

ABSTRACT

DIE SPRACHGESTALTUNG IN DER ERZÄHLENDE PROSA AGNES MIEGELS:

EINE STRUKTURANALYSE

BY

Anne Marie Fuhrig

Agnes Miegel (1879-1964) appears to be best known for her poetry, particularly her ballads, but her prose also distinguishes her from contemporary German authors. Her careful choice of words as well as her preference for authentic and concise phrasing clearly set her apart from many less disciplined writers. This characteristic was the central concern of the inquiry whose results are presented here. Aided by some of Roman Ingarden's concepts, the thesis first analyses Miegel's diction, then her tone and style, and finally the relationship between her language and some of her principal ideas. Comparisons with other German authors help to cast the characteristics of her prose into sharper focus.

Miegel uses almost exclusively standard German diction but, different from most German belletristic literature, it is strongly denotative rather than connotative. This is shown in her choice of words in the description of bodily features, gestures, sensory perceptions, landscapes, and weather conditions.

Miegel's figures of speech are mostly similes. They are sparingly employed and serve to make descriptions more precise.

Metaphors, metonomies, and synecdoches tend to appear in direct speech. The authoress prefers to let the facts stand for themselves without commenting on them. She leaves relatively few ambiguities; and where they appear, they seem to be intended. In her way of viewing and describing scenes--what Ingarden calls Ansichten--, she chooses to relate only what the actors may be expected to experience, not what others may additionally observe from a wider vista.

Miegel's style is characterized by concreteness, consistency, and economy. She likes to move quickly to the circumstances essential to the story. She avoids going off on tangents and thus prevents letdowns in the prevailing level of tension. She only speaks through the people, things, and events she describes and does not address the reader directly.

The destinies of her people are determined by the world in which they live. This is why she depicts this world in much detail. Their lives, moreover, are devoted to the fulfillment of their obligations which are ascribed to them by their social status and class. Since they accept their fate as inescapable, they seem to be able to face the exigencies of life, misfortune and even death, with a high degree of equanimity.

By being relatively down to earth, Agnes Miegel differs markedly from most of her deliberately erudite and esoteric German contemporaries, such as Mann and Hesse, and comes closest to the authors which have been categorized as representatives of the "Neue Sachlichkeit".

DIE SPRACHGESTALTUNG
IN DER ERZÄHLENDEN PROSA

AGNES MIEGELS:
EINE STRUKTURANALYSE

BY

Anne Marie Fuhrig

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1972

G-78480

© Copyright by
ANNE MARIE FUHRIG
1973

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG	V
 DIE WORTWAHL	
A. Die Beschreibung des Antlitzes	2
B. Die Beschreibung der Gestalt	11
C. Gesten	22
D. Die Sinneswahrnehmungen	32
E. Landschaft und Klima	37
F. Die Wirkung der Wortwahl	48
 DER WORTGEBRAUCH	
A. Die Vergleichsformeln	51
B. Andere Vergleichspartikeln	60
C. Gleichstellungen ohne Vergleich	64
D. Die Unbestimmtheit	72
E. Die wörtliche Rede	79
F. Die Ansicht	85
G. Die formelhafte Ansicht	95
H. Die Wirkungen des Wortgebrauchs	98

	Seite
DER ERZÄHLZUSAMMENHANG	
A. Die Handlungsführung	99
B. Die Erzählweisen	109
C. Die Enthüllung des Themas	119
D. Der Held und sein Schicksal	135
E. Leben und Tod	146
 SCHLUSSBETRACHTUNGEN	 156
 ANMERKUNGEN	 164
 LITERATURVERZEICHNIS	 168

EINLEITUNG

Die Königsbergerin Agnes Miegel hatte - mit Unterbrechungen für ihre Erziehung und für Bildungs- und Vortragsreisen - die meiste Zeit ihres Lebens in ihrer Vaterstadt verbracht, als sie bei Kriegsende mit den Flüchtlingen nach Westen kam. In der Provinz am östlichen Rande des Reichs wuchs sie im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts noch ganz in der biedermeierlichen Sicherheit überkommener sozialer, moralischer und religiöser Vorstellungen auf. Das Stadtleben war noch stark dem Lande verbunden; man war von der Industrialisierung und den damit fortschreitenden gesellschaftlichen Spaltungen ebenso verschont geblieben wie von der politischen Hybris des jungen Nationalstaates. Man übte noch völlig ungestört das mit viel Aberglauben vermischte alte Brauchtum, das das ganze Leben umgab und jedem Menschen seinen Platz anwies. Jedes der jährlich wiederkehrenden Feste und alle Wechselfälle des Lebens wurden mit viel Zeremoniell von der ganzen Hausgemeinschaft geteilt. Dazu kam eine genaue Kenntnis von Mythen- und Traumfiguren, die ihr "so vertraut wie die sehr irdischen Gestalten ... (ihres) Alltags" waren. Auf Grund dieser und vieler ähnlicher Jugenderfahrungen sah sich Miegel nie als "Verstandesmensch" oder "Intellektueller"¹.

Wenn sie dennoch den reichen Schatz an Berichten aus Familien- und Landesgeschichte, die ihr von Jugend auf vertraut waren, durch ein gewissenhaftes Studium auf eigene Faust fundierte und erweiterte, bevor sie sie zum Gegenstand ihrer Gestaltung machte, so zeigt sich darin ihr tiefes Verantwortungsgefühl für die

Wahrheit der dargestellten Ausschnitte aus vergangenem Leben². Nicht nur in dieser Hinsicht fühlte sie sich stark der Droste verwandt³.

Agnes Miegel hatte als junges Mädchen mit ihren Balladen und Gedichten frühen Ruhm erworben. Prosa begann sie erst im Alter von vierzig Jahren zu schreiben, und zwar zunächst nur zum Broterwerb. Es gelang ihr aber bald, dabei dieselbe Sorgfalt anzuwenden, die sie bei ihren Dichtungen gebundener Sprache gelernt hatte⁴. Schon 1926 erschienen die ersten fünf Erzählungen unter dem Titel Geschichten aus Altpreußen. In den nächsten zehn Jahren folgten die meisten anderen. Sie wurden in vielen Sammelbänden immer wieder neu zusammengestellt.

Zwischen 1933 und 1945 genoß die politisch ziemlich einfältige und arglose Frau den ihr sehr unbequemen Ruf einer "Blut-und-Boden" Dichterin. Die Neue Gesamtausgabe, die der Diederichs-Verlag von 1952 bis 1965 herausgebracht hat, enthält keine Dichtungen, von denen man sagen könnte, daß sie von typisch nationalsozialistischem Denken geprägt seien. Anni Piorreck weiß allerdings von sechs Gedichten und einer Erzählung ("Das Erlebnis des Feldwebels Schmidtke") "mit nationalsozialistischem Einfluß"⁵ zu berichten, die deswegen offensichtlich in den Nachkriegssammlungen nicht mehr auftauchen. In für sie bezeichnender Gefühlsreaktion wurde ihr die zunehmende Überheblichkeit des Regimes bald unheimlich. Sie zog sich nur deshalb nicht in die innere Emigration zurück, weil sie sich für ihre Landsleute verantwortlich fühlte. Sie wollte ihnen angesichts des "Schweren", das "über das Land"⁶ zu kommen schien,

helfend zur Seite stehen. Man kann ihre Einstellung auch aus der Tatsache ablesen, daß sie nach 1938 nur noch Auftragswerke veröffentlicht hat.

Ihre neuere Prosa hat die Dichterin erst 1949 aus dem Koffer geholt und sodann eine zweite Reihe von Erzählungen erscheinen lassen. Von 1954 an arbeitete sie an den Prosabänden ihrer sechsbändigen Gesamtausgabe, die nach ihrem Tode 1964 noch um einen siebenten Band erweitert wurde.

Interessanterweise schrieb die Dichterin solcher Balladen wie "Der Ritter Manuel" und "Die Frauen von Nidden" Erzählungen und nicht Romane. Bei der Verwandtschaft dieser beiden Gattungen können wir in der Prosa die gleiche Sicherheit des Aufbaus, künstlerische Bedeutsamkeit der Thematik und Ausdrucksstärke in den Einzelheiten erwarten, die schon die Gedichte ausgezeichnet hatten.

Trotz ihrer Weltoffenheit wählte Miegel als einen der Schauplätze der Handlung immer wieder das heimatliche Ostpreußen. Diese Wiederkehr der heimatlichen Thematik zusammen mit einer ganz besonderen Gegenständlichkeit der Sprache brachten der Dichterin große Popularität bei ihren ostpreußischen Landsleuten ein. Vielleicht trug diese Tatsache - zusammen mit dem zwölfjährigen Zwischenspiel - dazu bei, daß viele Kritiker sie auch prompt zur "Heimatländlerin" stempelten oder sogar ganz verschwiegen⁷. Daß dieses Klischee ihrem Wesen nicht gerecht wird, soll im Nachfolgenden in eingehender Untersuchung dargelegt werden.

Was den anspruchslosen Leser sofort fesselt, scheint Miegels sehr direkte Wortwahl zu sein. Immer bedient sie sich des sachlich nächstgelegenen Gegenstandes, immer gelangt dabei eine kleine Einzelheit zu großer Leuchtkraft. Auch der häufige und kritische Leser wird von diesem Phänomen immer von neuem beeindruckt. Eine eigenartige Faszination steigt aus diesen Zeilen auf, die von verschiedenen Kritikern seltsam unterschiedlich charakterisiert worden ist. Der langjährige Freund Paul Fechter spricht von ihrer "Kraft des Erfassens der sinnlichen Existenz im sinnlich wirksamen Wort"⁸, Curt Hohoff nennt es eine "mediale Erzählweise in einer traumdichten Prosa"⁹, während Hermann Kunisch nur auf die "bunten Details" hinweist, die scheinbar "das Kerngeschehen überwuchern"¹⁰. Ein einheitlicheres Bild entsteht in den wenigen Dissertationen, wenn Ludwig Böer von "starker Anschauung" und "plastischer Darstellungsgabe" spricht¹¹ oder Margaret Woodbridge bemerkt: "She tends to think tangibly, to reduce her ideas to concrete objects"¹². Das Zeugnis der Freunde in dem Erinnerungsband Leben, was war ich dir gut scheint ihr am besten gerecht zu werden. So erklärt Elisabeth Römer: "Nicht episch breit, nur andeutend, wie getupft, so erzählt Agnes Miegel"¹³; und Irmgard Minigerode meint, sie verstehe "visionär Geschautes in das Wort zu bannen, in wunderbar zuchtvolle Sprache, in unverwechselbares Bild"¹⁴.

In diesem Zusammenhang muß die Frage des "zweiten Gesichts" erörtert werden, weil das Thema dieser Untersuchung dadurch klarer in den Blick rückt. Es kann auf Grund verstreuter Zeu-

genaussagen nicht daran gezweifelt werden, daß Agnes Miegel von empirisch unerklärlichen Visionen überkommen wurde. Teilweise betrafen diese die ihr unbekannte Vergangenheit eines Ortes, an dem sie gerade weilte, teilweise die nähere und fernere Zukunft. Sie hat nie viel Aufhebens davon gemacht und nur zu nächsten Freunden davon gesprochen. Auch Wahrträume gehören in diesen Zusammenhang. Ina Seidel hat sich schon immer besonders für diesen Aspekt der Persönlichkeit Agnes Miegels interessiert¹⁵. Ihre privaten Sammlungen standen auch Heinz-Georg Kyritz bei seinem Aufsatz über "Das Unbewußte im Dichtungserlebnis Agnes Miegels"¹⁶ zur Verfügung. Nicht zuletzt wegen der Unzugänglichkeit dieser Dokumente kann dieser Aspekt hier nicht weiter verfolgt werden. Er interessiert uns aber insofern, als er die beobachtete Dichte des "Miegel-Klangs"¹⁷ in der Persönlichkeit der Dichterin verankert. Solche Erlebnisse müssen zu einer Einstellung gegenüber der Welt führen, die sich besonders eng an die Dinge und Schauplätze anlehnt. Diese Dingorientiertheit muß sich auch im Werk manifestieren.

Uns interessieren aber hier nicht die Ursprünge dieser Stilbesonderheit, sondern ihre Erscheinungsformen. Daher müssen Überlegungen zur Persönlichkeit der Dichterin oder zur Entstehungsgeschichte einzelner Werke - wie zum Beispiel die Behauptung, daß einige auf Grund übernatürlicher Erfahrungen in kürzester Zeit verfaßt wurden - zurückgestellt werden. Stattdessen konzentriert sich die Arbeit auf die vorliegenden Erzählungen und die in ihnen gebotenen Tatsachen selbst. Dar-

überhinaus sollen Vergleiche mit der Prosa anderer Schriftsteller Besonderheiten des Miegelschen Werkes herausstellen helfen.

Bei einer Untersuchung, die sich so nur auf die Erscheinungsformen des Gegenstandes beschränkt, besteht die Gefahr, daß sie in die phänomenologische Sackgasse gerät, die Jost Hermand in seiner Studie Synthetisches Interpretieren für viele reine Methoden aufgezeigt hat.¹⁸ Zwei Wege sollen jedoch den Blick für den "Universalismus"¹⁹ der Literatur offenhalten: erstens bringen die ausgewählten Beispiele aus der Kurzprosa anderer Schriftsteller das Spektrum der Erscheinungsformen des behandelten Problems in den Blick, und zweitens soll ein Urteil über ein Teilproblem nie über die Tragweite der behandelten Beispiele hinausführen.

Eine weitere Schwierigkeit beim wissenschaftlichen Umgang mit Literatur liegt im Charakter des Gegenstandes selbst: bei einem sprachlichen Kunstwerk, das Gestalt und Sinn erst durch das Bemühen des Lesers gewinnt, ist das individuelle Verständnis von größter Bedeutung. So gesehen, hat der literarische Gegenstand an sich nur theoretisch eine feste Gestalt und erscheint verschiedenen Lesern zu verschiedenen Zeiten in entsprechend anderer Perspektive. Er kann, wenn er gehaltvoll ist, bei neuer Vergegenwärtigung immer wieder neue Aspekte gewinnen, die nicht nur Zeitgeist und Nationalcharakter, sondern auch Erfahrungen, Erlebnisfähigkeit und persönliche Wesenszüge des Lesers widerspiegeln. Aus diesem Grunde kann zum Beispiel eine Arbeit über ein traditionelles literaturwissenschaftliches Thema durchaus gültige neue Aussagen ergeben, wenn es von Men-

schen einer neuen Epoche neu ausgewertet wird.

Man kann diese Schwierigkeit vielleicht lösen, indem man für den Literaturwissenschaftler - im Gegensatz zum flüchtigen Alltagsleser - eine besondere "untersuchende Einstellung"²⁰ konstruiert. Man kann sich aber auch damit zufrieden geben, daß wiederholter Umgang mit derselben Literatur über längere Zeit objektivere Ergebnisse haben muß als ein einmaliges Lesen. Außerdem ist das Individuelle nicht nur Hindernis, sondern auch Mittler - sogar der beste Mittler - zum Verständnis eines anderen Individuums und seiner Manifestationen. Man kann das Glück haben, gerade mit Hilfe der eigenen Persönlichkeit in das Individuelle einer anderen Ausdrucksweise "irgendwie einschwingen zu können"²¹. Dann eröffnen sich dem Leser Feinheiten des Ausdrucks, die er ohne diese Übereinstimmung nicht bemerken würde.

In Miegels Prosawerk liegen die möglichen Probleme des Sicheinschwingens besonders in der Eigenart ihrer Themenwahl und ihrer Sprache. Man denke nur an die Bedeutung des ostpreussischen Lebenskreises in ihren Erzählungen. Zweifellos spricht dies die Kenner Ostpreußens besonders an. Andererseits stellt mangelnde Kenntnis eines Landes und seiner Geschichte dem Verständnis seiner Literatur keineswegs ein entscheidendes Hindernis entgegen. Viele der dargestellten Einzelheiten und der angedeuteten Hintergründe werden auch den Kennern des Landes bisweilen fremd sein, sofern sie nicht Lokalhistoriker sind. Es hat also der mit den inhaltlichen Tatsachen Vertrautere dem weniger Vertrauten im wesentlichen nur eine emotionale Bindung voraus, welche ihm den Einstieg in die Erzählung erleichtert.

Grundsätzlich ist es für das Verständnis von Werken der schöngeistigen Literatur unwichtig, ob die dargestellten Gegenstände irgendwelchen natürlich erlebbaren ähneln oder nicht. Wenn ein Werk einige bekannte Elemente enthält, so hilft das allerdings als Verständnisstütze. Im übrigen wird das dichterische Wort gerade dann immer ein Eigenleben haben müssen, wenn es Kunst sein soll. Andernfalls bliebe es auf der Ebene der Trivialliteratur oder des Journalismus.

Die dichterische Freiheit gegenüber der empirischen Welt entbindet den Autoren keineswegs von der zentralen Aufgabe, die dargestellten Sachverhalte "glaubhaft" zu machen. Der Leser akzeptiert die vom Dichter geschaffene Welt nur dann, wenn er die ihn ansprechenden Komponenten als ein schlüssiges Ganzes zu begreifen vermag. Es handelt sich also um die Frage der Schlüssigkeit des verwendeten Zeichensystems und nicht um die Frage der Vertrautheit mit den dargestellten Einzelheiten. Wellek nennt das "a system of norms of ideal concepts which are intersubjective"²².

Die in Agnes Miegels Erzählungen beschriebene Welt ist meist eine in sich sehr geschlossene. Der epische Zusammenhang wird von einem gelegentlichen Zeitsprung nicht gestört. Erzählerkommentare und andere Mittel der Verfremdung gibt es nur selten. Diese Eigenart der zeitlichen, räumlichen und thematischen Geschlossenheit wird von den Besonderheiten der Miegelschen Sprache getragen. Die Sorgfalt der Dichterin im Wählen von Worten und Wendungen wie auch ihre pointierte Kürze haben unter ihren Zeitgenossen kaum etwas Vergleichbares. Erst die Nachkriegs-

generation bringt Schriftsteller, die sich durch ähnliche sprachliche Genauigkeit und Feinsinnigkeit auszeichnen. Gemeinsam damit löst sich aber nun die zeitliche und räumliche Geschlossenheit auf.

Weil die Sprache in so starkem Maße die Geschlossenheit der Darstellung zu tragen scheint, darum befaßt sich die vorliegende Arbeit mit den Komponenten des Miegelschen Stiles. Im ersten Hauptteil wird die Wortwahl analysiert und mit ausgewählten Beispielen aus anderen Autoren in Beziehung gesetzt. Im zweiten Hauptteil wird der Gebrauch der Worte untersucht, der in verschiedener Weise ungegenständlich ist. Hier kommen auch die besonderen Miegelschen Ansichten zur Betrachtung und wieder hilft der Vergleich mit anderen Autoren, die Besonderheiten zu betonen. Im dritten Hauptteil schließlich rückt der Erzählzusammenhang in den Blick, um Wortwahl und Wortgebrauch in ihren Wirkungen auf den Inhalt zu zeigen.

Diese Aufteilung macht sich die Auffassung zunutze, daß ein literarisches Kunstwerk ein System aufeinanderruhender Schichten sei. Seit Roman Ingardens ausführlicher philosophischer Abhandlung über Das literarische Kunstwerk ist diese Theorie in verschiedenen Abhandlungen vorgetragen worden. Dieses Denkschema arbeitet mit der Annahme, daß die Sprache eines Werkes gegenständliche Aussagen mit gedanklichen verbindet. Ein Wort oder eine Wendung kann also auf einer Schicht seine Eigenart zur Sinnsetzung des Ganzen beitragen und auf der nächsten bloßes Material zu einer anderen Sinnsetzung sein. So kann man an einem Wort die Klänge, die Lautmalerei, als

selbständigen sinnschaffenden Beitrag verstehen, auf der nächsten Schicht wird der Klang zum integralen Teil der Wortbedeutung. In ähnlicher Weise bilden die Wortbedeutungen Sinnzusammenhänge, die ihrerseits zum Material der "dargestellten Gegenständlichkeiten und ihrer Schicksale"²³ werden. Da jede Schicht ein für sie spezifisches Material besitzt, leistet sie auch einen spezifischen Beitrag zur Sinnpolyphonie des Ganzen.

In dem Maße, wie das Material für ein Werk oder einen Autoren typisch ist, bestimmt es auch die Eigenart des Ganzen. Auch Gattungsunterschiede sind in den verschiedenen Schichten eines Werkes ablesbar, denn nicht in jedem Werk sind alle Schichten gleich stark vertreten. Abgesehen von den Wortklängen, die bei aller Bedeutung für die Wortbildung doch in einem Prosawerk eine untergeordnete Rolle spielen, soll diese Untersuchung sich an Ingardens Schichtenschema orientieren.

I. DIE WORTWAHL

A. Die Beschreibung des Antlitzes

In Agnes Miegels Menschendarstellung ist die Beschreibung des Kopfes sehr wichtig. Das Antlitz ist oft das erste, was wir dabei von ihren Menschen wahrnehmen; wenn sie dazu die Augen hervorhebt, führt das noch zu besonderen Effekten.

In Der Ruf zum Beispiel geht Odysseus langsam auf die beiden Häuptlinge des Steppenstammes zu. "Der Greis, dessen helle Augen tiefer lagen als die des Sohnes" (III,17), begrüßte ihn. Auch später heißt es wieder: "Der Greis, der ihn bittend mit den hellen Augen ansah" (III,20). Fast ausschließlich verständigt man sich in dieser Erzählung durch Gesten und Blicke, nicht nur mit dem Fremdling Odysseus, sondern auch untereinander. So heißt es: "Die junge Frau hob ihre dunklen, mandelförmigen Augen traurig und bittend zu dem Greis" (III,21).

Am Anfang von Die Fahrt der sieben Ordensbrüder¹ beschäftigt der Hauskomtur die Gemüter der jungen Brüder. So sind seine "dunkeln Augen, die schwarzen Brauen, das glatte tiefschwarze Haar" (III,137) nur eine Bestätigung. Dagegen haben die Geschehnisse auf dem Pruzzenhof viele Überraschungsmomente. Es ist lange nicht recht klar, was Hans Zabel beim Anblick der Matrone so überaus betroffen hat. "Er stand wie verhext, die schrägen Brauen zusammengezogen über den hellbraunen Augen und starrte auf die Frau ... (Absatz) ..., die jetzt die Augen aufschlug - kornblumenblaue Augen, bei deren ruhigem Blick der dicke Zabel

aufstöhnte" (III,146). Später beschreibt sie Zabels Augen statt seiner Brauen als "schräg" (III,154). Es scheint, als stehe diese Eigenschaft beiden zu, der Sinnzusammenhang der Stelle bestimme aber die jeweilige Hervorhebung.

Dienten die Augen hier zur Kennzeichnung und zur Verständigung der Personen, so kommt jetzt noch der Aspekt der Familienähnlichkeit hinzu. Die Tochter des sterbenden Pruzzenfürsten hat die Ordensherren begrüßt. Dabei ist ihre deutsche Kleidung und Sprache aufgefallen. Als der Hauskomtur gegen ihren Willen den sterbenden Fürsten besuchen will, gibt sie nach, aber "ihre Augen flammten in blauem Feuer" (III,141). Drinnen sind ihre Söhne, die die Ordensherren aus Erzählungen kennen. Der Kleine, "mit blitzenden Augen" (III,145), läßt sich nicht zurückhalten, sie von nahem zu sehen. Die Beschreibung des Größeren wird seltsam betont. "Aber sein Gesicht, ebenso schön wie das des Kleinen, seltsam ernsthaft für ein Kindergesicht, zeigte fast dieselbe Neugier, dieselbe Begeisterung. Seine Augen, noch dunkler als die des Bruders, schwarzblau wie die der Witwe, blickten die Herren an." (III,145)

Offenbar spielt Blauäugigkeit bei Agnes Miegel eine große Rolle.² Starke Blautöne sind dabei der Jugend und der Gesundheit vorbehalten. Überanstrengung, Krankheit und Alter zerstören auch die Augenfarbe. Die Augen der Titelgestalt in Engelkes Buße sind bei jugendlichem Gefühlsüberschwang "blau wie blaues Glas" (III,273). Jahre später, nach der anstrengenden Rettung des Kindes, heißt es: "Ihre hellen Augen, weißlich und leer, starrten" (III,302).

Wie schon gezeigt, spiegeln sich Gefühle sehr anschaulich in den Augen. Ein besonders auffälliges Beispiel dafür sind die Farbveränderungen, welche mehrere Personen kennzeichnen. In Apotheose läßt die Dichterin Augen dunkler werden, wenn sie Erregung beschreibt. Dieses Kennzeichen verbindet die Zarin mit ihren Enkeln. Der ältere der beiden wird beschrieben, wie er begeistert von einem Geschenk erzählt: "Es war das bezaubernde Lächeln der Zarin, und wie bei ihr verdunkelten sich dabei die stahlblauen Augen" (III,365). Auch die des jüngeren Großfürsten werden "dunkel vor Freude" (III,364).

In Der Ruf, als Odysseus die Skythin mit der Antwort in ihrer Sprache überrascht, reagiert sie so: "Ihre großen Augen dunkelten meerblau ..." (III,17). Ähnliches nimmt an einer Stelle der Novelle Verwirrung der Gefühle von Stefan Zweig einen halben Absatz ein:

Unbewegt sah er mich an. Allmählich füllten sich seine Pupillen, die sonst nur ein zuckendes Blinkfeuer von Farbe hatten, mit jenem klaren beseelten Blau, das von allen Elementen nur die Tiefe des Wassers und die Tiefe menschlichen Gefühls zu bilden vermögen. Und dieses glanzhafte Blau stieg auf aus den Augensternen, trat vor, drang in mich ein ... 3

Diese Stelle bezeichnet - besonders vom Schluß her betrachtet - einen Höhepunkt der Novelle. Das rechtfertigt teilweise die Ausführlichkeit und die Wiederholungen. Aber auch abgesehen davon sind die Unterschiede zum Stil Agnes Miegels klar. Statt Zweigs wiederholter Beschreibung desselben Phänomens und doppelter Vergleiche beschreibt sie ein Phänomen an einer Stelle nur einmal. Statt Zweigs aus dem Zusammenhang herausführender Wortwahl wählt sie ihre Worte aus dem Vorstellungsbereich des gesetzten sachlichen Zusammenhangs. Statt Zweigs Verselbstän-

digung einzelner Teile der Beschreibung ordnet sich bei ihr alles dem höheren Ziel unter. Auch ihre Vergleiche beziehen sich auf naheliegende Verhältnisse, wie zum Beispiel andere Mitglieder der Familie.

Diese Stilzüge zeigen sich auch im größeren Zusammenhang. Da nicht nur Agnes Miegel das Antlitz als beweglichen Spiegel von Emotionen verwendet, scheint ein Vergleich zusammenhängender Szenen am Platze zu sein. Es wurden zwei Sterbeszenen ausgewählt, eine aus Miegels Kurzgeschichte Die Jungfrau, die andere aus der Novelle Die Fahrt um Liebe ihres Landsmannes Ernst Wiechert.

Im Athenetempel stirbt ein junges Mädchen, die "kleine Jungfrau". Da richtet die Freundin sie von ihrem Lager auf, "damit ihr in jäher Freude noch einmal aufstrahlender Blick die Waffen (der Göttin) sehen" kann (III,36). Es folgt die Beschreibung des Lobgesangs, in den die Umstehenden ergriffen ausbrechen, bis sogar die Natur einstimmt:

... Fledermäuse stiegen lautlos auf, flatterten durch die Abendhelle, ein Kauz schrie in dem Ölbaum.

Das Gesicht der kleinen Jungfrau wurde wachsweiß, die brechenden Augen sanken in dunkel starrende Höhlen, aus den Armen der Freundin glitt das kleine hellhaarige Haupt schwer, mit hochgerecktem Kinn und sich dunkel öffnendem Mund wie in stummem Schrei in das dunkle Tuch zurück. ... (III,37)

Dann setzt die traditionelle Totenklage ein. Hier erreicht eine diszipliniert sachgerechte Wortwahl bei aller Kürze ein geschlossenes Bild, denn jeder Pinselstrich sitzt. Der beschriebene Vorgang ist folgerichtig, nichts lenkt von ihm ab. Darüberhinaus deuten die Verben "wurde" und "glitt" auf sich ereignende Veränderungen. Die als Adjektive benutzten Parti-

zipien lassen weitere Vorgänge mitschwingen. Die Ausdrücke "dunkel starrende Höhlen", "glitt", "schwer", "sich dunkel öffnenden Mund" und "stumm" umfassen mit ihren über den aktualisierten Wortsinn hinausreichenden Bedeutungsanteilen etwas unbestimmt Unterirdisches, das in dem entmenschlichenden Schrei sein Gegenstück hat. Schließlich trägt eine Häufung der dunklen Vokale etwas existenziell Dunkles zur Wirkung bei. Der Rahmen der Szene, der durch die emotionale Beteiligung der Umgebung handlungswirksam wird, ist durch keines der verwendeten Wörter gesprengt.

Dagegen ist Wiecherts Bericht sehr offen und wortreich. Der Sterbende hat Gift genommen und dann die Geliebte zu sich gerufen.

Seine Augen leuchteten noch einmal über ihr Gesicht und verdunkelten sich dann. Von den Rändern schien eine matte Trübung gleichmäßig und unerbittlich über einen beglänzten Spiegel zu wachsen wie eine sich verengende Blende über eine lebendige Linse. Gleichzeitig veränderten sich die Linien des Mundes, als falte er sich still zur ewigen Gebärde, in der er zu verharren wünsche, und die Stirn wuchs aus dem Schatten der Schläfen in die feierliche Starre des Unvergänglichen. 4

Am Anfang macht das Bild der von den Rändern in die Augen wachsenden Trübung einen recht gegenständlichen Eindruck; aber wenn es dann in dem Vergleich mit Blende und Linse wiederholt wird, von denen es nicht einmal unmittelbar klar ist, daß Fotoblende und -linse und nicht etwa die ursprünglichen Bedeutungen der Sonnenblende und der Linsenpflanze gemeint sind, empfindet der Leser den Zusammenhang als gestört. Dabei geht dann das dritte Bild des getrübbten Spiegels völlig verloren, und es bleibt nur ein leicht amüsiertes Erstaunen, wie ein Gesicht eines Sterbenden wachsen, sich falten oder wünschen können soll. Die Summe

der bei aller Genauigkeit so verschiedenen Bilder, die noch durch den anschließenden Vergleich mit einem tiefelosen Brunnen vermehrt wird, wirkt verschwommen und forciert. Der Zusammenhang erscheint gestört.

Es unterliegt nach diesen Beispielen keinem Zweifel, daß die Augen in der Menschendarstellung wichtig sind. Sie individualisieren die Personenbeschreibung, bringen Farbe und Bewegung in das Bild des Gesichts und setzen Verbindungen zwischen den agierenden Personen und zwischen den Teilen der Handlung.

Solche Vielseitigkeit wird bei der Darstellung vieler anderer Gesichtszüge nicht erreicht. Die Beschreibung des Mundes zum Beispiel vergegenwärtigt zwar Gemütszustände, aber er fügt sich beim Lächeln (III,29,107, IV,175) fast unmerklich in den Gang der Handlung ein. Das wird noch deutlicher, wenn das nur mit einem Adjektiv versehene Wort zu einer schlichten Personenbeschreibung tritt. Ähnliches gilt auch für Wangen, Nase, Stirn und Ohr.

Das Haar bildet einen häufigen Teil vieler Personenbeschreibungen, und zwar ist es besonders oft blond. Die Dichterin variiert dies Blond von sandhell (III,18), weißblond (III,9,13), licht (III,37) über flachsblond (III,92) und flachshell (III,143) bis zu fahl (III,147). Scheinbar besteht für die Dichterin eine besonders enge Beziehung zwischen der Hellhaarigkeit und der Liebenswürdigkeit einer Person. Dennoch ist der Gegensatz zur Dunkelhaarigkeit nur in Die Quelle wirklich herausgearbeitet. Graf Raimond, seine Familie, sein Knappe und selbst der Knappe seines unangenehmen Nachbarn Montfort sind einfach blond.

Nur von diesem Montfort wird ein ausführliches Bild gezeichnet. Er "war ein sehr großer, hagerer Mann ... trug ... den kleinen Jagdhut aus sämischem Leder ... wie eine Krone auf dem schwarzen Haar." (III,106/7). Soweit sieht der Montfort dem Hauskomtur in Die Fahrt ausgesprochen ähnlich. Mit der Fortsetzung, bei der "das hagere Gesicht mit dem dunklen Bartschatten auf der bleichen Haut lächelte ..." (III,107), enden aber die Gemeinsamkeiten, denn die Haut des Hauskomturs ist bräunlich (III, 170). Montforts Bleichheit, die an vielen folgenden Stellen betont wird, gibt seinem Bild das Drohende, das scheinbar von dem Gegensatz der Haarfarbe allein nicht beabsichtigt wurde.

Lange aufgesteckte Flechten sind ein häufiges Kennzeichen rechtschaffener, aktiver, gesunder Frauen von der Haushälterin bis zur Ehefrau (III,114,122,125, IV,33, V,236, VII,143). Es scheint, als würden sie sichtbare Zeichen des ordnenden Einflusses der Trägerin, denn unordentliches Haar wirkt negativ (III,65,324). Oft ist auch der Schmuckaspekt der Flechten betont. Diese Haartracht ist bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein ein so selbstverständliches Attribut von Frauen, daß kaum ein Schriftsteller sie einmal der Erwähnung für wert hält. In vielen Beschreibungen des Haares von Frauen ist sie einfach impliziert. Nur ihre Abwesenheit scheint erwähnenswert, zum Beispiel, wenn Theodor Storm in der Novelle Karsten Kurator das Verführerische der jungen Waisen ausdrücken will, die bald die Frau des Titelhelden wird. "Sie hatte einen schildpattenen Frisierkamm in der Hand und strich sich damit durch ihr schweres goldblondes Haar, das aufgelöst über ihren Rücken herabhing."⁵

Dieses sentimentale Thema fehlt bei Agnes Miegel ganz. Stattdessen wird mehrmals die Schwere der verstrichenen Zeit durch Veränderungen an den Flechten verdeutlicht, wie sie der liebevollen Beobachtung eines nahen Mitglieds der Familie auffallen. "Der rötliche Goldschein der ersten Jugend" verbleicht (III,121), "ein bißchen dünner sind sie geworden und auch nachgedunkelt" (III,316) oder "ein wenig glanzloser, ein wenig dünner war's jetzt ..." (VII,159/60). Indem der Leser diese Variationen an dem vertrauten Bilde mitbeobachtet, übernimmt er auch die Gefühle des Beobachters und steht somit mitten in der beschriebenen Situation.

Bei der Verwendung, die Agnes Miegel für die Flechten der Frauen findet, handelt es sich um ein Gruppenkennzeichen. In ähnlicher Weise können auch gewisse Blondtöne zum Kennzeichen einer Gruppe werden, wie zum Beispiel das Blond der Sudauer Knechte in Die Fahrt (III,147).

Die Hellhaarigkeit des Oberknechts Poburs in derselben Erzählung wird auf eine zwiespältige Weise beschrieben, die bald handlungswirksam wird. Ein Zwiespalt umgibt sein gesamtes späteres Verhalten mit einem Schleier des Geheimnisvollen, der sich erst lüftet, als sein und der Knaben Schicksal am Ende mit dem der Fürstenfamilie erfüllt ist. Als die Ordensbrüder auf dem Hof, wo der letzte Pruzzenfürst im Sterben liegt, Zuflucht vor dem Wetter suchen, tritt Poburs zum ersten Mal auf. Die Frau versucht vergeblich, den Hauskomtur am Betreten des Sterbezimmers zu hindern. Da will der Knecht ihr zu Hilfe eilen und für sie eingreifen:

Poburs der Knecht strürzte vor. Das rote Licht schien auf sein glattes Haar, von dem man nicht erkennen konnte, ob es vor Alter oder Jugend so weiß war. (III,141)

Am Anfang der Szene war erwähnt worden, daß das Licht aus dem Hause durch die lederbespannten Fenster rötlich auf den Vorplatz schien (III,140). Zu dieser Rückbeziehung treten weitere Funktionen. Tatsächlich schwächt farbiges Licht alle hellen Töne zu weiß ab. Dazu kommt der Symbolismus des Rot, auf den später zurückzukommen ist.

Wenn eine Nebenfigur kurz charakterisiert werden soll, ist das Haar besonders oft das einzige erwähnte Kennzeichen. Bei der Wiederholung kann es dann zu solchen Substantiven kommen wie: die Gelbhaarigen (III,59), die Weißblonden (III,13), die Schwarzköpfigen (III,18) oder die Rote (III,79).

Wie vollkommen das sentimentale Thema bei der Beschreibung des Haares in Miegels Prosa fehlt, ist bei einem Vergleich mit Stifters Beschreibung der Klarissa im Anfang von Hochwald sofort klar. "Eine Fülle äußerst schwarzer Haare ist aufgelöst und schneidet in breitem, niedergehendem Strome den faltenreichen Schnee des Nachtgewandes"⁶. Miegel würde das Verb "schneiden" nie in einem Zusammenhang verwenden, der weder sachlich (Haare) noch im Vergleich (Strom) den geringsten Anklang an die Schärfe oder Härte des schneidenden Stahles hat.

In Storms Schimmelreiter, der fast ohne Farbadjektive aus-
kommt, gibt es bei der Beschreibung der alten Nachbarin in der
Katenzene "das greise Haar"⁷. Dergleichen lesen wir bei Miegel
nicht, besonders nicht bei der ersten Erwähnung. Auch legt sie
ihre Altersmerkmale in andere Teile des Körpers.

An dieser Stelle ist festzuhalten, daß die verschiedenen Abtönungen der blonden Haarfarbe bei der Beschreibung besonders häufig sind. Das deutet auf die Bodenständigkeit der beschriebenen Personen, die meist Bewohner Ostpreußens sind. Blondheit und bei den Frauen die Flechten geben den Beschriebenen immer eine Aura besonderer Sympathie. Unter gewissen Umständen dienen sie auch als Gruppenkennzeichen. Ähnlich den Augen setzt das Haar Beziehungen innerhalb dargestellter Verhältnisse, die gelegentlich auch zu symbolischer Vertiefung gelangen.

B. Die Beschreibung der Gestalt

Man erkennt bei Agnes Miegels Beschreibung des Kopfes, daß sie bestimmte Teile deutlich bevorzugt. Ähnliches läßt sich auch für die übrigen Körperteile nachweisen. Nicht viele Personen werden mit der gleichen Ausführlichkeit beschrieben wie die Markgräfin Elisabeth von Thüringen in der Kurzgeschichte Herbstabend. Sie wird so anschaulich dargestellt, daß man meinen möchte, ihre Statue in der Reihe der Stifterfiguren des Naumburger Domes werde dabei lebendig.

Mit liebevoller Sorge wird sie durch die Augen jener Delegationsmitglieder beobachtet, die sie auf ihrem Spittelhof in Marburg besuchen. Sie ist dabei vom Anfang bis zum Ende der Geschichte der Mittelpunkt des Interesses. Nach vielen vorbereitenden Kommentaren hören wir zuerst ihre Stimme - schon vor ihrem eigentlichen Auftreten. Dann sehen wir Elisabeth krank auf einer Bank am Kaminfeuer. Sie "hob ihr Haupt, dessen weißes Schleiertuch ein dunkler Stirnreif hielt". Die Näher-tretenden erkennen ihre "kleine Gestalt" (III,218) in Kloster-gewand und geflicktem Mantel. Beim Aufrichten gestützt, erteilt sie den zwei Deutschrittern ihren Segen: "Sei hob ihre Rechte, eine sehr kleine, zartgliedrige, kurzfingerige und kind-liche Hand ..." (III,218). Ein wenig später schaut sie um sich und gewahrt die Ungarn. "Ein leichter Ausruf des Erstau-nens entfuhr ihr, aber der gleichmäßige heitere Ausdruck ihres bräunlichen runden Gesichts veränderte sich nicht ...". Bei der dann folgenden Huldigung wagt es nur ein neugieriger Jüng-

ling, sie zu beobachten.

Was er sah, war die kleine feste Gestalt, der runde Kopf und das herzförmige, ein wenig flache Antlitz des Königs Andreas, ins Zarte und magdlich-Junge gewandelt. Aber was jetzt wie ein blaues Feuer über ihn ging, waren die bergwasserhellen Augen des Hauses Meran ... schwarz umsäumt, mit den hochgezogenen, sehr schmalen, sehr schwarzen und ein wenig schrägen Brauen des Königs darüber.

Es war dem Jüngling nicht möglich, länger als einen Herzschlag diesen Blick zu ertragen. (III,220)

Die Intensität der Beschreibung verstärkt offenbar den Eindruck des Bannes, in den der junge Mann geraten ist. So werden wir gleichzeitig wieder an das Schicksal der königlichen Familie und Elisabeths Beziehung zu ihr erinnert. Wenn bei den weiteren Verhandlungen vom "Blick ihrer Beryllaugen" gesprochen wird, der "wie ein Schwert über den Alten" (III,221) geht, dann fühlt der Leser, was gemeint ist. Die Gegenwart Elisabeths erfüllt diese Geschichte bis zum letzten Absatz. Diese Wirkung wird hier ohne ausmalende, kommentierende oder überhöhende Beifügungen allein mit dem konkret gesetzten Material der geschichtlichen Situation, der aktuellen Szene und der beteiligten Personen erzielt.

Unter den Körperteilen, die beschrieben werden, sind die Hände durch Häufigkeit und Genauigkeit ausgezeichnet. Wo sie nicht als Träger der Gesten und Bewegungen in die Aktionsbeschreibung aufgehen, unterstreicht ihre Darstellung die Individualität einer Person. Dabei ist das Verhältnis zwischen Handform und Statur in Übereinstimmung wie Kontrast oft besonders herausgearbeitet.

Ein Kontrast wird deutlich bei dem dicken Kreuzritter "Rudi" von Kienheim in Die Fahrt, mit "Fingern, deren zartgliedrige

Magerkeit zu seiner Fülle in Widerspruch stand" (III,149/50), und auch bei der Melkehmer Madam in Der Geburtstag (VII,247). Übereinstimmung besteht bei Elisabeth von Thüringen (III,219), dem Montfort (III,107) und dem Hauskomtur (III,170).

Im allgemeinen beschreibt Agnes Miegel die Hände nur bei ihren Hauptfiguren. Wenn sie es auch für eine Nebenfigur tut, wie zum Beispiel im Falle des Gefängniswärters in Landsleute (III,66/67) oder "Frau Elisabeths Beichtiger" (III,213) in Herbstabend, so hat das besondere Gründe. Der Gefängniswärter spielt im Ablauf der Ereignisse keine aktive Rolle. Er tut nur gutmütig-unberührt das, was er für seine Pflicht hält und was ihm zum Vorteil gereicht. Wenn er und seine Dienstleistungen dennoch in allen Einzelheiten dargestellt werden, so kennzeichnet das seine Bedeutung für die Gefangenen als einzige Verbindung zur Außenwelt und als Repräsentant ihrer Zukunft. Daß der "riesengroße Kerl" (III,66) durch seine "knotige Faust" (III,67) individualisiert wird, unterstreicht seine Menschlichkeit. Die gleiche Absicht wird auch dadurch unterstützt, daß es der Alten gelingt, ihn mit der Haschischpfeife außer Gefecht zu setzen. Hier wie überall in ihrem Werk stellen wir fest, daß keiner der von der Dichterin dargestellten Menschen nur böse ist.

Der Priester, der den Besuchern auf dem Wege zum Spittelhof begegnet, kommt offenbar von dort. Wer ihn kennt, weiß, wen er besucht hat und welche Macht er über Frau Elisabeth ausübt. Offenbar hatte sein Besuch einen besonderen Anlaß, angesichts ihrer großen Schwäche wahrscheinlich ihre "letzte Ölung".

Diese Betonung des Priesters wird nachträglich durch einige später dargestellte Umstände gerechtfertigt und hilft, diese zu akzentuieren. Dennoch bleibt ein ungelöster Rest von Grauen um "das harte Gesicht" und die "erschreckend großen" Hände (III,213).

Wie die meisten andren persönlichen Kennzeichen werden auch die Hände im allgemeinen mit einem einfachen Adjektiv versehen unauffällig in die Handlung eingepaßt. Nur einige Altersmerkmale fallen dabei als ungewöhnlich auf. Da können die Hände knorrig (III,91,247), rotbraun (III,91) oder welk (IV,141, V,7) sein.

Ein den handlungsbestimmten Beobachter wie den Leser gleichermaßen anziehender Anblick entsteht jedesmal, wenn die Hände zweier Personen zusammentreffen. In Die Fahrt liest der Hauskomtur dem dicken Zabel sein Schicksal aus der Hand. "Dabei drehte er sie langsam um, breit und schwer lag sie auf der Häckselkiste ... Der überlange spitze Zeigefinger des Komturs ... zog die Lebenslinie nach ..." (III,170). Die Ich-Erzählerin von Noras Schicksal betont einen Altersunterschied so: "Ich saß neben ihr und freute mich an den zarten rosogen Fingern auf der welken Hand und an dem funkelnden Granatarmband um das zarte Gelenk." (IV,141)

Auch die Begrüßung zwischen dem alten Jäger und Johanna in Stifters Hochwald ist ein Händedruck.

Der alte Mann reichte seine fast verschämt zögernd hin, und es war eine seltsame Vermählung, ein lieblicher Gegensatz, als sich ihre weiche kleine Hand wie eine Taube in die Felsen seiner Finger duckte - ... (Der Hochwald, S. 23)

Diese Gegenüberstellung zeigt eine Gemeinsamkeit nur in der handlungsmäßigen Verwendung des Händedrucks als Vertrauensbeweis. Der Stilunterschied ist klar. Während Stifter versucht, den Gefühlswert der Worte "Vermählung" und "Tauben", die sich "ducken", auf die gezeigte Begegnung zu übertragen, gewinnt Miegel den Gefühlswert aus dem Aspekt der Erzählerin. Da ihre Beschreibung hier handlungslos ist, ist sie kurz. Stifter verselbständigt dagegen seinen Vergleich mit dem Begriff "Felsen" so sehr, daß dem Leser über dem Bild der inhaltliche Zusammenhang zu entgleiten droht.

Die wenigen der übrigen Körperteile, die mehr als nur kurz bezeichnet sind, haben eine klare Funktion im Aufbau der Erzählung. So stoßen zum Beispiel "die Füßchen des Säuglings" der Großmutter "an ihre Seite" (III,326) und erinnern sie an ihre Liebe zur Tochter, der nun Das Lösegeld für sie abgefordert wird. Viele beabsichtigte Bewegungen des Fußes rücken in die Nähe der Geste, wie zum Beispiel ein Stoß (III,52/53).

Gelegentlich wird die Körpergröße in interessanter Weise handlungswirksam. Sie betont den Auftritt, die Charakterisierung und die lebendige Handlung gleichzeitig, als Herr von Ronath in der Erzählung Das Lösegeld in die Hütte von Lenes Familie tritt. "Er ist so groß, daß er seine hohe Pelzmütze abnehmen muß, um über die Schwelle zu kommen, sonst knickt der kostbare Federbusch." (III,323/24) Auch Odysseus' Größe zeigt seinen Griechenstolz und er folgt den Häuptlingen "in das größte Zelt, ungern sich unter den Pfosten neigend ..." (III,17) Beides hat natürlich auch zeichenhafte Bedeutung.

Kleidungsstücke und Schmuck bilden einen wichtigen Bestandteil vieler Personenbeschreibungen. Sie werden im allgemeinen nicht anders behandelt als die anderen individuellen Kennzeichen. Allerdings läßt sich auf den ersten Blick eine Befangenheit mit den Einzelheiten historischer Frauenkleidung feststellen. Vielleicht war es diese Befangenheit, die Hermann Kunisch⁸ als die das "Kerngeschehen" überwuchernden "bunten Details" empfunden hat. So soll im Folgenden das Verhältnis von Kostümbeschreibungen und Geschehen an einigen Beispielen untersucht werden.

Stark handlungsverwoben ist das Kostüm der Störmerin, der Hauptperson in Das Bernsteinherz. "Ihr weiter, pflaumenblauer Faltenrock flog rauschend wie ein Segel, es flog das schwere Regentuch und die lange weiße Schürze" (III,226) im Seesturm auf ihrem Weg ins Königsberger Schloß. Beim Warten auf den Herzog fallen Tränen der Erinnerung "über den weißen Brustlatz und die Samtborte des Leibchens" (III,232). Sie führt ein bei- den sehr wichtiges Gespräch mit dem Herzog: "Ihre Rechte strich immerfort über die weiße Schürze" (III,241). Diese Details erfüllen hier mehrere Zwecke. Sie geben nicht nur der Epoche ihre Authentizität, sondern sie veranschaulichen auch eine Handlung oder einen Charakterzug mit vorstellbaren Einzelheiten. Ähnlich erwecken in dieser Erzählung historische Einzelheiten des Schlosses der Störmerin Erinnerungen, welche ihre Anteilnahme am Schicksal der Herzogsfamilie und des Landes spiegeln. Miegel verteilt ihre Beschreibungen oft über längere Erzählstrecken und verflucht jede Einzelheit in Handlung. Stifter

dagegen gibt meist kurzgefaßte, unmittelbare Beschreibungen, wie zum Beispiel, wenn er im Hochwald vom Kostüm der Johanna spricht. Sie ist, so wird berichtet,

schon völlig angekleidet und zwar mit einem mattblauen Kleide nach der so malerischen Art, wie wir sie noch hier und da auf Gemälden aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges sehen. Alles ist nett. Ärmel und Mieder schließen reinlich, jede Falte der Schleppe liegt bewußtvoll, ... und über dem Ganzen des Trachtenbaumes schwebt als Giebel ein schönes Köpfchen, (Der Hochwald, S. 8)

Trotz der wenigen Tatsachen spürt man hier deutlich das siebzehnte Jahrhundert. Aber wir erfahren eben nur, daß Johanna ein faltenreiches Kleid mit Schleppe trägt. Hätten wir nicht Gemälde vom Kleidungsstil im dreißigjährigen Kriege, wir würden davon aus Stifters spärlicher Beschreibung schwerlich eine authentische Vorstellung erhalten.

Demgegenüber zeichnet Agnes Miegel die Kleidung ihrer Hauptpersonen zumeist in reichhaltiger, überzeugender Echtheit. Zudem entwickelt sich die Beschreibung ungezwungen aus der Handlung heraus. So hören wir zum Beispiel vom Anzug des elfjährigen Georg, der bei der Rückfahrt vom Begräbnis des Vaters mit seiner Muhme Annke zusammen im Wagen des Herzogs sitzt.

Wir erleben, wie

der Regen noch mit seinen letzten Tränen ... über die weiße Halskrause seines dunklen Wämschens tropfte.

Wie gut, daß Trinkes Tochter, die geschickte, die Pumphöschen fertig hatte - nach spanischem Schnitt! -, die sich gerade noch aus Hans Christophs ausgewachsener Staatshose zuschneiden ließen! Der Herzog mußte es sehen, wie hübsch gewachsen, wie vornehm ihr Jungchen war, der am besten aussehende aller Kunheims! (VII, 118/19)

Wie alle Mütter und Muhmen sorgt sich Annke in diesem Zeitpunkt um die Kleidung und das Betragen ihres Schutzbefohlenen. Die

Anschaulichkeit des Bildes erweckt im Leser leicht die erwarteten Assoziationen. Aus der Handlung heraus wird so die Sorge zum glaubhaften Gegenstand der Darstellung.

Ähnlich trägt die typisch weibliche Freude an Kleidern viele andere Kostümbeschreibungen. Damit macht die Dichterin ihre Frauenbeschreibungen sicherlich anschaulicher und vielleicht auch realistischer. Stifter benutzt im Hochwald Johannas Kleiderpracht ebenfalls bewußt als Ausdrucksmittel (S. 57).

Indem sie für ihre Träger gleichsam zu Uniformen werden, haben viele Kleidungsstücke neben ihrer Bedeutung für die Authentizität eine Funktion als Gruppenkennzeichen. Das gilt für die weißen Mäntel der Kreuzritter ebenso wie für die Pelze der ostpreußischen Gutsbesitzer (III,227). Ebenso uniformartig wirkt die schlicht dunkle Kleidung der Frauen in Erzählungen aus der Jugendzeit der Dichterin: das "Lüsterkleid" (IV,135; IV,198; V,237), schwarze Seidenkleider (V,70,233) und tabakbraune Kleider (V,11,73/4). Sie alle sind Kennzeichen der Standeszugehörigkeit.

Die Erzählung "Die Fahrt der sieben Ordensbrüder" enthält eine Szene, die die Funktion des Pelzes als Standessymbol in besonders reizvoller Weise darstellt: die Nuschä hält ihrem Jugendfreund Zabel als äußerste Versuchung "einen dunkelblauen nerzgefütterten Pelz entgegen und ließ einen langen schmalen Bindeschal auf seinen Knien tanzen." (III,182) Und dieser Versuchung vermag er nicht zu widerstehen!

Allen Miegelschen Personenbeschreibungen sind drei Wesenszüge gemeinsam: sie sind in Handlung verwoben, sie sind durch

die Augen anderer in der Erzählung Auftretender gesehen und sie geben den anschaulichen Begriff von der Person schon bei ihrem ersten Auftreten.

Diese Handlung, in die Agnes Miegel ihre Personenbeschreibung verwebt, ist immer aktuelles Geschehen. Nie benutzt sie den Wiederholungsaspekt einer Handlung wie zum Beispiel Otto Ludwig im Anfang seiner Novelle Zwischen Himmel und Erde.

Ludwig läßt nach der einleitenden Beschreibung von Gärtchen, Haus und Schieferschuppen den alternden Apollonius auftreten, dessen Leben später aufgerollt wird: "Und doch ist der blaue Rock, den man täglich zweimal in das Gärtchen treten sehen kann ..." ⁹ nicht von der Gartenarbeit beschmutzt. Der Charakterzug des Helden, der sich hier neben der Makellosigkeit des Anzuges auch in der Regelmäßigkeit der wiederholten Handlung äußert, wird bei Miegel anders dargestellt.

Goethe läßt in seiner Novelle die Schönheit der Fürstin sich in Handlung manifestieren. Das Gedränge der Marktbesucher wie ihr Lächeln sind aber vom Standpunkt des außen stehenden Erzählers gesehen ¹⁰. Miegel hätte, wenn sie so etwas darstellen wollte, entweder die Reaktion der Leute durch die Augen eines Beteiligten verzeichnet oder diese Reaktion selbst dargestellt, wie sie diese Leute bewegte.

Eine interessante Pointe zu solcher perspektivischen Darstellung findet sich in der Kurzgeschichte Morgendämmerung, die den Morgen nach der Geburt der Dichterin schildert. Da sind die Hebamme und ihre wortkarge Erwiderung an die beiden älteren Tanten zunächst nur von außen - vom Blickwinkel der

beiden alten Damen - beschrieben. In der Fortsetzung des Absatzes geht der Blickpunkt jedoch auf die Hebamme über, gleichsam als nähme sie ihn auf ihrem Wege durch das Zimmer der Tanten mit. Die Frau tritt nun in das Kontor des Hausherrn.

"Die Neubauer sieht einen Augenblick lang zu. Er hat sie nicht gehört." (V,12) Nun beobachtet sie ihn beim Schreiben und bei einigen Hantierungen. "Alles hat bei dem breitschultrigen älteren Mann etwas Reines, Kindliches und Lebhaft-Heiteres."

Und da solche Gedanken für Hebammen nicht gerade typisch sind, greift die Dichterin nun zum Konjunktiv: "Süddeutsch, würde die Neubauer denken oder südlich, wenn ihr das ein Begriff wäre. So blickt sie nur nach ihm hin ..." (V,13)

Dieses eine Beispiel erweist die ganze perspektivische Darstellungsweise als schiere Illusion. Wohl zerstört die Stelle mit dem Konjunktiv logisch die Fiktion, daß die Hebamme dies beobachtet habe. Dennoch bleibt das Gesamtbild irgendwie glaubhaft. Der Leser akzeptiert auch das, was sie nicht denken kann, als ihren Blickpunkt, weil die Dichterin es klar als solchen identifiziert hat. Der Leser liest eben innerhalb gewisser Grenzen das aus der fiktiven Darstellung heraus, was die Darstellungsmittel ihm suggerieren. Das gilt übrigens nicht nur für die Perspektive in der Personendarstellung, sondern allgemein. Ingarden gelangt auf seinem spekulativen Wege so zu dieser Einsicht: Er nennt das Phänomen den "quasiurteilsmäßigen Charakter der in einem literarischen Werk auftretenden Aussagesätze"¹¹ und weitet es auf alle anderen Satzarten aus. Er gibt dann diesen Sätzen eine Zwischenstellung zwischen den

materialen und psychischen Realitäten der wirklichen Welt und den rein vorstellungsmäßigen Qualitäten der Gedanken. Dieser "Quasi"-Charakter der literarischen Fiktion zeigt sich allerdings nur bei dem seltenen Konflikt zwischen den dargestllten und den wirklich erfahrbaren Realitäten.

C. Gesten

Die unmittelbare, handgreifliche Kennzeichnung von Personen macht Gesten und Bewegungen zu wichtigen Ausdrucksträgern. Sie treten zumindest teilweise an die Stelle von Erwägungen über Motive und Gefühle, die für Novellen doch weithin sehr wichtig sind. Agnes Miegel zieht es offenbar vor, den Charakter und die innere Beteiligung ihrer Personen durch wahrnehmbare Reaktionen, also durch willkürliche und unwillkürliche Gesten, auszudrücken.

Das wird besonders deutlich, wenn es um ein gefühlsbetontes Thema geht. Die Titelfigur in Verena zeigt beim Anblick ihres Mannes nur den "Widerschein eines Lächelns, eines sehr bitteren Lächelns" (IV,310). Aber ein wenig später unterbricht sie die Frühstücksvorbereitungen, "um über die buntgestreifte helle Seidendecke, die sie während des Sprechens über ihn gebreitet hatte, noch sorgsam den wattierten grünen Seidenschlafrock zu legen und die großen weichen Kissen unter seinem Kopf höher zu rücken." Schließlich folgt noch eine interpretierende Beschreibung, in Möglichkeitsform und Vergleich gekleidet: "Das alles hätte zärtlich sein können, aber sie tat es nur wie eine sehr geschulte Hilfe, teilnahmsloser als der junge Diener seines Gastgebers." (IV,311)

In dieser Weise werden physische Reaktionen immer wieder zum Träger von Gefühlsausdrücken. Ruf und Schrei dienen dazu besonders häufig. In der Erzählung Die Fahrt erleben wir die Flucht von Sirgunas Schwester zu den Ordensrittern:

"Oh, oh!" stöhnte sie und schlug mit den Knöcheln der ge-

ballten Linken gegen den Mund.

Der Zorn war aufgesprungen und lief ihr entgegen. Sie raste geradeswegs gegen ihn, stieß einen leisen Schreckensschrei aus, sah sich wie irr um, gewahrte noch, daß Dirk und Peter die Türen zuzogen, atmete röchelnd auf und fiel schwer wie eine Sterbende in die offenen Arme des Elssässers, der sie mit einem halb erschrockenen, halb verzückten Gesicht auffing. (III, 192)

Das Adjektiv "leise" scheint zunächst in Widerspruch zu der Schauerlichkeit der Szene zu stehen, vor der sie floh, betont andererseits aber doch die ungemein betäubende Wirkung ihres Entsetzens. Dieser Eindruck wird freilich durch ihre Ohnmacht und fortdauernde Starre noch verstärkt.

"Die junge Frau" in Der Ruf bekommt Gelegenheit, einen ähnlichen "leisen Schrei" auszustoßen (III,21), als Odysseus ihr Kind auf die Schulter nimmt, um mit ihm zur Quelle zu schreiten. Andere derartige Laute enthalten eine Botschaft, zum Beispiel des Abschieds. Etwas "wie ein Mövenschrei" (IV, 22) klingt als letzter Gruß des Mädchens zu dem Pflügenden in der Kurzgeschichte aus der Frühzeit, Licht im Wasser. Das Ende von Malone enthält einen "hellen jauchzenden Ruf einer Frauenstimme" am Höhepunkt des Gewitters, nach welchem die geheimnisvolle Helferin verschwunden ist (IV,40). All diesen Beispielen ist etwas unbestimmt Besonderes gemeinsam, das den anderen Figuren der Handlung eine Botschaft vermittelt und den Leser aufhorchen läßt. Entweder liegt dies Besondere im "understatement" oder in der betonten Stellung im Handlungsablauf.

Andere Schreie sind nur kurz erwähnt und erscheinen als normale menschliche Reaktionen weniger auffällig. Das gilt zum Beispiel für Itas Erschrecken, als den dreien bei der

Flucht jemand in den Weg tritt (III,88) oder für Graf Raimond, als er sich beim Anblick des Rosenstraußes in einem der Vorzimmer der Gräfin jäh an die zynischen Worte des Montfort erinnert (III,118).

Den ganzen letzten Absatz der Kreuzrittergeschichte Die Fahrt füllt ein Schrei, in dem sich die gestauten Energien nicht nur Kienheims, sondern auch des Lesers Luft machen und der Gleichgewicht und Lebensfreude wiederherstellt:

Der (Kienheim) hob sich im Sattel ... daß ... der Seewind über seinen breiten Hals wehte. Er bog den Kopf weit zurück und sah mit den blanken braunen Augen in die blaue Lichtflut des Frühlingshimmels. Dann ließ er die Zügel los, breitete die Arme aus, lachte sein altes Jungenlachen und schrie lang und laut, daß die fremden Herren sich erstaunt umwandten - einen schwingenden, jauchzenden Schrei, den der Wind über den rieselnden, schmelzenden Schnee der Äcker ins Land trug. (III,209)

Ita in Landsleute hat eine ähnliche Befreiungsgeste (III,89), doch tritt bei ihr nicht ein Schrei, sondern Gesang (III,90) dazu. Die Bedeutung dieser Stellen für die Aussage der Dichterin ist später auszuwerten.

Ungewöhnlicher sind Rufe unbekannten Ursprungs, die indirekt die seeliche Verfassung des Hörenden anzeigen und so symbolisch bedeutsam werden, allen voran der titelgebende Ruf der Odysseusgeschichte. Ähnlich hört die Witwe in Der Weg täglich Kinderschreie, die sie schmerzlich an ihre verlorene Familie erinnern (IV,171).

Die Vielfalt des Ausdrucks, die Agnes Miegel mit dieser einen Art menschlicher Reaktion erreicht, scheint allein zu stehen. Es konnte unter den Schriftstellern, die zum Vergleich dienten, keine ähnliche Verwendung festgestellt werden.

Ausdrucksstark wie der Schrei, aber wohl nicht ebenso ungewöhnlich sind die verschiedenen Arten zu atmen, die Gefühle und Reaktionen wahrnehmbar machen. Beim Weinen sind oft (III, 75, 143, 354, IV, 164, 180, 224, 263) nur die Tränen verzeichnet. Sonst hören wir auch jemanden schluchzen, stöhnen oder seufzen.

Eine alltägliche und unverwechselbare Gefühlsreaktion ist das Erröten, das Agnes Miegel in vielen Variationen verzeichnet. Das Erscheinen roter Flecken fällt dabei durch die Ausführlichkeit seiner Beschreibung auf. Ita in Landsleute berichtet ihre Erlebnisse mit Eudoxia: "Wenn sie so einen Alten sieht ... dann kriegt sie rote Flecke auf den Backen ..." (III, 64). In derselben Novelle weigert sich "die Blasse", zur Flucht Männerkleider anzulegen, und auf ihrem blassen Gesicht "brannten zwei dunkelrote Flecke" (III, 83), die die Stärke ihrer Entrüstung zeigen. Den eigentlichen Vorgang des Errötens beobachten wir, als der Kreuzritter Zorn in Die Fahrt den Auftrag erhält, die Frauen zu begleiten. "Eine dunkle Röte lief ihm fleckig über Stirn und Kinn" (III, 198), was ihm auch vorher schon passiert ist (III, 170). Zusammen mit geschwollenen Augen deutet dies auch auf Weinen (III, 126, VII, 119).

Eine besondere Stellung unter den willkürlichen und unwillkürlichen Gesten muß dem Lächeln zugestanden werden. Die Dichterin benutzt es häufig als Seelenspiegel und als Mittel wortloser Verständigung. Dabei gibt es nur ein Beispiel, das an die bei anderen Autoren so häufige Umsetzung in einen bildhaften Vorgang erinnert. Das ist das Lächeln des Mädchens Muriel in der gleichnamigen Skizze. Sie begegnet damit der

unverhohlenen Bewunderung, welche die Autorin als Kind für sie empfand. "Ein ganz kleines Lächeln glitt über ihr Gesicht, das die zarte Haut in Fältchen und Grübchen spielen ließ, wie Wind eine schöne Wasserfläche bewegt." (V,87) Dieser Vorgang hebt eigentlich die Halbwüchsige ganz über das Alterstypische hinaus, bewirkt aber auch - zusammen mit dem Träumerischen des Vergleichs eine Rückverbindung zu der Traumvorstellung des Anfangs. Das Introspektive dieser Art des Lächelns, das in ruhiger Unbekümmertheit die eigene Gemütslage zur Schau stellt, wird von vielen Miegelschen Figuren ausgedrückt.

So durch ein "leises" Lächeln akzentuiert erscheinen besonders diejenigen Personen, die von einer Ausnahmestellung her oder aus überlegenem Wissen heraus vom gewöhnlichen Treiben der Welt abgehoben sind. So begleitet, erscheint jede Bewegung solcher Personen als ein beredter Kommentar auf die Oberflächlichkeit der Welt. Diese Haltung ist totgeweihten Menschen oft eigen und das Lächeln schmückt ähnlich noch die Toten. Ein "leises" Lächeln kommt gelegentlich bei anderen Autoren vor, zum Beispiel in der Novelle Die Augen des ewigen Bruders von Stefan Zweig, der seine Charaktere fast nur durch ihre Handlungen charakterisiert¹². Es steigt bei ihm jedoch nicht zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel auf.

In Miegels Novelle Schlußkapitel, an deren Ende das alte Fräulein seine Angst vor Toten überwunden hat, ist das Lächeln ein Mittel der Verständigung. So kann sie der besorgten Magd versichern: "'Das ist vorbei, Mine'". Die sieht sie an "und beinahschien es der, als ob sie lächelte" (IV,383). Dieses

nur andeutungsweise zustande kommende Lächeln scheint an anderen Stellen mit dem Adjektiv "leise" versehen zu werden. So verständigt sich der alte Melchior in Der Erwählte mit seinem Patenkind (III,40,41, 45) und der Obernitz in Die Fahrt mit der Pruzzentochter (III,196). In derselben Novelle drückt ein Lächeln das Einverständnis zwischen dem Hauskomtur und dem Hasenkop über Kienheims Erholung aus (III,209). Auch das Ehepaar Poirrier in Der Federball verständigt sich so (IV, 110), was von der Frau sogar auf sein Bild übertragen wird (IV,80,96).

Andere Adjektive für ein angedeutetes Lächeln sind: sanft (III,18, IV,266), still (III,106, IV,248), fern und still (III, 256), ein bißchen (III,257,321,323, IV,110, VII,242) und ein ganz, ganz klein bißchen (V,311). Formal sehr ähnlich ist das Lachen beschrieben. Ihm fehlt aber die Verständigungsfunktion. An einigen Stellen scheinen Lächeln und Lachen auch austauschbar zu sein, so daß es zu der paradoxen Wendung kommt: "mit stillem Lachen" (III,223).

Bewegungen der Hand und manchmal auch des Fußes sind die natürlichen Träger der zeichenhaften Verständigung, die wir als Gesten bezeichnen. Sie haben immer eine verbindende Wirkung. Auf sich selbst gerichtet ist die Geste des Ordensbruders Zabel in Die Fahrt, als ihn der Bericht über die Erlebnisse seiner Jugendfreundin erschüttert. Er "stöhnte und griff mit der Linken an die Brust" (III,171). Malone in der gleichnamigen Erzählung zeigt wenig Bewegung, aber bei der Ankunft im Haus der scheinbaren Verwandten "faßte sie mit der Hand

nach dem Herzen" (IV,33). Unter den Gesten, die die Hand zum Gesicht führen, dienen einige deutlich zur Charakterisierung der Person, wie zum Beispiel des Urgroßvaters in der Erzählung Der Geburtstag: Er schiebt vor dem Einschlafen "die Rechte unter die Wange" (VII,218). Ähnlich sagt uns eine Handbewegung erheblich mehr über die Zarin Katharina (in Apotheose): "Sie lachte wieder, klatschte ganz leise in die Hände und legte die Finger an die Wange - eine ihrer Bewegungen, die er an ihr liebte." (III,354) Im Falle des alten Juden in Landsleute werden Geste und Ausruf bei aller Unwillkürlichkeit zugleich ein Kommentar zum Geschehen: "Er sah, wie Widimer Ita beim Aufsteigen half. Seine Hand strich den Bart: 'Eine Frau -'" (III,88).

Eine Bewegung der Hand zum Mund und das gleichzeitige Schließen des Mundes gilt als eine Erzählergeste, die auf sein Überlegen und Wissen hindeuten soll. Lusche, die Freundin Kienheims in Die Fahrt, gebraucht diese Geste (III,177), desgleichen der Priester in der Erzählung Die Blume der Götter (III,380) und Muriel in der gleichnamigen Kurzgeschichte (V,90). In Dorothee wird der Geste sogleich die Interpretation hinzugefügt: sie "tippte mit dem Finger auf den Mund, als wäre es ein Geheimnis" (IV,202). Und wenn die fliehende Pruzzin (in Die Fahrt) "mit den Knöcheln der geballten Linken gegen den Mund" schlägt (III,192), so dramatisiert das aufs nachhaltigste ihr Entsetzen und ihren Schmerz, den sie so hilflos ertragen muß. Auch die Füße sind bisweilen das Mittel zu gestenähnlichen Bewegungen. Ein Diener in der Erzählung Verena schiebt "mit den

leichtbeschuhten Füßen die verschobenen Teppiche glatt" (IV, 301), weil er nicht auf eine Geste eines Gastes eingehen will. Der Montfort in der Novelle Die Quelle benutzt einen Fußtritt als brutalen Ausdruck seines Albigenserhasses: "... der lange, schmale Fuß zertrat mit jäher Wucht den zierlichen Bronzeleib der kleinen Schleiche auf dem Weg." (III, 111)

Zwei vergleichbare Stellen aus den Werken anderer Erzähler sollen helfen, Agnes Miegels Besonderheiten zu betonen. Ernst Wiechert legt in der Novelle Der Mann von vierzig Jahren den dichterischen Ausdruck hauptsächlich in den Gesichtsausdruck seiner Figuren und in ihre Zwiegespräche. Deshalb muß eine gelegentliche Geste, hier am Ende einer Zurechtweisung der Kinder, besonders auffallen: "Er wies sie mit einer Handbewegung hinaus, und mit einem leisen Erschrecken fühlte er, daß er dieser Handbewegung selbst zusah." (Die Flöte des Pan, S. 119) Wiechert wiederholt hier das unspezifische Wort: Handbewegung. Agnes Miegel würde stattdessen aufzeichnen, was genau er mit der Hand tat oder wie sie dabei aussah. Wiechert wendet die Beschreibung sofort wieder auf die Hauptfigur und ihr Denken zurück.¹³ Bei Miegel gibt es solch emotionale Selbstfaszination nicht. Sie hätte eher die Wirkung des Gesagten sich im Aussehen der Kinder oder in einem Teil der Szene spiegeln lassen. Worte von der Sammelbedeutung des Ausdrucks "Handbewegung" tauchen dazu bei ihr nur als Zusammenfassung etwas schon Beschriebenen auf.

Otto Ludwig läßt in seiner Novelle den heimkehrenden Apollonius seinen erblindeten Vater bei der Gartenarbeit

treffen. "Der alte Herr neigte erst wie horchend den Kopf auf die Seite". Apollonius "sah, wie der alte Herr sich anstrengte, jede Bewegung zu vermeiden, die daran erinnern könnte, er sei blind." "Er stürzte neben dem alten Herrn in die Kniee und wollte beide Arme um ihn schlagen. Der alte Herr machte eine Bewegung, die um Schonung zu bitten schien ..." (Ludwigs Werke, Bd. 3, S.41) und mehr der zurückgehaltenen Gesten! Diese für die Zeit typische Zurückhaltung im Ausdruck natürlicher Gefühle wie Vaterliebe und Wiedersehensfreude dehnt die Szene in einer Weise wie wir es bei Miegel nie finden. Bei ihr muß der Leser Gefühle und Reaktionen selbst aus den Gesten und Bewegungen rekonstruieren. Auch läßt ihr Sprachschatz Wiederholungen der Ludwigschen Art nicht zu.

Ernst Wiecherts Leser wird im allgemeinen durch den Ereignisverlauf in Atem gehalten. Der leichte Symbolismus der Darstellung läßt Vermutungen über den weiteren Verlauf aufkommen, die sich bestätigen wollen. Otto Ludwigs Erzählen ist auch von den Ereignissen bestimmt. Obwohl er das Ende durch seinen einleitenden Rückblick vorweg genommen hat, tragen die Dynamik der Ereignisse und das psychologische Interesse an den Motiven die Erzählung bis zum Schluß. Agnes Miegels Erzählungen enthalten kaum spannende Ereignisse, ganz im Gegenteil zum Beispiel noch zu ihren Balladen. Häufig scheint das Ende absichtlich vorweggenommen zu sein. Die Spannung ergibt sich aus der ganz besonderen Art der Individualisierung. Blitzartig wechselt der Blickpunkt von einer Person oder Sache zur nächsten, beleuchtet dabei kurz eine typische Einzelheit, läßt sich aber

keine Zeit, beim Auskosten zu verweilen. Zu Erwägungen der Motive und zu psychologischen Gefühlsanalysen fehlt dabei die Muße. Alles wird in die Bewegung des schnellen Umblicks verlegt. Vielleicht sagt darum Elisabeth Römer von ihren Geschichten:

Sie zwingen uns zu schöpferischem Lesen ... nicht episch breit, nur wie getupft, so erzählt Agnes Miegel. Mit einem treffenden Vergleich, mit einem einzigen Beiwort, das uns aufhorchen läßt, gibt sie ihren Menschen Gestalt.¹⁴

D. Die Sinneswahrnehmungen

In der sehr genauen, keine Einzelheit übergehenden Darstellung der Schlußszene von Thomas Manns Mario und der Zauberer folgt auf die allgemeine Einleitung manche ganz genaue Vergegenständlichung, besonders der Hauptpersonen. Dabei bleibt aber der Autor, beziehungsweise sein fiktiver Erzähler, immer gegenwärtig. So folgt der Erwähnung der "roten Flecken um seine Augen" die Bemerkung: "Ich habe das selten gesehen"¹⁵. Das Einmalige der Szene wird von Außen herangetragen: durch die detaillierte emotionale Motivierung in der Vorbereitung, durch die betont psychologische Spannung der Ereignisse und durch die gelegentlichen Kommentare. Agnes Miegel schafft den Schein der Einmaligkeit auf andere Weise.

Jede Miegelsche Szene enthält Einzelheiten, die nur in dieser Situation so möglich sind. Wetter, das Farbenspiel von Himmel und Wasser, Klänge und Düfte, die sich aus der dargestellten Situation ergeben, und blitzartig aufgenommene Einzelheiten an Dingen und Menschen treten zu einem einmaligen Bild zusammen.

Unter den visuell wahrnehmbaren Sinneseindrücken sind die Farben - wie die vorangehenden Beispiele immer wieder zeigten - weitaus am häufigsten. Genau bestimmte Farbtöne und -schattierungen finden sich in fast jedem Satz. Subjektiv ist festzustellen, daß sich bestimmte Farben und ihre Abtönungen an begrenzten Stellen häufen. Andererseits stellt die Dichterin bestimmte Substantive besonders häufig mit bestimmten Farben zusammen.

Diese zwei Phänomene haben eine deutliche Funktion im Gefüge der Stilfiguren und Symbole und werden daher später erörtert.

Auch visuell wahrnehmbare Formen, die zur Beschreibung herangezogen werden, sind weit häufiger in Gestalt konkreter Dinge vertreten. So spricht die Dichterin vom "Faden" des kleinen Wasserfalls (III,115), vom "Zipfelmützenturm" des Doms (V,119) oder von der "turmbewehrten Wucht" von St.Marien (V,125). Selbst geometrische Formen sind in ihren konkret vorstellbaren Varianten vertreten. So ist es eine "Schneefläche" (III,208), der "Riesenwürfel des Wassergottempels" (III,40), der "schwarze Kegel" eines Schattens (III,85), ein "riesenhafter Klotz" der Bäder (III,87) oder die "Klötze viereckiger Bauwerke" (III,382), was den Blick auf sich zieht.

Im allgemeinen sind diese sichtbaren Eigenarten auch tatsächlich von einer Person der Handlung so gesehen. Zum Beispiel starrt die Heldin der Novelle Engelkes Buße nach Zeichen der nahenden Tartaren aus der Bodenluke:

Hinter den schwärzlichen Wäldern, die so scharf wie aus Papier geschnitten vor dem hellen Himmel standen, war nichts zu sehen, Nur das helle Licht flimmerte über dem Wald, über der Seebucht und über den gelbgrünen Wiesen. (III,296)

Ganz klar ist hier das Besondere der Situation gezeigt. Sie schaut in den nachmittäglichen Herbsthimmel, von dessen Hintergrund sich anschließend das Gesuchte, eine schmale Rauchsäule, abhebt.

Niemals finden wir bei Agnes Miegel das sich in vielen Wiederholungen ausprägende Gemeinsame und Bleibende von Situationen sozusagen zu einer abstrakten Szene zusammengefaßt.

Bei anderen Autoren kann das häufig vorkommen. Bei Ernst Wiechert zum Beispiel beginnen derartige Szenen mit Wendungen wie "Um die Abendstunde schloß er dann ..." (Die Flöte des Pan, S. 53) oder "Wenn van den Berge später sich dieser Sommernacht erinnerte, ... enthüllte sich ihm ..." (ebenda, S. 135). Auch einmalige Ereignisse werden von einem Wiederholungsaspekt her betrachtet. An ihnen ist nicht die konkrete Situation wichtig, sondern der Anstoß zu psychologischen Veränderungen, die zwar die Folge des Ereignisses sind, aber über eine längere Zeitspanne hinweg zustande kommen. Konkrete, sinnlich wahrnehmbare Einzelheiten werden bei Wiechert nur herausgestellt, wenn sie für psychologische Entwicklungen wichtig sind.

Laute verschiedener Art läßt Agnes Miegel meist verbal zum Ausdruck kommen. So treten zum Beispiel bei Landschaftsbeschreibungen die verschiedenen Erscheinungsformen des Wassers auf anschaulich treffende Weise hinzu: ein Brunnen plätschert (III,257), läßt sein Geriesel hören (VII,137) oder singt sein Wasserlied (III,131; V,42; VII,142). Ein Bach sprudelt (III,101; V,40,42), und ein Hochwasser führender Fluß gurgelt (III, 89,213; VII,135) oder gluckst (III,268) seinen akustischen Beitrag zur Szene. Rauschen kennzeichnet einen schnell fließenden Bergbach (III,16,226,385), während Springbrunnen rieseln (III,87,372,375), desgleichen Tauwasser (IV,45) und Regen (III,130). Wie wichtig das Wasser für Miegelsche Landschaftsszenen ist, läßt sich daraus ersehen, daß geräuschlose Erscheinungen durch andere sinnlich wahrnehmbare Kennzeichen beschrieben werden: eine Meeresbucht "färbte sich zu dunklem Enzianblau" (III,27); später ist es das

"schwarze Meer" (III,38). Ein Strom fließt "glänzend und ölig in der plötzlich windstillen Luft" (III,43). Wir erleben den wetterbedingten Stimmungswechsel an einer Mittelmeerbucht (in Der Federball), sinnbildlich zugleich für die seelische Beruhigung der Hauptperson:

Wo noch am Abend die Bucht wie eine stählerne Mauer gestanden, mit bösen weißen Schaumkämmen und der gespenstisch nahen Kette der Kapberge, da breitete sich jetzt blau und silbern flimmernd ein lichter See vor verschwimmenden Traumbergen ... (IV,101)

Häufig werden Szenen durch Detaillierung von Geruchsempfindungen charakterisiert. In Liselottes letzte Stunde lernen wir auf diese Weise zum Beispiel ein Krankenzimmer besser kennen: "Ein scharfer Dunst von Baldrian, von Kamillen, von Krauseminze zog durch das Zimmer, dessen eingeschlossene Luft schon einen Geruch von Räucherkerzen und Essig bewahrte." (III,329) Die aromatischen Düfte von Räucherei und medizinischen Kräuterkombinationen werden oft erwähnt, wo von Kranken die Rede ist. (III,142,184,240,345; IV,184,197,259; V,12,46,148; VII,145)

Heuduft vollendet manches Landschaftsbild (III,95,183,222, 345,352; VII,137), während Blumen nur gesehen werden. Der Geschmack scheint nur ein Sonderfall des Geruchs zu sein und wird selten benannt. Dann betont das eine ungewöhnliche Lage, wie zum Beispiel die Preisgabe des wandernden Odysseus an die kargen Produkte der Steppe (III,11,14,18,19). Gerüche, nicht der Geschmack, des Mittagmahls in den vielen Häusern begleiten das Heimhasten des kleinen Mädchens in der Erzählung Knucksche (VII,315/16). Aber die Spezialitäten der ostpreußischen Küche sind nur benannt, nicht durch sinnliches Erfassen spezifiziert.

Ebenso wie alle anderen Gegenstände, sind auch Gerüche gelegentlich durch Besonderheiten der Struktur hervorgehoben. So wird der Duft des Heliotrop leitmotivartig mit jeder Erinnerung an die Großmutter in der Erzählung Dorothee verbunden (IV,199,201,226). Ähnlich ist Ita in Landsleute von Salbenduft gekennzeichnet und Mevrouw in Der Weg von Veilchenduft (IV,165,169,180). Die Häufung nahöstlicher Küchendünste in Der Erwählte wirkt so realistisch, daß es nicht verwundert, wenn das Kind das Essensangebot ablehnt (III,41).

Das führt die Betrachtung auf eine interessante Eigentümlichkeit der ganz realistischen Verzeichnung von Sinneswahrnehmungen, welche über das Visuelle hinausreichen: sie können unter Umständen den Leser so bedrängen, daß sie körperliches Unbehagen erzeugen. Vielleicht hat Agnes Miegel die Grenzen dieses Stiles erkannt und deshalb Speisen so selten beschrieben. Sie hat sie stattdessen unauffällig in die Handlung eingeflochten oder in eine Handlung umgesetzt. In Apotheose zum Beispiel ist der Geschmack des Fruchtkonfekts der Anlaß zu einer kurzen Erzählung (III,348). Die einzige Ausnahme stellt der Kaffeeduft dar, der immer gleich "würzig und belebend" (III, 346) eine untrennbare Verbindung mit dem Beruf der Hebamme eingegangen zu sein scheint (IV,197; v,12,233; VII,206).

Die genauen sinnlichen Wahrnehmungen geben also der Szene eine klar erkennbare Einmaligkeit, bezeichnen die Art, wie Personen der Handlung an ihr beteiligt sind und führen zu einer besonders unmittelbaren Verbindung mit dem Empfindungsvermögen des Lesers.

E. Landschaft und Klima

Wie an einem bestimmten Punkt in der Geistesgeschichte die Landschaft gesehen wurde, hängt weitgehend von dem Lebensgefühl der Zeit ab. So sind in verschiedenen Epochen verschiedene Einstellungen zu beobachten, die sich auch in den Werken der Literatur niedergeschlagen haben. Die Landschaftsdarstellung in einem literarischen Kunstwerk spiegelt aber nicht nur diese Epochenzugehörigkeit, sondern auch die persönliche Vorliebe des Autors. Ja, es scheint, als sei die Landschaftsdarstellung ein besonders typisches Indiz für die Persönlichkeit des Schreibers.¹⁶ Einige Vergleiche mit Autoren, die Agnes Miegel zeitlich nicht zu fern stehen, sollen die Besonderheiten herausheben helfen.

Theodor Storm, dessen Handlungsschauplätze die Liebe zu Schleswig-Holstein ausdrücken, führt seinen Leser nach Art eines Touristenführers in die Handlung ein. Dabei sind Einzelheiten von Klima und Wetter oft das erste. Es folgt eine Wortschizze der Großlage oder des Straßenzuges, wonach man eine Karte anfertigen könnte. Die Novelle Psyche beginnt am Badeufer:

Es war an einem Nachmittage im August, und die Sonne schien; aber das Wetter war rauh, der Wind kam hart aus Nordwest, und Wind und Flut trieben ungestüm die schäumenden Wellen in den breiten Meeresarm, der zwischen zweien Deichen von draußen an die Stadt hinanführte. Die Brettergebäude der beiden Badefloße, welche in einiger Entfernung von einander am Ufer angekettet lagen, hoben und senkten sich; ... Nur dort vor dem Schuppen, der auf dem Vorlande ... lag, stand die knochige Gestalt der alten Badefrau; die langen Bänder ihres großen verschossenen Taffethuts flatterten knitternd in der Luft, den Friesrock hielt sie sich mit beiden Händen fest. 17

Die inhaltlich nicht unähnliche Einleitung der Miegelschen Novelle Das Bernsteinherz beginnt so:

Die Störmersche schritt den Schloßberg hinauf.

Sie war schon außer Atem, als sie in das kleine dunkle Tor auf halber Höhe bog. Der Weg von der Domgasse unten im Kneiphof und der steile Anstieg von der Schmiedegasse an hatten sie erschöpft, am meisten aber der Weg über die Brücke. (III,225)

Der Kenner Königsbergs weiß vom Wort "Kneiphof" an, um welche Stadt es sich handelt. Ohne Vertrautheit mit ihr gewinnt er aber kein klares Bild aus der anschließenden Beschreibung:

Der Nordweststurm, der seit Tagen die Nebelwolken von Ostsee und Haff über das herbstliche Samland trieb, brauste über das graue Ordensschloß talab durch die engen Gassen Königsbergs und ließ die Obstkähne, die breiten Boote der Gemüsebauer auf dem Pregel schaukeln ... (III,225)

Der Sturm versetzt anschließend noch andere typische Teile der Szene in Bewegung. Dieser ganze Rückblick füllt aber zeitlich etwa den Durchgang durch das windstille Torgebäude, so daß er die Überlegungen und Empfindungen der Hauptperson umfaßt, die wir nun wiedersehen:

Die Frau lehnte am Nordpfeiler und rang nach Atem, ... Hier, an dieser Stelle, hatte früher ihr Johannes immer nicht weiter gekonnt und nach Luft gerungen ... (III,225)

Und es folgt die in die Handlung einführende Erinnerung an frühere Schloßbesuche, worauf der Sturm, "gegen den sie nun wieder anstrebte", erneut die Handlung übernimmt. Er

gab ihr die frische Röte der Preußin zurück. Ihr weiter, pflaumenblauer Faltenrock flog rauschend wie ein Segel, es flog das schwere Regentuch und die lange weiße Schürze über der buntgestickten Tasche. (III,226)

Storms Lageplan wird vom außen stehenden Erzähler gegeben, während der der Miegel durch die Empfindungen Beteiligter lebendig wird. Bei ihr ist die Illusion der Wirklichkeit mit vielen Einzelheiten der Szene wichtiger als eine Realistik des Überblicks. Auch die Wortwahl zeigt interessante Unterschiede.

Miegel macht den Sturm zum Handelnden, so daß die Willenlosigkeit der ihm ausgesetzten Dinge besonders deutlich wird, Storm verzeichnet die Bewegungen, in die der Sturm die Dinge versetzt hat. Miegels Erzählen verfolgt eine Person auf ihrem Weg durch eine Szene, welche an keinem Punkt das natürlich von dort Wahrnehmbare übersteigt. Auch die Dimension, die von Erinnerungen beigetragen wird, bleibt nachvollziehbar. Storm kreist seinen Punkt der Handlung zeitlich und räumlich langsam von einem außerszenischen Überblick her ein. Die Handlung setzt erst ein, wenn dieser Punkt erreicht ist. Namen und genaue Lokalisierung bei Miegel entsprechen ihrem Subjektivismus. Theodor Storms Lagekarte ist zwar verhältnismäßig genau, läßt sich aber nicht mit einer wirklichen Stadt verbinden. Sein Landschaftsbild enthält hier noch einen Rest romantischer Ideallandschaft.

In Gerhart Hauptmanns Bahnwärter Thiel steht vor der das Verhängnis einleitenden Szene ein Sonnenuntergang im Walde. Mehrere Meeresmetaphern wie: "stauten die Nadelmassen gleichsam zurück", "trieb leise Wellen" und "das schwarzgrüne Gipfelmeer" stehen zwischen anderen. Die Geleise sind "einer ungeheuren Netzmasche", die Drähte dem "Gewebe einer Riesenspinne", die Kiefernstämme "Säulenarkaden" gleich. Auch

die Sonne goß Ströme von Purpur über den Forst. Die ... Kiefernstämme entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen.

Auch die Geleise begannen zu glühen, feurigen Schlangen gleich, aber sie erloschen zuerst; und nun stieg die Glut langsam vom Erdboden in die Höhe, erst die Schäfte der Kiefern, weiter den größten Teil ihrer Kronen in kaltem Verwesungslichte zurücklassend ... 18

Wie ein Traum wird nun das Herannahen des Schnellzuges vom Bahnwärter empfunden. Die Metaphern haben dabei als Handlungs-

1
d

Di

sa

Er

di

ein

Mie

gan

Gle

symbole eine deutliche Funktion, die spätestens mit der Form: "Verwesungslicht" an ihrer gesteigerten Stelle klar ist. Die Beobachtungen als solche liegen zwar durchaus in der Erlebnisfähigkeit eines Bahnwärters, die Wortwahl aber übersteigt diese sehr. Das gilt übrigens nicht nur für Hauptmann.

Agnes Miegel beschreibt nirgends einen Sonnenuntergang. Keine ihrer Naturszenen sind so ausgedehnt wie diese von Hauptmann. Sie beschränken sich auf wenige Höhepunkte. Das wird beispielsweise in der Ehegeschichte Der Federball deutlich, wo das wiedervereinigte Paar durch den Garten spaziert:

Es war ein kühler Abend, in dessen Frische noch ein Hauch von Meeresluft und Regenfeuchte lag. Veilchenblau glänzte die Bucht vor dem durchsichtigen Amethyst des Felsensaums, der sie einschloß, die Pinienwipfel am Abhang standen schwarz vor der goldenen Helle des Abendhimmels. Eine Yucca öffnete auf ihrem Kerzenstiel die weißen Glockenblüten ... (IV,105)

Dies bildet den Übergang von der Ankunft des Mannes zur Zweisamkeit im Salon, aus der sich die alle Spannungen lösende Erzählung ergibt. Bei der Abwesenheit jeglicher Natursymbolik dient die Naturszene doch zur Stimmungssetzung und bildet so einen unersetzlichen Hintergrund der meisten Handlungen.

Der Elsässer René Schickele benutzt - gelegentlich der Miegel ähnlich - in seiner Erzählung Angelica eine Sonnenuntergangsszene zur Stimmungssetzung. Hotelgäste machen eine Gletschertour:

... fiel mir plötzlich wieder die Eisfee ein, die ... irgendwo auf dem Eise stand, die Hände über dem Haupt verschlungen, ... und die Abendsonne brachte sie zum Tönen, ... auch über und floß der märchenhafte Schein ... und jeder horchte nur auf die Musik, die das sinkende Gestirn in diesem hochentrückten Winkel der Erde entfesselte. 19

Bei aller Ähnlichkeit von Wortwahl und Satzbildung ist diese Szene doch ausführlicher mit der Handlung verknüpft als irgendeine Miegelsche. So bleibt zum Beispiel der Sturm aus dem Anfang von Das Bernsteinherz nur als Stimmungshintergrund und als Einführung in einige Punkte der Handlung wichtig.

Ein besonders interessantes Vergleichsobjekt bildet die Eifellandschaft, wie sie Clara Viebig in Simson und Delila aus Kinder der Eifel zeigt. Die Novelle beginnt in schneller Eingung auf einige wenige Einzelheiten:

Auf der Landstraße von Manderscheid nach Kyllburg, eine halbe Wegstunde von der Neumühle im Grund, knarrt langsam ein Wagen bergan.

Es ist heiß, Hochsommer.

Auf dem Rücken des Pferdes kleben Schmeißfliegen, sie bohren sich ordentlich in das braune Fell ein. Das geplagte Tier schlägt ungebärdig nach rechts und links²⁰

Die Art der konkreten Wortwahl erinnert stark an Miegel, aber der Standpunkt des Erzählers bleibt außerhalb der dargestellten Szene. Das wird bei einer Beschreibung des einsamen Kunowaldes besonders deutlich:

Kein Menschenlaut, kein Hüttenrauch, auch kein Vogel-
lied; Singvögel sind selten im Eifelland, nur die bräunlichen Häher ...

Eine große Einsamkeit!

Schier endlos scheint der Kunowald, der sich von Manderscheid nach Himmerod und weiter gen Wittlich zieht - Buchen, Eichen, Tannen, vielhundertjährige! Bäume, Bäume, nichts als Bäume - und Hügel, Hügel, rundgewölbte Eifelhügel, wie Kuppen auf das Hochplateau gesetzt. (Kinder der Eifel, S. 7)

Neben dem überszenisch und überzeitlich zusammenfassenden Erzählerstandpunkt zeigt sich hier die impressionistische Verdoppelung und ein willkürlicher Satzbau, der dem eigentlich ruhigen Landschaftsbild eine gespannte Unruhe gibt. Im Gesamteindruck zeigt sich eine starke Durchdringung der Handlung mit der Landschafts-

stimmung.

Ähnliches erreicht Miegel auf andere Weise in der Novelle Die Quelle. Sie läßt einleitend die Landschaft bei einem morgendlichen Walddritt erstehen:

Raimond von dem Forst, Graf von Lusignan, kehrte von der Reiherbeize zurück.

Den alten Falkner und die Diener hatte er mit der reichen Morgenbeute auf den Tragen schon vorausgeschickt und ritt nun schweigsam neben seinem jungen Knappen Godefroy durch den Bergwald talab. Die steigende Sonne schien klar und immer mehr erwärmend durch die dunklen Wipfel. Letzte Nachtkühle verdampfte in farnkrautgrünen Mulden und auf moosigen Abhängen. Sie bogen nun in ein schmales Tal und folgten dem Bach, der droben auf der kahlen Hochebene, von der sie kamen, erst als weißes Rinnsal von dem Felsen stäubte, hier aber schon rauschend und sprudelnd über die Steine floß. (III, 101)

Die räumliche und zeitliche Staffelung gibt der Szene Dreidimensionalität. Der geschickte Wechsel heller und dunkler Vokale führt zusammen mit der klandvollen Wortwahl zu der beschwingten Wirkung, die sehr gut zu der anschließenden Vergoldung des Bildes mit dem Blütenstaub der Bergkiefern paßt. Der Erzähler steht hier genau neben den Reitern. Auch die eingeflochtenen Erinnerungen, die die Handlung vorbereiten, schließen sich an die gerade sichtbaren Gegenstände an.

Es ist aufschlußreich, diese Landschaftsgestaltung mit der Thomas Manns zu vergleichen. In seiner Novelle Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten, die er wie eine Erinnerung aufzeichnete, steht die Beschreibung des Kampfplatzes am Ende einer genauen Aufzeichnung des Weges dahin:

Das scharfe Dünengras war in sandiges Moos, in mageren Wiesengrund übergegangen, es war das Leuchtenfeld, wo wir schritten, so genannt nach dem gelben und runden Leuchtturm, der links in großer Entfernung emporragte, - und unversehens kamen wir an und waren am Ziel.

Es war ein warmer, friedlicher Ort, von Menschen

fast nie begangen, den Blicken durch Weidengesträuch verborgen. Und auf dem freien Platze, innerhalb des Gebüsches, ... (Unsere Zeit, S. 101)

Mann dehnt jede Szene aus, indem er - in "kamen wir an und waren am Ziel" besonders deutlich - jeden sachlich zu gebenden Teil auf mehrere verschiedene Weisen ausdrückt. Dazu treten Füllwörter von der Art "wo wir schritten" oder "so genannt". Sonst ist die Wortwahl der Miegelschen nicht unähnlich; doch hätte sie wohl den Leuchtturm mit zwei oder drei Worten, nicht mit zwei Zeilen in den Blick gebracht. Die eigentliche Kunst Thomas Manns zeigt sich natürlich bei der Beschreibung psychischer Realitäten, die hier nicht zur Debatte stehen.

Im Anfang von Miegels Novelle Das Lösegeld kommt ein ähnlicher Versammlungsplatz vor. Er wird aber nicht zusammenhängend beschrieben, sondern, selbst bei der Verdeutlichung stundenlangen Wartens, immer nur mit den entscheidenden Teilen in die in die Handlung eingeflochten.

Das halbe Städtchen ... pilgert ... über den großen öden Marktplatz Daran vorbei führt die Straße nur noch an ein paar elenden Häuserchen entlang Auf dem Anger dort stehn und liegen schon eine Menge Menschen. Sie wollen alle dabei sein, wenn der rote Hersch ...

Es ist ein heißer Tag. Die Luft flimmert über dem weißen sandigen Weg mit den tiefen Gleisen. Der magere Roggen in dem langen Feld hinterm Anger neigt sich leise in dem warmen Wind. Kahl und fahl steigt zur Linken der Galgenberg an mit dem schwarzen Holzpfahl. (III,311/12)

Die Zeitform des Präsens, die schon Clara Viebigs Eifelbild kennzeichnete, fällt in dieser historischen Novelle auf. Ganz im Gegensatz zu dem belehrenden Ton der Viebig, der fast an eine Erdkundestunde erinnert (vergl. S. 41), hat das Präsens hier zwei inhaltliche Funktionen. Es schafft, als Ersatz für eine aus der Erzählung gewonnene Perspektive, eine enge Verbindung

zwischen Ereignis und Leser, denn der Erzähler tritt, wie immer, ganz zurück. Das durchgehende Präsens bewirkt auch - wegen des Fehlens großer Ereignisse - eine fast schmerzhaft Spannung, die so den handelnden Personen direkt nachempfunden wird. Es ist interessant festzustellen, daß Miegels Beschreibung eines ganzen Wartetages weniger Raum einnimmt als Manns Beschreibung eines Fußwegs von kaum fünfzehn Minuten.

Während des Wartens werden so unscheinbare Dinge wie das Bäumebesteigen der Knaben, das Schwatzen der spazierenden Mädchen und das Mückenverscheuchen erzählenswert. Ebenso ereignislos ist das Zurückbleiben der Eltern:

Zuletzt sind sie ganz allein. Nur ein paar kleine Jungen, die schon vergessen haben, weshalb sie herkamen, spielen noch an der Kiefer, und zwei alte Weiber, die nichts zu versäumen haben und zu neugierig sind, bleiben noch mit ihnen auf dem Anger. (III,313)

Es sind die unscheinbaren Handlungen, die das Fehlen des erwarteten Ereignisses, der Rückkehr der Tochter, so schmerzhaft machen.

Carl Sternheim endet die sehr lebendige Lebensgeschichte des belgischen Gastronomen Napoleon mit einem Zurückgleiten des Bewußtseins des Alten in die heimatliche Natur:

War die Sonne mild, trat er unter Bäume und blickte das Warme an, das um ihn summt. Dort strahlte ein Vogel lang dasselbe Lied; dann flog er wie Licht zum anderen Baum hinüber. Hier putzte das Eichhorn sich schnurrig zum Goldbraun der Stämme, Blindschleiche kroch mit dem Schatten ins Helle und züngelte. Dann faltete Napoleon die Hände, stieß entzückte Seufzer aus und legte sich lang ins Gras. Den Blick zum ewigen Himmel aufgeschlagen, hatte er die gesamte Schöpfung, Ton, Raum und Licht, mit eins in der Netzhaut. (Unsere Zeit, S.131)

Wieder erinnert die Wahl des einzelnen Wortes, wenigstens bis auf den Schlußsatz, an Agnes Miegel. Doch finden wir in den

Satzeinheiten vertauschte Sinneswahrnehmungen wie sie in romantischer Poesie gelegentlich vorkommen (z.B. "strahlte ein Vogel" und "flog wie Licht"). Der Schlußsatz mit seinen zusammenfassenden Überbegriffen und mit der Metapher "Netzhaut" für Augen gehört nicht zum Miegelschen Vokabular. Er bringt einen zeitlichen und inhaltlichen Überblick der schon mit dem Wiederholungsaspekt ("dann ...") begonnen wurde. Auch den bringt sie anders zum Ausdruck. Insgesamt ist die Wirkung des Absatzes - das Zurückgleiten des Bewußtseins in die Natur - Miegel nicht fremd. Es kommt aber statt am Lebensende in Träumen vor, was ein Beispiel aus der Kurzgeschichte Wintermorgen zeigen soll:

Wie groß das Stück Schwarzbrot wird, wie ein Stück Torf, nein, größer noch, wie ein großes braunes Segel. Das gleitet langsam, langsam vorbei und gibt die grüne Unendlichkeit der Weidewiesen frei. Ein Baum steht oben auf dem Hügelchen, ein Schaf blökt, etwas brummt behaglich - und ein Tierhaupt sieht sie an, sanft und ruhevoll, wie die grüne Niederung selbst - (V,290)

Hier wird der Träumenden die ferne Heimat lebendig, hat aber dieselbe beruhigende Wirkung wie oben das wirkliche Erlebnis. Interessant ist, daß die dazu verwendeten Vorgänge in jedem Punkt logisch nachvollziehbar, also mit den ihnen auch natürlich angemessenen Worten dargestellt sind. Die Gesamtheit der Reihenfolge baut hier die Wirkung auf.

Die Miegelschen Szenen wirken so stark, weil sie aus sinnlich wahrnehmbaren Einzelheiten aufgebaut werden, die genau so verzeichnet sind, wie sie ein an der Handlung Beteiligter an dem beschriebenen Punkt sehen könnte. Die Wortwahl ist dem beabsichtigten Eindruck genau angemessen und führt weder im Bild noch emotional über den sachlichen Umkreis der Szene

hinaus. Die Darstellung ist kurz und ohne Wiederholungen. Die Schauplätze wechseln schnell, bisweilen so schnell, daß Lesezeit und Handlungstempo übereinzustimmen scheinen. Eine Reihe dieser Charakteristika kann auch an zeitgenössischen Autoren beobachtet werden, für die eine Szene aus Günter Grass' Katz und Maus als Beispiel gelten kann:

... und einmal - ein doppelschornsteiniges Lazarettsschiff war eingelaufen Wir hielten unsere leicht zitternden Knie, mahlten Möwenmist zu Qualster, waren mäßig gespannt, halb ermüdet, halb gefesselt, zählten Marinekutter, die im Verband fuhren, hielten uns an den immer noch senkrecht Rauch zeichnenden Schornsteinen des Lazarettsschiffes fest, schauten uns seitlich an - er blieb lange unten - , Möwen kreiselten, Dünung über dem Vorschiff gurgelte ... 21

Im Vergleich zu Miegel wechselt hier der Blickpunkt noch schneller. Das führt oft bis zur Auflösung des Zusammenhanges, so daß derselbe Gegenstand an vielen verstreuten Stellen mit immer neuen Eigenarten auftaucht. Strukturell ergeben sich dabei zwei Arten von Zusammenhängen. Erstens entsteht das Augenblicksbild aus kurzen Einzelheiten verschiedener Dinge; und zweitens entsteht ein Entwicklungsbild der einzelnen, fortlaufend erwähnten Dinge. In dem Beispiel aus Grass' Werk ergänzen sich beide Arten von Zusammenhängen, um die Spannung des Wartens deutlich zu machen. Grass' Wortwahl ist allerdings oft zu pointiert metonymisch, um noch rein gegenstandsgerichtete Wirkungen zu zeigen. Sie neigt mehr in die Richtung der Hyperbolie, der umgangssprachlichen Übertreibung. Wie aber die Genauigkeit der Beschreibung bei Miegel und Grass im größeren Zusammenhang durchaus vergleichbare Wirkungen erzielen kann, muß in dem Abschnitt über die Ansichten gezeigt werden.

Wie die zitierten Beispiele zeigen, erzeugt die Miegelsche Landschaftsbeschreibung weitgehend die Illusion der räumlichen Nähe. Jede Szene ist mit den Sinnen wahrnehmbar. Die Wortwahl paßt sich dem Ausdrucksvermögen der Akteure an. Aus den wahrenzunehmenden Einzelheiten ergibt sich in Raum und Zeit eine Art Dreidimensionalität, zu der verständniswichtige Erinnerungen gleichsam als vierte Dimension hinzutreten. Jede Örtlichkeit ist entweder mit Namen genau lokalisiert oder so plastisch beschrieben, daß sie anschaulich vorstellbar wird.

Darüberhinaus sind vielen Miegelschen Szenen dieselben Merkmale eigen, die schon in anderem Zusammenhange beobachtet wurden: treffende Kürze, parallel laufende, unscheinbare Vorgänge und die Personifizierung von gewissen Teilen des Bildes, wie etwa des Sturmes oder des Wassers. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Autoren erscheint die Miegelsche Landschaftsbeschreibung unsymbolisch. Sie dient hauptsächlich als Stimmungshintergrund.

F. Die Wirkung der Wortwahl

Roman Ingarden unterscheidet bei jedem Wort, das in einem gestalteten Zusammenhang steht, den potentiellen, den paratgehaltenen und den aktivierten Bedeutungsanteil.²² Potentiell ist die Summe der möglichen Wortbedeutungen, aktiviert der Teil derselben, der in einem bestimmten Zusammenhang wirklich angesprochen ist; dazwischen steht der paratgehaltene Bedeutungsanteil. Dieser schwingt je nach den Mehrdeutigkeiten eines Zusammenhangs unbestimmt mit. Agnes Miegels Zusammenhänge sind meist so klar, daß nur die genau umgrenzte, nächstliegende, dingliche Wortbedeutung aktiviert wird. Es kommt kaum zum Mitschwingen weiterer Bedeutungsanteile auf Grund von Ungenauigkeiten; und es gibt selten paratgehaltene Bedeutungsanteile.

Miegels Wege zur Vermeidung von Ungenauigkeiten sind leicht zu sehen. Gewöhnlich gibt sie jedem Ding die umgangssprachlich bekannteste Bezeichnung. Sie zieht den bestimmten Artikel dem unbestimmten vor. Ihre mit vielen, oft doppelten Eigenschaftswörtern versehenen Bezeichnungen wie auch ihre zusammengesetzten Hauptwörter lassen kaum Mehrdeutigkeiten aufkommen. Selbst Wiederholungen sprechen nur das Bekannte in einer neuen Umgebung an. Gern benutzt sie Eigennamen, Ortsnamen und andere präzise Benennungen.

Eine Nebenwirkung ihrer Genauigkeit im Ausdruck ist ihre Kürze. Da wenige treffende Begriffe das aussagen, wofür andere Autoren lange Sätze brauchen, verdichtet und konzentriert sich ihre Aussage sehr. Diese Kombination von Präzision und Präg-

nanz erweist sich als die wichtigste Komponente der Faszination.

Die andere Komponente ist die Fülle und Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmungen. Da lange Beschreibungen, Landschaftspanoramen und intellektuelle Erörterungen fehlen, baut sich die Handlung umso nachhaltiger auf Tatsachen auf, die den Handelnden verhältnismäßig leicht nachempfunden werden können. Dennoch bekommt die Phantasie des Lesers kaum eine Ruhepause. Sie bleibt mit der Verinnerlichung der schnellen Folge detaillierter Angaben und gefühlsstarker Wahrnehmungen so beschäftigt, daß selbst Zeitschnitzer erst nach häufigem Lesen auffallen. Unter dem Einfluß dieser Faszination füllen sich die weißen Flecken zwischen den verzeichneten Einzelheiten mit den Schicksalen von profilierten Menschen in einer rauhschönen Umwelt - eben so, wie es der Dichterin vorzuschweben schien.

Ihre disziplinierte Wortwahl beschränkt sich im Gebrauch der Begriffe auf ihren sachlich angemessenen Sinn und vermeidet Nebenbedeutungen. Die außerordentliche Bündigkeit der Aussage führt zu einer entsprechend starken Verdichtung der Handlung. Darüberhinaus erleichtert es die Betonung der sinnlichen Erfahrung, eine einmal gewonnene Stimmung oder Perspektive bis zum Ende zu erhalten.

Auf diesen Einsichten aufbauend, werden in der folgenden Erörterung des Wortgebrauches zunächst diejenigen Wörter untersucht, die nicht wörtlich zu verstehen sind. Den Miegelschen Stilfiguren werden Beispielen aus den Werken anderer Autoren gegenübergestellt. Dabei wird nicht nur Miegels Verhältnis zu den traditionellen Stilmitteln erhellt, wir gewinnen auch Ein-

sichten in die Problematik des Vergleichs, der Metapher, der Unbestimmtheiten und der wörtlichen Rede.

Anschließend wird die besondere Art erwogen, in der das Vokabular der Dichterin zu größeren Bedeutungseinheiten zusammentritt. Besonders rücken die Ansichten in den Blick, die sie zur Repräsentation ihrer Gegenstände ausgewählt hat, und zwar vor allem diejenigen, die eine einmal gewonnene Sichtweise eines typischen Gegenstandes inhaltlich unterstützen. Durch wiederholten Gebrauch können sowohl Stilfiguren wie auch Sichtweisen formelhaft werden.

II. DER WORTGEBRAUCH

A. Die Vergleichsformeln

Bei Miegel finden wir eine Fülle von kurzen Vergleichsformeln, die nach dem "Wie-ein"-Schema gebaut werden. Hier haben wir das eingachste und klarste Beispiel für einen Wortgebrauch über den konkreten Wortsinn hinaus. Der Begriff "Kind" scheint besonders häufig zu solchen Formeln zu dienen. Manchmal ist er auch als "Säugling" (IV,61), "Schuljungen" (VII,248, 268) oder "kleine Engländerin" und anderes (IV,200) abgewandelt, aber es liegt alles innerhalb dieses allumfassenden Grundbegriffs.

Ein Beispiel aus der besonders reichhaltigen Erzählung Der Geburtstag soll das besondere Fluidum des kurzen, formelhaften Gebrauchs zeigen. Es handelt sich hier um einen "Wie-ein-Tier"-Vergleich: "Ihre schönen braunen Augen sehen dankbar und ergeben wie die eines Tieres zu dem Herrn auf." (VII,236) Man sollte annehmen, daß die Adverbien "dankbar und ergeben" den Blick der jungen Magd hier anschaulich genug machten. Die Formel trägt aber noch eine unbestimmt animalische Ausdrucksqualität bei, die die beschriebene Ergebenheit erst in das richtige Licht setzt. Sie müßte nämlich bei einem weniger kreatürlichen Menschen durch und durch unecht wirken, und später ist es gerade diese Kreatürlichkeit, die handlungswirksam wird. Was die Unbestimmtheit des Begriffs "Tier" betrifft, so zeigt sich, daß die bestimmteren "Pferd" oder "Hund", die eine

viel genauere Qualität des Blickes beitragen könnten, nicht passen. Es bedarf keiner langen Beobachtung, um festzustellen, daß eine bestimmtere Vergleichsformel einen viel größeren Teil ihres Begriffs auf das Vergleichene überträgt, hier zum Beispiel auch Aspekte des Aussehens und der Abwertung, die nicht gemeint sind. So gibt es denn auch bei Agnes Miegel kein Beispiel eines unmodifizierten Gebrauchs dieser beiden Begriffe.

Alle diese Formeln aus dem Kind- und Tier-Bereich dienen der Spezifizierung von menschlichen Gesten und Gesichtsausdrücken. Wo sie das zu Vergleichende genauer bezeichnen, wird - genau wie bei der wörtlichen Bedeutung - nur diese genau bezeichnete Qualität auf das Vergleichene übertragen. Da gibt es die Mutter des Knaben Phidias in Die Jungfrau, deren "Augen sanft wie die einer Hirschkuh" wurden (III,29) oder der Knabe selbst "glitt leise wie ein Wiesel durch die dichte Hecke" (III,33). Viele derartige Vergleiche sind zu einer kleinen bildhaften Handlung erweitert. Ein Kind "hängte sich an die Messingklinke wie ein Kätzchen" (IV,201), der Deutschherr Zabel "bückte wieder den Kopf wie ein stößiger Bulle" (III,169) oder eine Japanerin "verbeugte sich lächelnd ..., um mich dann lautlos und eilig zu umflattern wie ein zarter silbriger Abendfalter" (IV,166).

Wie bei der sinnenstarken und visuell besonders bestimmten Wortwahl zu erwarten ist, sind auch viele Vergleiche auf die Betonung des Aussehens ausgerichtet. In der Novelle Die Fahrt ist das rote Licht der Eingangshalle schon mehrmals aufgefallen. Es gleitet jetzt "wie Blut" (III,186) über die Flanken des op-

ferbestimmten Pferdes. Ganz abgesehen von den symbolischen Funktionen dieses Vergleichs im größeren Zusammenhang, hat er hier auch ganz realistische, die die dingnahe Vorstellung unterstützen. Diese visuelle Bestimmtheit führt manchmal zu einer solchen Nähe zwischen Vergleichsgegenstand und Verglichenem, daß das Ganze mehr wie eine Wiederholung herauskommt. Das gilt, wenn die Kleidung "von eingestickten Federn wie Vogelgefieder flimmerte" (III,384) oder ein Schmetterling "schimmernd wie Kolibrigefieder ist" (III,393). In diese Gruppe gehören auch die Stellen, wo der Mund mit Früchten verglichen wird (III,347; IV,161) oder greise Hände mit Kiefernwurzeln (III,91; V,7; VII,200) oder knotigem Schilf (III,39; V,174).

Eine andere Gruppe von Vergleichen mit Produkten menschlicher Handfertigkeit führt in so spezifische Bedeutungsbereiche, daß sie gewollt oder ungewollt komisch wirken. Da gibt es eine Haushälterin, "Wärme und Behagen ausstrahlend wie eine kleine rötliche Heizsonne" (VII,51) oder ein erstauntes Gesicht "wie eine Brunnenmaske" (VII,353). Eine andere Gestalt ist "reglos wie ein Steinbild" (III,118) oder "von der Sonne angestrahlt wie eine Bildsäule" (III,121). Eine Hand ist "mächtig wie eine Schaufel" (III,137) oder "wie ein Wegweiser" (III,205), "Augen strahlten wie Osterkerzen" (III,364) und "die langen Kiefern arbeiteten wie Mahlsteine" (III,154). In allen diesen Beispielen wertet die Dichterin die im Volkstümlichen oft so wirksamen Qualitäten der Übertreibung für Vergleiche aus. Die unmögliche Zusammenstellung versucht, neben den emotionalen Qualitäten, die der Vergleichsgegenstand hat (Heizsonne, Brunnenmaske), auch dieses Fluidum des Unmöglichen zu übertragen.

Der Eindruck des Übertriebenen läßt sofort nach, wenn der Vergleichsgegenstand weniger spezifisch ist. "Steinbild" oder "Bildsäule" zum Beispiel werden den meisten Lesern leichter verständlich sein als "Brunnenmaske" oder "kleine rötliche Heizsonne". Wem aber dies keine anschaulichen Begriffe sind, der gewinnt auch nicht dem Vergleich das intendierte Fluidum ab.

Der Reichtum der Miegelschen Prosa an Vergleichen läßt sich an vielen Wortkategorien zeigen. Das Wasser ist vielleicht eines der am mannigfachsten verwendeten Beispiele. Einen Weg findet die Dichterin "weiß wie ein Bachbett" (III,87), Tageslicht "wie Seespiegel" (III,66/7), Augen "hell wie Meerwasser" (III,37) und einen blühenden Dorn schäumend "wie ein Wasser" (III,34). Auch im Bereiche menschlicher Emotionen wird das Wasser als Vergleichsmittel benutzt. Da ist es "ein plötzliches Grauen, das ihn wie kaltes Wasser überrann" (III,34), ein "Weinen wie der sanfte Regen nach verbrauchtem Gewitter" (IV, 98) oder ein "Gesang, in ein paar Tönen nur steigend und fallend, wie kleine Wellen im Sand" (III,32). Diese Kompositionen zeugen von sehr genauer Beobachtung der vielen Erscheinungsformen des Wassers und deuten vielleicht auf die persönliche Bedeutung hin, die es für die Dichterin hatte.

Vergleiche mit unbekannten Qualitäten tauchen vor allem bei der Personenbeschreibung auf und schaffen eine ganz besondere Art von Illusion. Wenn es beispielsweise von einer jungen Frau heißt, daß sie "ihrem Neffen Herkus wie eine Schwester" glich (III,196), oder von dem Sohn der Heimkehrerin Lene: "so sah der

Georg aus" (III,317), so wissen wir deshalb sachlich kaum mehr als vorher. Strukturell aber helfen diese Vergleiche, indem sie Beziehungen zwischen verschiedenen Familienmitgliedern schaffen. Sie setzen das Beschriebene stärker in das Bewußtsein des Lesers, was Agnes Miegel offenbar dann besonders wichtig ist, wo es um die Familienbindung eines Menschen geht.

Bei anderen Autoren kann man weder die "Wie-ein"-Formel noch den Vergleich zweier Unbekannten so häufig beobachten, wohl aber größere strukturelle Variabilität und geringere Bestimmtheit der Vergleichsgegenstände. Zum Beispiel spricht Adalbert Stifter in Der Hochwald von den Rendezvous-Vorbereitungen der älteren Schwester: "Clarissa hatte all ihren Schmuck und ihre schönsten Kleider angetan, so daß sie wie eine hohe Frau war" (S. 57). Im nächsten Satz schließt Stifter noch eine Erläuterung an, in der er nicht nur das "Fremde und Abwehrende" des Putzes anspricht, sondern auch das psychologische Schmuckbedürfnis als "Hofstaat der Seele" bezeichnet, damit der Leser alle Aspekte der Vergleichs versteht. Solch lange Vergleiche hat Miegel nicht. Die schon erwähnte Stelle mit dem Händedruck enthält eine Mischung von Metaphern und Wie-Vergleichen. Irgendwie gelingt es aber der zu nahen Nachbarschaft so gegensätzlicher Vorstellungen wie "Vermählung", "lieblich", "seltsam" und "sich in die Felsen" duckende "Taube" nicht (S. 25), das Bild anschaulich zu machen.

Robert Musils Gebrauch des Vergleichs wirkt wie eine Weiterentwicklung Stifters. Statt Stifters Sentimentalität ist es aber eine ganz besondere Geistigkeit, was den Zusammenhang

zwischen Vergleichsgegenstand und Verglichenem schafft. Die Portugiesin liest sich bis auf wenige Stellen wie eine ausgefeilte Romanskizze, weil sich kaum veranschaulichtes Augenblicksgeschehen findet. So sind auch die Vergleiche beschreibender Art: "denn so wie jedes wohlgebaute Ding Geist hat, sei es Stahl oder starker Wein, ein Pferd oder ein Brunnenstrahl, hatten ihn auch die Catene" (Unsere Zeit, S. 137). Hier scheint mehr die Vorstellung des geistvollen Brunnenstrahls zu fesseln, als daß von den drei Vergleichsgegenständen viel auf den Verglichenen überginge. Bei aller Genauigkeit der Wortwahl ist die Sprache oft so vergeistigt, daß der sachliche Zusammenhang erst im größeren Überblick deutlich wird. Stattdessen wirkt die Poesie des Vergleichs. So heißt es zum Beispiel: "Er war mit einem Teil seines Wesens vorangestorben und hatte sich aufgelöst wie ein Zug Wanderer" (Unsere Zeit, S. 141). Wieder überrascht das poetische Bild, während der sachliche Zusammenhang zweifelhaft bleibt.

In Gerhart Hauptmanns Bahnwärter Thiel nähert sich ein Zug bei Nacht: "Zwei rote, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit" (Sämtliche Werke, Bd. IV, S. 53). Das ähnelt dem Miegelschen Sprachgebrauch, obwohl bei ihr in längeren Vergleichen die Handlungen vor den Appositionen überwiegen.

Thomas Mann gewinnt die übersachlichen Bezüge seiner Aussagen aus anderen Zusammenhängen. Vergleich und Metapher sind selten und, wo sie auftauchen, umgangssprachlich. Eines dieser wenigen Beispiele finden wir in seiner Novelle Wie Jappe und Do

Escobar sich prügeln, wo es heißt, daß das Herz des jungen Ich-Erzählers "wie eine kleine Pauke" schlage. (Unsere Zeit, S. 107)

Hugo von Hofmannsthal hat in seiner kurzen Novelle Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre die vieldeutige Begebenheit auf fesselnde und konzentrierte Weise nacherzählt. Seine weingen Vergleiche haben bei Miegel zwar nicht bedeutungsmäßige, aber doch strukturelle Parallelen: "Mit einer Bewegung ihres Kopfes hatte sie sich wie auf Meilen von der widerwärtigen Alten entfernt" und zeigte eine "Hingebung, die ... aus dem sprachlosen Mund wie eine unsichtbare Flamme herausschlug" (Unsere Zeit, S. 16). Dies Bild ist wieder mehr geistiger als dinglicher Art. Auch Hofmannsthal verwendet hier keine Metaphern, vielleicht, weil die Handlung schon so genug Rätselhaftes enthält.

René Schickeles Novelle Angelica bringt in verschiedenen Landschaftsbeschreibungen Vergleiche nach der Wie-Formel, die den Miegelschen an Anschaulichkeit, aber nicht immer an pointierter Kürze ähneln, wie zum Beispiel in der Beschreibung eines "Birkenwäldchen(s), wo die Sonne wie auf Daunen und zwischen durchsichtig weißen Vorhängen lag ..." (Unsere Zeit, S. 166).

Vielleicht kann man die Miegelsche "Wie-ein-Kind"-Formel besser verstehen, wenn man sie mit dem Gebrauch anderer Autoren vergleicht. Gerhart Hauptmann begründet den mangelnden Widerstand des Bahnwärters gegenüber dem tyrannischen Verhalten der zweiten Frau damit, daß der ein "kindgutes, nachgiebiges Wesen" habe. (Sämtliche Werke, Bd. VI, S.39) Robert Musil sagt von

V
U
l
k
a
s
e

be
in
Au
in
di
Gr
be
pr
jet
des
das
nom
Ant

einem Kranken, daß "dieser willenlose, kindlich warme und ohnmächtige Körper" (Unsere Zeit, S. 141) ihm nicht mehr recht gehöre. Die Adjektive scheinen hier dieselbe Vorstellung wachzurufen, die Miegel mit ihren Vergleichsformeln meinte. Diese Vorstellung unter dem Oberbegriff "Kind" ist offenbar kulturelles Allgemeingut und umfaßt alles, was einem Erwachsenen im Unterschied zu Kindern zu fehlen scheint: Nachgiebigkeit, Willenlosigkeit, Wärme, Unbekümmertheit und vieles andere. Jedes kurze Wort, ob Adjektiv oder Substantiv, kann diesen Komplex ansprechen. Ähnliches ließe sich für den Begriff "Tier" feststellen. Da Miegel für beide den Vergleich gewählt hat, ist er als formelhaft anzusehen.

Was den Gebrauch des Terminus "Vergleich" angeht, so konnte beim Studium verschiedener Stilistiken kein Konsensus über die inhaltlichen Qualitäten des Vergleichs festgestellt werden²³. Aus diesem Grunde ist der hier verwendete Arbeitsbegriff kein inhaltlicher, sondern nur ein funktionaler. Er bezeichnet nur die grammatische Gleichsetzung zweier Bezeichnungen zum Zwecke größerer sachlicher Klarheit wie sie an Agnes Miegels Prosa beobachtet wurde. Wegen dieser Anlehnung der Begriffsinterpretation an die beobachteten Phänomene kann der Begriff erst jetzt festgelegt werden. Wenn dieses funktionale Verständnis des Begriffs auch auf andere Autoren angewendet wird, so scheint das dadurch gerechtfertigt, daß es um die Klärung der Stilphänomene Agnes Miegels, nicht um die Würdigung dieser anderen Autoren geht.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die vergleichenden "Wie-ein"-Formeln einige Merkmale mit dem konkreten Wortgebrauch teilen. Sie sind ebenfalls kurz, wahrnehmungsbetont, genau und handlungsbestimmt. Darüber hinaus bleibt diese Stilfigur klar dem Erzählziel untergeordnet; sie macht sich weder durch übergroßes Eigengewicht selbständig, noch bricht sie den Rahmen des gemeinten Zusammenhangs. Zu den Miegelschen Besonderheiten gehört der formelmäßige Gebrauch der Wörter "Kind" und "Tier" und der inhaltlich unbestimmte, rein beziehungssetzende Vergleich.

1

s

8

P

v

m

U

ve

ge

sp

"d

al

ob

Su

li

ub

he

..

"E

122

Bei

tion

etwa

ies

B. Andere Vergleichspartikeln

Neben den behandelten Vergleichsformeln, die hauptsächlich vom Substantiv bestimmt sind, und die durchaus die häufigsten unter den Miegelschen Vergleichen sind, müssen noch Vergleiche anderer Wortarten und Vergleiche mit anderen Vergleichspartikeln genauer betrachtet werden. Sie sind im allgemeinen weniger auffallend, es handelt sich aber auch bei ihnen um einen mehr als konkreten Gebrauch des Wortes, dessen genauer Grad der Überkonkretheit durch die Partikel festgelegt wird.

Die Länge und die Hinzufügung von Substantiven macht die verbalen "als"- oder "als-ob"-Konstruktionen in stärkerem oder geringerem Maße anschaulich. Mehr formelhaft wirken die Beispiele: "als ob er über etwas erschrocken wäre" (IV,33), sahen "den Schwaben an, als suchten sie etwas" (III,153), "Es sah aus, als ob er reden wollte" (III,285) und "bewegte die Hände, als ob er etwas weglegte" (III,267). Sowie das "etwas" durch ein Substantiv ersetzt wird, werden auch diese Vergleiche anschaulicher: "Der Alte schritt so sicher und ruhig, als ginge er über Feld" (III,40), "der ... tat, als hätte er sie nie gesehen" (III,154), "die beiden Herren taten, als hätten sie nie ... bei der Störmerin Ketten für ihre Frauen gekauft" (III,227), "Hersch blickt in den Wagen, als ob er Kälber zählt" (III,315) und "es war, als ob meine Füße auf dem Teppich hakten" (IV,156). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß die beiden Konstruktionen nach dem Schema "er tat, als hätte er nie ..." kaum etwas vergleichen. Vielmehr ist die vortäuschende Funktion des "als" mit Konjunktiv in die beschriebenen Personen verlegt.

Damit stellt sie die als tatsächlich beschriebene Handlung wieder in Frage und setzt eine andere Erwartung an ihre Stelle.

Bei anderen Autoren sind auch diese Konstruktionen im allgemeinen länger als bei Miegel. Stifter beschreibt in Der Hochwald den Ausblick der Mädchen auf das ferne Vaterschloß "es war ihnen, als könnten sie sich gar nicht davon trennen und als müßten sie den geliebten schönen Vater oder den unschuldigen Knaben Felix auf irgend einem Vorsprunge stehen sehen." (Der Hochwald, 8, 54) René Schickele entwickelt ein Bild aus dem Klang der Schlittenglocken: sie "klangen, als behielten sie von all den munteren Worten des Kindes nur die hellen Silben und wiederholten sie spielend" (Unsere Zeit, S. 167). Nur die folgenden wenigen Bilder dieser Konstruktion sind bei Miegel so eigenständig: "Sein Herz schlug so laut, daß es ihn schmerzte, als ob die Haut darüber zerspringen wollte" (III,13), "Ein Zipfel des scharlachenen Vorhangs blieb eingeklemmt als wäre eine geschmückte Frau eilig hindurchgeschlüpft" (III,127) oder für Gefühle: "in einer seligen Erstarrung, als hätte sich vor ihr über den kahlen Linden und Eschen des Kirchhofs der Himmel geöffnet und ein großer Weihnachtsbaum käme direkt auf sie zugeschwebt ..." (VII.56). Das wirkt allerdings in seiner übertriebenen Gegenständlichkeit, die in Kontrast zu den kahlen Friedhofsbäumen noch mehr auffällt, eher komisch als poetisch.

Das so häufige Stilmittel, Emotionen in das "es war ihr, als ob"-Schema einzukleiden, das sich zum Ausdruck der Zerrissenheit zwischen Wollen und Müssen so gut eignet, hilft zum

Beispiel Arthur Schnitzler, viele fein nuancierte Veränderungen auszudrücken²⁴. Es fehlt bei Agnes Miegel, denn sie setzt seeliche Veränderungen fast immer in Körperveränderungen um. Beispiele dafür sind: "es war, als ob ihr feines Gesicht sich dabei irgendwie veränderte" (IV,200) oder "faßt sie mit der Hand nach dem Herzen, als ob sie über etwas erschrocken wäre" (IV,33). Diese wie alle Emotionen sind bei Miegel gleichsam von außen gesehen.

Ihre Vergleiche ohne Konjunktiv benutzen solche Partikeln wie: "genauso", "ebenso" und "so - wie", zum Beispiel in: "genauso wie er damals fortgegangen war" (VII,53), "es war hier ebenso dämmrig wie im Flur" (VII,340) oder "einen Faden spinnen, so klar und fein wie kein zweiter in der Stadt" (IV,34). Diese Konstruktionen sind in demselben Maße durch ihre Einfachheit gekennzeichnet wie alle anderen Miegelschen Stilfiguren. Das fällt besonders beim Vergleich mit einem Beispiel aus Goethes Novelle auf, das sich direkt an die Tötung des Tigers anschließt: "Der Jüngling ... war herangesprengt, wie ihn die Fürstin oft im Lanzen- und Ringelspiel gesehen hatte. Ebenso traf in der Reitbahn seine Kugel im Vorbeispringen den Türkenkopf am Pfahl ..., ebenso spießte er ..." (Deutsche Erzähler, S. 24). Dieser sich über mehr als einen Satz erstreckende Vergleich unterscheidet sich nicht nur durch zeitlich bedingte Stilmittel, sondern auch durch die Verdoppelung der Vergleichspartikel.

Ein zweifaches Ausdruckspotential vieler Vergleiche wird bei dem Verb "scheinen" besonders deutlich. Zur Bezeichnung

psychischer Sachverhalte werden sie offenbar anders verwendet als zur Bezeichnung konkreter Sachverhalte. Das wurde für das Schema "es war ihr, als ob" schon deutlich. Für das Verb "scheinen" zeigt sich dieser Unterschied auch bei Miegel. Wenn es heißt, das "Kind schien ihre Stimme zu hören" (IV,40), oder es "schien ihr Herz still zu stehen vor Entsetzen" (VII, 352), so handelt es sich statt eines Vergleichs um das Bemühen, die Wirkung der für so subtile seelische Fakten zu starken Wörter abzuschwächen. Wenn wir aber hören, "der Blitz ... schien ihr Blut zu trinken" (IV,40), die "Axtin, deren lange Ohrgehänge ... vor erfreuter Beehrung zu läuten schienen" (VII,130), oder ihr "Gesicht ... schien immer kleiner zu werden" (III,35), so entstehen dabei Bilder, deren Inhalt wie bei einem Vergleich auf den sachlichen Zusammenhang übertragen wird. Strukturell liegt der Unterschied dieser beiden Verwendungsarten des Verbums "scheinen" in der Funktion der Subjekte. In den nicht vergleichswirksam werdenden Konstruktionen bleibt das Subjekt ganz auf der Seite des sachlichen Zusammenhanges; bei den vergleichenden verschiebt es sich in das entstehende Bild hinein und wirkt an der Entstehung mit.

Die Miegelsche Neigung zur Kürze schließt Vergleiche mit umschriebener Vergleichspartikel ebenso aus wie andere kompliziertere Formen. Die für die "Wie-ein"-Formeln festgestellten Eigenarten gelten auch hier.

C. Gleichstellungen ohne Vergleich

Immer, wenn in der Literatur Wortzusammenhänge auftauchen, die sich in ihrer Grundbedeutung widersprechen, handelt es sich um einen irgendwie verkürzten Vergleich. Eine gewisse Neuheit in der Wirkung solcher Zusammenstellungen verhindert jedoch nicht ihr Verständnis, denn im Gegensatz zum voll ausgeschriebenen Vergleich mit einer Partikel hat der Zusammenhang von vorn herein etwas Gemeinsames. Diese Gemeinsamkeit kann den neuen Zusammenhang tragen, sowie er hergestellt ist, sie muß nicht erst durch den Vergleichsvorgang und seine klare Übertragung von Eigenschaften geschaffen werden. Dieser Unterschied in der Grundlage zwischen dem voll ausgeschriebenen und dem verkürzten Vergleich bedingt auch einen Unterschied im Inhalt: Während der volle Vergleich im allgemeinen der näheren Beschreibung eines sachlichen Zusammenhangs dient, neigt der verkürzte mehr zur Bestimmung des Wesens. Man könnte also sagen, er umfaßt mehr und reicht tiefer als der voll ausgeschriebene. Diese Eigenart wird natürlich nicht bei allen Formen gleich deutlich.

Bei Miegel kommen verkürzte Vergleiche in verschiedenen Formen vor: Es gibt zusammengesetzte Substantive mit dieser Wirkung, sowie ihre Vorstufe, die Genitiv- oder "von"-Konstruktionen, weiter Adjektivzusammensetzungen, Subjekt-Verb-Zusammenstellungen aus verschiedenen Bedeutungsbereichen und schließlich Übertreibungen. Diese letzteren lassen im allgemeinen auch das Wort aus, das den unausgeschriebenen Vergleich sonst

zu tragen hat. Gleichzeitig ist dann der sachliche Zusammenhang nah genug, um diese Trägerfunktion direkt in die Übertreibung zu legen. Es handelt sich gleichsam um eine Konkretisierung in eine nur wenig falsche Richtung.

Auffallend zahlreich sind Agnes Miegels zusammengesetzte Farbadjektive, die wegen ihrer rein beschreibenden Qualitäten noch nah am Vergleich stehen. Da gibt es "purpurbraune" Ebenen (III,49), einen "tiefviolettblauen" Himmel (III,69), verschiedene "kornblumenblaue" Dinge (III,146,205,220; V,185), einen "pflaumenblauen" Faltenrock (III,225), "samtbraune" Felder (III,226) u.a. Die Zusammensetzung "altersverfahlt" (III,124,221) ist ein Beispiel für diese Adjektivbildung statt eines Vergleichs für Farblosigkeit. Die Vergleichsgrundlage ist bei Zusammensetzungen mit Substantiven jedesmal besonders naheliegend.

Unter den Vorstufen des Zusammensetzung zweier Substantive ist die Genitivkonstruktion zu finden: "Amethyst des Felsen-
saumes" (IV,105), "Mutterschoßfrieden des Schlafes" (III,234), "Goldregen der Geschenke" (IV,102), "der wimmernde Lämmchen-
ruf des Neugeborenen" (V,244), "das Vogellied der Fiedel" (III,224) und "die warme Glut des Mantels" (III,233). Sie ist bei dieser Autorin besonders deutlich, weil ihre Genitive sozusagen kahl dastehen. Ähnliche Konstruktionen anderer Autoren sind meist in Adjektive versteckt, wie zum Beispiel bei Thomas Mann als: "das Aussehen gelben Wachses" (Unsere Zeit, S. 106), ein "Strudel widerstreitender Empfindungen" (Ebda, S. 107) oder "die Gefahr einer Prüfung" (Ebda, S. 108) oder bei

Wiechert: "in alle Kammern seiner Seele" (Flöte des Pan, S. 55). Dadurch wirken Miegels Zusammenstellungen vergleichsweise monumental . Das gilt auch für die "von"-Konstruktionen: ein "Weg von Gold und Marmor" (III,350), "Schauder von Glück und Angst" (III,70), "Herz von Stein" (VII,57) und "Strom von Menschen" (III,41).. Regelrechte Zusammensetzungen überraschen nur, wenn sie ungewöhnlich sind, wie "Regentrauer" der Primeln (III,91), "Friedensbrot" (VII,104), "Puppenkopf" eines jungen Mannes (IV, 80), "Rehaugen" (IV,81) und "Madonnengesicht" (IV,73) einer Frau oder "Schlafnest" (III,10) für Odysseus' Lager zwischen Baumwurzeln. Die meisten Zusammensetzungen haben natürlich keine solch metaphorische Qualitäten. Viele sind sogar durch ihren volkstümlichen Gebrauch so eingebürgert, daß sie nicht weiter auffallen. Zu diesen gehören: "Sternenmeer" (III,385), "Glockenruf" (IV,303), "Feuersturm" (III,389), "Höllenglärm" (III,85) und "Meerharz" (III,23). Daß dieser Gebrauch metaphorartiger Zusammensetzungen, die durch häufigen Gebrauch selbständig geworden sind, ein zeitloses und verbreitetes Stilmittel ist, braucht nur an wenigen Beispielen angedeutet zu werden: In Goethes Novelle läßt der Löwe "seine Wald- und Wüstenstimme" hören (Deutsche Erzähler, S. 19), Thomas Manns mehr umgangssprachliche Wortwahl läßt den Ballettmeister "Kenneraugen" machen (Unsere Zeit, S. 103) und Günter Grass sieht weit weg überm Eis "das Ameisengewimmel vor Brösem" (Katz und Maus, S. 43).

An dieser Stelle müßte nun eine Erörterung der eigentlichen Metapher stehen in der Weise, wie wir sie zum Beispiel

bei Goethes Bezeichnung des Morgennebels als "Schleier" (Deutsche Erzähler, S. 13) oder Stefan Zweigs ebensolcher des Geheimnisses (Verwirrung der Gefühle, S. 43) finden. Agnes Miegel benutzt aber keine Metaphern. Es scheint, als wolle sie Offenheit in der Bedeutung der eigentlichen Metapher abschwächen, indem sie nur metaphernähnliche Konstruktionen benutzt.

Eine Reihe metaphernähnlicher Konstruktionen machen sich bei ihr aber den einen oder anderen Aspekt der echten Metapher zu nutze. An wenigen bestimmten Stellen finden sich besonders viele ungegenständlich gebrauchte Wörter, die ihre Einfachheit mit der Metapher gemeinsam haben. Gleich vielen Gruppensprachen mischt die wörtliche Rede der Ordensbrüder in Die Fahrt Hyperbolie, Metonymie und Umschreibung. Man titulierte sich gegenseitig mit: "der feine Hund" (III,157), "Geck" (III,135), "Wilde" (III,148) oder "ihr Kälber" (III,150), übertreibt mit den Verben: "Seine Base ... , die die Wenden ihm stahlen.", "braun und blau schlagen" (III,158), "mitschleppen" und "nachlaufen" (III,159), spielt auf die Eigenarten an mit: "du Muselman" (III,151), "dieser Sarazen" (III,159) und "ein Wasserschuh" (III,162) und umschreibt übertreibend: "die gehn wohl erst auf Jagd" (III,148), "der Salomo hat ja den Sonnenstich" oder "dem Wolf in den Rachen laufen" (III,150). Die Häufung schafft trotz aller Zeitgebundenheit den sehr realistischen Eindruck einer die Reizbarkeit der engen Gruppe überwindenden ironischen Munterkeit des Tones. Weniger ausgeprägt erscheint ein ähnlicher Ton bei dem Erinnerungsaustausch im ersten Teil von Landsleute und in einigen Gesellschaftskommentaren in

Die gute Ernte. Sowie das Drama beziehungsweise die Tragik der Situation wirksam werden, verschwindet aber jener ironisch-muntere Akzent. Er kennzeichnet nur das die Vorgeschichte darstellende Gespräch.

Hyperbolisch wirkt auch der Gebrauch von "Nüstern" (III, 22,82), "Rachen" (III,66), "Stelzen" (III,213) oder "Hühnerpforten" (V,15) für menschliche Körperteile oder verbal "prusten" für lachen (III,134,149,267). An diesen Stellen bricht die Hyperbolie des Gebrauchs den erzählerischen Zusammenhang gerade genug, um durch ihre Eigenmächtigkeit eine komische Wirkung zu erzeugen. Der Leser neigt dann dazu, mehr oder weniger wohlwollend zu schmunzeln und überträgt diese Haltung auf die beschriebene Person. Die Unterbrechungen der epischen Handlung sind jedoch bei Agnes Miegel selten und kurz, so daß keine zweite Erzählebene entsteht.

Bei Günter Grass aber verselbständigt die Häufigkeit solcher Zusammenstellungen wie: "während die Morgensonne aus der Aula rutschte" (Katz und Maus, S. 64/65) oder "unvermittelte Kopfbewegung mit halbwegs gehorchendem Orden" (Ebda, S. 65) zusammen mit anderen Stilmitteln die ironisch kommentierende Erzählebene. Jean Pauls Erzählen bewahrt vor der Fülle der verschiedensten Mittel ironischen Kommentars kaum ein Gerüst wirklicher Handlung.

Ein anderer Wortgebrauch über den sachlichen Wortsinn hinaus liegt bei der Zusammenstellung von Worten aus verschiedenen Sachbereichen vor. Agnes Miegel lehnt sich darin meist an das umgangssprachlich schon Vorbereitete an, zum Beispiel,

wenn sie beschreibt, wie nach der Betrachtung der Bernstein-sammlung "der Schatten der Schranktür alles auftrank, als er den Flügel sacht schloß" (III,256/57). Die "auftrinkende" Aktion des Schattens ist hier ohne Vergleichspartikel gerade besonders bildhaft, was auch für das "Laufen" des Windes (III, 30,87,,101), das "Fegen" des Sturms (III,199,226,232) oder das "Jagen" des Nebels (III,200) gilt. Wasserbewegungen werden verschiedenen Dingen zugestellt: "ein Schwarm von Schwalben niedertreibend" (III,31), "Duft troff" (III,390), jemand hat eine "vom Schlaf betaute Stirn" (III,49), steht in einem "prasselnden Sonnenbrand" (III,280) oder "Berglicht umspülte" ihn (IV,175).

Auf ähnliche Weise wie bei der Zusammenstellung von Subjekt und Verb aus verschiedenen Aktionsbereichen wird gelegentlich die Vorwärtsbewegung in die Dinge verlegt, an denen vorbeigegangen wird. So heißt es: "Die Stände der Töpfer ... kamen" (III,40) oder "Es kam die Treppe" (V,84). Auf das Präsens und Präteritum beschränkt ist auch dieser Gebrauch umgangssprachlich vorbereitet. Das gilt nicht, wenn der visuelle Eindruck des Erntewagens inspiriert: "Die Birken griffen nach den Ähren" (VII,162) oder die Farbe: "loderten ihre mohnroten Hemden" (III,42) oder der Ton: der "Wald orgelte" (III,40).

Wieder ist begreiflicherweise Günter Grass' Katz und Maus eine Fundgrube von ähnlichen Beispielen: "wo sich Eisen und Eis bissen" (S. 43) oder "Die Möwen warfen sich seitlich weg" (Ebda, S. 56), doch baut er sonst auch Metaphern und andere sachferne Wortverwendungen zu kurzen Handlungen oder Bildern

aus, und diese mehrfache Ansprache derselben Vorstellung macht sie selbständiger als bei Miegel, wie aus den folgenden Beispielen deutlich wird: "Die goldene Kugel ... gab uns aufgeregte Blinkzeichen" und "hinter flüchtigen Schleiern Waschküchendunst, in denen die Sonne wühlte" (Ebda, S. 44).

Hermann Stehr beginnt seine Novelle Der Schindelmacher mit einem Bild von der untergehenden Sonne, das sich über zwei Seiten erstreckt. Da überwandert sie verschiedene Teile der Stallszene und bringt solche Zusammenstellungen wie: "Dann arbeitete sich das rote Licht aus dem Wirrwarr heraus, holperte zitternd über die Späne und kroch wie erschöpft an der Tennenwand hinauf"²⁵. Derart diverse Bilder können nur amüsant wirken. Robert Musil kommt in *Die Portugiesin* zu einer metaphernreichen Landschaftsbeschreibung:

Kein Schall der Welt drang von außen in das Schloß der Catene, durch diese davorhängende Matte wilden Lärms hindurch; aber das gegen das Toben sich stemmende Auge fuhr ohne Hindernis durch diesen Widerstand und taumelte überrascht in die tiefe Rundheit des Ausblicks. (Unsere Zeit, S. 132)

Hier hat die scheinbare sachliche Unstimmigkeit im Kleinen ihren Platz im größeren Zusammenhang, ähnlich den farbigen Punkten in der Malschule der Pointilisten, die erst auf größere Entfernung zum Bild zusammentreten.

Der sachgemäße Gebrauch der Wörter bei Agnes Miegel ist unverhältnismäßig viel häufiger als der unsachliche. Wo der Gebrauch aber auf verschiedene Weisen über den konkreten Wortsinns hinausgreift, schließt er sich in wenigstens der Hälfte der beobachteten Fälle eng an den umgangssprachlichen Gebrauch an.

Selbst wo Agnes Miegels Wortgebrauch ungewöhnlich ist, bleibt er kurz, entwickelt sich kaum einmal zum selbständigen Bild und bewahrt die Erzählebene.

D. Die Unbestimmtheit

Unbestimmtheiten sind natürlich auf allen Ebenen des literarischen Kunstwerks möglich. Einige, zum Beispiel die des Verlaufs der Ereignisse oder die des Charakters, sind sehr auffällig, während andere erst bei sehr genauem Lesen ins Auge fallen. Zu den letzteren gehören bei Agnes Miegel die weißen Flecken, die in den Zwischenräumen zwischen den pointierten Eigenarten eines Gegenstandes entstehen. Was dem Leser von ihnen bewußt wird, ist eigentlich nur die dauernde Anforderung, sie der dargestellten Stimmung entsprechend mit der eigenen Phantasie zu erfüllen.

Viele der hier schon behandelten Weisen des Wortgebrauchs, die über den sachlichen Grundsinn hinausreichen, haben unbestimmte Aspekte. Zum Beispiel ist die Formelhaftigkeit der sehr allgemeinen Vergleiche eine sehr wirksame Unbestimmtheit. Derartige Unbestimmtheiten sind aber um einer ganz bestimmten Wirkung willen verwendet, sie sollen nämlich Qualitäten spezifizieren, die anders nicht ausgedrückt werden können. (Vergl. das unbestimmt Animalische im Wesen der Magd, S.51) Auch wenn Rudi von Kienheim in Die Fahrt seine Ordensbrüder "Ihr Schafe" (III,150) nennt, so kommt dabei mehr als eine bestimmte Qualität zum Ausdruck: er ärgert sich über ihre Naivität, er bewahrt sein liebevoll-freundschaftliches Verhältnis zu ihnen und er fühlt sich für sie verantwortlich.

Demgegenüber sollen hier Unbestimmtheiten betrachtet werden, die keine bestimmte Qualität annehmen, sondern ganz absichtlich

unbestimmt bleiben. Die wenigen Beispiele bleiben natürlich bei der sonst so genauen Wortwahl der Dichterin nicht unsichtbar.

Ein Absatz aus Ernst Wiecherts Novelle Die Fahrt um Liebe kann am besten die Art der Unbestimmtheit demonstrieren, die hier gemeint ist.

In diesen Wochen des ruhigen Verweilens zur Seite des steil sich neigenden Weges, in deren jeder Stunde Vergangenheit und Zukunft ihre Wurzeln zusammenflochten, legte der Freiherr die letzte reife Hand an das Unvollendete seines Lebens wie seiner Werke. Er hatte seinen Flügel kommen lassen, wie ein anderer seine Angehörigen rufen läßt oder den Diener Gottes. (Die Flöte des Pan, S. 52)

Wiecherts Worte sind auf den ersten Blick scheinbar genau, ihre Zusammenstellung erzeugt aber keine genaue, sondern eine sehr unbestimmte Wirkung. So erfahren wir zum Beispiel nicht, ob sich der Weg auf- oder abwärts neigt, wohin er führt (das heißt, warum er "der" Weg genannt wird), oder ob er verkehrsreich ist. Zur mangelnden Lokalisierung tritt der Zweifel über die Bedeutung der Metaphern und Vergleiche, die durch die Verdoppelung verschwommen, statt festgelegt werden. Dadurch, daß der Wortgebrauch eine Fülle sehr verschiedener Veranschaulichungen erlaubt, ist nur die sehr allgemeine poetische Wirkung sicher, die von dem sentimentalen Anteil der Wortbedeutung ausgeht und eigentlich mehr eine Stimmung ist. Da Wiechert ganze Erzählungen in diesem unbestimmten stimmungshaften Stil schreibt, können sie sehr ermüdend wirken. Die Beobachtung, daß ein Wortgebrauch der hier beschriebenen Art in Miegels Gedichten und Balladen häufiger ist als in ihrer Prosa, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

Zusammensetzungen, deren Bedeutung nicht klar ist, lassen den Leser notwendigerweise im Ungewissen. Zum Beispiel kann ein "blumenbuntes" Brusttuch (III,233) entweder bunt wie Blumen oder mit einem Blumenmuster bedruckt sein; das "eisklare" Wasser (III,27) muß wohl eiskalt und klar sein, weil gefrorenes Wasser trüb wäre; ein "Tempelweg" (III,31) wird erst durch den Zusammenhang zum Weg in Richtung des Tempels statt eines Weges innerhalb des Tempelgeländes; und ein "Abendweg" (V,7) schafft noch unklarere Vorstellungen. Allerdings sind diese Unbestimmtheiten nicht so unklar, daß sie den Sinnzusammenhang stören. Es mag sein, daß sie vielmehr eine poetische Wirkung erzeugen sollen.

Eine ähnliche Funktion kommt wohl auch den sehr allgemeinen, unspezifischen Adjektiven zu, die in Miegels Poesie noch viel häufiger sind als in ihrer Prosa. Am Ende der Erzählung Die Fahrt werden beispieldweise tote Knaben als zart, schön, klein, zierlich und schlank (III,203/4) beschrieben; und von der Herzogin Dorothee wird gesagt, daß sie schlanke Hände (III,225) und weiße Finger (III,232) gehabt habe. Gleichermäßen verkärt sind Hinweise auf vergangene Zeiten, die daran erinnern, daß es damals "so schön war bei uns" (VII,122,127). Derart emotionale Ausdrucksweisen verstärken natürlich die Subjektivität der Aussage.

An anderen Stellen kommt unklaren Wendungen weniger eine poetische als vielmehr eine karikierende Wirkung zu. Wenn es zum Beispiel von Landschülern heißt, sie seien meist "dürre vor Hunger und Lernen" (IV,122) gewesen, so ist der logische Zusam-

menhang offenbar weniger wichtig als die allgemeine Charakterisierung der Zustände. Die Dichterin erzielt an anderer Stelle eine derartige Wirkung, wenn sie sagt, daß das Gesicht der Melkehermer Madam in Gesellschaft "vor Kaffee und Vergnügen feuert" (VII,265).

Es gibt auch Unklarheiten, die psychologisch begründet sind, besonders wenn ein seelischer Zwiespalt dargestellt werden soll. Itas "Schauder von Glück und Angst" (III,70) oder des Kindes Schwanken "zwischen Freude und Graun" (V,102) sind Beispiele dafür. Wendungen dieser Art kommen auch oft im Volksmund vor, und die Dichterin übernimmt sie direkt von dort. Das Märchen von der Prinzessin Lale enthält besonders viele solcher Ausdrücke: "der Nachwelt zu Heil und Nutzen", "mit den Reichen und Mächtigen", "Leid und Sorge, Neid und Haß, Krankheit und Not der Seelen" (VI,41). Auch bei Thomas Mann findet man dieses Stilmittel. In Wie Jappe und Do Escobar sich prügeln hören wir beispielsweise, daß der Erzähler des Kampfes sich "auf diesen großen Augenblick die ganze Zeit mit Schrecken gefreut" hatte (Unsere Zeit, S. 107).

Ebenfalls im Gegensatz zu Miegels sonst so qualifizierenden Adjektiven stehen die fast formelhaften Adverbien "leise" und "still". Sie modifizieren besonders häufig das Lachen und das Schreien, treten aber auch zu "verwelken" (IV,61), "schaukeln" (IV,69) oder "das Haupt senken" (III,361). Der ohnehin nicht gerade spezifische Sinn dieser Wörter wird durch den formelhaften Gebrauch noch unbestimmter. Der wirksame Bedeutungsrest ist aber eher stimmungsetzend als poetisch. Mild (III,100),

klein (III,180), leicht (VII,163) und schön (V,87) sind andere Adverbien, mit denen die Dichterin Stimmungszustände andeutet.

Wenn ein Aktionssatz mit "es" beginnt, dann bleibt das Subjekt unbestimmt. Manchmal wird es aber nachträglich oder aus der Handlung heraus klar, wie etwa in dem folgenden Fall:

Das Klingen war hier lauter vernehmlich, wurde zu sanftem Rinnen und Plätschern. Es blinkte über dem schwarzen Schutt im Mondlicht, rieselte silbrig funkelnd über zerborstene Quadern - die Quelle, die vom stürzenden Gemäuer abgedrängt war ... (III,132).

Ein anderes Beispiel, diesmal von Ende der Kurzgeschichte Der Erwählte, enthüllt die Identität des "Es" sogar noch langsamer:

Tief im Südwesten, unter den heiligsten Himmelsbildern, ... stieg es auf - goldglühend, unerträglich strahlend und funkelnd, wie Seesand und Schnee zuckend in steter Bewegtheit, und doch ruhend im unbeirrten Glanz wie Demant - ein Stern. (III,50)

Wenn es dann aber heißt: "im Koben grunzte es noch und im ... Taubenschlag ... rauschte es flatternd" (III,216), dann weiß der Leser, was das "Es" sein soll.

Oft dient diese langsame Enthüllung aber auch dazu, ein Ereignis so zu verzeichnen, wie es von den Beteiligten erlebt wird. Dann bezeichnet das "Es" den ersten unbestimmten Eindruck von etwas. Je nach dem Zusammenhang wird dieser Eindruck später erläutert oder nicht. Ein Beispiel vom Fluchtweg in Landsleute zeigt das in verschiedenen Stadien:

Aus den Büschen ... hob sich etwas formlos Schwarzes ... Etwas wand sich am Boden, umklammerte die Knie ... Es weinte, schluchzte und lachte. Es rutschte weiter ... umklammerte Widimers Knie ... (III,88)

Der erste Augenblick, wenn eine Wahrnehmung nicht klar ist, wird oft auf diese unbestimmte Weise beschrieben: "etwas um-

klammerte seine Knie" (III,124), "es glitt aus dem Schatten" (III,140), "Es stöhnte und rülpste vor Behagen" (III,180), "alles geladen war, was ..." (IV,33) oder "es keuchte treppauf" (IV,381).

In einigen ähnlichen Ausdrücken bleibt das "Es" vollkommen unbestimmt . Das gilt einerseits für Sinneswahrnehmungen, die hauptsächlich innerhalb der Erlebnisfähigkeit der betreffenden Person liegen, wie: "es hatte ihn gerufen" (III,13), "hatte es nicht gerufen?" (III,97) und "etwas hatte gerufen" (V,26). Übernatürliche Erscheinungen werden aber auch so dargestellt, zum Beispiel: "er sagte, es hätte an die Tür geschlagen" (III, 252).

Ungenauigkeit herrscht schließlich in der Verwendung solcher Adjektive wie: seltsam (III,145; IV,107), fremdartig (III, 119), sonderbar (VII,283) und allerlei (III,214) und in verschiedenen Zusammensetzungen mit "irgend-" (III,127,233,273,352; IV,266,275). Der Ausdruck "seltsam ernsthaft" (III,145) zum Beispiel bildet die erste Andeutung, daß der ältere der zwei Pruzzenprinzen in Die Fahrt etwas von der nahen Katastrophe ahnt. Natürlich werden nicht alle ungenauen Ausdrücke auf solche Weise handlungswirksam, aber allen ist an ihrer Stelle ein gewisser Subjektivismus gemeinsam, der sie mit dem fehlenden Überblick derjenigen Beteiligten in Verbindung bringt, durch deren Augen die Szene gesehen ist. So werden Ungenauigkeiten auch zu einem der vielen Mittel der Perspektive.

Ungenauigkeiten und Unbestimmtheiten haben bei Agnes Miegel mehrere ganz spezifische Funktionen. Sie drücken den ersten unbestimmten Sinneseindruck von etwas aus, sie haben eine leicht poetische Wirkung, sie sind eines der Mittel der Perspektive und sie tragen in allen diesen Fällen zu der Stimmung bei, in welcher der Leser den Beteiligten die berichteten Ereignisse nacherlebt. All das konnte so bei keinem anderen Autor beobachtet werden.

E. Die wörtliche Rede

Die wörtliche Rede dient bei Agnes Miegel kaum zur Verständigung zwischen den Personen der Handlung, denn wo sie nicht von vorn herein eines Sinnes sind, übernehmen Gesten und andere körperliche Ausdrucksweisen die Verständigung. Die Hauptaufgabe der wörtlichen Rede ist stattdessen der Nachtrag der Vorgeschichte im Austausch von Erinnerungen. Daneben dient sie auch zur Charakterisierung des Sprechers und zur zeitlichen Verfremdung. Aus diesem Grunde enthält die wörtliche Rede auch Miegels wenige Abweichungen vom modernen hochdeutschen Normalgebrauch und einige Dialektbrocken. Es muß jedoch betont werden, daß diese Besonderheiten nicht aufdringlich wirken und nur einmal (in der frühen Novelle Der Geburtstag, VII,219/220) das Verständnis ein bißchen behindern.

Die altmodische förmliche Anrede ist ein interessantes Mittel der Verfremdung. Odusseus antwortet so auf den Ruf (III,14), Melchior redet so mit dem schlafenden Kind (III,47). Die Hymnenform dieser Anrede erscheint im Tempelgesang in Die Jungfrau (III,36) und an verschiedenen Stellen von Landsleute (III,70,71,86). So ungewöhnlich diese Beispiele für sich wirken müssen, im Zusammenhang ordnen sie sich zwanglos dem Gestaltungsziel unter und bilden höchstens einen sprachlich reizvollen Kontrast zu der Konkretheit der beschreibenden oder berichtenden Sprache. Die Totenklage um den Pruzenherzog in Die Fahrt kann das vielleicht demonstrieren:

Jedesmal, wenn er mit einem flachen Silberlöffel neue Nahrung in die aufprasselnde und qualmende Glut in der Schale warf, neigte sich der Alte über den Toten und fragte ihn:

"Hast du nicht schöne Söhne gehabt, tapfere?"

"Hast du nicht schöne Töchter gehabt?"

"Hast du nicht edle Pferde gehabt?"

"Bist du nicht der letzte unsrer Fürsten gewesen?"

- und schien auf Antwort zu warten. (III,184)

Das Formale dieser Fragenreihe und die sichere Art der Abwicklung betonen das Traditionelle, aber der Inhalt deutet auf die besondere Situation. Die ebenso zeremonielle Anrede an Elisabeth von Thüringen in Herbstabend lautet einmal: "'Fraue, wollet Eure Diener segnen!'" (III,219). Sie kulminiert in der ungarischen Königshuldigung: "'Eljen, Königin Erzebeth!'" (III,219) mit dem dazugehörigen Kniefall. Andere Anredeformen sind in Bibelsprüchen (III,250), Kommentaren (III,259), Ausrufen (IV,112,120,133,150) und in den schon besprochenen metonymischen Ausdrücken (vergl. S. 67) zu finden.

Die dialektartige Vorziehung des zweiten Prädikatteils, die für das Ostpreußische typisch ist, hat darüberhinaus eine Bedeutung als allgemeines Stilmittel. Sie dient der Dichterin nämlich dazu, die Sinneinheiten kurz und übersichtlich zu halten - eines der wichtigen Kennzeichen ihrer Sprache. Der Dialekteinfluß ist daher schwer auszusondern. Da solche Umstellungen sich jedoch in der wörtlichen Rede einiger historischer Erzählungen häufen, haben sie dort auch einen verfremdenden Effekt. Kommas trennen im allgemeinen die längeren der adverbialen und präpositionalen Bestimmungen ab:

"Hab's gestern frisch angestzt, nach des Doktor Koper-
nikus Rezept." (VII,153) "Mußte er dem Nichtsnutz,
dem Müllerfried, nachspringen in den Teich ..." (VII,

154) "Wir wollen Gott danken in der Kirche von Mühlhausen" (VII,163) "Nun geh runter vom Tisch" (V,97) Das Jammern scheint außer Mode gekommen beim Zahnarzt ... (V,107) "... um in seiner Zelle Rast zu halten über das Fest" (III,100).

Auch in Goethes Novelle ist solche Vorziehung des zweiten Teils des Prädikats neben vielen Appositionen und Satzverschachtelungen eines der Mittel, die Sinneinheiten kurz zu halten²⁶. Ähnliches konnte bei Gerhart Hauptmann, Ernst Wiechert, Thomas Mann oder Günter Grass nicht festgestellt werden.

Die Nachstellung des Subjekts erscheint bei unserer Autorin im gleichen Zusammenhang und hat die gleiche dialektalt-tertümliche Wirkung. Der alte Melchior in Der Erwählte zum Beispiel sinnt: "'Geliebt habe ich, die er mir gab. Geweint, als er sie nahm. Nicht mehr weine ich um sie ...'" (III,47). Die Alte in Landleute rätselt: "'Ist wohl im Porphyrsaal geboren, das Püppchen?'" (III,55) und tröstet: "'Hat dich wohl gut gepeinigt, die Böse?'" (III,58). Der Rat Hans Luther in Die gute Ernte lobt: "'Sieht aus wie schieres Gold, solch Strohdach.'" (VII,160)

In gleicher Weise beginnen solche Sätze mit dem Prädikat, in denen das Subjekt ganz fehlt. Melchior setzt sein Sinnen so fort (s.o.), die Alte meint: "'Ist noch ein Späßchen, ein kleines, vor dem Tod!'" (III,54). Muhme Annke in Die gute Ernte spricht fast nur so: "'Mußt das Kleine absetzen! Bist so blaß! Hast gewiß wieder Kreuzweh! ... '" (VII,157) Ähnlich gehäuft findet sich diese Form - offenbar für das Hessische - in Herbstabend: "'Ach Fiedler ..., was verkriechst dich im Dunkeln, hättest gut hereinkommen können, den Herren

zur Suppen aufspielen.'" (III,211) und an anderen Stellen (III,215; VII,148,185,310,238). In Günter Grass' Katz und Maus konnte ein ähnliches Beispiel festgestellt werden (S.57).

Eine weitere Auslassung mit verschiedenem Effekt ist die der Hilfsverben in zusammengesetzten Zeitformen. Sie ist in den Erzählungen aus der Lutherzeit, Das Bernsteinherz, Die gute Ernte und Ein getreues Herze wissen, wiederum besonders häufig. Da der Aufbau dieser Erzählungen viel Gelegenheit bietet, Vorgeschichte nachträglich nachzuholen, ist auch Miegels wichtigstes Mittel dazu, die wörtliche Rede, hier besonders zahlreich. Die Störmerin klagt über die Betrügerin, "'deren letzter Betrug es wohl gewesen, Euch (dem Herzog) dieses zu verkaufen!'" (III,240). In indirekter Rede verlangt Muhme Annke, "daß ihr Georg glücklicher werden sollte, als sie es gewesen." (VII,143) und ein Kind spendet einen Groschen, "den ihr der Polenz schon dafür zugesteckt" (VII, 161) Weitere Beispiele mischen wörtliche Rede und verbindenden Text: VII,177,178,179,186). Die gelegentliche Auslassung des Hilfsverbs scheint viele Texte zu kennzeichnen, zum Beispiel Arthur Schnitzlers Die Toten schweigen (Deutschland erzählt, S. 28,32), ist aber selten genug, um dem oberflächlichen Leser nicht aufzufallen.

Die Verbindung zweier Objekte mit einem Verb gehört in dieselbe Gruppe der Auslassungen, fällt aber nur auf, wenn das Verb für das moderne Sprachgefühl nicht bei beiden Aussagen paßt, zum Beispiel: "'Ich dachte gerade, wie verschlissen ihr Kleid und daß es solch ein Rot wäre, wie eine vornehme

Frau es nie trägt'" (III,243) oder: "'es war kalt und die Bäume fast entlaubt'" (III,249). Diese Sätze aus der Binnen-erzählung der Störmerin in Das Bernsteinherz betonen wiederum den Subjektivismus ihres Erzählens.

Die verschiedensten Mittel der Verkürzung, Umstellung und übersatzmäßigen Beziehung sind gehäuft in dem die Luther-sprache imitierenden Stück Monarchismusrechtfertigung aus der Rede des Herzogs in Das Bernsteinherz:

- das ist unser Land, unser Preußen, das mich und Euch umfängt. Mir anvertraut, ein teuer wert es Gut, für das ich Rechenschaft ablegen muß am Jüngsten Tag, mir übergeben, es zu schützen gegen Feindesangriff und Gewalt und gegen die böse List der Verräter. Die ich verstoßen muß, Euch und uns allen zu gut, ... (III,256)

Den hier angeführten übersatzmäßigen Beziehungen ähnlich, setzt gelegentlich der zweite Sprecher den angefangenen Satz des ersten fort. Die Unterhaltung zwischen dem Herzog und der Störmerin hat dafür viele Beispiele. So fragt der Herzog: "'Und was dünkt Euch von unserem Hofprediger?'" (III,235/36) und sie antwortet "beinah heiter: 'Daß es höchste Zeit ist für Ehrn Funk, einmal zum Balbier zu gehen!'" (III,236). Aber ihr geschicktes Ausweichen vor schwierigen theologischen Fragen spiegelt sich nur in der Reaktion des Pagen. Zu den weiteren Beispielen aus dieser Erzählung (III,240,244,254) treten die aus Die gute Ernte (VII,126/27).

Da der eigentliche Dialekt mehr charakterisierend wirkt, wurde er hier nicht betrachtet. Hier wurde zusammengestellt, was die wörtliche Rede von Beschreibung oder Bericht unterscheidet, wie Anrede, Vorziehung des zweiten Prädikatteils, die ver-

schiedenen Formen des Beginns mit dem Prädikat und die Satzfortsetzung durch den Gesprächspartner. Diese Miegelschen Besonderheiten sind häufig genug um aufzufallen. Eine grundsätzlich andere Funktion der wörtlichen Rede macht solche Stilmittel bei den anderen beobachteten Autoren selten.

F. Die Ansicht

Der Miegelsche Stil wurde bisher hauptsächlich vom Standpunkt des einzelnen Wortes betrachtet. Zwischen dem Wort und dem Satz, der für den Sinn wichtig wird, steht aber die Wortgruppe. Einige Wortgruppen, wie zum Beispiel die grammatischen Besonderheiten der wörtlichen Rede oder der wiederkehrende Aspekt der Kürze, wurden schon von Aspekten der Form her betrachtet. Nun rückt die Auswahl in den Blick, die Agnes Miegel unter den möglichen Sichtweisen eines Gegenstandes trifft und damit kommt ein inhaltlicher Aspekt hinzu. Diese Ansichten eines Gegenstandes unterscheiden sich je nach der augenblicklichen Erzählperspektive, aber auch nach der Persönlichkeit des Dichters. Darum unterscheidet sich dann auch die dichterische Wirkung, das heißt, dasselbe Ding kann in verschiedener Ansicht auch poetisch verschieden wirken.²⁷

In dem Hauptteil über die Wortwahl zeigten viele Beispiele schon, wie angenehm und positiv die Miegelschen Ansichten im allgemeinen sind. Daneben sind sie ganz auf den Augenblick des Geschehens ausgerichtet, bleiben nachvollziehbar und folgerichtig. Ebenso schritten sie in etwa dem Tempo der dargestellten Handlung vorwärts, statt Augenblicke über ihr normales Maß zu dehnen, wie Thomas Mann. Aus diesem Grunde blieben aber auch zwischen den dargestellten Einzelheiten unausgefüllte Teile der Szene übrig, die der Leser nach eigener Phantasie mit passenden Vorstellungen zu füllen hat, die "weißen Flecken". Hier tritt nun der Inhalt in den Blick.

Der vorwiegende Eindruck, den die Dichterin in ihren Erzählungen von Frauen entwirft, ist der einer mit Haushaltspflichten Beladenen, die aber ihre Rolle liebt. Nur ganz gelegentlich und sehr am Rande erscheint das Luxusgeschöpf der Oberklasse oder die willkürliche Herrscherin. Die kleinen Einzelheiten, die diesen Eindruck schaffen, sollen hier untersucht werden.

In einigen Fällen deutet der Name "Muhme" oder "Muhmchen" allein schon auf die bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein übliche Rolle der älteren unverheirateten Frau im Hause der Verwandten (III,310; IV,52,352; VII,118). Ihre Rolle als wichtigste Stütze der Hausfrau bei den vielen Einzelheiten eines großen Haushalts unterscheidet sich kaum von der einer langjährigen Angestellten. Die ganz ähnliche Vertraulichkeit wird durch Kosenamen deutlich: Engelke wird zu "Ennke" (III, 287), Wilhelmine zu Mine (IV,115) und Susanne zu "die alte Sanne" (IV,25). Oft basiert diese Vertraulichkeit auf einer Gemeinsamkeit aus der Kinderzeit der Hausfrau oder anderer Familienmitglieder: sie sind Milchswestern (III,151,270; IV,25; V,134; VII,118,147), Ammen (V,11,183,235; VII,224) oder Kinderfrau (IV,194) gewesen und nehmen sich daher eine Selbständigkeit heraus, die sonst nur Familienmitgliedern zugestanden würde. So wird der Muhme in Das Lösegeld durch alles Warten auf Lene deutlich ihre vom Ehepaar unterschiedene Reaktion zugeteilt:

Auf den Stufen vor der Haustür sitzt die Muhme mit dem Kater im Schoß und jammert über das eingekochte Essen. ... am besten ist's, sie essen es jetzt rasch auf. (III,313)

Die Muhme, die grad noch eine Scheibe Brot schneiden will, legt Brot und Messer hin. 'Ein Wagen!' ... Alle drei stehn auf und gehn hinaus. ... Die Muhme immer mit, so rasch wie ihr krankes Bein es zuläßt. (III,314)

Dadurch bereitet sich ihre Rolle vor, bei aller Enttäuschung über Lenes Veränderung, die sie mit den Eltern teilt, doch die positiven ("So sah der Georg aus, als ich ins Haus kam ..." III,317) und praktischen Seiten ("Den Georg und die Lieschen bad ich morgen, wenn auch Sonntag ist ..." III,326) zu sehen und die Situation unter Kontrolle zu bringen.

Entschlüsse wie auch Klagen bleiben nicht unausgesprochen. In Dorothee heißt es: "... unsere alte Tine, die nun allein kochen mußte - denn es ging Mama garnicht gut -, verlor den Kopf und jammerte nach 'Fräuleinche'" (IV,191). In Die Last ist die Rede von Martchen: "'Das gnädige Fräulein hat schon sehr gewartet', sagte sie leise und nicht ohne Vorwurf" (IV,273). Und in Schlußkapitel hören wir von Mine: "'Na, Fräuleinche', meinte sie zögernd, 'ich könnt ja erst hier bleiben und Sie holen den Verwalter.' Sie blickte abwartend nach den Toten." (IV,382)

Entsprechend der Arbeit, die sie verrichten, tragen die Muhmen verschiedene Arten von Schürzen, deren Funktionen in Miegels Skizze über ihre eigene Amme (Meine alte Lina) erläutert werden (V,184). Jede Schürzenart steht für bestimmte Tätigkeiten oder Anlässe. Zu grober Arbeit gehört eine "bunte" (VII,229), "blaue" (V,137), "Blaudruck-" (V,184) oder "dunkle Arbeitsschürze" (III,309); zum Backen oder Kochen eine "große" (VII,11), "gelbgestreifte" (V,233), "hellgelbe" (VII,226) oder

"Leinenschürze" (III,309; V,184; VII,204); älteren Frauen, die beim Handarbeiten sind oder sich ausruhen, bleibt eine "schwarze Taft-" (IV,121) oder "Seidenschürze" (V,247) oder eine "zerknitterte Seidenschürze" (IV,348) vorbehalten. Zum Schmuck wird eine helle oder weiße "gestickte" (IV,33,240,362) oder eine "Spitzenschürze" (IV,316; V,184) getragen. Eine "knatternde" weiße Schürze - offenbar groß und gestärkt - kennzeichnet die Hebamme (IV,198) und die Ammentätigkeit einer langjährigen Angestellten (V,235).

In der Erzählung Das Lösegeld wird die ihre Tochter erwartende Mutter folgendermaßen vorgestellt:

Die Tür wird eilig aufgeklinkt, Küchendampf und Herdrauch quellen herein, Röcke rauschen. Seine Frau steht auf der Schwelle. Sie bindet die dunkle Arbeitsschürze ab, die helle Küchenschürze mit den eingewebten Borten hat sie schon drunter, hat auch einen großen weißen Leinenkragen umgebunden. (III,309)

Jede einzelne dieser kurzen Ansichten sagt etwas Spezifisches aus. Dies allein ist noch nicht individualisierend, und auch die Summe der Ansichten sagt nur etwas über die Umsicht der Hausfrau aus. Dadurch, daß diese Szene aber durch die Augen des Mannes gesehen ist und es sich um "Seine Frau" handelt, kommt das Individuelle an ihr klar zum Ausdruck. Im Lichte der Tatsache, daß der Mann Weber ist (III,312), erhält die Erwähnung der Borten noch besondere Bedeutung.

Vergleichen wir nun damit Storms Beschreibung der Kathi im Anfang von Psyche (S. 3): Da "... stand die knochige Gestalt der alten Badefrau; die langen Bänder ihres großen verschossenen Taffethuts flatterten knitternd in der Luft, den Friesrock

hielt sie sich mit beiden Händen fest." Die einzelne Stormsche Ansicht ist gemeinhin länger als die Miegelsche. Während wir hier das Bild der knöchigen Frauengestalt beschrieben bekommen, würde uns Agnes Miegel sehr wahrscheinlich ihre Tätigkeiten beobachten lassen. Was die Kathi tut, das Festhalten ihres Rokkes, ist demgegenüber nur ein Teil des zweidimensionalen Bildes.

Günter Grass' Ansichten in Katz und Maus sind den Miegelschen überraschend ähnlich. Auch bei ihm ist immer nur der Teil des Gegenstandes aufgezeichnet, der zu dem beschriebenen Zeitpunkt wirklich gesehen werden kann. Aber wie anders ist er in Worte gefaßt:

Links von mir im Seitenlicht, so daß graues Haar silbrig kräuselte, Mahlkes Tante; rechts, mit rechter belichteter Seite, doch weniger flimmernd, weil straffer gekämmt, Mahlkes Mutter. (Katz und Maus, S. 95)

Miegel läßt nie so die beschriebene Situation die Führung übernehmen, daß sie - wie hier Grass scheinbar nur um des Reizes der Parallelität willen - dieselbe unnötig lange weiterführt. Grass bringt, nach einem langen Seitenblick auf Mahlke, die Frauen noch einmal in den Blick: "Die beiden Frauen, grobknochig, auf dem Lande geboren, aufgewachsen und mit den Händen verlegen," (Ebda, S. 95) und verändert hier - wie so oft - unvermittelt den Bezugspunkt seiner Ansichten. Während die beiden ersten Eigenschaften, "grobknochig, auf dem Lande geboren", das Aussehen betonen, wechselt "aufgewachsen und mit den Händen verlegen" zu Aspekten des Verhaltens. Dieser Wechsel wird erst bei der letzten Ansicht deutlich, und auch hier fehlt dem Leser erst der logische Bezug. Aber nun fühlt er sich ge-

nötigt, wenn nicht zurückzulesen, so doch zu denken, um die Augenblickssicht des Aussehens zu der des Verhaltens umzuformen.

Bei Agnes Miegel sind diese Bezugspunkte immer klar. Eine Szene zwischen Hausfrau und Angestellter illustriert das so:

Ich weiß noch, wie wir uns dann alle vorher (vor dem Abendmahl) um Verzeihung baten ... und wie Mutter auch zur Tine kam, die grad beim Spinatzupfen war. Wie sie ihre Hände an der Schürze abwischte und Mutters Hände streichelte, - dann sagte sie, die sonst immer so respektvoll war: 'Ich verzeihe dir, gnädige Frau, verzeih du mir auch!' - (sie war Mamas Kinderfrau gewesen), wie sie diesmal sagte: "Ach, mein armes Lammchen!" (IV,194)

Inhaltlich zeigt sich, wie die Vertrautheit aus der Kinderzeit zwar ein emotionales Band zwischen den Frauen schafft, wie dieses aber nicht den Standesunterschied auslöscht. Für den Aufbau der Ansichtenfolge erweist sich wie die leichte Unklarheit über diese Respektlosigkeit sofort aufgelöst wird. Hier fällt übrigens eine seltene Zeitdehnung mit der grammatischen Abhängigkeit des Absatzes von dem Ausdruck: "Ich weiß noch, wie" zusammen, der alles offenbar wieder raffen soll.

Vertrautheit von der Art, wie sie zwischen der Hausfrau und ihrer jahrelangen Helferin besteht, hat bei Männern höchstens in der Diener-Herr-Beziehung ein gelegentliches Gegenstück. Im allgemeinen wird der Herr nur als Respektsperson gezeigt, wofür die Gedanken der Muhme typisch sind:

"Sollen aufsteigen - hierher!" befahl er (der Herzog) und der junge Polenz sprang eilfertig ab, um die beiden zu holen.

"Wir fahren mit nach Knauten!" befahl der Herzog.

Muhme ... Annke ... überlegte ängstlich, ob der sonst ja nur vorübergehend von dem Amtshauptmann bewohnte Hof auch der Ehre solch fürstlichen Besuchs gewachsen wäre, aber es beruhigte sie, daß sie und der alte Kämmerer und ihre Milchschwester Trinke sich reichlich ... eigedeckt hatten ... (VII,117/18)

Die Überlegungen sind hier etwas länger und allgemeiner als gewöhnlich gehalten, weil hier im Anfang noch Vorbedingungen erläutert werden müssen, aber das Eilfertige des jungen Polenz und die Einwandlosigkeit der Muhme zeigen ihren Respekt gegenüber dem Herzog hinreichend.

Eine ähnliche Respektstellung wird jedem anderen Haushern eingeräumt, selbst dem armen Weber in Das Lösegeld:

... als alle anderen sich anschicken nach Hause zu gehn, auch der Kürschner, der ihretwegen bis jetzt geblieben ist. "Wollen wir auch gehn?" fragte die Mutter. Er ist müde und hungrig, aber er schüttelt den Kopf.

Zuletzt sind sie ganz allein. (III,313)

Solche einwandlose Erfüllung jedes Wunsches geschieht aber nicht aus stummer Unterwürfigkeit, sondern aus tiefer Verehrung für die Weisheit der Entscheidungen, die man erwarten gelernt hat. Engelke beschreibt in ihrem Brief den nachbarlichen Grafen, der den herrenlosen Hof mitverwaltet: "Er (der Sohn) heißt Achaz, nach dem Herrn Grafen. Der sieht auch nach ihm und nach allem hier. Dann bespricht er alles mit mir." (III,289) In dem späteren Beispiel für solches Besprechen ist Engelkes Antwort immer: "'Ja, Herr Graf!'" (III,306).

Die Ansichten enthüllen auch das Wissen der Dichterin, denn ihre Darstellung des Landlebens zeigt bei aller Zuneigung zu seinen Einzelheiten doch mehr den zuschauenden Städter:

Aber ich sah nur ... auf den weiten Hof mit der rauchigen samtdunklen Düngergrube in der Mitte. Ich atmete tief den Duft von Stroh und Heu, von frischem Laub und Gras, von Viehstall und Dung und hörte die Hühner hinterm Lattenzaun des Kirschgartens gackern. (V,21Q)

Irgendwie sind hier und an anderen Stellen viele Teile des typischen Hofes vertreten: der Stall (III,95,168,216,308; IV,183,362;

V,276), der Fohlgarten (V,136), der Pferdestall (III,168; VII, 206) usw., aber sie stehen nur in der Sicht feiertäglichen Betrachtens. Selbst wo einmal eine Tätigkeit, die Ernte (VII,161), eine Rolle spielt, wird nur die Feier anlässlich des ersten heimgebrachten Fuders beschrieben, und nicht die Arbeit. So bleibt das arbeitsreiche Landleben unerwähnt.

Eine Ausnahme bilden hier nur Spinnen, Weben und andere Handarbeiten. Da ist Lenes "Spinnrad - das sie damals mit dem bunten Band und dem Flachs ganz unversehrt wie ein gutes Omen in ihrer Kammer wiederfanden - " (III,313) in Das Lösegeld. Die Fähigkeit, "einen Faden (zu) spinnen, so klar und fein wie kein zweiter in der Stadt" (IV,34) und Tücher, die "schneeweiß und aufs gleichmäßigste gewebt" (IV,26) sind, vorweisen zu können, gilt als preiswürdig. Eine genaue Beschreibung des Webens steigt sogar zum Symbol des himmlischen Schicksalslenkers auf (V,211/12). Andere Handarbeiten werden mehr als fertige Arbeit (IV,209; V,185; III,231) bewundert oder - besonders das Strickzeug - Im Greifen oder Weglegen gesehen (IV,121; V,143,249,312; VII,204,249). Zu all diesem gibt es bei anderen Autoren wenig Parallelen. Nur Theodor Storm beschreibt einmal eine Strickelei: "Sie hatte aus dem Schubkasten einen weißen Strumpf mit rotem Vogelmuster genommen, an dem sie nun weiterstrickte; die langbeinigen Kreaturen darauf mochten Reiher oder Störche bedeuten sollen." (Der Schimmelreiter, S. 32) Später kommt es über das Vogelmuster zum Gespräch zwischen Hauke und Elke, so daß wohl Haukes Suche nach einem Anknüpfungspunkt die Ausführlichkeit rechtfertigt. Diese erweist sich übrigens bei genauerer

Betrachtung als gar nicht so genau, denn es ist nur ihr allgemeines Aussehen beschrieben. Auch Storm sieht an anderer Stelle die junge Frau nur "einsam mit einer häuslichen Arbeit in den Händen" (ebda, S. 70).

Als nächstes soll die Beschreibung des Flusses bei verschiedenen Autoren verglichen werden. Goethe benutzt in Novelle eine die gegenwärtige Szene weit überblickende Ansicht: "... am Flusse hinan, an einem zwar noch schmalen, nur leichte Kähne tragenden Wasser, das aber nach und nach als größter Strom seinen Namen behalten und ferne Länder beleben sollte." (Deutsche Erzähler, S. 20) Ernst Wiechert schafft folgende Ansichten:

Ein wenig später standen sie, auf des Freiherrn Bitte, auf der Brühlschen Terasse, Arm in Arm, und sahen über den verglühenden Strom, während das Lachen und Plaudern der Menge wie ein blühender Duft aus den warmen Steinen stieg. (Die Flöte des Pan, S. 48)

Hier sehen wir trotz beschreibender Wörter und namentlicher Lokalisierung nur eine Anzahl halber Ansichten. Das Adjektiv "verglühend" genügt nicht, um die Abendstimmung lebendig zu machen und "das Lachen und Plaudern der Menge" wird weder selbst bildlich noch hat es eine klare Beziehung zur zweiten Hälfte des Satzes. Günter Grass' Flußbilder sind dagegen immer ganz in die jeweiligen Ereignisse verknüpft, die mit ihrer Perspektive das Bild verwandeln, bevor es völlig zustande kommt:

Eigentlich guckte Mahlke fortwährend aus verkniffenen Augen über die offene See in Richtung Ansteuerungstonne, war aber weder durch einlaufende Frachter, auslaufende Kutter, noch im Verband fahrende Torpedoboote abzulenken. Allenfalls U-Boote machten ihn beweglich. Manchmal riß weit draußen das ausgefahrene Sehrohr eines getauchten Bootes den deutlichen Schaumstreifen. (Katz und Maus, S. 54)

Die erste Hälfte des Satzes scheint Mahlkes Haltung an einem Punkt jenes Nachmittags zu beschreiben, der viele Schiffsverkehr macht sie aber nachträglich zusammenfassend, was durch den Satz mit "allenfalls" noch unterstichen wird. Nun erinnert sich der Erzähler an ähnliche Szenen, deren Schönheit er später in dem Absatz zu preisen beginnt, der jedoch mit Einzelheiten über die Danziger U-Bootproduktion noch angereichert wird. Es entsteht aus vielen kleinen Einzelheiten an einer Stelle kein zusammenhängendes Bild, sondern erst im großen Überblick.

Auch für Agnes Miegel ist der Fluß mehr Gegenstand der Aktivität als der Bewunderung, zum Beispiel am Ende der Kurzgeschichte Klein-Jungchen, wo der Dreijährige fast entführt wird:

"Kick mal, Borchertsche, dem Kruschelkopp! sone witte Hoarkes!" sagt eine der alten Frauen, die unten auf dem Floß vor dem Speicher knien. Sie zieht das tiefende Heringsfaß aus dem Pregel, schwenkt es, stellt es in die Reihe der anderen reingescheuerten und stößt mit der Hand, die den Scheuerwisch hält, ihre Nachbarin an. (V,174)

Diese entdeckt und rettet den Kleinen. Hier bleibt der Bezugspunkt der eng aneinandergereihten Ansichten unverändert. Die Einzelheiten bleiben dem Erzählziel untergeordnet, und es entsteht nur so viel Szene, wie zum Verständnis nötig ist. Die Ansicht von Flüssen beschränkt sich fast überall bei Miegel auf die sie umgebende Aktivität. Das macht sie zu einem alltäglichen Teil des Lebens, viel überzeugender, als es die Kontemplation seiner Schönheiten mit Touristenaugen je könnte.

Nicht alle Miegelschen Ansichten zeigen so klar ihre Überzeugungen wie die hier ausgewählten, aber alle zeigen die Dinge zu einem Augenblick, vollständig und ohne Wechsel des Bezugspunktes.

G. Die formelhafte Ansicht

Ebenso wie andere Aspekte des Wortgebrauchs können auch Ansichten durch Wiederholung formelhaft werden. Bei Miegel findet sich das besonders häufig bei der Beschreibung von Gesten und Verhaltensweisen. Dabei können die Ansichten auf zwei verschiedene Weisen formelhaft werden. Erstens wird eine Ansicht an vielen verschiedenen Stellen in gleicher oder sehr ähnlicher Form benutzt und zweitens wird eine an einer Stelle fast unverändert wiederholt.

Bei den Vorbereitungen zur Erzählung in Die Last wird die Absicht, etwas zu sagen, auf mehrere verschiedene Weisen ausgedrückt:

Martchen nickte, wollte etwas sagen, blickte Heinrich bedeutungsvoll an und ging hinaus. Ihm fiel es auf, wie Mimi (die Katze) und Martchen sich noch einmal anblinzelten, und daß die graugeströmte Katze und die ganz in Grau und Schwarz gekleidete Martchen sich irgendwie glichen. Er bekam eine jugendhafte Lust, dies Tante Mechthild zu sagen. Ihre Augen funkelten ihn an, ganz dunkel und glänzend, als ob sie seine Gedanken verriete. (IV,275)

Formelhaft ist hier nur die Ansicht: "wollte etwas sagen", die mit einer Fortsetzung mit "aber" an vielen Stellen steht (III, 78,79; VII,167). Von diesem Blickpunkt fallen nun auch andere Konstruktionen mit "wollte ... aber" auf und "etwas sagen" findet sich durch "auf sie zueilen" (III,124), "laut herauslachen" (III, 250) und "wie ein verbocktes Kind wieder schluchzen" (III,51) ersetzt. Der Eindruck solcher Formelhaftigkeit wird dabei durch die Tatsache, daß das "aber" gelegentlich am Anfang eines eigenen Satzes steht, nicht gestört.

Auch die Ansichten, mit denen Agnes Miegel Änderungen in der Handlungsmotivation gestaltet, ähneln Formeln. Da heißt es: er faltete die Hände, "aber nicht in gedankenloser Gewohnheit, sondern in angstvollem Flehen" (IV,58); ich "stieg weiter, nicht mehr von einem Fieberdurst, sondern von einer unbegreifbaren, fremden Neugier gepackt und weitergezogen" (IV,292); sie las "eilig, nun nicht mehr vom Sturm, sondern eigener Ergriffenheit glühend" (IV,378). Diesen Formeln ist die Fortdauer der einmal begonnenen Tätigkeit oder des einmal begonnenen Zustandes gemeinsam, während sich die Motivation dafür geändert hat. Sie zeigen wieder das Bemühen der Dichterin, jeden psychischen Vorgang wahrnehmbar zu machen.

Wie anders zum Beispiel Otto Ludwig eine veränderte Absicht in einer veränderten Handlung ausdrückt, zeigt ein Zitat aus Zwischen Himmel und Erde:

Die gleiche Schonung ließ den alten Valentin die unwillkürliche Bewegung, dem alten Herrn sich aufrichten zu helfen, zu einem Griff nach der Schere machen, die zwischen ihm und diesem lag. (Ludwigs Werke, Bd. 3, S. 41)

Andere von Miegel formelhaft gesehene Gesten sind das "Sich-Hin-und-Herwiegen" (III,54,65,69,170,323), das sich manchmal auch nur auf den "Oberkörper" bezieht (III,170; VII,341); das "Ausbreiten" der Arme oder der Handflächen (III,96,170,209,353,388,58); das Sich-über-die Stirn-Streichen, um sich zu besinnen (III,243,392,393; VII,168); und das Anscheinend-nicht-Sehen (IV,65; V,12; VII,247). Einige dieser Formeln werden auffallend häufig für bestimmte Personen oder Erzählungen benutzt.

Manchmal erscheinen sehr ähnliche Formeln nach Art eines Refrains in der Poesie sehr nahe nebeneinander. So heißt es zum Beispiel in Das Lösegeld vom Vater, er gehe "rastlos im Zimmer auf und ab, vom Fensterplatz zum Bett und zurück" (III, 326) und später noch einmal "ruhelos auf und ab, auf und ab, - vom Fenster zum Bett" (III, 327). Ein klassisches Beispiel für Parallelbildungen dieser Art, die beim ersten Lesen meist unbemerkt bleiben, finden wir in Goethes Novelle, wo bei der Darstellung der Gedanken der Fürstin nach der Tötung des Tigers das Wort "sprengen" dreimal wiederholt wird:

Der Jüngling war schön, er war herangesprengt, wie ihn die Fürstin oft im Lanzen- und Ringelspiel gesehen hatte. Ebenso traf in der Reitbahn seine Kugel im Vorbeisprengen den Türkenkopf auf dem Pfahl, gerade unter dem Turban in die Stirne; ebenso spießte er, flüchtig heransprengend, mit dem blanken Säbel das Mohrenhaupt vom Boden auf.
(Deutsche Erzähler, S.24)

Man muß annehmen, daß dem Dichter eine Ansicht, die er so wiederholt, auch besonders wichtig ist. Daher muß die inhaltliche Wirkung solcher refrainartigen Wiederholungen bei der Interpretation der Erzählungen noch einmal betrachtet werden. Die übrigen formelhaften Ansichten scheinen, wie andere Unbestimmtheiten und Formeln, hauptsächlich eine emotionale Wirkung zu haben.

H. Die Wirkung des Wortgebrauchs

Bei den Stilfiguren zeigten sich wieder die Miegelschen Charakteristika der Kürze und Genauigkeit. Selbst diejenigen, die durch das Mitschwingen paratgehaltener Bedeutungsanteile eines Wortes zustande kommen, sind vergleichsweise kurz und präzise. Ungenauigkeiten sind entweder durch die Umgebung, in der sie stehen, bestimmt oder sind als solche für den gemeinten Ausdruck der Stelle nötig. Die Unbestimmtheit mit poetischer Wirkung ist nur sehr spärlich verwendet.

Die Miegelschen Ansichten der Dinge zeigen alles in einem bestimmten nachvollziehbaren Blickpunkt. Sie legen - im Gegensatz zu anderen Autoren - den Bezugspunkt fest und tragen dazu bei, die einmal gewonnene Erzählebene zu erhalten.

Die Stilfiguren und Ansichten sind ein Teil der faszinierenden Wirkung der Miegelschen Prosa, indem sie Ungenauigkeiten nur für ganz genaue Funktionen aufkommen lassen. Auf dieser Grundlage sollen anschließend einige ausgewählte Aspekte des Erzählzusammenhanges betrachtet werden. Handlungsführung und Erzählweise betonen den Aufbau und seine Probleme und fußen zum Teil direkt auf Beobachtungen aus dem Hauptteil über den Wortgebrauch. Ein Kapitel über die Enthüllung des Themas verbindet mehr inhaltliche mit mehr strukturellen Aspekten. Die Besonderheiten in der Darstellung des Helden und seines Schicksals sowie der vitalen Fragen von Leben und Tod werfen schließlich ein Licht auf ihre Themenauswahl.

III. DER ERZÄHLZUSAMMENHANG

A. Die Handlungsführung

Viele Elemente der Handlungsführung hat Agnes Miegel mit anderen Autoren gemeinsam. Die jahrhundertlang selbstverständliche natürliche Reihenfolge der Ereignisse zum Beispiel ist auch bei ihr im allgemeinen beibehalten. Manchmal mischen Vorgeschichte, Rahmen oder rückblendenartige Erinnerung die Reihenfolge. Wenn die Ereignisse aber einmal richtig begonnen haben, laufen sie auch folgerichtig ab. Oft sind die ausführlich dargestellten Ereignisse nur der Schluß einer langen Geschichte. Dann enthüllt eingestreutes Erzählen eines Beteiligten das Vorangegangene. Manchmal handelt es sich um eine geschlossene Rahmenerzählung. Dann beleuchten die erzählten Ereignisse die besondere Stellung des Erzählers. Fast alle Rahmennovellen sind Erinnerungen aus dem Leben. Wegen des unkomplizierten Wesens des Erzählers - oder vielmehr der Erzählerin - wirken die Ereignisse immer direkt. Die Erzählerwillkür ist in den gerahmten wie ungerahmten Stücken gering. Das paßt zu dem Vorherrschen der natürlichen Ereignisfolge.

Der Erzähler ist auch ohne eine direkte Leseranrede zum Beispiel in Otto Ludwigs Zwischen Himmel und Erde viel gegenwärtiger als bei Miegel. Er mischt die Reihenfolge der Einleitung und faßt die Vorgeschichte bis zu Apollonius' Rückkehr zusammen. Dann aber nehmen die Ereignisse ihren natürlichen Lauf und werden nur zu einem kurzen Überblick gelegentlich unterbrochen.

Günter Grass erzählt in Katz und Maus besonders willkürlich. Der widerstrebende fiktive Erzähler kann zwar eine gewisse logische Reihenfolge der Episoden nicht verhindern, aber er durchbricht oft die Handlung mit seinen Abschweifungen und wird dabei selbst personhaft. Die Droste folgt in Die Judenbuche ganz genau der zeitlichen Entwicklung. Als Gestalterin der Ereignisse leuchtet aber auch sie durch die Zeilen.

Ein sehr individuelles Kennzeichen des Autors ist die Verteilung zusammenfassender Berichte und ausführlicher Beschreibungen. Traditionell gehört der Bericht den Einleitungen, nachholenden, anschließenden und verbindenden Zwischenstücken und dem Schluß mit Ausblick oder Panorama. Mit gewissen Abwandlungen ist er auch die Erzählform der Chronik, des Märchens und der Legende. Diese Abwandlungen bestehen in der individuellen Wortwahl und Satzbildung des Autors und schaffen seinen Sprachton. Sie ändern aber nichts an der zusammenfassenden Erzählweise.

Agnes Miegels direkte, manchmal geradezu naive Wortwahl und altertümelnde Satzbildung geben vielen ihrer berichtenden Zwischenstücke denselben Ton, den ihre Chronik- oder Legendenerzählungen haben. Ihre Ereignisse sind weitgehend in einem scheinbar natürlichen Tempo beschrieben und von dem schnellen Wechsel der Ansichten bestimmt. Doch ist dieser Wechsel weder so abrupt wie bei Borchert, bei dem auch Handlungsteile zu den "weißen Flecken" gehören, noch so dingfern wie bei Gottfried Benn oder Hanns Henny Jahn, bei denen der Bezugspunkt rational nicht mehr nachzuvollziehen ist. Bei ihr ist die Ansichtenfolge stattdessen ganz dinglich und überträgt das Vergnügen daran auch auf den Leser.

Es gibt kein besseres Mittel, die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen als eine spannende Geschichte. Ist sie geschickt konzipiert und allgemeingültig ausgedrückt, so kann sie Jahrhunderte überdauern und durch keine Übersetzung oder Umformung zerstört werden. Die in ihr geschaffene Welt gehört dann so selbstverständlich zum Kulturgut, daß sie als Bild oder Metapher in die Sprache eindringt. Eine Erzählung muß aber ihre Spannung nicht aus den dargestellten Ereignissen schöpfen. Erzähltechniken, wie zum Beispiel die Briefform in Goethes Die Leiden des jungen Werther oder der "Laterna magica"-Blick in Raabes Die Chronik der Sperlingsgasse können ebenso fesseln. Doch ist die Reizwirkung von Erzähltechniken im allgemeinen von kürzerer Dauer. Miegels Geschichten schöpfen ihre Spannung aus einer eigenartigen Mischung beider Extreme. Das Dramatische wird zu gunsten einer Betonung des Menschen abgeschwächt. Die Darstellung zwingt zum Erleben der Ereignisse durch die Wahrnehmung Beteiligten. Ihre Darstellungsmittel seien noch einmal kurz erwähnt: Es sind die Sachlichkeit der Sprache, die Subjektivierung alles Gegenständlichen, die Auswahlfunktion der Augenblickshandlung und der gleichmäßige Fortschritt der Zeit. Soweit besteht mit der Droste eine große Ähnlichkeit.

Nun soll mittels der Miegelschen Aufbautechniken ihre Handlungsführung erläutert werden. Die Erzählungen beginnen auf zwei grundsätzlich verschiedene Weisen. Im allgemeinen führt die Dichterin gleich mit dem ersten Satz in die erzählte Welt. Sie beginnt mit der Hauptperson, wie: "Ita erwachte, dehnte sich, gähnte laut und behaglich ... " (III,51) oder: "Die schöne Ma-

dame Poirrier lag in der breiten Hängematte ... " (IV,69). Ein paar mal werden Landschaft oder Wetter mit den Handelnden verbunden: "'Wie es nach den Linden riecht', sagte der Konrektor Simon Dach" (III,262); "Sie trabten durch den qualmenden Nebel" (III,133). Manchmal ist es auch die Landschaft allein: "Die Sonne ... " (III,7,27) oder "Der Wind ... " (III,210). Dann rückt die Handlungsperson mit dem nächsten Satz in den Blick. Zweimal bildet ein erinnernder Halbtraum den Anfang, der mit einem Geräusch beginnt: "Schrap, schrap - auf und ab, auf und ab - schrieb draußen die Harke" (III,343) und "Mit dumpfem Aufschlag polterte etwas zu Boden" (IV,372). Dann ist der Übergang zur Erzählgegenwart ebenso unvermittelt wie das Erwachen. Dies sind die Fälle, in denen die Vorgeschichte in Unterhaltungen und Erinnerungsstücken rückblendenartig nachgeholt wird. Ein solcher Anfang kennzeichnet übrigens auch die kurzen Rahmen.

Die chronikartigen kürzeren Stücke im Legenden- oder Märchenton beginnen traditioneller. Hier wird vom Allgemeinen aufs Besondere geführt, wie es auch die Erzählerinnen der gerahmten Stücke tun. Da finden wir Anfänge wie: "Zwischen den Bauerngehöften des kleinen Weserdorfes stand die graue Wasserburg." (III,270) oder: "Zu der Zeit als Luthers Lehre hell und strahlend in Deutschland aufging ... " (IV,23). Diese sind aber seltener.

Auch bei anderen Autoren ist der Anfang ein interessantes Anzeichen für die Handlungsführung. Theodor Storms Rahmenkunst ist unvergleichlich differenzierter als Miegels. Wenn er aber darauf verzichtet, wie in Psyche, dann kreist er - mit Klima

und Wetter beginnend - den Punkt des Handlungsbeginns langsam ein (vergl. S. 37). Das gilt auch für seine Zwischenstücke, die längere Handlungspausen überbrücken. Goethes Novelle beginnt mit der Jagdgesellschaftsszene im Schloßhof, in die aber vieles Wissenswerte eingeflochten wird. Grass' Einleitung zu Katz und Maus ist die Sportplatzszene, welche seine die natürliche Reihenfolge der Dinge aufbrechende Erzähltechnik sehr interessant verkleinert. René Schickele führt in Angelica gleich ins Geschehen, holt dann aber Erzählerkommentare und Personenbeschreibungen nach.

Agnes Miegels Erzählen, das die am Geschehen beteiligte Person betont, erzeugt auch eine ununterbrochene Spannung. Wenn diese einmal kurz unterbrochen wird, so bleibt dabei die Erzählebene erhalten. Erzählerkommentar und Nebenereignis unterbrechen dagegen bei vielen Erzählern die Erzählebene, wobei ersterer mehr im neunzehnten, letzteres mehr im zwanzigsten Jahrhundert blühte. Agnes Miegels Unterbrechungen sind gleichsam nur zum Atemholen. Kurze, weniger eng mit der Handlung verbundene Beschreibungen sind wie Seitenblicke in die Handlung eingebaut und scheinen verschiedene Funktionen zu erfüllen. Ein längeres Beispiel aus der Elisabeth-Erzählung Herbstabend soll das illustrieren:

"... wen bringt ihr da?"

Ihr Kopf lag im Nacken, sie sprach weder nonnenhaft demütig noch höfisch zurückhaltend, sondern wie eine Freibäuerin zu ihrem Haushalt. Der Ungar und seine Herren sahen sie nicht anders an als ein Wasserweib, das da vor ihnen aus der Lahn gestiegen war, wenn sie auch zu hochmütig waren, ihre Verwunderung deutlich zu zeigen. Der Greis räusperte sich. Er scharrte mit dem rechten Fuß auf dem Boden, daß der weiße Sand auf dem Estrich knirschte und die welke Binsenstreu sich an seinen Sporen verhakte, und sagte ... (III, 217/18)

Die beiden ersten Bilder, das ihrer Sprechweise und das vom

Wasserweib, sind zu handlungsverbunden, um die Spannung zu verändern. Die Einzelheiten des Fußbodens aber bilden solch einen Seitenblick mit Sinneswahrnehmungen und ein bißchen Handlung, der die Spannung unterbricht. Ob sie dabei vermindert oder erhöht wird, hängt weitgehend von der Stelle ab, an der die Handlung unterbrochen wird. Hier ist es eine Atempause vor der Enthüllung von Namen und Absicht der Besucher.

In der Burggartenszene von Die Quelle ist ausnahmsweise einmal die Zeit gedehnt. Das bringt mit eingeschobenen kleinen Handlungen zwischen den Fragen des Grafen nach dem vermeintlichen Jüngling Ambrose und den Antworten der Frauen eine gesteigerte Spannung zum Ausdruck. Darin werden die lauernde Unruhe des Fragenden und die gespielte Ruhe der Antwortenden geschickt verdeutlicht. (III,117) Die Szene vor dem aufgebahrten Pruzzenherzog und seinen toten Enkelsöhnen zeigt noch eine weitere Funktion der kurzen eingeschobenen Beschreibung. Hier lenken persönliche und sachlich exakt gesehene Kennzeichen der Knaben die Beschauer von dem Unerhörten dieses Totenopfers ab und sie sehen alles vor lauter Erschütterung und Trauer nur noch wie unbeteiligte Fremde. Dabei drängt eine äußerst behutsame und fast liebevolle Wortwahl sogar den Schauer ganz zurück, so daß die eigentlich sinnlose Fürsorge der Mutter (sie streichelte den Toten, III,203) verständlich wird. Diese Handlung stellt dabei den klärenden und entscheidenden Höhepunkt der Novelle dar.

Atempausenartige Beschreibungen können auch zwischen Erzählteilen überbrücken. Das gilt zum Beispiel für die Libelle (III,113) und die Burg (III,114) in Die Quelle oder das nächt-

liche Byzanz in Landsleute (III,88), durch das die Flüchtigen ihre Pferde führen. Oder die Zeit eines Weges wird mit einer Beschreibung überbrückt, wie in Das Lösegeld, wo das ganze Städtchen zum Anger spaziert, um die Heimkehrer zu empfangen (III,311). Solche Beschreibungen erhöhen die Spannung, weil sie den Leser auf die Fortsetzung ungeduldig machen.

Manche solcher für einen Handlungsübergang beschriebenen Dinge haben tatsächlich einen verbindenden Charakter, zum Beispiel der Schwalbenschwarm, der in Die Jungfrau von den auf dem Hof zurückbleibenden Eltern zu dem zum Tempel eilenden Phidias überleitet, der die Handlung übernimmt (III,31). In Das Bernsteinherz führen das Vespergeläut und der Sturm die Störmerin von ihrem Gespräch mit den Verwandten auf den Weg ins Schloß zurück, wo die eigentliche Handlung beginnt. Wenn es aber nicht nur Wege, sondern auch Zeit zu überbrücken gilt, so wird das mit solchen Wendungen angedeutet wie: "Es war schon Nacht" (III,130), "Es war spätabends" (III,249) und "Aber als es schummerte" (III,273). Wenn mehr Zeit verflossen ist, häufen sich "nun" (III,8,11,12,13,16,25,96,103), "als" mit einem Ereignis (III,25,251,276) und "Nach einer Weile" (III,15,47,68). Interessanterweise fehlen die genauen Zeitbestimmungen, mit denen zum Beispiel die Droste ihre Szenen betont und authentisch macht (Deutsche Erzähler, S.341,348,356,358,377). Wenn Agnes Miegel gelegentlich einen Übergang unmarkiert läßt, so dient das zur Betonung der Bewußtseinseinheit zwischen Halbtraum und Wirklichkeit oder - wie in Engelkes Buße - den bewußtseinslosen Pausen im Erschöpfungsschlaf (III,302).

Natürlich trägt es auch zur Spannung der Miegelschen Geschichten bei, daß ihre Ereignisse wie Naturstimmungen immer einmalig sind. Ein als wiederholt dargestelltes Handeln wie bei Ernst Wiechert gibt es nicht. Selbst Miegels Innenräume sind immer ein bestimmter Ort zu einer bestimmten Zeit, zum Beispiel das Schlafzimmer in Die gute Ernte in der kalten Augustnacht, als man der kranken Kinder wegen geheizt hat (VII, 153). Im Gegensatz zu solcher Totalität der Szene wirken sowohl Landschaft wie Innenraum in der Prosa des neunzehnten Jahrhunderts irgendwie zeitlos und wiederholbar.

Eine eigene Art der Handlungsführung kennzeichnet diejenigen Prosastücke, die als Kurzgeschichten identifiziert wurden. Die völlig ununterbrochene Spannung gehört dazu, ebenso wie die durchgehende Perspektive und der gleichmäßige Fortschritt der Handlung. Das wird mit einem Handlungsmotiv erreicht, einem Ding, das wie für eine Atempause beschrieben, aber durch Wiederholungen und Bedeutungserweiterungen handlungswichtig wird.

Zum Beispiel ist die Kurzgeschichte Wintermorgen von dem Sicherheit verbreitenden Besitz einer Scheibe duftenden Schwarzbrot durchzogen. Eine junge Ostpreußerin hat in Holland als Hausmädchen gearbeitet. Gleich nachdem sie zur Heimfahrt das dunkle Abteil betreten hat, denkt sie an dies Geschenk einer alten Amsterdamerin. Sie will aber vor den Mitreisenden nicht essen. In einem Traum erweitert sich das Brot zu einem Heimatbild. Dieses wird nach dem Aussteigen im Gespräch mit einer anderen Wartenden neu lebendig, setzt sich nun aber zu einem

Gefühl großer Verlorenheit fort, das erst verschwindet, als sie endlich das Brot ißt, dessen Trost nun von der aufgehenden Sonne vergoldet wird.

Ein Weihnachtsbaum durchzieht die Geschichte Goldener Sonntag, in der sich ein geschiedenes Ehepaar unverhofft wieder sieht und scheinbar versöhnt. Er wandelt aber seine Gestalt von dem Erinnern an das letzte Weihnachtsfest des toten Kindes zu dem Bäumchen auf seinem Grab, um dessen Kerzen sich die Eltern bemühen und zur hoffnungsvollen Vision. In Der Todesgang handelt es sich um eine zum Anfang noch unbestimmte Bedrohung, die sich als warnende Erscheinung des Großvaters erweist und schließlich in der Seuche konkret wird, der die gesamte Zuchtherde zum Opfer fällt. In Sonnwendtraum ist das Wissen des Lesers um Ereignisse, die zur erzählten Zeit noch Zukunft sind (die zweite Schlacht bei Tannenberg) sehr geschickt zum Handlungsmotiv gemacht. In Der Erwählte ist es die langsame Enthüllung der Bedeutung des Namens Melchior. Am Ende wird es klar, daß der Knabe, der nach dem Alten genannt wurde, einer der drei Weisen sein wird, die Jesus sehen dürfen. Die Kurzgeschichten sollen später noch im Zusammenhang erläutert werden.

Einem Handlungsmotiv ähnlich erscheinen einige Dinge nur zweimal, und zwar am Anfang und am Ende einer Erzählung. Da sind zum Beispiel das Fiedelspiel in Herbstabend (III,211,224), der Schmetterling in Die Blume der Götter (III,379,393), der Vergleich eines Kindermundes mit Kirschen in Noras Schicksal (IV,132,161) und die Kette der Kinogänger in Fischtag im Lager (VII,338,344). Rein vom Inhalt her ist es in diesen Fällen

nicht erforderlich, diese Dinge zu wiederholen. Sie müssen also eine strukturelle Funktion haben. Sie reflektieren denn auch die Veränderungen, die die dazwischenliegende Handlung verursacht hat. Das wird bei Festkleid und Kette der Bäuerin in Der Fremde besonders deutlich: Die junge Nichte, die einzige Überlebende in einem Pestdorf, wurde von ihrem Onkel mit dem Tand überrascht. Als Frau und nach allerhand Verwirrnis füllt sie den Staat und ihre Rolle tatsächlich aus. (VII,191,202)

Agnes Miegels Leser fühlt sich so intensiv in die Handlung ein, weil er der Reihenfolge leicht nachkommen und sich ganz auf das Einfühlen in die Situation konzentrieren kann. Der unmittelbare Anfang, die ununterbrochene Spannungslinie, die nur in längeren Stücken leicht schwankt, die geschickt verteilten Atempausen und die unauffälligen Übergänge konzentrieren alles Geschehen. Dazu ist jede Szene durch Konkretisierung lebensecht. Einzelne dieser Aspekte mögen auch bei anderen Autoren zu finden sein, ihre Kombination bei Miegel ist einmalig.

B. Die Erzählweisen

Wenn bei Agnes Miegel die Struktur die Funktion übernimmt, die Bedeutung der dargestellten Handlung zu enthüllen, so zeigt sich dabei die ihr typische Versöhnlichkeit. Das fällt besonders bei den als Kurzgeschichten identifizierten Stücken auf, weil diese Kurzform ohne die formalen Anforderungen der Novelle wirksam zum Ausdruck von Ausweglosigkeit und Verzweiflung im modernen Menschen geworden ist.²⁸ Genau wie es für diese am Feuilleton geschulte Erzählform gefordert wird, erhellen auch die Miegelschen Stücke in gedrängter Handlung einen einmaligen Ausschnitt der Welt.²⁹ Die Weise, in der sie eine allgemein menschliche Erfahrung poetisch zu einem Ereignis verwandeln, unterscheidet die Kurzgeschichten von den Novellen.³⁰ Es fehlt ihnen besonders deren welt- und menschenverändernder Anstoß.³¹ Das eine dargestellte Ereignis übersteigert gleichzeitig das Typische des ganzen Lebens der gezeigten Person und rührt an die unverschuldete Tragik des Lebens überhaupt.³²

Wie die Dichterin bei aller scheinbaren Ausweglosigkeit das Ende ihrer Kurzgeschichten versöhnlich macht, soll an einigen Beispielen gezeigt werden. In Fischtag im Lager benutzt sie ein dänisches Flüchtlingslager nach 1945 als Szene. Eine Mutter brät die Fischzuteilung auf dem Herd der mit mehreren Familien geteilten Unterkunft. Daran denkt der Sohn während seines ganzen Heimwegs von der Arbeit und prahlt auch vor den Nachbarn damit. Bevor er aber zum Essen kommt, erzählt jemand von der Ankunft einer Familie gleichen Namens. Die Frau ahnt,

daß es sich um ihren Mann handelt, hinterläßt die Kleinen der Obhut einer Nachbarin und zieht den Großen mit auf den Weg. Der rettet noch schnell die Fische, wickelt sie in ein Stück Brotpapier und steckt sie in die Hosentasche. Genau wie alles andere bisher wird nun auch der Weg mit verschiedenen Einzelheiten in etwa normalem Tempo anschaulich gemacht. Unterbrochen wird das nur von seiner Sehnsucht nach den leckeren Fischen, doch die Mutter läuft zu schnell. Nun schon deutlicher symbolisch, folgt ihnen der Duft auch in das elende Zimmer, wo der Vater, der seine Familie für tot gehalten hatte, mit einer Kriegerwitwe zusammenlebt. Dort riecht es nur nach Fischsuppe. Nun werden der Vater und die Frau mit ihren Kindern beschrieben. Vater und Mutter tauschen ihre Erlebnisse aus, dann sagt sie ihm, wo sie wohnen und geht schnell, bevor sie die Fassung verliert. Abseits in einer Waldecke sitzen Mutter und Sohn und verspeisen die Bratfische. Dabei erinnert sich der Junge, wie gern der Vater sie aß und nie Fischsuppe wollte. Dann vergleichen sie die runde Gesundheit ihrer Kleinen mit den mageren Kindern der Frau und fassen alles hoffnungsvoll zusammen mit: "'Am Ende besinnt er sich!'" (VII,345)

Die Überschrift, Fischtag im Lager, die anfangs nur wie Szene wirkte, gewinnt mit jeder neuen Entwicklung an Bedeutung. Sie verändert sich dabei vom Stolz des Sohnes zum deutlichen Gegensatz der beiden Frauen und zum Symbol der Wiedervereinigung der Familie.

Das zweite Aufbauprinzip ist die durchgehende Perspektive, und zwar ist vom zweiten Satz an alles mehr oder weniger durch

Wahrnehmung, Erlebnisfähigkeit und Werturteile des Halbwüchsigen gesehen. Das beeinflusst Wortwahl und Satzbildung, die beide einfach sind, und auch die Ansichten, wird aber nicht zur erlebten Rede. Zum Beispiel ist die von der Kinovorstellung heimwandernde Menge, der die Mutter entgegendrängt, so gesehen, wie es dem Schamgefühl wegen dieses ungewöhnlichen Verhaltens entspricht (VII,338). Dabei ist das Subjekt für den Jungen nicht nur "er", sondern auch das Abstand schaffende "Bruno". Die Perspektive ist durch andere Mittel stark genug, um auch neutralere Sätze mitzutragen. Das wird besonders deutlich in dem Satz: "Er bückte sich über den Korb (des kleinen Halbbruders) und lächelte unbewußt" (VII,342), wo logisch der Erzähler zuschaut. Der wird aber nicht wirksam.

Noch stärker in das Bewußtsein der Hauptperson verlegt ist das Stück Klein-Jungchen, das eine Episode aus der Kindheit Vater Miegels gestaltet. Der Dreijährige wird von zwei unklar motivierten "Bösen" vor dem Elternhaus mitgenommen und sieht mit wachsendem Unbehagen alle bekannten Stellen der Stadt an sich vorüberziehen, ohne sich aus dem eisernen Griff der Faust befreien zu können. Die Menschen, die ihn kennen, sind nirgends in Sichtweite und so werden seine hilfeschuchenden Blicke nirgends verstanden. Am Fluß schließlich erkennt ihn eine alte Waschfrau, das stört den bestohlenen Budenbesitzer auf und nun setzen die Betrüger im letzten Moment über die sich gerade öffnende Zugbrücke. Klein-Jungchen ist gerettet. Ohne die Perspektive wäre es nur eine Kindergeschichte. So bekommen Elend und Hilflosigkeit des Kindes eine Bedeutung als Filter aller Einzel-

heiten und werden nicht nur zum Gestaltungsprinzip, sondern auch zum Thema. Diesem Eindruck kann man sich nicht entziehen. Dieses "Böse" konzentriert sich in der Erfahrung des Kindes in die langen Finger des Puppddiebs, bei deren Anblick sein Wunsch nach der Puppe sich in Mitleid mit ihr verwandelt, weil er schlagartig die Ähnlichkeit zur eigenen Lage erkannt hat. (V,174) Die Handlung ist dabei mit zunehmender Spannung verlangsamt und das grammatische Subjekt wechselt von "Kleinjungen" und "er" zu "man".

Eine einzige auf das Ende hin gestaltete Episode kennzeichnet alle Kurzgeschichten. Diese Episode beginnt oft schon mit dem Titel. Wenn Hintergrund oder Zusammenhang unklar sind, werden sie in Gesprächen oder traumartigen Erinnerungen kurz nachgeholt. Diejenigen Kurzgeschichten, deren allgemeiner Verlauf bekannt ist, gewinnen ihre Spannung aus dem individuellen Schicksal, das sie gestalten. Der immer kurze Zeitverlauf der eigentlichen Episode ist doch mit Vorgeschichte und Ausblick klar in einen bekannten größeren Ereignisverlauf eingespannt. Diese einfache, unmittelbar zugängliche Form macht die gekennzeichneten Stücke Agnes Miegels zu Kurzgeschichten.

In den Kurzgeschichten wird eine einmal eingenommene Perspektive auch eingehalten, in den Novellen und Erzählungen sind aber Unterbrechungen zu finden. Doch gibt es bei Miegel keine Mehrschichtigkeit von der Art der großen Romane. Vor allem fehlt ihr ganz der allwissende Erzähler, von dessen Standpunkt die Ereignisse im Überblick betrachtet sind. Es sind nur Gradunterschiede in der Subjektivität zu bemerken, die sich hauptsächlich als Unterschiede des Sprachtons erweisen.

Dem Standpunkt des allwissenden Erzählers kommt bei Miegel allenfalls der Chronik- und Legendenton nahe. Bei einer die Erzählsituation und zum Teil auch die Wortwahl des traditionellen Märchens imitierenden Sprache fehlt die Individualisierung der Personen, die Lokalisierung der Handlung, die Perspektive und die Abtrennung des Wunderbaren vom Natürlichen. Das Versöhnliche des Ausgangs ist immer ganz klar. Interessanterweise haben die beiden von der Autorin als Märchen bezeichneten Stücke diesen Ton nur in ihren zeitraffenden Zwischenstücken und sind darin mehr den übrigen Erzählungen gleich. Dagen herrschen alle beschriebenen Charakteristika des Chronik- und Legendentons in Geschichten wie Der Rosenbonbon, Die schöne Malone, Die Mahr und Tine Sudaus Erzählung.

In Erzählungen aus einer der Dichterin näheren Zeit findet sich ein munterer Erzählton, der in leicht metonymischer Sprache den Blick auf amüsante und typische Einzelheiten wirft, ohne den symbolisierenden oder typisierenden Beitrag zum Thema vermissen zu lassen. Dieser bestimmt die Rahmen, andere Anfänge, Nebenhandlungen und ausgedehnte Gesprächsszenen. Es sind aber auch ganze Erzählungen in diesem munteren Unterhaltungston geschrieben, von denen die längsten Altjahrsabend und Der Geburtstag sind. Sonst gehört er den Skizzen und feuilletonistischen Stücken. Es ist eine sinnenbetonte Sprache, die aber nun nicht sehr verdichtet wird, sondern alles munter beschreibt und durchaus vom Leser erwartet, daß er die Freude an den dargestellten Gegenständen teilt.

Der häufigste Sprachton Agnes Miegels, in dem Bericht und Szene verzeichnet sind, fällt wegen seiner Nähe zum Gegenstand

nur im Kontrast zu anderen Sprechweisen als Sprachton auf. Dies ist aber der "Miegelton", die häufigste Erzählweise der Dichterin, die mit geringen Abwandlungen auch antikisierend, volkstümlich, kindhaft oder ammenartig beruhigend wirken kann.

Agnes Miegels Rahmenkunst ist sehr schlicht, kommt nur in wenigen Stücken vor und dient im allgemeinen lediglich der Legitimation der Erzählenden. Nur in Die Last hat der Rahmen etwas eigene Bedeutung. Und dann ist da natürlich die strukturell sehr interessante Erzählung Das Bernsteinherz, bei der man sich fragen kann, ob die Erzählebene des Anfangs überhaupt einen Rahmen darstellt, ob sie nicht vielmehr zu den zwei in sie eingebauten Erzählungen der Störmerin hinzutritt und damit den dritten Ereigniskreis bildet.

Bei diesen gerahmten Prosawerken unterbricht sich die Erzählerin gelegentlich, um die fiktiven Zuhörer anzusprechen. Dabei liegt der Übergang von der Erzählsituation zur Erzählhandlung - wie auch schon am Beginn - oft in der Mitte eines Satzes. Diese kurzen Unterbrechungen erreichen keine neue Erzählschicht, sondern nur eine Betonung der Perspektive. Es scheint, als wolle die Dichterin die Naht absichtlich verstecken, indem sie sie mitten in einen Satz verlegt. Auch andere Übergänge werden so getarnt. Beim Übergang von der Szene zum Bericht oder umgekehrt gebraucht die Dichterin vorzugsweise den Relativsatz. Wieder betonen diese Übergänge die Perspektive, indem sie eine natürliche Assoziationskette imitieren. Gelegentlich häufen sich diese Assoziationen und werden grammatisch unverbunden, wie zum Beispiel in den Erinnerungen an

die Kusine Grete in Heimgekehrt (V,301/2). Auch das erzeugt aber keine eigentliche Mehrschichtigkeit, denn Erlebnis wie Erinnerung sind durch dieselbe Person gesehen. Selbst wenn eine solche Erinnerung nicht monologartig im Text steht, sondern sich aus einem Dialog ergibt, bedeutet das keinen Schichtwechsel, denn die Gesprächspartner sind meist eines Sinnes über die ins Gedächtnis zurückgerufenen Ereignisse, und ihr Bezugspunkt bleibt ganz bei der Sache.

Die Gespräche einiger Erzählungen passen jedoch nicht in dieses Schema. Das gilt für Verena sowie für Teile von Der Federball und Das Märchen von Ali dem Dichter. Hier spiegeln die Worte die Gefühle der Personen und deren Veränderungen, denn die psychologischen Aspekte sind sowohl bei den zwei Ehegeschichten als auch bei dem Dichterleben die Hauptsache. Auch hier fehlen jedoch völlig die erlebte Rede, das seelendurchforschende Zwiegespräch und die reflektierende Beziehung der ausgesprochenen Gedanken auf das eigene Leben. Stattdessen sind es die typisch Miegelschen Gesten und Bewegungen, die die Aussage unterstützen. Einen Sonderfall bilden Träume und Visionen, die immer ganz und gar durch die Psyche des sie Erfahrenden zum Vorschein kommen.

Ein Beispiel für die Art, in der die Dichterin einen Traum zu einem Prosawerk verarbeitet, finden wir in der Kurzgeschichte Sonnwendtraum. Sie füllt objektiv die Zeit eines Sommerfrühstücks im Garten. Der Traum, den der junge Besuch, eine Malerin, von der zweiten Schlacht bei Tannenberg hatte, ist aber das eigentliche Ereignis. Sie hat ihn gleich auf Malpapier gebannt,

weshalb die Gastgeber so lange mit dem Frühstück warten mußten. Nun wird nachträglich auch das Gespräch der Eheleute über den Besuch des alten Schlachtfeldes am Vortag bedeutsam, denn alle Einzelheiten, welche die Malerin aus ihrem Traum berichtet, widersprechen der Überlieferung. Nach und nach zieht ihr Bericht die Zuhörer aber so in seinen Bann, daß sie nicht mehr protestieren und nicht einmal das Aufziehen einer Gewitterwand bemerken. Schließlich durchdringt die zweite Schlacht von Tannenberg, die dem Leser anfangs nur als allgemein bekannte Tatsache gegenwärtig war, allmählich als düstere Drohung die gesamte Szene, genauso wie ein Gewitter die Gemüter naturverbundener Menschen beherrschen kann.

Während der Sonnwendtraum erst durch den Bericht der Malerin bekannt wurde, bildet die Vision in Besuch bei Margaret den Höhepunkt des Werkes. Sie ist aber viel unbegreiflicher als der Traum von der Schlacht und wird von den sie umgebenden Ereignissen nur ungenügend erklärt. Auf der Suche nach seiner geschichtenumwobenen irischen Urgroßmutter gerät ein junger Architekt in den letzten Turm des abgebrannten Schlosses, wo eine alte Dienerin die Tradition der verstorbenen oder verstreuten Familie hütet. Er erfährt, was er suchte, und bekommt sogar einen eigens für ihn abgeschriebenen Stammbaum. Nachts unter steigendem Fieber sieht er mythenhafte Bilder seiner irischen Vorfahren vorbeiziehen, eine drohende Vision, die ihn mit sich ziehen will. Das wird nur durch den vage wahrgenommenen Biß eines kleinen Hundes in sein Handgelenk verhindert. Am Morgen stehen Fremde an seinem Bett, denn die Dienerin ist tot.

"'Sie ist mit den Stillen mitgegangen - für Sie, Sir!'" sagen ihre Verwandten (IV,267).

Die Vision ist hier durch Inhalt und Zeitform deutlich von dem Rest der Erzählung abgesetzt, so daß sie als zweite Schicht wirkt. Diese wird aber durch viele seltsame Ereignisse des Abends, das unnatürlich starke Gefühl des Familienzusammenhangs, das Erwartetwerden ohne normale Ankündigung, die Ähnlichkeit des Architekten mit dem verunglückten letzten Erbsohn und das überzeitliche Bewußtsein der Alten vorbereitet. Erkältung und Fieber wirken hier nur wie eine Entschuldigung der Autorin, um das Wunderbare mit dem kindhaften Gemüt aufnehmen zu können, das nach ihrer Überzeugung dazu nötig ist. Die Vision selbst enthält allerdings eine ganz sonderbare Mischung von Mythologie und Tiefenpsychologie, die hier nicht weiter entschlüsselt werden kann.

In der Kurzgeschichte Gedenken ist eine Szene an demselben Zaun im Salzburgischen eingefügt, an dem die eingewanderte Urgroßmutter mit der Nachbarstochter Freundschaft schloß. In einer Art Entrücktheit sieht die Eingewanderte ihre gleich alte zurückgebliebene Freundin, die zwei Kindern von ihr und den anderen Auswanderern erzählt. Nun weiß sie, wie das Ur-enkelchen, das geboren worden ist, heißen muß. Diese Entrücktheit ist wie etwas ganz Natürliches in die Geschichte eingesetzt, ohne Übergang und ohne Veränderung der Sprache.

Nicht alle Träume und Visionen erzeugen eine zweite Schicht. Sie stellen aber das einzige Mittel dar, gelegentlich eine solche zu entwickeln. Drei Möglichkeiten der direkten Verstän-

digung zwischen Autorin und Leser sind gegeben. Sie kann als allwissende Erzählerin im Chronik- und Legendenton das Dargestellte durchdringen, sie kann das Alltagsgeschehen überhöhen und verfremden oder sie erwartet ein gewisses Vorwissen, das zum Verständnis des Gemeinten wichtig ist.

Interessant für Miegels Auffassung vom Erzählen sind die Stücke, in denen dieses eine erlösende Funktion bekommt, wie Das Bernsteinherz und Die Last. Besonders deutlich ist das in der kleinen Nachkriegsgeschichte Der weite Weg, wo das Erzählen der alten Frau nicht nur die Perspektive und den Rahmen (sie hat auch bei den Präliminarien das Wort), sondern auch das Thema und die Aussage darstellt. Die aus Sibirien entflohenen Großmutter hat sich zu einer Ärztin gesetzt, weil ihre Verwandten sich ihrer schämen. Ihre Erzählung von den schrecklichen Anstrengungen ihres weiten Fluchtweges endet aber ganz versöhnlich, denn wer so etwas abgeklärt erzählen kann, dem können solche Kleinigkeiten wie der Spott der Verwandten nichts mehr anhaben.

Man kann sich das dargestellte Zusammenwirken von Autor, Geschehnis und Leser vielleicht als eine schwimmende Dreiecksfläche vorstellen, von der durch die Verlagerung eines frei beweglichen Gewichts jeweils die eine oder andere Spitze hervorragte. Es sind dabei unzählige Positionen möglich, aber keine Dreiecksspitze wird je ganz ausgeschaltet. Bei Agnes Miegel bleibt das Gewicht immer so ziemlich in der Mitte. Weder der Autor noch die Verbindungslinie zum Leser werden einseitig betont. Sie spricht durch die dargestellten Geschehnisse und ist dabei nur verschieden suggestiv.

C. Die Enthüllung des Themas

Agnes Miegels Landschaftsdarstellung ist kurz und unsentimental. Die Stimmung drückt sich manchmal in kontrastierten Bildern und manchmal in poetischen Ungenauigkeiten aus, aber im allgemeinen sind genau charakterisierte wahrnehmbare Einzelheiten der Landschaft oder sonstigen Szene in die Handlung verflochten. Das macht sie jedoch nicht notwendig zum Thema.

In der Odysseus-Novelle Der Ruf sind besonders viele verschiedene Landschaften angesprochen. Der alternde Wanderer, der zur Sühne ein Ruder durch die Weiten Osteuropas und Westasiens tragen muß, wird durch seinen letzten Tag begleitet.³³ An einer Baumwurzel erwachend erinnert er sich an einzelne Bilder seines Traumes von Haus und Familie. Beim Anziehen führen seine Kleidungsstücke die Gedanken in die verschiedenen Herkunftsländer und zu dem Waldbrand, bei dem der Ruderstiel brach. Die Fremdheit, die er beim Sprechen seiner Gebete empfindet, läßt ihn der Bernsteinküste gedenken, wo er zuletzt mit einem Griechen sprach. Dann erinnern ihn die Riemen seiner Sandalen an eine heimische Szene aus seiner Jugend und sein Hunger an die Gastfreundschaft zweier Jäger am Waldsee. Es folgen Überlegungen und Versuche, was in dieser Steppe im Herbst für genießbare Pilze oder Früchte zu finden seien. Dann werden einige Einzelheiten der Landschaft kurz mit früher durchwanderten verglichen. Der Ruf seines Namens beendet eine mutlose Ruhepause. Jetzt ist auch die Zeit nicht länger gerafft, sondern verläuft natürlich. Er eilt zu dem Steppenstamm, dessen Wagen

er von fern rollen hörte. Die Landschaft wird abwechslungsreicher, die Luft sanfter. Es kommen Hügel mit Nadelbäumen und nun sieht er im Tal das Lager vor sich, das dort aufgeschlagen wird. Während die Häuptlinge ihn scheu begrüßen, bemerkt er die Geräusche der verschiedenen Quellen und Wasserläufe. Mit allen Ehren im Häuptlingszelt empfangen, erinnert ihn der Duft des süßen Weins an die Würze heimatlicher Dornwälder, was ein "Traumgesicht" (III,19) mit Kurzbildern aus dem Krieg um Troja, von der Heimfahrt und der Heimat beginnt. Danach, im Frauenzelt, erfährt er, daß man - einer Weissagung zufolge - von ihm erwartet, den "kleinen Herrn" (III,21) zur Gesundung in die heilige Quelle zu tauchen. Mit dem Kleinen auf der Schulter wittert er Salzdunst, der ihn an das geliebte Meer erinnert. Hier bleibt der Blickpunkt aber bei seiner Aufgabe. Er wadet hinein und verliert in einem Strudel sein Ruder. Nun taucht er das Kind viermal hinein. Kaum hat er es den Frauen übergeben, so beginnt das erste Rollen des Erdbebens, dessen wachsender Schwall den Zurückwatenden ergreift und mitreißt.

Der Blickpunkt wechselt hier ganz folgerichtig von Odysseus zu der ihn vom Ufer beobachtenden Skythin, die vorher als Dolmetscherin gedient hatte, zum Panorama. Dem fügt Miegel aber noch eine einzelne Szene an: Der alte Häuptling trägt dankbar den Knaben zu der Stelle seiner Genesung zurück. Nun erst ist das Ende klar versöhnlich. Odysseus hat seine Schuld an Poseidon gesühnt, die Skythin ist dem nachbarlichen Griechen nachgestorben und der Knabe ist geheilt. Die Elemente einer Mythenbildung sind dabei schon in der Erzählung enthalten. Es fällt nicht schwer, zu erraten, in welcher Form der riesige Fremde, der die

Weissagung erfüllt hat, in ihren Sagenschatz eingehen wird. Die Landschaft aber bleibt bei dieser Handlung Hintergrund. Allein die Quelle wird zum Handlungszentrum und trägt in der Flutwelle des Erdbebens auch zur Handlung bei. Sie führt aber nur aus, was von anderen - der Weissagung des Priesters und Poseidons Sühneaufgabe für Odysseus - gefordert wurde.

Die Landschaft lokalisiert bei Agnes Miegel die Handlung. Sie durchdringt dabei alles Geschehen so, daß es nur an dieser Stelle und zu dieser Zeit so vollendet werden kann. Dagegen ist bei Arnims Der tolle Invalide vom Fort Ratonneau die Landschaft nur zufälliger Schauplatz der Handlung, der nur dort lebendig wird, wo agiert wird³⁴. Miegels Landschaften haben dagegen einen fast gesetzmäßigen Einfluß auf das Gemüt der Handelnden. Thomas Mann spricht etwas Ähnliches aus, wenn er in Mario und der Zauberer (S. 13) von der Euphorie spricht, die Rivierahitze und Ferienstimmung in ihm hervorriefen. Agnes Miegel erklärt solche Einflüsse nicht, sondern drückt mit wenigen Worten die Haltung aus, in die eine Figur von der Naturstimmung gedrängt wurde. Zum Beispiel heißt es von Georg in Die gute Ernte nur: "und es packte ihn eine große Sehnsucht, durch den hellen Juniabend zu wandern, durch lauter Heu- und Holunderduft bis nach Hause" (VII,137).

Wiechert und Zweig verschlüsseln ihre Landschaften gern. Sie stellen dann nur die Gefühlswirkungen dar. Damit sind sie sicher, irgendetwas Bekanntes in fast jedem Leser anzusprechen, aber ihre Darstellung wird äußerst unsachlich. Viele andere Autoren wählen bei großer Sachlichkeit der Darstellung einen

größeren Ausschnitt als Einzelansicht aus. So beschreibt Conrad Ferdinand Meyer in Der Schuß von der Kanzel³⁵ die abendliche Fahrt über den See: "Schon warf das schweigsame Eichendunkel seine schwarzen Abendschatten weit auf die schauernden Gewässer hinaus." Solche Erweiterung macht den logischen Zusammenhang klarer als in Miegels Kleinbildern; aber das Bild verliert an Gegenwärtigkeit. Es tritt hier ein Faktor des Überblicks hinzu, der den Erzähler betont. Auch Wortreichtum, wie bei Mann, Stehr und Viebig, lenkt die Gedanken des Lesers in sachferne Gebiete ab. Günter Grass benutzt diese Tendenz sogar ganz bewußt als Stilmittel.

Obwohl die Landschaftsgestaltung die Miegelsche Prosa stark durchdringt, scheint sie der Dichterin doch kein vorrangiges Anliegen zu sein. Es zeigt sich bei genauer Analyse, daß es den Erzählungen, deren Hauptthema das Landschaftsbild ist, an gedanklicher Tiefe mangelt. Sie bleiben auf der Ebene der oberflächlichen poetischen Wirkung, wie beispielsweise die autobiographischen Schriften Herbstfahrt und Die See mit ihrem Farbsymbolismus oder die Kindergeschichte Knucksche. Es gelingt der Dichterin dort, eindrucksvolle Landschaftsbilder zu schaffen, aber da sich keine relevante Handlung damit verbindet, fehlt das Epische, das Spannung und Aussage beitragen könnte.

Landschaft und Naturstimmung erlangen aber noch auf einer anderen Ebene der Thematik eine für Miegel typische Bedeutung. Sie durchdringen den Charakter und die Persönlichkeit ihrer Menschen so vollkommen, daß sie nur auf diesem Hintergrund denkbar sind. Die Landschaft verbindet die Bevölkerung einer Gegend un-

geachtet ihrer Herkunft in wenigen Generationen. Auf der Liebe zum Land, an das sie so viel Mühe gewandt haben, fußt ihre Gemeinsamkeit. Das erklärt den versöhnlichen Ausblick am Ende der Erzählung Die Fahrt und ebenfalls die Anpassung der salzburgischen Einwanderer an ihre alteingesessenen Nachbarn, wie es in den Geschichten Die Kuh Vergißmeinnicht, Frühsommer und Der Geburtstag gezeigt wird. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Land und Leuten schafft den Begriff der Heimat, der in der Napoleon-Skizze Sommernacht angesprochen wird. Als die Reiter sich davongemacht haben und die Tochter sich endlich aus dem Versteck wagt, fragt sie der Blinde, wie das Land aussieht. "'Es ist ganz grün, Vaterchen, so grün wie ein Marienblatt. Und es heißt' - sie seufzte ganz leise -, 'es heißt Heimat.'" (V,230)

In einigen Erzählungen wird das Heimweh als Motiv verwendet. Es überfällt den Arzt und die Prinzessin in dem Märchen von der Prinzessin Lale, letztere sogar nach dem nie gesehenen Heimatland ihrer Mutter. In Landsleute bestimmt es die Erinnerungsvision Itas im Kerker. Die Dichterin zeigt aber auch Menschen, die ihre Heimat leichten Herzens verlassen, zum Beispiel Engelke auf der uneingestanden Suchen nach ihrem Pollack oder die in ihre nie gesehene Familienheimat ziehenden Kinder Johanna und Georg in Ein getreues Herze wissen.

Ähnlich stark ist in Miegs Prosa die Gefühlsbindung an die Familie. Sie wird durch die Kontinuität des von Generation auf Generation weitervererbten Familienbesitzes unterstützt. Aber auch die vielen Familiengeschichten und -traditionen sowie

mancherlei kleine Erinnerungsgegenstände schaffen ein Milieu, in dem körperliche und geistige Ähnlichkeit, lang geübte Bräuche und herkömmliche Vornamen wie Symbole immer wieder auftauchen.

Die Bindung an die gemeinsame Gesellschaft, das Volk und seine Sprache, trägt einen dritten Faktor zur gefühlsmäßigen Geborgenheit der Miegelschen Menschen bei. Dieses Thema dominiert in einigen der Erzählungen aus dem neunzehnten Jahrhundert, wie Der Geburtstag und Altjahrsabend, und spielt auch in mehreren autobiografischen Stücken eine Rolle, wie Die Anderen und Die fremde Tante. Das Märchen von Ali dem Dichter zeigt darin einen interessanten Kontrast zum Beispiel zu Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Außenseitertum des Künstlers.

Zusammen kann die Geborgenheit von Heimat, Familie und Gesellschaft eine starke Motivierung schaffen. Wie auch sie jedoch noch eines epischen Gerüsts bedarf, soll an zwei Erzählungen gezeigt werden. In der Kurzgeschichte Heimgekehrt trägt der Zug einen Berliner Modearzt ans Sterbebett seiner Großmutter und in Heimat und Kindheit zurück. Während der Fahrt fallen seine verwöhnte Frau Lo, seine Klinik, seine Patienten und die lange Abwesenheit schnell von ihm ab, und er wird wieder zum Schuljungen auf Ferien, gierig auf seine Leibgerichte und die bekannte Umgebung. Beim Wiedersehen bewegen ihn am meisten der Großmutter unverändert schlanke Hände und er entdeckt neben vielem Vertrauten auch das Hochzeitsfoto, das nicht den Großvater, sondern ihn selbst in dem altmodischen Anzug zu zeigen scheint. Dann überfällt ihn eine Gefühlserinnerung an

die Kindertage am Strand mit der Geborgenheit, welche die Großmutter auszustrahlen pflegte. Der Tod wird in zwei Sätzen noch mit den Worten und Erfahrungen des Strandlebens angedeutet.

Mehrere der hier verwendeten Motive kehren in der Geschichte der Zwölfjährigen wieder, die zum ersten Mal die Heimat des Vaters besucht. Da ist die Bahnfahrt durch Preußen (V,298-306, VII,278-282), die Familienähnlichkeit (V,312, VII,280), der "Schauerregen" (V,309) oder die "warme Brause" (VII,280) der Kindergeborgenheit, die Jugendliebe zur Kusine (V,301) bzw. zum Vetter (VII,290) und die ostpreußische Küche. Aber hier ist genug Geschehen angedeutet, um mit der epischen Spannung auch eine vertiefte Aussage zu bringen. Bei einer Zwischenstation von Katrinchens Reise sagt eine Tante: "'Armes Schafchen, mal hier, mal da gewohnt, weißt noch gar nicht, was Zu-Haus-sein meint!'" (VII,279/80) So sucht das Kind bei den drei Tanten nach der Bedeutung des Zuhause. Dabei wird aber das Motiv des Sühnebesuchs, das in Heimgekehrt nur schwach anklang, hier entwickelt. Indem sie während mehrerer Wochen die Stadt, die weitere Familie, die Freunde und Musikschüler der Tanten kennenlernt, erfährt sie auch von dem Zerwürfnis zwischen der Urgroßmutter und ihrem Sohn über seine Ehe mit einer Musikantentochter. Die Tanten scheinen es zu bedauern, daß die Mutter sie nie die Großmutter, die in derselben Stadt wohnte, besuchen ließ. Eine magische Anziehungskraft, die von dieser Vorfahrin auf Katrinchen ausgeht, wächst mit jeder Erwähnung. Das wird davon unterstützt, daß sie ihren Namen trägt und ihre musikalische Unfähigkeit teilt. Einmal beim Einkaufen lockt ein weißer Spitz das Mädchen auf seine Spur, so daß sie sich plötzlich in dem Haus der Ur-

großmutter befindet. Alles erscheint ihr seltsam bekannt, die Verkommenheit versinkt hinter der Schau der ehemaligen Pracht, und dann steht da auf einmal eine alte Frau wie die Urgroßmutter vor ihr und schickt sie barsch nach Hause. Dort angekommen, vermißt Katrinchen den Veilchenstrauß, den sie für die Tanten gekauft hatte. Das ist allen der Beweis, daß der Besuch von der Vorfahrin als verspätete Sühne angenommen wurde. Dem Mädchen aber hat diese Erfahrung das Erlebnis des Nach-Hause-Kommens geschenkt.

Obwohl die Handlung der Vorgeschichte hier nur in einigen kurzen Gesprächen angedeutet ist, gibt sie doch dem Schluß zu der gefühlsmäßigen auch eine handlungsgebundene Bedeutung, die die Geschichte spannend macht. So kann denn Katrinchen - eine Erzählung aus dem alten Elbing unter die Novellen gerechnet werden.

Noch tiefer in den Bereich des Wunderbaren reicht die Novelle Die schöne Malone, eine Geschichte um die Fortsetzung einer bedrohten Familie, die das alte Motiv von der Braut des Wassermanns umformt. Die Entführung der schönen Holzhändlertochter wird vom Volk mit dem großen Vater in Verbindung gebracht, dem Flurgott der alten Pruzzen. Nach vielen Generationen kommt sie scheinbar wieder und hilft der jungen Frau mit ihrem Sohn. In einem großen Gewitter verschwindet sie wieder und hinterläßt nur das ihr einmal geschenkte Schürzenband. Das ist in dem zusammenfassenden Chronikstil geschrieben, der es erlaubt, das Geschehen so weit zu objektivieren, daß auch Wunderbares akzeptabel wird. Es ist sogar so dargestellt, daß das Wunderbare zwar die bessere Erklärung bildet, daß aber auch natür-

liche Erklärungsversuche Nahrung finden. Nur einige entscheidende Szenen sind etwas mehr zu Beschreibungen verdichtet.

Die kurze Novelle Die Mahr benutzt das Motiv von halbmenschlichen Flurgeistern die, eingefangen, dem Menschen Glück bringen. Der Ton ist bei allem Chronikhaften leichter und paßt sich dem keck zugreifenden Charakter des Bäckergehilfen an. Sein bißchen Grauen (IV,43,49) angesichts der Verwandlung der Weberswestern reicht gerade, um das Wunderbare deutlich zu machen, das ganz als objektiv wahrnehmbar dargestellt ist. Tatsächlich sind ihm zwei der drei Szenenbeschreibungen gewidmet. Dabei tritt der Kampf der Mahr um ihre Menschwerdung aber ganz in den Hintergrund.

In ihrer unkommentierten Vermischung des Wunderbaren mit dem Natürlichen ist dies Stück der Jugenderinnerung der Försterswitwe in Reiter im Schloß ganz ähnlich. Die verbreitete Sage von den wilden Reitern erhält eine sehr konkrete Ausformung. Doch wird diese Novelle durch das tragische Ende der Muhme, die den kleinen Forsthaushalt führte, ernster. Als die Reiter nach Jahren wieder einmal den oberen Festsaal besuchen, finden sie einen jungen Mann und ein junges Mädchen allein im Haus. Diese kommen sich in ihrer Angst so nahe, daß sie sich später heiraten. Die Muhme aber zerbricht unter der Schuld, sie an dem Weihnachtsabend allein gelassen zu haben. Am eindrucksvollsten ist hier die ausführliche Vorbereitung des Festsaals, bei der das Mädchen helfen muß, ohne zu wissen, für welche Gesellschaft sie es tut. Angesichts des unverständlichen Verhaltens der Muhme leuchtet etwas Unheimliches durch ganz alltägliche Verrichtungen hindurch.

Da die Erzählerin so jung war, als sie das Berichtete erlebte, bekommt das Wunderbare hier das Fluidum eines Erwachsenengeheimnisses, dem man nicht nachfragen darf, und wird auch genauso weitergegeben. Das ersetzt hier den Chronikton der anderen Erzählungen. Die Ballade ist eine andere solche Form des Abstands und so kommen diese Erzählungen auch inhaltlich einigen Balladen sehr nahe.

Stilistisch ganz abgetrennt von der natürlichen Sphäre ist die Traumvision, besonders wo sie in die Nähe des Dichterischen rückt. Das gilt für die Erzählung Blume der Götter. Der Familienvater Adalbert von Chamisso sitzt in Betrachtung der neuen Georginen im botanischen Garten von Berlin. Ein priesterartiger Fremder spricht ihn an und bringt ihn in schnellem Fluge über die Stadt Mexiko, die sich im Niederschweben vor seinen Augen in die indianische Stadt zurückverwandelt. Nun führt er ihn in das Tempelgelände und schließlich zu der Blume mit der Weissagung: "'Vier Menschenalter blüht sie und bringt dem Volk, das sie hegt, ihre herrlichen Kinder. Aber dann ... '" (III,387) "'Nicht Blume der Götter - 'Blume des Untergangs' ist dann ihr Name!!'" (III,388). Nun folgt der feurige Untergang Mexikos unter dem Ansturm der Spanier. Von seiner Frau in die Wirklichkeit zurückgeholt, entschuldigt er sich, er habe geträumt. Da sagt sie: "'Geträumt? O, du Dichter!'" (III,392).

Neben diesem Blick auf Agnes Miegels Auffassung des Dichterischen fallen nach dem apokalyptischen Bild auch die früheren Andeutungen auf. Chamisso erinnert sich genau an das Gartenhaus, in dem sie ihre ersten Ehejahre verbrachten, und das eines nachts

plötzlich abbrannte. Das Ende seiner Verwandten im Paris der Revolution wurde von dem Kind genauso abrupt erlebt. Im Lichte der Weissagung gehört schließlich auch die Zerstörung Berlins nach "vier Menschenaltern" in diese Reihe. Dies ist die rätselhafteste Aussage Agnes Miegels über die Zusammenhänge von Schicksal und Geschichte.

Die andere Dichtergeschichte, Das Märchen von Ali dem Dichter schafft keine so klare Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit. Hier soll der besonders aufschlußreiche Grund von Alis Scheitern unter den vielen Aussagen über das Dichterische zur Betrachtung ausgewählt werden. Ali und sein Katzenmädchen Leila leben in einer Traumwelt. Als diese zerbricht, scheitert Ali mit, weil er Traum und Wirklichkeit nicht klar zu trennen vermochte. Dagegen wurde Chamisso, der die Welt des Traumes (des Dichterischen) klar von seiner Alltagswelt trennte, als Zufriedener gezeigt.

Der Miegelschen Symbolik kann kein eigenes Kapitel gewidmet werden, weil sie nicht wichtig genug ist. Nur in wenigen Erzählungen erscheinen Dinge, die über die Funktion des Handlungsmotivs, der Atempause oder des Seitenblicks hinaus auch symbolische Bedeutung erlangen. In der Erzählung Noras Schicksal ist das reizende Mädchen Nora von vielen modischen Gegenständen umgeben, die von den jüngeren Pensionsschwestern sehr bewundert werden. Ihr weißes Mullkleid fällt darunter auf; sie bestimmt es spaßhaft als ihr Brautkleid (IV,133), es wird aber ihr Totenkleid, denn gleich nach ihrem Solotanz zum Pesther Walzer erliegt sie der Cholera (IV,159). Der Text des Walzers

enthält einen (IV,147) Rosenkranz, wie sie einen trägt (IV,146). Das könnte ihren Tod mit dem Versprechen an den gefallenen Freund erklären, diesen Walzer nie mit einem anderen zu tanzen (IV,131), doch sie tanzt ja allein und ihr Wesen hat so gar nichts von Todessehnsucht und Liebesschmerz. Nach ihrem Tod erscheint den zurückgebliebenen Mädchen statt des Rots ihrer Rosen das Rot der unbedeckten Matratzen und statt statt des Weiß ihres Mullkleids das "weiße Wehen" (IV,154) der Gardinen. Obwohl letzteres schon im Rahmen beginnt (IV,114), kommt auch dies nicht über die Bedeutung eines Handlungsmotivs hinaus. Einzig das dumpfe Wagenrollen erhält eine dunkel drohende Bedeutung als Zeichen. Ohne dem Sterben des Mädchens einen Sinn zu geben, drückt es die Todesbedrohung alles Lebens aus.

Ähnlich sinnlos scheint das Sterben der Fünfjährigen in Dorothee. Hier ist es zeichenhaft, wenn die großen Schwestern in Erwartung eines Bruders alles auf hellblau ausstatten, obwohl es in rosa ankommt, oder, wenn bei ihrem Tode eine Kerze rot vertropft. Die Kleine äußert verschiedentlich die feste Entschlossenheit, nie zur Schule zu gehen. Sie ist auch ihrer Großmutter auffallend ähnlich und erbettelt vom Vater deren Mementos, bis hinauf zum Solitär, die sie gleichsam als ihr Eigentum betrachtet. Sollte Miegel hier ihrer Überzeugung von der Wiederkehr unversöhnter Seelen Ausdruck gegeben haben (Piorreck, S. 280)? Das fünfjährige Leben der Kleinen erhält plötzlich einen Sinn, wenn man es als die Wiederkehr der Großmutter versteht, die die Liebe der Frau ihres Sohnes erringen

muß. Das scheint ihr gelungen, wenn die Mutter impulsiv in das wegen des Scharlachs abgeschlossene Haus eindringt und sie gerade noch beim letzten Atemzug findet. Diese Schlußszene erhält so auch einen Sinn.

Mehr in das Gebiet der Allegorie gehört die Babuschka-handlung im zweiten Teil von Apotheose. Wenn die sterbende Bäuerin durch die Ironie der Umstände im Prunkgewand der Bojarin vortritt und sich vor sich selbst verbeugt, so wirkt das spukhaft prophetisch für den Untergang des Zarentums. Diese Handlung ist aber so verschieden von dem charmanten Geplänkel zwischen Katharina und Orlow im ersten Teil, daß ein das ganze Stück durchdringender Symbolismus auch hier nicht zustande kommt.

In der Erzählung Die gute Ernte durchziehen Namen und Einfluß Martin Luthers die verschiedenen Teile der weit ausgedehnten Handlung. Das ist hier inhaltlich erklärbar, weil die Reformation im Ordensland so früh und gründlich Fuß faßte und weil die Luthertochter Margarete eine der Hauptpersonen wird. Erst als ihr Mann einen Teil aus Luthers Brief über die christliche Ehe zitiert, verbindet sich sein Name mit dem Thema der Erzählung. Das macht ihn vielleicht zu einem Symbol.

Das Bernsteinherz in der gleichnamigen Erzählung hat eine sehr komplexe Funktion. Es hält die drei Handlungsteile zusammen, markiert in jedem einen Höhepunkt und unterliegt am Ende einer symbolhaften Veränderung. Diese Funktion ist auch inhaltlich sehr geschickt motiviert, indem es immer wieder auf die Berührungspunkte der Störmerin mit der Betrügerin Amalie

hindeutet. So kann man hier eindeutig von einem Symbol sprechen.

Während dort das Ding durch seine Schicksale über andere Dinge erhoben und mit emotionaler Bedeutung angereichert wurde, gibt in der Novelle Der Weg der - diesmal japanische - Volksglauben dem Ding etwas Zauberhaftes. Eine junge Witwe soll sich bei ihrem Bruder in Japan von ihrem Schock erholen. Aber auch auf dem Grundstück, das nach dem Volksglauben den Fuchsgöttern gehört, wird sie die Qual der regelmäßigen Erinnerung an ihre verstorbenen Zwillinge nicht los. Einmal rettet sie zwei jungen Füchsen das Leben, indem sie mit letzter Kraft die Terrier einfängt, die sie greifen wollen. Da lockt sie eines Tages ein geheimnisvolles Geschwisterpaar in den nahen Wald, wo man sie erst in der Dunkelheit - eingeschlafen - wiederfindet. Von ihrer Qual scheint sie befreit. So macht sie dem Fuchsgott unter der Führung ihrer Pflegerin ihren Dankbesuch. In der Entwicklung dieser Novelle durchläuft das Symbol der Aussage eine konsequente Erhöhung von der Tiergestalt über die Menschengestalt hin zur unergründlichen mythischen Gewalt.

Eine weniger starke Veränderung, die aber diesmal klares Handlungsergebnis ist, durchläuft das Bernsteinstück in der Kurzgeschichte Licht im Wasser. Ein junges Mädchen aus einem vorgeschichtlichen Stamm hatte schon immer in jenem Bernstein geschlafen. Nun holt sie der Freund mit seiner neu erworbenen Kunst heil heraus. Die Seele des Mädchens bleibt aber im Bernstein zurück, so daß ihr Tod nur das Ende ihrer äußeren

Existenz bedeutet.

In der meisterhaft dramatischen Novelle Die Fahrt ist die Symbolik, die auf die komplexe Aussage - das Weiterleben des Volkes unter veränderten Bedingungen - hindeutet, auf die volkstümlich bunten Farbkompositionen der beschriebenen Webwaren beschränkt. Wir finden sie auf den Wandteppichen im Sterbezimmer des Pruzzenherzogs, auf den Besitzermänteln mit den Webgürteln Kienheims und Zabels, auf den Kleidern der Lusche und schließlich auf den Gewändern der singenden Kinder. Besonders deren Zusammensetzung aus Nachfahren von Ureinwohnern und Deutschen deutet auf die Kontinuität des Volkslebens hin. Darüberhinaus entbehrt die Farbsymbolik jedoch der gedanklichen Vertiefung, weil sie eben vom Inhalt her nicht verwertet wird.

Die Untersuchung der verschiedenen Weisen Agnes Miegels, ihren Stoff zu entwickeln, hat gezeigt, daß ihre Aussagen von sehr unterschiedlicher Gründlichkeit sind. So ist das Thema der emotionalen Bindung des Menschen an Heimat, Familie und Gesellschaft nur dann wirklich eindrucksvoll, wenn es sich mit einer episch entwickelten Handlung verbindet. Miegels Gebrauch von Märchen-, Legenden- und Mythengestalten zeigt eine deutliche Verwandtschaft zwischen ihrer Prosa und ihren Balladen. In der Prosa verbinden sich die genannten Motive mit verschiedenen Techniken der erzählerischen Objektivierung, die das Dargestellte aus dem Bereich des Leserzweifels herauszuheben suchen. Einen besonderen Bereich stellen die Visionen und Träume dar, deren Verwendung auch Licht auf Agnes Miegels

Auffassung vom Dichter wirft. Nur wer Traum und Wirklichkeit zu trennen vermag, gilt ihr als erfolgreich.

Bei der Entwicklung des Themas spielt der Symbolismus nur eine untergeordnete Rolle. Wo handlungsverflochtene Dinge eingebaut sind, werden sie des öfteren zu Vorzeichen oder Klammern der Handlung. Erst ein Element des Besonderen macht ein irrendwie durch die Handlung verändertes Ding auch zu einem Symbol für die Aussage. Im allgemeinen enthüllt Agnes Miegel ihre Themen nicht als Gefühlsbindungen, Träume, Mythen, Symbole oder dergleichen, sondern durch den gesamten Handlungsverlauf.

Darum soll nun anschließend genauer ihre Gestaltung der epischen Grundprobleme untersucht werden.

D. Der Held und sein Schicksal

Jeder Schriftsteller setzt sich mit dem Problem des Bösen im Menschen auf seine Weise auseinander. Agnes Miegel stellt es entweder als später bereute Verirrung dar oder legt es einer Person der Handlung unter. So sind das Branntschatzen, Töten und Verschleppen durch die Tartaren (III,290,310,321; VII,129), Wenden (III,159) und Kroaten (VII,165) fast nur erzählt. Einzig in Engelkes Buße werden Brennen und Plündern Teil der Handlung, weil Engelke es beobachten muß, um rechtzeitig auszuweichen.

Der dem Aussehen nach offensichtlich als Inkarnation des Bösen konzipierte Montfort in Die Quelle wirkt mit seinen theatra-
lischen Drohungen genauso, wie es sein einfallsreicher Knappe ausdrückt: "Chrétien schnitt heimlich eine Grimasse" (III, 111). Im Lauf der Erzählung stellen sich Montforts Andeutungen über Frau Melusines Ausübung des Albigenserritus zwar als richtig heraus, und er spricht auch nach dem Brand des Turmes das Beileid zu ihrem vermeintlichen Tode mit der Ketzerformel aus: "'Besser der Leib brenne, denn daß die Seele verderbe - '" (III,131), aber in Wahrheit liegen die Dinge doch ganz anders. Nur Graf Raimond, Melusines Gatte, der entgegen seinem Gelübde am Freitag in ihr Turmzimmer kam, weiß, daß sie mit ihrer Schwester schon vor dem zündenden Blitzschlag entwichen ist. Diese Darstellung macht die übernatürlichen Aspekte Melusines zu Erklärungsversuchen des Volkes.

Hier kann die Entstehungszeit der Novelle - nicht viel vor 1949 (VI,236) - ausnahmsweise einmal bei der Interpretation

helfen. Das Theatralisch-Bombastische in Montforts Auftreten und seine Unfähigkeit, vor lauter Befangenheit im eigenen Blickwinkel das wahre Ausmaß der Ereignisse zu erkennen, wirken wie eine Karikatur gewisser nationalsozialistischer Manieren. Die übrigen Figuren sind dagegen wirkliche Menschen, die leiden und die die Quelle, die sich durch die Trümmer in den Schloßhof neu ergießt, als Trost ansehen.

In der Novelle Das Bernsteinherz ist das Böse ein vorherbestimmter Charakterzug. Die Betrügerin, die sich Amalie von Cleve nennt, hat sich beim Störmer eingemietet und ist am Vortag wegen Hochverrats hingerichtet worden. Die Störmerin drängt es, mit dem Herzog über sie zu sprechen. Sie erzählt ihm erst alle Ereignisse seit der Ankunft der Fremden. Ihr unheimlicher Druck auf die Störmerin ließ diese sie nicht erkennen, bis sich unter ihrem Schmuck das Bernsteinherz fand. In einem zweiten Anfang erzählt sie nun auch die Umstände, die sie einst zur Amme des Babys machten. Das Bernsteinherz, das der Störmer einst geschliffen und mit dem falschen Einschluß einer Kaulquappe versehen hatte, hängten sie dem Säugling bei seiner Taufe um. Diesen Bericht schließt die Störmerin mit der Bemerkung: "' was sollte aus einem Kind werden, das solche Taufe hatte?! - ... sogar die einzige Gabe, die es aus gutem Herzen erhielt, war eine Fälschung!'" (III,252) Prädestination des Schicksals wird nirgends so klar gestaltet.

In Die Last ist das Kerngeschehen, die Orgie, genauso unbestimmt wie vorher der Hochverrat. Die Handlung stellt nur die Wirkung auf das junge Mädchen dar, das dies unverhofft

beobachtet. Hier werden volkstümliche Interpretation und Vampirglauben wie eine nachträgliche Bestätigung angefügt. Der Großneffe, dem die Greisin dies Jugenderlebnis berichtet, versucht es mit der medizinischen Erklärung. Davon will Tante Mechthild aber nichts wissen, denn sie hat den unmenschlichen Blick des Schloßherrn (IV,283) gesehen, um den es hier geht, und gesehen, wie seine Frau und andere Gäste vor ihm zitterten (IV,287). Hier bleibt das Böse unaufgelöst und drückt sich nur in verschiedenen erzählten Ereignissen aus. Es bleibt so über alle Erklärungsversuche erhaben.

Die Rachelust des entgegen seinem Schwur zurückgekehrten ersten Mannes der Marlene in der chronikartigen Novelle Der Fremde ist zweifellos eine böse Absicht. Als armer Bettler auf dem Hof erschienen, ändert er bei der Pflege bald seinen Sinn und akzeptiert sein Leiden an den Brandwunden als Buße. Auf dem Totenbett beichtet er und wird auch noch Pate des Hof-erben, der nun ein doppeltes Recht auf den Hof bekommt. Das als Sühne willkommene Leiden hat in der historischen Novelle noch seinen Platz.

Ähnlich empfindet der Wanderprediger, der in Das Osterwunder zum bürgerlichen Leben bekehrt wird. Gerade weil er sich des Verlobungsringes der Witwe nicht für würdig hält, ist seine Umkehr von Dauer. Ihm ist keine weitere Buße auferlegt.

Leid und Schicksalsschläge werden aber auch von den Menschen als schicksalhaft empfunden, die nichts Besonderes zu büßen haben. Die beiden größeren Erzählungen Ein getreues Herze wissen und Die gute Ernte zeigen das durch ihre roman-

artig ausgedehnten Sittenschilderungen besonders deutlich. Die erste konkretisiert eine verwickelte Vorgeschichte nur in wenigen Szenen, führt dann zwei Kinder mit ihrem Onkel und ihrer alten Pflegerin ins Preußische, wo der Junge zur Erziehung in das Haus eines benachbarten Grafen kommt und der Onkel eine junge Frau heiratet. Diese intrigiert insgeheim gegen die Erbtöchter im Hause, hat aber noch keine eigenen Kinder. In einer hellen Johannismacht kommt alles zur Entscheidung. Während das Gesinde am Feuer tanzt, trifft sich Georg mit der Verlobten am Grab der Pflegerin und schwört ihr den selbstlosen Ritterschutz ihrer Erbrechte. Das beobachtet der von Verwaltungsgeschäften heimkehrende Onkel. Dem kommt ein Diener entgegen mit der Nachricht vom Tode seiner Frau und des Neugeborenen. Wegen der Schwiegermutter, die Johanna des Mordes anklagt, wird alles zu einer Versammlung zusammengerufen. Nachdem die Anklage abgewendet ist, wird die Verlobung bekannt gemacht. Das junge Paar soll die hiesigen Güter übernehmen. Er selbst wird mit seinem Jäger nach Sachsen zurückkehren.

Die bewegten Ereignisse dieser Handlung sind vor ruhenden Szenen in den Hintergrund geschoben und manchmal nur mit wenigen Worten angedeutet. Dabei ist die Pflegerin die lebendigste Gestalt, weil sie bei fast allen entscheidenden Ereignissen beteiligt ist. Ihr Grabspruch: "Ein getreues Herze wissen hat des höchsten Schatzes Preis, der ist selig zu begrüßen, der ein treues Herze weiß" (VII, 184/5) faßt das in Worte. Das Elend des dreißigjährigen Krieges wird in einem ausführlichen Bild am Anfang deutlich, wo "zwei abgearbeitete Frauen im Pflug

zogen". Die Frauen waren einmal reich und schön, aber der Krieg zerstörte alles. (VII,167) An vielen Stellen wird so die Leistung des Einzelnen hervorgehoben und in einer Szene vor den Ereignissen betont. Die Menschen arbeiten weiter in der Hoffnung, daß es der nächsten Generation besser gehen wird.

Da diese Geschichte vor der Ehe Georgs und Johannas endet, kann Die gute Ernte als ihre thematische Fortsetzung gelten. Auch hier durchzieht das Thema des Leidens und Durchhaltens der Menschen viele Szenen. Der junge Waise, der vom Herzog erzogen wird, lernt in seiner Studienstadt Wittenberg die Luthertochter kennen. Ihre Liebe zueinander wird durch die verschiedenen Lebensabschnitte bis hin zur Vollendung der Elternrolle verfolgt. Dabei ist die Muhme Annke immer, wenn nicht direkt, so doch durch ihr Sorgen oder durch ihre Backwaren zugegen. Da ihr Verlobter von den Tartaren erschlagen wurde, blieb ihr nur diese Rolle im Leben (VII,129). Am Ende der Erzählung aber ist die Kraft der Ehefrau dahin, und sie ahnt ihren Tod, während die Muhme nach wie vor allen Anforderungen gewachsen bleibt. Wieder wird die ostpreußische Szene durch ein Zeit- und Sittengemälde eindrucksvoll belebt. Der letzte Handlungsabschnitt veranschaulicht schließlich die gute Ernte und deutet auf die Beziehung zwischen Glück und einer guten Ehe hin. Beide soll der Mensch dankbar genießen, da das Leben voller Schicksalsschläge sein kann, die sich nicht abwenden, sondern allenfalls - wie im Falle der Muhme Annke - durch aufopfernde Güte mildern lassen.

Ein über diese Probleme der Lebensbewältigung hinausreichendes Sittengemälde stellt die komplexe Novelle Die Fahrt dar. Sie faßt in exemplarischer Weise - die jeden Geschichtslehrer begeistern sollte - Ereignisse mehrerer Jahrhunderte in das Geschehen einer Nacht zusammen. Es handelt sich um die Wende von der pruzzischen Zeit zur Ordensherrschaft, wobei sogar schon die protestantische Reformation anklingt. Eine Vielfalt geschichtlicher Fakten spielt hinein: die einstige Freundschaft des pruzzischen Adels mit den die neue Zeit repräsentierenden Rittern, der spätere Pruzzenaufstand, die damals übliche Dienstbarkeit der Kriegsgefangenen, der außerehelich Geborenen und der nach christlichem Recht Schuldigen, das Einsickern christlicher Bräuche in pruzzische Familien, die beginnenden Mischehen zwischen Pruzzen und Deutschen, Einzelheiten des Ordenslebens und natürlich die pruzzischen Todesriten mit dem Totenopfer. Das alles ist durch die karikaturistisch dazugestellten Fremden - den englischen Earl und den Burgunder - wirkungsvoll kontrastiert und in das zeitgenössische Europa hineingestellt.

Den Verlauf der Ereignisse in der Novelle kann man kurz umreißen. Eine Gruppe von Ordensherren und ihren Knechten ist bei einer Inspektionsreise in einen Schneesturm geraten und findet auf dem Sitz des letzten Pruzzenherzogs Zuflucht. Dort werden sie Zeugen seines Todes und der Opferung seiner Tiere und seiner Familie. Eine große Fülle von Einzelerfahrungen macht diese Nacht zum Wendepunkt vieler Schicksale.

Zu den aufschlußreichsten Handlungsreihen gehört das Erlebnis des dicken Ordensherrn Zabel. Er sieht neben dem Sterbebett des Herzogs seine Jugendliebe Gertrudis wieder, die von den Wenden geraubt und als Sklavin ins Litauische verkauft worden war. Da ihre Anziehungskraft für ihn über die Jahre nicht nachgelassen hat, ist er bei ihrem Anblick kaum noch seiner Sinne mächtig. Da läßt sie ihn durch ihren Mönch zu sich rufen, und er entflieht mit ihr auf ihren Sitz ins Litauische. Nicht weniger dramatisch ist die Begegnung der jüngeren Herzogstochter mit dem Ritter Zorn. Der Ehemann der älteren Schwester hatte sie nach pruzzischem Brauch mitheiraten müssen, und nach dessen Tode galt sie nun auch als seine Witwe. Aber der Ritter Zorn interessiert sich auffallend für sie und bemüht sich auch um sie, als sie dem Todesopfer entgehen will und zu den Rittern flieht. Als der Hauskomtur dem Ritter Zorn befiehlt, sie und die Lusche zum Kloster zu geleiten, errötet sie. Mehr aber hören wir nicht von dem sich anbahnenden Liebesverhältnis. Auch die intimen Beziehungen zwischen Rudi von Kienheim, dem quicklebendigen Schwaben, und Lusche, der Pruzzin, werden durch die Order des wohlmeinenden Hauskomturs gefördert. Offenbar ist das Kloster nicht die letzte Station ihres Lebens.

Während uns der Hauskomtur einerseits als freundlicher Helfer begegnet, so bleibt er doch andererseits angesichts der ritualen Opferung der Kinder merkwürdig untätig. Aber als Sternkundiger greift er vielleicht gerade deshalb nicht ein, weil er das Schicksal als entscheidende Macht betrachtet. So

fällt dem von der Schlacht her unheilbaren Skurdas die schicksalsgestaltende Rolle zu. Am Rande nicht nur des Todes, sondern auch einer Kulturepoche, weist er die Forderung des Volkes nach dem Tod der Ordensbrüder zurück und befolgt den heidnisch-pruzischen Opferritus. Das Schicksal, das so seinen Lauf nimmt, erscheint auch als die einzig ehrenwerte Lösung.

Wenn man irgendeine der Erzählungen Agnes Miegels als Operntext wählen wollte, so müßte es diese sein. Menschen und Dinge sind hier besonders geschickt vereinzelt, und die Handlungsführung ist so nahtlos, daß fast jede Stelle rückblickende und fortführende Elemente vereinigt. Es ist zweifellos Miegels Meisternovelle. Sie mit der Judenbuche der Droste zu vergleichen, wie es Heinz-Georg Kyritz vorschlägt, muß wohl von diesen Faktoren ausgehen, nicht von Einzelheiten des Inhalts oder der Aussage³⁶.

Eine dem Hauskomtur ähnliche Schicksalsauffassung kommt in dem kleinen Stück Tine Sudaus Erzählung auf volkstümlich-einfache Weise zum Ausdruck. Der Vater fährt mit Tine und ihrem Bruder eines Frühlingsmorgens zum Fischfang aus. Da beginnt eine Leiche hinter dem Boot herzutreiben. Trotz der Warnungen, der See nicht ihr Eigentum zu nehmen, erbarmt er sich und bringt den Toten in die Erde. Morgens muß Tine in den Dienst. Sie bangt sehr um den geliebten Vater. Tatsächlich ergreift schon bei der nächsten Ausfahrt eine Böe das Boot und wirft es um. Der Vater treibt erst nach Tagen an, aber Tine kann nicht zu seinem Begräbnis und wird immer bedrückter. Eine Erscheinung beruhigt sie endlich, denn im Grunde bewunderte sie den Mut des

Vaters, der mit den unreflektiert-abergläubischen Worten:

"'Der liebe Gott weiß meine Stunde'" (V,94) das tut, was er für richtig hält.

Bei der Bewältigung von Schicksalsschlägen helfen außer der aufopfernden Mitmenschlichkeit auch die traditionellen Bräuche. Jeder gehört in seiner bestimmten Rolle zur Gesellschaft und die vom Brauchtum geregelte Funktion gibt ihm Sicherheit und dem Leben Farbe.

Der feste Glaube an die Prädestination des Schicksals, der bei der calvinistischen Tradition der Familie Miegel nicht überrascht, kommt sehr vielgestaltig zum Ausdruck. Der ist aber der Grund, warum der sein Schicksal selbst bestimmende Held fehlt. Auch das Kopfzerbrechen über den Sinn irdischen Strebens ist nicht gestaltet. Stattdessen tun die Menschen im stolzen Bewußtsein ihres Eigenwertes das, was sich als ihre Pflicht erwiesen hat. Damit teilt Agnes Miegel den Determinismus vieler Schriftsteller seit Emile Zola, betont aber das Schicksalhafte vor dem Sozialen oder Biologischen und gibt ihm ihre versöhnliche Wendung.

Wie sich das im Einzelnen auswirkt, fällt bei ihrer Bearbeitung des Motivs der Kindmörderin auf. Engelke läßt sich mit dem Jäger eines ostpreußischen Grafen, Jädtke, ein und tötet sein heimlich geborenes Kind. Als der Totgeglaubte zurückkehrt, stößt ihr Leugnen ihn so ab, daß er die Verlobung löst. Mehrere Jahre später sehen wir sie als tatkräftige Wirtschafterin eines großen Gutshaushalts wieder, wo sie sich auch die Zuneigung des kleinen Hoferben gewonnen hat. Da kommt die Nachricht vom

Nahen eines Trupps Tartaren. Bei der Flucht der Hofleute bleibt sie zurück, um noch das letzte zu ordnen und kommt so in die Lage, den zurückgelaufenen Kleinen zu retten. Ihr bleibt nichts, als sich bis zum Abziehen der Mörder mit dem Kind im Arm in den Schilfrand des eiskalten Sees zu stellen. Zu dieser Anstrengung kommt noch die Qual, den Kinderkopf über dem Wasser zu sehen, so wie damals an der Regentonne. Diese Buße wird durch die endliche Vereinigung mit Jädtkes besiegelt. Das ist jedoch nur im Titel, Engelkes Buße, erwähnt. Engelkes Stolz, der sie verlockte, ihr Schicksal selbst zu bestimmen, hat sich zu Ausdauer gewandelt, die belohnt wird. Das Heldentum besteht also im Leiden zu einem bestimmten Ziel, nicht in der eigenmächtigen Handlung. Christliche Elemente spielen dabei nur eine sehr untergeordnete Rolle.

Lotte in der gleichnamigen Kurzgeschichte ist bei ihren jungen Jahren ebenso kräftig und bringt die Kleinen und die kranke Mutter vor den Russen in Sicherheit, wie sie es dem Vater versprochen hat. Wie sie dazu außer seiner Rolle auch seine Kleidung auf sich nehmen muß, ist anschaulich gestaltet. Die fröhliche Tatkraft des Bäckergehilfen in Die Mahr ist demgegenüber, wie auch andere Elemente der Erzählung, leicht wunderbaren Ursprungs.

So vereinzelt mag Agnes Miegels Schicksalsauffassung schwer zu verstehen sein, in der spannenden Handlung einer Erzählung überzeugt sie aber. Sie ist ein integraler Teil dieser geschosenen Welt, fasziniert und beruhigt. Die Menschlichkeit dieser Welt, in der für alle - auch Unverheiratete, Kranke und Bettler -

ein Platz ist, leuchtet vielen Miegelschen Hauptpersonen aus den Augen und macht das Einheitliche ihres Charakters aus. Es gibt also keinen eigenmächtigen Helden, sondern nur einen tatkräftigen Erfüller der Vorsehung.

E. Leben und Tod

Es gehört zu einem Weltbild, in dem das Schicksal eine alles weise vorherbestimmende Macht ist, daß der Tod den Menschen nicht unvorbereitet überfällt. Daß das Käuzchen den vom Tode Gezeichneten ruft, wird im Volksmund auch heute noch behauptet. Bei Miegel hört sich der Sterbende auch geheimnisvoll beim Namen gerufen. Ein übernatürliches Wissen um ihr frühes Ende kennzeichnet die Mädchen Dorothee und Nora und schafft so eine heimliche Spannung auf ihren Tod hin. Sie aber scheinen ihr drohendes Schicksal furchtlos als gottgegebene Tatsache hinzunehmen.

Der Sinn des Sterbens ist das Thema der Kurzgeschichte Das Gesicht. Im Traum protestiert eine Mutter zweimal gegen den ihr angekündigten frühen Tod ihrer Zwillingsöhne. Beim zweiten Male überwindet sie Gram und Hader und bittet: "'Laß sie uns, bis sie und wir wissen, wofür sie sterben.'" (V,259) Die nächste Vision zeigt der Mutter ihre erwachsenen Söhne in Soldatensärgen. Der Tod wirkt hier besonders fordernd, weil diese Vision nur den Höhepunkt einer Reihe von drohenden Gefahren bildet, denen Mutter und Kinder während einer Bahnfahrt begegnen. Das Gesicht ist eine sehr gradlinig zielstrebige Kurzgeschichte, die nachdrücklich die Unausweichlichkeit des Schicksals veranschaulichen will.

Der Todesgang beginnt bereits im ersten Satz mit der vagen Warnung: "Noch war Frieden ..." (V,260). Es ist die Ankündigung drohenden Unheils, das in unheimlicher Weise einen Gutshof

heimsucht. Der alte Kämmerer glaubt es personifiziert in der Gestalt des vorigen Gutsherrn erkannt zu haben. Schließlich erscheint es als Brand und am Ende als eine Seuche, der die gesamte Zuchtherde zum Opfer fällt. Der Zug dieser vom Tode gekennzeichneten Tiere am Gutshause vorbei in die unausweichliche Vernichtung, das stumme Leiden der Kreatur, vergegenwärtigt der zuschauenden Familie die Macht des Schicksals gegenüber dem Leben.

In einundzwanzig der einunddreißig Erzählungen des dritten und vierten Bandes der Gesamtausgabe ist der bevorstehende oder tatsächliche Tod einer Person ein Teil des dargestellten Geschehens. Das ist aber nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß nach Miegels Weltanschauung dem Menschen Leben und Tod unverrückbar vorherbestimmt sind. Diese Überzeugung ermöglicht nicht nur innere Sicherheit und Seelenruhe, sondern auch eine gewisse Einsicht in den Sinn des Lebens und in die Zukunft. Die Menschen, die so denken, hadern nicht viel mit ihrem Schicksal. Und da sie es nicht besonders fürchten, macht es ihnen auch nichts aus, die Zukunft durch solche Formen des Hellsehens wie Traumdeutung, Handlesen und Astrologie zu erkunden.

Diese eigenartig vertrauliche und gefaßte Haltung gegenüber den Schicksalsmächten faßt die alte Tante Mechthild in Die Last in die folgenden Worte des Scheidens zu ihrem Großneffen:

'Ob du wiederkommst, das steht bei Gott. Dann bin ich schon lange bei den Meinen. Nun gehe ich bald, und es ist gut so. Dann bin ich denen hier nicht ein Hindernis, wenn das Schwere übers Land kommt, das ich im Traum sah -' (IV, 300)

Andere derart "Wissende" sind die Markgräfin Elisabeth in Herbst-

abend, der Priester in Blume der Götter, Malone in Die schöne Malone, Margaret in Besuch bei Margaret und der Mönch in Die Padrona erzählt.

Margaret, die letzte Dienerin des alten irischen Geschlechts, aus dem die Urgroßmutter des jungen deutschen Architekten stammte, hat seinen Besuch vorhergeahnt (IV,234,248/49). Sie weiß auch um die Macht der Verstorbenen und anderer Geister. Eine Gruppe derselben, hauptsächlich Vorfahren der Familie, erscheint dem Gast bei Nacht. Am Morgen ist Margaret tot. Sie ist - wie ihre Verwandten es interpretieren - für ihn "mit den Stillen mitgegangen" (IV,267). Der junge Deutsche ist inzwischen zu seiner Ähnlichkeit auch gefühlsmäßig einer von der Familie geworden. Er fühlt sich in dem alten Turm sonderbar heimisch. Nirgends als in dieser Traumerscheinung ist Agnes Miegers Jenseitsglauben so klar ausgedrückt.

An andren Stellen lassen nur einige Andeutungen diesen Glauben ahnen. In Die Fahrt sprechen zwei Ordensbrüder über das Drüben, als wäre es eine Selbstverständlichkeit, und einer der beiden ist sicher, daß er seine jung verstorbene Frau dort wiedersehen werde (III,159). In Die Reiter im Schloß kommentiert die Gelähmte beim Anblick des brennenden Gebäudes: "'Nun haben die armen Seelen Ruhe gefunden'" (IV,370) und meint damit die Wilden Jäger, die in manchen Weihnachtsnächten dort zechten und spielten. Wenn Verstorbene hier und an anderen Stellen (Der Todesgang, V,263 und Katrinchen, VII,300) erscheinen, so ist das in Jugenderfahrungen der Dichterin vorgebildet (vergl. Piorreck, S. 30-32). Es findet aber auch in der popularisierten

Vermischung heidnischer und thomistischer Elemente Unterstützung, die die Grundlage manchen Aberglaubens darstellt. Agnes Miegel hatte offenbar (vergl. Piorreck, S. 162/63 und 276-84) die Vorstellung, daß die Seele nach dem Tode ihre körperliche Identität bewahrt und im Verband der Familie bleibt. Sie kann sich aber frei in einem Luftraum zwischen Himmel und Erde bewegen, besonders, wenn sie noch irdische Geschäfte oder Sorgen hat. Dann kann sie das irdische Geschehen nicht nur beobachten, sondern auch beeinflussen, wozu es ihr möglich ist, verschiedene Realitätsstufen einer irdischen Gestalt anzunehmen. Einige Miegelsche Erzählungen sind auf der Grundlage dieser Auffassung besser zu verstehen, vor allem Dorothee, aber latent ist sie hinter manchen Äußerungen ihrer Figuren vorhanden.

Andererseits stellt solche spirituelle Verbindung in die Vergangenheit auch eine zusätzliche Beschränkung des menschlichen Eigenwillens dar. Man muß nicht nur sein Schicksal akzeptieren, sondern auch die Wünsche und Warnungen Verstorbener erkennen und befolgen. Zwar äußert der alte Mensch gewöhnlich seine Wünsche vor dem Tode, wie zum Beispiel Tante Mechthild in Die Last, aber wer nicht dazu kommt, wie die Betrügerin Amalie in Das Bernsteinherz, der muß es anders tun, und so hat sie zum Abschied "an die Tür geschlagen" (III,252).

So zwingen gelegentlich auch Lebende ihren Mitmenschen ihren Willen auf, zum Beispiel, wenn fürsorgliche Frauen für Willenlose die Führung übernehmen, oder, wenn Bosheit ihnen eine übernatürliche Macht gibt. Allein der Eigensinn des Kindes Dorothee, der die Mutter so unangenehm an ihre Schwiegermutter erinnert, daß

sie sich eine zeitlang von dem Kind abwendet, paßt nicht in dieses Schema.

Das Leben der Menschen in Agnes Miegels Geschichten geht im allgemeinen auch unter den erhöhten Anforderungen dramatischer Ereignisse einen friedlichen, man möchte fast sagen abgeklärten Gang. Es gibt kein Kopfzerbrechen über sich oder die Welt, keinen durch Zweifel erschütterten religiösen Glauben oder Glauben an andere Menschen, keine Auflösung der emotionalen Sicherheit in der Umgebung und kein Aufbegehren gegen das Schicksal. Selbst die beiden mehr psychologischen Ehegeschichten Der Federball und Verena enthalten keine selbstzerfleischenden Anklagen. Wo Gefühlsregungen dargestellt sind, sind sie liebevoll auf den anderen gerichtet, was bei einem Vergleich mit Arthur Schnitzlers Die Toten schweigen klar wird. Da betont die Darstellung Angst und Sorgen der Frau um sich selbst in solchem Maße, daß das jede Motivierung für den Ehebruch verdrängt. So kann die der Anlage der Story nach inkonsequente Versöhnung des Ehepaars am Ende doch noch überzeugen.

Die einzige längere Grübelelei bei Agnes Miegel stellt den Wanderprediger in Das Osterwunder bei der Totenwache dar. Aber auch sein Nachdenken ist zum großen Teil in Wahrnehmbares umgesetzt. Ebenso dominiert in den Ehegeschichten die Spiegelung. Zusätzlich ist jede durch eine Binnenerzählung oder Binnenhandlung akzentuiert. In Der Federball hört Madame Poirier von ihrer Nachbarin an der Riviera deren Jugendstreich erzählen, in dem sie einen jungen Offizier um ein Stelldichein prellte. Darüber kam ihr nach der Heirat die Reue, weil sie nun die Macht

der Liebe erkannte. Dieser Offizier, der den Dienst quittiert hatte und Mönch geworden war, erweist sich als der Bruder Madames, dessen Austritt aus der menschlichen Gesellschaft sie nie verwinden konnte. Diese bereut nun ihr schnelles Zutrauen zur Nachbarin und besonders die Anlage des Pförtchens zum Nachbargrundstück. Der Federball, der es krönt, steht für den herübergeflogenen Federball der Töchter, der zum Anlaß ihrer Bekanntschaft wurde. Derselbe hatte Madame aber auch schmerzlich an ihren Bruder erinnert. So ist er als Titel der Geschichte angemessen, als Handlungsmotiv oder als Symbol für die Aussage fehlen ihm Tiefe und Entwicklung.

Die Erzählung Verena hat mehr Gewicht, als diese von der erregbaren, aber lebensfrohen und unkomplizierten Natur Madames bestimmte Geschichte. Die junge Frau Verena wird von ihrem als Spieler herumreisenden Mann nicht geliebt. Er kann sich aber mit ihrer Schönheit Eintritt in die Kreise der Reichen verschaffen. Die Erzählung beginnt am Morgen nach einer durchspielten Nacht, in der er alles verloren hat. Auf dem Heimweg läd ein lombardischer Graf das Ehepaar auf sein Schloß in den Bergen ein. Das erzählt er seiner Frau bei der Heimkehr. Sie will aber nicht ohne ihn hinfahren. Bei der Malerin nebenan, deren Mann in der Nacht gestorben ist, sieht sie alle Zeichen einer harmonischen Ehe. Das ist die Binnenhandlung, die sich in der elsässischen Hochzeitsmünze der Frau symbolisiert. Die Inschrift: "'Der Wasser konnt' zu Wein verkehren, kann auch des Ehstands Weh verwehren.'" (IV,330) bekommt auch für das Spielerpaar Bedeutung. Als Verena ihrem Mann ihre Liebe gestanden

hat, willigt er in eine Reise in ihr Weinhäuschen am Bodensee ein und interessiert sich plötzlich auch für den Spruch. Für diese Wandlung setzt das lebensvolle Rom die Stimmung, besonders eine Szene der Einleitung, wo zwei bunt beschriebene Karren in einer engen Gasse nicht aneinander vorbei kommen, nach einigem Geschrei aber lachend ausweichen und weitertröten.

Am klarsten zeigt die Erzählung Das Lösegeld Agnes Miegels Glauben an eine Fortsetzung des Lebens als höchsten Wert, woraus den Menschen Trost und Ausdauer zufließen. Es handelt sich um die Rückkehr der jungen Lene, die von Tartaren in die Sklaverei verkauft worden war. Es ist aber nicht die wirkliche Kaufsumme, auf die der Titel anspielt, sondern der Beitrag jedes der Beteiligten. Die Erzählzeit umfaßt den Wartetag, den Abend der Ankunft und die Nacht danach. Die Verwandten sind sehr enttäuscht, als statt des jungen Mädchens, das sie in Erinnerung haben, eine Frau mit drei kleinen Kindern auf sie zutritt. Die Muhme faßt sich aber schnell und erkennt in dem kleinen Jungen eine Ähnlichkeit mit dem getöteten Neffen. Lene erzählt, wie sie im Vergleich zu anderen immer Glück gehabt hat. Viele sind gestorben, andere mußten ihre Kinder zurücklassen. Dazu mußte sie aber verschiedenen Männern gefügig sein, was sich vor den Augen der entsetzensstarrten Familie erweist, als der Offizier, der ihre Kinder frei gekauft hat, bei ihr sein "Lösegeld" holen kommt.

Diese Kinder geben der ganzen Erzählung ihren Sinn. Sie erinnern die Frauen an ihre Liebe zu Lene, zwingen sie, ihre Erschütterung vor den Lebensnotwendigkeiten von Nahrung und

Kleidung zurückzustellen und werden vielleicht auch den Vater aus seiner Starre befreien. Das abschließende Vorbeiziehen der "kurzen, hellen preußischen Sommernacht" (III,327) mit dem Erwachen des Vogelgezwitschers stellt alle Ereignisse in die von den Menschen geliebte Landschaft. Sie trägt die Menschen noch, wenn bürgerliche Moraltraditionen und ihre Ordnungen zerbrochen sind. Dies und die Hoffnung für die Zukunft der Kinder hilft das Schicksal ertragen.

Nicht nur in dieser Erzählung durchdringt die "Heimat" alle Menschen und Dinge. Das ganz unreflektierte Weltgefühl, das alle Miegelschen Figuren aus ihr gewinnen, ist mehr, als die Summe aller rational wahrnehmbaren Wirklichkeitselemente. Geschichte und Tradition bringen ebenso wie die Hoffnung auf die Zukunft eine zeitliche Dimension hinzu. Auf diesem Hintergrund kommt eine eigentliche Tragik in Miegels Prosa nicht auf. Stattdessen sind viele Darstellungen von einer Elegie durchzogen, die in der Dichterin unbestimmter Ahnung vom Ende dieser Welt immer stärker wurde. Wie finden bei Agnes Miegel eine Naturverbundenheit, die an Eichendorff erinnert, einen Determinismus, der dem ebenfalls calvinistischen C. F. Meyer ähnelt, und eine leicht Raabesche Resignation. In dem knappen Gewand der sachbetonten Sprache entsteht aus diesen Faktoren etwas ganz spezifisch Miegelsches.

Dieses Miegelsche im Ton scheint in den nach 1947 entstandenen Stücken verloren zu sein. So lange zog ihr Aufenthalt in Dänemark noch das Erfassen des Ausmaßes der Katastrophe hinaus. Wir finden zwar immer noch Verdichtungen auf kleinem Ausschnitt

aus der Wirklichkeit, geschickte Verteilung der Handlungsmotive und dingbetonte Darstellung, aber die Ereignisse sind nicht mehr in den größeren Raum von Landschaft und Geschichte eingespannt und ihre Aussage verliert das allgemein Gültige. Diese bei ihr neue Atmosphäre des Unbehausten macht einige der späten Stücke sehr modern. Es scheint aber, als sei mit dem Verlust eines Teils ihrer Realität, der Heimat, auch ein Teil ihres Wesens verstummt.

Zum Beispiel hat das Sterben nicht mehr seinen alten Sinn. Wo Agnes Miegel es jetzt darstellt, ist es nur kreatürliches Leiden. In dem Stück Der kleine Hund ist ein Dackel bei einer ostpreußischen Siedlerfamilie noch ein Jahr lang dem Tod entgangen, der ihn dann von den Händen der Russen doch ereilt. In Die Stunde im Winterwald beobachtet ein Halbwüchsiger den Tod eines verunglückten Keilers, ohne ihm helfen zu können. Ohne ihren traditionellen Trost wird nun auch die Trauer zum Thema, zum Beispiel die der Flüchtlingsfrau um ihren Nachkömmling in Unschuldige Kindlein.

Die Mitmenschlichkeit der früheren Thematik wandelt sich nun zu einem resignierten, aber dickköpfigen Weitermachen. Man lebt hauptsächlich der Erinnerung, die in seltenen Stunden der Gemeinsamkeit, wie zum Beispiel in Der weite Weg erwähnt wird, das alte Glück noch einmal aufleuchten läßt. Erstaunlich unwichtig ist dabei der Trost des christlichen Glaubens. Es scheint, als sei mit der Basis von Landschaft und Familienverband, die vorher die vielen Bräuche zu Festen und Schicksalschlagen trug, auch der Sinn der Bräuche abhanden gekommen. Einige Gedichte gestalten aber den Trost der Frömmigkeit.

Geburt und Tod sind die häufigsten Motive in Agnes Miegels Prosa. Dabei folgt alles dem transzendenten Plan, der ihm seinen Platz und seinen Sinn gibt. So liegt ein starkes Element der Sicherheit in dieser Welt, selbst wenn alles Gehen ein "Todesgang" ist. Diese Sicherheit enthält sogar genug Trost, um unkontrollierte Trauer nicht aufkommen zu lassen. Das Leben ist fest in die Zusammenhänge von Diesseits und Jenseits, von Leben und Plan, von Dingwelt und Luftraum gebettet, in die man auch Einsicht gewinnen kann. So lebt man ruhig und abgeklärt seinen Pflichten, bis der dinglichen Untergrund dieser Welt verschwindet. Mit dem Verschwinden des Landes, aus dem dies typisch Miegelsche der Aussage wuchs, verliert es sich selbst.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Agnes Miegels Sprachgestaltung zeigt eine eigenartige Betonung der Dinge, die sich von allem unterscheidet, was in dieser Beziehung bei anderen Dichtern und Schriftstellern zu beobachten ist.

Die Wortwahl der Romantiker ist noch rhetorisch-übertreibend, nicht realistisch³⁷. Sie gibt allen Darstellungen etwas Opalisierendes, das eine übernatürliche Welt schafft, in der traumhafte Geschehniszusammenhänge und magische Wirkungen der Dinge vorherrschen. Selbst Eichendorff mit seiner starken Bindung an die Natur ist da keine Ausnahme. Seine Landschaften sind immer wie von einem hohen Berge gesehen, wobei selbst Menschen zu rein dekorativer Bedeutung absinken können. Stifter nähert sich mit einer ähnlichen Vogelperspektive schon mehr der kartografischen Treue. Die statische Ruhe macht seine Landschaften aber zu einem von Menschen unberührten ewig Gleichen, von dem alle Gefühle wie Tauperlen ablaufen.

Das spätere neunzehnte Jahrhundert begann, die kleinen Gegenstände des Alltags zu betonen. Es machte sie nun aber ganz zu Bestandteilen der Menschenwelt, die sich in ihnen offenbaren und sie spiegeln sollte. Insofern weisen auch die Realisten mit ihrem Wortreichtum und ihrer Mehrdeutigkeit über den Gegenstand hinaus³⁸. Das führte in seinen flachsten Beispielen zum Konversationston, dem Bildungsglanz wichtiger wurde als das Wesen des Dargestellten.

Es gibt jedoch einzelne Beispiele im neunzehnten Jahrhun-

dert, die in der einen oder anderen Weise mit Miegelschen vergleichbar sind. So hat Jeremias Gotthelf in der Rahmenhandlung von Die schwarze Spinne ein Sittengemälde des Bauernstandes gegeben, das an ähnliche Bilder der Dichterin erinnert. Durch die Bedeutsamkeit der Dinge und Bräuche kommt bei Gotthelf der Wille zum Ausdruck, diese traditionelle Lebensform zu erhalten und zu fördern. In dieser didaktischen Absicht unterscheidet er sich aber ebenso von Miegel wie in seiner an anderen Stellen durchbrechenden Symbolsprache.

Im zwanzigsten Jahrhundert kommen sich Hofmannsthal und die Dichterin in der kondensierten Kürze ihrer Dingdarstellung stellenweise sehr nahe. Hofmannsthal durchsetzt aber seine Bilder mit einem ganz spezifischen Intellektualismus, der vom Dinglichen wegführt und auf sein andersartiges Darstellungsziel hinweist.

Miegels Beherrschung des Dinglichen äußert sich in ihrer Gegenstandsorientiertheit, in ihrer volksnahen Schlichtheit und in der pointierten Kürze der Wortwahl und der Stilformen; dann auch in der Auswahl der Ansichten, die wahr, nachvollziehbar und ganz auf die Wahrnehmung eingestellt sind. Auch ihre Thematik ist fest in der Dingwelt verankert. Aus diesem Grunde ist es instruktiv, einen kurzen Seitenblick auf Goethe zu werfen. Bei allem Unterschied in der Wortwahl und in der Geistigkeit der Aussage erinnert die Leuchtkraft der Miegelschen Dingdarstellung an Goethes Verwendung des unscheinbar Alltäglichen in Hermann und Dorothea. Auch dort prägt sich die Gegeben-

heit gesicherter Verhältnisse in solcher beschaulichen Dinglichkeit aus, und auch dort übernehmen Dinge in einer leicht nachzuempfindenden Weise den Ausdruck von Gedanken und Gefühlen.

Noch in einer anderen Weise besteht eine Ähnlichkeit zwischen Goethe und der Dichterin. Wie Goethe in seinem Märchen, so gestaltet auch sie in einigen ihrer Erzählungen Mythengestalten, Traumassoziationen und unkausale Zusammenhänge, als ob es sich um wahrnehmbare Realitäten handle. So wird der Übergang von der Wirklichkeit zur Traumwelt fließend, und es entsteht der Eindruck, daß kein Unterschied zwischen den beiden bestehe. Wenn übernatürliche Zusammenhänge so als "Quasi"-Dinge dargestellt sind und beide Welten gleichsam auf derselben Ebene liegen, hat der Leser sie auch als solche zu akzeptieren. Da dies dem logisch Denkenden schwer fallen kann, ist nach Wegen der Erklärung zu suchen. Einmal hilft die von Ingarden ausgebreitete Ansicht, daß dem Gestaltungswillen des Dichters alles gleichermaßen Material werde, unabhängig davon, wie das Gegenstück in der natürlichen Welt vorkommt. Zum anderen deutet das aber auf die "Beseelung aller sinnlich Wahrnehmbaren"³⁹, die später weiter verfolgt werden soll.

Ein anderer Gedankengang kann zum gleichen Ziel führen: Agnes Miegels Bemühung um die dinglichen Einzelheiten strahlt genau wie die Goethes eine verhaltene, aber klare Menschlichkeit aus. Bei Miegel fließt dieser Eindruck aus zwei sehr verschiedenen Quellen. Die erste ist die Darstellungsweise, nach der so viele Szenen ganz durch die Augen und anderen Sinne eines Beteiligten gesehen sind. Die Persönlichkeit dieser Zeugen wurde

dabei so völlig ausgeschaltet, daß seine Reaktionen die Darstellung der Fakten nicht beeinflussten. Der Zeuge wurde gleichsam zum Medium des Geschehens. Dieser Bann des Geschehens ließ erst nach, wenn die Vorgänge ein Aufatmen erlaubten. Dann wurden auch Randerscheinungen, wie die Possierlichkeit von Kindern oder Tieren, hineingezogen. Die Menschen, durch deren Augen wir die Szenen sehen, sind zumeist unkomplizierte, leicht zu beeindruckende Naturen, die weder reflektieren noch artikulieren können.

Die zweite Quelle jener Menschlichkeit ist die Tatsache, daß Dinge immer Geschichte haben. Aus dem Wesen der Personen, die die Dinge geschaffen oder lange mit ihnen zu tun gehabt haben erwächst ihnen eine Eigenart, die gleichsam wie ein Duft an ihnen haftet. Diese Eigenart geht über die Geschichten hinaus, die sich in einer Familientradition an Dinge knüpfen können, sie ist auch mehr als der persönliche Stil, an dem man den Hersteller erkennen kann. Die Eigenart macht die Dinge menschenähnlicher, "beseelt" sie. Das offenbart sich aber nur besonders wahrnehmungsfähigen Menschen. Sie können bei der Wahrnehmung eines Dinges seine Eigenart in eidetischer Schau mitsehen. Dichter sind oft solche Menschen.

Wenn Agnes Miegel Dinge in ihrer Welt sieht, dann erlebt sie offensichtlich Ereignisse mit, die ihnen menschenähnliche Eigenart und darum Geschichte gegeben haben. So hat der verlandete Drausensee südlich von Elbing in ihrer Seele das Bild der Wikinger erweckt, die einst an ihm hausten (VII,109). Ein Bernsteinherz mit einem gefälschten Einschluß hat sie zu der

Geschichte inspiriert, in der die Schicksale des Steinschneiders von Herzog Albrecht mit denen der Betrügerin Amalie sich verbanden (III,225 ff.). Und die Fontana Trevi in Rom hat in ihr den Abschiedsmorgen der jungen deutschen Maler lebendig gemacht (IV,304).

Eine derart bildgebundene Darstellung bleibt notgedrungen starr und gewinnt nur wenig Spannung aus der Dramatik des Geschehens. Der Faden der epischen Handlung wird stattdessen so direkt wie möglich - manchmal sogar ohne Übergang - von einer bildlichen Verdichtung zur anderen geführt. Die leuchtende Bildlichkeit dieser Konzentrationsstellen ist zugleich Bild des Geschehens und Verdichtung der Aussage. In den längeren Erzählungen haben wir hier die Szenen, die einen Handlungshöhepunkt markieren, in den mehr berichtenden kurzen vielleicht nur einen Ruhepunkt von der Länge einiger Sätze. Die Szenen zeichnen sich gerade nicht durch einen dramatischen Austausch aus, sondern durch die Art, in der das Geschehen sich in Gesten oder Gefühlsäußerungen der Beteiligten umsetzt. Einige Kurzgeschichten können wie eine lange ununterbrochene Szene gestaltet sein, deren Intensität nur gelinde fluktuiert. Szenen wie Berichte sind aber immer genau lokalisiert, haben ihr eigenes Profil und besitzen Gewicht im Verlauf des Ganzen.

Schon in der Thematik wurde der Zwang der Umstände als Ausdruck des unabwendbaren Schicksals beobachtet. Hier erhält er nun auch noch seine Betonung durch die Herrschaft des Dinglichen. Aus Dingen - Gestirnen, Handlinien oder heiligen Riten - fließt dem "Wissenden" Einblick in dieses Schicksal zu. Dinge

geben dem Menschen aber auch seine Sicherheit, um in seinem Dienst an der Notwendigkeit Selbsterfüllung und Glück zu finden. Dieses Glück ist am größten, wenn es vom Verstand nicht gestört wird. Deshalb ist es nur solchen Menschen erreichbar, die aus dem Gemüt heraus leben und die zum Beispiel die Forderungen der Bräuche und überlieferten Handlungen zu jeder Gelegenheit erfüllen, ohne sich in Sorgen um den Sinn ihrer Handlungen zu verlieren. Hier liegt die Wurzel für die Ähnlichkeit der Miegelschen Frauenfiguren, die im Dienst am Nächsten Erfüllung gefunden haben.

Wir haben eine Reihe von Phänomenen beobachtet, die alle in dieselbe Richtung zu weisen scheinen:

- (1) Die Dichterin macht stilistisch keinen Unterschied in ihrer Darstellung der natürlichen und der übernatürlichen Welt.
- (2) Die Darstellung betont diejenigen Personen, die das Geschehe direkt, medial und unreflektiert wahrnehmen.
- (3) Die Dichterin hat Zeugnisse ihrer eigenen direkten, medialen und unreflektierten Wahrnehmung von Welt hinterlassen.
- (4) Eine schicksalhafte Dinglichkeit stellt den Menschen unbittlich unter ihren Zwang.
- (5) Der Zwang wie die Geborgenheit der Dinglichkeit sind nur Menschen wahrnehmbar, die in einem naiven Weltverhältnis leben.

Diese Beobachtungen münden in einer offenbar ganz persönlichen Auffassung der Dichterin von der "Beseeltheit" alles Dinglichen, durch die jedes Ding Anteil an der Weltseele und ihren Zielen hat. So ist es gleichgültig, ob von einem Ding mehr

seine natürliche oder mehr seine übernatürliche Seite gezeigt wird, denn beide sind Teile desselben Dinges. So unterliegt das Ding aber auch demselben Bann des Geschehens wie alles andere Beseelte und kann auch eine Erinnerung an Ereignisse bewahren. Daraus können sich diese Ereignisse dem Verständigen noch nach langer Zeit erschließen.

Daß Dingliches solche Funktionen übernimmt, ist allerdings mit den wissenschaftlichen und intellektuellen Erkenntnismethoden des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts nicht zu bemerken. Dazu braucht der Mensch Einsicht in den ursprünglichen Zusammenhang aller Dinge, der zum Beispiel Goethe noch selbstverständlich gewesen ist. Nur hatte Goethe in seiner Suche nach den Urphänomenen ein sehr viel stärker durchgebildetes Denksystem für den Zusammenhang von Natur und Weltseele, das ihn nicht nur poetisch, sondern auch wissenschaftlich inspirierte. Auch ist Miegel nichts von dem Dialogischen anzumerken, das das Denken Goethes so lebendig machte. Bei den Romantikern beginnt sich die Seele schon aus den Dingen zu entfernen und teilweise in eine eigene magische Welt zurückzuziehen. Bei

Annette von Droste-Hülshoff hat noch einmal eine volksnahe Auffassung vom Zusammenhang alles Weltlichen und Überweltlichen Ausdruck erlangt. Doch überschattet hier die starre Herrschaft der Nemesis das Richtige und Gute des So-Seins, das bei Agnes Miegel so tröstend herrscht. Vielleicht zeigt dieser Unterschied bei der Ähnlichkeit der beiden Frauen einen Gegensatz wie den zwischen dem oft neblig-grauen Westphalen und der sonnigen Klarheit Ostpreußens.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hat sich die Seele so völlig aus den Dingen entfernt, daß der Materialismus auch die dichterische Gestaltung zu beherrschen begann. Wenn wir nun bei Agnes Miegel, deren Prosa erst nach der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu erscheinen begann, von einer "Beseeltheit" des Dinglichen sprechen, so dürfen wir das nicht als weltanschauliche Spekulation oder bewußtes Philosophieren verstehen. Es handelt sich einfach um ein durch persönliche Erfahrungen unterstütztes ursprüngliches, vielleicht kindliches Weltgefühl, das nur deshalb so überrascht, weil es heutzutage nicht mehr zur dichterischen Gestaltung zu gelangen pflegt. Unreflektiert ist es auch heute noch in Zivilisationen latent, die in großer Nähe zu Natur und Mythos leben.

Unter dem Blickwinkel des Symbolismus erweist sich Agnes Miegels "Beseeltheit" des Dinglichen als vollwertiger Ersatz. Statt sich in bestimmte Dinge zu konzentrieren, durchdringt die Aussage alles Dingliche und macht es transparent genug, um an die Stelle der Symbolik zu treten.

ANMERKUNGEN

Zur Einleitung:

- 1 Das Ostpreußenblatt, März 7, 1964, zit. in: Heinz-Georg Kyritz, "Das Unbewußte im Dichtungserlebnis Agnes Miegels", The German Quarterly, 44 (1971) S. 59-60.
- 2 In demselben Brief setzt sie fort: " ... so sorgfältig ich dann auch arbeite, wenn die Gestalten, die mich jahrelang erfüllten, nun auch die Gestalt gewinnen, die ich ihnen als Gedicht oder in einer Erzählung geben kann." Kyritz, S. 59/60.
- 3 In innerer Verwandtschaft wie im Bewußtsein ihrer Andersartigkeit fühlte sie sich ihr verbunden, vergl. Agnes Miegel, Gesamtausgabe, Band VI, "Märchen und Spiele" S. 162, 202, 206. Miegels Werke sind im Folgenden im Text zitiert, und zwar als Bandzahl und Seitenzahl so: VI,162.
- 4 Ein autobiographisches Zeugnis zu diesem Wechsel findet sich in dem 1955 geschriebenen Stück Nachklang und nennt es: " ... mit demselben Ernst und Verantwortungsgefühl geschrieben, mit dem ich nun auch meine Verse feilte." VI,210.
- 5 Vergl. Anni Poirrecks ausführliche Darstellung aller Aspekte dieses Themenkreises in der Biographie Agnes Miegel, Ihr Leben und ihre Dichtung (Düsseldorf) 1967, S. 183-203.
- 6 So ausgedrückt in Die Last, IV,300.
- 7 "Ihre Heimatgeschichten sind idyllische Verklärung der Wirklichkeit", Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart (Leipzig) VEB Bibliographisches Institut, 1968, Bd. 2, S. 153. Vergl. auch: Piorreck, S. 256-257.
- 8 Geschichte der deutschen Literatur (Signum Taschenbücher) o. J., S. 89.
- 9 Dichtung und Dichter der Zeit (Düsseldorf) 1963, S. 793.
- 10 Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur (München) 1965, S. 431.
- 11 Agnes Miegel und ihre Balladen (Diss. Breslau) 1929.
- 12 Key-words in the Language of Agnes Miegel (Diss. Urbana) 1942.
- 13 Leben, was war ich dir gut (München) 1965, S. 111.
- 14 Ebda, S. 112.

- 15 Vergl. Ina Seidel in Leben, was war ich dir gut, S. 11-16.
- 16 Kyritz, S. 58-68.
- 17 Piorreck, S. 250.
- 18 Zur Methodik der Literaturwissenschaft (München) Nymphenburger, 1968.
- 19 Ebda, S. 169.
- 20 Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Tübingen) 1965, S. 229.
- 21 Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (Bern) 1954, S. 281.
- 22 René Wellek und Austin Warren, Theory of Literature (New York) 1956, S. 156.
- 23 Ingarden, S. 26.

Zum Text:

- 1 Im Folgenden verkürzt zu Die Fahrt.
- 2 Vergl. die häufigen Zusammensetzungen: kornblumenblau III,220, schwarzblau III,145, dunkelblau III,58, stahlblau III,348,365, vergißmeinnichtblau V,14, bergwasserblau III,220, glasklar V,242 und glashell VII,173.
- 3 Verwirrung der Gefühle (Frankfurt/M) 1960, S. 62.
- 4 Ernst Wiechert, Die Flöte des Pan (München) 1953, S. 69.
- 5 Karsten Kurator (New York) 1915, S. 4.
- 6 Der Hochwald (Leipzig) 1907, S. 8/9.
- 7 Der Schimmelreiter (Boston) 1908, S. 20.
- 8 Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, S. 431.
- 9 Otto Ludwig, Ludwigs Werke (Leipzig) Meyers Klassikerausgabe, 1925, Bd. 3, S. 10.
- 10 In: Deutsche Erzähler (Leipzig) 1933, S. 18.
- 11 Ingarden, S. 169.
- 12 Stefan Zweig, Legenden (Frankfurt/M) 1956, S. 37.

- 13 Ernst Wiecherts Hauptfigur ist ein Mann, der in poetischer Gefühlsschwärmerei zwischen dem Verhältnis zu einer Gleichgesinnten und seiner Familie schwankt. Da die Verachtung seiner halb erwachsenen Kinder ihm besonders schmerzhaft ist, hat er sich zu dieser Zurechtweisung entschlossen, eine seiner wenigen Taten. Solche Thematik ist Miegel völlig fremd.
- 14 In : Leben, was war ich dir gut, S. 112.
- 15 Thomas Mann, Mario und der Zauberer (New York) 1937, S. 95.
- 16 Vergl. z.B. die Landschaft als Gegenstand der gestaltenden Veränderung bei Goethe, als typischer Rahmen des Geschehens bei den Romantikern, aus dem Vogelflugblick bei Stifter.
- 17 Theodor Storm, Psyche (New York) 1913, S. 3.
- 18 In: Sämtliche Werke, Bd. VI "Erzählungen, theoretische Prosa" (Frankfurt/M) 1963, S. 49.
- 19 In: Hermann Kesten, Unsere Zeit (Köln) 1956, S. 170.
- 20 Clara Viebig, Kinder der Eifel (Berlin) 1908, S. 6.
- 21 Günter Grass, Katz und Maus (Hamburg) 1963, S. 13.
- 22 Zusammengefaßt nach Roman Ingarden, S. 89-91.
- 23 Vergl. Ivo Braak, Poetik in Stichworten (Kiel) 1964, S. 18-22: der Vergleich ist statt metaphernverwandt dort eine Form des Bildes. - Wolfgang Kayser rückt ihn in die Nachbarschaft von Gleichnis und Parabel, Das sprachliche Kunstwerk, S. 123. - Ludwig Reiners' Stilkunst (München) 1961, S. 519 stellt ihn mit anderen Mitteln der Veranschaulichung unter die Überschrift "Die Kunst zu lehren". - Gero von Wilpert's Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart) 1964 faßt den einen Funktionsbereich als "Mittel zur Erhöhung der Anschaulichkeit" und den anderen als "Knappheit der Skizzierung" im Gegensatz zu Gleichnis und Parabel zusammen. - Elisabeth Römer beschreibt die Funktion des Vergleichs bei Miegel: "mit einem treffenden Vergleich ... gibt sie ihren Menschen Gestalt" Leben, was war ich dir gut, S. 112.
- 24 Vergl. Arthur Schnitzler, Die Toten schweigen in: Deutschland erzählt (Frankfurt/M) 1965, S. 19-34. Vergl. auch: R. M. Rilke, Die Turnstunde in: Unsere Zeit, S. 52-54.
- 25 Hermann Stehr, Der Schindelmacher (Leipzig) vor 1929, S. 3.
- 26 "Das Kind trat aus der Höhle hervor, mit glänzend befriedigten Augen" Deutsche Erzähler, S. 32.

- 27 Dargestellt nach Ingarden, S. 270-306.
- 28 Vergl. Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle (Wiesbaden) 1954, S. 19-21.
- 29 Ebda, S. 24.
- 30 Ebda, S. 18.
- 31 Ebda, S. 21.
- 32 Gero von Wilpert, S. 364.
- 33 Für den literarhistorischen Hintergrund vergl. Piorreck, S. 236/7.
- 34 Achim von Arnim, Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau, In: Deutsche romantische Prosa (New York) 1965, S. 79-101.
- 35 Conrad Ferdinand Meyer, Der Schuß von der Kanzel (Boston) 1905, S. 8.
- 36 Kyritz, S. 64.
- 37 Marie Luise Gansberg, Der Prosa-Wortschatz des deutschen Realismus (Bonn) 1966, S. 1.
- 38 Gansberg nennt das "Extrem-Wortschatz", ebda, S. 5.
- 39 Kyritz, S. 62.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Primäre Literatur

- Miegel, Agnes. Neue Gesamtausgabe. 7 Bde, Düsseldorf, Diederichs.
Bd. I: "Gesammelte Gedichte" 3. Aufl. 1952.
Bd. II: "Gesammelte Balladen" 3. Aufl. 1953.
Bd. III: "Stimme des Schicksals" 1967.
Bd. IV: "Seltsame Geschichten" 2. Aufl. 1965.
Bd. V: "Aus der Heimat" 3. Aufl. 1954.
Bd. VI: "Märchen und Spiele" 1955.
Bd. VII: "Mein Weihnachtsbuch - Truso - Heimkehr" 1965.

B. Monografien

- Böer, Ludwig. Agnes Miegel und ihre Balladen. Weißwasser O.-L. Hampel, 1929.
- Gause, Fritz. Geschichte des Preußenlandes. Leer, Rautenberg, 1966.
- Günter, Albrecht u.a. Deutsches Schriftstellerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weimar, Volksverlag, 1961.
- Fechter, Paul. Agnes Miegel, eine preußische Frau. Berlin, Frundsberg, 1933.
- , Geschichte der deutschen Literatur. Gütersloh, Mohn, o.J.
- Krieger, Erhard. Agnes Miegel: Leben und Werk. Bad Homburg vor der Höhe, das Viergespann, 1959.
- Kunisch, Hermann. Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. München, Nymphenburger, 1965.
- Kyritz, Heinz-Georg. "Das Unbewußte im Dichtungserlebnis Agnes Miegels" The German Quarterly, 44, 1971, S.58-68.
- Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig, VEB Bibliografisches Institut, 1968.
- Meidinger-Geise, Inge. Agnes Miegel und Ostpreußen, Würzburg, Holzner, 1955.
- Pietzner, Ruth. Die Natur im Werk Agnes Miegels. Diss. Rostock, 1937.
- Piorreck, Anni. Agnes Miegel. Ihr Leben und ihre Dichtung. Düsseldorf, Diederichs, 1967.

Soergel, Albert und Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Bd. II, Düsseldorf, Bagel, 1963.

Wagner, Ruth Maria hrsg. Leben, was war ich dir gut. Agnes Miegel zum Gedächtnis. München, Gräfe und Unzer, 1965.

Woodbridge, Margaret. Key-words in the Language of Agnes Miegel. Diss. Urbana, 1942. Ms.

C. Sekundäre Literatur

Braak, Ivo. Poetik in Stichworten. Kiel, Hirt, 1965.

Büchmann, Georg. Geflügelte Worte. Stuttgart, Reclam, 1956.

Deutschland erzählt. Sechsvierzig Erzählungen. Frankfurt, Fischer, 1965.

Gansberg, Marie Luise. Der Prosa-Wortschatz des deutschen Realismus. Bonn, Bouvier, 1966. 2. Aufl.

Grass, Günter. Katz und Maus. Hamburg, Rowolt, 1963.

Hauptmann, Gerhart. Sämtliche Werke. Bd. VI: "Erzählungen, theoretische Prosa" Frankfurt, Ullstein, 1963.

Hermand, Jost. Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft. München, Nymphenburger, 1968.

Himmel, Helmuth. Geschichte der deutschen Novelle. Bern, Francke, 1963.

Hofmannsthal, Hugo von, hrsg. Deutsche Erzähler. Leipzig, Insel, 1933.

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, Niemeyer, 1965, 3. Aufl.

Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, Francke, 1954.

Kesten, Hermann, hrsg. Unsere Zeit. Eine Anthologie, Köln, Kiepenheuer, 1956.

Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden, Steiner, 1954.

Ludwig, Otto. Ludwigs Werke. Bd. 3. Leipzig, Bibliografisches Institut, 1925.

Mann, Thomas. Mario und der Zauberer. New York, Harper, 1937.

- Meyer, Conrad Ferdinand. Der Schuß von der Kanzel. Boston, Ginn, 1905.
- Pfeiffer, Johannes. Wege zur Erzählkunst. Hamburg, Wittig, 1960.
- Reichmann, Eberhard hrsg. Deutsche romantische Prosa. New York, Holt, 1965.
- Reiners, Ludwig. Stilkunst. München, C.H. Beck, 1961.
- Salm, Peter. Three Modes of Criticism. Cleveland, U of Western Reserve Press, 1968.
- Shumaker, Wayne. Elements of Critical Theory. Berkeley, U of Cal Press, 1964.
- Stehr, Hermann. Der Schindelmacher. Leipzig, Reclam, vor 1929.
- Stifter, Adalbert. Der Hochwald. Leipzig, Max Hesse, 1907.
- Storm, Theodor. Karsten Kurator. New York, Holt, 1915.
- , Pole Poppenspüler. Lahr, Kaufmann, 1947.
- , Psyche. New York, Oxford U Press, 1913.
- Viebig, Clara. Kinder der Eifel. Berlin, Fleischel, 1908.
- Wellek, René und Austin Warren. The Theory of Literature. New York, Harcourt, 1956.
- Wiechert, Ernst. Die Flöte des Pan. München, Desch, 1953.
- Wiese, Benno von. Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf, Bagel, 1956.
- Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, Kröner, 1964.
- Zweig, Stefan. Legenden. Frankfurt, Fischer, 1956.
- , Verwirrung der Gefühle. Frankfurt, Fischer, 1960.



MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03056 7428