

Darstellung der Liebe in Ferdinand von Saars Novellen „Innocens“, „Marianne“, „Ginevra“ und „Requiem der Liebe“

Kvarantan, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:640730>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-20**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

Dora Kvarantan

**Darstellung der Liebe in Ferdinand von Saars
Novellen „Innocens“, „Marianne“, „Genevra“ und
„Requiem der Liebe“**

Diplomski rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

Darstellung der Liebe in Ferdinand von Saars Novellen
„Innocens“, „Marianne“, „Ginevra“ und „Requiem der Liebe“

Diplomski rad

Studentica:

Dora Kvarantan

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Goran Lovrić

Zadar, 2018.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Dora Kvarantan**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Darstellung der Liebe in Ferdinand von Saars Novellen „Innocens“, „Marianne“, „Ginevra“ und „Requiem der Liebe“** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. lipnja 2018.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
2. Ferdinand von Saar.....	3
3. Die Liebe im österreichischen Realismus.....	6
3.1. Saars pessimistischen Einstellungen gegenüber der Liebe.....	6
3.1.1. Philosophischer Hintergrund.....	8
3.1.2. Literarischer Hintergrund.....	9
4. <i>Innocens</i> (1866).....	10
4.1. Inhalt.....	10
4.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle.....	12
4.2.1 Arthur und Friederike.....	14
4.3. Die Symbole.....	16
4.3.1. Das Symbol des Falters.....	16
4.3.2. Das Symbol des Blumenstraußes.....	17
4.4. Philosophischer Hintergrund.....	18
5. <i>Marianne</i> (1873).....	21
5.1. Inhalt.....	22
5.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle.....	23
5.3. Die Symbole.....	27
5.3.1. Das Symbol des Schmetterlings.....	27
5.3.2. Das Symbol der Blumen.....	29
5.4. Philosophischer Hintergrund.....	30
6. <i>Ginevra</i> (1890).....	32
6.1. Inhalt.....	32
6.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle.....	33
6.3. Die Symbole.....	39
6.4. Philosophischer Hintergrund.....	40
7. <i>Requiem der Liebe</i> (1896).....	41
7.1. Inhalt.....	41
7.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle.....	43

7.3. Die Symbole	46
7.4. Philosophischer Hintergrund	47
8. Schlussfolgerung	49
Literaturverzeichnis	51
Zusammenfassung	53
Sažetak.....	54
Summary.....	55

1. Einführung

Ferdinand von Saar war ein österreichischer Schriftsteller, Dramatiker und Lyriker des 19. Jahrhunderts. In der Literaturwissenschaft ist er heutzutage als „Autor zwischen den Epochen“ bekannt, weil er mit seinen Werken sowohl den Realismus mit dem Naturalismus als auch das Biedermeier mit der Moderne verbindet. Während seines Lebens hat Ferdinand von Saar sich mit einer Breite an Themen befasst: Von historischen und sozialen Verhältnissen in der Monarchie bis zur Philosophie Schopenhauers, von der Frage der Vergänglichkeit und des Schicksals des Menschen bis zur Darstellung der Liebe.

Da Saar kein großes Interesse bei den Literaturhistorikern erregte, wurde ihm in der deutschen Literaturgeschichte nur ein bescheidener Platz gegeben. Meistens wurde er bloß als „Chronist einer vergangenen Epoche“, der mit seinem wichtigsten Werk *Novellen aus Österreich* (1904) ein Bild der Donaumonarchie gegeben hat, erwähnt. Aus diesem Grund stellen die Literaturhistoriker in den Vordergrund ihrer Analysen die Darstellung der historischen und sozialen Verhältnisse, während die anderen Themen dieses Werkes, insbesondere das Thema der Liebe, als Zentralthema in allen seinen Werken dominiert, fast immer vernachlässigt werden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich eben mit Saars Darstellung der Liebe in vier seiner Novellen aus der Sammlung *Novellen aus Österreich* (1904). Ziel dieser Arbeit ist durch den Inhalt und die Symbole jeder Novelle eine tiefere Analyse des Themas der Liebe zu geben. Ein weiteres Ziel der Arbeit ist, anhand der Novellen Saars Skepsis gegenüber der Liebe herauszufinden und zu hinterfragen, ob es im Laufe seines Lebens zu einem Reifeprozess in Hinsicht seiner Darstellung und seiner Anschauungen gegenüber diesem Thema gekommen ist. Um die allmähliche Veränderung in der Vorstellung der Liebe bemerken zu können, ist ein Vergleich zwischen den Novellen notwendig. Zusätzlich wird versucht, seine pessimistische Einstellung und seine Skepsis gegenüber der Liebe zu verdeutlichen. Die Novellen, die in der Arbeit analysiert werden, sind *Innocens* (1866), *Marianne* (1873), *Ginevra* (1890) und *Requiem der Liebe* (1896).

Zunächst wird Saars Biographie dargestellt: Sie ist für das Verstehen seiner Werke zentral, denn seine Novellen sind von autobiographischen Elementen erfüllt. Dieser Einführung folgt ein Überblick über die Darstellung der Liebe im

österreichischen Realismus mit besonderer Aufmerksamkeit auf Saars Pessimismus gegenüber der Liebe. Weiter werden die Novellen inhaltlich zusammengefasst und ausführlich analysiert, besonders werden die verschiedenen Ansichten in Bezug auf die Liebe aufgezeigt. Bei der Analyse werden Zitate aus den Werken benutzt, um die Theorie und die Meinungen nachzuweisen und sie zu ergänzen. Da Saars Novellen durch eine Vielfalt an Symbolen gekennzeichnet sind, ist eine Erläuterung dieses wichtigen Bestandteiles wesentlich. Zum Schluss werden die vier Novellen in der Schlussfolgerung in einem Zusammenhang gesetzt und miteinander verglichen, um zu sehen, wie sich seine Ansichten und Meinungen über das Thema mit der Zeit verändert haben.

2. Ferdinand von Saar

Ferdinand Ludwig Adam von Saar ist ein österreichischer Dichter und Schriftsteller, der zu den Vertretern des Realismus zählt. Er wurde am 30. September 1833 in Wien als erstes Kind des Handelsgeschäftsführers Ludwig von Saar und seiner Frau Karoline geboren (vgl. Klauser 1990: 9). Kurz nach seiner Geburt starb sein Vater an einem Herzschlag und seine Mutter zog wieder zu ihrem Vater. Aus diesem Grund hatte Saar nie eine echte Vater-Sohn-Beziehung, sondern nur eine besonders enge Bindung zu seiner Mutter (vgl. Klauser 1990: 10). Seine klassische und humanistische Bildung bekam Saar im berühmten Schottengymnasium, das er nach der Volksschule von Jahr 1843 bis zum Jahr 1848 besuchte (vgl. Klauser 1990: 10). Im Jahre 1849 trat Ferdinand von Saar als Kadett in die Armee ein, weil er von seinem Vormund zum Soldatenstand gezwungen wurde. Obwohl er aus einer adeligen Familie stammte, besaß seine Mutter keine Güter und kein großes Vermögen. Um die schwierige finanzielle Situation seiner Mutter zu erleichtern, diente er bei der Armee bis zum Jahr 1860. Der militärische Beruf entsprach keineswegs seine Intention und deswegen hat er sie nie mit Überzeugung ausgeführt (vgl. Holzer 1956:11).

Mit seiner Leutnantsgage konnte er nicht zurechtkommen und hatte schon als junger Offizier, aber auch später als Dichter, Probleme mit Schulden; er lebte in Bedrängnis und Not (vgl. Klauser 1990: 14). Während diesen Jahren lebte er jedoch „[...] nicht nur die Mannigfaltigkeit der wechselnden Landschaft, sondern es ergaben sich natürlich Kontakte zu allen Schichten der Bevölkerung, Begegnungen mit völlig verschiedenen Menschen“ (Klauser 1990: 17). Er hatte die Möglichkeit die Weite und Vielfalt der österreichischen Kronländer in Brünn, Olmütz, Prag und Italien zu erleben.

Bei den vielen Besuchen der Vorstellungen des Hofburgtheaters entdeckte Ferdinand von Saar eine neue Welt, „[...] die hohe Welt der Kunst, der Dichtung und des Geistes“ (Klauser 1990: 17). Zu dieser Zeit begann Saar seine ersten Gedichte zu schreiben: Diese wurden von der melancholischen Lyrik Lenaus sehr beeinflusst. Um sich dem Schreiben zu widmen, entschloss sich Ferdinand von Saar am 17. April 1860 die kaiserlich-königliche Armee nach fast elf Jahren Militärdienst zu verlassen. Er wollte als freier Künstler leben und ab diesem Jahr begann seine Karriere als freier Dichter (vgl. Saar 1959: 372). Der Anfang seiner Karriere war ganz anders als er davon in der Militärzeit geträumt hatte. Sein erstes Werk *Der Borromäer* wurde abgelehnt,

während die politische Zeitgedichte „Laienpolitik“ keinen großen Erfolg hatte. Ferdinand von Saar ließ sich trotzdem nicht entmutigen und schrieb das Volksstück *Eine Wohltat*, aber auch dieses Mal mit keinem positiven Ergebnis. Erst mit dem Drama *Kaiser Heinrich IV. Ein deutsches Trauerspiel in zwei Abteilungen. Erste Abteilung: Hildebrand* fand er Zustimmung; zudem ließ ein Verlag das Werk erscheinen (vgl. Saar 1959: 375). Der erste richtige Erfolg kam mit seiner Erstlingsnovelle *Innocens. Ein Lebensbild*, die im Jahre 1865 erschien. Heutzutage bleibt diese Novelle eine seiner bekanntesten Novellen (vgl. Klauser 1990: 9).

Seit 1865 bis zum 1872 erlebte Saar eine Schaffenskrise, die als Ergebnis seines Gesundheitszustands, seiner finanziellen Situation und seinem „[...] Verlust des Vertrauens zu seiner dichterischen Fähigkeit“ entstand (Klauser 1990: 30). Der Tod seiner Mutter, am 1. Juli 1872, war ein Schock für ihn, der ihm gleichzeitig ermöglichte, seine Schaffenskrise zu überwinden. Im Jahre 1873 erschien die Novelle *Marianne* und im Jahre 1874 die Novelle *Die Steinklopfer*. Ein Jahr später, nach der Rückkehr von seiner Reise durch Italien, schrieb er *Die Geigerin*. Alle diese Novellen wurden 1877 in seiner ersten Sammlung *Novellen aus Österreich* vereinigt und herausgegeben. In den Achtzigerjahren begann sich Ferdinand von Saar neben der Epik mit der Lyrik zu befassen und 1881 erschien seine erste Sammlung *Gedichte* (vgl. Klauser 1990: 46-50).

Die Frauen hatten immer einen besonderen Platz in seinen Werken und in seinem Leben. Er erzählt oft über ihre Schönheit und über die unwiderstehliche Macht des Eros. In Ferdinand von Saars *Tagebuch der Liebe* werden einige seiner amourösen Abenteuer erwähnt. Im Januar 1881 fand seine Hochzeit mit Melanie Lederer statt. Drei Jahre später endete die Ehe tragisch mit Melanies Selbstmord (vgl. Klauser 1990: 58).

Obwohl er als Lyriker und Novellist immer bekannter wurde, gab er nie seinen Wunsch auf, als Dramatiker erfolgreich zu werden. 1886 schrieb er die Tragödie in fünf Akten *Thassilo* und 1887 das Volksdrama in vier Akten *Eine Wohltat*. Im Laufe der Zeit wird sein Schreiben immer mehr von Verdüsterung und Pessimismus gekennzeichnet. Im Jahre 1896 entstand die Novelle *Requiem der Liebe* und ein Jahr später die Novelle *Herr Fridolin und sein Glück, Ninon*. Beide Novellen stellen die Liebe mit großen Skepsis dar (vgl. Klauser 1990: 65).

Seine letzten Lebensjahre verbrachte er unter psychischen Depressionen und körperlichen Schmerzen. Zu dieser Zeit entstanden die letzten zwei

Novellensammlungen *Camera obscura* (1901) und *Tragik des Lebens* (1906). Erst am Ende seines Lebens wurde er als Schriftsteller gefeiert und geehrt. Am 26. Juli 1906 starb Ferdinand von Saar, nachdem er sich in die rechte Schläfe geschossen hatte (vgl. Klauser 1990: 70-76).

3. Die Liebe im österreichischen Realismus

Die Liebe ist seit dem Anfang der Literatur ein zentrales Thema gewesen und bleibt es noch heutzutage. Es ist also kein Wunder, dass sie in der Epoche des Realismus wieder thematisiert wird. Obwohl soziale und engagierte Themen zu dem Zeitpunkt bevorzugt wurden, gab es eine eher große Anzahl an Schriftstellern, die sich anstatt mit Themen wie Arbeit, soziale Probleme und gesellschaftlicher Wandel, mit dem Thema der Liebe befassten. Es ist wichtig zu betonen, dass das Eine das Andere nicht ausschließt. Ein gutes Beispiel dafür ist eben Ferdinand von Saar, er behandelt viele unterschiedliche Themen, von historischen und sozialen Verhältnissen in der Monarchie zum Schicksal des Menschen, allerdings in allen seinen Werken beherrscht die Liebe als Zentralthema (vgl. Klauser 1990: 160).

Die Schriftsteller dieser Zeit stellen meistens Geschichten dar, „[...] die sich am Rande der bürgerlichen Idealisierungen und Ideologien, am Rande des bürgerlichen Familiendiskurses entfalten“ (Spörk 2000: 65). Da es keinen Platz für Idealisierungen in dieser Epoche gab, brauchen die Erzählungen das „Schlechte“, um die Entwicklung der Narration darzustellen (vgl. Spörk 2000: 65). Diese Geschichten werden am häufigsten in Form einer Novelle verfasst, weil diese Gattung „[...] eine unerhörte Begebenheit“ vorträgt „und die sich daraus entwickelnden Probleme“ beschreibt (Spörk 2000: 65). Das Glück dominiert in diesen Liebesgeschichten nicht, weil es für den Realismus nicht angemessen ist. Die typischen glücklichen Endungen, wie z.B. eine Eheschließung oder eine ewige Liebe, sind eher in der „Trivilliteratur“ und in der Gattung der Märchen zu finden. Einige Ausnahmen sind Adas Christens Käthes *Ferhut und Magdalena* und Leopold von Sacher-Masochs *Marzella* (Spörk 2000: 65).

Einige der bekanntesten österreichischen Schriftsteller des Realismus, die sich mit dem Thema der Liebe befasst haben, sind Marie von Ebner-Eschenbach, Ada Christen, Jakob Julius David, Leopold von Sacher-Masoch, Karl Emil Franzos und schließlich Ferdinand von Saar.

3.1. Saars pessimistischen Einstellungen gegenüber der Liebe

Obwohl die Liebe in Ferdinand von Saars Werken als Zentralthema dominiert, gibt es seiner Meinung nach „[...] kaum eine glückliche Liebe, eine Zuneigung, die auf beiden Seiten echt ist und lange Zeit Bestand hat“ (Klauser 1990: 176). Diese

Denkweise spiegelt sich in den Figuren seiner Novellen wieder, denn „die Beziehungen zwischen Mann und Frau tragen (...) von Anfang an den Keim der Vergänglichkeit in sich; meist ist dies durch bestimmte Charaktereigenschaften der Partner bedingt“ (Klauser 1990: 176). Er glaubt nicht, dass die Liebe ewig sein kann, weil sie wie die Schönheit und die Jugend ein Ende hat. Sie sind vergänglich, und dies wird eben in seinen Novellen beschrieben und erklärt. In der Novelle *Die Geigerin* zeigt die Hauptfigur eine starke Skepsis gegenüber der Liebe und gegenüber der Möglichkeit, dieses Gefühl ewig zu fühlen: „Aber sie will nichts hören, will nicht begreifen, daß Gefühle vergänglich sind, daß neue Eindrücke ebenfalls ihre Rechte fordern“ (Minor 1908: 186, in Klauser 1990: 177).

In seiner Darstellung der Liebe geht Ferdinand von Saar einen Schritt weiter als die anderen Schriftsteller der Zeit. Neben der Liebesgeschichte selbst bearbeitet er die psychologischen Aspekte, die mit der Liebe verbunden sind. Im Gegensatz zu den meisten Novellen, wo die Frauen im Mittelpunkt stehen, zeigt er dem Leser die Psychologie der Männer und wie sie auf unterschiedliche emotionale Situationen reagieren. Seine Fähigkeit „[...] in die Tiefe der menschlichen Psyche einzudringen, den Schleier von Konvention, eingprägtem Verhaltensmuster, Rollenspiel und Ritual beiseite zu schieben und die Struktur eines elementaren Lebensbereiches, der Sphäre der komplexen Beziehungen zwischen den Geschlechtern [...] aufzuzeigen“ macht ihn zu einem sehr fortschrittlichen und modernen Autor für seine Zeit (Klauser 1990: 160). Einige seiner Aussagen über die Skepsis gegenüber der Liebe sind noch heutzutage gültig, weil sie einen tiefen Wahrheitsgehalt haben (vgl. Klauser 1990: 160).

Nach Klauser (1990: 160) zeigt Ferdinand von Saar in seinen Werken keine pathetisch verklärte Zuneigung und Hinwendung zum Geliebten, sondern eine „[...] starke Beeinflussung, Machtausübung und Besitzstreben“, dass nicht im materiellen Sinne gemeint ist. Außerdem betont er das absolute „Primat der Sexualität im Bereich der Liebe“ (Klauser 1990: 160). Wegen seiner negativen Wahrnehmung dieser lebensbeherrschenden Kraft, dominieren anstatt der Liebe „negativen“ Gefühle wie Hass, Grausamkeit und Lüge. Ein Beispiel dafür ist die Novelle *Hymen*, in der Maja der Hauptfigur Liebe vortäuscht, obwohl sie einen früheren Geliebten hat, den sie nicht verlassen will. In dieser Novelle beschreibt Ferdinand von Saar die bittersten Aspekte der Liebe und der Liebesbeziehungen (vgl. Klauser 1990: 161).

Obwohl die meisten seiner Erzählungen aus der Sicht eines Mannes erzählt werden, sind die Frauen nicht immer schuldig für das Ende der Liebesbeziehung. Je nach der Geschichte wird die Verantwortung zugewiesen, es kann mal die Schuld der Frau sein, aber auch mal des Mannes. In den Novellen *Die Geigerin* und *Ginevra* tragen die Männer wegen ihrer Charaktereigenschaften die Schuld, denn sie sind „[...] schwankend, schwach, leicht beeinflussbar, egoistisch und unverlässlich“ (Klauser 1990:176). Während die Verantwortung für das Ende der Liebesbeziehung bei den Frauen in den Novellen *Das Haus Reichegg*, *Geschichte eines Wienerkindes* und *Vae Victis!* liegt. In diesen Fällen sind die Frauen ihren Männern untreu gewesen, oder haben sie wegen eines Geliebten verlassen (vgl. Klauser 1990:176).

Nach diesem kurzen Überblick über Ferdinand von Saars Skepsis und pessimistische Ansichten gegenüber der Liebe stellen sich spontan die Fragen: Aus welchen Gründen sind fast alle Beziehungen zwischen Mann und Frau in Saars Novellen unglücklich? Warum handelt es sich meistens um eine verschmähte Liebe oder um eine verlassene Geliebte? Die Gründe dafür sind natürlich sehr unterschiedlich. Wie schon erwähnt, Saars Ehe fand ein tragisches Ende, weil seine Gattin Selbstmord begangen hat. Vor der Ehe hatte er viele amouröse Abenteuer, die von kurzen Dauer waren und die von Konflikten und Verstimmungen erfüllt waren (vgl. Klauser 1990: 52-58). Neben diesen autobiographischen Hintergründen gibt es nach Klauser auch philosophische und literarische Hintergründe.

3.1.1. Philosophischer Hintergrund

Bei einem der Besuche des Hofburgtheaters lernte Ferdinand von Saar seinen ältesten und engsten Freund Hauptmann Moriz von Heilinger, der ihm die Philosophie Arthur Schopenhauers näherbrachte, kennen. Wie viele Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Saar stark von Arthur Schopenhauers Kulturpessimismus beeinflusst. Neben dem Kulturpessimismus stand er auch unter dem Einfluss Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe*, der „jede Liebesbeziehung unter dem Gesichtspunkt der Sexualität und der Erhaltung des Menschengeschlechts sieht und der Ansicht ist, daß bei Männern der Anreiz zur Liebe durch [...] die Auswahl zur Geschlechtsbefriedigung instinktiv leitenden Schönheitssinn gegeben ist“ (Klauser 1990:162). Aus dieser Philosophie kommt Saars Ansicht, dass die Schönheit und die

Anziehungskraft sowohl einer Frau als auch eines Mannes eine wesentliche Rolle spielen. Im Gedicht „Sonnenwende der Liebe“ wird die Geschichte eines Mannes, der älter wird und der deswegen auf die Schönheit der Frauen und auf die körperliche Liebe verzichten muss, erzählt (vgl. Klauser 1990:162, 177). Schopenhauers Einfluss auf Saar wurde so entscheidend, dass Saar sich selbst als „Schopenhaueraner“ bezeichnete (vgl. Kopp 1980: 80).

3.1.2. Literarischer Hintergrund

Ferdinand von Saars Bekanntschaft mit dem österreichischen Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch wurde für seine extrem pessimistische Anschauung gegenüber der Liebe entscheidend¹. Leopold von Sacher-Masoch beeinflusste Saar mit seiner Wahrnehmung der Mann-Frau-Beziehungen, denn er beschreibt die Frauen als faszinierende, verführerische und gleichzeitig grausame Wesen, die die Männer ganz dominieren. Die Männer werden dagegen als charakterlose, labile, haltlose und schwache Menschen dargestellt. Sie können gegen diese brutalen und gefühllosen Frauen nichts, als passive Wesen vertragen sie mit Lustgefühlen die Erniedrigungen. Saar übernimmt diese weiblichen und männlichen Grundtypen, besonders die Grundmuster von Beherrschung und Abhängigkeit in der Beziehung, die er bis ins Abartige steigert. Aus Leopold von Sacher-Masochs Vorbild sind Novellen wie *Hymen* (1905), *Ginevra* (1890), *Requiem der Liebe* (1896), *Vae victis!* (1879) und *Conte Gasparo* (1897) entstanden (vgl. Klauser 1990: 177).

¹ Saar hatte eine hohe Meinung über Sacher-Masoch und die folgenden Passagen aus seiner Korrespondenz mit der Fürstin Hohenlohe zeigen es: „Meiner Meinung nach ist Sacher das geniaste und wirklichste Erzählertalent der Gegenwart (in Deutschland natürlich!)“, „Da ich nun den großen russischen Meister [Turgeniew] genannt habe, so will ich Ihnen sagen, daß ich jetzt Frohnleiten seinen talentvollsten Jünger oder, wie ihn Manche, ich glaube mit Unrecht, nennen, Nachahmer kennen gelernt habe. Ich meine Sacher-Masoch“ (Schröder 1996: 175).

4. *Innocens* (1866)

Innocens ist Saars erste Novelle, die im Dezember 1865 entstand und die zum ersten Mal mit dem Untertitel *Ein Lebensbild* im Jahr 1866 erschien. Ein Jahr davor, im Juni 1864, schrieb Ferdinand von Saar eine „Skizze“ für diese Novelle, eine *Innocens*-Vorstufe unter dem Titel *Ein Künstler im Kloster*. Für die Geschichte übernahm der Schriftsteller ein seit der Antike beliebtes Thema, den Kampf eines Priesters gegen die unterdrückten Triebwünsche (vgl. Stüben 1986: 211).

Diese Novelle, wie der Großteil von Saars Werken, hat seine charakteristische und individuelle Form der Rahmenerzählung und des Erinnerungsberichtes im Ich-Ton (vgl. Stüben 1986: 21). Obwohl die Erzähler des Rahmens- und der Binnennovelle sich unterscheiden, handelt es sich in beiden Teilen um einen Ich-Erzähler. Da jede von Saars Novellen ein Stück österreichischer Zeitgeschichte darstellt, ist es einfach sie zeitlich einzuordnen. Die Novelle spielt im neunzehnten Jahrhundert, genauer gesagt findet die Geschichte der Binnennovelle um das Jahr 1846 statt.

Die Epochenzugehörigkeit von Saars Werk wird manchmal noch in Frage gestellt, denn in seinen Werken sind Einflüsse aus verschiedenen literarischen Epochen erkennbar. Was am meisten angezweifelt wird, ist die Einordnung dieser Novelle ins Biedermeier anstatt in den poetischen Realismus (vgl. Stüben 1986: 183). Naglers Meinung nach (1930, zit. nach Stüben 1986: 183) sind die Antithese von Leben und Tod, *Innocens* Kampf gegen die Weltlust und sein Sieg der Diesseitsverneinung barockhafte Themen, die zum österreichischen Biedermeier gehören. Die Lebensechtheit und die realistisch dargestellte Vergangenheit sind nach Franz Karl R. von Stockert Elemente, wegen deren *Innocens* in die Dichtung des Realismus eingeordnet werden soll (vgl. Stüben 1986: 183).

4.1. Inhalt

Die Novelle beginnt mit der winterlichen Beschreibung der traurigen und ausgestorbenen Landschaft. Der Erzähler ist ein junger Offizier, der Kommandant einer Wachmannschaft. Durch ein Gespräch mit dem Oberleutnant erfährt er, dass es in der Nähe der Kanonenbewahranstalt eine Kirche und einen kleinen Friedhof gibt. Der Oberleutnant beschreibt dem Offizier den Priester dieser Kirche als einen seltsamen Mann, der ständig ein Buch unter dem Arm trägt und immer ins Blaue schaut. Der junge

Offizier macht sich neugierig auf den Weg zur Kirche. Als er sich dem Pfarrhause nähert, trifft er ein junges Weib mit einem kleinen Kind und einem sechsjährigen Mädchen. Nach diesem seltsamen Treffen geht er in den Friedhof, aus dem er den Fußpfad zur Bastei beschreitet. Dort begegnet er zum ersten Mal den Pater, der, ohne ihn zu bemerken, an ihm vorübergeht. Einige Tage später, bei einem Spaziergang, findet er sich wieder bei der Bastei und sieht dort den Priester, der mit dem Lesen eines Buchs beschäftigt ist. Dieses Mal hat er die Möglichkeit ihn kennenzulernen und mit ihm ins Gespräch zu kommen. An diesem Tag beginnt ihre Freundschaft. Als der junge Offizier nach Italien abreisen muss, ist ein Jahr seit ihrem Kennenlernen vorbeigegangen. Beim letzten Treffen entscheidet sich Innocens, ihm sein Geheimnis und damit seine Lebensgeschichte zu erzählen.

In der Binnennovelle wird Innocens Geschichte erzählt. Bis zum Treffen mit Ludmilla, der Tochter des Zeugwarts, war er ein Einzelgänger mit einer friedlichen und zurückgezogenen Lebensweise. Sein Leben veränderte sich, als er Ludmilla vom Fenster sah. Er wurde zum ersten Mal von den Lockungen der Liebe berührt. Eines Abends kam sie zu ihm und bat ihn um Hilfe, weil ihre Mutter schwer krank war. Ihr Vater musste arbeiten gehen und die zwei verbrachten die ganze Nacht allein neben der Kranken. Ludmilla war zum Umfallen müde und schlief in Innocens Schoß ein. Diese Berührung machte Innocens sehnsüchtig und seit dieser Nacht wurde seine Welt erschüttert. Auf dem Weg nach Hause hörte er das Singen eines Liedes, einer Hymne an das Leben. Er fühlte sich von einer tiefen und wilden Sehnsucht überkommen.

Die Tage verliefen für Innocens noch unruhiger, als er einen Strauß von Ludmilla zum Dank für seine Hilfe bekommen hatte. Sein Leiden wurde von der Nachricht, dass er die Tochter des reichen Großhändlers Friedheim begraben sollte, unterbrochen. Ihr Bräutigam Arthur, ein heiter, lebenslustiger und ausgelassener Mann, wollte den letzten Wunsch seines stillen, nachdenklichen und fast schwermütigen Fräuleins erfüllen. Vor dem Tod wünschte sie, eben auf diesen Friedhof begraben zu werden. Obwohl Innocens sich auf die Vorbereitung der Beerdigung konzentrieren wollte, waren seine Gedanken von Ludmillas Bild erfüllt. Wegen der Ähnlichkeit im Aussehen glaubte er anstatt Friederike seine Ludmilla im Grab gesehen zu haben. Bei der Beerdigung war der unselige Bräutigam untröstlich, denn er hatte mit dem Tod seiner Geliebten den Grund zum Leben verloren. Innocens versuchte ihn zu trösten,

obwohl der Junge der Meinung war, dass ein Priester, der in seinem Leben nie geliebt hat, seinen Verlust nicht verstehen kann. Beim Gespräch verstand Arthur Innocens Schmerz und beide erkannten die Wichtigkeit der Entsagung. Arthur ließ seine tote Geliebte los und Innocens entsagte Ludmilla. Durch die Entsagung überwindet er den Wunsch nach der Liebe. Am Ende fühlte er sich wieder zufrieden, er hatte es geschafft, über die Liebe zu siegen. Die Novelle schließt mit der Rahmennovelle, in der kurz erzählt wird, dass Ludmilla heiratete und Kinder bekam.

4.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle

In dieser Novelle geht es nicht „[...] um die Behandlung der Lebensfragen eines Geistlichen, sondern um die Darstellung eines herausragenden Menschen, der ein allgemein-menschliches Problem glücklich gelöst hat“ (Stüben 1986: 211). Das zentrale Thema ist eher die Entsagung der Liebe, als die Liebe selbst. Die Entsagung wird als Thema vom Biedermeier und später von Goethe beeinflusst. Das Wort wird schon im 18. Jahrhundert als Modewort für „Resignation“ und „Liebes- oder Weltverzicht“ benutzt, während in der Goethezeit auch die Bedeutung „Läuterung der Liebe“ hinzukommt (vgl. Stüben 1986: 213). Die Liebe ist hier kein Ziel, sondern ein Mittel zum Ziel. Ihre Erfahrung und Entdeckung ermöglicht Innocens die Entwicklung eines Bewusstseins, das er zur Überwindung der Welt und der irdischen Sünden benötigt (vgl. Stüben 1986: 305).

Die Liebe wird erst in der Binnenovelle durch die Erzählung von Innocens inneren Kampfs eingeführt, trotzdem wird sie auch früher durch verschiedene Symbole angedeutet. Ludmillas Figur, sowie Innocens, wird schon im Rahmen der Novelle erwähnt, als der Offizier „[...] an dem kleinen Hause vorüberkam, stand ein junges Weib in der offenen Tür. Sie hielt ein Kind säugend an der Brust und sah einem kleinen, etwa sechsjährigen Mädchen zu, wie es draußen mit einem munteren Zicklein spielte [...]“ (Saar 1959a: 8). Was dem jungen Offizier bei ihrer Begegnung besonders auffällt, ist Ludmillas „[...] reiche Fülle blonden Haares“ (Saar 1959a: 9), die vom Priester als goldene beschreiben werden, als er sie zum zweiten Mal sieht: „Sie hatte ein blaues, bis an den Hals hinauf geschlossenes Kleid an, das ihr gar wohl zu den goldenen, schlichtgescheitelten Haaren ließ“ (Saar 1959a: 36). Schon bei diesen kurzen Beschreibungen kann festgestellt werden, dass Ludmilla ein gutes, ehrliches und

gottesfürchtiges Mädchen ist. Ludmilla hat einen kindlich- unschuldigen Charakter, sie ist keine *Femme fatale*², kein verführerischer Frauentypus, aber gleichzeitig ist sie auch keine *Femme fragile*³ wie Friederike (vgl. Stüben 1986: 295, 300).

Als Innocens in die Kirche auf dem Wyseschehrad ankommt, bemerkt er Ludmillas Haus kaum. Am Tag nach seiner Ankunft wird seine Aufmerksamkeit von dem kleinen Haus erregt. Er sieht aus seinem Fenster das Zeugwartshaus zum ersten Mal. Martini (1974), Irmscher (1971) und Kafitz (1978) weisen auf die Verwendung des Motivs des „Blicks aus dem Fenster“ als Vorliebe der Schriftsteller der Literatur des Biedermeier und des Realismus hin (vgl. Stüben 1986: 295).

Tür und Fenster waren geschlossen; alles schien drinnen noch im tiefen Schläfe zu liegen. [...] Und die Tür öffnete sich auch, aber die heraustrat, war ein junges Mädchen. Sie hatte ein weißes Tüchlein um den Kopf geworfen und streute aus der aufgenommenen Schürze Futter zu Boden. (Saar 1959a: 35)

Die Tür und die Fenster sind bei seinem ersten Anblick geschlossen, doch mit dem Öffnen der Tür ist „[...] das auffallendste einer Reihe von Symbolen, die Ludmillas erotische Wirkung auf Innocens unterstreichen“ (Stüben 1986: 295). Nach Stüben (1986: 295) steht das Bild des Hauses für den Archetyp des Weiblichen. Mit dem Öffnen der Tür wird Innocens in das Unbekannte eingeladen; eine ganz neue und fremde Welt, die Welt der Liebe und des Sündenfalls, öffnet sich vor ihm. Die Tür des Zeugwartshauses steht ihm jetzt offen, aber er muss noch durch sie treten und damit ins Haus eintreten. Der Priester ist am Anfang unsicher, doch mit seinem Betreten durch „die Schwelle des Zeugwartes“ wird Ludmillas Anziehungskraft bewiesen.

Und dann nahm ich mir vor, nie mehr die Schwelle des Zeugwartes zu betreten, was ich doch schon der Kranken halber von Zeit zu Zeit tun mußte, hätte mich auch nicht die Sehnsucht, Ludmilla zu sehen, hingetrieben. Gleich darauf aber beklagte ich mich wieder als einen unglückseligen Menschen, der inmitten der Freuden und wonnigen Genüsse dieser Welt an einen düsteren Felsblock geschmiedet sei, und weinte heiße Tränen darüber, daß ich das unauflösbare Gelübde abgelegt. (Saar 1959a: 44)

² Die *Femme fatale* ist ein besonders anziehender Frauentypus, „[...] eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt“ (Catani 2005: 90).

³ Ariane Thomalla etablierte den Begriff *Femme fragile* für den literarischen Frauentypus der Jahrhundertwende. Mit diesem Terminus „können all jene mäschenhaft-zerbrechlichen, zarten und kränklichen Wesen bezeichnet werden, die [...] die Dichtungen der Jahrhundertwende bevölkern“ (Kopp 1980: 266). Saars Friederike und seine Marianne, die Hauptfigur seiner zweiten Novellen *Marianne* (1873), können beide der großen Gruppe der *Femme fragile* zugeteilt werden.

Die Schwelle stellt eine Grenze dar, „eine von Gefahren umlauerte Stelle, die zugleich trennt und verbindet“ (Stüben 1986: 296). Sie verbindet Innocens mit Ludmilla, aber gleichzeitig trennt sie ihn von der Kirche, die ihn von der Versuchung schützt. Er bedauert später seine Entscheidung und will die Schwelle nie mehr betreten, jedoch muss er Ludmillas kranke Mutter von Zeit zu Zeit besuchen und zudem ist die Sehnsucht nach Ludmilla viel stärker als sein Wille. Da die Gefahr immer konkreter wird, steigert sich seine Zerrissenheit von Tag zu Tag.

Der Höhepunkt der Versuchung und der Verlockung des Lebens erlebt Innocens, als er eine Nacht gemeinsam mit der schönen Ludmilla am Bett ihrer kranken Mutter wachte (vgl. Klauser 1990: 90). Ludmilla hatte am Krankenbett lang gekniet und am Ende schlief sie vor Übermüdung ein. Im Schläfe bewegte sie sich und ihr Körper glitt unabsichtlich auf Innocens:

All mein Blut schoß zum Herzen; ich fühlte, wie ich erblaßte [...] Ein tiefes Schamgefühl überkam mich und trieb mir das Blut, heiß zum Versengen, in die Wangen zurück [...] Ludmilla machte im Schläfe eine Bewegung. Dabei berührte ihr warmer Hauch meine Hand. Ein heißer Schauer durchrieselte mich, meine Pulse flogen, und in der Verwirrung meiner Sinne beugte ich mich nieder, und mein Mund streifte zitternd das weiche, duftige Haar der Schläferin. Aber gleichzeitig, wie von einer inneren Angst getrieben, schob ich sie sanft von mir und erhob mich. (Saar 1959a: 40)

In dieser Nacht fühlt Innocens zum ersten Mal einen „seelischen Zwiespalt zwischen heißen Wünschen und Pflichtgefühl“ (Klauser 1990: 90). Er beginnt sich eine Unmenge von Fragen wie „Was sollte ich beginnen?“ oder „Sollte ich sie wecken?“ zu stellen (Saar 1959a: 40). Da sein Herz nie vorher für ein Mädchen geklopft hatte, befindet er sich in einer ihm ganz neuen und unbekanntem Situation. Seine Gefühle, sein Wille und seine Vernunft sind vor ihrer Anziehungskraft machtlos, er fühlt sich verwirrt. Aus dieser Mischung von Emotionen ergab sich ein Kuss; als sie schlief, küsste Innocens ihr duftiges Haar. Nach diesem Moment der Verwirrung und Schwäche wird Innocens von einer inneren Angst „aufgeweckt“ und versucht seine Leidenschaft zu beherrschen.

4.2.1 Arthur und Friederike

Neben Innocens und Ludmillas zentralem Liebeserlebnis wird in der Novelle die traurige Liebesgeschichte eines jungen Ehepaars, Arthurs und Friederikes, als Parallelhandlung erzählt. Sie sind wichtige Figuren der Novelle, weil dank ihrem Schicksal Innocens die Verlockung überwinden kann. Am Anfang der Novelle

betrachtet der junge Offizier Friederikes Grab und wundert über ihren vorzeitigen Tod, ohne zu wissen, dass sie die Ursache für Innocens Umkehr sein wird.

Vor ihrer ersten Begegnung bei Friederikes Beerdigung waren sich Innocens und Arthur schon einmal begegnet, als der Priester Arthur singen hörte. Das Lied preiste die Liebe und Leidenschaft und beunruhigte den schon verwirrten Innocens noch mehr, weil es ihm „[...] das Glück, auf das er verzichten muß, bildhaft vor Augen führt und überdies den Gleichklang aller liebenden Herzen beschwört“ (Stüben 1986:307). Die zweite Strophe „Aber wecken alle Träumer/ Möcht' ich jetzt mit hellem Sang,/ Treiben möcht' ich alle Säumer/ Vor mir her mit Becherklang!/ Denn mich wurmet das Genippe,/ Wo ein Trunk nur kühlt und stillt,/ Und mich wurmet jede Lippe,/ Die nicht heißverlangend schwillt!“ (Saar 1959a: 42) hat eine starke Wirkung auf Innocens Gefühle. Nach Stüben (1986: 307) hat auch der Priester an dem Becher der Liebe bis jetzt nur gekippt, als er Ludmillas Haar einmal mit seinen Lippen berührt hatte, und hofft jetzt auf die Erfüllung seines Traums. Sein Verlangen nach Liebe wächst von Tag zu Tag. Das Lied hat als Ziel, die Seelenstimmung der Hauptfigur widerzuspiegeln. Diese Technik ist keine Gewohnheit in Saars Werken, eher eine Seltenheit, die nur in die Novelle *Requiem der Liebe* wieder zu finden ist (vgl. Stüben 1986: 307).

Die Liebe zwischen Friederike und Arthur wird als rein und glücklich beschrieben. Sie waren zwei Jugendliche, die das Leben erst zu genießen begonnen hatten. Sie machten Ausflüge und sangen, lebten ohne Gedanken, bis „eine entzündliche Krankheit, die sie sich bei einem Ausflug geholt haben soll, raffte sie so schnell dahin“ (Saar 1959a: 49). Wegen des tragischen und schmerzhaften Endes ihrer Liebe wird Arthur von Schmerz fast wahnsinnig, ohne Friederike kennt er kein Glück mehr. Ihre irdische Liebe steht im starken Kontrast zu Innocens Liebe zu Ludmilla. Im Gegensatz zu Innocens und Ludmilla mussten sie sich nicht über die Richtigkeit ihrer Liebe Gedanken machen, denn ihre war keine sündhafte Liebe. Trotzdem müssen am Ende beide Männer ihre Geliebten loslassen und Ruhe in der Einsamkeit finden.

Die zwei weiblichen Hauptfiguren, Ludmilla und Friederike, sind für die Geschichte wesentlich, denn sie spielen eine große Rolle in Innocens Leben. Ludmilla verkörpert die erste Liebe und das Leben, während Friederike seine erste Leiche ist und damit stellt sie den Tod dar. Sie sehen sehr ähnlich aus, Friederike ist „ein schönes schlankes Fräulein mit blonden Haaren“ (Saar 1959a: 49) und ihre Haare erinnern an

Ludmillas „goldenen [...] Haaren“ (Saar 1959a: 36). Wegen ihres ähnlichen Aussehens identifiziert der Priester Ludmilla mit Friederike und bei der Beerdigung wird zusammen mit Friederike auch seine Liebe zu Ludmilla symbolisch begraben (Stüben 1986: 326-328).

4.3. Die Symbole

Saars Novellen sind durch seine ständige Verwendung von Symbolen gekennzeichnet und erkennbar. Schon in seiner ersten Novelle *Innocens* kann erkannt werden, dass Symbole ein wichtiger Bestandteil seiner Werke sind. Sie werden nicht als bloße Akzessorien verwendet, „sondern sie sind in den Bauplan der Erzählungen integriert und sie bilden ein wesentliches Element ihrer Struktur“ (Klauser 1990: 226). In Bezug auf die Darstellung der Liebe sind für diese Novelle zwei Symbole am wichtigsten: das Symbol des Falters und das Symbol des Blumenstraußes.

4.3.1. Das Symbol des Falters

Innocens Versuchung zur Liebe zu Ludmilla wird durch die Novelle mit dem Symbol des Falters als Gefahr symbolisiert. Der Falter fliegt um das Licht einer Lampe, aber schließlich findet er seinen Tod in ihr, er verbrennt darin. Das tragische Ende wird mit der Beschreibung des Schwirrens schrittweise eingeführt: „Still quoll die Nachtluft durch das geöffnete Fenster herein und spielte mit der gedämpften Flamme der Lampe, um welche, vom trügerischen Schein in die Stube gelockt, ein schwerfälliger Falter in immer engeren Kreisen schwirrte“ (Saar 1959a: 40). Wie der Falter, der sich immer mehr dem Licht nähert, „umkreist“ *Innocens* „immer enger“ Ludmillas Haus. Anstatt aus der Gefahr zu fliehen, kommen beide nach jedem Kreis näher: „Ich umkreiste, wie damals der Falter die Lampe, immer enger das kleine Haus und trat endlich hinein“ (Saar 1959a: 44). Der Priester täuscht sich selbst genau wie der Falter. *Innocens* soll nun mit dem Falter identifiziert werden, während die Flamme Ludmilla darstellt. Dies bedeutet aber nicht, dass Ludmilla als „trügerisch“ zu denken ist, weil *Innocens* Schwäche nicht ihre Schuld ist. Sie bleibt rein und frei wie die Flamme der Lampe (vgl. Plater 1983: 50).

Das Bild des Flammentods des Falters lässt sich nach der Übertragung aus orientalischen Kulturen, die die deutsche Dichtung beeinflussten, unterschiedlich

interpretieren (vgl. Stüben 1986:423). Nach Henkel (1967, zit. nach Stüben 1986: 423) steht dieses Bild in der indischen Tradition für das Emblem der verderblichen Lüste, denn der Falter fliegt „[...] aus Mangel an Einsicht in das tödliche Feuer“ wie der Mensch „[...] trotz seines Verstandes von Reizen und Genüssen angezogen“ wird, „[...] an denen er zugrunde geht“. In der persischen Literaturwissenschaft bedeutet der Feuertod „[...] Gleichnis für die Ausschließlichkeit der Liebe zu Gott“, während in der persischen Liebesdichtung dieses Motiv als „Versinnlichung der Macht der Erotik“ erscheint (Stüben 1986:423). Trotz aller Interpretationen erneuert Saar die Symbolik des Motivs auf eine originelle Weise. In seiner Novelle steht im Vordergrund das Erlöschen der Flamme anstatt des Todes des Falters: „Mein Herz schlug hörbar; der Falter schwirrte noch immer ums Licht; draußen zirpten die Grillen. [...] Plötzlich erlosch knisternd die Lampe. Der Falter hatte das Flämmchen, endlich hineinflatternd, erstickt“ (Saar 1959a: 40). Stockert und Charue (1985,1979, zit. nach Stüben 1986: 424) Meinungen nach symbolisiert die Flamme die Klarheit des Geistes, die Innocens wegen seiner Unbeherrschtheit verliert. Zuletzt kann die Flamme auch als ein Symbol der Verführung zur Sünde interpretiert werden.

4.3.2. Das Symbol des Blumenstraußes

Ein weiteres Symbol der Novelle ist der Blumenstrauß, den Innocens von Ludmilla als Dankgeschenk für die Pflege ihrer kranken Mutter bekommt. Obwohl er noch immer versucht, der Sünde zu entgehen, kann er ein Geschenk von Ludmilla nicht ablehnen. Sie hatte „ein buntes Chaos von Wiesenblumen“ (Saar 1959a: 45) zu einem Strauß für ihn gebunden. Da der Strauß aus unscheinbaren Blumen bestand (vgl. Saar 1959a: 47), pflückte Ludmilla zusätzlich eine Rose und „steckte dieselbe in die Mitte des Straußes“ (Saar 1959a: 47). Nach der Interpretation von Stüben (1986: 299) darf vermutet werden, dass die Farbe der Rose rot ist, während die anderen Blumen weiß sind. Diese Farbe, die auch bei dem Apfelbaum und seinen Blüten zu finden ist, steht „der Farbe der Liebe und der Sünde [...] also die der Unschuld gegenüber“ (Stüben 1986: 299). Ludmillas Geste ähnelt Evas, als sie die Frucht vom Baume der Erkenntnis nahm (vgl. Stüben 1986: 298). Die Rose hat einen erotischen Akzent, denn sie ist ein Symbol der irdischen Liebe, der Schönheit und der Jugend, die oft in Saars Novellen zu finden ist (vgl. Stüben 1986: 298). Als Innocens den Strauß bekommt, sagt ihm

Ludmilla: „in ein paar Tagen [...] werden alle Knospen aufgegangen sein, und dann sollen Sie die schönsten Rosen haben“ (Saar 1959a: 47). Wie die Rose, die halbaufgeblüht ist, ist auch Innocens Liebe in einem Reifeprozess. Seine Liebe ist noch jung, zart und aufkeimend. Neben Innocens Liebe weisen die Knospen der Rose auch auf Ludmillas Reifeprozess zur Frau hin (vgl. Stüben 1986: 298f.). Sie ist noch ein „junges Mädchen“ (Saar 1959a: 35), eine „Jungfrau“ (Saar 1959a: 40) und manchmal noch ein „Kind“ (Saar 1959a: 42). Die halbaufgeblühte Rose stellt also die unschuldige Liebe eines Mädchens, das noch nicht die volle Blüte der Fraulichkeit erreicht hat, dar (vgl. Plater 1983: 50).

Mit diesem Geschenk wird Innocens wieder in Versuchung geführt, wie in der Nacht, in der er Ludmillas Haar geküsst hatte.

Hier im kühlen einsamen Zimmer drückte ich den Strauß an die Brust, an die Augen, an den Mund. Ich gab ihm die zärtlichsten Schmeichelnamen, wühlte mit zitternden Fingern darin und bedeckte die Stängel mit zahllosen Küssen. Plötzlich aber zuckte wieder das ganze fürchterliche Bewußtsein meiner Lage in mir auf; entsetzt schleuderte ich den Strauß vor mich auf den Tisch hin, schlug mir die Hände vors Gesicht und sank laut stöhnend in einen Stuhl. (Saar 1959a: 48)

Es handelt sich zweifellos um eine zerrissene Liebe. Im ersten Augenblick ist Innocens von Gefühlen überwältigt und zeigt dem Strauß seine ganze Liebe, während er ein paar Augenblicke später plötzlich aufgrund seines Bewusstseins in die Realität zurückkehrt. Innocens hatte früher schon einmal Liebe zu Ludmilla gezeigt, als er ihr die Haare geküsst hatte, und wie damals fühlt er sich kurz nach dem liebevollen Zeichen wieder unruhig und zerrissen. Mit jedem sündhaften Ereignis wächst sein Schamgefühl zusammen mit seinem Zwiespalt.

4.4. Philosophischer Hintergrund

Die Analyse dieser Novelle wäre unvollständig ohne eine Erklärung der vielen Ähnlichkeiten von Saars Werken zur Paradiesgeschichte. Der Grund dieser Analogie kann in Saars Biographie entdeckt werden. Der Autor stand unter starkem Einfluss von Schopenhauers Philosophie und deswegen kann ohne Zweifel gesagt werden, dass er von ihm das Thema des Sündenfalls übernahm (vgl. Stüben 1986: 355). Die Hauptfiguren seiner Novelle bekommen schon am Anfang der Novelle Merkmale der Protagonisten der Geschichte des Sündenfalls. Mit Ludmillas Auftreten in das einsame

und ruhige Leben des Priesters wird er zu einem Adam. Innocens hat wie Adam nie vorher Gefühle erlebt und erst mit der Begegnung mit Ludmilla wacht er „[...] aus dem paradiesischen Dämmer Schlaf wunschlos Dahinlebens“ (Stüben 1986: 293). Nach Schopenhauers Verständnis der Erbsünde befindet sich Innocens Schicksal zwischen zwei Polen, auf der einen Seite ist er wie Adam, weil die Natur des Menschen tierisch und sündig ist, während er auf der anderen Seite wie Jesus ist, weil er die „ewige, übernatürliche Seite, die Freiheit, die Erlösung des Menschen“ darstellt (Stüben 1986: 356). Am Anfang verkörpert Ludmilla gleichzeitig das Frauenideal der Jungfrau und der Mutter. Allmählich wird sie aber von einer Madonna zu einer Eva.

Saar wählt als Ort der Versuchung auch einen Garten, genau wie den Garten Eden. Eben im Garten fühlt Innocens in Versuchung geführt zu sein. Bei einem Treffen mit Ludmilla will er sich nicht neben ihr auf die Gartenbank setzen, weil die Bank sich „im Schatten“ und unter dem „Apfelbaum“ befand. Dies erinnerte ihn an den Abend, in dem er die verbotene Frucht nur kurz gekostet hatte. Er will der Verführung entgehen, aber er gibt auf, als Ludmilla ihm „den Apfel“ in der Form eines Blumenstraußes bietet. Obwohl er das Lebensglück durch die Sünde entdeckt hat, bleibt er nicht wie Adam, er überwindet die Versuchung durch die Entsagung. Durch das *Memento mori* gelingt Innocens Erlösung, denn er wird seiner priesterlichen Pflicht wieder bewusst. Saar stellt der Liebe und der Leidenschaft das Bewusstsein der Vergänglichkeit und des Todes gegenüber (vgl. Klauser 1990: 90).

Dieser christliche Hintergrund gibt der Darstellung der Liebe in dieser Novelle eine tiefere Bedeutung. Die Liebe wird hier weder positiv noch negativ dargestellt. Sie wird als Mittel der Versuchung verwendet, um die Hauptfigur in einen seelischen Zwiespalt zwischen Wünschen und Pflichten zu bringen. Schopenhauers Meinung nach wird „die Bejahung des Willens, insbesondere die Befriedigung der Geschlechtslust mit der Erbsünde identifiziert“ (Stüben 1986: 354). Nach seinem Gedanken sind die Menschen schon seit ihrer Geburt „in Schuld verstrickt“, weil sie ihrer „Existenz der Wiederholung des Sündenfalls“ verdanken (Stüben 1986: 354). Saar übernimmt einen Teil der Geschichte der Sündenfall, aber er lässt die Protagonisten nicht sündigen. In einer Welt, in der die Menschen die Liebe und die Sexualität der Moral bevorzugen, zeigt Saar, dass es noch Menschen gibt, die zu entsagen fähig sind, um ihrer

Versprechen treu zu bleiben. Mit diesem Werk zeigt der Autor überhaupt keinen Skeptizismus, sondern Vertrauen in die Richtigkeit der Liebe.

5. *Marianne* (1873)

Marianne ist Saars zweite Novelle, die nach seiner Wendung von Drama zur Prosaepik entstand. Die Novelle wurde im Jahr 1872 vollendet und erschien zum ersten Mal im Juni des Jahres 1873. Diese Erzählung entstand während einer langen und tiefen siebenjährigen Krise und gehört deswegen zu Saars zweiter Schaffensperiode (vgl. Kopp 1980: 47, 106). Obwohl sie nicht in der Zeit des Biedermeier entstanden ist, wurde die Novelle von der Geisteshaltung des Biedermeier stark geprägt (vgl. Klauser 1990: 92). Wie in seiner ersten Novelle *Innocens* entscheidet sich Saar wieder für „[...] das Thema der Versuchung, der Auseinandersetzung mit den Gewalten des Lebens“ (Kopp 1980: 169). Für dieses Werk übernimmt Saar die Form des Tagebuchromans und schafft eine Novelle, die aus sieben Briefen besteht. Die Handlung wird graduell mit jedem Brief eingeführt, denn jeder Brief stellt einen in sich abgeschlossenen Teil der Novelle dar (vgl. Kopp 1980: 177). Der Ich-Erzähler ist der einzige Briefschreiber, der Briefe an seinen Freund Fritz schreibt. Da es keine Antwort auf die Briefe gibt, wird die Novelle als ein Selbstgespräch des Ich-Erzählers, also als ein Tagebuch, betrachtet (vgl. Kopp 1980: 173).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es wegen der Krise des Dramas „[...] zu einer Verlagerung des Tragischen aus dem Drama in die Erzählung“ (Kopp 1980: 176). Genau in dieser Zeit verzichtete Saar auf sein Ziel, als Dramatiker berühmt zu werden und demzufolge begann seine Wendung von Drama zur Prosaepik. Aus diesem Grund können in seiner erzählenden Dichtung dramatische Strukturen gefunden werden. Da *Marianne* in den Jahren der Entscheidung zwischen Drama und Erzählung geschrieben wurde, entschied sich Saar für einen dramatischen Aufbau. Die ersten drei Briefe bilden den ersten Akt und sind Teil der Exposition, der vierte Brief entspricht dem zweiten Akt und der Steigerung, während der fünfte Brief dem dritten Akt und dem Höhepunkt entspricht. Mit dem vierten Akt, d.h., mit dem sechsten Brief kommt es zum Umkehr, während der fünfte Akt, d.h., der siebte Brief, mit einer Katastrophe endet (vgl. Kopp 1980: 189).

5.1. Inhalt

Die Novelle beginnt mit drei Briefen, die in der Form eines Monologs geschrieben sind und die im Gegensatz zu den anderen vier Briefen keine szenische Handlung darstellen. Sie geben dem Leser eine Einleitung für das Verständnis der Erzählung, das heißt, der Leser wird über Zeit, Ort und Personen informiert. Die Hauptfigur heißt A. und ist ein Poet, der sich anstatt eines gesellschaftlichen Lebens für eine zurückgezogene und einsame Lebensweise entschieden hat. A. ist Autor der Briefe und auch Ich-Erzähler der Novelle. Der Sohn seiner Hauswirtin zieht am Anfang der Novelle zusammen mit seiner Frau Luise, seinem neugeborenen und kränklichen Sohn und seiner Tochter Erni zu seiner Mutter zurück. Frau Luise hat zwei Schwestern, die verlobte Luise und die verheiratete Marianne, die von Zeit zu Zeit zu Besuch kommen. Im vierten Brief kommt es zur ersten Begegnung zwischen A. und Marianne unter einem alten Apfelbaum im Garten des Hauses. Das Treffen lässt sie nicht gegenüber einander gleichgültig sein, der Poet verliebt sich augenblicklich in sie. Eben in diesem Garten findet auch die Handlung des fünften Briefs statt. Marianne ist im Garten und spielt mit dem Kind, während A. sich neben ihr hinsetzt und mit ihr zu reden beginnt. Er ist bereit, ihr seine Liebe zu gestehen und seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, aber wegen der lauschenden Erni entscheidet er sich zu schweigen. Er hält sich auch aus Respekt vor Mariannes Ehe zurück. Mittlerweile wird Marianne von einer Wespe in die Wange gestochen und A. hilft ihr bei der Behandlung der Wunde mit Gartenerde. Mit dieser Geste wird Marianne bewusst, dass sie ihn liebt und dass auch er für sie Gefühle hat. Mit dem sechsten Brief kommt es zu einer Umkehr. Marianne versteht, dass sie A. nicht lieben kann, weil sie einen Ehemann hat. Der Schmerz, der sich aus dieser Feststellung ergibt, verändert ihr Verhalten gegenüber A. Die Situation verschlimmert sich, als der kleine Neffe, den Marianne wie ein eigenes Kind liebt, stirbt. Nach diesen Ereignissen sieht A. kein glückliches Ende mehr für ihn und seine Geliebte, er entscheidet sich Wien zu verlassen und in eine andere Stadt wegzuziehen. Die Abreise wird aber aufgeschoben, so dass er an der Hochzeit Emilien teilnehmen kann. Im siebten und letzten Brief kommt es zur Katastrophe, bzw. zum tragischen Ende. Am 15. August findet die Hochzeit statt, an der A. und Marianne zum ersten – und zum letzten – Mal einen Walzer miteinander tanzen. Beim Tanzen stirbt Marianne in den Armen des

Poeten. Als A. sich von der Ohnmacht erholt, erfährt er, dass Marianne gestorben ist. Eine Stunde später fährt er aus Wien weg und damit endet die Novelle.

5.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle

Sieben Jahre nach seiner ersten Novelle *Innocens* (1866) übernimmt Saar wieder das Thema der Entsagung der Liebe. Dieses Mal fügt er auch das Thema der Ehe hin, denn die Geschichte behandelt die Liebe eines Poeten zu einer Frau, die unglücklich verheiratet ist. Da diese Erzählung in gewisser Hinsicht an Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) erinnert, ist Goethes Werk nach viele Rezensenten das ideelle Vorbild für Saars Novelle (vgl. Kopp 1980: 165). Die Liebe ist jedoch in Goethes Werk nicht das Hauptproblem, es geht mehr um Werthers Scheitern an der Wirklichkeit, während sich Saar in *Marianne* ausschließlich auf die Liebes- und Eheproblematik konzentriert. Seine Novelle gehört deswegen nicht zu den Werthernachahmungen (vgl. Kopp 1980: 166).

Die Liebesgeschichte fängt an, als sich A. und Marianne unter dem alten Apfelbaum kennenlernen. Der Poet beschreibt Marianne in seinem Brief wie „ein holdes Wesen, das nun, halb Frau, halb Jungfrau [...]“ ist (Saar 1959b: 67). Er sieht sie zum ersten Mal im märchenhaften Garten und in diesem Augenblick wird seine Seele von einem seltsamen Zustand überkommen. Marianne verleiht dem Garten eine zauberische und magische Note, sie scheint aus einer Fabel oder aus einem Märchen herausgekommen zu sein: „[...] sich inmitten des traumhaften Blühens und Leuchtens wie eine Märchengestalt ausnimmt“ (Saar 1959b: 67). Wie Magie entsteht in A. die Liebe zu Marianne seit dem Moment, als er sie zum ersten Mal sieht. Ähnlich zu Saars Novelle *Ginevra*, findet sich auch hier das Motiv der Liebe auf den ersten Blick, mit dem sich Schopenhauer in seiner *Metaphysik der Geschlechtsliebe* befasste und die vermutlich Saars Werk beeinflusste (vgl. Kopp 1980: 256). Mit diesem Blick beginnt also die tragische Liebesgeschichte, die zum Scheitern bestimmt ist:

Behutsam näherte ich mich dem Gitter und blickte durch das dichte Laubwerk hinein. Welch ein lieblicher Anblick bot sich mir dar! Auf dem mittleren Rasenplatze, unter dem alten Apfelbaume, stand ein schlankes jugendliches Frauenbild [...]. Der Sonnenstrahl, der durch die Zweige brach, umschimmerte ihr dunkelblondes Haar und ihr rosiges Antlitz [...] (Saar 1959b: 67).

Marianne erscheint dem Poeten gleichzeitig als Madonna und Märchengestalt und ihr Auftreten verblendet ihn. Im ersten Moment kommt ihm dieses Erlebnis als surreal und traumhaft vor: „Ich sah ihr nach wie im Traum“ (Saar 1959b: 68). Im Brief schreibt er, dass „ein seltsamer Zustand“ seine „Seele“ überkommen hat (Saar 1980b: 9). Wie erwartet, löst diese Begegnung eben die Gefühle des Poeten aus. Was jedoch nicht zu erwarten und was bei dem Lesen auffällt ist, dass „sich A. in diesem Augenblick nicht [...] seines Herzens, sondern seiner Seele bewußt geworden ist“ (Kopp 1980: 233). Da diese Beseelung unter einem alten Apfelbaum im Garten geschieht, lässt sich nach Kopp (1980: 233) eine Parallele zum Adam-Mythos und zur Szene seiner Beseelung ziehen.

Die fabelhafte Atmosphäre unterbricht, als Marianne A.s Anwesenheit bemerkt. Die Ruhe, die vor kurzem im Garten herrschte, wird jetzt mit Mariannes Eile ausgetauscht. Dem Leser wird durch diese Veränderung Mariannes Verhalten mitgeteilt, dass die Begegnung auch in Marianne Empfindungen ausgelöst hat. Während A.s Emotionen und Gedanken dank dem Tagebuch leicht zu erkennen sind, muss der Leser Mariannes Gefühle durch ihr Handeln und Reagieren enthüllen (vgl. Kopp 1980: 183). Aus diesem Grund ist es schwer festzustellen, ob auch bei ihr von Liebe auf den ersten Blick die Rede ist. Es ist trotzdem sicher, dass der Augenblick, in dem sie ihn sieht, auch sie „flammend und verwirrt“ lässt (Saar 1959b: 68).

Von Anfang an ist dem Poeten bewusst, dass Marianne verheiratet ist und dass seine Liebe zu ihr kein glückliches Ende haben kann. Obwohl sie ihm oft in Gedanken vorkommt, „verknüpft sich“ ihr Bild ständig „mit einer unsicheren Vorstellung von ihrem Gatten, welchen kennen zu lernen [...] eine geheime Scheu trug“ (Saar 1959b: 70). An dem Tag, an dem sich A. und Mariannes Gatten endlich kennenlernen, versucht Marianne jeden Kontakt mit ihm zu vermeiden. Dies ist aber unvermeidbar und während eines Spiels kommt es zur „Berührung ihrer Hände“, sie errötet „bis zum dunklen Karmin des Pfirsichs“ und kurz danach wird sie ohnmächtig (Saar 1959b: 73). Nach Kopp (1980: 185) beleuchtet diese Ohnmacht Mariannes psychische und physische Situation: „Wie bei A. so hat auch bei ihr eine Entwicklung eingesetzt, die vom 'Aufleuchten einer Empfindung' zum Anwachsen ihrer Gefühle geführt hat“.

Mit der Wespenepisode erreicht die Novelle den Höhenpunkt. Bis zu diesem Zeitpunkt der Novelle hatte sich A.s und Mariannes Kampf in ihrem Inneren abgespielt,

während sie jetzt bei dieser zentralen Episode zum ersten Mal miteinander auseinandergesetzt werden. Durch den Stich der Wespe wird Marianne klar, dass sie ihn liebt, als ob sie von Amors Pfeil getroffen wäre oder von Liebe „gestochen“ würde (vgl. Plater 1982: 70). Trotz ihrer Liebe geben sie ihr nicht nach. Beide entscheiden sich ihre Ehe zu respektieren und die Normen von Moral und Sinne zu befolgen (vgl. Klauser 1990: 92). Da sie keine Sünder sein wollen, ist auch in *Marianne*, wie in Saars erster Novelle *Innocens*, die Entsagung die einzige Lösung:

Du meinst, ich sei im besten Zuge, eine Torheit zu begehen und mich ernstlich in die junge Frau zu verlieben. Und wenn dies der Fall wäre? Wenn ich wieder einmal meinen Empfindungen freien Lauf ließe? Aber fürchte nichts, Guter! Ich bin an Entsagung gewöhnt; ja noch mehr: ich habe so seltsam dies auch klingen mag bereits gelernt, entsagend zu genießen. (Saar 1959b: 77)

A. ist bewusst, dass er seine Liebe zu Marianne nicht gestehen kann und dass dies eine Torheit wäre, weil sie nicht frei ist. Die einzige Möglichkeit, die ihm bleibt, ist sie loszulassen, also soll er ihr entsagen. Das Entsagungsmotiv wiederholt sich mehrmals durch die Novelle. Am Anfang der Erzählung gibt Marianne dem Poeten zu, dass ihre Lieblingslektüre seine Erzählung *Innocens* sei, die eben Saars Novelle *Innocens* entspricht. Durch diese Intertextualität wird sowohl das Thema der Entsagung vorweggenommen als auch auf das zentrale Problem der Novelle hingedeutet (vgl. Kopp 1980: 253). Genau wie *Innocens*, auch lernt A. die Entsagung zu genießen. Dieser Genuss in der Entsagung stellt am besten den Sinn des Biedermeierlebens dar (vgl. Kopp 1980: 158). Während Marianne mit einem anderen Mann verheiratet ist, ist *Innocens* ein junger Priester. Obwohl die Handlungen der zwei Novellen ganz unterschiedlich scheinen, ist die Liebe Mariannes zu A. eine verbotene Liebe genau wie die Liebe *Innocens* zu Ludmilla. Zwei verschiedene Schicksale und zwei verschiedene Geschichten, zwei traurige Liebesgeschichten, die zum Scheitern bestimmt sind.

Mariannes Ehe ist zweifellos eine Ehe ohne Liebe, sie fühlt sich beengt und sucht nach etwas, das sie nicht nennen kann (vgl. Saar 1959b: 80). Dem Poeten ist es klar, dass es die Liebe ist, was ihr fehlt, denn „[...] es hat noch niemand das lösende Wort zu sprechen gewußt, und so blieb Ihrem Sinne bis jetzt die Bedeutung des Lebens verschlossen und all Ihr innerer Reichtum Ihnen selbst ein Geheimnis“ (Saar 1959b: 80). Das Wort, das ihr niemand gesagt hat, ist eben „Liebe“. A. ist versucht ihr dieses lösende Wort auszusprechen, also ihr seine Liebe zu gestehen und damit Glück in ihr

Leben zu bringen, aber das Zauberwort bleibt am Ende aus Respekt auf Mariannes Ehe unausgesprochen (vgl. Kopp 1980: 257).

Der Abend vor A.s Abreise ist für seine und Mariannes Liebesgeschichte entscheidend. Marianne „[...] berührte fast nicht und nippte nur manchmal von den perlenden Schaumweinen, den man kredenzt hatte“ (Saar 1959b: 90). Ähnlich zu Innocens beginnt auch Marianne an dem Becher der Liebe zu „kippen“. Ihre Schlückchen führen nicht zu einer körperlichen Berauschtigkeit, wie zu erwarten wäre, sondern sie führen zum Zeichen von emotionalen Rausch (vgl. Plater 1982: 71). Diese Zeichen erscheinen beim Tanzen, denn „der süße Taumel des Vergessens“ überkommt Marianne mehr und mehr (Saar 1959b: 91). Die Beschreibung ihres ersten und letzten Tanzes wirkt magisch wie bei ihrer ersten Begegnung, Marianne „entfaltet im Tanz zum letzten Mal den Zauber ihrer Elfennatur“ (Kopp 1980: 264). Durch ein Spiel von Musik und Anziehungskraft führt der Walzer zum Moment des Erotischen. Der Höhepunkt des Rausches kommt für beide beim zweiten Walzer vor:

Und als wir uns jetzt bei den rasenden Klängen zum zweitenmal in den Armen lagen, da brach in mir die lang niedergehaltene Leidenschaft gleich einer entfesselten Naturgewalt hervor. Ich zog Marianne an mich; ich beugte mein Haupt zu ihr nieder; mein Mund streifte ihr Haar, ihre Stirn. Sie ließ es geschehen und sah mich lächelnd an. Und fester und fester umschlangen wir uns; unsere Wangen, unsere Lippen berührten sich; unser Odem floß in einen Hauch zusammen. So flogen wir hin, in seliger Trunkenheit, weltentrückt, zwischen Himmel und Erde! (Saar 1959b: 93)

Nach der schweren Entsagung erlauben sich A. und Marianne ein Moment von Schwachheit vor ihrem Abschied. Sie wissen, dass dieser Abend ihr letzter ist und entscheiden den leidenschaftlichen Augenblick zu genießen. Sie lassen ihre Gefühle den Tanz leiten; es gibt jetzt keinen Platz mehr, um sich um Mariannes Ehe zu sorgen. Die monatelange gegenseitige Anziehung und Verzauberung endet endlich mit einer Explosion von Leidenschaft. Der erotische Tanz wird plötzlich unterbrochen. Die Atmosphäre verändert sich, die Musik bricht ab und Marianne stirbt an eine Herzlähmung in den armen ihres Geliebten.

Der Grund für Mariannes Tod ist in ihrer Figur der Femme fragile und in ihrem inneren Konflikt zwischen Gefühl und Sinnlichkeit zu suchen. Sie ist „das bezaubernde, zarte, sensible Wesen, das Sehnsucht nach Liebe hat“ (Klauser 1990: 92), eine Femme fragile, ein kränkliches Wesen, dessen Herz für einen Ehebruch zu schwach ist. Marianne ergibt sich zum ersten Mal beim Tanzen, sie versucht damit sich von der

durch ihre Ehe gesetzte Grenzen zu befreien. Durch diesen Tanz entdeckt sie eine erotische Seite ihrer Figur, sie stellt nicht mehr das Bild der Madonna dar, weil sie jetzt eine irdische Frau, die der Liebe unterworfen ist, ist. Um den potentiellen Ehebruch zu verhindern, benutzt Saar ein *Vis major*: Mariannes plötzlichen Tod (vgl. Klauser 1990: 92). Beide A. und Marianne scheitern am Ende zu entsagen. Sie werden ihrem Versprechen untreu und demzufolge stirbt Marianne an ihrer Liebe. Wäre diese Novelle ein Märchen gewesen, hätte das Ende glücklich sein können und anstatt Marianne hätte Saar ihren brutalen Partner opfern können. Da diese Novelle in der Zeit des Realismus entstanden ist und unter starkem Einfluss des Biedermeier geschrieben wurde, ist ein positives Ende für die Liebesgeschichte überhaupt nicht zu erwarten. Die Liebe wird hier eher als ein irrales und traumhaftes Verlangen dargestellt. In dieser Zeit glaubte Saar noch an die Unverletzlichkeit der Ehe, auch wenn der Preis dafür die Entsagung der echten Liebe war (vgl. Klauser 1990: 100). Der Ehebruch wird in Saars späteren Werken oft thematisiert, jedoch in seinen früheren Werken, wie dieser Novelle, versucht Saar ihn um jeden Preis zu vermeiden (vgl. Klauser 1990: 92). Die Geisteshaltung des Biedermeier erfordert den Verzicht auf Liebe, um die Einhaltung der bürgerlichen Moralgesetze zu sichern. Obwohl die sensible, liebliche und junge Marianne Sehnsucht nach Liebe hat, muss die bestehende Ehe respektiert werden. Die Leidenschaft für einen anderen Mann macht sie irdisch und sündig, ihr Sterben ist die „Auswirkung des Sündenfalls“, denn ähnlich wie Eva, die aus dem Garten Eden vertrieben wurde, wird Marianne von der Erde vertriebt (vgl. Kopp 1980: 271).

5.3. Die Symbole

Auch in seiner zweiten Novelle fügt Saar eine Menge von symbolischen Elementen und Hintergründen ein. Der Sinn dieses früheren Werks Saars ist eben in der Bedeutung dieser Symbole zu suchen. Ähnlich wie in *Innocens* benutzt er in dieser Novelle wieder das Symbol des Schmetterlings und das Symbol der Blumen.

5.3.1. Das Symbol des Schmetterlings

Obwohl das Leben des Poeten sich am 18. Juni mit Mariannes ersten Auftreten verändert, werden ihre Erscheinung und ihre Auswirkung auf A. schon im ersten Brief, der zwei Monate vor der Begegnung geschrieben wurde, angedeutet. In diesem Brief

beschreibt er die Zeichen des Frühlings im Garten, besonders fällt ihm „[...] der alte Apfelbaum, auf dessen Stamm ich heute einen goldbraunen Schmetterling sitzen sah, treibt bereits Knospen“ auf (Saar 1959b: 62). Es ist kein Zufall, dass Marianne unter demselben alten Apfelbaum steht, als er sie zum ersten Mal zwei Monate später im Garten sieht. Zusätzlich erinnert ihr dunkelblondes Haar an die goldbraune Farbe des Schmetterlings. Es gibt also eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Schmetterling und Marianne. Diese Ähnlichkeit verstärkt sich, als Marianne bei einer Feier ein weißes Kleid trägt. Der Poet beschreibt „[...] wie sie in ihrem weißen Gewande mit glühenden Wangen umherflatterte“ (Saar 1959b: 72). Später denkt er „(..) das weiße Kleid Mariannes durch die Büsche leuchten und über den dunklen Rasen hinflattern“ sehen zu haben (Saar 1959b: 74). Alle diese Beschreibungen von Marianne enthalten nach Plater (1982: 65) drei Hauptmerkmale: die Blumen, das weiße Kleid und das Flattern. Diese Elemente erscheinen wieder zusammen gerade vor Mariannes Ankunft: „weiße Falter flattern um die Blumen“ (Saar 1959b: 75). Diese ständige Wiederholung der Hauptmerkmale zeigt, dass es Saars Absicht war, Marianne mit dem Symbol des Schmetterlings zu verbinden. Was noch zu verstehen bleibt, ist die Bedeutung dieser Symbolik. Das griechische Wort für den Schmetterling ist 'psyche', das auch 'Seele' bedeutet. Demnach wird Marianne in Zusammenhang mit der Seele, die von dem Schmetterling symbolisiert wird, gebracht (vgl. Plater 1982: 65). Plater (1982: 66) geht einen Schritt weiter und vergleicht Marianne mit Psyche, die Hauptfigur aus der Erzählung *Amor und Psyche* vom lateinischen Schriftsteller Apuleius. Beide Protagonistinnen sind unglaublich schön, jedoch diese Schönheit macht sie nicht glücklich. Der große Mangel an Liebe ist die Ursache ihres Leids, denn beide sehnen sich nach Liebe: „[...] mir überkam's, ihr zu sagen, daß es die Liebe sei, nach der sie ringe“ (Saar 1959b: 80). Sowohl Marianne als auch Psyche finden am Ende die lang gesuchte Liebe, sie müssen aber dafür mit ihrem irdischen Leben zahlen. Abschließend symbolisiert der Schmetterling neben der Seele auch ihrer Sehnsucht nach Liebe (vgl. Plater 1982: 65). Das Schmetterlingssymbol erinnert ohne Zweifel an das Falterssymbol in *Innocens*. Schon in seiner ersten Novelle weist Saar auf die Gefährlichkeit der Liebe hin, durch das Hinstreben des Falters zur Flamme, der wegen der Flamme verbrennt. Während das Sterben des Falters in *Innocens* nur symbolisch ist, stirbt der Schmetterling, d.h. die Protagonistin, in *Marianne* tatsächlich. *Innocens* gelingt es der

Liebe zu entsagen und schafft es ohne sie weiter zu leben. Hingegen gibt sich Marianne ihrer Liebe im Moment des Todes hin. Liebe erscheint „das lösende Wort“ zu sein, weil eben die Liebe ihre Seele aus ihrem unbewussten Zustand und aus ihrer körperlichen Gefangenschaft freilässt (vgl. Plater 1982: 72). Plater (1982: 72) vergleicht ihr Sterben mit dem Entpuppen eines Schmetterlings: Mariannes Seele ist jetzt frei so wie ein Schmetterling, der endlich aus seiner Schmetterlingspuppe fliehen kann.

5.3.2. Das Symbol der Blumen

Saar übernimmt auch in *Marianne* die symbolische Bedeutung der Blumen, um Ereignisse anzudeuten und um die Entwicklung der Gefühle der Protagonisten zu erläutern. Während Marianne am Anfang mit weißen Lilien, die ihre Unschuld und Reinheit symbolisieren, dargestellt wird, wird sie später nur mehr in Verbindung mit Rosen gebracht. Die Rose ist ein universales Symbol „[...] der irdischen Liebe, der Schönheit und der Jugend und gehört zu den Blumen der Aphrodite“ (Kopp 1980: 221). Es ist also keinen Zufall, dass Mariannes erste Ankunft mit einer Beschreibung der Rosenbüsche im Garten eingeführt wird:

Die beiden Rosenbüsche am Eingang, die in den letzten Jahren nicht mehr hatten treiben wollen, scheinen plötzlich wieder jung geworden zu sein, denn sie stehen über und über in Blüten und Knospen und senden, von einem Meer goldgrüner Käfer umschwärmt, ganze Wolken von Wohlgeruch in die heiße, zitternde Luft (Saar 1959b: 8).

Nach einer langen Zeit der Kälte hat der Sommer dem Garten und dem Poeten Lebenskraft gebracht. Diese Darstellung des Gartens, genauer der Rosenbüsche in voller Blüte, deutet zweifellos auf die entstehende Liebe zwischen den Hauptfiguren hin. Dank dieser Liebe beginnt Marianne wie die Rosen wieder zu treiben, auch sie scheint wieder jung geworden zu sein, denn A. hat in ihrem Leben Leidenschaft und Glück zurückgebracht. Während die Rose in *Innocens* halbaufgeblüht ist, ist die Rose in *Marianne* in voller Blüte, d.h. hier handelt es sich nicht um eine zarte und aufkeimende Liebe, sondern eher um eine leidenschaftliche Liebe, die bereit zu pflücken ist. Obwohl die Rose bereit zu pflücken ist, ist Marianne nicht fähig dies zu tun und damit ihre Ehe zu brechen. Ihre Liebe bleibt eine unschuldige und reine Liebe, wie die weißen Rosen am Tag ihres Todes zeigen. An diesem Tag trägt Marianne einen Strauß weißer Rosen in der Hand und ein Paar weiße Rosen im Haar. Die Farbe Weiß symbolisiert die

Unschuld oder die Jungfräulichkeit, während die weißen Rosen für eine unschuldige oder jungfräuliche Liebe stehen (vgl. Plater 1982: 69). Durch die Verwendung dieser Symbolik weist Saar noch einmal auf seinen Glauben an die Unverletzlichkeit der Ehe hin. In dieser Zeit ist der Ehebruch für den Schriftsteller noch immer keine Gegebenheit (vgl. Klauser 1990: 100).

5.4. Philosophischer Hintergrund

Neben der zarten, verinnerlichten, tragisch endeten Liebesgeschichte bearbeitet Ferdinand von Saar auch in dieser zweiten Novelle den Mythos vom Sündenfall (vgl. Kopp 1980: 277). Mit diesem Werk bietet Saar der Literaturwissenschaft „keine christlich-religiöse Dichtung, sondern eine eigene, neue Variation des uralten Themas“ (Kopp 1980: 278). Die Elemente, die auf der Ähnlichkeit mit der Geschichte des ersten Menschenpaars hinweisen, sind auch hier zahlreich, vom Garten und Apfelbaum zur Entsagung. Wie in *Innocens* bekommen auch *Mariannes* Hauptfiguren von Anfang an Merkmale, die an das erste Menschenpaar erinnern. Beispielsweise lässt schon die Verwendung des Buchstabes A. für den Namen des Poeten auf eine Verwandtschaft mit Adam denken (vgl. Kopp 1980: 233). Eine andere offensichtliche Parallele zur Geschichte des Sündenfalls ergibt sich aus dem Ort, an dem sich A. und Marianne zum ersten Mal kennenlernen und an dem sie sich immer wieder treffen. Der Platz unter dem alten Apfelbaum im Garten stellt auch in diesem Fall den Ort der Versuchung, wie im Garten Eden, dar. Das Erscheinen der Wespe im Garten lässt sich nach Kopp (1980: 258) mit dem Auftreten der Schlange im Paradies vergleichen, weil beide Tiere die Sinnlichkeit symbolisieren. Der Wespenstich steht für den Sündenfall, und obwohl es nicht zu „dem Genuß des Apfels“ gekommen ist, kann in *Marianne* vom „seelischen Sündenfall“ gesprochen werden.

Saar schafft es wieder mit dem christlichen Hintergrund seiner Novelle eine tiefere Bedeutung zu geben und zu zeigen, wie die Sündenfall-Problematik noch immer gültig ist. Auch in diesem Werk verwendet er die Liebe als Mittel der Versuchung, um seine Hauptfiguren in einen seelischen Zwiespalt zwischen Wünschen und Pflichten zu bringen. In dieser Novelle fügt Saar dazu das Element der Ehe und des Ehebruchs ein. Noch unter dem Einfluss des Geistes des Biedermeier stellt Saar die Unverletzlichkeit

der Ehe um jeden Preis dar. Mit diesem Werk zeigt der Autor Vertrauen in den Wert der Ehe, auch wenn dies bedeutet, dass die echte Liebe geopfert werden muss.

6. *Ginevra* (1890)

Nach einer unproduktiven Zeit begann Ferdinand von Saar im Herbst 1888 an seiner neuen Novelle *Ginevra* zu arbeiten. Die Novelle wurde im März des Jahres 1889 vollendet und erschien zum ersten Mal im Jahr 1890 (vgl. Schröder 1996, 109ff.). Zusammen mit der Novelle *Geschichte eines Wienerkindes* (1892) wurde *Ginevra* im Jahr 1892 im Novellenband *Frauenbilder* veröffentlicht. Dieser Band war der zweite Teil der ersten zweibändigen Ausgabe der *Novellen aus Österreich* (1897), die Saar „einen treuen Spiegel von fünfzig Jahren oesterreichischer Cultur“ nannte (Altmann 1897: 141, zit. nach Schröder 1996: 212). *Ginevra* machte keine Ausnahme und auch in ihr wurde ein Stück österreichischer Geschichte dargestellt: die Zeit kurz vor der Revolution von 1848.

Saar stellt in den Mittelpunkt der Erzählung das Motiv der verlassenen Geliebten und der Vergänglichkeit der ersten großen Liebe. Als Vorbild für diese Liebesgeschichte übernimmt er viel Selbsterlebtes, denn als er Leutnant war, wollte er ein junges Mädchen Namens Elisabeth heiraten (vgl. Klauser 1990: 19, 95). Für diese Novelle wählt er die Form der Rahmenerzählung und des Erinnerungsberichtes im Ich-Ton, die eindeutig an die Form seiner ersten Novelle erinnert, jedoch unterscheidet sich hier nicht der Erzähler der Rahmens- und der Binnenerzählung, es handelt sich in beiden Teilen um demselben Ich-Erzähler. Die Handlung wird in der Binnenerzählung durch sechs Kapitel enthüllt. Der Autor fügt zusätzlich eine zweimalige Rückblende in die Rahmenerzählung am Anfang des vierten und fünften Kapitels ein.

6.1. Inhalt

Die Novelle fängt mit der Rahmenerzählung an, in der der Ich-Erzähler Emil, ein alter Oberst, gebeten wird, seine alte Liebesgeschichte zu erzählen. Nach dieser kurzen Einführung beginnt Emil seine Geschichte in der Binnenerzählung. Zu dieser Zeit war er zwanzig Jahre alt und Fähnrich bei einem Regiment. Eines Abends ging er mit einem Freund auf einen Ball in Leitmeritz. Genau auf diesem Ball sah er zum ersten Mal die liebliche, sechzehnjährige Ginevra Maresch. Die beiden lernten sich kennen, als der Tanzmeister noch ein Paar für die Quadrille suchte. Die zwei tanzten zusammen und begannen so zu reden. Ihr Vater war vor drei Jahren gestorben und jetzt lebte sie allein mit ihrer Mutter, einer geborenen Italienerin, die sehr krank war. Da am Ende des

Abends Ginevras Begleiter sie allein zurückgelassen hatten, bot der Junge ihr seine Begleitung an. Sie verabschiedeten sich mit dem Versprechen, dass sie sich auf dem Tag danach wieder treffen würden. Nach dem zweiten Treffen, bei dem er auch ihre Mutter kennenlernte, fragte Ginevra ihn, ob er sie liebte und daraus ergab sich ihr erster Kuss. Die zwei Verliebten verbrachten die Zeit zusammen wie in einem wunderschönen Traum. Diese romantische Idylle wurde abgebrochen, als der Erzähler plötzlich nach Wien befördert wurde. Vor dem Abschied schworen sie ewige Treue, Ginevra gab ihm das einzige Schmuckstück, das sie von ihrem Vater hatte, ein goldenes Kreuz, während er ihr ein Ringlein mit einem blauen Stein schenkte. Am Anfang schrieben sie sich ständig Briefe, aber seit dem Kennenlernen der polnischen Gräfin Lodoiska, der Frau des Leutnants Adjutant des Bataillons, begannen die Briefe von seiner Seite immer weniger zu sein. Der noch unerfahrene junge Mann war von der Gräfin bezaubert, sie gewann von Tag zu Tag Anziehungskraft auf ihn. Bei einem seiner vielen Besuche erzählte er ihr, dass er vorhatte, Ginevra zu besuchen. Lodoiska brachte ihn aber davon ab; ihrer Meinung nach, wäre er zu jung, um seine Karriere wegen eines armen Mädchens aufzugeben. Mehr als ein Jahr seit seinem letzten Treffen mit Ginevra bekam er wieder einen Brief von Ginevras Mutter und einen von ihr, aber er verschob das Lesen der Briefe immer wieder, weil er den Mut nicht finden konnte. Die Briefe blieben vergessen, bis zum Tag, als eine junge Dame im Trauer an seine Tür klopfte. Die Dame war Ginevra, ihre Mutter war seit zwei Monaten gestorben. Sie stand jetzt vor dem Erzähler ohne Verachtung, denn es war nicht seine Schuld, dass er sie nicht geliebt hatte, im Gegensatz zu ihr. Sie wollte nur das Kreuz ihres Vaters zurück, jedoch gab sie ihm seinen Ring nicht zurück, weil sie ihn als Erinnerung an die erste schöne Täuschung ihrer Jugend tragen wollte. Die Novelle endet mit der Rahmenerzählung, in der erzählt wird, dass Ginevra einen erfolgreichen Triestiner geheiratet hatte, während Emil noch immer in Beziehung mit der Polin, die zehn Jahre älter als er war, stand.

6.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle

Das Werk zeigt die Geschichte zweier Verliebter und deren Liebe, die sich am Ende vergänglich erweist. Saar wiederholt in seinen Werken oft die Idee, dass die Liebe kurzlebig ist, genau wie alle irdischen Merkmale, wie beispielsweise die Jugend oder die Schönheit. Dieser Gedanke erscheint schon in den ersten Sätzen des Werkes: „Denn

was ich vorbringen kann, ist eigentlich doch nur eine veraltete Liebesgeschichte, welche, wenn sie heute gedruckt würde, vielleicht niemand mehr lesen möchte. [...] Ist es doch ein Genuß, wenn auch ein schmerzlicher, sich in die goldenen Tage der Jugend zurück zu versetzen“ (Saar 1959c, 47). Mit diesen Worten wird nicht nur die Handlung der Binnenerzählung angekündigt, sondern es wird auch eine Einführung in Saars Anschauungen gegeben. Einige der Kennzeichen von Saars Liebesgeschichten sind eben, dass sie in der Jugendzeit geschehen und dass sie kein positives Ende haben, sondern sind schmerzliche und bitter-süße Erinnerungen.

Emil sieht Ginevra zum ersten Mal auf einem Ball und seine Aufmerksamkeit wird plötzlich von dieser „schlanken Gestalt“, die anmutig vorüberschwebte, gefesselt (Saar 1959c, 54). Auch in diesem Fall, wie in *Marianne*, kann von Liebe auf dem ersten Blick gesprochen werden: „Ich ließ die gefälligen Wendungen dieser lieblichen Erscheinung nicht mehr aus den Augen, und als sie jetzt, wieder in meine Nähe gelangend, aufsah, begegneten sich unsere Blicke“ (Saar 1959c, 54). Obwohl Emil mit ihr tanzen will, findet er den Mut dafür nicht; in der Tat ist Ginevra diejenige, die ihn zu ihr einlädt: „Es war mir, als blicke sie dabei nach mir hinüber, gleichsam erwartend, ich würde jetzt auffordernd an sie herantreten“ (Saar 1959c: 55). Erst nach der Anforderung des Tanzmeisters kommt Emil endlich zu Ginevra, um die Quadrille zu tanzen. Seine Unsicherheit zeigt sich auch auf dem Weg nach ihrem Hause, er „[...] wagte es nicht, ihr den Arm zu bieten, und hielt“ sich „[...] in ehrerbietiger Entfernung an ihrer Seite“ (Saar 1959c: 62). Obwohl er desinteressiert scheint und sein Benehmen sehr passiv ist, freut er sich so stark auf das Treffen mit Ginevra, dass er sogar die Minuten zählt (vgl. Saar 1959c: 64). Vor der Begegnung ihrer Mutter fragt Ginevra ihn, ob er es noch immer ernst mit ihr meine. Er vermeidet es auf diese Frage zu antworten und küsst ihre Hand als Zeichen von Zustimmung, doch ihr Gedanke enthüllt eine andere Wahrheit: „Ich gestehe, daß mich diese Frage einigermaßen betroffen machte. Denn ich empfand, daß jetzt etwas Ernstes, feierlich Bindendes an mich herantreten war, darauf ich nicht vorbereitet gewesen“ (Saar 1959c: 65). Emil findet sich in einer ihm neuen und unbekanntem Situation. Es ist nicht seine Liebe zu ihr, die in Frage gestellt wird, sondern seine Reife und seine Bereitwilligkeit. Bezeichnend ist auch seine Reaktion auf Ginevras Frage, ob er sie liebe. Er vermeidet es nochmals eine Antwort zu geben und anstatt ihr zu antworten, küsst er sie wieder, aber dieses Mal auf die Lippen. Beide

unvermuteten Fragen überraschen Emil, der nichts anders kann, als Ginevra zu küssen. Sie ist diejenige, die die Initiative jedes Mal ergreift und Fragen stellt, die ihn zwingen, etwas vorzunehmen. Aus diesem Grund hält Ginevra und nicht Emil die aktive Rolle in ihrer Beziehung (vgl. Schröder 1996: 172). Bei dem vorletzten Treffen sagt Emil ihr, dass sie sich „morgen – zum letztenmal“ sehen werden, doch Ginevra korrigiert ihn und antwortet kraftvoll „nicht zum letztenmal“ (Saars 1959c: 77). Mit diesen Worten kündigt der Autor das ganz unerwartete Ende dieser Liebesgeschichte an.

Als Emil nach Wien kommt, kommen auch seine Gefühle mehr zum Ausdruck. Seine größte Freude ist der Briefwechsel mit Ginevra und „[...] es läßt sich nicht sagen, mit welcher Aufregung ich jeden Brief Ginevras erbrach, mit welchem Entzücken ich ihn las – und wieder las...“ (Saar 1959c: 78). Dies verändert sich plötzlich mit dem Auftreten der Gräfin Lodoiska in Emils Lebens. Schon bei ihrer ersten Erscheinung fühlt er „[...] eine eigentümliche Empfindung, ich wußte nicht, war es Schock oder Wohlgefallen – vielleicht beides zusammen“ (Saar 1959c: 79). Lodoiska wird als Ginevras Gegenpol beschrieben, denn Lodoiska scheint „die Kraft und Stärke“ zu verkörpern (Schröder 1996: 158). Ihre polnische Herkunft und ihre fremdländische Aussprache verleihen dieser Weltdame einen zusätzlichen Charme: „[...] und man mußte sagen, daß man sich hier einer höchst verführerischen Erscheinung gegenüber befinde“ (Saar 1959c: 79). Im Gegensatz zu Ginevra hat sie ein unkonventionelles Verhalten, sie übernimmt männliche Attitüde, wie zum Beispiel das Rauchen, das Emil besonders auffällt: „[...] sich in träger Behaglichkeit auf einer Chaiselongue auszustrecken und Zigaretten zu rauchen, was damals noch etwas ganz Unerhörtes war“ (Saar 1959c: 79). Jedoch benutzt der Erzähler bei der Beschreibung der zwei Frauen dieselbe Formulierung, sowohl Ginevras „[...] lichtetes Antlitz wundervoll hervorschimmerte“ (Saar 1959c: 21), als auch Lodoiskas „volles Haar, [...] umrahmte in losen Scheiteln ihr schimmerndes Antlitz“ (Saar 1959c: 79).

Seit ihrem Kennenlernen wird Emil von Lodoiska verführt, und während ihre Taktik sehr offensichtlich und durchschaubar für den Leser ist, scheint er ihrer Verführung nicht bewusst zu sein. Er definiert sogar ihre Art „[...] eine Art mütterliche Vertraulichkeit, die sich oft zu allerlei unbefangenen kleinen Zärtlichkeiten steigerte“ (Saar 1959c: 80). Die ständige Berührung und das Streicheln glaubt er der „polnischen Sitte“ zuschreiben zu können (Saar 1959c: 80). Obwohl er naiv ist und die

Verführungsmanöver nicht bemerkt, merkt er, dass Ginevras Bild „[...] leuchtete noch immer in voller Klarheit entgegen, aber aus viel weiterer Entfernung als früher, wo es mich sozusagen auf Schritt und Tritt begleitet hatte“ (Saar 1959c: 80). Die Situation verschlimmert sich, als die Gräfin eines Abends erfährt, dass Emil verliebt ist. Die Antwort, die Lodoiska am meisten fürchtet, ist sie Frage der Jugend: „Ist sie ein junges Mädchen?“, weil wie sie selbst sagt: „die Liebe ist das Recht der Jugend“ (Saar 1959c: 83). Sie benimmt sich extrem eifersüchtig und behebt die unerwünschte Konkurrentin, so dass sie Emil vom Ginevras Besuch abredet. Er kann ihr überhaupt nicht erwidern, denn er ist von ihr verführt und schließlich „sank ihr zu Füßen“ (Saar 1959c: 84). Nach Klauser (1990: 177) ist *Ginevra* aus Leopold von Sacher-Masochs Vorbild entstanden und nach Schröder (1996: 175) erinnert Emils unterwürfige und anbetungsvolle Pose gegenüber Lodoiska an Severin, der Protagonist Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. Da Saars pessimistische Anschauung gegenüber der Liebe stark von Leopold von Sacher-Masoch beeinflusst wurde, ist die Ähnlichkeit zwischen Emil und Severin nicht überraschend⁴. Von diesem österreichischen Schriftsteller übernimmt Saar vor allem die weiblichen und männlichen Grundtypen. Sacher-Masochs Frauen, wie Saars Lodoiska, werden als faszinierende, verführerische und gleichzeitig grausame Wesen beschrieben, während die Männer von ihnen dominiert werden, denn sie sind charakterlos, labil, haltlos und schwach (vgl. Klauser 1990: 177). Emils Charakter gehört genau dieser Beschreibung, wie ein passives Wesen lässt er sich ganz von Lodoiska kommandieren und mit der Zeit ist er „in dem Taumel einer Leidenschaft untergegangen, die bereits anfang, mich mit all den Qualen zu erfüllen, welche ähnliche Beziehungen mit sich bringen“ (Saar 1959c: 85). Lodoiska schafft es endlich, Ginevra aus Emils Leben zu entfernen. Emils Antworten auf ihren Briefen werden immer seltener wegen seiner Charakterlosigkeit; er findet den Mut nicht, um Ginevra zu schreiben und sie so loszulassen.

Nach einem Jahr erscheint Ginevra in Emils Leben wieder. Sie hat es überwunden, von ihrer ersten großen Liebe verlassen zu werden, und sie hat ihm verziehen, dass er sie nicht so geliebt hat, „nicht so, wie ich in törichter Zuversicht

⁴ Emils Liebesauffassung entstand unter starkem Einfluss Severins Liebesideal, das am besten mit seinem Worten aus *Venus im Pelz* zusammengefasst werden kann: „Ich will ein Weib anbeten können, und das kann ich nur dann, wenn es grausam gegen mich ist“ (Sacher-Masoch 1980: 38, zit. nach: Schröder 1996: 175).

vorausgesetzt – nicht so, wie ich Sie geliebt“ (Saar 1959c: 88). Sie steht jetzt stolz vor ihm, denn sie hat sich mit ihrer Liebesgeschichte abgefunden. Die Zeit, die sie mit ihm verbracht hat, sieht sie nun als eine glückliche Enttäuschung ihrer jungen Jahre:

Jetzt aber habe ich es überwunden und sehe ein, daß es nicht anders kommen konnte. Daher hege ich auch keine Verachtung, keinen Groll gegen Sie; vielmehr bin und bleibe Ihnen dankbar für die erste schöne Täuschung meiner Jugend. Sie war trotz allem die glücklichste Zeit meines Lebens – und wird es wohl in meiner Erinnerung immer bleiben. (Saar 1959c: 89)

Die Thematisierung der verlassenen Geliebten ist keine Neuigkeit in Saars Werken, was aber neu in dieser Novelle ist, ist die Art und Weise, wie die Hauptfigur Ginevra ihren Schmerz über das Ende ihrer jungen Liebe überwindet (vgl. Klauser 1990: 95). Sie ist eine der wenigen klar positiv gezeichneten Frauenfiguren Saars (vgl. Schröder 1996: 145). Am Anfang scheint sie eine Femme fragile zu sein, doch mit der Zeit zeigt sie ihren kraftvollen und lebensstüchtigen Charakter. Zum Schluss erzählt Emil, dass Ginevra einen anderen Mann geheiratet hat und glücklich mit ihrer Tochter lebt. In manchen Novellen fügt Saar eine versteckte These oder ein Motto ein, das durch die Geschichte überprüft wird. In diesem Fall befindet sich der Lehrsatz erst am Ende, in der Rahmennovelle und betrifft eben Ginevras Charakter und ihre Fähigkeit trotz des Endes ihrer Liebesgeschichte ein glückliches Leben weiterzuführen: „Sie war eine starke Natur; unglücklich sind allein die Schwachen“ (Saar 1959c: 91). Emils Charakter hat ihn zu einem richtigen Schwachen gemacht, er ist der einzige Verantwortliche für die beendete Beziehung wegen seiner Passivität, leichten Beeinflussbarkeit und Abhängigkeit von einer anderen Frau. Daher kann gesagt werden, dass Saars These sich richtig gezeigt hat, Ginevra hat dank ihrer starken Natur in der Ehe das verdiente Glück gefunden, während Emil „[...] zu jener Frau noch immer in Beziehungen steht. Sie ist zwar zehn Jahre älter als er – also bereits eine Greisin -, aber er konnte nicht mehr loskommen. Schade um ihn!“ (Saar 1959c: 91). Obwohl die Jahre vergangen sind und die Gräfin ihre Schönheit verloren hat, hat es Emil nicht geschafft, sich aus Lodoiskas Klauen zu befreien. Er wird sogar von seinen Freunden bedauert, weil er noch immer in derselben unglücklichen Beziehung, die keine echte Liebe kennt, gefangen ist.

Um die Liebesgeschichte noch besser zu verstehen, müssen auch die vielen intertextuellen Elemente dieser Novelle erklärt werden, beginnend mit dem Namen der Hauptfigur: „Ginevra? Dieser Name ist außerhalb Italiens ein seltener“ (Saar 1959c:

58). Mit diesem Namen spielt Saar auf Ginevra, die Königin aus der Artussage, die in den Artusromanen die Rolle hat, junge Liebespaare zu hüten und zu beschützen (vgl. Schröder 1996: 231). Saars Inspiration für die Kusszene in *Ginevra* ist im französischen *Lancelot-Graal-Zyklus* aus dem späten 15. Jahrhundert zu suchen. In diesem Werk ist Ginevra diejenige, die endlich die Initiative ergreift und Lanzelot küsst, genau wie in Saars gleichnamiger Novelle. In beiden Fällen zeigen sich die zwei männlichen Hauptfiguren handlungsunfähig gegenüber der Geliebten. Der Unterschied zwischen den zwei Werken liegt aber in der Auswirkung dieses ersten Kusses. Bei Lanzelot löst der Kuss eine eskalierende und sinnliche Liebesbeziehung aus, während es bei Emil keine sinnliche Reaktion gibt (vgl. Schröder 1996: 234f). Ginevra stellt für Emil „den Inbegriff der Vollkommenheit“ dar, denn seine Leidenschaft wird nicht von ihr geweckt, sondern von Lodoiska, die ihn erfolgreich verführt (vgl. Schröder 1996: 235).

Neben der Artuslegende werden noch drei wichtige italienische Dichter erwähnt, als Emil und Ginevra „Sonette Petrarcas, leicht faßliche Gesänge aus der *divina commedia* und hin und wieder ein Bruchstück von Meister Ludovicos phantastischem Gedicht“ lesen (Saar 1959c: 70). Nach Schröder (1996: 236) entspricht „die verklärte und anbetungsvolle Liebe Emils [...] dem Liebesideal Dantes und Petrarcas“. Ähnlich zu Dantes Beatrice stellt auch Ginevra für Emil eine überirdische, unerreichbare und anbetungswürdige Frau dar. Allmählich bekommt sie aber wie Petrarcas Laura irdische Züge, bei ihrem letzten Treffen scheint Emil endlich ihren irdischen Körper aus Fleisch und Blut bemerkt zu haben: „Sie war auffallend größer geworden, und ihre Formen zeigten sich erst jetzt vollständig entwickelt“ (Saar 1959c: 87). Mit dem letzten erwähnten Dichter, Ludovico Ariosto, kommt es zum Ende der verklärten und geistigen Liebe, die zur Zeit Dantes in Blütezeit war. Für Ariosto ist diese Liebe ausschließlich ein Gegenstand der Satire (vgl. Schröder 1996: 242). Alle diese Autoren haben sich mit dem Gegensatz zwischen der geistigen und der körperlichen Liebe befasst, so stellt auch Saar diese zwei Typen von Liebe durch Ginevra und Lodoiska gegenüber. Ginevras Liebe bleibt jedoch nicht nur geistig, sie sucht von Emil auch die körperliche Liebe, denn nach Schröder (1996: 244) versteht Ginevra „unter Liebe etwas anderes als verklärte Anbetung und platonische Verehrung“. Durch diese literarischen Bezüge hat

Saar die Zeitlosigkeit dieses Themas gezeigt und hat es geschafft, ein neues und modernes Beispiel zu geben.

6.3. Die Symbole

Im Gegensatz zu den ersten zwei Novellen *Innocens* und *Marianne* steht Saar zur Zeit *Ginevras* Entstehung nicht mehr unter dem Einfluss des Mythos vom Sündenfall. Seine Vorstellung der Liebe hat sich mit der Zeit verändert und er hat sich von dem früheren christlichen Liebesideal, nach dem die Liebe entweder als rein und geistig oder als sündig betrachtet soll, entfernt. Aus diesem Grund herrschen in dieser Novelle weniger Symbole, die eine religiöse Bedeutung haben.

Eines der selten religiösen Symbole ist das Kreuz, das Emil von Ginevra vor seiner Abreise bekommt. Da Emils Liebe von einer religiösen Verehrung erfüllt ist, identifiziert er die Figur seiner Geliebten mit dem Kreuz. Er verbindet das täuschende Bild einer überirdischen und anbetungswürdigen Ginevra mit diesem christlichen Zeichen. Schröder Meinung nach (1996: 204) hat das Kreuz zuerst „eine Funktion als Schutzzeichen oder Amulett“, während es später seinen Zeichencharakter verliert und sich „zum Identifikationssymbol für eine idealisierte Ginevra“ entwickelt. Als Ginevras Bild von Lodoiska immer mehr entfernt wird, so wird auch das Symbol zum „Kreuzchen“ verkleinert (vgl. Schröder 1996: 204): „Es wäre nun an der Zeit gewesen, öfter das goldene Kreuzchen zu befühlen, das ich an mir trug. Nicht etwa, daß das Bild Ginevras durch den intimen Verkehr mit der schönen Frau getrübt oder gar verwischt worden wäre“ (Saar 1959c: 80). Das Kreuz wird am Ende zusammen mit den zwei letzten Briefen Ginevras in ein Fach seines Schreibtisches geschoben, so dass es ihn nicht mehr an seine Treulosigkeit mahnt. Als Ginevra nach Wien kommt, um das Kreuz zurückzunehmen, sieht Emil sie zum ersten Mal in einem ganz anderen Licht. Sie ist keine überirdische Frau, sondern ein starkes irdisches Wesen. Das Kreuz zeigt sich schließlich als Symbol von Emils Täuschung, denn Ginevra ist in der Wirklichkeit ganz anders als Emils Vorstellung von ihr.

Ein anderes Element, das die religiöse Überhöhung erhöht, ist die Verwendung der Farbe Blau. Das Blau wird seit dem Mittelalter der Jungfrau Maria zugeordnet (vgl. Schröder 1996: 203). Mit dieser christlichen Verwendung des Blauen schafft Saar ein trügerisches Bild, denn in der Novelle hat Ginevra blaue Augen, trägt ein hellblaues

Kleid bei ihrer ersten Begegnung und bekommt einen Ring mit einem blauen Stein von Emil. Dieser erste Eindruck von Ginevra verändert sich langsam durch die Novelle. Die Knospen ihres Gartens, die „dem Aufbrechen nahe waren“, stellen ihre geschlechtliche Reife (Saar 1959c: 72). Es ist nicht das erste Mal, dass Saar die Knospen in Sinne von Adoleszenz- und Sexuelsymbolik verwendet. Damit weist er auch auf Ginevras Lust auf eine körperliche Liebe hin.

6.4. Philosophischer Hintergrund

In dieser Novelle geht es um einen Konflikt zwischen Ideal und Realität mit einer resignierenden Desillusionierung als Konsequenz, allerdings ist dieses Mal nicht die Rede von einem Einfluss des Biedermeier (vgl. Schröder 1996: 165). Die Entscheidungen der Protagonisten geschehen nicht mehr „[...] wie noch im Biedermeier, aufgrund wirtschaftlicher und politischer Frustrationen, sondern als Ausdruck eines generellen, durch Schopenhauer stark beeinflussten Pessimismus angesichts einer unzulänglichen Realität“ (Schröder 1996: 165). Mit diesem Werk zeigt Saar zwei unterschiedliche Typen von Liebe: die vergeistigte und die körperliche Liebe. Emil verkörpert in Ginevra die jungfräuliche Keuschheit und in Lodoiska die Erotik. Diese Polarisierung zeigt sich aber am Ende als eine Täuschung des Ich-Erzählers, weil Ginevra ihr starkes Wesen zeigt.

Obwohl Ginevras Liebe für Emil rein und ehrlich ist, „entscheidet“ sich Emil für Lodoiskas triebhafte Liebe. Der Grund dafür ist in Schopenhauers *Methaphysik der Geschlechtsliebe* zu finden. Seiner Meinung nach betätigt sich der Geschlechtstrieb „als die entschiedene stärkste Bejahung des Lebens [...] auch dadurch, daß er dem natürlichen Menschen, wie dem Thier, der letzte Zweck, das höchste Ziel seines Lebens ist“ (Schopenhauer 1972: 412, zit. nach Schröder 1996: 221). Der Autor verwendet wieder die Liebe als Mittel zum Zweck, denn sie wird dem natürlichen Trieb unterworfen (vgl. Schröder 1996: 221).

7. *Requiem der Liebe* (1896)

Als Saar seine Novelle *Herr Fridolin und sein Glück* (1894) fertigstellte, begann er an einer neuen Novelle zu arbeiten. Am 20. Dezember 1895 schrieb er an Marie von Hohenlohe, dass er „eine größere Novelle entworfen habe, in der ich wieder so recht 'poetisch' sein will und die mein 'Schwanengesang' werden soll [...] Denn ich sehe das Ende meiner Laufbahn herannahen“ (Lautwein 1995: 131f.). Die Handschrift wurde an Pfingsten 1895 in Raitz vollendet. Die Novelle *Requiem der Liebe* erschien zum ersten Mal im Jahr 1896 in der internationalen Revue *Cosmopolis* (Berlin) und ein Jahr später in der Novellensammlung *Herbststreigen*. In den Briefen beschreibt er diese Novelle als „eine leidenschaftliche Liebesgeschichte“ und da sie zu seinem Alterswerk gehört, glaubte er mit diesem Werk gewissermaßen seine letzten Gefühle äußern zu können (vgl. Lautwein 1995: 132).

Die Novelle hat nicht Saars charakteristische Form der Rahmenerzählung und für die Erzählperspektive wechselt er zwischen dem auktorialen Erzähler und den zwei männlichen Hauptfiguren: Leo Bruchfeld und Viktor Jaksch. Die Handlung spielt in Wien um die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Da die Erzählung teilweise auch ein Erinnerungsbericht ist, gibt es einige Rückblicke auf die Vergangenheit zwanzig Jahren davor.

7.1. Inhalt

Die Novelle beginnt an einem sonnigen Septembermorgen. Leo Bruchfeld, ein anerkannter Komponist, spaziert durch die wienerischen Straßen, als seine Aufmerksamkeit von einer Dame erregt wird. Die Dame ist nicht irgendwelche Frau, sie ist Paula, seine erste und einzige Liebe. Er hat sich in sie vor zwanzig Jahren verliebt und seitdem hat er sie nie vergessen. Zur Zeit ihres ersten Kennenlernens war er noch unbekannt in der Welt der Musik und deshalb hatte er ihr nichts anderes als einen „künftigen, immerhin fraglichen Ruhm“ zu bieten (Saar 1959d: 330). Obwohl sie beide Gefühle für einander hatten, war eine Beziehung zwischen ihnen nicht möglich. So verlobte sich Paula mit einem anderen Jungen. Es gab aber keine Hochzeit, denn die Verlobung wurde von der Familie des Jungen aufgelöst, weil Paulas Familie in finanziellen Schwierigkeiten geriet. In der Zwischenzeit wurden Bruchfelds

Kompositionen endlich anerkannt. Trotz dem erreichten Ruhm und einer kurzen Ehe, die durch den Tod seiner Frau früh endete, vergaß er nie seine geliebte Paula.

Nach zwanzig Jahren seit ihrer letzten Begegnung treffen sie sich jetzt endlich wieder. Bruchfeld ist sehr aufgeregt und von Leidenschaft erfüllt, während Paula, die jetzt verheiratet ist, ihm sehr kalt und zynisch zutritt. Bruchfeld verliert jedoch die Hoffnung nicht und fragt sie, ob er sie wiedersehen darf. Da sie jeden Tag zu seinem kranken Vater fährt, beginnt Bruchfeld sie ständig einen Teil des Weges zu begleiten. Einen Morgen darf Bruchfeld mit ihr zu einer Kapelle und danach zu einem Restaurant in der Nähe. Dort bestellt er Wein und sie bekommen zusätzlich auch Weintrauben. Bruchfeld ist jetzt von der Liebe und dem Wein berauscht und beginnt Paula zu küssen. Auf seine Liebeserklärung antwortet sie nicht und zeigt keine Zuneigung und kein Verständnis. Von Zeit zu Zeit scheint er sich ihrer kalten und leidenschaftslosen Reaktionen bewusst zu sein, aber er will sich nicht zu viele Gedanken machen, denn für ihn ist das Wichtigste sie wiederzutreffen.

Bei einer anderen Begegnung vergleicht Paula Bruchfelds „überspannte“ und „romantische“ Liebe zur Liebe eines anderen Mannes, der sich ebenso in sie leidenschaftlich verliebt hatte (Saar 1959d: 367). Sie empfand nichts für diesen exzentrischen Mensch und schließlich hatte er sich erschossen, weil sie sich nicht von ihrem Ehemann scheiden ließ. Die Geschichte wurde von Paula ohne Emotionen erzählt und sie beendete das Treffen mit der Anforderung, dass sie sich nicht mehr sehen. Jedoch verspricht sie ihm ein Bild von ihr, so dass er mindestens ein Erinnerungsfoto hat. Bruchfeld versteht endlich, wie blind und narr er wegen der Liebe die ganze Zeit war. Er entscheidet sich wieder seinen Kompositionen zu widmen und auf eine Reise nach Italien zu gehen, um sich von Paula zu entfernen. Kurz vor der Abreise sieht er aber Paula in Begleitung eines anderen Mannes, eines jungen Offiziers. Sie versucht sich mit einem Brief zu entschuldigen, doch Bruchfeld sieht jetzt, dass ihre Worte nur Lüge sind und dass er von ihr weglaufen muss, um kein Sklave zu werden. Zwei Jahre später stirbt Bruchfeld in Italien nach der Beendigung seines größten Werkes *Requiem der Liebe*.

7.2. Die Darstellung der Liebe in der Novelle

Bruchfeld erblickte Paula zum ersten Mal vor über zwanzig Jahre am Fenster des Hauses seines Nachbarn. Von Anfang an machte sie „einen tiefen Eindruck“ auf Bruchfeld und auch sie blieb „ihm gegenüber nicht ganz gleichgültig“ (Saar 1959d: 329). So begann „ein unschuldiger und doch reizvoller Flirt“, der zu Paulas häufige Erscheinungen „am offenen Fenster“ anwuchs (Saar 1959d: 329). Durch die Novelle erscheint dieses Motiv immer wieder, beispielsweise späht Bruchfeld vor ihrem zweiten Treffen „mit klopfendem Herzen [...] vorsichtig nach den Fenstern“ (Saar 1959d: 338). Die Protagonistin wird offensichtlich in Verbindung mit dem symbolischen Motiv des Fensters gebracht. Nach Lautwein (1995: 133) erinnert dieses Anschauen der Geliebten, die am Fenster steht, an einen Topos der romantischen Dichtung, der „manchmal auch voyeuristische Züge annimmt“ (Lautwein 1995: 134).

Als Bruchfeld sie jetzt wiedersieht, ist sie „[...] nicht mehr jung, aber ihr Wuchs glich dem eines zarten Mädchens, und ihr feines, scharfgeschnittenes Profil zeigte auffallende Schönheit“ (Saar 1959d: 324). Trotz ihrer „Verfallenheit“, ihrer „krankhaften Blässe“ und ihres Alters, sie ist siebenunddreißig Jahre alt, scheint sie ihm noch interessanter und schöner (Saar 1959d: 326). Bruchfeld ist derart von Glück erfüllt, dass es fast körperlich schmerzlich für ihn ist. Vor zwanzig Jahren hatte sich sein Herz schmerzlich zusammengezogen und nun kann es wieder lebhaft klopfen: „Jetzt endlich, jetzt hatte er sie gefunden!“ (Saar 1959d: 336). Er fühlt einen „Schmerz am Herzen“, als er über ihren neuen Ehemann erfährt, jedoch er lässt sich davon nicht entmutigen. Nicht einmal die Anerkennung des Publikums und der Erfolg als Komponisten haben ihm eine solche Freude und Seligkeit als Paulas erneute Erscheinung in seinem Leben geboten. Saar verwendet im Zusammenhang mit Paula oft die Vokabeln „Glück“, „selig“, „Freude“, weil Bruchfeld nach dem langersehnten Erfolg in der Künstlerwelt schließlich das versagte eheliche Glück anstrebt (vgl. Lautwein 1995: 143). Beispielsweise versetzt die erste Begegnung mit Paula ihn „in die glücklichste Stimmung“ (Saar 1959d: 329), denn „so selig [...] hatte er sich noch nie im Leben gefühlt“ (Saar 1959d: 328) und endlich befindet er sich „auf dem Gipfel der Glückseligkeit“ (Saar 1959d: 361).

Bruchfeld denkt ständig an sie und freut sich auf jede kurze Begleitung, auf jeden Blick vom Fenster. Ihr Verhalten ist hingegen oft harsch und unhöflich. Schon am

Anfang, als er ihr sagt, dass „die Erinnerung an Sie niemals aus meiner Seele gewichen ist [...]“, antwortet sie zynisch, dass seine Liebe „eine ideale Liebe“ sei (Saar 1959d: 344). Ihre Worte klingen nie ermunternd, trotzdem lädt sie ihn immer wieder ein, mit ihr mitzufahren:

Ihr seltsames Wesen hatte ihn verwirrt. Er begriff sie nicht. [...] Sie hatte ihn behandelt wie einen völlig Fremden – kein Wort, daß sie die ganze Zeit über auch nur einmal an ihn gedacht! [...] Aber wenn er ihr so vollständig gleichgültig war, warum hatte sie ihm zugestanden, daß er sie sehen – daß er mitfahren könne? [...] Aber Frauen lieben ja solch widerspruchsvolle Kundgebungen – vielleicht lag nur ihr eigener Wunsch dahinter! (Saar 1959d: 347)

Da die Liebe blind macht, nimmt Bruchfeld ein eigenes, illusorisches Bild von Paula wahr, das gar nichts der Realität entspricht, und macht es zum seinem Wunsch-Bild (vgl. Lautwein 1995: 134). Sie haben beide schwere Enttäuschungen in der Jugend erlitten und deswegen betrachtet er sie mit Mitgefühl. In der Kirche erscheint sie ihm sogar als „Ebenbild der schmerzhaften Maria“ (Lautwein 1995: 135): „die langen Wimpern gesenkt, das zarte Kinn auf die gefalteten schmalen Hände gestützt, war sie ein ergreifendes – aber auch entzückendes Bild, das sich immer tiefer in seine Seele prägte“ (Saar 1959d: 356). Um dieses illusorische Bild zu verstärken, verwendet Saar die Marienfarbe Blau wie in der Novelle *Ginevra*. Paula trägt mehrmals einen „blauen Sonnenschirm“ (Saar 1959d: 324, 338) und einen Strohhut „mit stahlblauem Aufputz“ (Saar 1959d: 325, 349). Allerdings, wenn Bruchfeld frontal gegenüber Paula sitzt, beginnt er auch sein anderes Gesicht wahrzunehmen. So entdeckt er eines Morgens im Rauchcoupé des Stellwagens „einen eigentümlichen Zug“ an ihr, „[...] von dem er sich unangenehm berührt fühlte, er wußte nicht warum“ (Saar 1959d: 340). In der Handschrift und im Erstdruck der Novelle folgt diesem Zitat noch der Satz: „Dabei fiel ihm zu erstenmal auf, daß dieses Profil mit dem Vollbilde nicht recht übereinstimmen wollte“ (Lautwein 1995: 136). Demnach scheint er manche Alarmsignale bemerkt zu haben, doch er ist wie verblendet von der Liebe und ignoriert sie ganz. Bei einem Gespräch zeigt Paula ihre Gefühlskälte sogar gegenüber ihren eigenen Vater: „Ach ja. Der Marasmus des Alters. Es ist keine Hoffnung mehr“ (Saar 1959d: 351). Ihre Herzlosigkeit fällt besonders auf, als sie vom Selbstmord einer ihrer Liebhaber erzählt. Der Mann hat sich ihretwegen erschossen und sie hat kein Mitleid, sondern „in ihr schönes Antlitz war etwas unsäglich Kaltes, Brutales getreten – eine erschreckende

Verschärfung jenes Zuges, der ihn damals so unangenehm berührt hatte“ (Saar 1959d: 369). Am Ende nennt Bruchfeld sie „eine herzlose Kokette – wenn nicht noch Schlimmeres“ (Saar 1959d: 370).

Paula hat eindeutige Züge der *Femme fatale* der Literatur des *Fin de siècle*, aber gleichzeitig hat sie auch charakteristische Eigenschaften der *Femme fragile* (vgl. Klauser 1990: 99). Auf der einen Seite übt sie auf die Männer eine fatale Attraktion aus und macht sie zu willenlosen Objekten ihrer Launen, während auf der anderen Seite sie „durch eine fast krankhafte Blässe und durch eine extreme Zartheit ihrer Gestalt“ gekennzeichnet wird (Klauser 1990: 100). Bittrichs Meinung nach ist Paula „eine dekadente Kombination von *Femme fatale* und *Femme fragile*“ (Lautwein 1995: 132). Saar hat es demnach geschafft, in Paulas Figur beide vorherrschende Frauentypen der Jahrhundertwende zu verschmelzen und einen neuen Frauentypus zu gestalten (vgl. Klauser 1990: 100).

Im Zentrum der Novelle stellt Saar Bruchfelds und Paulas Liebesszene, in der Paulas Ambivalenz sehr deutlich wird. Ähnlich der Novelle *Die Steinklopfer* (1874) besuchen die Hauptfiguren zuerst eine Wallfahrtskirche und danach trinken sie Wein und essen Brot. Im Gegensatz zu Georg und Tertschka, die Protagonisten in Saars anderer Novelle, die sich lang und tief küssen, widersteht Paula Bruchfelds Annäherung. Obwohl sie sich mit einigen Gästen, wie die Überreichung einer Wildrose und das Teilen einer Traube mit ihm, deutlich anerbietet und Gegenliebe zeigt, senkt sie das Haupt, als er seine Lippen ihrem Hals nähert, und macht „eine heftig abwehrende Bewegung“, als er ihren Mund sucht (Saar 1959d: 360). Schließlich, als er ihr seine Liebe gesteht: „ich liebe Sie – liebe Sie unsäglich“, erwidert sie ihm spöttisch „Ich glaub' es ja!“ und führt das Gespräch weiter: „Aber mein Gott, wie spät ist es denn schon?“, als ob Bruchfeld nichts Wichtiges gesagt hätte (Saar 1959d: 360). Lautweins Meinung nach (1995: 139) verfehlen so „Bruchfeld und Paula das ideale Modell der Liebeserklärung“.

Paula entscheidet sich die Begegnungen mit Bruchfeld zu beenden, denn: „Sie sind so überspannt, so romantisch. Sie haben, wie alle Künstler, ganz sonderbare Ideen. Ich bin eine hausbackene Natur und verstehe solche Männer gar nicht“ (Saar 1959d: 367). Für sie ist er nicht mehr geeignet als Liebhaber, weil er „alles so ernst“ nimmt (Saar 1959d: 360) und in seiner Liebe exaltiert ist (vgl. Saar 1959d: 369). Zusätzlich

erwähnt sie immer wieder, dass „ihre Ehe eine glückliche ist“ (Saar 1959d: 367) und dass sie das seinem Mann nicht antun kann. Spontan entsteht die Frage, warum sie es tut, wenn sie „eine glückliche Ehe“ hat? Für sie ist das Aussehen, d.h. das Physische, das Wichtigste. „Rang und Würden“ interessieren sie nicht, ihr „muß jemand gefallen“. Sie hat eine frühere außereheliche Beziehung beendet, weil der Mann ihr „[...] in den letzten Jahren gar nicht mehr gefallen“ hat, „er war sehr dick geworden“ (Saar 1959d: 354). Sie bewertet die Männer, aber auch sich selbst, nach ihrer psychischen Potenz und reduziert die Liebe auf das rein Physische (vgl. Lautwein 1995: 136). Da sie nicht mehr jung ist, glaubt sie auch nicht mehr schön zu sein. Ihre Meinung nach ist „ein Mann [...] nie alt“, während eine Frau in ihren Jahren keinen Wert mehr hat (Saar 1959d: 349). Sie sucht Liebhaber, die sie preisen und verehren werden, um sich wieder jung und attraktiv zu fühlen. Sie genießt es, „Objekt des männlichen Blicks und der männlichen Begierde“ zu sein (Lautwein 1995: 132). Bei einem Gespräch rühmt sie sich, dass man sie seit ihrer frühesten Jugend sehr geliebt hat, „den Wenigsten hat es Glück gebracht – aber vergessen hat mich keiner“ (Saar 1959d: 353). Sie fügt noch stolz hinzu: „Man hat mich immer sehr viel angesehen. Kann ich dafür, wenn mich jemand ansieht?“ (Saar 1959d: 354). So wird Paula von der Wirtin „mit offenem Mund“ anstarrt (Saar 1959d: 357) und von zwei jungen Männern „ziemlich unverschämt unter den Hut“ angesehen (Saar 1959d: 366). Auch Bruchfeld wird Opfer ihres Anblicks, als er sie zum ersten Mal sieht, muss er „plötzlich den Schritt“ anhalten (Saar 1959d: 324). In diesem Motiv des Blickes ist eine sexuelle Begehrlichkeit versteckt, die sich endlich deutlich zeigt, als ihr Ehemann sie „mit trunkenem Blick“ betrachtet, denn „sie sah auch wirklich entzückend aus“ (Saar 1959d: 379). Die Novelle endet mit einem sehr vornehm aussehenden Herren, der in dem gleichen Platz steht, wo einst Bruchfeld stand. Auch der „etwas verschleierte Blick“ ihres neuen Liebhaber „leuchtete auf, als er sie kommen sah“ (Saar 1959d: 382).

7.3. Die Symbole

Diese Novelle ist ein Wechselspiel von vier Symbolen: die Rose, der Wein, Paulas kalte und schmale Hände und ihre Handschuhe (vgl. Plater 1982: 70). Sowohl in *Innocens*, als auch in *Marianne* verwendet Saar das Symbol der Rose. Der Autor gibt dieser Blume jedes Mal eine neue unterschiedliche Bedeutung, und auch für *Requiem*

der Liebe macht er keine Ausnahme. Bei einem der vielen Spaziergänge sieht Paula einen wilden Rosenstrauch: „Da sehen Sie nur hin! Welche Seltenheit im Oktober!“ (Saar 1959d: 354). Sie entscheidet die „späte, halb geöffnete Rose“ als Geschenk für ihn zu pflücken und als sie ihm die Blume überreicht, sagt sie, dass die Rose seine Liebe darstellt (Saar 1959d: 354). Bruchfeld ist mit ihrer Behauptung nicht einverstanden, denn es „trifft nicht ganz zu [...] meine Liebe blüht nicht erst jetzt“ (Saar 1959d: 355). In dieser Szene kann die Ambivalenz Paulas Gestalt wiedergesehen werden. Laut Plater (1983: 56) symbolisiert die wilde halb geöffnete Rose die abwechselnde Verlockung und Ablehnung von Paulas kaltherzigen und egoistischen Flirts. Sie macht zum ersten Mal etwas Liebesvolles für Bruchfeld, doch mit dieser Geste zeigt sie ihm die Größe seiner Liebe nicht verstanden zu haben. Er liebt sie seit zwanzig Jahren, und obwohl seine Liebe eine „Seltenheit“ ist, wie eine Rose im Oktober, schätzt Paula seine Leidenschaft überhaupt nicht. Als sie die Rose pflückt, trägt sie „starke Handschuhe“, die sie von den Dornen der Rose schützen (Saar 1959d: 355). Da die Rose die Liebe symbolisiert, können die Handschuhe als ein Schutz vor ihr interpretiert werden. Außerdem verdeckt sie mit den Handschuhen „ihre schmalen, mageren, fast abgezehrten Hände“, die sie als Femme Fragile kennzeichnen (Saar 1959d: 359).

Saar verwendet oft alkoholische Getränke, meistens in Form von Wein oder Traube, als Symbol des emotionalen Rausches. So werden in der Novelle *Marianne* die Hauptfiguren durch das Trinken von Champagner in einer emotionalen Trunkenheit gebracht. Paula hingegen will nicht trinken, „schon ein paar Tropfen steigen mir zu Kopf“ (Saar 1959d: 358). Ihr Alkoholverzicht drückt ihre nüchterne Gleichgültigkeit aus, während Bruchfelds Trinken seinen emotionalen Rausch mitteilt.

7.4. Philosophischer Hintergrund

Wie der Titel *Requiem der Liebe* ankündigt, geht es in dieser Novelle nicht um den Tod eines Mannes, sondern der Liebe. Während in *Marianne* Saar noch an die Unverletzlichkeit der Ehe glaubt, nimmt er den Ehebruch der Frau in *Requiem der Liebe* als eine Gegebenheit hin (vgl. Klauser 1990: 100). Da die Liebe und der Ehebruch in Verbindung gesetzt werden, drückt das Werk von Anfang an einen düsteren Pessimismus gegenüber der Liebe aus. Bruchfeld empfindet eine leidenschaftliche und echte Liebe, die für Paula nichts anderes ist, „als eine Täuschung, als das kokette,

berechnende Spiel mit ihren Reizen“ (Klauser 1990: 177). Sie betrügt mehrmals ihren Mann und am Ende zerstört sie auch Bruchfels Wunsch von einer glücklichen Ehe. Demnach sabotiert sie die bürgerliche Institution der Ehe und zeigt subversiv und antibürgerlich zu sein (vgl. Lautwein 1995: 141). Mit Paulas Amoralität bricht „[...] auch der Glaube an die bürgerliche Gesellschaft zusammen, deren Kern die Familie ist“. (Lautwein 1995: 142) Durch die ganze Novelle verwendet Saar die Liebe als Instrument, um auf das immer häufigeres Scheitern der Ehe und auf seinen historisch-politischen Pessimismus hinzuweisen (vgl. Lautwein 1995: 142). Klausers Meinung nach (1990: 100) kritisiert der Autor mit diesem Werk „die Heuchelei und Scheinmoral seiner Zeit“.

8. Schlussfolgerung

Als „Autor zwischen den Epochen“ hat Saar in seinen Werken unterschiedliche Stile und Einflüsse übernommen, die sich in seiner Darstellung der Liebe widerspiegeln. Neben den verschiedenen Einstellungen jeder Epoche spielen eine große Rolle in seiner Auffassung der Liebe auch sein eigenes Leben, Schopenhauers Philosophie und Sacher-Masochs Wahrnehmung der Mann-Frau-Beziehungen. Zur Zeit seiner früheren Novellen, *Innocens* und *Marianne*, stand der Autor unter dem Einfluss des Biedermeier. Obwohl diese zwei Novellen dieser literarischen Epoche nicht zugeordnet werden, gehört ihr Thema, die Entsagung der Liebe, zweifellos dem Biedermeier. Im Hintergrund beider Novellen steht der Mythos des Sündenfalls, der von Schopenhauer übernommen wurde. In der Novelle *Innocens* wird die Liebe als ein allgemein-menschliches Problem gesehen, das durch den Liebesverzicht glücklich gelöst wird. Die Novelle ist von einer positiven Wahrnehmung der Liebe gekennzeichnet, denn sie wird hier als rein und geistig dargestellt. In seiner zweiten Novelle *Marianne* bearbeitet Saar wieder das Thema der Entsagung der Liebe, aber er bringt es in Zusammenhang mit der Ehe. Im Gegensatz zu *Innocens* ist die Liebe in *Marianne* weniger geistig und mehr sinnlich und irdisch. Aus diesem Grund wird es auch schwieriger für die Hauptfiguren auf die Liebe zu verzichten. Durch den Tod der Protagonistin werden sie zur Entsagung gezwungen, weil Saar noch immer unter dem Einfluss des Geistes des Biedermeier steht und an die Unverletzlichkeit der Ehe um jeden Preis glaubt. In seiner dritten Novelle *Ginevra* entfernt er sich vom Biedermeier, die Liebe wird jetzt nicht mehr als verklärte Anbetung und platonische Verehrung verstanden. Mit diesem Werk zeigt Saar, dass die Liebe kurzlebig ist, weil die Männer schwache, charakterlose und passive Wesen sind, die die körperliche Liebe anstatt der echten Liebe wählen. Die weiblichen und männlichen Grundtypen dieser Novelle übernimmt Saar von Sacher-Masoch, während der Gewinn des Geschlechtstriebes von Schopenhauer beeinflusst wurde. In seiner letzten Novelle *Requiem der Liebe* zeigt Saar zum ersten Mal den echten düsteren Pessimismus. Seiner Meinung nach gibt es keine Hoffnung mehr für die Liebe und schon im Titel weist er auf ihren Tod hin. Die leidenschaftliche und echte Liebe der Hauptfigur wird ausgelacht und die Institution der Ehe wird zerstört. Der Autor kritisiert hier die Frauen des 19. Jahrhunderts, die meistens

nicht aus Liebe heirateten, sondern um eine bessere Stellung in der Gesellschaft zu erreichen.

In seinen Novellen zeigt Saar neben den Charakterunterschieden zwischen beiden Partnern auch die psychologischen Ursachen, die für das Ende einer Liebesbeziehung bezeichnend sind. Unter dem starken Einfluss Schopenhauers glaubt er, dass die Liebe in den meisten Fällen untrennbar von Sexualität der beiden Geschlechter ist. Die Schönheit und die Jugend spielen demnach eine wesentliche Rolle. Saar verwendet oft das Symbol der Rose, weil sie eine starke Anziehungskraft hat, die aber nur vergänglich ist. Am Ende wird die Rose verblühen, genau wie die Liebe. Durch die Darstellung der Liebe gibt Saar eigentlich ein Bild der Gesellschaft seiner Zeit. Die allmähliche Entwicklung seines Pessimismus gegenüber der Liebe spiegelt seine Unzufriedenheit mit der sozialen, historischen und politischen Situation wider. Während am Anfang seine Hauptfiguren fähig zu entsagen sind und die Norme von Moral und Sinne respektieren, werden sie mit der Zeit immer schwächer und charakterloser. Mit ihnen verliert auch die Liebe an Bedeutung und Wert. Saar hat sich auch in diesem Fall als ein ausgezeichneter Chronist einer vergangenen Epoche gezeigt. Mit dem Thema der Liebe, die in der Literatur abgenutzt war, hat Saar es geschafft, eine neue Übersicht in der Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft und der sozialen Verhältnisse eines Jahrhunderts zu geben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Saar, Ferdinand von (1959c): *Ginevra* (S. 47 – 92), in: *Das Erzählerische Werk. Zweiter Band*. Wien: Amandus – Verlag.

Saar, Ferdinand von (1959a): *Innocens* (S. 5 – 60), in: *Das Erzählerische Werk. Erster Band*. Wien: Amandus – Verlag.

Saar, Ferdinand von (1959b): *Marianne* (S. 61 – 96), in: *Das Erzählerische Werk. Erster Band*. Wien: Amandus – Verlag.

Saar, Ferdinand von (1959d): *Requiem der Liebe* (S. 323 – 382), in: *Das Erzählerische Werk. Zweiter Band*. Wien: Amandus – Verlag.

Sekundärliteratur:

Catani, Stephanie (2005) *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Holzer, Rudolf (1956): [Einleitung zu:] Ferdinand von Saar: *Bis an die Grenzen der Seele*. Eingl. v. Rudolf Holzer. Graz – Wien: Stiasny Verlag. S. 5- 28.

Klauser, Herbert (1990): *Ein Poet aus Österreich. Ferdinand von Saar-Leben und Werk*. Wien: Literas-Universitätsverlag.

Kopp, Regine (1980): *Ferdinand von Saar: Marianne*. Kritische Texte und Deutungen. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Lautwein, Thomas (1995): „Die Ambivalenz des Weiblichen – Zur Gestalt der Paula in Ferdinand von Saars Novelle *Requiem der Liebe*“. In: Bergel, Kurt (Hrsg.) *Ferdinand von Saar. Zehn Studien*. Riverside: Ariadne Press, S. 131-153.

Plater, Edward M.V. (1982) „The symbolism in Ferdinand von Saar's Novella *Marianne*“. In: *A Journal of Germanic Studies*, H. 18, S. 63-73.

Plater, Edward M.V. (1983) „Ferdinand von Saar's *Innocens*: Ein Werk Anordnender Absichtlichkeit“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, H. 58:2, S. 49-57.

Saar, Ferdinand von (1959): *Das Erzählerische Werk. Dritter Band*. Wien: Amandus – Verlag.

Schröder, Stefan (1996): *Ferdinand von Saar: Ginevra*. Kritische Texte und Deutungen. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Spörk, Ingrid (2000): *Liebe und Verfall: Familiengeschichten und Liebesdiskurse in Realismus und Spätrealismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stüben, Jens (1986): *Ferdinand von Saar: Innocens*. Kritische Texte und Deutungen. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Zusammenfassung

Darstellung der Liebe in Ferdinand von Saars Novellen „Innocens“, „Marianne“, „Ginevra“ und „Requiem der Liebe“

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Liebe in den Novellen *Innocens* (1866), *Marianne* (1873), *Ginevra* (1890) und *Requiem der Liebe* (1896) des österreichischen Schriftstellers, Dramatikers und Lyrikers Ferdinand von Saar. Am Beispiel dieser Novellen wird gezeigt, wie Saars Auffassung der Liebe von autobiographischen, literarischen und philosophischen Elementen beeinflusst wurde und wie es zu seiner späteren pessimistischen Einstellung gegenüber der Liebe gekommen ist. Unter dem Einfluss des Biedermeier bearbeitet er in den früheren Novellen *Innocens* und *Marianne* das Thema der Entsagung der Liebe. Sowohl die Liebe als auch die Protagonisten werden hier positiv dargestellt, die Ehe wird respektiert und der Liebesverzicht wird glücklich gelöst. In *Ginevra* werden jedoch die männlichen Protagonisten immer schwächer und charakterloser, während die weiblichen Protagonisten egoistischer und brutaler werden. Die Entsagung der Liebe ist am Ende nicht mehr möglich und in *Requiem der Liebe* kommt es zum Ehebruch und zum Tod der Liebe. Mit jeder Novelle zeigt der Autor nicht nur die vielen Facetten der Liebe, sondern er liefert auch ein Bild der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Schlüsselwörter: Ferdinand von Saar, Liebe, Novelle, Innocens, Marianne, Ginevra, Requiem der Liebe.

Sažetak

Prikaz ljubavi u novelama Ferdinanda von Saara „Innocens“, „Marianne“, „Ginevra“ i „Requiem der Liebe“

Ovaj diplomski rad bavi se prikazom ljubavi u novelama *Innocens* (1866), *Marianne* (1873), *Ginevra* (1890) i *Requiem der Liebe* (1896) austrijskog spisatelja, dramatičara i pjesnika Ferdinanda von Saara. Na primjeru ovih novela prikazat će se kako su autobiografski, literarni i filozofski elementi utjecali na Saarovo shvaćanje ljubavi i kako je kasnije došlo do njegovog pesimističkog mišljenja o ljubavi. Pod utjecajem Biedermajera u ranijim novelama *Innocens* i *Marianne* obrađuje temu odricanja ljubavi. I ljubav i protagonisti pozitivno su predstavljeni, poštuje se brak te se odricanje ljubavi smatra sretnim rješenjem. U *Ginevri* su muški protagonisti sve slabiji i bez karaktera, dok su žene sve egoističnije i brutalnije. Na kraju odricanje ljubavi nije više moguće i u *Requiem der Liebe* dolazi do preljuba i u konačnici do smrti ljubavi. Sa svakom novelom autor prikazuje ne samo mnogobrojna lica ljubavi, već predstavlja i sliku društva 19. stoljeća.

Ključne riječi: Ferdinand von Saar, ljubav, novela, Innocens, Marianne, Ginevra, Requiem der Liebe.

Summary

Representation of love in Ferdinand von Saar's novellas "Innocens", "Marianne",
"Ginevra" and "Requiem der Liebe"

This master thesis deals with the representation of love in the novellas *Innocens* (1866), *Marianne* (1873), *Ginevra* (1890) and *Requiem der Liebe* (1896) by the Austrian writer, playwright and poet Ferdinand von Saar. On the example of these novellas will be shown how Saars view of love was influenced by autobiographical, literary and philosophical elements and how it leads to his later pessimistic attitude towards love. Under the influence of Biedermeier he deals with the subject of renouncement of love in his earlier novellas *Innocens* and *Marianne*. Both the love and the protagonists are presented here positively, the marriage is respected and the renouncement of love is happily resolved. In *Ginevra*, however, the male protagonists are becoming weaker and more characterless, while the female protagonists are becoming more selfish and brutal. The renouncement of love is in the end no longer possible and in *Requiem der Liebe* adultery takes place and the death of love is the conclusion. With each novella the author not only shows the many facets of love, but he also provides a picture of the society of the 19th century.

Key words: Ferdinand von Saar, novella, Innocens, Marianne, Ginevra, Requiem der Liebe.