

Dekadenz als literarische Vorlage

Ein dekadenter Vergleich des Todes in den Werken von Tezer Özlü und Hugo von Hofmannsthal ¹

Aziz Can Güç , Ankara

Öz

Epik Dekadan Diyalog. Tezer Özlü ve Hugo von Hofmannsthal'in Eserlerinde Ölümün Dekadan Karşılaştırması

Bu çalışmanın amacı, Tezer Özlü ve Hugo von Hofmannsthal'in eserlerinde edebi çöküşü incelemektir. Bunun için seçilen *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *672. Gecenin Masalı* eserlerinde ölüm hermenötik yöntem aracılığı ile incelenmektedir. İncelemeye dayanak oluşturan görüşler ise Bourget ve Bahr'ın Dekadan Edebiyatı üzerine olan görüşleridir. Bourget toplumu organizmalara benzetmektedir ve kıyaslamaktadır. Bu bağlamda Bourget toplumun ortaya koymuş olduğu normlara karşı çıkılması halinde organizmanın çökmesine neden olacağını ileri sürmektedir. Bununla birlikte Bahr'ın *Romantik der Nerven*, *Hang nach dem Künstlichen*, *Sucht nach dem Mystischen* ve *Zug ins Schrankenlose* ana motif seçiminde ana kriterlerdir.

Seçilen motifler pasajlara ayrılarak dekadani örnekleri göre incelenmiş ve yorumlanarak karşılaştırılmıştır. İki eserden de görüldüğü gibi, Dekadan Edebiyatın zamana bağlı olmadığı saptanmaktadır, şayet eserler aynı döneme ait değildirler. Eserleri birleştiren tek unsur sapmaya olan eğilimdir. Tıpkı Huysmanns'ın romanı *A rebours*'un da dediği gibi; akıntıya karşı.

Anahtar Sözcükler: Bahr, Bourget, Çocukluk, Dekadan, Dekadan Edebiyat, Hugo von Hofmannsthal, Masal, Ölüm, Tezer Özlü.

Abstract

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Dekadenz als literarische Vorlage in den Werken von Tezer Özlü und Hugo von Hofmannsthal zu untersuchen. Hierbei wird der Tod in den Werken *die kalten Nächte der Kindheit* und *das Märchen der 672. Nacht* mit Hilfe der hermeneutischen Methode analysiert. Anhaltspunkt für die Analyse ist die Dekadenzdichtung nach Bourget und Bahr. Bourgets Vergleich der Gesellschaft mit Organismen und deren Verfall im Falle einer Verweigerung der Kooperation sind neben Bahrs *Romantik der Nerven*, *Hang nach dem Künstlichen*, *Sucht nach dem Mystischen* und letztlich dem *Zug ins Ungeheure und Schrankenlose* Hauptuntersuchungskriterien bei der Motivselektion.

Die ausgesuchten Motive werden in Passagen ausgeschnitten und den dekadenten Vorgaben gemäß interpretiert und kontrastiv verglichen. Man sieht, dass die Dekadenzdichtung nicht zeitengebunden ist, da beide Werke verschiedenen Epochen angehören. Was sie vereint, ist einzig und allein der Hang zur Abweichung, wie auch Huysmanns Roman *A rebours* es sagt, nämlich gegen den Strich.

Schlüsselwörter: Bahr, Bourget, Dekadenz, Dekadenzdichtung, Hugo von Hofmannsthal, Kindheit, Märchen, Tezer Özlü, Tod.

Einsenddatum: 17.04.2018

Freigabe zur Veröffentlichung: 30.06.2018

¹ Das Kooperationsseminar mit der FAU Erlangen zum Themenbereich Dekadenz in Türkischer und Deutscher Literatur diente als Ansporn für diese Arbeit.

Einführung

Der Begriff *Décadence* entwickelt sich im späten 19. Jahrhundert als ein antibürgerliches und anticlassizistisches Literaturkonzept der Moderne. Für eine lange Zeit trug der Begriff eine negative Bedeutung. Erst mit Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal* (1857) wandelte sich die Bedeutung allmählich. Die Dekadenz ist keine Epoche, sondern eher eine Bewegung, die progressive Strömungen wie den Impressionismus, den Ästhetizismus und Ähnliches beeinflusste und hauptsächlich gegen den Naturalismus war. Da die *Décadence* keine Epoche war und in zahlreichen Bereichen der Kunst großen Zuspruch fand, ist es schwer, bestimmte Merkmale aufzuzählen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die *Décadence* keine Eigenschaften aufzuweisen hat. Folgende Merkmale der *Décadence* können festgestellt werden (vgl. Meid 2001: 106).

Die Dekadenz entsteht als *Fin de Siècle* (dt. Ende des Jahrhunderts) in Frankreich und wird in Deutschland gegen 1890 gebraucht. Im deutschsprachigen Raum hat Hermann Bahr im Jahre 1891 einen Novellenband mit dem Titel *Fin de Siècle* herausgebracht (vgl. Bourget 1833: 3-5).

Gegen die Jahrhundertwende 1890 und nach der Jahrhundertwende 1914 war es keine Seltenheit, dass es mehrere simultane Stile in der Kunst gab. Man kann daraus folgern, dass diese verschiedenen Stile sich gegenseitig beeinflusst und sich teils auch widersprochen haben. Als Stilvertreter der Jahrhundertwende können der Jugendstil, der Impressionismus, der Symbolismus und die Dekadenzdichtung genannt werden. Diese Stilrichtungen hatten alle jedoch eines gemeinsam, und zwar, dass sie gegen den Naturalismus waren, dessen Ziel es war, die Realität Objektiv wie möglich darzustellen, wobei die Welt, so natürlich wie es nur ging, dargestellt wurde. Die Dekadenzdichtung war gegen die Formel $Kunst = Natur - x$ von Arno Holz, die schlaggebend für den Naturalismus war. Löst man diese "Formel" auf, steht das x für den Autor. Gemeint ist damit, dass man das Künstliche in einem Kunstwerk, also den Künstler und dessen Subjektivität, so wenig wie möglich zu Augen bekommt. Das Ergebnis dieser Gleichung sollte somit Null betragen, also $Kunst = Natur$. Die Dekadenzdichtung ist gegen diese Gleichung. Sie bevorzugt das Artifizielle in der Kunst. Später erschafft Baudelaire das Konzept des *l'art pour l'art* (dt. Kunst für Kunst). Ziel hier ist, dass die Künstler die Realität im Gegensatz zum Naturalismus so künstlich wie möglich darzustellen versuchen. Wurde die Natur noch zuvor bewundert und erstrebt, wird sie in der dekadenten Dichtung als banal und abstoßend empfunden. Eine Artifizielle, anorganische Kunst wird zum Ideal. Der Künstler wird zum Hauptdarsteller und reißt sich von den bindenden Idealen des Naturalismus frei und tritt wieder in den Vordergrund.

Rousseau verwendet den Begriff "Décadence" mit der Bedeutung von politisch-moralischem Verfall. Demnach sieht Rousseau die Dekadenz als ein "Fäulnisprodukt einer Verderblichen Zivilisation" an (vgl. Koppen 1973: 23). Später betrachtet Baudelaire die Dekadenz als eine Gegenbewegung zur Industrialisierung. Baudelaire nach steht das Ideal eines ästhetischen Daseins gegenüber der künstlichen Schönheit. Er sieht die dekadente Dichtung als feine, in allen Facetten als eine hochwertige Dichtung, und nicht eine, die dem literarischen Verfall ausgesetzt ist. Die dekadente Dichtung ist fern von der klassischen Dichtung. Das Konzept *l'art pour l'art*, also *Kunst für Kunst*, verfestigt sich (vgl. Bourget 1833: 3-5).

Mit J. K. Huysmans Roman *A Rebours* [*Gegen den Strich*] aus dem Jahr 1884 verfestigt sich der Begriff von Frankreich aus in ganz Europa (vgl. von Wilpert 1969: 154). Die Bewegung gegen den Mainstream steht somit gegen alles Natürliche, das in der Zeit hauptsächlich verwendet wurde.

Paul Bourget bezeichnet mit dem Begriff Dekadenz den Zustand einer Gesellschaft, die Individuen beinhaltet, die für eine systematische Gesellschaft ungeeignet sind. Bourget vergleicht die Gesellschaft mit einem Organismus, der sich in kleinere Organismen zerlegen lässt und diese in Zellen aufteilt und diese Zellen als gesellschaftliche Zellen betrachtet. Ihm nach müssen alle Zellen zusammenarbeiten, damit der Organismus am Leben bleibt. Würden die gesellschaftlichen Zellen aufhören zusammenzuarbeiten, würde ein Chaos, eine Anarchie entstehen. Der Organismus hört auf gesund zu funktionieren. Das Resultat ist der Verfall des Organismus. Bourget nach kann sich der gesellschaftliche Organismus dies nicht leisten. Wird die individuelle Zelle durch Außeneinwirkung beeinflusst, verfällt sie der Dekadenz (vgl. Bourget 1833: 14). Bourget vergleicht somit die Gesellschaft mit Organismen und Zellen, deren Zusammenspiel für die Aufrechterhaltung des Organismus wichtig ist. Der Organismus bildet hier die Gesellschaft, die gesellschaftliche Zelle den gesellschaftsorientierten Menschen. Würde der gesellschaftsorientierte Mensch sich zur seiner Individualität wenden, würde das Zusammenspiel nicht mehr funktionieren und somit wäre ein gesellschaftlicher Verfall nicht abzusehen sein.

Dekadenz nach Bahr

Hermann Bahr gilt als der Popularisator der Dekadenz im deutschsprachigen Raum (vgl. Kafitz 1987: S.9). Bahr hat versucht die Dekadenz zu segmentieren, indem er die vier grundlegendsten Merkmale charakterisiert hat. Ihm nach ist die *Décadence* eine "Romantik der Nerven", sieht in ihr einen "Hang nach dem Künstlichen", zum Dritten eine "Sucht nach dem Mystischen" und letztlich einen "Zug ins Ungeheure und Schrankenlose" (vgl. Bahr 1894: S. 19-26).

Diese Einteilung kann folgenderweise erläutert werden:

Romantik der Nerven: Bahrs Einteilung der Dekadenz deutet darauf hin, dass sich die Dekadenten mehr für das Innere des Menschen interessierten, d.h. dass das Interesse wieder auf dem Subjekt liegt und nicht wie im Naturalismus das Natürliche nachgeahmt und angestrebt wird. Dekadenzdichter suchen anstelle der Gefühle nur Stimmungen auf. Nicht nur die äußere Welt, sondern alles andere im Menschen, das nicht Stimmung ist, also Gefühle, werden verschmäht (vgl. Bahr 1894). Man ist auf der Suche nach dem inneren Menschen. Das Innere wird jedoch nicht mit Hilfe des Geistes und des Gefühles, sondern mittels der Nerven ausgedrückt. Die Dekadenzdichter steigern somit die Sensitivität und treffen auf den richtigen Nerv, der durch die Ausrichtung auf das Innere des Menschen erreicht zu sein scheint, im richtigen Zeitpunkt.

Der Hang nach dem Künstlichen: Zusammen mit der Entfernung vom Natürlichen kommt die Würde des Menschen zum Vorschein. Die Natur wird so weit wie möglich vermieden. Folgendes Zitat aus Huysmans Roman *A Rebours*, das der Charakter Jean Floressas des Esseintes von sich gibt, erläutert die Abneigung gegenüber der Natur:

Die Zeit der Natur ist vorbei; die ekelhafte Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel hat die aufmerksame Geduld der Raffinierten endlich erschöpft (Huysman 1978: 32)

und ist nach Bahr “das reichste und deutlichste Beispiel der *Décadence*” (Bahr 1894: 23) und ein Zeichen dafür, dass mit dem Hang zum Künstlichen alles Natürliche in der dekadenten Dichtung ausgemerzt worden ist.

Die Sucht nach dem Mystischen: Bahr zufolge wird hier nach Allegorien gesucht. Alles soll einen geheimen Sinn haben, der nur von Kennern gesehen werden kann. “Die Zaubereien des Mittelalters, die Rätsel der Halluzinierten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimat der Menschheit reizen sie unablässig” (Bahr 1894: 23).

Der Zug ins Ungeheure und Schrankenlose: Der Dekadenzdichter möchte immer den Menschen an sich allein durch die Kunst ausdrücken und ihn mit Wahrheit und Schönheit, Glauben und Freude, Wissenschaft und Kunst vereinen (vgl. Bahr: 1894: 24).

Die kalten Nächte der Kindheit

Özlüs Roman besteht aus 5 Kapiteln. Diese sind wie folgt: Etwas über mich, Zu Hause, Schule und Schulweg, Leo Ferrés Konzert und Wieder am Mittelmeer.

Die Schriftstellerin erzählt über ihr Leben und schildert all das, was sie zu dem gemacht haben, was sie bis dato geworden ist. Die im ganzen Roman präsenten und für ihren Nervenzustand verantwortlichen familiären Zustände und der psychische Druck innerhalb der Familie und das disziplinäre und autoritäre Verhalten ihres Vaters werden geschildert. Das elterliche Haus, das sich im Stadtteil *Saraçhane* von Istanbul befindet, ist heruntergekommen. In diesem Haus mit drei Zimmern wohnen die Eltern, die Mutter des Vaters, der ältere Bruder und die Cousine. Die Protagonistin ist unzufrieden mit ihrem Leben, was sie in einen depressiven Zustand versetzt. Diese depressiven Zustände sind der Grund dafür, dass die Protagonistin später ein Leben in Verhaltensstörungen führen wird. Die meiste Zeit verbringt sie im Haus mit ihrer Schwester, was zu homosexuellen Beziehungen führt und auch später mit ihren Cousins kein Ende finden wird.

Der Vater ist ein Mann, der streng nach Regeln lebt. Der pensionierte Lehrer ist ein Aficionado des Militärs. Die Protagonistin kritisiert immer wieder diese etatistische Haltung des Vaters und, da sie sich durch ihre Umgebung gelangweilt fühlt, hat Sehnsucht nach einer anderen Welt. Sie besucht eine Klosterschule im Stadtteil *Kuledibi* von Istanbul. Die schon von Kindheit aus nicht sehr fromme Protagonistin findet keinen Gefallen an dieser Schule und schon gar nicht an den Schwestern, die dort unterrichten und verspottet diese in Gedanken. Mit ihrer besten Freundin Günk kommt sie gut zurecht, obwohl sie bürgerlich ist. Später bekommt Günk ein Stipendium und geht nach Europa. Somit verliert die Protagonistin ihre beste Freundin. Nach Gunks Abreise begibt sie sich mit ihrer Schwester in das Nachtleben Istanbuls. Ihre sexuellen Triebe bringen sie dazu, mit jedem Mann zu schlafen. Die Protagonistin, die bereits sexuelle Erfahrungen mit ihrer Schwester und den Cousins gesammelt hat, möchte diesmal diese Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht sammeln. In einer dieser Nächte lernt sie Oğuz kennen, einen Säufer. Die Protagonistin ist in einem Konflikt

ihrer Gefühle verwickelt. Ihr nach ist der Begriff Freundschaft etwas vollkommen anderes. Ihr nach sollte man, wenn man einen Freund braucht, einen haben, der sich um den Kummer als auch um den Sex kümmert. Die Freundschaft mit Oğuz passt in dieses Schema. Bei einer Party lernt sie Willy kennen und möchte ihn, ohne es zu wissen warum, heiraten. Später heiratet sie Willy und geht mit ihm nach Deutschland. Sie ist immer noch depressiv, weil sie die Heirat gegen ihren Willen eingegangen ist. Sie möchte nicht an einen Menschen gebunden sein und merkt, dass sie Willy nicht liebt.

Eines Tages geht Willy nach Paris. Hier freut sich die Protagonistin, da sie sich ohne Willy glücklicher fühlt. Sie ist in ihrer Wohnung während seiner Abwesenheit frei und holt sich sogar einen fremden Mann in die Wohnung. Genau in diesem Augenblick kommt Willy in die Wohnung und ist enttäuscht, da er seine Ehefrau mit einem anderen Mann findet. Die Protagonistin findet Gefallen an dieser Szene. Später möchte sie sich von Willy scheiden lassen und möchte nie mehr heiraten. Darauf lernt sie auf Leo Ferrés Konzert Pirko kennen und heiratet diesen. Reue empfindend, verfällt sie in ihre Depression zurück und wird in die Psychiatrie eingewiesen.

Für die Protagonistin ist die Klinik Folter, da sie Elektroschocks bekommt und diese hasst. Von Krankenschwestern und -pflegern wird sie misshandelt. Nach ihrer Entlassung nimmt ihre Schwester Süm sie mit. Trotz ihrer Trennungen beginnt sie aufs Neue. Im letzten Kapitel zieht sich die Protagonistin zurück. Sie hat die Nase voll von Kliniken und Elektroschocks. Viele ihrer alten Freunde sind hier. Sie beneidet sie, denn das Leben derer ist im Gegensatz zu ihrem ordentlich. Nur sie ist diejenige, die mehrmals geheiratet und sich scheiden lassen hat und am meisten darunter litt... . Trotz all dem denkt sie den Richtigen gefunden zu haben. In den Nächten, in denen sie in seinen Armen liegt, denkt sie an die kalten Nächte der Kindheit, in dem alten Haus und erinnert sich nochmals an den Tod.

Das Märchen der 672. Nacht

Ein Kaufmannssohn, der beide Elternteile verloren hat, zieht sich mit 25 Jahren aus dem sozialen Leben zurück. Ihm fehlt es zwar an nichts, doch der Gedanke an den Tod geht ihm nicht aus dem Sinn. Den eigenen Tod stellt er sich als eine fürstliche Feierlichkeit vor. Er denkt über seine Dienerschaft nach und kommt zu dem Schluss, dass er von ihnen "wie Hunde" umzingelt ist. Seine alte Haushälterin hat eine junge, etwa um die 15 Jahre alte Verwandte ins Haus geholt. Der Kaufmannssohn denkt zu spüren, dass ihn das Mädchen meidet, ja sogar hasst, was die Haushälterin jedoch ablehnt.

Der Kaufmannssohn verlässt eines Tages sein Haus, was für ihn das Ende bedeutet. Der Diener des Kaufmannssohns wird wegen eines Verbrechens beschuldigt. Als der Kaufmann den Denunzianten zur Rede stellen möchte, findet er diesen nicht und verirrt sich in eine schlechte Gegend. Er betritt einen Juwelier, wo er seiner senilen Haushälterin einen Spiegel kauft. Später wird er von einem anderen Spiegel angezogen und denkt das junge Mädchen darin zu sehen. Danach wird er in ein Glashaus eingesperrt. Er flüchtet und findet sich in einem Kasernenhof wieder, wo er letztendlich durch einen Pferdetritt umkommt.

Der Tod als omnipräsentes Motiv in den Werken von Hofmannsthal und Özlü

Um in die geschichtliche Entwicklung des Todesmotivs einzugehen, muss man sich zuerst mit der Schöpfungsgeschichte befassen. Da jedoch der Tod zusammen mit der Menschheit etwas Fortwährendes ist, würde die Recherche der geschichtlichen Entwicklung des Todesmotivs den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Somit sollte angemerkt werden, dass dieser Aufsatz einzig und allein den Tod in den beiden Werken ausschließlich feststellt und sie nach Bahrs und Bourgets Dekadenverständnis mit der Hermeneutischen Methode analysiert.

Tezer Özlü und ihre Werke wurden bis heute noch nie unter dem Aspekt der Dekadenzdichtung analysiert. Deswegen stellt dieser Aufsatz den ersten seiner Art dar. Da zu diesem Thema weder in der deutschen noch in der türkischen Literatur ausführlich geforscht wurde, wird gehofft, dass dieser Aufsatz einen Beitrag zur Dekadenzdichtung in der deutsch-türkischen Literatur leisten wird.

Beide Werke sind umschlungen vom Todesmotiv. Bei Özlü ist das Motiv fast auf jeder Seite anzutreffen. Mal ist es ganz offen und deutlich, mal wird es dem Leser verschleiert präsentiert. Bei Hofmannsthal ist das Todesmotiv in zwei geteilt. Im ersten Teil wird er als ästhetisch gewertet, im zweiten Teil jedoch als etwas Hässliches.

Folgender Ausschnitt aus Özlüs Roman befragt den Sinn des Lebens. Die Protagonistin schildert, wie sie ihr Leben lang auf das Leben vorbereitet wurde. Jedoch weiß sie selber nicht, wie sie damit umgehen soll und befragt letztendlich, worauf sie eigentlich vorbereitet wurde und findet keine Antwort darauf, was als Indiz für eine Vorbereitung auf den Tod gedeutet werden kann.

Das Leben wurde uns als etwas Fremdes geschildert, das wir jetzt nur zu begreifen und zu verstehen brauchten, dessen wirkliches Erleben jedoch erst für spätere Jahre vorgesehen war. Es war wie eine Geographie-Stunde, in die man einen Globus mitbrachte. Kein Wort darüber, daß die Zeiten, in denen wir jetzt lebten, daß die Tage und Nächte Teil eben dieses Lebens waren. Nach einer ständig wiederholten Anschauung wurden wir immerzu vorbereitet. Doch worauf? (Özlü 1985: 35)

Das Haus im folgenden Abschnitt wird als "aus dem Leben entrückt" beschrieben. Es bekommt menschliche Züge in dem es *aus dem Leben entrückt* wird. Es ist ein Haus, dessen Atmosphäre es unmöglich macht, in ihm zu leben. Es wird als einsam und alt beschrieben, was als Indiz für den physischen Verfall gedeutet werden kann.

Wie kannst du hier nur allein wohnen? Das Haus ist doch so groß und still. Es ist doch völlig dem Leben entrückt. Ich würde mich hier fürchten. (...) Fürchtete ich mich denn? Wirklich, in dieser Atmosphäre konnte man nicht leben. Vor dem Haus sah ich, auch zu später Stunde, Schizophrene. Eine Straße mit Bäumen, doch ganz menschenleer. Schizophrene Männer mit weiblichen Gesichtern. Das Haus war riesig, einsam gelegen, alt. (Özlü 1985: 52)

Folgender Abschnitt aus dem Text von Hofmannsthal beschreibt die alte Frau, die trotz ihrer Alterserscheinungen, die darauf hindeuten, dass sie am Ende ihres Lebens ist, nicht sterben kann. Dasselbe Motiv kommt auch bei Özlü vor.

Die Haushälterin war eine alte Frau; ihre verstorbene Tochter war des Kaufmannssohns Amme gewesen; auch alle ihre anderen Kinder waren gestorben. Sie war sehr still und die

Kühle des Alters ging von ihrem weißen Gesicht und ihren weißen Händen aus. (HM: Z.59-62)

Ohne den Kopf zu heben, wußte er, daß die alte Frau an ihrem Fenster saß, die blutlosen Hände auf dem von der Sonne durchglühten Gesims, das blutlose, maskenhafte Gesicht eine immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen, die nicht absterben konnten. (HM: Z. 155-158)

Bei Özlü ist es der Vater der Hausbesitzerin, der gefühlte hundert Jahre hinter sich gelassen hat und auf den Tod wartet.

Im Erdgeschoss des Holzhauses lag schlohweiß der mehr als hundert Jahre alte Vater der Hausbesitzerin im Bett. (Özlü 1985: 13)

Beide Motive können als Indizien für den physischen Verfall gedeutet werden und dem Dekadenverständnis Bourgetts zugeordnet werden. Beide Senioren sind als Teil des gesellschaftlichen Organismus nicht mehr funktionsfähig. Somit ist deren physischer Verfall ein Zeichen dafür, dass der Organismus nicht mehr korrekt funktioniert und dem Verfall preisgegeben ist.

Der Tod als “Happy End”?

Der Tod als ein glückliches Ende kann in der folgenden Passage aus Özlüs Roman herausgedeutet werden, in der sie das Gedicht *Ein Gleiches* (1780) von Goethe im Dialog mit der Ordensschwester für sich sprechen lässt. Das Zentralmotiv des Gedichts ist der Tod, der hier mit der “Ruhe” ausgedrückt wird. Das Gedicht hat dekadente Züge, da Vögel schweigen und ist somit ein Indiz dafür, dass das Natürliche gemieden wird. Die letzten zwei Verse (7,8), deuten auf einen sehnsüchtigen Wunsch darauf hin, sanft und friedlich zu sterben. Trotz dekadenter Züge wird mit den Naturelementen eine harmonische Stimmung geschaffen. Somit wird dem Tod das Bedrohliche und Negative genommen und eine positive Konnotation gegeben.

Nach der täglichen religiösen Unterweisung, in der Deutschstunde, nahmen wir Goethes Gedichte durch:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Was bedeutet das, ruhest du auch? Es ist der Tod, liebe Schwester. Ja, der Tod. Der Mensch geht ein mit Gott. Jener heiligste Augenblick, in dem der Mensch vor Gott tritt. Das Wesentlichste der Existenz... Der Tod. Eins werden mit Gott. (Özlü 1985: 31)

Dasselbe Motiv ist auch bei Hofmannsthal anzutreffen. Wieder ein Wald, der mit dem Tod in Verbindung gebracht wird. Und wieder ist es ein “friedlicher” Tod. Der Kaufmannssohn vergleicht sich mit einem König, der sich auf der Jagd in einem Wald verirrt. Der Tod wird hier als *wunderbares Geschick* gesehen.

Er sagte: "Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße", und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekanntem Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: "Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod" und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens. (HM: Z. 47-54)

Die ästhetische Inszenierung des Selbstmords bei Özlü

Die ästhetische Inszenierung des Selbstmords bei Özlü kann anhand des folgenden Ausschnitts aus dem Roman nach der Ansicht Bahrs interpretiert werden. Die Sehnsucht, sich umzubringen, kann mit dem *Hang ins Schrankenlose* verglichen werden, die dunkle Nacht mit dem Mystischen.

Der Gedanke an den Tod ging mir nach. Tag und Nacht dachte ich nur daran, mich umzubringen. Ich hatte keinen besonderen Grund dafür. Entweder, man lebt, oder, man lebt eben nicht. Es war nur eine Sehnsucht. Eine Sehnsucht, die mich dazu trieb, daß ich versuchte, mich umzubringen. In einer dunklen Nacht stand ich zu später Stunde auf. Wie jede Nacht lagen alle in tiefem Schlaf. In der Wohnung war es kalt. Ich bemühte mich, ganz leise zu sein. Dann nahm ich nach und nach immer eine handvoll Tabletten ein, die ich mir seit Tagen aufgespart hatte. Damit ich mich nicht übergeben mußte, aß ich danach ein Marmeladenbrot. Ich war ein junges Mädchen und wollte, daß mein toter Körper schön aussehen sollte. Deshalb war ich den ganzen Tag mit Vorbereitungen beschäftigt gewesen. Mir kam es vor, als gäbe es Menschen, an denen ich mich mit meinem schönen Leichnam rächen wollte. Es gab eine Ordnung, gegen die ich mich auflehnte. Ich lehnte mich gegen all diese Wohnungen, Sessel, Teppiche, Musikstücke und Lehrer auf. Es gab Regeln, die ich nicht akzeptierte. Ein Aufschrei! Ich lasse euch diese kleine Welt. Ein Aufschrei! Dann ging ich leise ins Bett zurück. Es blieb nicht mehr viel Zeit, an den Tod und das Nichts zu denken. Die Bilder, die ich nun sah, erinnerten mich an Bunte Felder. Es gab nichts, was ich zu fürchten hatte. Ich rannte über die Felder. Es war, als lebte ich gar nicht in einer Stadt am Meer. Überall nur Felder. Ich war ganz allein, im hohen Gras, das sich im Wind wiegte. Gleich würde mich der Tod holen. (Özlü 1985: 19, 20)

Özlü inszeniert den Selbstmord auf einer ästhetischen Weise. Dass die Protagonistin vor dem Einnehmen der Tabletten ein Marmeladenbrot zu sich nimmt, ist dazu da, dass die "Todeskandidatin" sich nicht übergibt und mittels dem Erbrochenen sozusagen hässlich verendet. Die Protagonistin unternimmt Vorbereitungen, so dass ihr Körper auch nach ihrem Tod noch schön aussieht. Somit nimmt Özlü dem Tod das Makabre und macht ihn auf ihre Weise schön. Die Bilder, die sie beschreibt, unterstützen ihren Versuch und deuten darauf hin, dass das Leben danach viel bunter und friedlicher als das Jetztige ist.

Der Tod aus Hofmannsthals Sicht

Der Tod ist in Hofmannsthals Novelle fast in jeder Zeile aufzufinden. Wie sieht jedoch für Hofmannsthal der Tod aus? Im letzten Absatz *des Märchens der 672. Nacht* lässt sich dies feststellen:

Mit einer großen Bitterkeit starrte er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte. Diese innere Wildheit verbrauchte seine letzte Kraft. Ihn schwindelte, und für eine Weile schlief er wieder einen taumeligen schlechten Schlaf. Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer allein war, aber die Stimme versagte ihm. Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so

verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben. (HM: Z. 582-591)

In diesem Absatz kritisiert Hofmannsthal die Idealisierung der Welt. Der Tod, der idealisiert wurde, wird auf einmal gehasst. Der Tod, der zuvor wie schon oben genannt eine positive Konnotation hatte, wird grässlich zur Schau gestellt. Der Kaufmannssohn verendet auf grausamer Weise.

Der folgende Abschnitt zeigt eine entfernte jugendliche Verwandte der Dienerin, die einen Selbstmordversuch unternimmt und daran scheitert. Obwohl sie in der Pubertät ist, scheint ihr Körper jedoch, wie es im Text beschrieben wird, noch kindlich. Ihre dünnen Lippen werden als unschön und unheimlich beschrieben, was ihr späteres Verhalten unterstützt. Als das Mädchen aufwacht, verhält sie sich im wahrsten Sinne des Wortes dämonisch. Selbst die Farbe der Haut ändert sich ins Grüne, was die Hypothese des Dämonischen unterstützt.

Sie hatte mit seiner Erlaubnis eine entfernte Verwandte ins Haus genommen, die kaum fünfzehn Jahre alt war; diese war sehr verschlossen. Sie war hart gegen sich und schwer zu verstehen. Einmal warf sie sich in einer dunklen und jähen Regung ihrer zornigen Seele aus einem Fenster in den Hof, fiel aber mit dem kinderhaften Leib in zufällig aufgeschüttete Gartenerde, so daß ihr nur ein Schlüsselbein brach, weil dort ein Stein in der Erde gesteckt hatte. Als man sie in ihr Bett gelegt hatte, schickte der Kaufmannssohn seinen Arzt zu ihr; am Abend aber kam er selber und wollte sehen, wie es ihr ginge. Sie hielt die Augen geschlossen und er sah sie zum ersten Male lange ruhig an und war erstaunt über die seltsame und altkluge Anmut ihres Gesichtes. Nur ihre Lippen waren sehr dünn und darin lag etwas Unschönes und Unheimliches. Plötzlich schlug sie die Augen auf, sah ihn eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammengebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand, so daß sie auf die verwundete Seite zu liegen kam. Im Augenblick verfärbte sich ihr totenblasses Gesicht ins Grünlichweiße, sie wurde ohnmächtig und fiel wie tot in ihre frühere Lage zurück (HM: Z. 66-83)

Die nächste Passage beschreibt den physischen Verfall der zwei Alten aus der Sicht des Kaufmannssohnes, die davon selber nichts wahrnehmen. Die Schwere des Lebens wird hier im Zusammenhang einer tödlichen Bitterkeit mit einem beim Erwachen vergessenen Traum verglichen.

Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden, die er so gut kannte; und wie die beiden Mädchen in das öde, gleichsam lustlose Leben hineinlebten. Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Traum, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern. (HM: Z. 142-148)

Im nächsten Abschnitt wird dem Kaufmannssohn der Tod bewusst. Er fühlt, dass es vor dem Tod kein Entrinnen gibt, was ihn sich unwohl fühlen lässt.

Eine furchtbare Beklemmung kam über ihn, eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens. Furchtbarer, als daß sie ihn unausgesetzt beobachteten, war, daß sie ihn zwangen, in einer unfruchtbaren und so ermüdenden Weise an sich selbst zu denken. (HM: Z. 177-180)

Der Kaufmannssohn trifft das *dämonische* Mädchen des Öfteren. Dieses Mal sieht er sie in einem Spiegel. Der Spiegel spiegelt jedoch nicht das Reale und wiedergibt seine Umgebung auf eine bizarre Art. Das Mädchen erscheint aus der Tiefe, was den Tod

evozieren und die Hypothese des Dämonischen unterstützen kann. Dass der Spiegel geneigt ist, also auf den Boden zeigt, kann daraufhin gedeutet werden, dass der Kaufmannssohn nicht das Irdische, sondern eine Unterwelt sieht. Somit könnte der Spiegel eine Art Portal sein, der das Dämonische mit dem Irdischen verbindet.

Das kleine Mädchen begegnete ihm nur hie und da auf der Treppe oder im Vorhaus. Die drei anderen aber waren häufig mit ihm in einem Zimmer. Einmal erblickte er die Größere in einem geneigten Spiegel; sie ging durch ein erhöhtes Nebenzimmer: In dem Spiegel aber kam sie ihm aus der Tiefe entgegen. Sie ging langsam und mit Anstrengung, aber ganz aufrecht: Sie trug in jedem Arme eine schwere hagere indische Gottheit aus dunkler Bronze. Die verzierten Füße der Figuren hielt sie in der hohlen Hand, von der Hüfte bis an die Schläfe reichten ihr die dunklen Göttinnen und lehnten mit ihrer toten Schwere an den lebendigen zarten Schultern; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den kalten, harten Haaren, bewegten sich neben den atmenden Wangen und streiften die schönen Schläfen im Takt der langsamen Schritte. Eigentlich aber schien sie nicht an den Göttinnen schwer und feierlich zu tragen, sondern an der Schönheit ihres eigenen Hauptes mit dem schweren Schmuck aus lebendigem, dunklem Gold, zwei großen gewölbten Schnecken zu beiden Seiten der lichten Stirn, wie eine Königin im Kriege. Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. (HM: Z. 187-206)

Der Tod aus Özlüs Sicht

Die folgenden zwei Ausschnitte aus Özlüs Buch zeigen, wie ein Selbstmord aussehen könnte. Özlü inszeniert hier den Suizid mit der Hilfe von Willy. Er nimmt die Pistole, hält sie sich an die Schläfe und tut so, als ob er sich erschossen hätte.

Weil ich nicht allein bleiben wollte, wohnte ich bei Willy. Auf einem Regal über dem Kopfende seines Bettes hatte er verschiedene Pistolen. Eines Tages stand er auf, hielt sich die Pistolen an die Schläfe und sank, als wäre er getroffen, als stürbe er, langsam zu Boden. (Özlü 1985: 56)

Der zweite Abschnitt zeigt den "Gruppensuizid", der nach dem Ende der Beziehung der Protagonistin zu ihrem Geliebten geplant wird. Es kommt ihr so vor, als ob sie ihre Liebe nach dem Geschlechtsakt umbringt und ihr Geliebter zu einem Toten wird. Der Tod wird zwar als keine Lösung gesehen und trotzdem wird er aber auch nicht abgelehnt. Die Gedanken an die Leichen nach dem gemeinsamen Tod können herausgelesen werden. Der Protagonistin nach soll man das Paar im Garten begraben, was aber keiner machen wird.

(...) Ich kann ohne dich nicht leben. Natürlich kannst du das. Jeder kann ohne den anderen leben. Unsere Beziehung ist zu Ende. Selbst in den ersten Nächten, in denen wir zusammen schliefen, schien es mir, als läge nach dem Lieben ein Toter in meinen Armen. Wir sind uns nur selbst im Weg, wir bringen uns nur gegenseitig um. Laß uns zusammen sterben. Das ist auch keine Lösung. Aber von mir aus sollen sie im Garten eine Grube ausheben und uns beide da begraben. Ja, laß sie uns ruhig begraben. Nein, das werden sie nicht tun. (Özlü 1985: 56)

Resümee

Schlussfolgernd kann festgestellt werden, dass Werke beider Autoren dekadente Züge aufweisen. Das Todesmotiv ist in beiden Werken omnipräsent. Hofmannsthal stellt den Tod in seiner Novelle auf zweierlei Weise dar; im ersten Teil als etwas Positives, im

zweiten Teil als etwas Negatives. Bei Özlü dagegen gibt es keine Zweideutigkeit. Der Tod wird mehr als eine Befreiung von Zwängen gesehen. Gegenstände wie Häuser werden charakterisiert und bekommen menschliche Züge, was es ihnen möglich macht, aus dem Leben zu entrücken. Indem Özlü das Haus unbewohnbar, einsam und alt macht, verlässt sie es in einem physischen Verfall, was somit in das Dekadenzschema Bourgets passt. Des Weiteren kann die alte Frau in Hofmannsthals Novelle in das Schema eingeordnet werden. Sie ist zwar am Ende ihres Lebens, kann jedoch trotz aller Alterserscheinungen nicht sterben. Genau an diesem Punkt überschneiden sich Hofmannsthal und Özlü, indem beide Autoren dasselbe Motiv verwenden. Bei Özlü ist es der Nachbar, der um die hundert Jahre alt ist und im Bett liegt. Bourget nach sind beide Senioren als Teil des gesellschaftlichen Organismus nicht mehr funktionsfähig und sind somit dem (physischen) Verfall ausgesetzt.

Die Hypothese "Der Tod als Happy End" wird mit Goethes *Ein Gleiches* in Özlüs Roman unterstützt. Der Tod wird als Ruhepol ausgedrückt. Das Natürliche wird gemieden, indem Vögel zum Schweigen gebracht werden. Dies kann nach Bahr als dekadent gewertet werden. Aus den letzten zwei Zeilen des Gedichts kann der Wunsch, sanft und friedlich zu sterben, herausgelesen werden. Das gleiche Motiv kann auch bei Hofmannsthal festgestellt werden. Bei ihm ist es auch ein Wald wie in Goethes Gedicht. Hofmannsthal beschreibt hier den Tod als "wunderbares Geschick".

Özlü inszeniert den Suizid in ihrem Roman auf eine ästhetische Weise, indem sie die Protagonistin Vorbereitungen treffen lässt, sodass deren toter Körper trotz des Selbstmords "schön" aussieht. Dem Tod wird seine makabre Wirkung genommen und durch eine ästhetische ersetzt.

Hofmannsthal kritisiert in seiner Novelle die Idealisierung der Welt. Der idealisierte Tod wird zum Hassobjekt und wird grässlich inszeniert. Obwohl das Spiegelmotiv nicht in direkter Beziehung zum Todesmotiv steht, kann es mit ihm in Verbindung gebracht werden. Das Mädchen, das der Kaufmannssohn in Hofmannsthals Novelle in sein Haus aufgenommen hatte, weist nach einem Suizidversuch dämonische Verhaltensmuster auf. Der Spiegel, der das Mädchen aus der Tiefe erscheinen lässt, ist geneigt und zeigt auf den Boden. Somit lässt sich feststellen, dass dieser Spiegel dem Kaufmannssohn die Unterwelt zeigt, also indirekter Weise an den Tod erinnert und noch weiter sogar ein Portal zwischen dem Irdischen und der Unterwelt sein könnte.

Özlü bricht alle gesellschaftlichen Normen und inszeniert einen Gruppensuizid in ihrem Roman, indem sie die Protagonistin und deren Ehemann Willy sich in Gedanken gegenseitig umbringen lässt. Die Leichen der Beiden würden nach deren Tod nicht begraben werden. Dies passt in das Dekadenzverständnis Bourgets, wieder im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Organismus und der defekten Zelle, die den Organismus dem Verfall preisgibt. Die defekte Zelle wird hier dargestellt durch die Protagonistin und Willy, die sich umbringen möchten und somit einen "defekten" Teil der Gesellschaft darstellen.

Die fehlende Rettung am Ende des Märchens macht es mit der bewussten Intention des Autors dekadent, indem dieser den obligatorischen Retter eines jenen Märchens auslässt.

Literaturverzeichnis

- Bahr, Hermann.** (1894): *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening.
- Bourget, Paul.** (1894): *Essais de psychologie contemporaine; Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Paris: A. Lemerre.
- Hofmannsthal, Hugo von:** *Das Märchen der 672. Nacht*. Abgerufen am 08. Januar 2018 von http://www.literaturdownload.at/pdf/Hofmannsthal_-_Das_Maerchen_der_672_Nacht.pdf
- Huysmans, Joris-Karl.** (1978) : *Gegen den Strich*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenhauer.
- Kafitz, D.** (1987): *Dekadenz in Deutschland: Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Lang.
- Kiral (Özlü), Tezer.** (1985): *Die kalten Nächte der Kindheit*. Berlin: EXpress Edition.
- Koppen, E.** (1973): *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin: De Gruyter.
- Meid, Volker.** (2001): *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Wilpert, Gero von.** (1969): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.