

Der rote Faden der Sinnlosigkeit - Eine Deutung des Weltbildes Albert Ehrensteins

Vrdoljak, Janja

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:162:691927>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

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

Janja Vrdoljak

**Der rote Faden der Sinnlosigkeit – Eine Deutung des
Weltbildes Albert Ehrensteins**

Diplomski rad

Zadar, 2018

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

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

Der rote Faden der Sinnlosigkeit – Eine Deutung des
Weltbildes Albert Ehrensteins

Diplomski rad

Student/ica:

Janja Vrdoljak

Mentor/ica:

Prof. dr. sc. Slavija Kabić

Zadar, 2018



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Janja Vrdoljak**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Der rote Faden der Sinnlosigkeit – Eine Deutung des Weltbildes Albert Ehrensteins** 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, 19. lipnja 2018.

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Albert Ehrenstein.....	4
2.1. Ein Leben auf zwei Ebenen	4
2.2. Im Wirbel des Expressionismus	10
2.3. Visionen jüdischer Identität	14
3. Der Anfang des roten Fadens	18
3.1. „Ritter Johann des Todes“ (1910).....	20
4. Dekonstruktion als literarisches Prinzip.....	25
4.1. „Tubutsch“ (1911)	27
4.2. „Mitgefühl“ (1910)	35
4.3. „Der Selbstmord eines Katers“ (1911)	40
5. Eskapismus als literarisches Prinzip.....	47
5.1. „Ansichten eines Exterritorialen“ (1911).....	49
5.2. „Apaturien“ (1912)	55
5.3. „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ (1932).....	62
6. Schlussfolgerung	68
7. Literaturverzeichnis	70
7.1. Primärliteratur	70
7.2. Sekundärliteratur.....	70
Anhang	74
Zusammenfassung	76
Sažetak.....	77
Summary.....	78

1. Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit dem Konzept der Sinnlosigkeit im Prosawerk des österreichisch-jüdischen Erzählers, Dichters und Essayisten Albert Ehrenstein (1886-1950). Obwohl Albert Ehrenstein in der Literaturgeschichte vor allem wegen seiner Antikriegslyrik erwähnt wird, bieten seine Erzählungen einen Einblick in die Tiefen und Breiten seines literarischen Universums, welches in seiner Lyrik angedeutet wird. Wie ein roter Faden zieht sich die Sinnlosigkeit als Symbol, Motiv und Thema durch zahlreiche Erzählungen, in denen sich Albert Ehrenstein mit der Realität seines Lebens auseinandersetzt. Geprägt durch seine jüdische Herkunft, seine schriftstellerische Bestimmung und seinen expressionistischen Geist, stellt Ehrenstein diese Realität aus einer mehrfachen Außenseiterposition dar.

Im Allgemeinen kann man zwei Arten von Erzählungen im Nachlass Albert Ehrensteins unterscheiden. Die Handlung seiner Erzählungen verläuft entweder in den realen Räumen seines Lebens, insbesondere in der Stadt Wien, oder in imaginären Räumen der Märchenwelt, der Antike und des Weltalls. Egal ob die Auseinandersetzung mit seiner Realität durch eine direkte Dekonstruktion seiner Umgebung erfolgt oder durch die eskapistische Wiedergabe derselben, beschäftigt sich Albert Ehrenstein grundsätzlich mit seinem eigenen Dasein in Bezug auf sein Lebensumfeld. Demzufolge können die Themen seiner Erzählungen – der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, die Rolle des Intellektuellen, das Judentum, soziale Not und Ungerechtigkeit sowie die Unerreichbarkeit der Liebe – immer auf seine persönlichen Erfahrungen zurückverfolgt werden. Wegen dieser Verbindung zwischen seiner realen und literarischen Welt kann der Ausdruck der Sinnlosigkeit in seinen Erzählungen in einen direkten Bezug auf Albert Ehrensteins Weltbild gestellt werden.

Anhand von sieben Erzählungen, die nach ihrer grundlegenden Thematik sowie ihrer bisherigen literarischen Erarbeitung gewählt wurden, wird der Ausdruck der Sinnlosigkeit in Albert Ehrensteins Weltbild erforscht. Den Anfang dieses symbolischen roten Fadens bildet die Erzählung „Ritter Johann des Todes“ (1910), die in einer prophetischen Manier die Natur von Ehrensteins Prosawerk verkündigt. Die folgenden Erzählungen „Tubutsch“ (1911), „Mitgefühl“ (1911), und „Der Selbstmord eines Katers“ (1911), sind repräsentative Beispiele, die sich in dem realen Ort von Wien

abspielen. Dagegen stellen die Erzählungen „Ansichten eines Exterritorialen“ (1911), „Apaturien“ (1912), und „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ (1932) die drei verschiedenen literarischen Fluchtwelten Albert Ehrensteins dar.

Für Albert Ehrenstein ist die Formulierung einer Antwort auf die Frage über den Sinn des Daseins nicht so ausschlaggebend wie die Offenbarung der Sinnlosigkeit in der bestehenden menschlichen Gesellschaft. Daher sollte die Sinnlosigkeit, die in seinen Erzählungen immer wieder erscheint, nicht als ein Ausdruck der Verzweiflung, sondern als ein Ausdruck des Aufstands erkannt werden.

2. Albert Ehrenstein

2.1. Ein Leben auf zwei Ebenen

Meine Mutter war eine Geborene. Auch mein Vater war ein Mensch.

Albert Ehrenstein, „Erziehungsroman“

Albert Ehrenstein beschreibt den Beginn seines Lebens in seinem Aufsatz „Lebensbericht“ auf die folgende Weise: „Was man als meinen Körper wahrnahm, ward in dem Wiener Vorort Ottakring am 22. Dezember 1886 um 11 Uhr abends geboren.“ (nach Ben-gavriël 1961: 158) Schon mit dem ersten Satz deutet Ehrenstein darauf, dass er seine Existenz auf zwei Ebenen, einer körperlichen und einer geistigen Ebene, durchlebt. Was andere Menschen als sein Wesen wahrnehmen, ist offensichtlich nur ein Teil seiner Lebensgeschichte, wobei sich der andere Teil in seinen Werken widerspiegelt. Wie Moche Y. Ben-gavriël, den Ehrenstein in Palästina im Jahr 1929 kennenlernte (Mittelman 1991: 496), in seinem Vorwort zu der Sammlung *Ausgewählte Aufsätze* von Albert Ehrenstein schreibt, lebt dieser Dichter gleichzeitig zwei Leben, zerrissen zwischen einer inneren und einer äußeren Welt, zwischen denen es keine gangbaren Brücken gibt (Ben-gavriël 1961: 7). Diese Zweiteilung seiner Existenz bezieht sich auf Ehrensteins Affinität zur literarischen Schöpfung und der unerbittlichen Wirklichkeit, in der er sich befindet, auf seine Identität als Jude und Dichter zugleich sowie auf die zweifache Natur seines schöpferischen Werks bzw. auf seine Gedichte und Erzählungen. Als ein Teil der expressionistischen Generation steht er „mitten in den Krisen, Umbrüchen und Leiden des 20. Jahrhunderts“ (Wallas 1988: 279). Diese Realität nimmt Ehrenstein sehr ernst und kann sich nicht mit ihrer deutlichen Ungerechtigkeit und Sinnlosigkeit abfinden. Als ein wahrer Expressionist steht, schreibt und schreit er gegen diese Wirklichkeit – jedoch vergeblich. In seinem „Lebensbericht“ schreibt Ehrenstein, dass er in seiner Jugend von Mädchen und fernen Ländern träumte (Ben-gavriël 1961: 159f.). Aber der Wirbel jener Zeit macht aus dem jungen Idealisten einen gereiften Antikriegslyriker und Satiriker.

Im Jahr 1921 schreibt Wilhelm Schmidtbonn Folgendes über Albert Ehrenstein: „In diesem Menschen, in diesem Dichter, haben die Deutschen einen Satiriker gefunden, von dem sie, was selbstverständlich ist, nichts wissen.“ (nach Mittelman 1991: 501) Die neuere Forschung hat sich zwar mehr mit Ehrenstein und der Epoche des

Expressionismus befasst, aber ein ausführliches Verständnis und Konsensus über die Person und die Zeit ist noch nicht erreicht worden. Einen Grund, warum die expressionistische Bewegung in der damaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie noch nicht ausführlich definiert worden ist, äußert Hanni Mittelmann folgendermaßen:

Indeed, to this very day Austrians only reluctantly deal with the expressionist movement in the discussion of Austrian culture around the turn of the century and between the two world wars, since the dissonance which these writers exposed and represented do not readily fit into the harmonizing picture that official Austrian cultural politics likes to paint of those times.¹ (Mittelmann 1992: 112)

Die Abneigung sich mit der expressionistischen Bewegung zu befassen, liegt nach Mittelmann in der Dissonanz zwischen der in dieser Literatur dargestellten Realität und dem von der offiziellen Kulturpolitik dargestellten harmonischen Bild. Auch Ehrensteins Erfahrung wird von dieser Dissonanz geprägt. Laut Mittelmann beginnen seine ersten literarischen Versuche um das Jahr 1900, aber der Weg zur Veröffentlichung seiner Werke ist lang und mühsam, da Redakteure und Verleger nur „wienerisch-duftige Ware“ von ihm annehmen wollen, wie er in seinen Briefen immer klagt (Mittelmann 1991: 491-505). Einzelne Gedichte, Aufsätze und Erzählungen Ehrenstein werden in den bedeutenden Zeitschriften der Zeit (*Die Fackel*, *Der Sturm*, *Aktion*, *Saturn*) veröffentlicht, aber die meisten Einzelausgaben seiner Werke werden in Deutschland und in der Schweiz veröffentlicht.

Dieses Exil der Literatur ist ein Vorbote des späteren Exils der Autoren. Ehrenstein teilt dieses Schicksal mit vielen anderen zeitgenössischen Autoren. Armin A. Wallas kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung wie Hanni Mittelmann und beschreibt diese Dissonanz und deren Folgen als Symptome der geistigen sowie politischen Umgebung:

Offizielle Präsentationen der Kultur der Wiener Jahrhundertwende vermitteln oft den Eindruck der Konfliktlosigkeit; Brüche werden geglättet, Unangenehmes wird ausgeblendet; es wird ein konflikt-tabuisierendes, letztlich enthistorisiertes Panorama der Vergangenheit entrollt, das nur noch Surrogatfunktion erfüllt. In Wirklichkeit entstand die Kultur des Fin de

¹ [„Tatsächlich, bis heute beschäftigen sich Österreicher mit der expressionistischen Bewegung in der Diskussion der österreichischen Kultur um die Jahrhundertwende und zwischen den zwei Weltkriegen nur widerwillig, da die Dissonanz, die diese Autoren entlarvten und darstellten, nicht bereitwillig in das harmonisierende Bild passt, das die offizielle österreichische Kulturpolitik von diesen Zeiten gerne malt.“] Anm. d. Verf.: Alle Übersetzungen aus dem Englischen von J.V.

Siècle in einer großteils kunstfeindlich gesinnten, politisch antisemitisch strukturierten Umgebung; ihre Signatur war durch Antinomien und Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet. (Wallas 1988: 282)

Die antisemitische Umgebung und deren Einfluss auf die Literatur von Albert Ehrenstein werden später noch genauer in Betracht gezogen. Aber die Auswirkung dieser Umgebung auf Ehrenstein und andere jüdische und nicht-jüdische Autoren der expressionistischen Bewegung zeigt sich in der damaligen Zurückweisung von Verlegern und ebenso in ihrer langen Abwesenheit aus der literarischen Forschung. Mit der ersten Erscheinung der Erzählung „Tubutsch“ mit zwölf Illustrationen von Oskar Kokoschka im Jahr 1911 erhält Albert Ehrenstein seine erste Anerkennung im Kreis der expressionistischen Autoren. Unter seinen Prosawerken wird diese Erzählung noch heute als sein bemerkenswerteres Werk betrachtet: „Es ist unbestritten auch das einzige Werk seiner im wesentlichen das expressionistische Jahrzehnt umfassenden Publikationszeit, das unbeschadet der Wandlungen des Zeitgeschmacks, für die gerade der Expressionismus Symptom ist, künstlerischen Rang behaupten kann.“ (Jansen 1986: 132) Diese Veröffentlichung bezeichnet auch den Anfang des im literarischen Sinn produktivsten Zeitraums von Albert Ehrenstein, welcher nach Wallas bis in die frühen zwanziger Jahre dauert (Wallas 1998: 100). Das betrifft insbesondere sein Prosawerk, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht. Nach dem Jahr 1919 schreibt Ehrenstein nur wenige Erzählungen, denn mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird die Lyrik zu seinem primären Ausdrucksmittel. Wallas bezeichnet den Ersten Weltkrieg als Ehrensteins entscheidendes Erlebnis (Wallas 1986: 1), was auch Ehrenstein in seinem „Lebensbericht“ andeutet: „Erst mit dem Krieg erwachte ich endgültig zu einer wahren, unbelügbaren Ansicht über die Menschen, die deutsche Pseudorevolte, Kunst und mich.“ (nach Ben-gavriël 1961: 161) Diese Ansichten formt er in lyrische Expressionen, die die Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit des Krieges schildern und kritisieren. Mit den Gedichtbänden *Der Mensch schreit* (1916), *Die rote Zeit* (1917) und *Den ermordeten Brüdern* (1919) wird er zu einer „moralischen Instanz der Kriegsgegnerschaft“ (Wallas 1986: 1), weshalb Ehrenstein in erster Linie als Antikriegslyriker und erst in zweiter Linie als satirischer Erzähler rezipiert wird.

Am Anfang der zwanziger Jahre verfasst Ehrenstein seine umfangreichen Gedichte in Prosa, die in der Sammlung *Briefe an Gott* (1922) veröffentlicht werden, wonach er sich

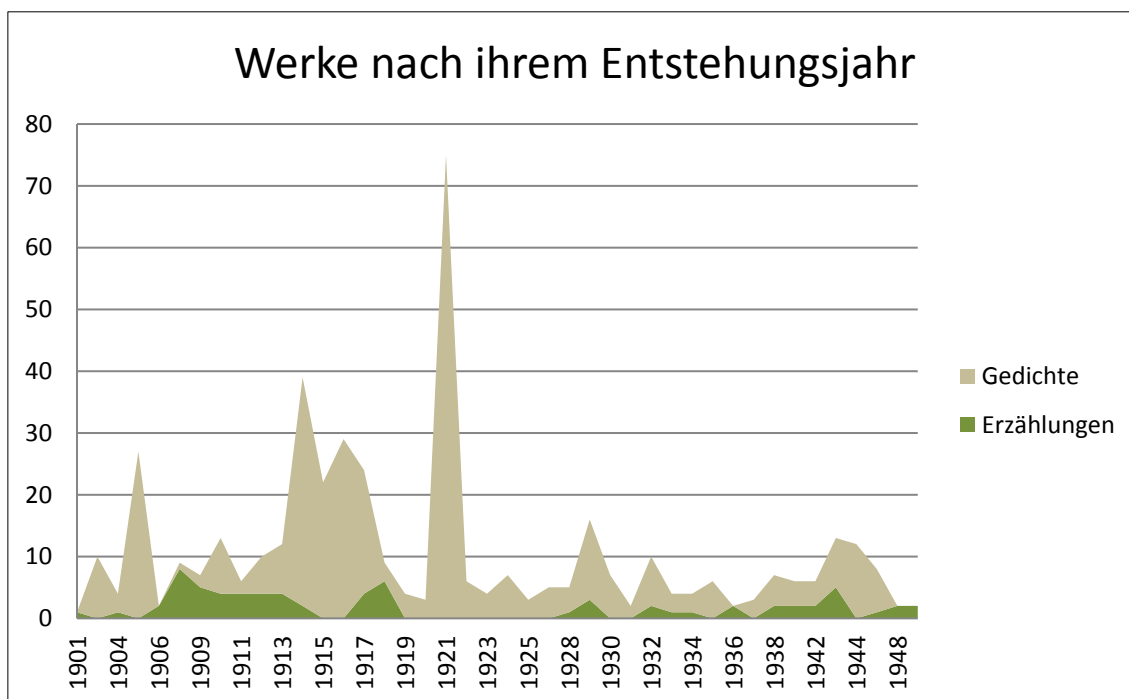
der Nachdichtung chinesischer Lyrik widmet. Die Gedichtbände *Schi-King* (1922), *Pe-Lo-Thien* (1923), *China klagt* (1924) sowie der spätere und auch letzte Band seiner Werke *Das gelbe Lied* (1933) stellen nur den lyrischen Teil seines Werks dar, welches aus seiner Faszination mit dem Osten entspringt.² Fernerhin verringert sich Ehrensteins schöpferische Arbeit beträchtlich nach seiner Umsiedlung in die Schweiz im Jahr 1932, im Alter von 45 Jahren. Aus den biographischen Daten erfährt man auch, dass trotz seiner vielen Versuche, weiterhin literarisch tätig zu sein – einschließlich der Arbeit an verschiedenen Büchern oder Versuchen, seine bisherigen Werke in der Schweiz zu veröffentlichen – seine Vorhaben auch wegen mangelnder finanzieller Unterstützung und der Einschränkung von Veröffentlichungsmöglichkeiten im deutschsprachigen Raum scheitern (Mittelman 1991: 497f.). Im Jahr 1941 schafft es Ehrenstein dank eines Notvisums, in die Vereinigten Staaten von Amerika zu flüchten. Die Lebensumstände in den Vereinigten Staaten von Amerika zeigen sich noch schwieriger als die bisherigen in der Schweiz. Abgesehen von einer englischen Ausgabe von „Tubutsch“ erscheinen nur seine einzelnen Publikationen in Zeitschriften. Des Weiteren verschlimmert sich Ehrensteins Gesundheitszustand und er leidet an großer Einsamkeit, wovon er in seinen Briefen schreibt (Mittelman 1991: 499f.). Im Jahr 1950 stirbt Albert Ehrenstein verarmt und vergessen in einem Armenhospital in New York.

Während seiner Exilzeit – von 1932 bis 1949 – schreibt Ehrenstein nur 22 Erzählungen, einschließlich derjenigen, die unvollendet bleiben. Auch die Zahl seiner Gedichte verringert sich drastisch. Die ausführlichen Daten über die Entstehung einzelner Werke werden von Hanni Mittelman aus Ehrensteins persönlichen Aufzeichnungen und Briefen erforscht und am Ende des zweiten Bandes der Gesamtausgabe seiner Werke wiedergegeben (Mittelman 1991: 425-482). Dank dieser Daten konnten die zwei folgenden Grafiken von mir erstellt werden. Diese Grafiken zeigen den langsamen Verfall von Ehrensteins schöpferischer Arbeit, aber auch die Unterschiede in seinem Schreiben von Lyrik und Prosa, die in direkter Beziehung mit seinen Erfahrungen und Lebensumständen stehen. Die erste Grafik (1) zeigt die Zahl seiner Gedichte und Erzählungen nach dem Jahr ihrer Entstehung, da die Zeit der Veröffentlichung seiner Werke in der Regel von ihrem Entstehungszeitpunkt ziemlich abweicht oder ganz ausbleibt. Die zweite Grafik (2) stellt dagegen die Entstehungszeit seiner Gedichte und

² Armin A. Wallas bezeichnet Ehrensteins Empfindung über China als Begeisterung (Wallas 1994: 472).

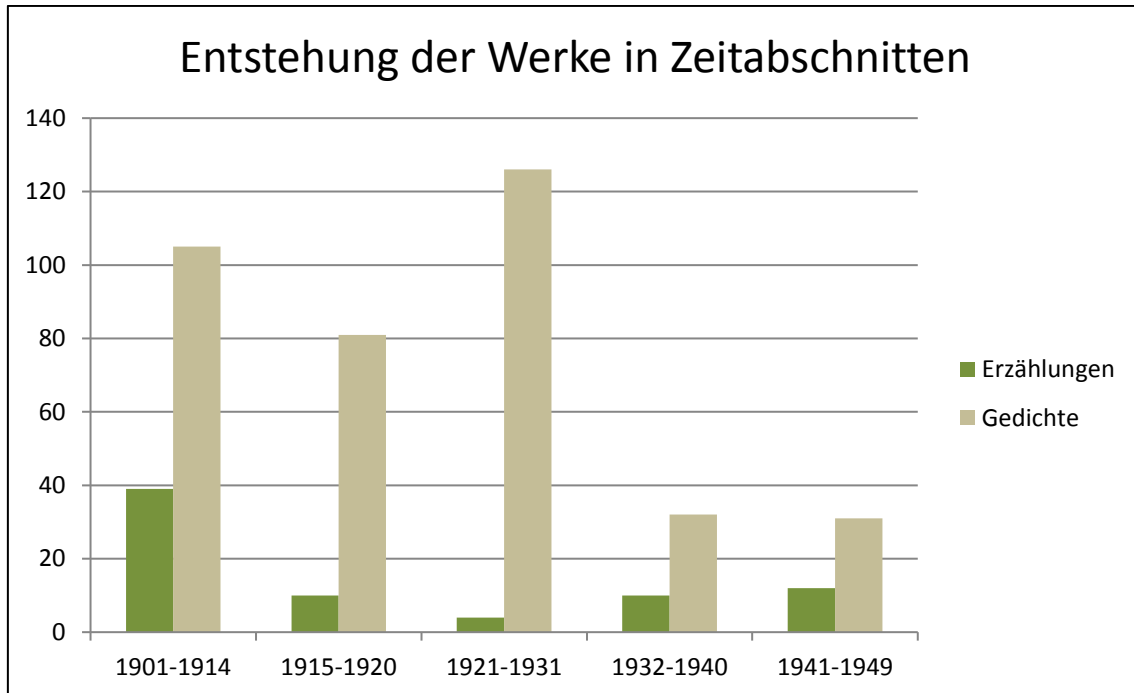
Erzählungen in Zeitabschnitten dar, die nach bedeutenden Ereignissen in Ehrensteins Leben eingeteilt sind. Ehrensteins Nachdichtungen und Übersetzungen werden nicht in Betracht gezogen, sowie die Gedichte und Erzählungen, für welche es keine nachforschbaren Entstehungsdaten gibt. Eine Zahl von Gedichten, die Ehrenstein mit „früh“ vermerkt, werden ins Jahr 1905 eingeordnet, da die meisten seiner frühen Gedichte aus diesem Jahr stammen, wie man anhand von Hanni Mittelmanns ausführlicher Rekonstruktion erkennen kann (Mittelmann 1991: 425-482). In der Grafik (1) ist erkennbar, dass der fruchtbarste Zeitraum von Ehrensteins schöpferischer Arbeit bis in die frühen zwanziger Jahre dauert. Die meisten seiner Erzählungen entstehen vor dem Ersten Weltkrieg, wonach die Steigerung in der Entstehung von Gedichten ebenso deutlich ist. Das Jahr 1921 stellt einen Höhepunkt ebenso wie einen Wendepunkt in Ehrensteins Schaffen dar. In diesem Jahr entstehen seine *Briefe an Gott* sowie zahlreiche Gedichte, die in späteren Sammlungen veröffentlicht werden. Wallas zufolge, kommt es um diese Zeit zu Ehrensteins Bruch mit der Schauspielerin Elisabeth Bergner (Wallas 1986: 1). Soweit aus den biographischen Quellen nachvollziehbar ist, bleibt Elisabeth Bergner Ehrensteins einziges bedeutendes Liebesinteresse. In den folgenden Jahren beschäftigt sich Ehrenstein hauptsächlich mit der Nachdichtung von chinesischer Lyrik.

Grafik (1):



Entwurf: Janja Vrdoljak

Grafik (2):



Entwurf: Janja Vrdoljak

Der große Unterschied in Ehrensteins schöpferischer Arbeit vor und nach dem Jahr 1932 bzw. bis zu seinem Exil, ist noch deutlicher auf der Grafik (2) zu erkennen. Die dargestellten Zeitabschnitte beziehen sich auf bestimmte Ereignisse in Ehrensteins Leben: die ersten literarischen Versuche bis zum Anfang des Ersten Weltkriegs (1901-1915), die Kriegszeit und Bekanntschaft mit Elisabeth Bergner (1915-1920), die Zwischen-Kriegszeit nach dem Bruch mit Elisabeth Bergner aber vor der Umsiedlung in die Schweiz (1921-1931), Exilzeit in der Schweiz (1932-1940), und die Exilzeit in den Vereinigten Staaten von Amerika (1941-1949). Hier ist auch sichtbar, dass die meisten Erzählungen vor dem Anfang des Ersten Weltkriegs entstanden sind und auch manche während der Kriegszeit, aber nach dem Jahr 1918, schreibt Albert Ehrenstein keine einzige Erzählung bis zu dem Jahr 1928. Ehrensteins Erzählungen werden in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht und häufig werden deren Neuauflagen verändert oder umgearbeitet. Zu den bedeutenden Veröffentlichungen in Buchform gehören *Tubutsch* (1911), *Der Selbstmord eines Katers* (1912) und *Nicht da, nicht dort* (1916), um nur deren Erstausgaben und Originaltitel zu nennen. Im Jahr 1926 erscheint noch eine Sammlung seiner Erzählungen, die zwischen den Jahren 1900 und 1919

entstanden sind, unter dem Titel *Ritter des Todes*. Alle vollendeten Erzählungen erscheinen aber erst im Jahr 1991, mit der Veröffentlichung seines Gesamtwerkes, welches von Hanni Mittelmann herausgegeben wird. Dank dieser Einsicht in Ehrensteins spätere Erzählungen kann man trotz der langen Zeitspanne die immer gleiche Auseinandersetzung mit der Sinnlosigkeit der Welt erkennen.

Die zwei metaphorischen Ebenen von Ehrensteins Existenz treten hier wieder auf. Die Darstellung der Entstehungstendenz seiner Werke als ein äußerer Aspekt seines Lebens, spiegelt den interdependenten inneren Aspekt seines Daseins. Die geistige Ebene, auf die Ehrenstein mehr Wert legt, kann nur durch die Interpretation seiner Werke erkannt werden. In diesem Zusammenhang schreibt Albert Ehrenstein in seinem „Lebensbericht“ folgendes:

Was ich erlebte an Schönerm und Traurigem, mit Wesen und in ihrer Natur, meine wirkliche, innere – seelische Biographie steht, soweit mich nicht zeitweise der Mangel an Widerhall vollkommen verstummen oder wenigstens nach China auswandern machte, in meinen Gedichten der Prosa und des Verses, in meinen Erzählungen und Aufsätzen, geschrieben zwischen 1900 und 1931 (...) (nach Ben-gavriël 1961: 162)

Um seine seelische Biographie verstehen zu können, müssen „gangbare Brücken“ durch beide Ebenen erstellt werden. Deswegen steht Ehrensteins Bezug zu der Bewegung des Expressionismus und seiner jüdischen Identität bevor, da diese Aspekte auch eine entscheidende Rolle in seinem literarischen Werk spielen.

2.2. Im Wirbel des Expressionismus

Im Zusammenprall verschiedener Richtungen in der Literatur, die sich am Anfang der Moderne offenbaren, erscheint der Expressionismus als ein „künstlerischer Ausdruck der sozialen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Revolution“ (Soergel/Hohoff 1964: 21). Der Expressionismus erscheint als ein Teil dieses Wirbels von Richtungen als die direkte Opposition zu der vorangehenden Weltansicht. Nach Soergel und Hohoff verkörpert der Expressionismus in seinem Kern den Ausdruck des Innern, im Unterschied zu dem Impressionismus, der den Eindruck von Außen darstellt (Soergel/Hohoff 1964: 15). Die Bewegung vom Äußeren zum Inneren in Bezug auf den Betrachter ist vergleichbar mit der grammatischen Umwandlung vom Objekt zum

Subjekt bzw. aus Passivität zur Aktivität. Der Betrachter bzw. sein Selbst ist nicht mehr ein passiver Beobachter seiner Umgebung, der Natur oder Menschen – im Gegenteil, das Selbst wird aktiv und stellt sich in den Mittelpunkt der Handlung.

In diesem Sinn beschreibt Ernst Blass das Denken jener Zeit: „Der Mut zum eigenen Ausdruck; Nietzsche: Der Mut zum eigenen Selbst und eigenem Erlebnis; Freud: die Tiefe und Problematik des eigenen Selbst; Wedekind: die zwischenmenschliche Problematik und Explosion (...)“ (nach Donahue 2005: 5). Das eigene Selbst und dessen Ausdruck werden zum Grundstein der expressionistischen Bewegung, zusammen mit einem entschlossenen Aufstand gegen die festgelegten Werte der Ahnen. In anderen Worten ist der Expressionismus ein „revolutionärer Aufbruch der Jugend zu einem neuen Sein“ (Soergel/Hohoff 1964: 16). Der Aufbruch zu diesem neuen Sein begibt sich auf dem Pfad einer neuen Literatur – das neue Selbst besteht aus Ideen und die Literatur soll in ihrer neuen Rolle das Wesen dieser Ideen spiegeln. In den verschiedenen Weisen, in denen sich die junge Generation ihr Selbst zu äußern erhofft, wird die Literatur zum Werkzeug:

Sie nahmen die Dichtung nur als Mittel, ihre abstrakten, unbildhaften Gedanken anschaulich zu machen. Darum mußten sie die Charaktere und das Geschehen übersteigern und verzerren. Denn sie wollten nur die Seite zeigen, die zur Darstellung der Idee notwendig waren. Daher erscheint alles grotesk, unwirklich, ungeheuerlich, die Personen sind Symbole der Gedanken (Lechner 1995: 381).

Wegen der neuen, zentralen Lage des Selbst sucht man die Antworten auf wesentliche Fragen von innen nach außen. Die zahllosen Stimmen, die den Expressionismus verkörpern, finden nach Soergel und Hohoff kein überzeugendes neues Weltbild: „Alles blieb überspannt, vag, mehr Schrei als Ausdruck“ (Soergel/Hohoff 1964: 22f.). Den Expressionismus kann man daher als einen Schrei in der Geschichte der Literatur betrachten, der erstickt wird, bevor er zu einem neuen Atemzug kommen und seinen Ausdruck abschließen kann. Der Eindruck der Unvollständigkeit wird nach Soergel und Hohoff auch von der Abwesenheit einer großen Persönlichkeit bewirkt, „welche alle Bestrebungen in sich zusammengefaßt und künstlerisch verwirklicht hätte“ (Soergel/Hohoff 1964: 23). Entweder hat dieses expressionistische Modell, mit dessen Ausdruck sich alle individuellen Ausdrücke identifizieren konnten, niemals existiert, oder es konnte im Wirbel zahlloser Stimmen noch nicht erkannt werden. Ebenso wie

das einheitliche Verstehen der expressionistischen Bewegung an der Entflechtung deren Theorie, Form, Stil und Vertreter scheitert.

In Anlehnung an die Definition von Soergel und Hohoff versteht man die Epoche des literarischen Expressionismus grundsätzlich als den Zeitraum zwischen 1910-1925, in dem eine bestimmte Gruppe von Autoren schreibt (Soergel/Hohoff 1964:5). Welche deutschsprachigen Autoren zu dieser Gruppe von Expressionisten gehören, steht im Auge des Betrachters bzw. des Literaturhistorikers, denn obwohl über viele Autoren Konsensus besteht (z. B. Alfred Döblin, Carl Einstein, Kasimir Edschmid, Walter Hasenclever), wird über andere noch immer erschöpfend diskutiert (z. B. Georg Heym, Georg Kaiser, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler).³ Diese Diskussion in der neueren Forschung über die Angehörigkeit von bestimmten Autoren zur expressionistischen Bewegung ist nur ein Teil der umstrittenen Natur dieser Epoche.

Im Besonderen prüft sich die expressionistische Prosa als ein Stein des Anstoßes, da es unter den Autoren des Expressionismus wenig theoretische Reflexion über die Poetik des Erzählens gibt, wie es Walter H. Sokel in seiner Erläuterung der expressionistischen Prosa niederschreibt (Sokel 2005: 70). Außerdem erscheint der Expressionismus, laut Erich von Kahler, in seiner reinsten Form in den literarischen Gattungen von Lyrik und Drama, wobei die expressionistische Prosa eher als ein Nebenprodukt der Bewegung zu betrachten ist (Arnold 1973: 79). Nach von Kahler ist die Prosa einfach zu ruhig für emotionelle Ausbrüche, denn die Merkmale des expressionistischen Stils sind seiner Meinung nach: „Brevity, speed, daring precision, and a foreshortening of the narration which sharply delineates from the essential.“⁴ (nach Arnold 1973: 79) Diese Merkmale, die bei manchen Autoren vorkommen und bei anderen nicht, sind ein weiteres Beispiel warum es über die Autoren des Expressionismus so viel Diskussion gibt. Was jedoch entscheidend ist und die Autoren zur expressionistischen Bewegung bindet, ist der literarische Ausdruck ihrer Werke bzw. ihr expressionistischer Geist. Lechner beschreibt die expressionistische Generation folgendermaßen: „Die Generation um 1910 neigte zum Grübeln, Suchen und Fragen nach dem Wesentlichen, dem Sinn des Lebens, den Ursachen der sozialen Not: Der Dichter wollte nicht mehr Kunstformer, sondern

³ Zur Diskussion über die Autoren des literarischen Expressionismus siehe: Donahue 2005; Lechner 1995; Soergel/Hohoff 1964; Sprengel 2004; Weisstein 1973.

⁴ [„Kürze, Geschwindigkeit, gewagte Präzision und eine Verkürzung des Erzählens, welches scharf vom Wesentlichen abgrenzt.“]

Wegbereiter, Prophet, Menschenführer sein, gestaltete Ideen, die er zum Ausdruck (daher der Name Expressionismus) zu bringen suchte.“ (Lechner 1995: 381) Nach dieser Beschreibung gibt es keinen Zweifel, dass Albert Ehrenstein ein wahrer Expressionist ist. In seinen Werken befasst er sich eben mit dem Sinn des Lebens in den Umständen seiner Gegenwart, Herkunft und Zukunft. Er setzt sich mit der „kakanischen Lebensrealität“ (Wallas 1998: 78) auseinander, die er als Schriftsteller und als Jude erlebt. In seinen literarischen Fluchtversuchen oder in seinen kritischen Reflexionen, mit Hilfe von Satire und Ironie, stellt er die Auffassungen von Leben und Literatur in Frage und fordert dabei seine Leser auf das Gleiche heraus. Hanni Mittelman erklärt, dass Ehrensteins zeitgenössische und auch neuere Kritik in seinen Werken nur eine scheinbare Ich-Zentriertheit der Thematik oder einen autobiographischen Subjektivismus erkennt, ohne dabei den sozial-kritischen und satirischen Ausdruck seiner Werke zu begreifen (Mittelman 1991: 501). Die Vorwürfe der damaligen Kritiker erweisen sich gerade als Vorzüge in der neueren Erforschung der expressionistischen Bewegung, da sie deren Grundidee bzw. das Selbst als Ausgangspunkt der künstlerischen und literarischen Schöpfung beinhalten. Albert Ehrenstein wird in Bezug auf die Natur des Expressionismus folgendermaßen beschrieben:

Wenn Expressionismus Abkehr vom Naturwirklichen und bewußt Erfäßbaren und Hinwendung zum Unbewußten und seelisch Wesenhaften bedeutet, wenn Expressionismus Verzicht auf verstandesmäßige und erkennbare Wiedergabe der äußeren Welt und stattdessen Bekenntnis zu einer durch das Fühlen aufgenommenen Innenwelt bedeutet, so war Albert Ehrenstein reiner Ausdruckskünstler. (Soergel/Hohoff 1964: 202)

Die Änderung in der Wahrnehmung der Umgebung und deren Umwandlung in literarische Werke erfolgt von einer künstlerisch objektiven in eine kritisch subjektive. Das Konzept des Selbst als Ausgangspunkt der künstlerischen und literarischen Schöpfung steht im Einklang mit Sokels Erläuterung des expressionistischen Geists. Nach Sokel liegt die damalige Auffassung über die wahre Kunst nicht mehr in der Nachahmung der Natur, sondern in der Inspiration des Künstlers (Sokel 1970: 15). Die Autoren der expressionistischen Bewegung, insbesondere die Autoren jüdischer Herkunft, stehen am Rande der Gesellschaft der damaligen prachtvollen Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Sie können nicht Aristoteles Postulat der Kunst folgen, weil

das die literarische Behandlung kleinbürgerlicher Themen bedeutet bzw. das Negieren ihrer Realität für ein Ideal der Kunst, dessen Sinn sie nicht länger erkennen können. Ihre Realität liegt in den Gassen von Ottakring, in barfüßigen und hungrigen Kindern, einer antisemitischen Sprache und dem Flüstern von einer kommenden Katastrophe. Hier liegt die Inspiration ihrer Schöpfung. Das Wichtigste, was diese Stimmen gemeinsam haben, ist das „Ethos des Mitleids, der Menschenliebe, die zur Gemeinschaftssinn drängt“ (Lechner 1995: 382). Diese selbstbestimmten Wegbereiter, Propheten und Menschenführer, kritisieren die Harmonie vortäuschende Gesellschaft und fordern eine Veränderung an, die eine allgemeine Verbesserung der gesellschaftlichen Umstände hervorbringen soll. Mittelman betont, dass man im erzählerischen Frühwerk von Albert Ehrenstein das gleiche Anstreben erkennen kann, welches er aus persönlicher Erfahrung in eine umfassende Kritik an Gesellschaft und Staat gestaltet (Mittelman 1991: 502). Ehrenstein glaubt auch an die neukonzipierte Rolle des Dichters als Wegbereiter einer besseren Gesellschaft, was Ben-gavriël folgenderweise beschreibt:

Er, der zeitlebens unter dem Eindruck der ‘unversöhnlichen Spannung der Gegensätze Wirklichkeit und Ideal’ litt, mußte, um sich halbwegs das seelische Gleichgewicht zu erhalten, versuchen, diesen Eindruck durch einen Ausdruck zu paralisieren, der so stark war, daß er ihm, das eigene Leid übertönend, die Illusion gab, mithelfen zu können am Abbau des allgemeinen Leidens. (Ben-gavriël 1961: 7)

Wie Ben-gavriël bemerkt, offenbaren sich die Versuche von Albert Ehrenstein und anderer Expressionisten leider als Illusionen – ihr Ausdruck bleibt unvollendet und in einem Schrei gefangen. In Hinsicht auf die geschichtlichen Umstände, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgen und die traurigen Schicksale jener Menschenführer, schallt das alte Sprichwort „Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert.“ noch düsterer und unüberwindlicher.

2.3. Visionen jüdischer Identität

Die bekanntesten Autoren jüdischer Herkunft, die in Bezug auf den literarischen Expressionismus auftreten, sind Alfred Döblin, Stefan Zweig, Karl Kraus, Franz Werfel, Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler und Alfred Wolfenstein. Armin A. Wallas weist auch auf weitere, weniger bekannte expressionistische Autoren jüdischer

Herkunft, die auf dem Gebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie Geborenen hin: Simon Kronberg, Eugen Hoeflich, Uriel Birnbaum, Franz Janowitz, Paul Heller, Hugo Sonnenschein, Carl Ehrenstein und sein älterer Bruder, Albert Ehrenstein (Wallas 1988: 280). In der Beschreibung des Schicksals dieser Autoren betont Wallas, dass jüdische Expressionisten, ebenso wie ihre nicht-jüdischen Kollegen, Verfolgung, Verfremdung und Exil erlebten, wobei ihre Werke verbrannt und für eine lange Zeit vergessen werden (Wallas 1988: 281). Außerdem verweist er auch auf den überproportionalen Anteil jüdischer Autoren am österreichischen Expressionismus, was er mit ihrer besonderen Sensibilisierung für die Problematik der Krisenzeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklärt (Wallas 1988: 291). Das bezieht sich vor allem auf die Geschichte des jüdischen Volkes, die durch Verfolgung und Wanderschaft und dem Leben in der Diaspora geprägt ist. Die junge Generation jüdischer Intellektueller ist sich einer solchen Geschichte ihres Volkes bewusst und erkennt viele Besorgnis erregende Zeichen in ihrer Gegenwart.

Die gesellschaftliche Ausgrenzung und der Antisemitismus spiegeln sich in den zwischenmenschlichen Verhältnissen ihrer Umgebung wider. Mittelman schildert den Geisteszustand der jungen Generation jüdischer Intellektueller mit folgenden Worten: „Das Gefühl der existentiellen Gefährdung und der Entfremdung, das sich vor allem unter der intellektuellen Schicht des deutschen Judentums verbreitete, koinzidierte mit dem Bewusstsein einer zunehmenden gesellschaftlichen Isolation und politischen Ohnmacht der deutschen Intellektuellen nicht-jüdischer Herkunft.“ (Mittelman 1993: 253) Aber von einer ruhigen Akzeptanz in der Fortsetzung ihrer bisherigen Geschichte oder einer Randposition in einer öffentlich antisemitischen Gesellschaft ist keine Rede. Die Zeit des Übergangs löst eine erneute Diskussion über die jüdische Identität in der Moderne aus – die auch als die sogenannte „Judenfrage“ bezeichnet wird (Mittelman 1993: 253). Die Frage der jüdischen Identität kann man aber auch getrennt von der gesellschaftlich-sozialen Lage des jüdischen Volkes betrachten und zwar im geistigen Zusammenhang der expressionistischen Generation. Da der Bruch mit allen Werten und Denken der Vergangenheit charakteristisch für die Zeit der expressionistischen Bewegung ist, ist die erneute Auseinandersetzung mit dieser Frage nicht überraschend. Als Protest-Bewegung der jungen Generation gegen die Werte und Institutionen der Väter-Generation können die Autoren der expressionistischen Bewegung ihre jüdische

Identität nicht mehr im Zusammenhang mit der von ihren Vätern vertretener Assimilation mit der europäischen Gesellschaft identifizieren (Wallas 1988: 279-292). Die gesellschaftlichen Umstände haben sich in einer Generation nicht allzu sehr verändert, aber die neue Denkweise gibt der jungen Generation einen Schwung und Anlass die jüdische Identität zu Gunsten ihres Volkes neu zu definieren und dabei dessen gesellschaftliche Lage zu verbessern. Armin A. Wallas begründet die unterschiedlichen Auffassungen der Generationen der Väter und Söhne in Bezug auf die Frage der jüdischen Identität folgendermaßen: „Anders als ihre Väter, die der zunehmend brüchigen Assimilationsoption folgten, erlebten die Angehörigen der jungen – ‘expressionistischen’ – Generation schon von Kindheit an Ausgrenzung und Verfolgung“ (Wallas 1998: 94). Die Suche nach der Antwort auf die Frage der jüdischen Identität kann wegen der antisemitischen Erfahrungen der jüngeren Generation nicht mehr auf dem Pfad der Assimilation fortgesetzt werden. Daher wenden sich viele jüdische Intellektuelle dem Zionismus zu, doch andere junge Expressionisten, einschließlich Albert Ehrenstein, versuchen auf die Judenfrage ihre eigene Antwort zu gestalten.

Für Albert Ehrenstein ist seine jüdische Herkunft, die Erfahrungen aus der antisemitischen Umgebung seiner Jugend, ebenso wie die Frage der jüdischen Identität von großer Bedeutung für sein Weltbild und schöpferisches Werk zugleich. Hanni Mittelman stellt fest, dass Ehrenstein sich mit diesen Themen besonders oft in seinen autobiographischen Aufzeichnungen auseinandersetzt (Mittelman 2004: 581). Auch in vielen Erzählungen behandelt er das Thema des Judentums, von denen wohl die bekannteste Erzählung „Tubutsch“ (1911) ist, in welcher er sich mit der Position des jüdischen Außenseiters auseinandersetzt. Andere Erzählungen, wie „Seltene Gäste“ (1908), „Begräbnis“ (1908) und „Erziehungsroman“ (1918), befassen sich mit den gesellschaftlich-sozialen Aspekten des Judentums sowie mit seinen eigenen Erfahrungen, die er durch das Aufwachsen in einer antisemitischen und kleinbürgerlichen Umgebung macht. In seinem Aufsatz „Menschlichkeit!“ (1917) schildert Ehrenstein seine Erinnerungen zur antisemitischen Denkweise, denen er von der Volksschule bis zum Gymnasium und auch später begegnet: „Bittere Erinnerung lebt auf in mir der Tage des Volksschülers, den auf dem Wege zur Schule schuldlos das ‘Geh zum Teufi, Saujud vafluchta’ der Kameraden traf und durchstach.“ (nach

Mittelman 2004: 296) Trotz dieser Etikettierung seiner Herkunft und feindlichen Umgebung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, sieht er die Antwort auf die Judenfrage nicht in der Assimilation, die sich für ihn als „Scheinlösung“ erweist (Wallas 1988: 292); weder im Zionismus, dessen Ziel er als einen „jüdischen Nationalpark“ beschreibt (Mittelman 2004: 298). Der Zionismus ist nach Ehrensteins Schreiben als eine weitere Form der Ausgrenzung zu verstehen, die sich das jüdische Volk selbst aufzwingt, indem es sich in eine Ecke der Welt zurückziehen will.

Nach der Forschung Hanni Mittelmanns sieht Ehrenstein, wie auch andere expressionistische Autoren jüdischer Herkunft, die Antwort auf die Judenfrage in den Konzepten der Diaspora und des Exils, deren historisch-negative Bedeutung sie neu interpretieren und in eine positive Bestimmung umwandeln (Mittelman 1997: 186). Das Exil erhält nach dieser neuen Denkweise die idealisierte Symbolik einer geistigen Mission und die Diaspora erscheint als der Botschafter dieser neuen jüdischen Identität. In diesem Zusammenhang versteht Ehrenstein das jüdische Volk als das „Volk des Buches“, welches „als symbolischer Vertreter der Geistigkeit und Intellektualität in einer materialistischen Welt steht“ (Mittelman 1997: 188). Mit diesem Gegensatz zwischen der Gesellschaft und dem jüdischen Volk bzw. einem einzelnen jüdischen Außenseiter setzt sich Ehrenstein besonders in seinen frühen Erzählungen auseinander. Dieser Gegensatz stellt aber auch ein bedeutendes Thema in seinem Gesamtwerk dar, da sich Ehrenstein kontinuierlich mit der Rolle des Intellektuellen in seiner Gesellschaft und deren gegenseitiger Beziehung befasst. Es muss jedoch betont werden, dass diese Auffassungen über die jüdische Identität als das Ergebnis eines Schwungs der jüngeren Generation jüdischer Intellektueller entstehen und vor und während des Ersten Weltkriegs verfasst sind. Sie spiegeln sich zwar positiv in Ehrensteins Frühwerk wider, aber in seinen späteren Werken erscheinen die Konzepte des Exils und der Diaspora in ihrer ursprünglichen, negativen Bedeutung. Die Vision dieses jüdischen Intellektuellen zerbricht an seiner eigenen Realität.

3. Der Anfang des roten Fadens

Im literarischen Nachlass von Albert Ehrenstein befinden sich 64 vollendete Erzählungen. Die Erzählungen, die für diese Arbeit gewählt wurden, sollen als repräsentative Beispiele Einsicht in Ehrensteins seelische Biographie anbieten und dabei die sich in ihnen widerspiegelnde Sinnlosigkeit im Weltbild dieses Autors enthüllen. Möglicherweise konnten auch zahlreiche andere Erzählungen Ehrensteins diesem Zweck noch besser dienen, doch die vorhandene Sekundärliteratur über die ausgewählten Erzählungen war auch eine bestimmende Bedingung für ihre Auswahl.

Da Ehrensteins Dichtung als ein „Spiegel seiner Sehnsüchte“ beschrieben wird (Soergel/Hohoff 1964: 204), kann sein Prosawerk demnach als ein Spiegel seiner Erfahrungen und Wirklichkeitsbewältigung beschrieben werden. Die Themen und Fragen, mit denen er sich in der Realität auseinandersetzt, überträgt er in seine Erzählungen. Wenn man Ehrensteins Lebensweg bedenkt, ist es nicht überraschend, dass er sich vor allem mit den Themen des Judentums, der Identität, der Rolle des Dichters sowie mit den Themen der gesellschaftlich-sozialen Problematik und der unerwiderten Liebe beschäftigt. Viele literarische Elemente aus seinen frühen Erzählungen kann man in seinem gesamten Nachlass wieder erkennen und ihre Entwicklung demnach verfolgen. Zum Beispiel betonen Soergel und Hohoff drei Grunderlebnisse Ehrensteins, die immer wieder auftreten: „Die Verzweiflung des Ich und des Juden, die Liebe und der Tod“ (Soergel/Hohoff 1964: 205). Auch die Figuren von Dichtern und Künstlern als Protagonisten sind eine Konstante, ebenso wie die Motive der Flucht oder der Suche. Tiere haben auch einen besonderen Platz in Ehrensteins Universum, wobei die Symbolik der Haustiere und Insekten besonders auffällt. Eine weitere Besonderheit in Ehrensteins Erzählungen ist die Erscheinung von verschiedenen Dichotomien: Realität und Phantasie, Liebe und Tod, Flucht und Konfrontation und natürlich auch Sinnessuche und Sinnesmangel. Die Methoden von Ehrensteins Wirklichkeitsbewältigung sind jedoch spezifisch in dem Sinn, dass sich in seinen Werken zwei Arten von literarischen Welten unterscheiden lassen:

In Albert Ehrensteins Gedichten und Erzählungen befinden wir uns in einer radikal entfremdeten Welt, einer Tubutsch-Welt der Öde, des Absturzes in Nichts. Gleichzeitig sucht Ehrenstein aber nach Reservaten der Utopie, in den Fluchträumen Antike und China und in der Welt der Märchen fahndet

er nach Orten des Möglichen. Jedes Element der Hoffnung wird aber sofort relativiert, als vorläufig und unsicher erkannt. (Wallas 1988: 290)

Dieser Unterschied bezieht sich in erster Linie auf den Handlungsort der Erzählungen, die sich entweder in realen Orten oder in imaginäreren literarischen Welten abspielen. Die Erzählungen, die sich in solchen Realräumen abspielen, stellen die von Armin A. Wallas oben beschriebene „radikal entfremdete Welt“ (Wallas 1988: 290) dar. Das sind die realen Orte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, der Schweiz und der Vereinigten Staaten von Amerika, aber am häufigsten handelt es sich um die Stadt Wien. Den zweiten Teil von Ehrensteins Universum bilden die Erzählungen, die von Wallas als die „Orte des Möglichen“ beschrieben sind (Wallas 1988: 290). Ehrensteins Fluchtphantasien bringen den Leser in wiedererfundene Orte der Antike, in groteske Märchenwelten, oder in entfremdete Welten, die in ihrer Perspektive die Ferne des Weltalls widerspiegeln. Im Anhang dieser Arbeit befinden sich noch zwei von mir erstellte Grafiken, auf welchen alle Erzählungen Ehrensteins nach ihrem Handlungsort klassifiziert werden. Diese Grafiken zeigen auch, dass Ehrenstein die Auffassung über die zwei Ebenen seines Daseins in sein Prosawerk übertragen hat.

Ausgehend von diesem Verständnis wird in dieser Arbeit auch untersucht, ob Ehrensteins literarischer Ansatz aufgrund von zwei grundlegenden Prinzipien interpretiert werden kann. Das sind das Prinzip der Dekonstruktion und das Prinzip des Eskapismus. Die Erzählungen, die sich in realen Orten abspielen, stellen das Prinzip der Dekonstruktion dar und die Erzählungen, die sich in imaginären Orten abspielen, stellen das Prinzip des Eskapismus dar. Gemeinsam allen diesen Erzählungen ist aber der Ausdruck der Sinnlosigkeit, der Albert Ehrensteins Weltbild zusammenfasst und widerspiegelt. Dieses Weltbild wurde schon am Anfang seiner schöpferischen Arbeit festgelegt, in der Erzählung „Ritter Johann des Todes“, die den symbolischen Anfang dieses roten Fadens der Sinnlosigkeit darstellt. Auf die Bedeutung dieses Konzepts für das Prosawerk Ehrensteins deutet auch Hanni Mittelman an, die schreibt, dass man in seinen Erzählungen eine Antizipation der Existenzphilosophie des 20. Jahrhunderts erkennen kann (Mittelman 1992: 114). Demgemäß kann man Albert Ehrenstein als einen Vorläufer des Existentialismus bezeichnen.

3.1. „Ritter Johann des Todes“ (1910)

Im Jahr 1901 schreibt der damals 14-Jährige Albert Ehrenstein seine erste Erzählung unter dem Titel „Ritter Johann des Todes“. Geschrieben am Anfang eines neuen Jahrhunderts, steht diese Erzählung symbolisch und prophetisch auch am Anfang seines Prosawerkes. „Ritter Johann des Todes“ handelt von der ewigen Suche nach dem Sinn des Lebens aus der Perspektive einer Figur, die von ihrem Schicksal gefangen ist und aus ihrer Realität ausbrechen will. Die zentralen Themen der Sinnlosigkeit und der Realitätsflucht, die schon in dieser ersten Erzählung auftreten, sind Konstanten, die sich durch Ehrensteins gesamtes Prosawerk ziehen.

Wie Hanni Mittelmannt bemerkt, ist diese Erzählung im sprachlichen Gestus der klassischen Heldensagen geschrieben (Mittelmannt 1991: 505). Ehrenstein verwendet rhythmische Wiederholungen, die sich auf den Titelhelden beziehen, ebenso wie die Symbolik und Motive, die charakteristisch für klassische Heldensagen sind. Die Handlung schildert dagegen den expressionistischen Bruch mit den Werten der vorangehenden Zeit bzw. sie folgt einer Groteske der Heldensage, die im Gegensatz zu deren ursprünglichen Eigenschaften verläuft. Anstatt die Gestalt und Heldentaten eines Ritters im klassischen Sinn zu schildern, gestaltet Ehrenstein einen Anti-Helden und dessen Anti-Taten: Der Ritter ist nicht auf der Suche nach Liebe oder Ehre, er lässt einen Drachen am Leben, lehnt eine Jungfrau ab und tötet Unschuldige.

Der Ritter steht in Opposition zu seinem klassischen Selbst und er handelt im Gegensatz zu seiner vorbestimmten Rolle. Demnach kann man die Figur des Ritters als ein Sinnbild des expressionistischen Dichters betrachten, der sich gegen seine vorausgesetzte Rolle wehrt, oder sogar als das Alter Ego von Albert Ehrenstein, der diesem Ritter auch eine jüdische Herkunft zuweist: „Ritter Johann des Todes, ich muss es schon sagen, zu ihm kam nicht der Tod! Und er war ihn ehrlicher suchen gegangen als sein Urgroßvater, der ewige Jude.“ (Ritter, 14) Mit der Figur des ewigen Juden leitet Ehrenstein ein weiteres bedeutendes Element in seine erste Erzählung ein, nämlich den sogenannten Ahasver-Mythos, welcher von großer Bedeutung für seine späteren Werke, ebenso wie für sein Weltbild ist. Mit der Bedeutung des Ahasver-Mythos in Ehrensteins Werk hat sich besonders Armin A. Wallas befasst, der die Gestalt des Ritters folgenderweise deutet: „*Ehrenstein hingegen versteht Ritter Johann des Todes – wie*

Tubutsch – als ahasverische Gestalt, die vor der Sinnlosigkeit des irdischen Lebens in den Tod flüchtet;(die Frau hingegen fasst er als Inkarnation kleinbürgerlicher Banalitäten auf).“ (Wallas 1994: 216ff.; Kursivschrift im Originaltext) Für die klassische Figur des Ritters ist die Suche nach Abenteuern charakteristisch, aber mit der Einleitung des Ahasver-Mythos wird der Protagonist, jetzt ein Urenkel Ahasvers, auf eine ewige Wanderschaft bestimmt. Am Anfang der Erzählung, als sich Ritter Johann des Todes auf die Suche nach neuen Abenteuern begibt, sagt seine Frau zu ihm: „Vergebens fährst du aus! Bleib! Morgen gibt’s Eichelsuppe und Geselchtes mit Spinat... Du wirst schon sehen!“ (Ritter, 13) Mit dieser banalen Aussage treibt die Frau ihren Ritter noch sicherer fort. Die Frau steht im direkten Gegensatz zu der ahasverischen Gestalt des Ritters, wobei sie Wallas als eine „*Inkarnation kleinbürgerlicher Banalitäten*“ beschreibt (Wallas 1994: 218). An diesem Beispiel kann man auch eine Anspielung auf die Position des jüdischen Intellektuellen erkennen, welcher wegen der kleinbürgerlichen Auffassungen und deren allgemeiner Sinnlosigkeit in ein spirituelles Exil⁵ vertrieben wird. Der Ritter, wie sein Schöpfer Albert Ehrenstein im wahren Leben, versucht durch eine Fluchtphantasie den Sinn seiner Existenz zu finden. Bei Ehrenstein werden verschiedene groteske literarische Welten die Destinationen seiner Fluchtphantasien, aber im Fall der Erzählung „Ritter Johann des Todes“ erscheint die Fluchtphantasie auch als eine Dekonstruktion literarischer Tendenzen in der klassischen Heldensage. Die Dekonstruktion bestehender Werte ist eines der wichtigsten Prinzipien in Ehrensteins literarischem Schaffen über welches Armin A. Wallas folgendes schreibt: „Ehrenstein stellt traditionelle mythische Elemente in Frage, relativiert sie, macht sie lächerlich; das konventionell als ‘groß’ und ‘erhaben’ Geltende dekonstruiert er, bis es auf seinen peripheren, letztlich absurden Kern reduziert ist.“ (Wallas 1994: 221) Das Prinzip der Dekonstruktion erfolgt bei Ehrenstein durch Satire und Groteske in einem solchen Ausmaß, dass nur der Eindruck der Sinnlosigkeit übrig bleibt. Nach diesem Prinzip wird auch die Sinnlosigkeit der Lage des Titelhelden und seines Anstrebens bestätigt.

⁵ Das Konzept des spirituellen Exils als bedeutendes Motiv in Ehrensteins Prosawerk, sowie in den Werken anderer expressionistischer Autoren, wird von Hanni Mittelman in „Albert Ehrenstein and the tragedy of exile“ (1992) ausgelegt.

Der Ritter Johann des Todes ist auf der ständigen Suche nach dem Neuen, was für ihn eine Änderung in seinem Leben oder in seiner Umwelt darstellt – aber er begegnet nur denselben Gestalten, denen er schon zahllose Male begegnete:

„Das verfluchte Kombinieren alter Speisen in ganz neue! – Ich hab es satt! In der Jugend schlug ich fünfzehn liebliche Drachen! Ich hab es satt. Und die liebe Jungfrau aller hundert Jahre: ist sie schmacker als all die andern Jungfern von Gewohnheit? – Ich hab es satt! Und alle gellen und keifen sie: Du wirst schon sehen...“ (Ritter, 13)

Der Ritter ist nicht nur dazu entschlossen, sein eigenes festgelegtes Schicksal mit allen Mitteln zu bekämpfen, sondern er verweigert jedem vorkommenden Wesen die Erfüllung seines Schicksals. Die literarische Figur des Ritters setzt sich gegen seine traditionelle literarische Rolle und fordert eine neue Handlung für sich auf. Die Figur des Ritters Johann des Todes wird von Ehrenstein zur Bewusstheit erweckt: es scheint, als ob sich der Ritter seines immer gleichen Schicksals in zahllosen geschriebenen Heldensagen jetzt bewusst ist und genug hat. „Ich hab es satt!“ (Ritter, 13) wiederholt der Ritter drei Mal – eine Tat, die in Bezug auf die Märchenkunde eine magische und schicksalhafte Symbolik beinhaltet (Chevalier/Gheerbrant 2007: 775). Mit dieser Tat beschließt der Ritter die Sinnlosigkeit seiner Existenz zu bekämpfen. Diese Erkenntnis treibt den Ritter zu anhaltendem Aufstand und anstatt die Gestalten in seinen Abenteuern zu umgehen (wie es bei der Begegnung mit dem Drachen und der Jungfrau der Fall ist), beginnt er seinen endgültigen Protest und tötet erbarmungslos alle folgenden auftretenden Gestalten.

Die Ersten, denen der Ritter nun begegnet, sind sechs alte Weiber, die „das Ziel erreicht zu haben glaubten“ (Ritter, 13) und sie werden vom Ritter erschlagen: „Er erschlug sie, weil sie's Ziel erreicht zu haben glaubten, indem sie, über den Weg erhoben, auf Steinen auf den Köpfen stehend, aus neuen Flaschen in neuen Gläsern neuen Branntwein sofften, den echten, reinen, patentierten sogenannten 'Dolgoruki.'“ (Ritter, 14) Die Banalität ihres Ziels, der sich auch als ein im Materialismus haftender Hedonismus interpretieren lässt, wird zur Ursache ihres Unheils. An dieser Stelle kann man auch Ehrensteins Kritik an der Gesellschaft erkennen, die materiellen Werten verfallen ist.⁶ Weiterhin trifft und erschlägt der Ritter die sogenannten Suchenden nach

⁶ Über Ehrensteins weibliche Figuren als die Exponenten einer solchen Gesellschaft berichtet Hanni Mittelmann (Mittelmann 1991: 503).

der blauen Blume: „Ritter Johann des Todes, auf seinen Fahrten, schlug noch viele andere, die – und nicht einmal auf die rechte Weis – die Erde nach der blauen Blume abgrasten... Und im Tode schrien sie alle – er aber lachte bloß (...).“ (Ritter, 14) Das Symbol der „blauen Blume“ stammt aus der Romantik und symbolisiert das Ideal der Kunst: „Der Sehnsuchtsgedanke der Romantik hängt mit dem All-Umfassen aller Künste zusammen: Sehnsucht nach dem Unwirklichen, dem Nichterreichbaren, der unwiederbringlichen Vergangenheit.“ (Lechner 1995: 188) In Bezug auf die literarische Tradition ist auch an diesem Beispiel der expressionistische Bruch mit der Vergangenheit erkennbar. Mit seiner Tat betont der Ritter die Sinnlosigkeit im Anstreben dieser Suchenden.

Letztlich begegnet der Ritter dem Teufel: „Da erschlug ihn der Ritter Johann des Todes und lachte herzhaft, wie er noch nie gelacht, daß der vom Himmel heruntergekrochen, um ihm das Neue zu sein und dann zu gellen: ‘Du wirst schon sehen!’“ (Ritter, 14) Nach dieser symbolischen dritten Anti-Heldentat gelangt der Ritter wieder am Anfang seiner Reise: „Ritter Johann des Todes, auf seinen Fahrten, mußte heim, da die Erde zu rund war.“ (Ritter, 14). Dort erwartet ihn seine Frau mit Eichelsuppe und Geselchtem mit Spinat. Trotz seiner Bemühungen aus dem Verlauf seines Schicksals auszubrechen, erreicht der Ritter wieder den Ausgangspunkt seiner Reise. Seine Welt dreht sich in einem Kreis der Sinnlosigkeit. Nach Wallas werden mit dieser unendlichen Perpetuierung der Sinnlosigkeit eskapistische Flucht-Phantasien des Titelhelden von Ehrenstein desillusioniert (Wallas 1994: 218). Neben dem Prinzip der Dekonstruktion erscheint hier zum ersten Mal auch das Prinzip des Eskapismus. Der Bezug zwischen dem Eskapismus und der Realität ist in dieser Erzählung der literarischen Welt des Ritters und der realen Welt seines Schöpfers gleichwertig. Der Ritter muss trotz seiner Flucht wieder in seine Realität zurück, ebenso wie der Schriftsteller Ehrenstein trotz seiner Flucht in literarische Welten seiner eigenen Schöpfung wieder in die Ebene der Realität zurückkehren muss.

Sprenkel bezeichnet diese Erzählung als einen „Zyklus der Enttäuschung“ und vergleicht sie mit Ehrensteins Erfahrungen in der Realität, wo seine Bemühungen auch oft vergeblich sind (Sprenkel 2004: 260). Durch die Schicksale seiner literarischen Figuren erforscht Ehrenstein einen Fluchtweg aus seinem eigenen Zyklus der Enttäuschung. Das Schicksal seiner Figuren würde sich jedoch in ihrer Umsetzung in

die Realität als unpraktisch erweisen, da diese Figuren ihr Ziel wiederholt im Selbstmord entdecken. Auch der Ritter Johann des Todes kommt letzten Endes zu dieser Schlussfolgerung, nachdem ihm die anderen Figuren den Satz: „Du wirst schon sehen!“, den man als Warnung oder Drohung interpretieren kann, in symbolischer Weise sogar sieben Mal wiederholen. Nach der dreifachen Wiederholung der Aussage „Ich hab es satt!“ (Ritter, 13), erkennt der Ritter seine Lage und sagt: „Und ich sehe doch meine Zukunft, daß ich keine Zukunft habe, klar und dicht vor mir!“ (Ritter, 13) Nach der Vollbringung seiner drei Anti-Heldentaten und der siebenfachen Warnung seiner Nebenfiguren, sieht dieser Tod-Bringer und Tod-Sucher den Weg aus der Gefangenschaft seines Schicksals im Akt des Selbstmords: „Der Ritter Johann des Todes, auf seinen Fahrten, hängte sich auf. Und freute sich an seinem Tode, dem Neuen.“ (Ritter, 14) Der Ritter findet das Ziel seiner Suche in einer letzten Tat des Widerstands gegen sein Schicksal. Mittelman verweist darauf, dass der Selbstmord in Ehrensteins frühen Erzählungen in der Regel nicht ein Zeichen der Resignation, sondern ein Zeichen des Protests ist (Mittelman 1991: 503). Ein Zeichen der Resignation des Ritters würde sich eher in einem Ende zeigen, in welchem der Ritter nach jedem Abenteuer zu seiner Frau eilt, um die noch warme Eichelsuppe zu verspeisen. Ganz im Gegenteil, protestiert der Ritter gegen die Unveränderlichkeit seines sinnlosen Schicksals mit einer letzten Tat, die letztendlich auch den Kern der Sinnlosigkeit verkörpert. Darüber hinaus spiegelt sich in diesem Ende auch der Protest des expressionistischen Autors, der sich durch die Auseinandersetzung mit traditionellen Tendenzen der Literatur, gegen sein eigenes anscheinend sinnloses Schicksal wehrt.

Die Erzählung „Ritter Johann des Todes“ stellt den symbolischen Anfang des roten Fadens der Sinnlosigkeit in Ehrensteins Prosawerk dar. Mit der Umwandlung der Figur des klassischen Ritters und seiner Abenteuer beginnt der junge Albert Ehrenstein seine Befragung der Prinzipien der Literatur und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit seiner Existenz. Die auftretenden Prinzipien der Dekonstruktion und des Eskapismus, die sich aus dem Konzept der Sinnlosigkeit ergeben, spiegeln sich aus seinem Weltbild und stehen im Kern seines Prosawerks. Am Beispiel seiner Erzählungen, die sich entweder durch das Prinzip der Dekonstruktion oder durch das Prinzip des Eskapismus mit der Realität auseinandersetzen, kann der Verlauf des roten Fadens der Sinnlosigkeit in Albert Ehrensteins Weltbild verfolgt werden.

4. Dekonstruktion als literarisches Prinzip

Der Begriff „Dekonstruktion“ ist aus den Werken des französischen Philosophen Jacques Derrida abgeleitet und bezieht sich im Rahmen der Literaturwissenschaft vorwiegend auf eine Methode der Interpretation von literarischen Texten (Rolfe 2004: 274). Diese Methode basiert auf der Voraussetzung, dass man durch die Dekonstruktion eines literarischen Texts die von dem Verfasser unbeabsichtigte Bedeutungen erkennen kann, die aus dem Text bzw. der Sprache selbst hervordringen (Rolfe 2004: 274f.). Die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Anwendung und Verständnis dieses Begriffs steht nach Derrida aber im Gegensatz zu dessen beabsichtigter Bedeutung: „Deconstruction is neither an analysis nor a critique. I would say the same about method. Deconstruction is not a method and cannot be transformed into one. It must also be made clear that deconstruction is not even an act or an operation.“⁷ (nach Rolfe 2004: 274) Die Dekonstruktion bezieht sich daher nicht auf ein analytisches Verfahren. Nach Rolfe ist die Dekonstruktion eher der Prozess des Schreibens bzw. das Schreiben selbst (Rolfe 2004: 274). Diese Deutung der Dekonstruktion bildet den Ausgangspunkt ihrer Bezeichnung als literarisches Prinzip in den Erzählungen Albert Ehrensteins. Das bedeutet Folgendes: wenn Ehrenstein sich mit den Themen der Gesellschaft, des Intellektuellen, der Identität oder der Liebe befasst, zerstört er das konventionelle Verständnis dieser Konzepte und stellt sie in einen neuen Zusammenhang bzw. er dekonstruiert sie. Die Dekonstruktion als literarisches Prinzip in Ehrensteins Werk wurde mit anderen Begriffen schon beschrieben. In diesem Sinn beschreibt Armin A. Wallas Ehrensteins Schreibmethode folgenderweise: „Ehrensteins Verfahrensweise [ist], das Hervorbrechen bzw. die Anwesenheit des Untergründigen im Alltäglichen sichtbar zu machen“ (Wallas 1998: 78). Wallas befasst sich auch ausführlich mit Ehrensteins Antike-Rezeption und beschreibt ihn gerade als einen Zerstörer und Schöpfer von Mythen (Wallas 1994). Thomas Köstner deutet im gleichen Sinn auf das Motiv des Zerfalls in „Tubutsch“ hin (Köstner 1990). Ehrensteins Märchen-Rezeption erfolgt auch nach diesem Prinzip, wie später in dieser Arbeit angedeutet wird.

⁷ [„Die Dekonstruktion ist weder eine Analyse noch eine Kritik. Ich würde dasselbe über die Methode sagen. Die Dekonstruktion ist keine Methode und kann nicht in eine umgewandelt werden. Es muss auch klargestellt werden, dass die Dekonstruktion nicht einmal eine Handlung oder eine Operation ist.“]

In der literarischen Auseinandersetzung mit seiner Realität deutet Ehrenstein immer wieder auf ihre inhärente Sinnlosigkeit. Denn nach Mittelmann scheinen „die in Ehrensteins Werk so prominenten Motive des Erfahrungs- und Sinnmangels, der Langeweile und des Ausgeliefertseins an ein sinnloses Dasein sowie der Selbstmord als letzte Konsequenz (...) einer absurden Weltanschauung verpflichtet zu sein“ (Mittelmann 1991: 502f.). Dabei stellt die Offenbarung der Sinnlosigkeit nicht nur ein Zeichen der Verzweiflung über diese Realität dar, sondern vielmehr eine Aufforderung zum Protest gegen eine solche Realität, wie es Hanni Mittelmann anhand der Motive von Tod und Selbstmord in den Erzählungen Ehrensteins beschreibt:

In Ehrenstein's stories and his poetry, the motifs of death and suicide do not represent a typically Austrian fondness for death but rather indicate despair about a stagnating society and its institutions which destroy human self-expression, individuality and happiness, while promoting social injustice. At the same time, death and suicide are not to be understood only as a mark of resignation but rather as a signal of protest against an insensitive, philistine society.⁸ (Mittelmann 1992: 116)

Die Motive des Todes und Selbstmords in Bezug auf die inhärente Sinnlosigkeit sind besonders in den Erzählungen sichtbar, die sich in einem realen Handlungsort abspielen. Diese Erzählungen werden an der von mir erstellten Grafik 4 im Anhang dieser Arbeit angegeben. Durch Ehrensteins satirischen Ansatz wird die „kakanische Lebensrealität“ (Wallas 1998: 78) in seinen Erzählungen verzerrt und in der Form einer grotesken Karikatur dargestellt. Dabei werden die verborgenen, untergründigen und banalen Elemente dieser Realität zu den zentralen Konflikten und Motiven seines literarischen Universums. Die meisten dieser Erzählungen spielen sich in Wien ab und beinhalten autobiographische Anspielungen. Erzählt werden diese Geschichten aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, der entweder ein Außenseiter, Dichter oder Künstler ist und deshalb als eine Stimme Albert Ehrensteins verstanden werden kann. Das ist besonders der Fall in der Erzählung „Tubutsch“. In den Erzählungen „Mitgefühl“ und „Selbstmord eines Katers“ ist der Ich-Erzähler ein Vertreter der Gesellschaft bzw. „ein Komplize in der

⁸ [„In Ehrensteins Erzählungen und seiner Lyrik stellen die Motive von Tod und Selbstmord nicht eine typisch österreichische Vorliebe für den Tod dar, sondern deuten eher auf die Verzweiflung über eine stagnierende Gesellschaft und ihre Institutionen hin, die den menschlichen Selbstaussdruck, Individualität und Glück zerstören und zugleich soziale Ungerechtigkeit fördern. Gleichzeitig sollen Tod und Selbstmord nicht nur als Zeichen der Resignation, sondern eher als Zeichen des Protests gegen eine unsensible, philisterhafte Gesellschaft verstanden werden.“]

Durchführung des ungerechten Weltgesetzes“ nach Mittelmanns Erläuterung (Mittelmann 1992: 117). In der Deutung von Albert Ehrensteins Weltbild befasst sich diese Arbeit zuerst mit den Darstellungsweisen der Sinnlosigkeit in dieser sogenannten „kakanischen Lebensrealität“.

4.1. „Tubutsch“ (1911)

Seit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1911 bleibt Albert Ehrensteins Erzählung „Tubutsch“ sein bekanntestes und meist erforschtes Prosastück. Die Hauptfigur des einsamen Karl Tubutsch, der wandernd durch die Straßen von Wien die Grenzen von Zeit und Raum sowie von Identität und Dasein auslöscht, wird zu einem Synonym für seinen Autor. Diese Erzählung schreibt Ehrenstein innerhalb einer Woche, im Alter von 21 Jahren, wie er es in einem Entwurf zu deren amerikanischer Ausgabe niederschreibt (Mittelmann 1991: 432). Mit dieser grotesken Erzählung hat Ehrenstein das Bild eines entfremdeten Menschen, seiner ebenso ausgrenzenden Umgebung und der Unfähigkeit von wahrhaftiger menschlicher Verbindung geschaffen, das heute vielleicht noch aktueller ist als je zuvor. Unter zahlreichen Interpretationen dieser Erzählung, beschreibt sie Hans Jansen folgendermaßen:

In der bitter-ironischen Selbstreflexion eines mit sich und der Welt zerfallenen Ich, das Wirklichkeit nur mehr in einer sinnlosen Folge skurriler bis grotesker Impressionen erfährt, und dessen Selbstvergewisserung allein noch der Name Karl Tubutsch garantiert, gelingt Ehrenstein ein ebenso nuanciertes wie eindringliches Bild moderner Entfremdungszustände. (Jansen 1986: 132)

Die fragmentarische Struktur der Erzählung, die ohne klarer Handlungsfolge und traditioneller Erarbeitung von Konflikt und Lösung erfolgt, vervollständigt die Expression einer allgemeinen Sinnlosigkeit. Tubutschs Wirklichkeit besteht aus Fragmenten in der Form von einzelnen Begegnungen mit verschiedenen Figuren oder Gegenständen, die er vergeblich in einen größeren sinnvollen Zusammenhang zu stellen versucht. Das erweist sich als besonders problematisch, da er auch sich selbst nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang zu seiner Umgebung stellen kann.

Nur noch der Name des Protagonisten erscheint als das einzige Bindeglied zu seiner Realität, an das er zurückgreifen kann: „Mein Name ist Tubutsch, Karl Tubutsch. Ich

erwähne das nur deswegen, weil ich außer meinem Namen nur wenige Dinge besitze...“ (Tubutsch, 36). Diese Aussage, die den Ausgangspunkt seiner Erzählung darstellt, wird auch zu ihrem Schlusspunkt. Ähnlich wie der Ritter Johann des Todes, dreht sich Karl Tubutsch in einem sinnlosen Kreis und gelangt am Ende seines Wanderns wieder am Anfang seiner Sinnessuche. Ritter Johann des Todes und Karl Tubutsch sind auch in weiteren Aspekten verwandte Figuren. Obwohl der Erstere in der Umgebung der klassischen Heldensage und der Letztere im Milieu der Großstadt Wien herumirrt, befinden sich beide auf der Suche nach einer Änderung in ihrem Zustand bzw. nach einem Paradigmenwechsel ihres Daseins. Armin A. Wallas bezeichnet beide Figuren als ahasverische Gestalten, moderne Erscheinungsformen des Mythos des Ewigen Juden, die Ehrenstein zu einer neuen mythischen Gestalt des irrenden und leidenden Menschen umwandelt (Wallas 1994: 221). Als Ausläufer dieses Mythos sind sie vornherein zur ewigen Wanderschaft bestimmt. Genauso wie Ritter Johann des Todes, befindet sich auch Tubutsch in einer ewigen Wiederholung desselben Schicksals, wobei er trotz seiner Bemühungen wieder am Anfang eines Gleichen gelangt. Tubutsch kann die Ursache seines Zustands nicht mehr erkennen: „Danach zu forschen zu wollen, ist vergeblich, töricht wie alles Fahnden nach einer Ursache auf dieser Welt.“ (Tubutsch, 36) Er ist sich seiner aktuellen Lage bewusst, er ahnt die Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit seines Daseins:

Ich sehe nur die Wirkung und Folge; daß meine Seele das Gleichgewicht verloren hat, etwas in ihr geknickt, gebrochen ist, ein Versiegen der inneren Quellen ist zu konstatieren. Der Grund davon, den Grund meines Falles vermag ich nicht einmal zu ahnen, das Schlimmste: ich sehe nichts wodurch ich in meiner trostlosen Lage eine wenn auch noch so geringe Änderung eintreten könnte. (Tubutsch, 36)

Die Abwesenheit einer Ursache bzw. eines Ereignisses in einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit, der seinen Zustand hervorgebracht hatte, betont umso mehr die symbolische Ewigkeit, die man mit den ahasverischen Mythos verbindet. Der Zerfall der Zeit zeigt sich auch in der Wahrnehmung ihres Verlaufs bzw. ihres Stillstandes nach der Wahrnehmung des Titelhelden: „Ich glaube nicht, daß es Wochen, Monate, Jahre gibt, es sind immer wieder nur Tage, Tage, die ineinanderstürzen, die ich nicht durch irgendein Erlebnis zu halten vermag.“ (Tubutsch, 36) Mit der ewigen Wiederholung von immer gleichen, leeren Tagen, erlebt Tubutsch das gleiche Schicksal wie der Ritter

Johann des Todes in seiner immer gleichen Heldensage, wobei sich beide nach dem Neuen sehnen. Für Tubutsch wäre das Neue irgendein Erlebnis, weshalb er jedes eigenartige Detail in seiner Umgebung wahrnimmt und sich krampfartig damit beschäftigt. In diesem Sinn beschreibt sich Tubutsch folgendermaßen: „Leute wie ich, deren Schwerpunkt außer ihrem Selbst liegt, irgendwo im Universum... jedem Eindruck hingegeben sind wie Wachs... die müssen ihr Sensorium unaufhörlich füttern und sei es mit Geschäftsschildern, um über gähnende Leere hinwegzukommen.“ (Tubutsch, 42) Die Erzählung gleicht einer Meditation über seine trostlose Lage, wobei die Stimmung zur Resignation neigt, sich aber halbwegs durch Tubutschs Beschäftigung mit unlogischen Einzelheiten in hervorragende Satire umwandelt. So sind zum Beispiel: die Begegnung mit dem parfümierten Wachmann, die Tubutsch regt eine Dissertation mit dem Titel „Von Wachleuten und ihren Gerüchen“ vorzuschlagen (Tubutsch, 37); das Essen in roten Glacéhandschuhen (Tubutsch, 47), welche er nur trägt, um über sie gefragt zu werden; oder Tubutschs Empörung über Bettler, die einen einfach alleine stehen lassen, nachdem man ihnen etwas gibt (Tubutsch, 54); sowie ähnliche satirische Wirklichkeitsbilder aus denen diese Erzählung besteht, ein humorvoller Gegensatz in der Darstellung eines bedrückenden und leeren Daseins. Wallas zufolge, interpretiert Ehrenstein dieses Werk als eine zwischen Ernst und Ironie oszillierende Schöpfung (Wallas 1994: 193). Der humorvolle Aspekt dieser Erzählung bleibt in deren Erforschung oft im Schatten des vorherrschenden Aspekts des Zerfalls, wobei Ehrenstein gerade durch „Phantasie und Witz die Welt der bürgerlichen Normalität vergebens zum Schweben zu bringen versucht“ (Mittelmann 1997: 184). Ehrensteins satirischer Ansatz enthüllt nämlich die Banalität und die Sinnlosigkeit der kleinbürgerlichen Gesellschaft, deren Gegensatz zum intellektuellen Außenseiter den zentralen Konflikt dieser Erzählung darstellt.

Karl Tubutsch ist der Außenseiter *par excellence*. Mittelmann deutet darauf hin, dass er sich als Jude und als Intellektueller in Bezug auf die Gesellschaft in einer zweifachen Außenseiterposition befindet (Mittelmann 1997: 183). Seine Kontakte mit anderen Menschen erfolgen mechanisch und wenn er versucht, einen sinnhaften Kontakt herzustellen, bleibt er an einer unsichtbaren Wand stehen, die die Ebenen von Kleinbürgertum und Intellektualität voneinander trennt. Ein Beispiel für diese Barriere ist die Begegnung von Tubutsch und seinem Verwandten. Der Verwandte informiert ihn

darüber, dass ihn seine Frau verlassen hat und dann wieder zurückgekehrt ist, worauf Tubutsch Folgendes erwidert: „Ich sagte, das komme oft vor. Auch ich hätte zuerst mit Stahlfedern geschrieben, sei dann zur Füllfeder übergegangen, um enttäuscht wieder auf die Stahlfeder zurückzugreifen, ohne deswegen die Hoffnung aufzugeben, dereinst in den Besitz einer Schreibmaschine zu gelangen.“ (Tubutsch, 40) Tubutschs elegante Warnung wird von dem Verwandten als eine Verkaufsmöglichkeit neuer amerikanischer Füllfedern interpretiert. Die meisten Figuren in dieser Erzählung stellen ähnliche Verkörperungen von kleinbürgerlichen Banalitäten dar. Ein bedeutsames Beispiel ist das des Zwergbulldoggs, der als die Verkörperung des Kleinbürgertums und dessen Materialismus verstanden werden kann. Der Hund ist nämlich mit sich selbst äußert zufrieden und reagiert nur auf die Möglichkeit von konkretem Nutzen.⁹ Wenn jemand ihm mit Karlsleber oder Wurst entgegen kommt, hört er auf jeden möglichen Namen, wenn man ihn aber streicheln oder verschönern will, dann wird man ignoriert oder angeknurrt. Noch symbolischer erscheint die Situation in welcher die Figur von Ahasver dem Hund mit einer Pinkelwurst entgegen kommt. Der Hund, den der Fremde anscheinend irritiert, greift Ahasver an und Ahasver „spuckt ihm dämonisch zwischen die Augen und der Hund dreht sich wie wahnsinnig im Kreise herum (...)“ (Tubutsch, 55), bis der Zwergbulldogg erschossen werden muss. Wenn man die Gestalt von Ahasver in Ehrensteins Werk nach der Interpretation von Wallas als ein Symbol für das Judentum betrachtet (Wallas 1994: 223), dann äußert sich in dieser Auseinandersetzung die Unwilligkeit der kleinbürgerlichen Gesellschaft das jüdische Volk zu akzeptieren, auch wenn sie einen konkreten Nutzen davon haben kann. Nach Hanni Mittelmanns Beschreibung von Ehrensteins einsamen Protagonisten kann diese Situation als eine Auseinandersetzung von materiellen und geistigen Werten interpretiert werden:

While Ehrenstein's lonely heroes embody Jewish exiled existence, they also represent the tragic face of spirituality in a materialistic world. (...) They are forever unable to gain acceptance and recognition in a society that is depicted as being governed by purely materialistic values and the cynical ethics of power, achievement and success.¹⁰ (Mittelmann 1992: 114)

⁹ In Albert Ehrensteins Erzählungen sind Tiere oft die symbolischen Träger von Ideen. Zum Beispiel: der Kater in „Der Selbstmord eines Katers“ (1911), die Seebären in „Tod eines Seebären“ (1910), der Hund in „Captain“ (1943) oder der Kater in „Malice in Underland“ (1947).

¹⁰ [„Während Ehrensteins einsame Helden die jüdische Exil-Existenz verkörpern, stellen sie auch das tragische Gesicht der Geistigkeit in einer materialistischen Welt dar. (...) Sie sind für immer unfähig Akzeptanz und Anerkennung in einer Gesellschaft zu finden, die von rein materialistischen Werten und der zynischen Ethik von Macht, Leistung und Erfolg regiert wird.“]

Demnach können Ehrensteins Protagonisten in ihrer Gesellschaft keine Akzeptanz erreichen, da sie als Symbol der Geistigkeit im direkten Gegensatz zum Materialismus bzw. der Intellektualität im Gegensatz zur Kleinbürgerlichkeit stehen. Aus diesem Zusammenhang zieht Mittelmann die Schlussfolgerung, dass die Außenseiterexistenz einer sogenannten Insiderexistenz bevorzugbar ist, wobei auch Tubutsch und seine Lage als positiv erscheinen (Mittelmann 1997: 184). Obwohl Tubutsch eine Verbindung mit dieser Gesellschaft, die die gewünschte Änderung in seiner Realität bedeuten würde, herzustellen versucht, sind die Gestalten dieser Gesellschaft in ihrem Weltbild einheitlich begrenzt und können Tubutschs Isolation und Verbindungsversuche weder erkennen noch verstehen. Wie ein Geist wandert Tubutsch durch die Straßen von Wien: „Allein irre ich in der großen Stadt umher. Niemand schenkt mir Beachtung.“ (Tubutsch, 40) Die andauernde Isolation resultiert in dem schon erwähnten Motiv des Zerfalls, welcher sich auf den Zerfall des Ichs und dem Zerfall der Wirklichkeit bezieht (Wallas 1986: 1). Der Zerfall des Ichs bzw. der Identität zeigt sich zuerst in Tubutschs Ansicht über seinen eigenen Namen, aber auch in seinem Nachdenken über die Rolle des Dichters, den er als einen bloßen „Tierstimmenimitator“ (Tubutsch, 56) bezeichnet. In seinem satirischen Ansatz zögert Ehrenstein nicht sich auch mit der Desillusionierung seiner eigenen Beschäftigung als Dichter zu befassen: „Wozu noch weiter den entnervenden Widerstreit kleinlicher Schicksale mit ungeheuren Gefühlen und Vorstellungen herunterwürgen?“ (Tubutsch, 56). Das dichterische Bemühen in der Gestaltung bedeutender Werke zerfällt an deren satirischer Erläuterung und wird ebenso in den Kontext einer allgemeinen Sinnlosigkeit gestellt.

In diesem Zusammenhang wird auch die in dieser Erzählung vertretene Umkehr in Weltordnungen betont, die vor allem mit dem Beispiel des Todes zweier Fliegen erkennbar ist (Mittelmann 1991: 506). Das Ertrinken der zwei Fliegen in seinem Tintenfass erlebt Tubutsch als ein schicksalhaftes Ereignis. Wieder einmal wird ein banales Ereignis in Ehrensteins Universum zum Sinnbild einer höheren Gewalt, welches in diesem Fall seine dichterische Tätigkeit beeinflusst:

Bei dem Unbekanntbleiben kühnster Heldentaten wird niemand mein Entschluß überraschen: alles, was ich in Hinkunft noch aufzuzeichnen habe, um es noch vergänglicher zu machen, mit Bleistift niederzuschreiben; eher kann man mir Selbstsucht nachweisen in meinem pietätvollen Vorgehen den

Fliegen gegenüber. Denn was kann besser zu meiner Stimmung passen als der für andere, robuster geaderte vielleicht gar nicht wahrnehmbare Geruch ihrer Verwesung? (Tubutsch, 42)

Das Tintenfass, als ein Symbol der dichterischen Tätigkeit interpretierbar, wird zum Grab zweier Lebewesen, die für den Rest der Welt von keiner Bedeutung sind. Denn in dieser Gesellschaft sind die Fliegen Außenseiter wie Tubutsch selbst. Bis zu ihrem Tod schenkt ihnen niemand besondere Beachtung, wonach aber auch nur Tubutsch ein Zeichen in ihrer Tat erkennt. Indem die Fliegen gerade das Tintenfass als das Ziel ihres letzten Ausdrucks wählen, stellen sie den Sinn der dichterischen Tätigkeit in Frage, die sich nur mit dem Schönen oder Großen befasst, wobei das Alltägliche und das Reale vernachlässigt wird. Ihr „Doppelselbstmord aus Liebe“ (Tubutsch, 41) kann demnach als ein Aufstand gegen ihre Lage angesehen werden, ebenso wie Tubutsch mit der Suche nach einem neuen Erlebnis seine eigene Lage zu ändern versucht. Tubutsch beschließt die Fliegen im Tintenfass liegen zu lassen und fängt von jenem Zeitpunkt an, mit Bleistift zu schreiben, wobei das Tintenfass zum Gedenkmal seines Daseins wird. Mit diesem Ereignis wird der Teil seiner Identität, der durch die dichterische Arbeit gekennzeichnet ist, in ihrer Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit entlarvt und trägt dem erwähnten Motiv des Zerfalls der Innenwelt bei.

Nach Köstner bewirkt der Zerfall der Innenwelt in dieser Erzählung auch den Zerfall der Außenwelt, wobei beide auf ihren begrifflichen Kern reduziert werden (Köstner 1990: 235f.). Tubutschs Identität reduziert sich auf seinen Namen, die Zeit reduziert sich auf Tage und der Raum erscheint nur noch als eine Illusion im Auge des Betrachters. Der Zerfall ist so drastisch und umfangreich, dass der Titelheld nur noch die Gewissheit von einer allgemeinen Materie wahrnehmen kann:

Ich aber weiß nicht, welches die Regenschirme, welches die Bücher und welches die Heringe sind: vor meinen Augen verschwimmen alle Unterschiede, sie werden mir zu minimal, als daß ich in den scheinbar so diversen Gegenständen mehr als geringfügige Abstufungen ein und derselben Materie zu erblicken vermöchte... Abstufungen, die ewig wiederehren, während bloß die menschliche Ausdrucksweise wechselt. (Tubutsch, 43)

Die obige Aussage über die „Abstufungen, die ewig wiederkehren“ kann man mit der Aussage des Ritters Johann des Todes vergleichen, „Das verfluchte Kombinieren alter Speisen in ganz neue“ (Ritter, 13). Der Inhalt ihrer Realität sind nur Variationen ein und derselben Materie bzw. eines immer gleichen Schicksals, welches sinnlos ineinander kreist. Tubutsch weiß nicht mehr, wo seine Identität beginnt oder endet, ebenso wie er nicht mehr Zeit und Raum voneinander oder von sich selbst unterscheiden kann, weder noch Sachen oder Lebewesen. Die gesamte Materie aus der seine Welt besteht, wird unstabil und austauschbar. Sogar Identität und Raum können ausgetauscht werden: „Ich möchte auch die zweitlängste Gasse von Wien sein... mir wäre dann leichter.“ (Tubutsch, 42) Ebenso erwachen Gegenstände zum Leben, wie z.B. Tubutschs Stiefelknecht, der eine Hauptrolle für sich anfordert. In dieser Scheinwelt erreicht Tubutsch seine erfolgreichste zwischenmenschliche Interaktion mit einem Betrunkenen. Während Tubutsch auf der Linzerstraße wandert, wird er von einem Betrunkenen gefragt wo sie sich befinden und auf Tubutschs Antwort, sie befinden sich auf der Linzerstraße, erwidert der Betrunkene:

‘Dö gibt’s ja gar net’, scholl es zurück. ‘Sie haben gewiß zuviel Schopenhauer konsumiert, guter Mann!’ ‘Da schneidens eahna aber gründli, dös war Zöbinger Riesling’, entgegnete der nur von Herrn Pallenberg darzustellende Unbekannte, und ich sann darüber nach, ob nicht vielleicht auch Schopenhauer, von Dionysos hinweggerafft, auf seine berühmte Theorie gekommen sei. (Tubutsch, 43)

Die Aussage des Betrunkenen, dass es die Linzerstraße eigentlich nicht gibt, begreift Tubutsch als eine schopenhauerische Bemerkung. Diese Einsicht ermöglicht ihm den Zerfall von Raum und Zeit wahrzunehmen: „Die Theorie des Betrunkenen hatte etwas für sich, denn wirklich: nahm man der Linzerstraße die Zeit weg, dann blieb nichts als übrig als Materie, die sich hie und da den Spaß erlaubte, sich aus dem Cambrium in die zweitlängste Gasse von Wien zu verwandeln...“ (Tubutsch, 43) Der Zerfall der Außenwelt gibt Tubutsch die Möglichkeit einer Fluchtphantasie in die Vergangenheit, was ein häufiges und bedeutendes Motiv in Ehrensteins Erzählungen ist. Wallas gibt zu bedenken, dass die Vergangenheit für Ehrenstein und in diesem Fall auch für Tubutsch, eine Utopie darstellt – aber da sie nun mit dem Zerfall von Raum und Zeit erreichbar ist, verliert sie leider ihren Sinn (Wallas 1994: 193). Dabei zerfällt die Fluchtphantasie genauso schnell, wie sie erbaut wird. Als ob sich der Betrunkene Tubutschs kurzer

Reise in die Vergangenheit bewusst ist, fragt er ihn wieder wo sie sich befinden. Nachdem ihn Tubutsch wieder versichert, sie befinden auf der Linzerstraße, erwidert der Betrunkene: „Scho wieder!“ (Tubutsch, 43). Auch diese Aussage wird von Tubutsch viel ernster wahrgenommen als sie gemeint wird: „Man mußte vermutlich herben Weines voll sein, um das Gesetz von der ewigen Wiederkehr des Gleichen zu entdecken.“ (Tubutsch, 43) Tubutsch erkennt, dass seine eigene Weltansicht aus dem Unterbewusstsein des Betrunkenen hervordringt. In diesem Sinn bekommt die ewige Wiederkehr des Gleichen eine kosmische Bedeutung, die für alle Figuren in Albert Ehrensteins Universum gleich ist. Auf seiner Suche nach dem Neuen wandert Karl Tubutsch, durch Wien, durch Raum und Zeit, von Gestalt zu Objekt und in seinem Inneren, von einer Identität zur anderen. Doch am Ende ist es egal, ob er für einen Moment von einem Dichter zum Erfinder wird, zu Marius auf den Ruinen von Karthago sitzend oder zur einer gefeierten Diva. Nach dem Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen wird er früher oder später wieder Karl Tubutsch: „Und als ich im Schein des zusammensinkenden Wachsstengels aus der Visitenkarte, die auf der Tür meines Kabinetts mit separiertem Eingang prangt, ersah, daß ich der Herr Karl Tubutsch war, da sagte ich leise, niedergeschmettert, nichts als: ‘Scho wieder!’“ (Tubutsch, 45) Nach dieser Anspielung auf das wahrheitsahnende Unterbewusstsein des Betrunkenen fängt Tubutsch an, wie Ritter Johann des Todes, sich mit der Idee des Todes als Erlösung zu befassen.

„Ich sehne mich nach einem Mörder“ (Tubutsch, 46), sagt Tubutsch, aber auch in diesem Aspekt bekommt er von der Außenwelt keine Beachtung. Der Tod kommt nicht zu ihm. Demzufolge erwägt Tubutsch am Ende der Erzählung die Möglichkeit des Selbstmords: „Was hält mich ab, dem allen ein Ende zu machen, in irgend einem See oder Tintenfaß zur ewigen Ruhe einzugehen oder die Frage zu lösen, welchem irrsinnig gewordenem Gott oder Dämon das Tintenfaß gehört, in dem wir leben und sterben, und wem wieder dieser irrsinnige Gott gehört?“ (Tubutsch, 55) Das Tintenfass erscheint wieder als Symbol von Tubutchs Dasein. Dieser Behälter enthält Ehrensteins Universum, in welchem die Figuren ihrem unveränderlichen Schicksal ausgeliefert sind. Armin A. Wallas hat diese Symbolik folgendermaßen beschrieben: „Das ‘bittere Tintenfaß’ ist eine Chiffre für Ehrensteins Literatur, die zunächst als Sublimation persönlichen Leidens interpretiert werden kann, gleichzeitig macht aber diese Literatur

– gerade wegen ihrer individuellen (existentiellen) Radikalität – die Entfremdungen der bürgerlichen Gesellschaft sichtbar, benennt und attackiert sie.“ (Wallas 1994: 41) Die Umstände in dieser Gesellschaft treiben den Außenseiter in das Tintenfass, welches die Gesamtheit seines Leidens verkörpert. Wie die zwei Fliegen, erwägt auch Tubutsch wegen seiner marginalisierten Lage in demselben Tintenfass sein Dasein zu enden. Doch die Frage über den Eigentümer dieses Tintenfass des Daseins führt ihn zu einer anderen Schlussfolgerung. Einerseits gehört das Tintenfass dem gnadenlosen Schicksal, aber andererseits gehört es eben dem Schriftsteller, der aus dessen Inhalt bzw. der Gesamtheit seines Leidens sein literarisches Universum gestaltet. Nach der ersten Interpretation würde das Ertrinken im Tintenfass die Resignation und Abfindung mit dem Schicksal des Außenseiters bedeuten, wie es von dieser Gesellschaft bestimmt wird, die ihre intellektuellen Mitglieder kontinuierlich ausgrenzt. Der Selbstmord als das gesellschaftlich angemessene Schicksal des Außenseiters wird von Ehrenstein nicht nur abgelehnt, sondern auch dekonstruiert. Wallas bemerkt nämlich, dass Ehrenstein in dieser Erzählung ein „Spottbild“ des Todes gestaltet (Wallas 1988: 290). In dieser Erzählung nimmt der Tod die Form verschiedener Gestalten der kleinbürgerlichen Gesellschaft an, die gerade die Banalitäten verkörpern, gegen welche sich Ehrenstein wehrt: „Ich sehe ihn nicht als schwarzen Ritter, (...) ich sehe ihn als Kondukteur, der meinen Fahrschein einwickelt, für ausgenutzt erklärt, nicht warten will bis zur nächsten Haltestelle, mich zum Aussteigen drängt...“ (Tubutsch, 58) Anders als in „Ritter Johann des Todes“, kann man in dieser Erzählung den Selbstmord nicht als Aufstand gegen die Gesellschaft oder das Schicksal verstehen, da Tubutsch erkennt, dass er durch seine zugeteilte Rolle des Außenseiters gerade in dieses Schicksal gedrängt wird. Der Aufstand gegen die Gesellschaft liegt daher in der Ablehnung des Selbstmords bzw. in einem kontinuierlichen Dasein. Mit diesem Gedanken gelangt Tubutsch wieder am Anfang seiner Geschichte, mit nichts neuem im Besitz als seinen Namen, im Einklang mit dem Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen.

4.2. „Mitgefühl“ (1910)

In der Erzählung „Mitgefühl“, die zum ersten Mal im Jahr 1910 in *Der Fackel* erschien, beschreibt Albert Ehrenstein das alltägliche Leben in dem damaligen Wiener

Arbeiterviertel Ottakring. Der Ich-Erzähler gelangt in eine metaphorische Unterwelt der Gesellschaft, wo er den Lebenszyklus ihrer Einwohner von der Kindheit bis zum Alter bezeugt. In dieser Erzählung kann man die Dichotomie der körperlichen und geistigen Ebene des Daseins und die Kritik der gesellschaftlichen Strukturen erkennen, mit denen sich Ehrenstein in vielen anderen Erzählungen und vor allem in „Der Selbstmord eines Katers“ auseinandersetzt.

Diese Erzählung ist auch repräsentativ für die Wende in Ehrensteins Prosawerk, die nach Mittelmann um das Jahr 1910 geschieht, indem sich der Autor von einer allgemeinen satirischen Kritik zu einer konkreten sozialen Kritik wendet (Mittelmann 1991: 506). Mit der grotesken Darstellung des Alltags in diesem Milieu kritisiert Ehrenstein die bestehenden sozialen und gesellschaftlichen Umstände und befasst sich mit deren anscheinender Unüberwindlichkeit. Da Ehrenstein gerade aus diesem Armenmilieu stammt, ist er besonders für diese Problematik sensibilisiert. Obwohl die Handlung von einem Ich-Erzähler übertragen wird, ist dieser nicht mit Ehrenstein selbst identifizierbar, da der Erzähler die Zustände in diesem Milieu zum ersten Mal bewusst wahrnimmt:

Gewiß war ich schon früher nach Ottakring geraten, Freunde hatten mich mehreremale zum Heurigen geschleppt, wir müssen aber wohl die Hauptstraße hinaufgefahren sein oder das Gespräch der Kameraden lenkte mich ab, sicher ist: ich sah, hörte, roch, fühlte damals nichts von dem, was mir heute zustieß, sonst wäre ich doch kaum so ratlos dagestanden, so unfähig, auf die Beobachtungen und Gefühle, die mich bedrängten, eine Antwort zu finden. (Mitgefühl, 136)

Die Figur des Ich-Erzählers wird von Ehrenstein als ein scheinbar naiver Beobachter gestaltet (Wallas 1998: 78). Besonders der Anblick auf die Kinder in dieser Umgebung, deren Aussehen von ihrer Armut, Hunger und Erkrankungen geprägt ist, bewegt den Ich-Erzähler die Rolle eines Wohltäters aufzunehmen. Doch das Misstrauen gegenüber der sogenannten „oberen Schicht“ der Gesellschaft, die der Ich-Erzähler verkörpert, scheint unüberwindlich zu sein: „Ich dürfte zu elegant gekleidet gewesen sein, als daß man mir anständige Beweggründe zugetraut hätte.“ (Mitgefühl, 136) Indem die Kinder schreiend von ihm davon laufen und ältere Frauen ihm hässliche Wörter nachrufen, wird der Eindruck geweckt, dass diese Gruppe von Außenseitern von dem Rest der Gesellschaft nur Ausnutzung erfuhr und daher keine Hilfe von ihr oder dem

Protagonisten als ihrem Vertreter erwartet oder ihm sogar zutraut. Der Ich-Erzähler, in seiner edlen Wohltäter-Rolle, fragt: „Oder es ist ein Weltgesetz, daß niemand für einen andern etwas in Wahrheit tun kann und darf?“ (Mitgefühl, 136f.) In diesem Beispiel wiederholen sich die Motive der Sinnlosigkeit und der Sinnessuche, die sich in dieser Erzählung auf die Unüberwindlichkeit der Umstände der gesellschaftlichen Struktur beziehen. Das Bezeugen der Lebensumstände in diesem Milieu erwirkt das Gefühl des Mitgefühls, welches Ehrensteins primärer Ausdruck in dieser Erzählung ist. Das Mitgefühl des Protagonisten ist der Grund, der ihn zur Erkenntnis dieser Sinnlosigkeit leitet und auch der Anlass, der ihn zu der Sinnessuche auffordert.

Für die Verwirklichung seines Ausdrucks des Mitgefühls, gestaltet Ehrensteins eines seiner eindrucksvollsten symbolischen Bilder - weshalb diese kurze Erzählung einen besonderen Platz in seinem literarischen Nachlass aufnimmt. Der Ich-Erzähler beobachtet das Spielen der Kinder in ihrer natürlichen Umgebung, wobei ein bestimmtes Spiel seine Aufmerksamkeit erregt:

Einen Ruf habe ich vernommen, er war vielleicht gar nicht mit dem Gefühl beschwert, das ich später hinein legte, und doch werde ich ihn nie vergessen. 'I möcht Erdbeer' schrei ein Kind in den stinkenden Kanal hinab, und da es nicht Weihnachten war, steht zu befürchten, daß sein Wunsch nicht in Erfüllung ging. Der beim andern Gitter dürfte 'I a' geantwortet haben. Beide konnten ihr Ideal – denn es gibt kein tieferes Symbol für den Begriff 'Ideal' und alles Streben der Menschlichkeit, der Wirklichkeit zu entrinnen, als Seine Sehnsucht nach Erdbeeren ins Kanalloch hinabzurufen – ich sage – beide konnten ihren Wunsch nicht erfüllt sehen. (Mitgefühl, 137)

Wie der Ich-Erzähler andeutet, kann in diesem unschuldigen Kinderspiel die Hoffnung erkannt werden, die durch das Motiv der Sinnessuche geprägt ist. Des Weiteren stellt der Ruf „I möcht Erdbeer“ eine Fluchtphantasie dar, welche die Kinder gerade in den symbolischen Gegensatz ihres idealistischen Strebens hineinrufen. Armin A. Wallas erkennt in diesem symbolischen Bild den Ausdruck Ehrensteins eigenen utopischen Denkens:

Im Wunsch nach Erdbeeren – als Symbol für das Unerreichbare –, den die Arbeiterkinder in die Kanalisation – als Symbol für die Unterwelt der Gesellschaft, den Ablagerungsort ihres Unrats, ihrer Verdrängung und Aggression – hineinrufen, kristallisiert sich ein Ansatzpunkt utopischen

Denkens, dessen Irrealität sich in seiner Flüchtigkeit und seiner spielerischen Funktion enthüllt. (Wallas 1998: 81)

Die Unerreichbarkeit der Utopie, welche der Ruf der Kinder nach Erdbeeren darstellt, betont den Unterschied zwischen den gesellschaftlichen Schichten und verstärkt deren Unüberwindlichkeit. Die in dieser Erzählung dargestellte Gesellschaft teilt sich demnach auf die Menschen, die Erdbeeren genießen können und die, die von ihnen nur träumen können. Diese Symbolik der Erdbeeren kann man mit jener aus antiken Mythen vergleichen, wo Erdbeeren ein Symbol für die Frucht der Lebenden sind, weshalb die Bewohner der Unterwelt sie nicht genießen dürfen (Chevalier/Gheerbrant 2007: 231).¹¹ Die Bewohner von Ehrensteins metaphorischer Unterwelt der Wiener Gesellschaft können daher ihr Ideal niemals erreichen, da sie in ihrer Suche auf die Umgebung der Unterwelt bestimmt sind. Wallas betont, dass sich Ehrenstein mit der Symbolik des Kanals und dessen Anspielung auf die Unterwelt auch in seiner Prosa-Skizze „Der Tubutschismus“ aus dem Jahr 1912 befasst (Wallas 1994: 303). Er macht auf die zahlreichen Anspielungen auf andere Erzählungen Ehrensteins in dieser Prosa-Skizze deutlich, wobei für die Erzählung „Mitgefühl“ die Bedeutung der Kanäle auf die Untergründe der Gesellschaft verweist und das Verdrängte in dieser Gesellschaft verkörpert (Wallas 1994: 303). Wie aber das Beispiel des Ich-Erzählers zeigt, wird die reale Lage dieses Milieus ignoriert bzw. verdrängt, da sich in der Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit eine überwältigende Sinnlosigkeit offenbart, die die Grundsätze dieser Gesellschaft erschüttert.

Es ist interessant, dass diese Erzählung bei ihrer Veröffentlichung noch die Überschrift „Der Weg ins Freie“ trug. Wallas zufolge ist das eine ironische Anspielung auf den gleichnamigen Titel eines Romans von Ehrensteins frühem Mentor Arthur Schnitzler (Wallas 1998: 79). Ehrensteins Anwendung des Ausdrucks „der Weg ins Freie“ bezieht sich auf ein Ideal der Lebens, welches er mit grotesken Bildern dekonstruiert und als einen Schein entblößt. Im ersten Beispiel kann man die idealistische Lebenseinstellung der Menschen in diesem Milieu erkennen: „Ich kam ins Freie. Es lagen so viele Leute dort, welche die Gegend offenbar bewunderten und die Mückenstiche wie Gerüche ignorierten, daß auch ich tapfer standhielt, und mich schließlich des Stolzes auf dies Standhalten schämte.“ (Mitgefühl, 137) Die Bewohner der metaphorischen Unterwelt

¹¹ Vgl. Die Symbolik der Erdbeeren in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ (1912).

ignorieren die negativen Umstände in ihrer unmittelbaren Umgebung auf die gleiche Weise, wie sie selbst vom anderen Teil der Gesellschaft ignoriert werden. An diesem Beispiel kann man auch Ehrensteins Gebrauch der Insekten-Symbolik erkennen, die wieder mit der gesellschaftlichen Hierarchie und deren Vertretern verbunden ist. Das zweite Beispiel für den Gebrauch dieses Ausdrucks bezieht sich auf das Motiv der Sinnessuche. In Schnitzlers Roman bezeichnet der Ausdruck „der Weg ins Freie“ die „Suche nach einer sinnerfüllten Existenz jenseits der vorgeschriebenen Bahnen des gesellschaftlichen und (offenbar weitgehend verkrusteten) geistigen Lebens der österreichischen Hauptstadt.“ (Sprengel 2004: 244) Ehrenstein verlegt diese Suche aber in den Untergrund seiner Hauptstadt und entlarvt ihre Sinnlosigkeit im Kontext dieser Umgebung, da sie sich nicht über die körperliche Ebene des Daseins erheben kann. Die Umstände dieser Umgebung ersticken die Sinnessuche von Generation zu Generation:

Im Schatten einer Wiege sitzen vom Gebären erschöpfte Frauen, die schon wieder schwanger sind, und dort geht, eng an einen nett gekleideten Burschen geschmiegt, ein vierzehnjähriges Mädchen immer weiter ins Freie hinaus. Sie ist sauber angezogen und weiß noch nichts, aber die Frauen, die dem Paar kopfschüttelnd nachblicken, die wissen, wenn sie auch kein Wort sagen... (Mitgefühl, 137)

Für das hier beschriebene Mädchen entspricht der Weg ins Freie der Suche nach Liebe. Die Frauen, die sie beobachten, enthüllen aber die Naivität ihrer Suche. Die Frauen stellen im Gegensatz zu dem Mädchen die Resignation dar, welche nach dem Zerfall von Idealen auftaucht. Sie schweigen bei ihrer Gelegenheit eine Änderung zu erwirken, ebenso wie sie schweigen, wenn sie ihre eigenen Männer beim „Spielen“ mit jungen Mädchen beobachten.

Die letzte Etappe des Lebens in diesem Milieu wird von Ehrenstein mit einem weiteren grotesken Bild dargestellt: „Ein alter Mann im städtischen Armenhaus hustete mühsam gottserbärmlich beim Fenster vor Staub und spuckte sein Leben in Blutklumpen auf die Straße – es war aufgespritzt worden, zum Hohn, aber das Pflaster war so schlecht, daß es nichts nützte.“ (Mitgefühl, 138) Die Resignation der erwachsenen Figuren ist nicht zu übersehen. Ehrenstein fasst den Lebenszyklus der Menschen in diesem Milieuzusammen: die unschuldige Kindheit, die noch Hoffnung aufweist; die naive Jugend, die durch körperliche Nähe nach dem Ideal der Liebe sucht; das Erwachsenenalter, welches in Verleugnung oder Stummheit verfallen ist; und das Alter,

von Krankheit und Armut geprägt. Alle geraten letztendlich in Vergessenheit. Der Ich-Erzähler empfindet zwar Mitgefühl für diese Figuren, aber letztendlich ist er ein Mitglied jenes Teils der Gesellschaft, der ihren Zustand verursacht. Nach seiner eigenen Fluchtphantasie in die Rolle eines Wohltäters, kehrt er in seine vorgesetzte Rolle zurück. Die Erzählung endet mit der Erkenntnis des Ich-Erzählers, dass sein eleganter Anzug und Lackschuhe die Aufmerksamkeit der Mädchen erregen: „Und von der Anziehungskraft, die diese geringen Gebrauchsgegenstände ausübten, war nur ein Schritt zu dem Wunsche ‘Auch ich möcht’ Erdbeer’, und ein Weltverbesserer starb, während die Stimme des Körpers sieghaft die Idee entwickelte, durch eine zornige Schilderung dieses Milieus ein mir noch nicht nahestehendes Mädchen in die Gegend zu locken.“ (Mitgefühl, 138) Mit der Möglichkeit einer körperlichen Liebeserfahrung geraten alle edlen Vorsätze des Ich-Erzählers in Vergessenheit. Der Ich-Erzähler handelt nicht im Einklang mit seinen Einsichten in das Unrecht, welches in der Unterwelt der Gesellschaft herrscht, sondern benimmt sich gerade auf die Weise, wie ihm am Anfang der Erzählung von den Kindern und Frauen vorgeworfen wird. Das bedeutet, dass er die Möglichkeit ergreift, die Vorteile seiner gesellschaftlichen Lage auszunutzen. Der Ich-Erzähler gebührt der körperlichen Ebene des Daseins Vorzug über die geistige Ebene. Welche Folgen eine solche Vorgangsweise auf die Seele des Menschen hat, stellt Albert Ehrenstein in „Der Selbstmord eines Katers“ dar.

4.3. „Der Selbstmord eines Katers“ (1911)

Die Erzählung „Der Selbstmord eines Katers“ wurde zum ersten Mal im Jahr 1911 in *Die Fackel* veröffentlicht. Geschrieben aus der Perspektive eines menschlichen Ich-Erzählers, handelt diese Geschichte von dem Schicksal eines schwarzen Katers namens Thomas Kerouen. Durch die Beziehung eines jungen Mannes und seines Katers befasst sich Ehrenstein allerdings mit den Themen von Macht und Schuld, die durch gesellschaftliche Verhältnisse und das Unterbewusstsein bestimmt sind. Das Motiv der Sinnlosigkeit kommt auch in dieser Erzählung wieder vor, vor allem in Bezug auf das Schicksal des Kater-Protagonisten, dessen Schicksal mit dem von Ehrensteins bekannteren menschlichen Figuren verwandt ist.

Im Unterschied zu Ehrensteins früheren Erzählungen, befasst sich der Ich-Erzähler auch in dieser Erzählung nicht mehr nur mit seinem eigenen Leid, sondern er fungiert als ein Beobachter des Leids anderer am gesellschaftlichen Rand stehender Figuren (Mittelman 1991: 506). Daher erscheint die Figur des schwarzen Katers im Mittelpunkt der Handlung, obwohl sich der Ich-Erzähler durch die Darlegung der Lebensgeschichte des Katers mit seiner eigenen Seelenlage auseinandersetzt. In dieser Erzählung bezieht sich Ehrensteins gesellschaftliche Kritik auf das Verhältnis der Gesellschaft gegenüber ihren schwächeren Mitgliedern, in diesem Fall den Tieren, aber auch auf die hintergründigen Machtverhältnisse, die ihre Lage hervorbringen. In diesem Sinn ist die Lage des Katers in dieser Gesellschaft vergleichbar mit der des Außenseiters. Schon am Anfang erfährt man, dass der Titelheld ein Einwanderer in dieser Gesellschaft ist: „Seine Eltern habe ich nicht gekannt. Auf unserem Hofe ist er nicht aufgewachsen.“ (Kater, 154) Der Handlungsort ist eine Wirtschaft, die mit ihrem Hof, Zimmern und anliegender Wise als eine Gesellschaft im Kleinen verstanden werden kann. Außerdem handelt es sich um einen sehr jungen Kater, der wegen seines schwarzen Fells von den Dienern „Czigan“ genannt wird, was offensichtlich eine Variation des Substantivs „Zigeuner“ ist. Auch diese Anspielung deutet auf die symbolische Natur des Katers als eines Vertreters aller Außenseiter.

Der Kater erhaltet von Ehrenstein eine vollständige, gewissermaßen menschliche Persönlichkeit: er ist fleißig und treu, aber auch stolz und selbstständig. Der Kater Kerouen verdient seinen Unterhalt mit dem Fangen von Mäusen, die er auch seinem Herrn bringt – aber im Hof bzw. in der Öffentlichkeit, zeigt er seine wahre Zuneigung nicht: „Sein Grundsatz schien: im Hause diene ich, außer Hause bin ich mein eigener Herr.“ (Kater, 158) Durch die Anregung seines Herrn erlebt Kerouen auch einen gesellschaftlichen Aufstieg und wird von einem einfachen Mäusefänger zum Inspektor und dann zum Industriellen, ohne dabei, zur Zufriedenheit seines Herrn, ein Parvenü zu werden. Ehrenstein stellt eine realistische gesellschaftliche Hierarchie dar, in der ein Mitglied aus der sogenannten „niedrigeren“ Schicht nur durch die Hilfe eines Mitglieds aus der „oberen“ Schicht seine Lage verbessern kann. Seine neue Position erreicht der Kater dadurch, dass er in seinem gesellschaftlichen Aufstieg nicht versucht, sich über die Position seines Herrn zu stellen. Sein Herr sagt in aller Zufriedenheit: „Es fiel ihm längst nicht mehr ein, in der Nacht auf meiner Brust zu hocken, sondern er saß

bescheiden und manierlich zu meinen Füßen auf der Decke.“ (Kater, 158). Der Ich-Erzähler, der gewisse Herr Hugo Herrensein, ist dem Kater zwar überlegen, aber in dieser Hierarchie ist er den meisten seiner Mitmenschen auch unterlegen, da es sich um einen jungen Mann handelt, der seine Matura wiederholen muss.

Die von Ehrenstein beschriebenen Machtverhältnisse in dieser Gesellschaft existieren in allen ihren Schichten, zwischen Tieren und Menschen zugleich. Das Konzept der Macht erscheint in der Form einer geistigen und physischen Dominanz über andere Mitglieder, welches Ehrenstein durch das Schicksal des symbolischen Katers kritisiert und deren Folgen auf die seelische Lage des Machtsuchers erforscht. Der Ich-Erzähler ist keine Ausnahme dieser Regel, sondern das stellvertretende Beispiel einer solchen Machtsucht und ihrer Folgen: „In mir aber lag der Wunsch und Trieb, alles zu knechten – ich heiße nicht umsonst Herrensein. Ich wollte ihn nicht brechen, aber ins Unendliche biegen, seine Seele aus ihrem Reiche jagen, sie über alle ihre Grenzen hinaus an mich bringen.“ (Kater, 158) Auf diese Weise beschreibt der Ich-Erzähler zurückblickend sein ungerechtes Verhältnis zu dem Kater. Der Kernbegriff in diesem Zitat ist „der Trieb“, welcher sich auf die Theorie der Psychoanalyse bezieht. Hanni Mittelman betont, dass diese Erzählung unter dem Einfluss der Werke Alfred Adlers und Sigmund Freuds entstanden ist (Mittelman 1991: 452). Nach Ehrensteins eigenen Aussagen war seine psychotherapeutische Behandlung bei Alfred Adler bestimmend für die Entstehung dieser Erzählung (Mittelman 1991: 506f.). Daher erscheint das Motiv der Macht nicht nur als eine Folge gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern als ein angeborenes Merkmal, welches im Unterbewusstsein jedes Lebewesens besteht.¹² Das Benehmen aller Figuren in dieser Erzählung wird bewusst oder unbewusst durch diese Machtsucht geprägt. Die Verhältnisse zwischen den Figuren werden von ihren Positionen in der gesellschaftlichen Hierarchie bestimmt und ebenfalls durch die Veränderung ihrer Position beeinflusst. Das Beispiel des Knechts und seines Pferdes namens „Teufel“ schildert die sinnlose Grausamkeit, die dieser Trieb hervorbringt, wobei die Aussage des Knechts „Halloh! der Oberteufel bin i!“ (Kater, 159), zum Leitsatz dieser symbolischen Machtsucht wird.

¹² Nach Sigmund Freuds Strukturmodell der Psyche, in welchem er das Ich, Über-Ich und Es unterscheidet, gehören Triebe zu dem tiefsten Teil des Unterbewusstseins, dem Es. In: „Das Ich und das Es“ (1923) auf gutenberg.spiegel.de.

Wenn man „Der Selbstmord eines Katers“ im Licht der Theorie der Psychoanalyse betrachtet, ist es unvermeidlich eine sexuelle Symbolik zu erkennen. Diese Anspielungen zeigen sich in Hugos Umgang mit Sabine sowie in den verschiedenen Symbolen, die nach der Theorie der Psychoanalyse als Symbole der Männlichkeit gedeutet werden können. Ein Beispiel dafür ist die erste Interaktion zwischen Hugo und Sabine: „Ich sah Radierungen von Rops durch, als Sabine in mein Kabinett trat. Schnell klappte ich die Mappe zu, damit sie mich frage, warum ich die Mappe so schnell zugeklappt habe. Natürlich fiel sie hinein. Ich verweigerte die Auskunft. Sie sagte: ‘Sie werden mir schon zeigen, Herr Herrensein!’ Ich zweifelte nicht daran.“ (Kater, 156)

Die sexuelle Anspielung wird deutlich, wenn man erfährt, dass Felicien Rops (1833-1898) ein belgischer Graphiker und Maler ist, der sich mit erotischen Themen befasst (Mittelmann 1991: 453). Das beschriebene Versprechen des jungen Hugo wird jedoch nicht realisiert. Im Fall von Hugo Herrensein bezieht sich die vorhandene Symbolik der männlichen Sexualität vor allem auf seine erotische Unzulänglichkeit. In ähnlicher Weise werden der verhängnisvolle Fußtritt, ein weißer Hahn und der Schnurrbart von Hugos Cousin als Symbole dieses Aspekts seiner männlichen Sexualität benutzt. Hugos Wunsch, Sabine zu erobern, ist mit der Demonstration seiner männlichen Dominanz eng verbunden und leitet zu der Tat des verhängnisvollen Fußtritts, mit welchem er seinen Freund Kerouen verrät. Die Folgen dieser Tat resultieren in einem überwältigenden Gefühl der Schuld und Reue. Die seelische Entwicklung des Ich-Erzählers stellt nach Mittelmanns Worten die Kernbegriffe der Psychotherapie von Alfred Adler dar und „die [der Ich-Erzähler] durch die Entwicklung von Gemeinschaftsgefühl, Minderwertigkeits- und Unzulänglichkeitsgefühle zu kompensieren versucht.“ (Mittelmann 1991: 507) Die Überwindung der Gefühle der Minderwertigkeit und Unzulänglichkeit, was die grundlegende Motivation von Hugo Herrensein darstellt, kann daher nicht durch die Dominanz über Andere erreicht werden, sondern durch eine allgemeine Beachtung und Sorge für jene, die in dieser gesellschaftlichen Hierarchie auf einer niedrigeren Position stehen. In dieser Hinsicht hat die Erzählung „Der Selbstmord eines Katers“ in Veröffentlichungen, die nach dem Jahr 1917 erscheinen, ein passendes didaktisches Motto in der Einleitung (Wiedergabe nach Mittelmann 1991: 452f.):

O Mensch, sei lieb,
Nicht nur zu dir!
Was stieß und trieb

Das arme Tier,
Den kleinen, schwarzen Kater fort?
Im Leben hilft nur selige Tat,
Zu spät wird Reue Wort.

In Ehrensteins Erzählungen stellt dieses Motto einen Einzelfall dar. Das von Mittelmann betonte Motiv der moralischen Verantwortlichkeit des Intellektuellen (Mittelmann 1991: 507) steht im Einklang mit dieser didaktischen Botschaft und der didaktischen Rolle, die der Ich-Erzähler schließlich annimmt. Während der Kater noch am Leben ist, zeigt Hugo Herrensein jedoch kein Zeichen einer solchen moralischen Verantwortlichkeit und handelt unter dem Einfluss seiner Triebe. Wie viel die Figur des Katers für sein seelisches Gleichgewicht bedeutet, begreift der Ich-Erzähler erst als es schon zu spät für das Leben des Katers ist:

Ich habe meinen besten Freund verraten. Es war nicht der erste Verrat, den ich beging und ich verriet auch nicht das Gute um des Besseren willen. Feigheit und Eigensucht, die schamvolle Furcht von dem Freunde besiegt zu werden an Größe der Ergebenheit, mit einem Worte: mein niederes Trachten trieb mich zum Mord. (...) War aber ich der Herr und hatte die dominierende Position inne, (...) – ich vergaß es nie, ich konnte es nicht verzeihen, daß ich so lange ohnmächtig unten hatte werben, dienen müssen und beförderte das Herz, das Freundesherz, mein eigenes Herz mit einem Fußtritt auf den Düngerhaufen. (Kater, 158)

Am Anfang erscheint die Verbindung der beiden Figuren als schicksalhaft: sie sind jung und rüdig und erkennen zur selben Zeit das Objekt ihrer Begierde. Die Übereinstimmung wird auch von Hugo bestätigt: „So sehr ich mich gegen aufdringliche Parallelismen sträube: Kerouen und ich scheinen Schicksalsgenossen zu sein.“ (Kater, 155) In ihrem romantischen Anstreben bleiben auch beide enttäuscht, da sie ihren Konkurrenten im Aspekt der Männlichkeit offenbar untergeordnet sind.¹³ Nachdem Hugo Sabine an seinen Cousin verliert, der „einen größeren Schnurrbart“ hat (Kater, 156), und Sabine während der Nacht in sein Zimmer trägt, verliert auch sein Seelengenosse Kerouen den Kampf um die Katze Miaulina. Die Gefühle der Enttäuschung und Melancholie sowie die Anspielung auf folgende Ereignisse, werden von Ehrenstein in die Welt der Tiere übertragen: „Und nach so einer Nacht, die von dem

¹³ Diese Ereignisse werden von Ehrenstein als die „Leiden des jungen Kerouen“ (Kater, 157) beschrieben bzw. sie stellen eine Anspielung auf Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) dar.

frechen Miauen, von dem unverschämten Gewinsel des graugestreiften Katers erfüllt gewesen, war der besiegte und verschmähte Kerouen immer sehr melancholisch gestimmt: er kam wieder zu mir.“ (Kater, 156) Nach dem Misserfolg auf der körperlichen Ebene, wendet sich der Ich-Erzähler wieder der geistigen Ebene zu. Der Kater kann nach Soergel und Hohoff als das Symbol eines besseren, des geistigen, des reflektierenden und dichterischen Ichs angesehen werden (Soergel/Hohoff 1964: 204). Daher kann die Figur des Katers auch als eine Verkörperung des Unterbewusstseins begriffen werden, die dessen geistigen Aspekt widerspiegelt. Demzufolge offenbart sich auch das Motiv des Doppelgängers. In Anlehnung auf die Erläuterung des Doppelgängermotivs von Chevalier und Gheerbrant kann behauptet werden, dass Ehrenstein durch die Gestalt eines Katers den Doppelgänger als eine Ergänzung des Wesens von Hugo Herrensein und nicht als einen fatalen Gegner gestaltet, wie es bei diesem Motiv häufiger vorkommt (Chevalier/Gheerbrant 2007: 157f.). Im Fall eines Perspektivenwechsels, in welchem man Hugo Herrensein als den Doppelgänger des Katers Thomas Kerouen betrachtet, erscheint das Motiv des Doppelgängers in dessen häufigerem Gebrauch und Hugo Herrensein wird zu dem fatalen Gegner, der den Tod des Protagonisten erwirkt.¹⁴

Den Höhepunkt der Handlung stellt der Verrat Hugo Herrenseins dar, der bei der Gelegenheit eines möglicherweise bedeutenden Gesprächs mit Sabine den Kater mit einem Fußtritt vertreibt: „Ein Fußtritt – etwas Schwarzes überschlug sich in der Luft, wirbelte einen Augenblick zappelnd über dem Düngerhaufen und fiel dann auf einen physisch minderwertigen weißen Hahn nieder, der empört ‘Kotkotkodutot’ schrie. ‘Halloh! der Oberteufel bin i!’“ (Kater, 159) Mit dieser symbolischen Tat unterordnet Hugo den geistigen Aspekt seines Wesens seinen jugendlichen Trieben, welche der weiße Hahn symbolisiert. Der Kater verschwindet in seinem Leid und entfremdet sich danach von Hugo. Dieses Ereignis wird von dem Arbeiter Janku beobachtet, der bei der folgenden Gelegenheit, als ihm der Kater etwas Essen stiehlt, den Kater mit einem Ziegelstein tötet. Das Handeln des Arbeiters wird von dem Ich-Erzähler mit der gesellschaftlichen Hierarchie und deren Machtverhältnissen begründet: „Den komplizierten Windungen unseres Benehmens nachzuirren, war er nicht geschaffen, gehorchte einem Weltgesetz. Wenn der Herr tritt, erschlägt der Knecht.“ (Kater, 161)

¹⁴ Vgl. Der Kater als Doppelgänger in E. A. Poes „The Black Cat“ (1843).

Die Schuld für den Tod des Katers liegt daher nicht bei dem Arbeiter, sondern bei dem Ich-Erzähler, da er mit dem verhängnisvollen Fußtritt den Kater von seiner gesellschaftlichen Position unter die des Arbeiters stellt. Schuld und Reue, die den Ich-Erzähler nach dem Tod des Katers überfallen, werden durch das Ausbleiben einer angemessenen Strafe noch intensiver: „Klein, außer allem Verhältnis zur Schuld ist die Strafe und groß sind die Gewissensbisse. (...) ein armseliges Tier übertraf mich an Seelengröße, vollzog geschickt das Harakiri und mir ließ es das Leben.“ (Kater, 162) Hugo Herrensein stellt sich letztendlich den Behörden und verlangt eine Strafe für seine Tat. Aber wegen der Regeln der bestehenden gesellschaftlichen Hierarchie bleibt seine Strafe aus und sein Geständnis resultiert sogar in der Anzweiflung seiner geistigen Gesundheit.

Der Ich-Erzähler versichert, dass der Kater keinen anderen Anlass hatte Essen zu stehlen, als bewusst seinen eigenen Tod zu bewirken. Mit seinem indirekten Selbstmord äußert dieser Kater seinen Protest gegen die Gesellschaft, in der körperliche Triebe und das Streben nach einer Dominanz über die Machtlosen herrschen. Das Motiv der Sinnlosigkeit in dieser Erzählung knüpft sich an Ehrensteins frühere Betrachtung über die Lage des Außenseiters in der Gesellschaft, welcher in Ehrensteins Universum ein Intellektueller bzw. ein Vertreter der geistigen Ebene des Daseins ist. Der Protest, den der Kater mit seinem Selbstmord ausübt, ist dem des Ritters Johann des Todes ähnlich, aber mit einer Bewusstheit über den Zustand der Gesellschaft, die erst Tubutsch begriffen hatte. Der Intellektuelle kann in einer solchen Gesellschaft nicht bestehen. Mit dem Beharren an unwürdigen Werten, treibt diese Gesellschaft den Intellektuellen in den Selbstmord, ohne das kleinste Anzeichen von Reue oder Schuld zu zeigen. Ehrensteins gesellschaftliche Kritik bietet aber auch eine Lösung für diese Problematik auf der Grundlage der moralischen Verantwortung des Intellektuellen, der durch die Befürwortung von Gemeinschaftsgefühl zur Verbesserung des allgemeinen Daseins führen soll.

5. Eskapismus als literarisches Prinzip

In seinem Essay „Escapism in literature and life“ versucht Warren L. Young eine neue Erläuterung des Begriffs „Eskapismus“ zu gestalten, um dessen soziales Stigma zu zerbrechen (Young 1976: 377). Nach Young bezeichnet der Eskapismus im traditionellen Sinn den Versuch eines Individuums aus der Schinderei seiner Situation in eine persönliche bzw. selbsterschaffene Utopie zu fliehen (Young 1976: 377). Auf dieser Begriffsdeutung basiert die Bezeichnung des Eskapismus als eines literarischen Prinzips in den Erzählungen von Albert Ehrenstein. Das diesbezügliche Motiv der Flucht erscheint schon in Ehrensteins erster Erzählung „Ritter Johann des Todes“, wonach es sich zu einem Leitgedanken in seinen Erzählungen entwickelt und letztendlich auch die Struktur seiner Erzählungen beeinflusst. Für Ehrenstein ist die Realitätsflucht nicht nur ein existentieller Bedarf, sondern ein literarisches Mittel, mit welchem er der expressionistischen Rolle eines „Wegbereiters der Menschheit“ (Lechner 1995: 381) näher kommt. Die Entwicklung des Prinzips des Eskapismus in Ehrensteins Erzählungen kann auch anhand der drei Gründe dargestellt werden, die nach Young zur Realitätsflucht führen:

- a) It can be viewed as a character weakness, when the escapist individual realizes that the only final escape is death
- b) It can be viewed as the moral triumph of "advancing" ones self by "self-improvement" (self-delusory as it will be seen)
- c) It can be viewed in the light of the intellectual triumph of the Greeks in developing transcendental or idealist thought, which leads to "scientific" discovery or discovery of all inclusive metaphysical systems.¹⁵(Young 1976: 377)

In diesem Sinn verweist der erste Grund der Realitätsflucht auf das Schicksal von Ehrensteins frühen Protagonisten, die die Lösung für ihr sinnloses Dasein im Selbstmord erkennen. Die ersehnte Selbstverbesserung, die sich aus dem zweiten Grund der Realitätsflucht ergibt, kann als ein Leitgedanke in zahlreichen Erzählungen

¹⁵ [„a) Er kann als eine Charakterschwäche betrachtet werden, wenn der eskapistische Mensch erkennt, dass die einzige letzte Flucht der Tod ist; b) Er kann als der moralische Triumph angesehen werden, das eigene Selbst durch „Selbstverbesserung“ „voranzutreiben“ (selbst-trügerisch, wie es zu sehen sein wird); c) Er kann im Licht des intellektuellen Triumphs der Griechen bei der Entwicklung eines transzendentalen oder idealistischen Gedankens gesehen werden, der zur „wissenschaftlichen“ Entdeckung oder Entdeckung allumfassender metaphysischer Systeme führt.“]

Ehrensteins erkannt werden, in denen die Figuren trotz ihrer Verbesserungsversuche durch ein gnadenloses Schicksal der Sinnlosigkeit ausgeliefert werden. Der dritte Grund der Realitätsflucht, der sich auf die Entdeckung eines allumfassenden metaphysischen Systems bezieht, kann in der eigentlichen schriftstellerischen Tätigkeit Albert Ehrensteins erkannt werden, der durch sein Werk die allgemein akzeptierten Auffassungen über das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, vorbestimmte gesellschaftlichen Rollen, Liebeserfüllung und andere Aspekte des menschlichen Daseins in Frage stellt, ablehnt und nach neuen Sinngewebungen sucht.

In diesem Zusammenhang beschreibt Stefan Zweig Ehrensteins Welt-Interpretation folgenderweise: „Seine wahre Welt ist das Außenhalb. (...) Von den neueren deutschen Dichtern ist mir eigentlich keiner bekannt, der so sehr wie Albert Ehrenstein aus Widerstand gegen die Wirklichkeit entstanden ist.“ (nach Wallas 1994: 517) Aus diesem Widerstand entstehen vor allem Ehrensteins Erzählungen, die sich in literarischen Gegen-Welten bzw. Fluchtwelten abspielen. Diese Erzählungen sind mit Hinsicht auf ihren imaginären Handlungsort an der von mir erstellten Grafik 3 im Anhang dieser Arbeit angegeben. Hanni Mittelman und Armin A. Wallas befassen sich beide mit den faktischen Gründen von Ehrensteins Flucht in imaginäre Welten. Mittelman erläutert sie mit dem Konzept des spirituellen Exils, welches sie als Schlüssel für das Verständnis von Ehrensteins Werk, Selbstwahrnehmung und Weltbild bezeichnet (Mittelman 1992: 112). Im ähnlichen Sinn bemerkt Wallas, dass Ehrenstein in seiner Realitätsflucht nach einer Utopie sucht und diese gleichzeitig relativiert: „Für Ehrenstein ist selbst die Idealität der Flucht-Welt verdächtig; seine Methode der literarischen Verunsicherung erfaßt auch Eutopia.“ (Wallas 1994: 427) In diesem Zitat verweist Wallas grundsätzlich auf die Prinzipien der Dekonstruktion und des Eskapismus zugleich.

Die folgenden drei Erzählungen sind repräsentativ für die drei verschiedenen Fluchtwelten Ehrensteins: die Märchen, die Antike und das Weltall. Obwohl sich diese Erzählungen in imaginären Fluchtwelten abspielen, bezieht sich die in ihnen geäußerte Gesellschaftskritik auf die Realität. Dabei verwendet Ehrenstein die Mittel der Satire, Parodie und Grotteske, um seine Kritik zu verdeutlichen und damit gleichzeitig die inhärente Sinnlosigkeit der Realität zu offenbaren.

5.1. „Ansichten eines Exterritorialen“ (1911)

Die Erzählung „Ansichten eines Exterritorialen“ ist die erste von fünf Erzählungen Ehrensteins, in denen er seine literarischen Fluchtphantasien gestaltet, die sich in die Fernen des Weltalls strecken. Die Erzählung wurde in *Die Fackel* im Jahr 1911 zum ersten Mal veröffentlicht, wobei sie nach Mittelmanns Nachforschung möglicherweise schon im Jahr 1908 entstanden ist (Mittelmann 1991: 438). Ehrenstein gestaltet diese Erzählung in der Form eines Berichts über die Erde und ihre Bewohner, der aus der Perspektive eines kannibalischen außerirdischen Ich-Erzählers namens Ruapehu erstattet wird. Durch den neutralen Einblick des Außerirdischen in den Zustand auf der Erde und den Merkmalen ihrer Bewohner, zeigt sich Ehrensteins hervorragende gesellschaftskritische Satire. Ehrenstein seziert diese Gesellschaft und entlarvt dabei die Sinnlosigkeit im menschlichen Handeln und Dasein. Der Ausdruck der Sinnlosigkeit in dieser Erzählung ist überwältigend und äußerst aufschlussreich in der Deutung von Ehrensteins Weltbild.

Wallas bemerkt, dass Ehrenstein in der Gestaltung seiner gesellschaftskritischen Satiren häufig das Mittel der Verfremdung bzw. der Transponierung des Geschehens benutzt (Wallas 1998: 87). Solche Erzählungen werden als Fluchtphantasien bezeichnet, da sie sich in mythischen, märchenhaften oder außerirdischen Orten abspielen, obwohl sie sich überwiegend auf reale Gestalten, Geschehnisse und Umstände beziehen. In dieser Erzählung wird die Verfremdung jedoch in der Form einer Ausweitung der Erzählperspektive gebraucht. Damit werden die Ereignisse und Zustand auf der Erde in einen kosmischen Kontext gestellt, wobei die Sinnlosigkeit der beschriebenen Realität noch ausdrucksvoller erscheint.

In der Beschreibung der menschlichen Gesellschaft kritisiert Ehrenstein schon am Anfang der Erzählung die menschliche Selbstgefälligkeit: „Ja, es ist wahr, was unsere Weisen erstaunlich früh geahnt, die Gelehrten später hypothetisch behauptet haben: die Erde ist von Lebewesen bewohnt. Doch nicht so, wie sie annahmen, daß diese Geschöpfe die Hauptsache wären, was zu versichern diese selbst nicht müde werden.“ (Ansichten, 87) Obwohl die Menschen sich selbst als den Höhepunkt der Erscheinungsformen der Materie wahrnehmen, verzeichnet der Ich-Erzähler eine Reihe von Einwänden gegen diese Empfindung. Den Menschen wird ihre Indifferenz

gegenüber ihren Planeten und einander vorgeworfen, ebenso wie die Diskrepanz zwischen ihren Problemen und Verhalten, z.B. ihre Angst vor dem Aussterben im Gegensatz zu dem Schämen über die Handlung, die dieses Problem lösen würde:

Gegenwärtig aber, das heißt: solange sie noch nicht zu Konserven für unsere nach der Kapella fliegenden Truppen verarbeitet sind, gegenwärtig schämen sie sich ihres Fortpflanzungstriebes, nehmen jede Transaktion, durch welche sie sich vervielfältigen, nicht öffentlich vor, (...) Alle sind stets von der Furcht beseelt, das Menschengeschlecht könne jählings aussterben und behüten darum ihre Generationsräumlichkeiten auf das sorgfältigste. Deswegen tragen sie ihre Geschlechtsteile immer bei sich und überzeugen sich möglichst oft von deren Vorhandensein. (Ansichten, 89)

Ehrensteins satirischer Ansatz, vervollständigt durch seine grotesken Bilder und sexuelle Metaphorik, bringt in seiner Auseinandersetzung mit realen Problemen neben einem deutlichen humorvollen Ausdruck gleichzeitig auch seine persönlichen Liebesprobleme hervor. Wallas erklärt, dass Ehrenstein an Liebesmangel und unbefriedigtem Sexualverlangen litt, wobei er sein persönliches Leid in apokalyptische und globale Dimensionen transzendiert (Wallas 1998: 83). Die Ausweitung dieser beschriebenen Diskrepanz auf eine globale Ebene kann daher auf Ehrensteins persönliche Erfahrungen zurückgeführt werden, ebenso wie die Erfahrung der Sinnlosigkeit in seiner Realität dabei auch in diese globale Dimension transzendiert werden kann. Auch weitere persönliche Erfahrungen Albert Ehrensteins werden auf diese Weise in der Erzählung bearbeitet, vor allem die Vorurteile gegenüber dem jüdischen Volk, aber auch die Strukturen der kleinbürgerlichen Gesellschaft. In diesem Zusammenhang teilt Ruapehu die Menschen auf Raubtiere, Haustiere und Blattläuse (Ansichten, 91), wobei unter dem Letzten Künstler gemeint sind. Von der Sinnlosigkeit sowie den gesellschaftlichen und geistigen Folgen solcher Unterschiede schreibt Ehrenstein immer wieder. Auch in dieser Erzählung bezieht sich Ehrensteins Kritik vor allem auf die „atavistischen Erscheinungsformen der Sozialordnung“ (Wallas 1998: 88), bzw. die unbegründeten gesellschaftlichen Unterschiede, die einer Schicht Vorrang über die andere geben und welche durch die Banalität der Uniform dargestellt und vererbt werden:

Da die Menschen sich von einer anderen Tiersorte, den Affen, abzustammen rühmen, welches könnte mehr, zugleich größte Erinnerung ihrer Herkunft

und rührendste Bezeigung ihrer Ehrfurcht vor Übergeordneten sein als Folgendes: sie hüllen sich mit Vorliebe in Gewänder, Uniformen genannt, die auch eben jene Affen am besten kleiden. Und die den Königen und Reservekönigen im Range am nächsten stehenden Veteranen tragen ähnlich prächtige und von denen der Tramwaykondukteure verschiedene Uniformen. (Ansichten, 92)

Die symbolische Verbindung zwischen Affen und Menschen in Uniformen und die dabei ausgedrückte Kritik der Sozialordnung ist ein häufiges Bild in Ehrensteins Prosawerken, welches schon in der Erzählung „Seltene Gäste“ (1908) auftaucht und in welcher die Kritik der regierenden Strukturen durch das symbolische Bild des Affengottes Hanuman gestaltet wird. In diesem Zusammenhang erscheint auch das Bild des Tramwaykondukteurs in Ehrensteins Erzählungen, den z.B. Tubutsch als die endgültige Verkörperung des Todes betrachtet.

Die Werte und Bräuche der menschlichen Gesellschaft, die Leitprinzipien des menschlichen Verhaltens und die Einbildung des Menschen in seine eigene Unfehlbarkeit und Besonderheit werden von dem außerirdischen Ich-Erzähler im Großen und Ganzen als unlogisch und sinnlos beurteilt. Warum dieser Ansatz von Ehrenstein bevorzugt wird, erläutert Wallas auf die folgende Weise:

Die Ausweitung der Erzählperspektive in extraterrestrische, bevorzugt mit sexueller Metaphorik aufgeladene Phantasiewelten erleichtert Ehrenstein zum einen die satirische und karikierende Darstellung menschlicher Unzulänglichkeiten, antisemitischer Stereotypen, sozialer Ungerechtigkeit und hierarchisierter Abhängigkeitsverhältnisse, zum anderen jedoch spricht sich hierin auch eine – Nietzsche und Scheerbart rezipierende – Selbstinterpretation des Autors, der sich selbst als ein „Exterritorialer“ fühlte. (Wallas 1998: 89f.)

Dieses Verständnis von Ehrensteins Person steht im Einklang mit der schon früher beschriebenen Interpretation seiner sogenannten „mehrfachen Außenseiterposition“ (Mittelman 1997: 183), ebenso wie mit der spezifischen Natur seiner Erzählungen, die von Wallas auch im Allgemeinen als „Ansichten eines Exterritorialen“ bezeichnet werden (Wallas 1994: 517). Obwohl Ehrenstein durch die Stimme des Außerirdischen seine eigenen Ansichten äußert, wird auch die Gestalt des Außerirdischen als eine absurde Erscheinung der Gesellschaft gestaltet. Ruapehu nimmt in seiner außerirdischen Gesellschaft die Rolle des Hausmeisters der Erde an. Das bedeutet, dass er in Bezug auf

seine außerirdische Gesellschaft eine nebensächliche Rolle spielt, aber in Bezug auf die menschliche Gesellschaft über eine unglaubliche Macht verfügt. Diese offenbart sich insbesondere am Ende der Erzählung, als Ruapehu durch die zufällige Aktivierung seines außerirdischen Schallhorns die gesamte Menschheit auslöscht. Es ist interessant, dass „die Gestalt des selbstsicher beschränkten Wiener Hausmeisters“ in Ehrensteins gesellschaftskritischen Satiren immer wieder auftaucht und die „spießige Kleinbürgerkaste“ verkörpert (Mittelmann 1991: 502). Anhand der symbolischen Verbindung zwischen dem außerirdischen Hausmeister und dem menschlichen Hausmeister in anderen Erzählungen – „Tubutsch“ (1908), „Seltene Gäste“ (1908), „241“ (1911) und „Die Schwarzroten“ (1948/49) – kann sich Ehrensteins gesellschaftliche Kritik in dieser Erzählung zweifach interpretieren. Der erste und vernehmliche Aspekt seiner Kritik spiegelt sich in der Widergabe des außerirdischen Hausmeisters, die sich auf die menschliche Natur, Gesellschaft und Handlungsweisen bezieht, wie es z.B. im folgenden Zitat erkennbar ist:

Das nun tuen ihre Kreaturen, die auf ihr schmarotzenden Mikroorganismen, ihr nach und auch deren vornehmste, der Mensch. Ein jeglicher von ihnen dreht sich zuvörderst mit einer rasenden Geschwindigkeit um sich selbst, verneigt sich, verbeugt sich unaufhörlich vor sich, hernach kriecht er um irgendeine Sonne. (Ansichten, 88)

Der zweite und übertragene Aspekt seiner Kritik liegt in der Gestaltung der kosmischen Gesellschaft, die als eine Anspielung auf die wienerische Gesellschaft erfasst werden kann. Die Unterschiede zwischen den gesellschaftlichen Schichten, die Beziehung zwischen der kleinbürgerlichen Gesellschaft und dem Intellektuellen sowie die hintergründigen Machtverhältnisse mit denen sich Ehrenstein in seinen Erzählungen auseinandersetzt, werden in dieser Erzählung in einem kosmischen Kontext bearbeitet. Daraus lässt sich folgern, dass sich aus dem beschriebenen absurden Schicksal der Menschheit nicht nur die Indifferenz der überlegenen kosmischen Gesellschaft gegenüber der Menschheit, sondern auch die Indifferenz des überlegenen Teils der menschlichen Gesellschaft gegenüber ihrem unterlegenen Teil erkennen kann. Seinen Bericht über die Erde beschließt der außerirdische Hausmeister mit dem folgenden Worten:

Wenigstens esse ich nie einen Sozialdemokraten, ohne sofort darauf einen Kaiser zu nehmen, Arier lassen sich nur durch Semiten herunterspülen, nach Amerikanern ist der Wohlgeschmack von Negern ein besonderer, nichts mundet so sehr auf einen Obersten der Musikanten wie ein Blödsinniger. Darum wäre ich dafür, jede Art für sich einzupökeln; mixed pickles aus ihnen zu bereiten und es dabei keinesfalls an allerlei darunter gemengten anderen Tieren gebrechen zu lassen, empfiehlt euch an, euer Hausmeister auf der Erde, Ruapehu... (Ansichten, 93)

Sein Vorschlag, aus den Menschen „mixed pickles“ herzustellen, zeigt nicht nur die beschriebenen Verhältnisse der kosmischen Gesellschaft, sondern auch die gesellschaftlichen Unterschiede, die für die menschliche Gesellschaft ausschlaggebend sind. Sprengel verweist gerade auf die Schilderung des irdischen Rassismus in dieser Erzählung und meint, Ehrenstein habe „hellsichtige Formulierungen für das Zustandekommen rassischer Identitäten gefunden“ (Sprengel 2004: 264). Dabei beschäftigt sich Ehrenstein vorwiegend mit den Vorurteilen über das jüdische Volk und Menschen mit dunkler Hautfarbe. Das Verhältnis gegenüber dem jüdischen Volk wird folgendermaßen beschrieben: „Namentlich eine Rasse ist nicht wohl gelitten; sei es daß diese Leute, Juden genannt, Strahlen aussenden, die auf alle übrigen Gottesnarren eine üble Wirkung haben, sei es, daß in ihnen sonstwie Elemente vorhanden sind, die etwas wie einen seelischen Hustenreiz heraufbeschwören.“ (Ansichten, 90) Auch weitere Vorurteile über Juden werden von dem Ich-Erzähler aufgezählt, z.B. ihr Geiz, aber entscheidend ist, dass für Ruapehu, der anscheinend menschliche Gedanken lesen kann, die Gründe einer solchen menschlichen Denkweise unbegreiflich bleiben. Wallas beschreibt Ehrensteins Verhältnis zum Judentum als ambivalent (Wallas 1994: 450), aber was man am Beispiel dieser Erzählung erkennen kann, ist der Ausdruck der Sinnlosigkeit, die sich für Ehrenstein in einer solchen Denk- und Verhaltensweise gegenüber dem jüdischen und anderen Völkern offenbart. In diesem Sinn kann man in der Erzählung „Ansichten eines Exterritorialen“ die gleiche Ansicht erkennen, die Ehrenstein in der Erzählung „Der Selbstmord eines Katers“ äußert, nämlich die Befürwortung des Gemeinschaftsgefühls, durch welches die menschliche Gesellschaft ihre Unzulänglichkeiten, einschließlich des Rassenhasses, überwältigen kann. Ehrenstein versucht dem Leser die Sinnlosigkeit des Rassenhasses näher zu bringen, indem er die Versetzung in die Lage des Anderen evoziert: „Bemerkenswert ist: (...) sie selbst halten sich gar nicht für Juden oder Neger, werden nur dafür gehalten: er selbst,

der Jude oder Neger, fühlt sich ebenso wie die anderen Menschen und Tiere als die selbstverständliche und einzig mögliche Subjektivation und Ichwerdung des Objekts, der Materie.“ (Ansichten, 90) Das Konzept der Materie als dem grundlegenden Bestandteil des Daseins bearbeitet Ehrensteins auch in „Tubutsch“ in Bezug auf die Dekonstruktion von Raum, Zeit und Identität. In der Beschreibung des Hasses zwischen Menschen wird durch diese Ansicht, dass alles aus einer gleichen Materie besteht, nicht nur das Motiv der Sinnlosigkeit hervorgehoben, sondern eben die Besserung der menschlichen Gesellschaft durch die Entwicklung und Förderung des Gemeinschaftsgefühls.

In späteren Veröffentlichungen bekommt diese Erzählung auch einen Absatz, der einzeln unter dem Titel „Betrachtung“ in *Die Fackel* ebenso im Jahr 1911 erscheint (Mittelman 1991: 439). Dieser Absatz unterscheidet sich beträchtlich von dem Rest der Erzählung, da er nicht in einem satirischen Ton geschrieben ist, sondern als eine philosophische Überlegung verfasst ist. In diesem Absatz ist erstens Ehrensteins Tendenz für das Konzept der Dichotomie sichtbar, indem er die Existenz auf der Erde in Bezug auf die Aspekte des Männlichen und des Weiblichen teilt:

Das Licht, der Sonnensame, der in diesem Weltteil alles zum Leben rief, aus mancherlei Weise zum Leben sank, hat dem Irdischen durchgehends diese zwiespältige Natur und Form gegeben. Überall auf Erden entspringt den Wellengipfeln des Sonnenlichts eine ungeheure Hebung: der Berg, der Mann, das Leben, die Anhäufung der Atome, den Wellentalen des Sonnenlichts tiefe Depression: die Ebene, das Weib, der Tod, Zerstreuen der Atome. (nach Mittelman 1991: 438f.)

Armin A. Wallas befasst sich näher mit dem in dieser Betrachtung dargestellten schöpferischen und vitalen Prinzip des Mannes, welches im Kontrast zur Frau als dem Prinzip der Auflösung und des Todes steht (Wallas 1994: 82). Dabei zieht Wallas Ehrensteins eigene negativen Erfahrungen und psychischen Probleme in Bezug auf Frauen in Betracht und gibt zu bedenken, dass Ehrenstein das Gefühl der Verunsicherung durch die Frau eben durch eine ideelle Überhöhung des Mannes zu bewältigen versucht (Wallas 1994: 82f.). Obwohl Ehrensteins Beziehung zu Frauen nach verfügbaren biographischen Angaben problematisch war, was sich auch in seiner

literarischen Darstellung von weiblichen Figuren¹⁶ feststellen kann, spiegeln sich in diesem Teil der Erzählung auch andere Aspekte von Ehrensteins Weltbild. Mit der Zweiteilung auf das Bild des Wellenbergs und Wellentals greift Ehrenstein auch die Grundlagen der chinesischen Philosophie auf, für die er sich besonders interessiert, was man auch anhand seiner zahlreichen chinesischen Nachdichtungen erkennen kann. Nach Chevalier und Gheerbrant liegt die Grundlage der chinesischen Philosophie und Kultur in dem Dualismus, den das Symbol des Yin und Yang repräsentiert: das Yin bezeichnet den irdischen, negativen, weiblichen Aspekt und das Yang den himmlischen, positiven, männlichen Aspekt (Chevalier/Gheerbrant 2007: 851f.). Die bildliche Darstellung dieses Dualismus besteht aus einem himmlischen und einem irdischen Teil, wobei sich der irdische Teil gerade auf einen Bergbezieht, der in ein Tal übergeht (Chevalier/Gheerbrant 2007: 851f.). Daher entspricht die Weise, auf die Ehrenstein in seiner „Betrachtung“ den Aufbau der Welt beschreibt, der Ansicht, die sich aus der chinesischen Philosophie ergibt. Des Weiteren beschäftigt sich Ehrenstein in diesem Absatz auch mit dem Konzept der Reinkarnation: „Schon aus der Voraussetzung: ‘Wellenberg ebensolang wie Wellental’ folgt übrigens der Schluß, der Tod dauert so lang wie das Leben, die ewige Wiedergeburt, das Weiterschwingen ist nicht zu vermeiden.“ (nach Mittelmann 1991: 439) Das Konzept der Reinkarnation erscheint in Ehrensteins Erzählungen als ein wiederkehrendes Motiv: z.B. in „Ritter Johann des Todes“ und „Mitgefühl“ in der Darstellung des sogenannten Zyklus der Enttäuschung oder in „Tubutsch“ in dem Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Gerade diese kreisförmige Wahrnehmung des Daseins stellt für Ehrenstein den Ausgangspunkt der Sinnlosigkeit in seinem Weltbild dar.

5.2. „Apaturien“ (1912)

Im literarischen Nachlass von Albert Ehrenstein befinden sich nur zwei vollendete Erzählungen, deren Handlung sich in der Fluchtwelt der Antike abspielt: „Apaturien“ und „Saccumum“. Nach Hanni Mittelmanns Nachforschung sind beide Erzählungen im Jahr 1909 entstanden, wobei „Saccumum“ im Jahr 1911 in *Die Fackel* erscheint und „Apaturien“ im Jahr 1912 in der Sammlung *Der Selbstmord eines Katers* veröffentlicht

¹⁶ Besonders aufschlussreich zu diesem Thema in den Werken Ehrensteins prüft sich das Kapitel „Diskurs der Femität“ in Armin A. Wallas *Mythenzerstörer und Mythenschöpfer* (1994: 97-136).

wird (Mittelman 1991: 442ff.). Die Erzählung „Saccumum“ stellt eine Untergangsvision der gleichnamigen etruskischen Stadt dar, die als eine Anspielung auf den Untergang der Österreichisch-Ungarischen Monarchie rezipiert wird. Dagegen stellt die Erzählung „Apaturien“ grundsätzlich Ehrensteins Adaption des antiken Danaide-Mythos dar, der aber durch Ehrensteins Wiedergabe neue Bedeutungsebenen bekommt. Trotz dieser geringen Zahl von Erzählungen spielen antike Literatur und Mythen eine entscheidende Rolle in Ehrensteins literarischem Universum, wie es von Armin A. Wallas beleuchtet wird: *„Die Auseinandersetzung mit antiken Themen steht also, (...) im Mittelpunkt der literarischen Bemühungen des jungen Albert Ehrensteins; allerdings blieben die meisten von ihnen Fragment.“* (Wallas 1994: 56; Kursivschrift im Originaltext) Ehrensteins Beschäftigung mit antiken Themen ist zwar deutlicher in seiner Lyrik oder in dem Filmdrehbuch *Der Tod Homers: oder das Martyrium eines Dichters* (1914), aber auch in seinen anderen Erzählungen, in welchen sogenannte Antike-Bilder und Anspielungen auf antike Mythen immer wieder auftreten. Im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit ist der in dieser Erzählung beschriebene Gegensatz zwischen dem Ausdruck der Sinnlosigkeit und dem Ideal der Liebe von Interesse.

Die Erzählung „Apaturien“ wird als eine Fluchtphantasie in die Welt der Antike nicht nur wegen ihres Handlungsorts bezeichnet, sondern auch wegen ihrer Struktur und ihres Stils. Sprengel bezeichnet diese Erzählung als „das eindrucksvollste Zeugnis von Ehrensteins kreativ-spielerischer Antikerezeption“ (Sprengel 2004: 264). In seiner Erläuterung unterstreicht Sprengel den griechischen Stil der Erzählung und das ausgedrückte Lebensgefühl, welches er mit dem von Karl Tubutsch vergleicht (Sprengel 2004: 265). Gemeinsam haben die Figuren von Sarpedon und Karl Tubutsch die Sehnsucht nach dem Tod und die Sehnsucht nach einem sinnhaften Dasein. Der einschneidende Unterschied zwischen diesen Figuren ist, dass Sarpedon ein aktives Mitglied seiner Gesellschaft ist und ein Versprechen der Liebe erlebt, wobei die Liebe für Karl Tubutsch in seiner absoluten Isolation ein inexistenten Begriff bleibt.

Armin A. Wallas beschäftigt sich sehr detailliert mit Albert Ehrensteins Antikerezeption und deren Bedeutung für seine literarische Schöpfung. Unter den zahlreichen Einblicken in Ehrensteins Werk, die die Forschung von Wallas anbietet, soll hier vor allem Ehrensteins umfassende Kenntnis antiker Mythen und Literatur betont werden,

aufgrund welcher Ehrenstein die Aussage der Mythen bewusst verändert und ihnen eine neue Bedeutung zuweist (Wallas 1994: 95). In anderen Worten gestaltet Ehrenstein durch die Dekonstruktion antiker Mythen seinen eigenen literarischen Ausdruck. Nach dem gleichen Prinzip gestaltet Ehrenstein auch seine grotesken Märchenerzählungen. Im Fall der Erzählung „Apaturien“ beschreibt Wallas Ehrensteins Antikerezeption mit Hinsicht auf Ehrensteins Darstellung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau: „Ehrenstein spielt nun mit den mythischen Traditionen, macht sie zu Versatzstücken, stellt sie in neue Zusammenhänge, ironisiert das Geschehen, travestiert die Gestalten des Mythos, nimmt aber gleichzeitig dessen Aussage ernst und verbindet die mythische Aussage mit seiner eigenen Interpretation des Geschlechterkonflikts und –dialogs.“ (Wallas 1994: 94) Des Weiteren erforscht Wallas mehrere Bedeutungsebenen dieser Erzählung, unter anderen auch die der Utopie der Liebe (Wallas 1994: 100f.). Diese Bedeutungsebene ist besonders wichtig für die Erläuterung des Ausdrucks der Sinnlosigkeit in dieser Erzählung, nicht nur weil sie einen direkten Gegensatz bildet, sondern auch weil sie das entscheidende Merkmal darstellt, durch welches sich der Protagonist dieser Erzählung von Ehrensteins anderen Protagonisten unterscheidet.

Die Erzählung wird in erster Person von dem Protagonisten namens Sarpedon erzählt. Sarpedon ist der König einer Stadt, der in seiner letzten Schlacht schwer verwundet wird und im Sterben liegt. Bevor er stirbt, beschreibt Sarpedon seinen Lebensweg von einem einfachen Hirten bis zum König einer Stadt. In dieser Aufzeichnung beichtet er auch das einzige sinnhafte Erlebnis seines Lebens, um dieses noch einmal im Geiste zu erleben. Dieses Erlebnis bezieht sich auf seine Begegnung mit der Danaide Philonoë, in die er sich in seiner Jugend verliebt und die er vor der Verwirklichung dieser Liebe verliert.

Bevor er sich der Erinnerung auf Philonoë hingibt, betrachtet der Ich-Erzähler seine aktuelle Situation bzw. seinen immer näher kommenden Tod. Sarpedon freut sich auf seinen Tod, den er mit dem Gefühl der Freiheit identifiziert: „Nun aber freue ich mich innig, frei zu werden von Atmen und Essen, wie auch der Sorge, daß andere dies zu tun vermögen. Es war wie ein Wind, der kommt und vergeht. Wie Ruderspuren, die im Wasser sich verlieren. Frei nämlich ist nur der, so in keiner Weise anderen dienet.“ (Apaturien, 115) Mit dieser Aussage wird nicht nur die Kürze und Vergänglichkeit des menschlichen Daseins ausgedrückt, sondern auch die Sehnsucht nach einer Freiheit von

Verbindlichkeit gegenüber den Anderen. Er behauptet weiter: „Sie schlachten uns, indem sie uns zwingen, Könige über sie zu sein, und schlachten uns auch, wenn wir ihnen auf andere Art dienen, an Handmühlen oder durch Härtung des Erzes. Weshalb wir uns aber ewig töten, mit dem Ruder der Liebe bis zum Ruder des Todes, das weiß ich nicht.“ (Apaturien, 116) Die Symbolik des Ruders wird später noch genauer in Betracht gezogen. Sarpedon reduziert hier das menschliche Dasein auf das Dienen bzw. auf die Erfüllung von gesellschaftlichen Rollen und Verantwortungen. In seiner Betrachtung versucht er im Angesicht des Todes den Sinn seines Daseins zu enträtseln. Daraufhin greift er an die Lehren seines Mentors zurück. Der chaldäische Priester Siburla glaubt, dass die Erde einem unbegreiflichen Wesen gehört:

Hinwiederum sei es denkbar und möglich, daß das Ungeheuer zwar bereits längst zugrunde gegangen sei, aber, mit dem eigenen Tode beschäftigt, vergessen habe, dem Leben der Menschen Einhalt zu gebieten, so daß sie sinnlos in die Ewigkeit fort dauern müssen, verehrungsvoll aufblickend zu des Ungetüms Wirbeln und Knochen, den Sternen, und selber lebend auf einem solchen. Beleuchtet von einem anderen Tierreste, der Sonne, welche nebenbei und unabsichtlich dieses tue, was aber ihr wirklicher Zweck und ihre Sehnsucht, das sei nicht zu ergründen. (Apaturien, 116)

Ähnliche Ansichten äußert Ehrenstein auch in den Erzählungen „Tubutsch“, in welcher sich der Protagonist mit dem Eigentümer des bitteren Tintenfassens des Lebens befasst, und „Ansichten eines Exterritorialen“, in welcher auch die Erde als ein Lebewesen beschrieben wird. Das menschliche Dasein wird in diesem Beispiel wieder im Kontext der Sinnlosigkeit beschrieben. Obwohl er sich auf seinem Lebensweg von einem Hirten zu einem König emporhebt und dazu gewisse Erfahrung und Weisheit erwerbt, ist der Ich-Erzähler trotzdem folgender Ansicht: „Was mich betrifft, so schein ich mir zu viel erlebt zu haben, und wünsche auch gar nicht mehr zu erfahren, welche Verfassung die Dinge zuinnerst besitzen, sondern ich sehne mich schon zu liegen, über mir und nicht zu fühlen die kühle Erde.“ (Apaturien, 116) Der Ausdruck der Sinnlosigkeit, der durch die Ansichten des sterbenden Sarpedons geäußert wird, ist überwältigend und allumfassend. Sein gesamtes Dasein wird auf eine rein mechanische Existenz reduziert, vor allem im Vergleich zu der Erinnerung an Philonoë. Seiner Ansicht nach, ist die Begegnung mit der Danaide das einzige sinnhafte Erlebnis seines Lebens. Deswegen leidet er daran, dass er nicht am jenem Tag der Begegnung gestorben ist:

Hätte mich doch an dem Tage, als mir jenes Mädchen geschah, an dem Tage des ersten Ruders, das Meer verschlungen. Beseligt und jauchend wäre ich gestorben, die Wogen noch küssend, so aber verwese ich unter Schmerzen in einem gleichgültigen Zelte dem Tode entgegen, und fluche meinen Hirn und dieser Welt, daß ich, was ich erlebte, nicht hell und ganz und knabenschön, wie ich es fühlte, wiederzugeben, ja nicht einmal wieder zu empfinden vermag, sondern dumpf und zersplittert, und jeden erbärmlichen Splitter gehüllt in die tausend billigen Weisheiten und Betrachtungen der erfahren genannten Mannes. (Apaturien, 117)

Das unterschiedliche Schicksal, welches der Ich-Erzähler beschreibt, bezieht sich auf den Unterschied zwischen einem sinnlosen und einem sinnhaften Leben. Wenn er am jenem Tag gestorben wäre, wäre er im Glauben an das Ideal der Liebe gestorben und sein Dasein wäre noch von einem gewissen Sinn erfüllt gewesen. Als ein verwundeter und lebensmüder Mann, der den Rest seines Lebens als sinnlos empfindet, sehnt er sich deswegen nach der Möglichkeit dieses frühen Todes.

Die Figur der Danaide Philonoë verkörpert in dieser Erzählung das Ideal der Liebe. Wirklichkeit und Ideal bilden aber eine Dichotomie und könnten nicht unterschiedlicher voneinander sein. Philonoë existiert als das Symbol einer ewigen Sehnsucht, eines Versprechens von Liebe – sie stellt eine Utopie der Liebe dar und kann nur durch ihre Unerreichbarkeit als solche fungieren. Armin A. Wallas beschreibt diese Utopie der Liebe zwischen Sarpedon und Philonoë folgenderweise: *„Die Liebe bleibt platonisch, im Bereich des Imaginären, ein Stimulans der Sehnsucht. Der Nicht Vollzug des Sexualakts beläßt ihr das utopische Potential, bewahrt sie davor, zu einer konventionellen, letztlich von Gewöhnung und Entfremdung korrumpierten Geschlechtsgemeinschaft zu werden.“* (Wallas 1994: 105f.; Kursivschrift im Originaltext) Diese Interpretation wird auch durch die Gestaltung der zwei unterschiedlichen Frauenbilder in „Apaturien“ bestätigt. In diesem Sinn wird Philonoë von Sarpedon mit der Göttin Ariadne verglichen (Apaturien, 121), wobei seine eigentliche Ehefrau nur vorbeigehend als ein „vollbrüstiges Weib“ erwähnt wird (Apaturien, 115). Mit diesen unterschiedlichen Frauenbildern zeichnet Ehrenstein den verhängnisvollen Unterscheid zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Wahrnehmung der Sinnhaftigkeit im Dasein des Ich-Erzählers. Es muss aber betont werden, dass die Figur von Philonoë aus der Perspektive des Ich-Erzählers dargestellt wird. Wenn Philonoë außerhalb dieser Perspektive interpretiert wird, erscheint sie als das

verhängnisvolle Element in Sarpedons Leben, welches ihn an der Wahrnehmung der Sinnhaftigkeit verhindert. Diese Interpretation von Philonoë und ihre Bedeutung für das Motiv der Sinnlosigkeit, kann anhand der Symbolik des Fests der Apaturien noch deutlicher erläutert werden.

Im Alter von vierzehn Jahren steigt der Hirte Sarpedon von seinem Berg in die Stadt Knossos hinab. An diesem Tag fangen die Bewohner dieser Stadt an, das Fest der Apaturien zu feiern, welches Ehrenstein folgenderweise beschreibt:

An dem Tage meiner Wanderung die Knossier mit Hall und Schall, mit Spott und mit Hohn das Fest der Musterung, das Fest der Apaturien begingen, an welchem einzigen Tage im Jahre es ihnen von ihrer Sitte verstattet ist, einander die innerste Meinung zu sagen, und auch in ihren lächerlichen, täuschenden Umzügen kommen ihre geheimsten Gedanken zum Vorschein. (Apaturien, 118)

Nach der darauffolgenden *karvenalsartigen* Darstellung des Fests der Apaturien meint Wallas, dass Ehrenstein das Fest der Apaturien mit dem Dionysosfest verwechselt oder kombiniert (Wallas 1994: 116). Der eigentliche Ausgangspunkt seiner Interpretation bleibt jedoch nicht nachvollziehbar. Nach Georg Heinrich Mosers Erläuterung des Fests der Apaturien ist dessen wahre Natur einem Einweihungsfest näher:

Die Apaturien waren ein Fest der Kinder, der Jünglinge und Jungfrauen, ein Fest des beginnenden Lebens im doppelten Sinne. Darum hatte sicher die innere, die religiöse Seite dieser Feier auch ihre Hinweisungen auf den Führer des Lebens, auf den Genius. Auf jeden Fall war es Griechischer Glaube: die Heroen sind die Muster des Menschen im Streben aufwärts; die Genien (Dämonen) leiten sie aus dem höhern Orte in diese niedere Welt, sie begleiten aber auch die Seelen durch das Leben. Der Leib ist ein Kleid, von Persephone gewebt, das die Genien besorgen. (Moser 1822: 693)

Diese Erläuterung kann zwar nicht mit Ehrensteins Darstellung des Fests der Apaturien verbunden werden, aber kann dennoch als ein möglicher Ausgangspunkt von Ehrensteins Gestaltung der eigentlichen Erzählung betrachtet werden. Mit seiner Ankunft in Knossos an jenem Tag, begibt sich Sarpedon unbewusst auf seine eigene Einweihung in die Gesellschaft von Ehrensteins Protagonisten, die an der Sinnlosigkeit ihres Daseins leiden. Wie ein oben beschriebener Heroe, steigt Sarpedon aus einem höheren Ort in die niedere Welt hinab, wo er seinem Genie begegnet, der seine Seele

durch sein Leben begleiten würde. Er begegnet der Danaide Philonoë, die in der Form einer Erinnerung die gleiche Rolle ausübt. Da die Erzählung aus Sarpedons Perspektive erzählt wird, erscheint es eigenartig, Philonoë als einen Genie bzw. einen Dämon zu betrachten. Aber gerade durch die Begegnung mit ihr und der Haftung allen Sinnes an sie, empfindet Sarpedon den Rest seines Daseins als sinnlos.

Obwohl sich der Protagonist dessen unbewusst ist, nimmt er an dem mythischen Fest der Apaturien teil. Der letzte Satz des oberen Zitats – „Der Leib ist ein Kleid, von Persephone gewebt, das die Genien besorgen.“ (Moser 1822: 693) – kann auch in der Erzählung wieder erkannt werden. Die Genien bekleiden die Seele mit einem Gewand und transformieren sie in einen sterblichen Leib. Auch Philonoë bedeckt Sarpedon mit ihrem Kleid bevor sie ihn verlässt: „Sie gab mir ihr Oberkleid zur Decke, einen Kuß und verließ mich.“ (Apaturien, 127) Mit dieser Tat ist Sarpedons Einweihung in Ehrensteins literarisches Universum vollbracht. Danach folgt sein Dasein den Regeln dieses Universums und wird von einem gnadenlosen Schicksal, dem Gesetz der ewigen Widerkehr des Gleichen und der Sinnlosigkeit geprägt.

Als Sarpedon wieder erwacht, ist das Schiff der Danaiden zusammen mit Philonoë schon abgefahren. Er schwimmt dem Schiff nach, wird aber von einem Ruder getroffen wodurch seine Bemühungen unterbrochen werden: „Ich schnellte aus dem Wasser, da hieb mich ein Ruderer des Schicksals über den ausgestreckten Arm und eine üppige Woge kam ihres Weges und spülte mich meinen Leiden ans Land. Dem Leben, dem anderen Tode.“ (Apaturien, 128) Die Symbolik des Ruders in „Apaturien“ kann zweifach gedeutet werden. Erstens kann man den von Sigmund Freud beschriebenen Lebenstrieb und Todestrieb in Ehrensteins literarischem Gebrauch dieses Symbols erkennen. Zweitens stellt das Symbol des Ruders im Kontext der Erzählung ein Werkzeug des Schicksals dar, welches sich in zwei Fällen als fatal für den Protagonisten zeigt. Der erste Fall bezieht sich auf Sarpedons Versuch, das Schiff der Danaiden einzuholen, wobei er mit einem Ruderschlag zum Leben verurteilt wird. Im zweiten Fall wird er mit einem Ruder während einer Schlacht getroffen und damit zum Tod verurteilt. Die Erzählung endet mit dem beschriebenen ersten Ruderschlag und dem Vergleich: „Das Leben, der andere Tod.“ (Apaturien, 128) Für Sarpedon ist das Leben ohne Philonoë dem Tode gleich. Mit dem Motiv der Liebe, die idealisiert wird und unerreichbar bleibt, zeigt Ehrenstein, wie ruinös die Unversöhnlichkeit zwischen Ideal

und Wirklichkeit sein kann. In anderen Worten ergibt sich gerade aus diesem Gegensatz der Ausdruck der Sinnlosigkeit in „Apaturien“.

5.3. „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ (1932)

Im Jahr 1931 siedelt Albert Ehrenstein aus Berlin nach Ascona um (Mittelmann 1991: 496). Die erste Erzählung, die Ehrenstein in seiner neuen Schweizer Adresse vollendet ist „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“.¹⁷ Die Erzählung wurde in dem *Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung* im Jahr 1932 veröffentlicht (Mittelmann 1991: 475). Von der Literaturwissenschaft wurde diesem wie auch anderen grotesken Märchen Ehrensteins nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁸ Dabei scheint die Welt der Märchen für Ehrensteins Schaffen ebenso bedeutend zu sein, wie die Welt der antiken Mythen. Wenn man das anhand vollendeter Erzählungen beurteilen kann, dann ist die Märchenwelt im großen Vorteil, wie sich an der von mir erstellten Grafik 3 im Anhang dieser Arbeit erkennen lässt. An dieser Stelle sollte auch betont werden, dass Sprengel das Genre des absurden Märchens als eine der Spezialitäten Ehrensteins bezeichnet (Sprengel 2004: 260). Ehrenstein beschreibt seine Faszination mit der Märchenwelt in seinem „Lebensbericht“, wo er seinen Lebensweg teilweise auch mit Märchen-Anspielungen beschreibt:

Da ich früh träumte und phantasierte, früh Märchen hörte und las – aus der angenehmen Bewußtlosigkeit durch Geburt und andere Körperstrafen aufgeschreckt – glaubte ich die langen, insgeheim schönen Jahre der verborgenen Kindheit hindurch, die Quälgeister der Umwelt: was mich schulmeisternd an Verwandten und Lehrern umgab, sei bezaubernd. Und die böse Welt von strafsüchtigen Hexenmeistern würde eines guten Tages der besseren Feenwelt weichen. (nach Ben-gavriël 1961: 158)

Der Einfluss der Märchen auf Ehrensteins literarische Welten wird auch von Armin A. Wallas beschrieben, besonders in Bezug auf seine körperliche sowohl geistige Flucht aus „Barbaropa“: „Der Dichter flieht aus dem ‚grenzengespickten‘ ‚Barbaropa‘, dessen

¹⁷ Hanni Mittelmann führt an, dass das Belegexemplar dieser Erzählung die Aufschrift „Ascona, Casa Bellaria“ trägt. Die zuvorkommende Erzählung „Dunja reitet ins Kloster“ entstand im Jahr 1929/30 nach Ehrensteins Rückkehr von seiner Palästina-Reise (Mittelmann 1991: 474f.).

¹⁸ Nach Meyer und Tismar ist die expressionistische Märchenliteratur wegen des Problems ihrer Zuordnung, aber auch wegen mangelnder Übersichtlichkeit ihrer Quellen noch nicht ausreichend untersucht worden, wobei sie gerade das Werk Albert Ehrensteins als Beispiel anführen (Meyer/Tismar 1997: 144f.).

Paradoxien, Absurditäten und Brutalitäten er durchschaut. Wie schon in seiner Kindheit sehnt sich Ehrenstein auch in den frühen zwanziger Jahren nach der Welt der Märchen; diesmal sucht er im Orient nach fiktiven Alternativ-Welten (...).“ (Wallas 1994: 427) Am Anfang der dreißiger Jahre schöpft Ehrenstein weiterhin die Inspiration für seine Märchenerzählungen im Nahen und Fernen Osten. Auch „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ handelt in dem Königreich der Qualen, welches man anhand der Figuren, Symbole und Motive in eine Orientale Landschaft stellen kann.

Die Erzählung hat einen für die Märchenliteratur typischen Anfang: „Im Kaiserreich der Qualen, in der Stadt ‘Viele Häuser’ lebte einst ein Fürst namens Asoko.“ (Schicksal, 275) Die Lieblingsgemahlin des Königs Asoko ist die wunderschöne Königin Ubari, die wegen ihrer Schönheit von einer Göttin zum Tode „gewünscht“ wird. Ehrenstein kombiniert in dieser Erzählung Elemente aus der europäischen und asiatischen Märchenliteratur und verziert sie mit seinen erkennbaren grotesken Bildern: „Die Priester der Toten taten Ubaris Körper in einen Glassarg; ehe sie den schlossen, schütteten sie Balsam und Spezereien in die Eingeweide der Leiche.“ (Schicksal, 275) Hier kann man eine Anspielung auf „Schneewittchen“ erkennen, die mit den Bräuchen einer rituellen Bestattung kombiniert wird, die an die Bräuche der Ägypter erinnert. Mit der weiteren Beschreibung der märchenhaften Landschaft werden historische Reiche des Indischen Subkontinents erwähnt, die darauf deuten, dass Ehrenstein mit diesem Stoff sehr gut vertraut war: „Unweit der Stadt ‘Viele Häuser’ – wo der Wildpark des Königs mündete in den Urwald am Fuß des Himavat, am Rande der Wildnis zwischen den Reichen Anga und Manga – hauste einsiedlerisch ein Seher, kundig des Kreislaufs des Lebens, der unsteten Wanderschaft der Seelen.“ (Schicksal, 275) Dabei beziehen sich „Anga“ und „Manga“ auf die historischen Reiche Anga und wahrscheinlich Magadha, die im 7. Jahrhundert v. Chr. existierten, wobei der „Himavat“ als die göttliche Personifikation der Himalayas verstanden wird (Garg 1992: 26f., 117). Mit diesem Zitat führt Ehrenstein auch das Motiv der Reinkarnation in die Erzählung ein, welches mit seinem immer wieder betonten Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen übereinstimmt. Dabei wird auch das Konzept des Karmas aus den indischen Religionen eingeführt, welches als „the effect of past and present deeds on one’s present and future existences“¹⁹ definiert wird (Garg 1992: 280). In Ehrensteins literarischem

¹⁹ [„die Wirkung vergangener und gegenwärtiger Taten auf die gegenwärtige oder zukünftige Existenz“]

Universum erfolgt die kontinuierliche Wiederholung desselben Schicksals im Rahmen der Sinnlosigkeit. In früheren Erzählungen konnten seine Protagonisten den Verlauf ihres Schicksals nicht verändern. Mit der Einleitung des karmischen Gesetzes verändert Ehrenstein die Regeln seines literarischen Universums mit Hinsicht auf das Konzept des Gemeinschaftsgefühls, dessen Bedeutung er schon in „Selbstmord eines Katers“ ausdrückt.

In seiner Trauer ersucht König Asoko den Rat eines Sehers, der ihm offenbart, dass seine Königin Ubari als ein Kuhmistkäfer wiedergeboren ist: „Begeistert nur von ihrer übergroßen Schönheit, o König, trüg hat sie vergessen, Wohltaten zu verrichten, und so ist sie in deinem königlichen Park als Kuhmistkäfer wiedergeboren worden.“ (Schicksal, 276) Um diese Wiedergeburt zu beweisen, lässt der Seher den weiblichen Mistkäfer sprechen und fragt sie:

„Wen liebst du mehr, den König Asoko oder diesen Mistkäfer? ‘ Herr – das war doch meine frühere Geburt! Da lebte ich mit dem König in diesem Park und ergötzte mich an allem, was zu schauen, zu vernehmen, zu spüren, riechen, schmecken, berühren, fühlen mit Vergnügen und Wohlsein bringen konnte. Doch nun, seit ich mein voriges Dasein abgetan habe, seit meinem Wiedergeburtstag – was ist mir noch dieser? Jetzt wär ich imstand, den König Asoko zu morden und mit dem Blut, das aus seiner Gurgel strömt, meinem Gatten, dem Mistkäfer, die Füße zu salben. ‘ (Schicksal, 276)

Nach diesen Worten schwört König Asoko seine Liebe zu Ubari ab, verbrennt ihren Sarg und wählt eine neue Lieblingsgemahlin. Trotz der Einführung des karmischen Gesetzes bleiben das gnadenlose Schicksal und die aus ihm hervortretende Sinnlosigkeit beständig. Nach dem Gesetz des Karmas müssten der König Asoko und die Königin Ubari in ihren früheren Leben gute Taten vollbracht haben, damit sie als König und Königin wiedergeboren wurden. Das konnte sie allerdings in ihrer menschlichen Wiedergeburt nicht von dem Neid der Götter retten.

Die Handlung wird danach in das Reich der Tiere versetzt und schildert das Schicksal des Mistkäfer-Prinzen, den neuen Geliebten der ehemaligen Königin Ubari. Sein Königreich streckt sich über einen Düngerhaufen im Wildpark des Königs Asoko. Durch die Figur des Mistkäfer-Prinzen wird Ehrensteins Kritik der gesellschaftlichen Struktur und deren herrschenden Schicht deutlich. Hanni Mittelmann betont, dass Ehrenstein seine Gesellschaftskritik häufig mit der Darstellung solcher Königsfiguren

äußert: „Durch eine Reihe von komisch-grotesken Königsfiguren wird die Willkür und Machtbesessenheit, vor allem aber die Rückständigkeit eines reformbedürftigen Staates gezeigt.“ (Mittelmann 1991: 504) Der Mistkäfer-Prinz, der an Hochmut und Größenwahn leidet, erinnert an diese früheren Königsgestalten Ehrensteins. In den zwei folgenden Zitaten wird mit der komisch-grotesken Darstellung des Schicksals des Mistkäfer-Prinzen nicht nur die herrschende Schicht lächerlich gemacht, sondern auch die grundlegende Sinnlosigkeit ihrer Auffassungen entlarvt. Der königliche Mistkäfer ist sich nur seiner eigenen Herrlichkeit bewusst, obwohl sein Königreich grundsätzlich aus Mist besteht:

Wo die Fuhrleute gezecht hatten, roch der Mistkäfer den verschütteten Branntwein, trank vor Durst davon und kroch betrunken auf den nächsten Düngerhaufenthron. Als er droben lag, gab der nasse Mist ein wenig nach. Da schrie der besoffene Mistkäfer, der stolze Gatte der Großkönigin Ubari: ‚Mich kann die Erde nicht mehr tragen! Sie zittert und bebt!‘ (Schicksal, 277)

Der Mistkäfer begreift alle zufälligen Umstände (das Nachgeben des Mists, die Entfernung des Kampfelefanten) als Zeichen seiner Herrlichkeit und fordert den Elefanten auf einen Kampf heraus. Diese Herausforderung empfindet der Elefant als unwürdig und fängt an, neben dem stinkenden Königreich des Mistkäfers, zu stampfen:

Mit diesen Worten ließ der Elefantenheld, durch Stampfen den abschüssigen Boden erschütternd, den Mistkäfer, ohne ihn zu berühren, in einen kleinen Jauche Tümpel gleiten. ‚Das gelbe Meer! Einen so gewaltigen Ozean hab’ ich noch nie gesehn! Ich weiß nicht, ob es der Große oder der Stille ist!‘ gluckste der poetische Mistkäfer und ertrank, während der brünstige Elefant waldeinwärts entschwand. (Schicksal, 278)

Mit der Darstellung sprechender Tiere sowie der Äußerung einer Moral am Ende der Erzählung, adaptiert Ehrenstein die Merkmale der europäischen Fabel. Die Figuren der Mistkäfer in dieser Erzählung unterscheiden sich von den anderen Tiergestalten in Ehrensteins Erzählungen in ihrer Sprachfähigkeit und ihrer negativen Symbolik. Insekten haben in den Erzählungen Ehrensteins eher eine existentielle Symbolik, wobei sie hier als Symbole der kleinbürgerlichen Gesellschaft verstanden werden können. Über Sprachfähigkeiten verfügen Ehrensteins Tiergestalten in der Regel nicht, obwohl es einige Ausnahmen gibt (z.B. der Kater in „Malice in Underland“ (1947)). An dieser

Stelle ist auch Mittelmanns Erläuterung von Ehrensteins Tiergestalten in seinen späteren Erzählungen von Interesse: „Zentrale Figuren dieser Grotesken sind immer Tiere, von den Menschen geknechtete Kreaturen von natürlicher Anmut und Freiheitsliebe. In ihrem Mitgefühl sind diese Tiere menschlicher als ihre menschlichen Peiniger, denen sie hilflos ausgeliefert sind.“ (Mittelmann 1991: 510) Demnach stehen die Figuren der Mistkäfer in ihrer symbolischen Bedeutung im Gegensatz zu Ehrensteins Verständnis und Darstellung von Tieren. Das Schicksal der Mistkäfer stellt eine karmische bzw. ausgleichende Gerechtigkeit für die Gleichgültigkeit und Größenwahn der herrschenden Mitglieder der kleinbürgerlichen Gesellschaft dar.

Die Erzählung endet mit der Schilderung des Schicksals der Königin Ubari und einer moralischen Botschaft, in welcher man eine zweite Andeutung von Sinnhaftigkeit in dem andernfalls sinnlosen Universum Ehrensteins erkennen kann: „Als der reisige Mistkäfer so umgekommen – still aufweinte die verwitwete Königin Ubari gramvoll sieben Tage und sieben Nächte der Trauer um den im Weltmeer Ertrunkenen. Dann machte sie einen anderen Kuhmistkäfer zu ihrem ersten Liebingsmann und kroch oder ging endlich dahin nach dem Verdienst ihrer Taten.“ (Schicksal, 278) Die Sinnhaftigkeit bezieht sich auf das Konzept des Karmas bzw. das Vollbringen guter Taten, damit die nächste Wiedergeburt besser als die frühere wird.

In „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ stellt Ehrenstein drei Schicksalslinien dar. Die erste spielt sich im Reich der Menschen und die zweite im Reich der Tiere ab, wobei die dritte, weibliche Schicksalslinie die zwei männlichen Schicksalslinien verbindet. Es ist interessant, dass das Verhältnis zwischen Mann und Frau im Rahmen einer weiblichen Gleichgültigkeit und Nutzen dargestellt ist. Die Liebe wird nur von der Seite des Königs Asoko erwähnt und auch in jenem Fall nach der Ablehnung der Frau als bedauernd empfunden: „Er [König Asoko] befahl, den Leichnam im Glassarg zu verbrennen, wusch sich das Haupt, (...) eilte in seine Stadt zurück, machte eine andere zu seiner Lieblingsfrau und herrschte seine Zeit in Gerechtigkeit.“ (Schicksal, 277) Im Fall von König Asoko, wie auch im früher beschriebenen Fall der Königin Ubari, ist die Schnelligkeit, mit welcher sie auf ihre Liebhaber verzichten, das Zeichen einer zynischen Denkweise über die Liebe. Walter H. Sokel betont „die chronische Unfähigkeit, die Liebe einer Frau zu gewinnen“ als ein zentrales Thema in Ehrensteins Gedichten und Prosa-Skizzen, aber auch, dass das Gefühl der Unzulänglichkeit des

Dichters, zusammen mit dem Gefühl der Isolierung, charakteristisch für den literarischen Expressionismus ist (Sokel 1970: 108ff.). Dieses Thema zieht sich auch durch seine Erzählungen, vor allem durch seine Märchen – wenn Ehrenstein sich mit dem Thema der Liebe befasst, beschreibt er hauptsächlich ihre Unerreichbarkeit. Hanni Mittelmann kommt zur selben Einschätzung: „Liebeserfüllung wird als unmöglich gezeigt, da die Liebe für Frauen nicht Ausdruck von Gefühl, sondern von materiellen Nützlichkeitsabwägungen ist.“ (Mittelmann 1991: 503) Die Figur der Königin Ubari entspricht dieser Beschreibung durchaus, da sich ihre Zuneigung in Bezug auf ihre Daseinssituation ohne Bedenken verändert. Mittelmann fügt hinzu: „Doch letztlich zielt auch hier Ehrensteins Kritik über die Frau hinaus auf eine dem Materialismus verfallene Gesellschaft, deren Exponenten für Ehrenstein die Frauen sind.“ (Mittelmann 1991: 503) In anderen Worten kritisiert Ehrenstein anhand solcher weiblichen Figuren die Gesellschaft, die die geistige Ebene der Existenz verleugnet und ablehnt. Aber auch Ehrensteins männliche Figuren dienen dem Zweck dieser Kritik, wie z.B. die Protagonisten von „Mitgefühl“ und „Selbstmord eines Katers“ sowie eine Reihe von männlichen Nebenfiguren, die sich durch sein Prosawerk ziehen. Ehrensteins gesellschaftliche Kritik bleibt ein zentrales Element seiner Erzählungen, unabhängig davon, in welcher Fluchtwelt sich ihre Handlung abspielt.

6. Schlussfolgerung

Nichtsdestoweniger kenne ich die wahre; ungeschriebene Menschheitsgeschichte besser als sonstwer.

Albert Ehrenstein, „Lebensbericht“

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit sieben repräsentativen Erzählungen Albert Ehrensteins und versucht anhand dieser Werke eine Deutung seines Weltbildes anzubieten. Bei der vorbereitenden Bearbeitung des Prosawerks Albert Ehrensteins zeigte sich das Konzept der Sinnlosigkeit als ein anhaltender Ausdruck. Im Rahmen dieser Arbeit konnten jedoch nicht alle Erzählungen, in denen die Sinnlosigkeit als Thema, Motiv oder Symbol vorkommt, analysiert werden. Dementsprechend sind jene Erzählungen für die Analyse gewählt worden, in denen die literarische Entwicklung des Konzepts der Sinnlosigkeit verfolgt werden kann.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit liegt in der bestehenden Forschung über Ehrensteins Leben und Werk, die die enge Verbindung zwischen seinen persönlichen Erfahrungen und seinem schöpferischen Werk wiederholt hervorhebt. Um diese Verbindung deutlich darzustellen, beschäftigt sich der erste Teil dieser Arbeit mit Ehrensteins Lebensweg in Bezug auf seine schriftstellerische Tätigkeit. Diesem Zweck dienen auch zwei Grafiken, die das interdependente Verhältnis zwischen seinen Erlebnissen und Schöpfungsausmaß zeigen. Des Weiteren werden die Grundsätze der expressionistischen Bewegung und die Frage der jüdischen Identität in Betracht gezogen, als ausschlaggebende Determinanten von Ehrensteins Person.

Ehrensteins Erzählungen werden nach ihrem realen oder imaginären Handlungsort in zwei Gruppen eingeteilt. Seine erste Erzählung „Ritter Johann des Todes“ (1910) wird als Vorbote beider Erzählungstypen getrennt analysiert. Diese Erzählung bildet den Anfang des roten Fadens der Sinnlosigkeit, in welcher Ehrenstein seine Auffassungen über den Einzelnen und sein Schicksal erstmalig formuliert.

In den folgenden Kapiteln wird Ehrensteins literarische Verfahrensweise durch die Formulierung von zwei literarischen Prinzipien erläutert, nämlich dem Prinzip der Dekonstruktion und dem Prinzip des Eskapismus, die in Anlehnung an die philosophische und literaturwissenschaftliche Deutung dieser Begriffe erstellt wurden. Das Prinzip der Dekonstruktion bezieht sich vor allem auf Ehrensteins Erzählungen, die

sich in der realen Welt am Anfang des 20. Jahrhunderts abspielen, wobei sich das Prinzip des Eskapismus auf die Erzählungen bezieht, die sich in imaginären Welten abspielen. Diese Gliederung dient einem verständlichen Überblick der Werke und bedeutet nicht, dass verschiedene Elemente dieser Prinzipien nicht in beiden Erzählungstypen nachweisbar sind. Um diese literarischen Prinzipien Ehrensteins zu validieren, wäre eine ausführliche Analyse seiner Märchenerzählungen bzw. ihrer Quellen und literarischen Adaption wünschenswert.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den Darstellungsweisen der Sinnlosigkeit in den Erzählungen „Tubutsch“ (1911), „Mitgefühl“ (1910) und „Selbstmord eines Katers“ (1911). Das Thema der Sinnlosigkeit in diesen Erzählungen ergibt sich aus dem Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen, welches sich auf das menschliche Schicksal bezieht. Ehrensteins Offenbarung der Sinnlosigkeit erfolgt zuerst am Beispiel eines Einzelnen und wird später auf das Schicksal einer gesellschaftlichen Schicht erweitert. Das erste Zeichen von Sinnhaftigkeit in Ehrensteins Weltbild erscheint in Bezug auf die moralische Verantwortung des Einzelnen und der Befürwortung des Gemeinschaftsgefühls. Anschließend werden im vierten Kapitel die Darstellungsweisen der Sinnlosigkeit in den Erzählungen „Ansichten eines Exterritorialen“ (1911), „Apaturien“ (1912) und „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ (1932) untersucht. In diesen Erzählungen wird das Gesetz der ewigen Wiederkehr des Gleichen in den Kontext antiker Mythen oder orientalischer Weltanschauung gestellt. Die Sinnlosigkeit ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen der menschlichen Gesinnung und Handlung. In diesen Erzählungen erscheint die Sinnhaftigkeit in Bezug auf die persönliche Wahrnehmung des Einzelnen, wobei die Vollbringung guter Taten entscheidend ist.

In Ehrensteins Weltbild kann man durchaus die Grundsätze des Existentialismus erkennen, da er die Sinnlosigkeit als ein inhärentes Bestandteil des menschlichen Daseins darstellt. Aber Ehrensteins Bestimmung ist eine expressionistische, denn in seinen Werken fordert er durch seine beharrliche Gesellschaftskritik auf Protest gegen diese Sinnlosigkeit auf. Nach seiner Vorstellung ist der Mensch zwar einem gnadenlosen Schicksal ausgeliefert, aber das Bestehen von Sinnhaftigkeit im menschlichen Dasein hängt von der Wahrnehmung des Einzelnen und seinem seelischen Gleichgewicht ab.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

- Ehrenstein, Albert (1991): „Mitgefühl“ [1910]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 136-138. Im Text als (Mitgefühl, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Ritter Johann des Todes“ [1910]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 13-14. Im Text als (Ritter, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Ansichten eines Exterritorialen“ [1911]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 87-93. Im Text als (Ansichten, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Der Selbstmord eines Katers“ [1911]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 154-162. Im Text als (Kater, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Tubutsch“ [1911]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 36-58. (Tubutsch, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Apaturien“ [1912]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 114-128. Im Text als (Apaturien, Seitenangabe)
- Ehrenstein, Albert (1991): „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ [1932]. In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag. S. 275-278. Im Text als (Schicksal, Seitenangabe)

7.2. Sekundärliteratur

- Arnold, Armin (1973): “Foreign influences on German expressionist prose.” In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1973): *Expressionism as an international literary phenomenon: Twenty-one essays and a bibliography*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Ben-gavriël, M. Y. (Hrsg.) (1961): *Albert Ehrenstein. Ausgewählte Aufsätze*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.
- Chevalier, Jean / Alain Gheerbrant (2007): *Rječnik Simbola: Mitovi snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Jesenski i Turk.

- Donahue, Neil H. (Hrsg.) (2005): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. USA: Camden House.
- Jansen, Hans (1986): „Ehrenstein, Albert.“ In: Lutz, Bernd (Hrsg.). *Metzler Autoren Lexikon*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1986, S. 132f.
- Lechner, Hermann (1956): *Lechner's Literaturgeschichte des deutschen Sprachraums*. Innsbruck: Verlag Tyrolia.
- Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): „Stimme über Barbaropa. Zu Albert Ehrensteins gesellschaftskritischer Satire.“ In: Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1991): *Albert Ehrenstein Werke: Erzählungen*. Band 2. Klaus Boer Verlag, S. 501-511.
- Mittelmann, Hanni (1992): „Albert Ehrenstein and the tragedy of exile.“ In: Wistrich, Robert S. (Hrsg.) (1992): *Austrians and Jews in the twentieth century: From Franz Joseph to Waldheim*. New York: St. Martin's Press, S. 112-123.
- Soergel, Albert / Hohoff, Curt (1964): *Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- Sokel, Walter, H. (1970): *Der literarische Expressionismus: Der Expressionismus in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Albert Langen / Georg Müller Verlag.
- Sokel, Walter, H. (2005): „The Prose of German Expressionism.“ In: Donahue, Neil H. (Hrsg.) (2005): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. USA: Camden House, S. 69-88.
- Sprengel, Peter (2004): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*. München: Verlag C.H. Beck.
- Wallas, Armin A. (1986): „Ich weiß bloß Tod und Liebe“ *Albert Ehrensteins kalte Welt: Zum 100. Geburtstag eines Vergessenen*. In: IV, Literaricum.
- Wallas, Armin A. (1988): „Nachwort“. In: Wallas, Armin A. (Hrsg.) (1988) *Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*. Linz-Wien: Edition Neue Texte, S. 279-296.
- Wallas, Armin A. (1994): *Albert Ehrenstein: Mythenzerstörer und Mythenschöpfer*. München: Klaus Boer Verlag.
- Wallas, Armin A. (1998): „Aufzeichnungen aus der Welt der Exterritorialen, Lebensflüchtlinge und Vorstadt-Ahasvers: Albert Ehrensteins (un)sentimentale Reise in die Untergründe Kakaniens“. In: Reichmann, Eva (Hrsg.). *Habsburger Aporien? Geisteshaltungen und Lebenskonzepte in der multinationalen Literatur der Habsburger Monarchie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 77-111.

Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (2011): *Expressionism as an international literary phenomenon: Twenty-one essays and a bibliography*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Internetquellen mit Autor

Garg, Gaṅgā Rām (Hrsg.) (1992): *Encyclopaedia of the Hindu World*. Volume 1. New Delhi: Concept Publishing Company.

URL:https://books.google.ba/books?id=w9pmo511RnYC&hl=hr&source=gbs_navlinks_s (7.6.2018)

Köster, Thomas (1990): „Zerfall ohne Zauber: Paradoxie und Resignation in Albert Ehrensteins ‚Tubutsch‘.“ In: *The German Quarterly*, Vol.63, No.2, 1990.

URL: <http://www.jstor.org/stable/406348> (5.6.2013)

Meyer, Mathias / Tismar, Jens (1997): *Kunstmärchen*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04121-0> (7.6.2018)

Mittelmann, Hanni (1993): „Expressionismus und Judentum.“ In: Horch, Hans Otto (Hrsg.) / Denkler, Horst (1993): *Condition Judaica. Teil 3: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/1938*. Tübingen: Niemeyer, S. 251-259.

URL:[https://books.google.ba/books?id=h2H_TOD9V8kC&dq=Mittelmann,+Hanni+\(1993\):+%E2%80%9EExpressionismus+und+Judentum%E2%80%9C.&hl=hr&source=gbs_navlinks_s](https://books.google.ba/books?id=h2H_TOD9V8kC&dq=Mittelmann,+Hanni+(1993):+%E2%80%9EExpressionismus+und+Judentum%E2%80%9C.&hl=hr&source=gbs_navlinks_s) (11.4. 2018)

Mittelmann, Hanni (1997): „Jüdische Expressionisten: Identität im Aufbruch – Leben ‘im Aufschub’.“ In: Horch, Hans Otto (Hrsg.) / Wardi, Charlotte (1997): *Jüdische Selbstwahrnehmung – La prise de conscience de l’identité juive*. Tübingen : Niemeyer, S. 181-194.

URL:https://books.google.ba/books?id=ARshAAAQBAJ&dq=J%C3%BCdisc+he+Expressionisten:+Identit%C3%A4t+im+Aufbruch&hl=hr&source=gbs_navlinks_s (11.4.2018)

Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (2004): *Albert Ehrenstein Werke: Aufsätze und Essays*. Band 5. Göttingen: Wallstein Verlag.

URL:https://books.google.ba/books?id=ydY_WDYRRtIC&dq=ehrenstein+saujud&hl=hr&source=gbs_navlinks_s (15.2.2018)

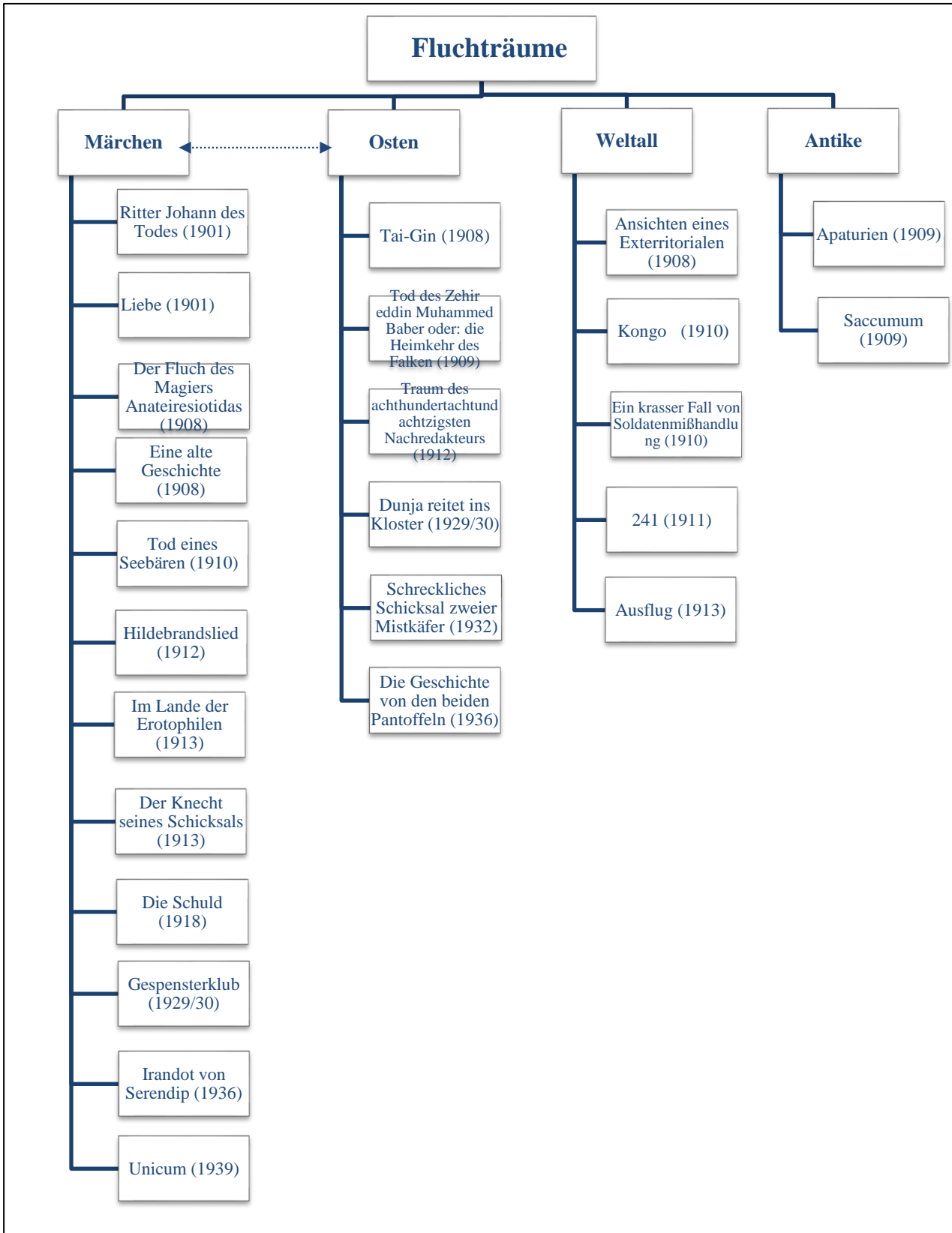
Moser, Georg Heinrich (1822): „Das Fest der Apaturien.“ In: Creuzer, Fiedrich (Hrsg.) (1822): *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Im Auszuge von Georg Heinrich Moser. Mit Übersicht der Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa von Franz Joseph Mone*. Leipzig und Darmstadt: Carl Wilhelm Leske, S. 690-699.

URL:https://books.google.ba/books?id=hflkAAAACAAJ&hl=hr&source=gbs_navlinks_s (15.5.2018)

- Rolfe, Gary (2004): "Deconstruction in a nutshell." In: *Nursing Philosophy*, 5. Blackwell Publishing, S. 274-276.
URL: <http://garyrolfe.net/documents/deconstructioninanutshell.pdf> (23.5.2018)
- Young, Warren L. (1974): "Escapism in literature and life." In: *Neohelicon*, Volume 4, Issue 3-4, September 1974. Netherlands: Springer, S. 377-380.
URL: <https://doi.org/10.1007/BF02029240> (16.1.2018)

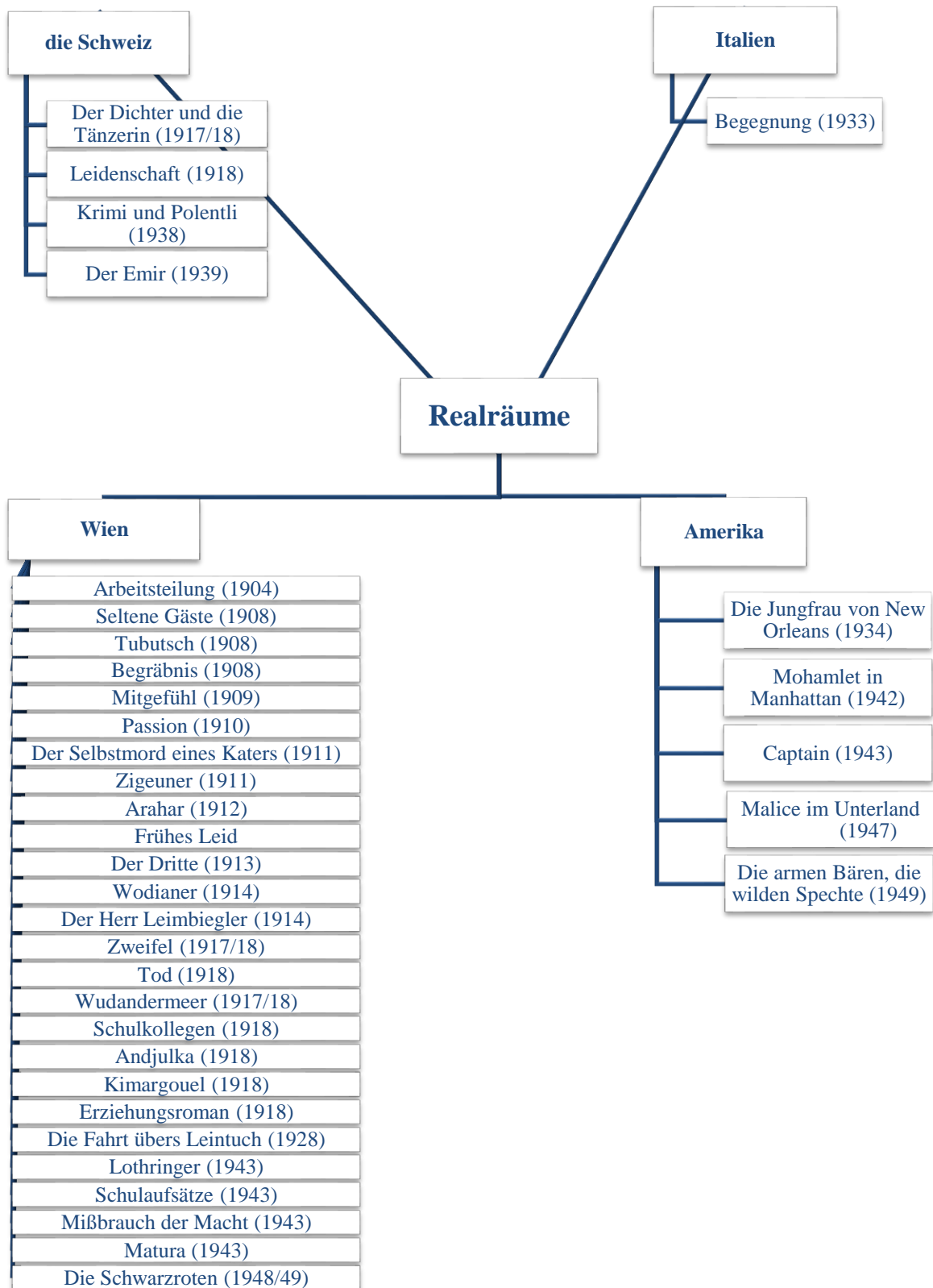
Anhang

Grafik (3):



Entwurf: Janja Vrdoljak

Grafik (4):



Entwurf: Janja Vrdoljak

Zusammenfassung

Der rote Faden der Sinnlosigkeit – Eine Deutung des Weltbildes Albert Ehrensteins

Albert Ehrenstein (1886-1950) ist ein österreichischer Erzähler, Dichter und Essayist. Das Konzept der Sinnlosigkeit zieht sich als Thema, Motiv und Symbol durch die Erzählungen dieses Autors wie ein symbolischer roter Faden. Die persönliche Erfahrung eines Menschen jüdischer Herkunft, eines Intellektuellen und eines Mitglieds der expressionistischen Bewegung bildet die Grundlage seiner Erzählungen. Daher werden im ersten Kapitel sein Lebensweg, die Bedeutung des Judentums und der expressionistischen Prinzipien in Bezug auf sein Schaffen dargestellt. Die Deutung von Ehrensteins Weltbild beginnt im zweiten Kapitel, mit der Analyse seiner ersten Erzählung „Ritter Johann des Todes“ (1910). Diese Erzählung verweist auf die Themen und Motive, mit denen sich Ehrenstein für den Rest seines Lebens beschäftigt. Im dritten Kapitel werden die Erzählungen analysiert, die sich in der realen Welt am Anfang des 20. Jahrhunderts abspielen – „Tubutsch“ (1911), „Mitgefühl“ (1910) und „Selbstmord eines Katers“ (1911) – während sich das vierte Kapitel mit den Erzählungen befasst, die sich in den imaginären Welten des Weltalls, der antiken Mythen und der Märchen abspielen: „Ansichten eines Exterritorialen“ (1911), „Apaturien“ (1912) und „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer“ (1932). Es ist wichtig zu betonen, dass der Ausdruck der Sinnlosigkeit dieser Werke nicht ein Zeichen der Verzweiflung ihres Autors ist, sondern ein Aufruf zu Protest gegen die Sinnlosigkeit des Daseins.

Schlüsselwörter: Albert Ehrenstein, Expressionismus, Erzählung, Sinnlosigkeit, Dekonstruktion, Eskapismus, „Tubutsch“, „Selbstmord eines Katers“, „Apaturien“, Außenseiter, Judentum, Antike, Mythos, Satire, Grotteske

Sažetak

Crvena nit besmisla – Tumačenje slike svijeta Alberta Ehrensteina

Albert Ehrenstein (1886. – 1950.) austrijski je pisac, pjesnik i esejist. Pojam besmisla kao tema, motiv i simbol provlači se kroz pripovijetke ovoga autora poput simboličke crvene niti. Osobno iskustvo čovjeka židovskoga podrijetla, intelektualca i pripadnika ekspresionističkoga pokreta tvori osnovu njegovih pripovjedaka. Stoga se u prvom poglavlju predstavlja njegov životni put, značenje židovstva i ekspresionističkih načela u odnosu na njegovo stvaralaštvo. Tumačenje Ehrensteinova viđenja svijeta započinje u drugom poglavlju analizom njegove prve pripovijetke „Ritter Johann des Todes” („Johann vitez smrti”, 1911.). Ova priča na proročki način nagovještava teme i motive kojima se Ehrenstein bavio ostatak života. U trećem poglavlju analiziraju se njegove pripovijetke smještene u stvarni svijet na početku 20. stoljeća – „Tubutsch” („Tubutsch”, 1911.), „Mitgefühl” („Suosjećajnost”, 1910.) i „Selbstmord eines Katers” („Samoubojstvo jednog mačka”, 1911.) – dok se četvrto poglavlje bavi pripovijetkama smještenim u izmišljene svjetove svemira, antičkih mitova i bajki: „Ansichten eines Exterritorialen” („Zapažanja jednog izvanzemaljca”, 1911.), „Apturien” („Apturije”, 1912.) i „Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer” („Strašna sudbina dvaju balegara”, 1932.). Važno je naglasiti da izraz besmisla u ovim djelima nije znak očaja njihova autora, nego poziv na pobunu protiv besmisla postojanja.

Ključne riječi: Albert Ehrenstein, ekspresionizam, pripovijetka, besmisao, dekonstrukcija, eskapizam, „Tubutsch”, „Selbstmord eines Katers”, „Apturien”, outsider, židovstvo, antika, mit, satira, groteska

Summary

The red thread of senselessness – An interpretation of the worldview of Albert Ehrenstein

Albert Ehrenstein (1886-1950) is an Austrian writer, poet and essayist. The concept of senselessness as a theme, motif and symbol runs through his narratives like a symbolical red thread. The personal experience of a man of Jewish descent, an intellectual and a member of the expressionist movement builds the basis of his narratives. Therefore the first chapter presents his life's path, the significance of Jewishness and expressionist principles in relation to his work. The interpretation of Ehrenstein's worldview begins in the second chapter with the analysis of his first narrative "Ritter Johann des Todes" (1910; "Johann Knight of Death"). In a prophetic way, this story indicates the themes and motifs that Ehrenstein deals with for the rest of his life. The third chapter deals with his narratives that take place in the real world at the beginning of the 20th century – "Tubutsch" (1911; "Tubutsch"), "Mitgefühl" (1910; "Compassion") and "Selbstmord eines Katers" (1911; "Suicide of a Tomcat") – while the fourth chapter deals with the narratives set in the imaginary worlds of the universe, ancient myths and fairy tales: "Ansichten eines Exterritorialen" (1911; "Observations of an Extraterrestrial"), "Apturien" (1912; "Apturia") and "Schreckliches Schicksal zweier Mistkäfer" (1932; "Terrible fate of two dung beetles"). It is important to emphasise that the expression of senselessness in these works is not a sign of this author's despair, but a call for rebellion against the senselessness of existence.

Keywords: Albert Ehrenstein, expressionism, narrative, senselessness, deconstruction, escapism, "Tubutsch", "Selbstmord eines Katers", "Apturien", outsider, Jewishness, antiquity, myth, satire, grotesque