. Das wird bis zur Formelhaftigkeit verdichtet in der Wendung "Saadan store Sletters Graa og Grønne (Das Grau und Grün solcher großen Ebenen)"⁶⁷, in der die sprachlich durch das Mittel der Alliteration verbundenen Farbummessungen zwei Ausdeutungen und Wirkungen verbinden, wenn die Tristheit des Grau dem Grün seine Färbung verleiht, aber Grün als Farbe der Hoffnung und des Wachsens die entgegengesetzte Beurteilung anklingen läßt. Es wurde in dem bislang skizzierten bereits deutlich, daß der ornamentale Charakter die Illusion von Wirklichkeitsabbildung verdrängt.

Die erste der gewählten Formen, die Räume auf Lebenshaltungen zu beziehen, kann man als Zitation biedermeierlichen Welterlebens lesen. Der Wanderer, der "müde und mit Staub bedeckt" den Bereich überwunden hat, der sich zwischen den Ausgang seines Wegs und das Ziel seines Wanderns schiebt, das er nun "froh (glad)"⁶⁸ erreicht hat, ist eine topische Figur. Ihr wird das Glück im Winkel, das Bestreben, "at hygge sig ind (sich gemütlich niederzulassen)"⁶⁹, zugeordnet. Das Streben und Trachten des biedermeierlichem Denken und Empfinden opponie-

⁶⁷ *Samlede Værker*, III, 1927, p. 222.

⁶⁸ *Ib.*, p. 221.

⁶⁹ *Ib.*, p. 222.

renden Lebensgefühls ist umgekehrt nicht auf ein Nach–Hause–Kommen gerichtet, sondern auf das Verlassen des Gesicherten und Heimischen und auf einen Auszug ins Ungewisse. Das ihm zugehörige Sehnen steigert sich zur Lust an der Selbstzerstörung wie im Bild von dem “Zug verirrter Tauben (Flugt af vildede Duer)”, die “sich gegen das schwarze Gitter pressen und rufen: greift uns! hinaus zu gedachten, edlen Habichten (presser sig imod det sorte Gitter og raaber: grib os, ud til tænkte, ædle Høge!)”⁷⁰

Der Raum wird durch die Mauer in seine zwei Bereiche aufgeteilt. Diese Mauer bildet zwar eine Grenze, stellt aber zugleich den Ort dar, an dem die beiden Bereiche sich berühren und in Verbindung gebracht werden. Solche Verbindung wird durch den Balkon, zunächst aber durch die Rosen hergestellt, die der Erzähler in die Szenerie hineinimaginiert. Dabei erwägt er zunächst gelbe Rosen. Sie vermitteln “et fornemt Glimt af al den yppige Blomsterrigdom derinde (einen vornehmen Schimmer von all dem üppigen Blumenreichtum da drinnen)”⁷¹, tauchen den Bereich der Villa aber ins Geheimnisvolle und Verlockende, wenn sie einen Duft verströmen “som af ukjendte Frugter, Sanserne fable om i deres Drømme (wie von unbekanntem Früchten, von denen die Sinne in ihren Träumen fabeln)”⁷² Die Unbekümmertheit um den, der hier vorbeigeht, verstärkt solche Wirkung.

Im Kontrast zu den gelben erwägt der Erzähler sodann rote Rosen. Sie sind einladend und ansprechend und wirken wie ein “Gruß” oder eine “Kußhand”. Schon die Beschreibung der Rosen, mit der der Text eröffnet wird, bezieht zwei Gegensätze streng aufeinander, was folgende Gegenüberstellung verdeutlichen mag:⁷³

Der burde have været Roser. Af de store, blege Gule.	(Dort hätten Rosen sein sollen. Von den großen, bleichen Gelben.
Og de burde have hængt ud over Havemuren i en overdaadig Klynge, ligegyldigt dryssende de sarte Blade ned i Hjulsporene paa Vejen: et fornemt Glimt af al den yppige Blomsterrigdom derinde.	Und sie hätten hinaus über die Gartenmauer hängen müssen in einem verschwenderischen Büschel, gleichgültig die zarten Blätter in die Wagenspuren des Wegs streuend: ein vornehmer Schimmer von all dem üppigen Blumenreichtum da drinnen.

⁷⁰ Ib. p. 223.

⁷¹ Ib. p. 221.

⁷² Ib.

⁷³ Ib.

Kleidung ist das Prinzip der Vergangenheit bestimmend: “Benklæderne er korte, vide, opslidsede og af en død, grøn Farve med blegget Purpur i Slidserne (Die Beinkleider sind kurz, weit, geschlitzt und von einer toten, grünen Farbe mit verblichene[m] Purpur in den Schlitzten).”⁷⁵ Die Situierung des gelben Pagen – er trägt die Farbe der Geheimnisvolles assoziierenden, das Un- und Unterbewußte ansprechenden Rosen – auf dem Balkon verbindet ihn mit dem *genius loci* des Bereichs der Villa derart, daß er bzw. die Trägerin seiner Rolle in die Nähe zur Sphinx gerückt wird, wie sie in Kunst und Dichtung der Zeit Gestalt gewann. Das Gesicht ist “æggende ved sit haanlige og dog længselssyge Smil, uudgrundeligt ved disse Øjne, hvis Mørke har en Blødhed i dets Glans som Stedmoderurtens dunkle Blad i Blomsten (aufreizend durch sein höhnisches und doch sehnsuchtskrankes Lächeln, unergründlich mit diesen Augen, deren Dunkel eine Weichheit in seinem Glanz hat wie das dunkle Blatt des Stiefmütterchens in der Blüte).”⁷⁶ Rätselhaftigkeit und Vertrautheit mischen sich zur Verlockung, die dem Ungewissen, dem Leben und der Liebe in ihrer Wendung durch diesen Text Bedeutung gab. Wenn der gelbe Page aus dem Bereich, in dem er selbst geborgen ist, wissend und zugleich aufreizend zu dem blauen spricht, der noch unwissend in den Bereich der Ungeborgenheit aufbricht, wird diese Funktion noch deutlicher:

Hun sad saa nydeligt, den Blaa, og der var netop den rette uvidende Længsel i hendes Blik og en anelsesfuld Nervøsitet i alle hendes Bevægelser som i det lille Drag af Smerte om hendes Mund, baade naar hun selv talte og endnu mere naar hun lyttede til den gule Pages bløde og lidt dybe Røst, alt som den oppe fra Balkonen bar de æggende og dog kjærtegnende Ord ned mod hende med Klang af Spot og Klang af Sympathi.⁷⁷

(Sie saß so niedlich da, die Blaue, und in ihrem Blick war gerade die rechte unwissende Sehnsucht und eine ahnungsvolle Nervosität in allen ihren Bewegungen wie in dem kleinen Zug von Schmerz um ihren Mund, sowohl, wenn sie selbst sprach, als auch, und zwar noch mehr, wenn sie der weichen und etwas tiefen Stimme des gelben Pagen lauschte, ganz wie sie oben vom Balkon die aufreizenden und doch liebkosenden Worte gegen sie heruntertrug, mit einem Klang von Spott und mit einem Klang von Sympathie.)

⁷⁵ Ib., eigene Hvhbg.

⁷⁶ Ib.

⁷⁷ Ib. p. 227sq.

Pagen wie Schauspielerinnen sind jeweils über Kreuz und *ergo* gedoppelt als Gegensätze aufeinander bezogen, als Gegensätze, die sich komplementär zueinander verhalten. Die Verbindung von Gegensätzen zu einer nicht in der Synthese aufgehobenen Einheit bestimmt die Darstellung der Frau in jener Epoche weitgehend. Mario Praz und Maria Moo-Grünewald haben das Belegmaterial vorgestellt und ausgedeutet.⁷⁸ Die Verbundenheit von Jacobsens Text mit der Avantgarde seiner Zeit wird auch im Vergleich etwa mit einem Bild wie Dante Gabriel Rossettis *Salon auf der Wiese* (City Art Gallery, Manchester) von 1872 deutlich, dessen Thematik und Gestaltungsweise eine frappante Parallelität zu denen unseres Texts aufweisen.⁷⁹ Zwei Frauen, jung, aber unbestimmten Alters, spielen dort im Bildvordergrund Zither bzw. Laute. Ihre Haltungen und der Ausdruck ihrer Gesichter setzen Psyche und Musik in Verbindung zueinander. Während die Zitherspielerin sich wehmutig in sich selbst versenkt, wobei sie die Zither beim Spielen an ihre Brust drückt, blickt die Lautenspielerin gedankenvoll in die Ferne – hinaus aus dem umgrenzten Raum, in dem die beiden sitzen. Rote Rosen wachsen hinter ihrem Rücken im Bildvordergrund rechts. Zwischen den beiden hindurch blickt man auf ein Paar tanzender Frauen: eine (nicht gänzliche) Wiederholung der beiden Spielerinnen in umgekehrter Annordnung. Hinter ihnen schließt sich der Raum durch eine niedrige Mauer. Hinter dieser Mauer erblickt man eine weite Landschaft mit Grünflächen und Wäldern. Eine Frau mit einem gefüllten Korb bewegt sich außerhalb der Ummauerung. Rechts oben im Bild, innerhalb der Ummauerung, ist ein Taubenschlag angebracht; weiße Tauben fliegen an und fort.

Die Lautenspielerin vertritt den Typus, den auch der blaue Page in Jacobsens Text vertritt. In ihr verbindet sich Reife mit der Erwartung dessen, was das Leben bringen wird. Ihr Blick ist Ausdruck von Ahnung und Sehnsucht, ohne daß es verträumt wäre. Als Modell diente Rossetti bekanntlich Jane Morris, die er auch als *Astarte syriaca* malte und die er immer wieder photographierte, so auch in der Pose einer Tagträumerin.

Der Salon auf der Wiese zeigt nicht nur eine thematische Nähe zu Jacobsens Text. Das Bild steht ihm auch in der Vermittlungsform nahe. Eine – nicht unbedingt begrifflich benennbare – Idee bzw. Thematik wird so in ein Kunstwerk umgesetzt, daß das Werk aus dieser Idee konstruiert wird. Obwohl seine Momente ikonographisch bestimmbar bleiben, werden sie ornamental zusammengefügt und die Strukturierung der Realitätsvokabeln hebt den Eindruck, sie sollten Wirklich-

⁷⁸ Wie Anm. 7.

⁷⁹ Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, daß der Vergleich nicht auf ein quellenmäßiges Verhältnis, sondern auf eine Gemeinsamkeit der Kunstauffassungen verweisen soll, um so Jacobsens epochale Zugehörigkeit zu verdeutlichen.

keit abbilden, auf. Solche Konstruktion eines Bildes aus einer Idee läßt eine darstellerische Dichte entstehen, die den Charakter von Formelhaftigkeit erhält.

Die Genese von *Der burde have været Roser* zeigt, daß Jacobsen sich auf eine literarische Formensprache zubewegt, die dieses Gesetz des Konstruierens einer literarischen Gestalt aus einer Idee zu ihrem Prinzip erhebt. Dieses Prinzip tritt an die Stelle der Illusionierung von Wirklichkeitsabbildung, die am Anfang der Textgeschichte in der Form einer handlungsorientierten Konzeption bestimmend war. Je stärker ein Text sich an konventionelle Handlungsentwürfe hält, desto größer ist die Möglichkeit, ihn, falls er unvollständig ist, zu rekonstruieren, weil seine Logik von vorgängigen Erwartungen bestimmt ist und er deswegen weniger an Überraschungen bietet. Kriminalroman und Kriminalfilm zeigen diese Konventionalisiertheit noch darin, daß sie immer wieder zu neuen Möglichkeiten greifen müssen, den Täter nicht von vornherein identifizierbar zu machen. Solche Möglichkeiten, den Verlauf vorauszusehen, aber bot der erste Entwurf durchaus. Schon das Thema, wie der Titel es voranstellt, und seine Behandlung in Komödienform ließen Schlüsse darauf zu, was sich in solchem Drama ereignen sollte. Das Requisit 'weibliche Handarbeit' ('damearbejd') ließ darauf schließen, daß auch Frauen in diesem Stück vorkommen. Es erfüllte die Aufgabe eines Zeichens im Sinne dessen, was die Semiotik mit 'Index' benennt und das Umberto Eco nicht zufällig an der Spurensuche erläutert.⁸⁰ Es erfüllte diese Aufgabe insbesondere durch das Duell, das sich in einer Szenerie abspielt, zu der die Damenarbeiten als Requisit gehörten. Die Konstellation 'Duell' und 'weibliche Handarbeiten' läßt die Erwartung erstehen, daß sich hier eine Liebeshandlung im Streit zweier Liebhaber um eine Frau entlädt. "Jeder visuelle Index teilt mir [. . .] auf Grund eines Systems von Konventionen oder eines Systems von erlernten Erfahrungen etwas mit [. . .] Man kann also mit einer gewissen Sicherheit behaupten, daß alle als Indices interpretierbaren visuellen Phänomene als konventionelle Zeichen betrachtet werden können."⁸¹

Die Berechenbarkeit der Handlung ergibt sich hier aus der Nutzung von Konventionen. Zu solchen Konventionen tritt auch die einer gattungsspezifischen Wahrscheinlichkeit hinzu, die das neunzehnte Jahrhundert als Wahrscheinlichkeit der Lebenswelt akzeptierte. Von solcher Geschehenskonzeption entfernt Jacobsen den Text mehr und mehr. Von einem Schritt seiner immanenten Logik zum jeweils folgenden führt spätestens in der Endfassung kein Weg, den der Leser aufgrund seiner Lesegewohnheiten vorabzusehen imstande ist oder den er gar erwartet. Die Möglichkeit, einem 'Geschehen' zu folgen, ist damit stark beschnitten. Auch dieser Text wird dunkel und strengt die Deutung dadurch an, daß er einen Verweisungscharakter auf Welt kaum kennt und so auf seine Weise wiederum autoreferentiell ist.

⁸⁰ Wie Anm. 10, p. 198sq.

⁸¹ *Ib.*, p. 199.

Der Text kehrt mehr und mehr seine Struktur hervor und tendiert damit zu einer lyrischen Vermittlungsweise. Der für die erste Druckfassung gewählte Titel *Fra Skitsebogen* (Aus dem Skizzenbuch) wird in der letzten Überarbeitung zum Untertitel. Jacobsen entscheidet sich jetzt dazu, dem Text die erste Zeile als Überschrift voranzustellen, und beschränkt diese Überschrift damit auf die Aufgabe, auf den Text selbst zu verweisen. Er folgt hierin einem Prinzip der Titelfindung von Gedichten, die darin erkennbare Tendenz wird unterstrichen durch weitere Momente lyrischen Sprechens: so zeigt der Beginn anaphorisch einsetzende Absätze, so verwendet der Text Kurzzeilen von elliptischem Gepräge, die damit in die Nähe lyrischer Evokation geraten. Das Ende des Textes greift auf dessen erste Zeile zurück und bedient sich auch hierin eines Charakteristikums lyrischer Strukturierung. Sprachlich streng gefügte Wendungen wie "Saadan store Sletters Graa og Grønne (Das Grau und Grün solcher großen Ebenen)"⁸² oder "hver i sit Mod, hver imod Sit (etwa: jeder nach seinem Sinn, jeder dem Seinigen entgegen)"⁸³ setzen Rhetorisches zur Herstellung eines lyrischen Habitus ein und entfernen die Sprache dieses Textes von der Normalsprache, und zwar mit größerer Entschiedenheit als dichterische Prosa es sonst zu tun bereit ist. Das Bauprinzip von *Der burde have vaeret Roser* ist mit alledem dem der bisher behandelten Arbeiten Jacobsens verwandt. Die Konstruiertheit wird so entschieden vorangetrieben, daß der ornamentale Charakter dominant wird und sich eine Dichte der Struktur einstellt, die zur Lyrik tendiert.

Wenn die hier vorgelegte Interpretation immer wieder zu dem Ergebnis gelangte, daß Jacobsen zu einer Problematik und Thematik eine Gestalt konstruierte, dann bedarf solches Verfahren noch einer Abgrenzung von dem der Allegorie. Wenn auch hier die Idee der literarischen Realität vorausging, so nicht im Sinne einer abstrakten, begrifflich fixierbaren Idee, und die Umsetzung solcher Idee in eine ihr entspringende und sie zur Gestalt bringende Formulierung bediente sich keiner Embleme, die Attribute als Akzidenzien zusammenstellten und die auf rationale Entzifferung hin angelegt und ausgesucht waren. Das Rätselhafte dieser Kunst ist generell nicht auf Auflösung hin angelegt.

Münster 1985

© 2011 Prof. Dr. Uwe Ebel, La Zenia

⁸² *Samlede Værker*, III, 1927, p. 222.

⁸³ *Ib.*, p. 223.