

Anna-Riitta Tunturi

# Der Pikareske Roman als Katalysator in Geschichtlichen Abläufen

Erzählerische Kommunikationsmodelle in  
*Das Leben des Lazarillo von Tormes*,  
bei Thomas Mann und in Einigen  
Finnischen Romanen

PICARO

PICAR PICADOR PICARD PICARDIA PIKARDIE

PIC

PICA

PICUS

PIKI

PICO

SCHELM

KELMI

PICARIA

PICEUS

PIX

BH

PEH

PECH



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 41

Anna-Riitta Tunturi

Der pikareske Roman als Katalysator  
in geschichtlichen Abläufen

Erzählerische Kommunikationsmodelle  
in *Das Leben des Lazarillo von Tormes*,  
bei Thomas Mann  
und in einigen finnischen Romanen

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Historica-rakennuksen salissa (H320)  
syyskuun 17. päivänä 2005 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of  
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,  
in Auditorium H320, on September 17, 2005 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2005

# Der pikareske Roman als Katalysator in geschichtlichen Abläufen

Erzählerische Kommunikationsmodelle  
in *Das Leben des Lazarillo von Tormes*,  
bei Thomas Mann  
und in einigen finnischen Romanen

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 41

Anna-Riitta Tunturi

Der pikareske Roman als Katalysator  
in geschichtlichen Abläufen

Erzählerische Kommunikationsmodelle  
in *Das Leben des Lazarillo von Tormes*,  
bei Thomas Mann  
und in einigen finnischen Romanen



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2005

Editors

Leena Kirstinä, Department of Arts and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Toivo Nygård, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Ahti Jääntti, Department of Languages, University of Jyväskylä

Matti Vainio, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover design by Anna-Riitta Tunturi

URN:ISBN:9513922618

ISBN 951-39-2261-8( PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 951-39-2235-9(nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2005, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2005

## ABSTRACT

Tunturi, Anna-Riitta

The Picaresque Novel as Catalyst of Historical Processes: the Narrative Communication Models of *La vida de Lazzarillo de Tormes*, Thomas Mann and Some Finnish Novels

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2005, 182 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 41)

ISBN 951-39-2261-8

Diss.

This dissertation in comparative literature examines several Finnish picaresque novels of 20th century in relation to some classical continental European novels such as: *La vida de Lazarillo de Tormes* from the Spanish Renaissance, 1554 and Thomas Mann's *Confessions of the Swindler Felix Krull*, 1954; and achieves some new insights on account of the narratological communication models developed by Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan and Umberto Eco. The significant question is: who wrote these autobiographical novels for whom? I conclude that the Finnish picaresque novels do not possess the autobiographical feature of the classical genre and proceed to analyse the perspectives and the focus of each novel. In the process I have compiled a list of the "sentences" in Thomas Mann's novel *Felix Krull* and demonstrated how he parodied the classical literature with these so-called "sentences" as well as used them to criticize the society of his time.

The approach of this thesis is innovative, because it is the first attempt to examine Finnish novels in the context of the classical continental picaresque theory of literature. The comparative approach enables me to modify as well as enrich the classical framework of analysis. Some of these Finnish novels, first published between 1909 and 1977, had been translated into German before, but parts of some are translated for the first time in this work. (Maria Jotuni: *Everyday Life*; Joel Lehtonen: *The Fight of the Spirits*; Pentti Haanpää: *The Actor from Taivalvaara, The Boots of the Nine*; Mika Waltari: *The Egyptian*; Oiva Paloheimo: *The Mirror*; Veijo Meri: *The Cotton Rope, Quit*; Erno Paasilinna: *The Lost Army*). All these works dealt with an ideologically critical period: the early 1930's and the second world war. Because of their picaresque nature, these novels were in sharp contrast with the "heroic" novels of the wartime. I conclude that they constituted a counter-genre. In this sense they mirror the historical processes of their times.

Keywords: picaresque, rogue, rascal, comparative theory, narratology, satire, irony, parody, focalization, intention

**Author's address** Anna-Riitta Tunturi  
Department of Arts and Culture Studies  
University of Jyväskylä  
P.O.BOX 35, 40014 University of Jyväskylä

**Supervisor** Leena Kirstinä  
Department of Arts and Culture Studies  
University of Jyväskylä

**Reviewers** Tarmo Kunnas  
Department of Arts and Culture Studies  
University of Jyväskylä

Lothar Bluhm  
Department of German, French  
and Scandinavian Languages  
University of Oulu

**Opponent** Lothar Bluhm  
Department of German, French  
and Scandinavian Languages  
University of Oulu

## VORWORT

Einer jungen Studentin der Universität Bern in den 1970er Jahren in der Schweiz, die zum ersten Mal Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* las, besagten die Ironie, Parodie und vor allem die Satire des lustigen und humoristischen Werkes solchermaßen zu, daß ihr die pikareske Welt zum Forschungsobjekt wurde, zum Thema der Lizentiatsarbeit. Bekannt wurde ihr dadurch eine literarische Gattung, angefangen mit *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), mit *Guzmán de Alfarache* (1599) und seiner deutschen Übersetzung *Gusman* (um 1600 in München). Anschließend die Zeitraumfahrt nach Deutschland, - es folgte die Lektüre vom *abenteuerlichen Simplicissimus Teutsch* von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen (1668). Einen genrebedingten Rahmen und den Flair von Renaissance und Barock gaben die Studien von H. G. Rötzer in seinem Werk: *Pícaro - Landstörzer - Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*.

Heute, nach 25 Jahren, bei erneutem Studium in einem neuen Land, in Finnland, ist auffällig, daß in der germanistischen pikaresken Forschung inzwischen nicht sehr viel geschehen ist. „Das letzte Wort“, auch die Vorbildfunktion, gilt Matthias Bauers 1993 erschienener Dissertation *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Bauer behandelt alle von ihm klassifizierten pikaresken, semipikaresken und neopikaresken Romane, angefangen von *Lazarillo*, weiter durch deutsche Barockromane, durch englische klassische Romane, durch deutsche Romane des 20. Jahrhunderts, bis zu den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, - seine Untersuchung endet mit T. Coraghessan Boyles *Water Music* (1980).

In dieser Untersuchung wird auch die Tradition des Pikaro in der finnischen Literatur einbezogen. *Lazarillo* und Thomas Manns *Felix Krull* sind nicht vergessen worden. Warum sie überhaupt mitnehmen? Weil sie den kontinentalen Hintergrund und eine geeignete Vergleichsbasis zu den finnischen Romanen darstellen. Die finnischen Romane erhalten durch sie ein Kontinuum in Hinblick auf die Intentionen, die ihre Autoren haben mußten, als sie sich, meistens unbewußt, der pikaresken Tradition anschlossen.

Diese wohl bedeutendsten kontinentalen Klassiker sollen auch eine eigene Behandlung durch das theoretische Gerüst erfahren, das zuerst in der Problemstellung dieser Untersuchung und dann ausführlich in Kapitel 2 dargestellt wird. Da sie einen kontinentalen Hintergrund und eine Vergleichsbasis zu den finnischen Romanen darstellen, werden sie mit demselben narratologischen Theoriegerüst behandelt, wie die finnischen Romane. Dadurch entsteht eine Identität für alle behandelten pikaresken Romane, seien sie nun kontinental oder finnisch, und zudem eine Differenz, die zwischen der Perspektive einer Autobiographie und der „erlebten Rede“ besteht. Es wird die Frage beantwortet, wie die beiden Schreibarten die Intention des pikaresken Romans erfüllen.



\*\*\*

Zum pikaresken Lektürekanon in Skandinavien gehören Knut Hamsuns *Under høststjærnen. En vanderers fortaelling / Unter dem Herbststern* (1906) und *August* (1930), Harry Martinsons *Vägen till Klockrike / Der Weg nach Glockenreich* (1948) und Martin A. Hansens *Jonatans rejse / Jonathans Reise* (1954), sowie *Thomas Nippernaadi* des Estländers August Georg Gailit (1948), und ein zahlreicher pikaresker Lektürekanon Finnlands. Die für diese Untersuchung ausgewählten finnischen Romane sind ein Querschnitt der finnischen pikaresken Literatur, neun zentrale Romane, größtenteils Klassiker der finnischen Literatur. Nicht solche Grenzfälle sind behandelt, die nicht aus ihrer Zeit ragten.

Mit den gewählten zentralen Werken wurden dann die politische Geschichte und die Sozialgeschichte zur Referenz der Arbeit, mit denen die Inhalte der Literatur korrespondierten. Die Referenz, eine überraschend einheitliche geschichtliche Periode, umfaßt die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, den zweiten Weltkrieg und die Zeit unmittelbar nach dem Krieg. Dieser Sachverhalt erhärtet die These, daß der echte pikareske Roman zu einem tumultuarischen Zeitalter gehört, mit der Tendenz, zur Zeitgeschichte in Opposition zu stehen.

Bei einer anderen Bücherwahl um das Pikareske in Finnland wären einige Züge aus dem Grundsteinroman der finnischen Literatur, *Seitsemän veljestä / Die sieben Brüder* von Aleksis Kivi (1870) unter die Lupe genommen worden. Und nach ihm folgende Romane: Runar Schildt: *Asmodeus* 1915, Maiju Lassila: *Liika viisas / Der allzu Kluge* (1915) und *Kuolleista herännyt / Der aus dem Tode Erwachte* (1916), Mika Waltari: *Mikael Karvajalka / Michael der Finne* (1948) und *Mikael Hakim / Der Renegat des Sultans* (1949/1953), Veikko Huovinen: *Lampaansyöjät / Die Lammfresser* (1969), Paavo Rintala: *Paavalin matkat / Die Reisen des Paulus* (1972), Heikki Turunen: *Simpauttaja / Der Schlaucher* (1973), Anu Kaipainen: *Kellomorsian / Die Glockenbraut* (1977) und Arto Paasilinna: *Das Jahr des Hasen* (1992). Dazu müßten noch Timo K. Mukkas *Täältä jostakin / Von hierher und irgendwoher* 1965 und Rosa Liksons *Kreisland* (1997) gezählt werden.

Finnische Literatur? Ja, es gibt sie. Und es muß bedauert werden, daß die finnische Literatur im Ausland weniger als andere Kunstgattungen bekannt ist. Wegen der Sprachbarriere -, die finnische Sprache wird nur von etwa fünf Millionen Menschen gesprochen -, ist die finnische Literatur eher eine Rarität in der europäischen Literaturlandschaft. Nur eine kleine Auswahl davon ist erhältlich, und viele interessante Bücher bleiben unübersetzt, - aus Gründen etwa von sprachlichen Schwierigkeiten, beispielsweise dem Gebrauch eines urwüchsigen Dialektes. *Noitaympyrä / Der Teufelskreis* und *Yhdeksän miehen saappaat / Die Stiefel der neun* von Pentti Haanpää und *Manillaköysi / Das Manilaseil* von Veijo Meri, drei in dieser Arbeit behandelte Werke, sind während der 1980er Jahre ins Deutsche übersetzt worden, - aber wer schon hat sie in der Hausbibliothek, und wer kann sie noch heute in einer Buchhandlung beziehen? Der immerwährende Bestsellerautor Mika Waltari und die Übersetzungen der neuesten Literatur von Rosa Liksom, Tove Jansson, Anja Snellman (früher Kauranen), Annika Idström, Leena Lehtolainen, Jari Tervo und Petri Tamminen sind schon ein schöner Anfang der

erhofften finnischen „Invasion“ auf dem deutschen Büchermarkt. Von einer solchen Invasion zeugt, daß Paavo Haavikko mit seinen deutschen Übersetzern, Manfred Hein und Gisbert Jänicke, erfreulicherweise den Hans Nossack-Preis 2002 erhalten hat.

Doch ist Finnland immer schon bekannt als Land des Epos Kalevala, der Musik von Jean Sibelius, neuerdings auch von Kaija Saariaho und Einojuhani Rautavaara, als Land der Architektur von Alvar Aalto, und der Filme von Aki Kaurismäki und in ihrem Kielwasser der Musik von den Leningrad Cowboys, und schließlich als Land der Dirigenten Esa-Pekka Salonen und Jukka-Pekka Saraste.

In dieser Untersuchung werden auch einige nicht übersetzte literarische Werke dargestellt, die nicht dem großen literarischen Kanon angehören. Als dem pikaresken Genre zugehörend, präsentieren sie nicht die "schöne" Literatur oder Literatur mit dem Gütesiegel "zum Export bestens geeignet", sondern beleuchten die Welt und das Menschliche aus einer pikaresken Perspektive.

Es bleibt für die finnische Forschung eine große Lücke, die anderen Genres, beispielsweise Lyrik und die 'hohen' Romane darzustellen und dadurch den deutschsprachigen Forschern und literaturinteressierten Lesern zur Verfügung zu stellen. Interessante Forschungsansätze dafür gäbe es haufenweise. Nun, die Arbeit bei den extremen Lebensverhältnissen eines pikaresken Lebenskünstlers jenseits von Schönem und Erbauendem ist trotzdem mit großem Interesse und auch großer Leidenschaft geschrieben worden. Es bleibt eine Aufgabe des Lesers, in Erinnerung zu behalten, daß die „Sonnenseite“ der finnischen Literatur noch auf ihren Darsteller wartet.

Bei der Untersuchung habe ich nicht in erster Linie an einen finnischen Leser mit seinen Kenntnissen gedacht, sondern an einen deutschsprachigen Leser, dem Finnland ein Neuland im hohen, kalten Norden ist. Dieser Leser kennt die Weltgeschichte aus seiner Perspektive, - in dieser Arbeit werden die geschichtlichen Fakten wieder einmal vorgeführt, jetzt ganz vom Norden aus gesehen. Es sei deshalb der finnische Leser um Verständnis dafür gebeten, daß die allzu bekannten Sachverhalte hier noch einmal dargestellt werden. Für ihn wird es hoffentlich von Interesse sein, durch Erläuterung der kontinentalen pikaresken Werke den Genrezusammenhang unserer einheimischen Romane zu sehen.

Da die behandelten Romane auf geschichtliche und gesellschaftliche Diskurse Bezug nehmen, die immer wieder in der finnischen Öffentlichkeit neu beantwortet werden, habe ich nicht der Versuchung widerstanden, diese neuesten Diskurse unter Zuhilfenahme von Zeitungen einzubeziehen.

Da ich die nicht ursprünglich deutschsprachigen Zitate unvermerkt in meiner eigenen Übersetzung, resp. Übertragung mancherorts im Text geboten habe, bitte ich den Leser/die Leserin um Verständnis, daß dies der Einfachheit halber ohne besondere Bemerkung im Text vor sich geht. Die, auch im Literaturverzeichnis angegebene Quelle wird nach dem Zitat jeweils in Klammern gegeben.

Helsinki, den 1. August 2005  
Anna-Riitta Tunturi

## Einige Regeln für die finnische Aussprache. Beispiele an Personen- und Ortsnamen

Le**h**tonen: ein alleinstehendes **h** wird aspiriert

Taival**v**aara: **v** wird wie **w** ausgesprochen

Palo**h**eimo: der Diphthong **ei** wird wie **ei** ausgesprochen; auch **ie** wie **ie** (Alho-**niemi**)

Palo**h**eimo: wenn ein Vokal einzeln vorkommt, wird er kurz ausgesprochen

Hä**ä**meen: **ä** wird wie **ä** ausgesprochen (wie in deutschem Wort **Militär**)

Betonung eines Wortes liegt auf der **ersten** Silbe.

# INHALT

ABSTRACT

VORWORT

INHALT

PROBLEMSTELLUNG DER UNTERSUCHUNG

I	GESCHICHTE UND THEORIE .....	15
1	EINFÜHRUNG .....	17
1.1	Über die „Weltliteratur“ .....	17
1.2	Komparatistik in der interkulturellen Kommunikation .....	18
1.3	Über die Gattungsgeschichte des pikaresken Romans .....	24
1.4	Auszug aus der Geschichte des finnischen Romans .....	28
1.5	Finnische pikareske Satiren .....	31
2	DAS PIKARESKE .....	41
2.1	Der Schelm als Mitmensch .....	41
2.2	Die Kommunikationsebenen .....	44
2.3	Die literaturwissenschaftliche Umrahmung .....	46
2.3.1	Die Autobiographie .....	49
2.3.2	Der episodische Aufbau .....	53
2.4	Die Referenz des pikaresken Romans ist die satirische Auffassung der Wirklichkeit .....	56
2.5	Der Autor als Barometer der Wirklichkeit .....	61
2.6	Die menippeische Satire .....	63
2.7	Die Oppositionsstellung in der Literaturgeschichte. Parodie ..	65
II	INTENTION, PERSPEKTIVE UND FOKUS .....	71
3	INTENTION UND INTERTEXTUALITÄT .....	73
4	DER KONTINENTALE PIKARESKE ROMAN .....	78
4.1	Erstes Beispiel: <i>Das Leben des Lazarillo von Tormes</i> .....	78
4.1.1	Lehrjahre eines werdenden Geschäftsmannes .....	78
4.1.2	Die Kommunikationsebenen in <i>Lazarillo</i> .....	82
4.1.3	<i>Lazarillo</i> in finnischer Übersetzung .....	84
4.2	Zweites Beispiel: Thomas Manns <i>Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull</i> .....	85
4.2.1	Felix Krull und seine Adressaten .....	85
4.2.2	Die Sentenzen .....	91

5	FINNISCHE ANNÄHERUNG AN DAS PIKARESKE: DER FOKUS IN MARIA JOTUNIS <i>ALLTAGSLEBEN</i> .....	97
6	DIE GROTESKE SATIRE: JOEL LEHTONENS <i>KAMPF DER GEISTER</i> .....	102
6.1	Die Erzählstruktur .....	104
6.2	Paris – Krokkelby .....	106
6.3	Der pikareske Causeur als Flaneur und Dandy .....	108
6.4	„Gastmahl eines Trimalchio“ .....	114
6.5	Die Festzeit um die Jahreswende 1929/30 .....	116
6.6	Weitere Dächer werden abgedeckt .....	120
6.7	Der Kampf der Geister .....	126
7	PENTTI HAANPÄÄS DURCHAUS PIKARESKER HELD: <i>DER SCHAUSPIELER AUS TAIVALVAARA</i> .....	130
8	PENTTI HAANPÄÄS NEUN PIKAROS UND EINE PIKARA IN <i>DIE STIEFEL DER NEUN</i> .....	135
8.1	Parvenus und Chauvinisten .....	136
8.2	Arbeitsschälke und Pousseure.....	140
9	EIN ANGEPASSTER PIKARO: MIKA WALTARIS <i>SINUHE DER ÄGYPTER</i> .....	144
9.1	Die Erzählstruktur.....	149
9.2	<i>Sinuhes</i> Erbe .....	151
10	EIN PIKARESKER VERSUCH: OIVA PALOHEIMOS <i>SPIEGEL</i> ..	154
11	DER ABSURDE PIKARO: VEIJO MERIS <i>MANILASEIL</i> .....	157
12	DER DESERTEUR-PIKARO IN VEIJO MERIS <i>QUITT</i> .....	162
13	EINE PIKARESKE EINHEIT: ERNO PAASILINNAS <i>DIE VERSCHWUNDENE ARMEE</i> .....	164
	SCHLUSSBETRACHTUNG .....	167
	DANKSAGUNG .....	169
	LITERATURVERZEICHNIS .....	170
	PERSONENREGISTER .....	180

## PROBLEMSTELLUNG DER UNTERSUCHUNG

„Die Auslegung und das Verstehen der Texte oder Kunstwerke ist ein Dialog, in dem wir offen sein sollen, um den von der Thematik her uns aufgelegten Fragen zuzuhören“ (Niiniluoto 1983, 170).

Von dem griechischen Dichter Archilochos ist eine Sentenz überliefert: ‚Der Fuchs kann viele Sachen, aber der Igel kann eine große Sache‘. In der Theorie werde ich wie ein Igel verfahren. In jedem Roman werde ich meine deduktiv gestellte Hypothese, gewisse finnische Romane seien auch pikareske Romane, überprüfen, angesichts der angeführten Definition des Begriffs „pikaresk“, und sodann angesichts der aufgezählten pikaresken Merkmale, die ich anwende.

Ein theoretisches Problem dieser Gattung ist der Protagonist. Seine Eigenschaften und seine Voraussetzungen sollen alle behandelten Romane zusammenbinden. Wie entwickelt sich der Plot des Erzählten seinetwegen? Bei dieser Untersuchung stelle ich die Erzählsituation in den Mittelpunkt. Daraus werde ich erschließen, warum der Protagonist zu dieser Situation kam. Daraus wird wiederum der Blickwinkel auf den Kontext des Textes entwickelt, auf die Referenz, die jeweils jene Zeit ist, in der der Text verfaßt wurde.

Der pikareske Roman ist schon während seiner jahrhundertelangen Existenz von anderen Romangattungen abgegrenzt und definiert worden. Es hat sich herausgestellt, daß einige literaturwissenschaftliche Themen, wie Satire, Ironie und Parodie, seine prägnanten Gattungsmerkmale sind. Deshalb werde ich die satirischen Züge in pikaresken Romanen zum Vorschein bringen, insoweit sie noch nicht erforscht sind. Da besonders die menippeische Satire sporadisch in den behandelten Romanen kenntlich wird, werde ich das Menippeische definieren und in den Texten anwenden. Der pikareske Roman parodiert zudem die schon vorhandene Literatur, - dieses Parodieren werde ich in der Untersuchung aufzeigen. Die pikareske Literatur steht in der Opposition zu der Literatur ihrer Zeit, - diese Oppositionsstellung werde ich erläutern, insoweit sie noch nicht zum Vorschein gebracht worden ist.

Der klassische pikareske Roman, von dem ich *La vida de Lazarillo de Tormes* und Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* in ihren, bisher noch

nicht beleuchteten Forschungsansätzen miteinbeziehen werde, weist ein Hauptmerkmal der pikaresken Apologie auf: das in autobiographischer Form verfaßte Erzählen. Ich werde in den finnischen, in dritter Form des Singulars verfaßten Romanen, um eine erzählerische Einheit, Parallelität und Kommensurabilität zu erzielen, und zudem in jedem Roman Seymour Chatmans Kommunikationsmodell aus seiner Monographie *Story and Discourse* (1978) benutzen. Durch das Kommunikationsmodell sollen die Ironie, Satire und Parodie herausgearbeitet werden.

Zwei Elemente sind „perennierender“ als eventuell einige andere Merkmale für den pikaresken Roman: die episodenhafte Struktur und die schon erwähnte autobiographische Form des Erzählten. Das Episodenhafte in allen Romanen aufzuzeigen ist keine schwierige Aufgabe, aber die autobiographische Form wird zu vielem Nachdenken herausfordern.

Die autobiographische Form des pikaresken Romans ist seit *La vida de Lazarillo de Tormes*, seit 1554, ein fundamentales Merkmal des Romantypus. Dadurch wurde der Horizont schon a priori auf die niedere Froschperspektive des kleinen Mannes aus dem Volk festgelegt. Die finnischen pikaresken Romane, zu deren intertextuellem Hintergrund die beiden erwähnten klassischen Romane nicht gehören, sind in der dritten Form Singular geschrieben worden. Es ist die Absicht, nicht das Fundament der klassischen Definitionen zu relativieren, sondern lediglich durch eine Fokus- und Perspektiven-Untersuchung in den finnischen Romanen den Standpunkt und Blickwinkel des Erzählers herauszuarbeiten. Dadurch wird gezeigt, wie der Leser durch eine andere Perspektive als die des niederen Mannes der Autobiographie die finnischen Romane und ihre Diskurse entgegennimmt, entweder als von oben herab dargeboten oder als ein offenes Kunstwerk, das Raum auch für die Intentionen des Lesers zuläßt.

Aber wie ein Fuchs werde ich mit den literarischen Werken verfahren: statt mich nur auf ein einziges Werk, Zeile für Zeile, oder statt mich auf einen einzigen pikaresken Autor zu konzentrieren, werde ich das ganze Genre unter die Lupe nehmen. Dabei sind die immer wiederkehrenden Themen und Motive in jedem Werk zu finden und ein Zwiegespräch mit der Literatur und der Geschichte und Gesellschaft zu führen.

„Das Erzählen ist eine performative Tätigkeit, mit ihm wird etwas zustande gebracht“ (Kirstinä 2000, 41). Der Pikaro, ein Parasit der Gesellschaft, bezweckt durch sein Erzählen, - oder durch sein Erzählen wird bezweckt, die Gesellschaftsordnung und deren Erneuerung zu entwickeln, indem dieser Protagonist wie eine chemische Reaktion oder als Katalysator in seinem Kontext widerhallt. Das Resultat ist im besten Fall eine Alteration im geschichtlichen Kontext, in der Gesellschaft.

Der pikareske Roman ist ein Katalysator in der Literaturgeschichte. Ein Katalysator ist nach dem deutschen Wörterbuch ein „Stoff, der durch seine Gegenwart eine Katalyse bewirkt“, also etwas wie „Beschleunigung einer chemischen Reaktion durch Anwesenheit einer geringen Fremdstoffmenge, eines Katalysators, der bei chemischer Umsetzung keine dauernde Veränderung erfährt“ (Wahrig). Der pikareske Roman ist ein Fremdstoff, der wie eine Reaktion in bezug auf

andere Romangattungen seiner Zeit wirkt. Er mischt die Karten des gegebenen hohen Literaturkanons nochmals, bestehe der Kanon nun aus hohen Ritterromanen oder aus Heldenepen über den Krieg. Im besten Falle stößt er mit Kraftaufwendung gegen die Mißstände seiner Zeit, die nicht mehr übersehen werden können, - statt Verleugnung wird seinetwegen eine Veränderung an den gesellschaftlichen Schmerzstellen unternommen. Ein Beispiel dafür ist *La vida de Lazarillo de Tormes*, ein Roman, der direkt auf die Erneuerungen des kirchlichen Lebens, unternommen vom Tridentinischen Konzil 1545-1563, wirkte.

Noch etwas zur Thomas Mann-Forschung in dieser Untersuchung. Es gibt ja einen Forschungszweig an sich, den man freundlicherweise schon eine Thomas Mann-Philologie genannt hat. Deshalb habe ich nur ein paar Neuansätze hinzugefügt, von denen ich glaube, daß sie etwas Neues in die Krull-Forschung bringen, nämlich einerseits bei der genaueren Analyse dessen, wer wem in den *Bekanntnissen* schreibt und andererseits bei der Untersuchung der Sentenzen.



# **I GESCHICHTE UND THEORIE**

# 1 EINFÜHRUNG

## 1.1 Über die „Weltliteratur“

Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.

(Karl Marx/Friedrich Engels, Das Manifest der Kommunistischen Partei)

Es ist in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eine erstaunliche kosmopolitische Eröffnung geschehen, indem sich die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler vermehrt auf die Literatur richtet, die die ganze Welt betrifft. Als Dachartikel für diese Richtung sei Doris Bachmann-Medicks Artikel *Weltsprache der Literatur*<sup>1</sup> erwähnt. Wenn Lutz Danneberg und Jörg Schönert Karl Marx<sup>2</sup> zu Kronzeugen der zu konstruierenden Weltliteratur machen, so nimmt Bachmann-Medick einen noch früheren Klassiker, Goethe. Sie beschreibt Goethe in dessen eigenem Kontext, aus dem dieser die Weltliteratur auf einem "Markte, wo alle Nationen ihre Waren anbieten", verortete. Bachmann-Medick fährt fort:

Schließlich hat Goethe die Reichweite der Literatur bis hinein in den 'allgemeingeistigen Handel' zwischen den Nationen und ihren 'mehr oder weniger freien Handelsverkehr' ausgedehnt (B-M, 1998, 462).

Bachmann-Medick zeigt die für Goethe in seiner Zeit realen Gründe für die Weltöffnung. Es waren die zunehmende Schnelligkeit des Verkehrs, die Expansion des Welthandels und die entsprechende Erleichterung der Kommunikation. In der heutigen Welt gelten dieselben Gründe, anstelle der nationalen Literaturen der einzelnen europäischen Länder das die ganze Erde umfassende Schriftgut in Betracht zu ziehen. Bachmann-Medick möchte ihrerseits die Betrachtung auf eine nicht mehr europäisch dominierte Literatur lenken, nämlich auf "das Vordringen marginalisierter, postkolonialer Literaturen". Ihre Kronzeugen sind Sal-

<sup>1</sup> In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42, 1998, 463-469.

<sup>2</sup> Lutz Danneberg und Jörg Schönert: Zur Transnationalität und Internationalisierung von Wissenschaft. *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Hrsg. von L. Danneberg u. F. Vollhardt, 1996, 7.

man Rushdie und Amitav Ghosh. Dabei geht es ihr um die Mehrsprachigkeit und um gebrochene Zugehörigkeiten der Texte zu verschiedenen Kulturen auf dem globalen Weltmarkt, der in dieser Spannweite alle Kontinente umfaßt und allmählich eine Weltsprache der Literatur herausfordert. Gegen alle Bedenken wegen eines "verlorenen Gegenstands" der Literatur, der immer wieder aus der Richtung der enger orientierten Literaturwissenschaften zu vernehmen ist, schreibt sie, daß Textöffnungen und Grenzüberschreitungen zum literarischen Gegenstand an sich gehören, "schon allein durch dessen Selbstreflexivität und vielseitige Ausdeutbarkeit" (B-M, 1998, 465).

Hier wird hingegen statt der im Artikel von Bachmann-Medick vorgenommenen Perspektivenverschiebung zur Weltliteratur in ihrer weitesten Prägung die Konzentration auf die europäische Literatur gelegt, nämlich auf die nordeuropäische, finnische Literatur. Mit der Europäischen Union und mit Finnlands Zugehörigkeit zu allen denkbaren Einrichtungen der Gemeinschaft gibt es hier im nördlichen Teil der Europäischen Union keinen noch so entlegenen Ort auf dem flächenmässig umfangreichen Gebiet, wo nicht schon das Alltagsleben und die Kultur an gesamteuropäischen Kriterien gemessen würden. Deshalb ist es verständlich, daß die finnische Literatur in dieser Arbeit als - wenn nicht „Weltliteratur“ -, so doch europäische Literatur dargestellt wird, wie sie sich im Rahmen des Genrethemas, des pikaresken Romans, entfaltet.

## 1.2 Komparatistik in der interkulturellen Kommunikation

Ein anderer Aspekt des Terrains "interkulturelle Kommunikation" ist die Komparatistik. Zuerst aber ein paar Worte über die Theorien, die im Hintergrund der Komparatistik oder der Vergleichenden Literaturwissenschaft funktionieren. Peter Zima schreibt über diese theoretischen Diskurse:

Die Wissenschaftsgemeinschaft hält sich mittlerweile an einen internationalen Theorietransfer, der die Illusion entstehen läßt, daß Theorien - im Gegensatz zu Literaturen, die möglichst im Original gelesen werden sollten - keine Grenzen kennen und in jeden beliebigen kulturellen Kontext übertragbar sind (Zima 1996, 540f).

Aber der Theorietransfer ist äußerst wichtig für ein kleines Land, dessen nicht einmal indogermanische Sprache dafür sorgt, daß der Transfer nicht in jede Richtung laufen kann. In einer kleinen Sprachgemeinschaft muß die kulturelle Aufgabenteilung wie folgt aussehen: die Geschichtsschreibung soll durch die eigenen Kräfte geschehen, weil sie sich in einer spezifischen sozio-linguistischen Situation befindet (Zima 1996, 541) und auf verschiedenartige Dokumente, beispielsweise auf konkrete politische, juristische, literarische, religiöse und wissenschaftliche Gruppensprachen angewiesen ist, die zusammen interagieren und einander gegenseitig beeinflussen (Zima 1996, 541f). Aber eine kleine Nation ohne eine größere Sprachgemeinschaft um sich, wie sie beispielsweise Österreich und die Schweiz in Deutschland haben - und umgekehrt -, holt ihre theoretischen For-

suchungsimpulse aus verschiedenen Ländern und Quellen. Im Falle dieser Untersuchung handelt es sich um möglichst neutrale Theorien, wie die Narratologie. Es ist nämlich unfruchtbar, Diskurse allein nur mit sich in einem geschlossenen Raum zu führen, - „Fenster offen nach Europa“ war der Slogan der finnischen Gruppe „Tulenkantajat“ / der „Feuerträger“ während der zwanziger und dreißiger Jahre, - dieser Aufruf gilt immer noch in Finnland, eventuell zu einem „Fenster offen in die ganze Welt“ umgestaltet.

Zimas Beispiel eines Mißverständnisses im Theorietransfer ist das der Philosophie des Kritischen Rationalismus der dreißiger Jahre. Karl Popper führte den Begriff der „Falsifizierbarkeit“ in seiner *Logik der Forschung* 1936 als Abgrenzungskriterium zwischen empirischer Wissenschaft und Metaphysik ein (Jánoska 1992, 182), demzufolge jene Sätze, die nicht falsifizierbar sind, die nicht als falsch ausgewiesen werden können, metaphysisch sind (Janoská 1992, 136). In der französischen Übersetzung beispielsweise wurde Falsifizierbarkeit als „Fälschung“ oder „Verfälschung“ gedeutet, was ein vollkommenes Mißverständnis des ursprünglich Gemeinten bedeutete.

Die Komparatistik oder die Vergleichende Literaturwissenschaft wird als etwas definiert, was mit Gegenständen zu tun hat, die über den literarischen Bereich hinausgehen (Zima, 1992, 6). Zimas Beispiele sind Literatur und Musik bzw. Literatur und Film oder Malerei. Im Falle dieser Arbeit ist die Geschichte jene außerliterarische Referenz, sowohl die Geschichte Finnlands als auch die Europas, die als Vergleichende Politologie definiert werden kann. Die Geschichte erscheint hierbei auf zweifache Weise. Zum einen ist sie Teil der „normativen Forschung“ und an sich die Referenz des fiktiven Textes, zum anderen aber ist sie eine Dialogposition mit dem fiktiven Text und seinem Autor, der wiederum seinen eigenen Kontext hat.

Nach Zima ist die Komparatistik eine „Texttheorie“, die in die Allgemeine Literaturwissenschaft eingebettet ist. Die Allgemeine Literaturwissenschaft ihrerseits bietet dabei das theoretische und methodologische Repertoire der Vergleichenden Literaturwissenschaft (ebd., 7). Zima fährt fort: „Im Rahmen und mit Hilfe der Allgemeinen Literaturwissenschaft kann der Komparatist entscheiden, mit welcher Theorie und wie (Methode) er seinen Objektbereich absteckt und untersucht“ (ebd.). Die Aufgabe dieser Arbeit ist es jetzt, zu überlegen, welche komparatistische Disziplin überhaupt geeignet ist, ein Genre zu untersuchen und welche Methoden und Instrumente (Narratologie) dafür gewählt werden müssen.

Im Sammelband *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* weist Zima auf die Aufgabe eines werdenden Komparatisten, auf Grund der eigenen Forschungen einen Beitrag zu einer vergleichenden Theorie zu leisten. In diesem Kontext mahnt er wiederum zu einer Weitsichtigkeit dem ganzen Gegenstand gegenüber, insofern der Komparatist nicht auf dem engen Horizont seiner eigenen Disziplin beharren sollte, sondern zu einer Interdisziplinarität wachsen und einen Dialog auch mit anderen Wissenschaften aufnehmen müßte. Im weitesten Sinne mahnt Zima zur kritischen Reflexion der kulturellen und ideologi-

schen Hindernisse, die zwischen dem Dialog der Geistes- und Sozialwissenschaften verschiedener Länder bestehen können:

Zu dieser kritisch-theoretischen Reflexion kann die Komparatistik als Metatheorie, das heißt als Reflexion über die kulturelle Bedingtheit von Theorien, beitragen, sofern es ihr gelingt, sich selbst als vergleichende Theorie zu definieren und ihren Gegenstand klar zu bestimmen (Zima, 1996, 532-3).

Um die Perspektivenverschiebung der Komparatistik konkret zu beleuchten, sei ein Beispiel herangezogen: Zima weist auf, daß die französische literaturwissenschaftliche Komparatistik der fünfziger und sechziger Jahre am Positivismus des 19. Jahrhunderts festhielt, von dem sich aber die französischen Sozialwissenschaften (Piaget, Touraine, Bourdieu) größtenteils schon emanzipiert hatten. Als Beispiel der auf den literaturhistorischen Fakten beharrenden Komparatistik zitiert Zima die Definition von Jean-Marie Carré:

Die vergleichende Literaturwissenschaft ist ein Zweig der Literaturgeschichte: Sie ist die Untersuchung der internationalen geistigen Beziehungen, der tatsächlichen Beziehungen (*rappports de fait*), die zwischen Byron und Puschkin, Goethe und Carlyle, Walter Scott und Vigny bestanden, zwischen den Werken, den Inspirationen, ja sogar den Lebensläufen von Schriftstellern, die mehreren Literaturen angehören (Zima, 1996, 536<sup>3</sup>).

Zima hingegen übt Kritik an jener 'literarischen' Komparatistik, die einen Alleinvertretungsanspruch innerhalb der Komparatistik behauptet:

Die 'literarische' Komparatistik erscheint als Komparatistik *tout court*, und ihre Beziehungen zu anderen Komparatistiken - etwa zur Vergleichenden Verfassungslehre, zur Vergleichenden Politologie oder zur Vergleichenden Soziologie - werden ausgeblendet. Es nimmt nicht wunder, daß in einer solchen Situation der interdisziplinäre Dialog, der noch die Komparatistik des 19. Jahrhunderts prägte, einem fachspezifischen Provinzialismus zum Opfer fällt, der kultursemiotische oder soziologische Fragen erst gar nicht aufkommen läßt (Zima, 1996, 436-7).

Für Zima gibt es zwei komplementäre Erklärungen, die prinzipiell sowohl im politologischen als auch im literaturwissenschaftlichen Bereich aufzufinden sind, nämlich eine typologische und eine genetische Erklärung. Zima definiert:

Während typologische Ähnlichkeiten oder Analogien auf ähnliche gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklungen zurückzuführen sind, sind genetische Ähnlichkeiten aus Einflüssen ableitbar (Zima, 1996, 537).

Zima spricht auch von dem Zusammenwirken und der Wechselwirkung typologischer, kontaktabhängiger Analogien und genetischer, einflußbedingter Ähnlichkeiten. Sein konkretes Beispiel soll zitiert werden, weil es in seinem Sachverhalt ein Nachdenken in bezug auf die Fälle Deutschland und Finnland erfordert:

sowohl kulturelle als auch politische Einflüsse werden oftmals durch eine typologische Verwandtschaft gefördert. So konnte der italienische Faschismus beispielsweise

---

<sup>3</sup> Das Zitat stammt aus: Carré, J.-M.: Vorwort zur Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Vergleichende Literaturwissenschaft*, hrsg. von Hans Norbert Fügen, 1973.

in Deutschland und Spanien viel stärker wirken als in Großbritannien oder den Niederlanden, weil die demokratischen und parlamentarischen Strukturen der deutschen oder spanischen Gesellschaft labiler waren als die der beiden westeuropäischen Staaten (Zima, 1996, 537).

Bevor die komparatistischen Bezüge des Passus angesprochen werden, sei eine inhaltliche Erklärung auf die Einsicht gegeben: jüngst hat Martin Walser einen interessanten Beitrag zum Thema deutscher Faschismus geleistet. Walser berührt jene Wurzeln an, die zum Sieg des Nationalsozialismus führten, den Ersten Weltkrieg und den Friedensschluß von Versailles. Er beschreibt die Gründung des Deutschen Reiches 1871, das im Vergleich zu anderen europäischen Staaten eine Spätentwicklung war und worauf die Bevölkerung mit Hochleistung reagierte. Walser schreibt:

Die, verglichen mit England und Frankreich, zu spät gekommene Nation holte auf mit einem Eifer, der rundum zum Erschrecken führte. Ein Bismarck konnte diese pubertierende Nation gerade noch am Schlimmsten hindern. Seine Nachfolger ließen es zum Schlimmsten kommen. Golo Mann hat den Ersten Weltkrieg die 'Mutterkatastrophe des Jahrhunderts' genannt. Ohne diesen Krieg kein Versailles, ohne Versailles kein Hitler, ohne Hitler kein Weltkrieg Zwei, ohne Weltkrieg Zwei nichts von dem, was jetzt unser Bewußtsein oder unser Gefühl bestimmt, wenn wir an Deutschland denken (Walser, 2002).

Martin Walser zitiert die Memoiren des Ölmagnaten Paul Getty, der den Versailler Vertrag als „rachsüchtig“ bezeichnete, weil dieser eine wirtschaftliche Katastrophe in Deutschland produzieren mußte: „Die als Strafe gedachten Artikel dieses Vertrags mußten in Deutschland eine heftige nationalistische Reaktion in Gang setzen ... Ein vernünftigerer und gerechterer Friede an Stelle des Vertrages von Versailles hätte zwischen 1919 und 1932 in Deutschland ein demokratisches System befestigt.“ (ebd.).

Dies ist die geschichtliche Entwicklung Deutschlands mit Bezug auf die oben zitierte Stelle Zimas. Wie zeichnet sich eine typologische Verwandtschaft zwischen Politik und Literatur in Finnland aus? Die Romankunst, sowohl der idealistische Roman *Der Teufelskreis* Pentti Haanpääs, in dem der Protagonist in das gelobte Land, in die Sowjetunion auswandert, als auch der pikareske Roman *Henkien taistelu / Kampf der Geister* von Joel Lehtonen, stehen als gesellschaftspolitische Parteistellungen im Dialog zu den entstandenen demokratischen und parlamentarischen Strukturen und deren Entwicklung. Um dies zu verstehen, muß Finnlands Weg aus der Labilität zwischen zwei Ideologien, zwischen Bolschewismus und Faschismus, nachgezeichnet werden, und danach bedacht werden, welchen Einfluß diese zwei Autoren auf das geistige Klima am Anfang der dreißiger Jahre hatten und wie ihr persönliches Leben durch ihre Stellungnahmen sich veränderten. Die Antwort erfordert eine kurze geschichtliche Betrachtung über Finnland, bis in die dreißiger Jahre:

Das Großfürstentum Finnland, seit 1809 von Schweden losgelöst und unter Rußlands Oberhoheit, hatte inmitten des tumultuarischen Geschehens der russischen Revolution 1917 einen autonomen Sonderstatus erhalten, der auf Vorschlag eines sogenannten Unabhängigkeitssenats zur Staatsform Republik gefestigt wurde und als am 6. Dezember 1917 für unabhängig erklärt wurde (Klinge 1987, 108). Die Anerkennung

durch die von Lenin geführte Regierung wurde am 31.12.1917 gegeben. Es gab jedoch einen großen Hiatus in der Entwicklung von Finnlands Demokratie durch den Bürger- oder Freiheitskrieg, der die Bevölkerung 1918 rigide in zwei Parteien teilte, einerseits in die besitzlosen Vertreter der radikalen Linken, die Roten, die nicht die völlige Loslösung Finnlands von Rußland befürworteten, und andererseits in die besitzende Klasse, in die bürgerlichen Rechten oder Weißen, die unter der Leitung von General Mannerheim im Frühjahr 1918 einen heftigen Widerstand leisteten und schließlich siegten. Daraus entstand eine Kluft in der Bevölkerung, eine Haßfülltheit für die nächsten zwanzig Jahre, die erst 1939 überwunden wurde. Die finnische demokratische und parlamentarische Regierungsstruktur entwickelte sich trotzdem seit 1918 und wirkte mäßigend. Nach der neuen Verfassung erhielt der Staatspräsident weitgehende Rechte und somit eine zentrale Stellung im Rahmen der staatlichen Organisation (Klinge, 110f). Schon 1919 konnte die sozialdemokratische Partei, der Verlierer des Bürgerkriegs, an den Parlamentswahlen teilnehmen und als die größte Partei ins Parlament einziehen, bis sie 1926 allein die Regierung bildete. Diese Sozialdemokraten gingen aber aus dem gemäßigten Flügel der Linken hervor, - die kommunistische Partei war bis 1944 verboten (Klinge 114).

Es läßt sich sagen, daß sich die demokratische und parlamentarische Struktur bis zum Ende der zwanziger Jahre gefestigt hatte. Daß die Sozialdemokraten 1926 allein die Regierungsverantwortung übernahmen, gilt für den Historiker Klinge „als Beweis für die dauerhafte Verankerung des Mitbestimmungsrechts des Volkes“ (Klinge, 114). Gegen Ende der zwanziger Jahre strömten dann aus dem Süden neue Töne des Faschismus in das Land. Komparatistisch gesehen nahm die Literatur, in diesem Fall die pikareske Literatur, Stellung zu den neuen Ideologien: Joel Lehtons 1933 erschienener Roman *Kampf der Geister* gibt in seiner Antwortlosigkeit eine Antwort auf die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen, da Finnland vor einem Scheideweg in bezug auf den Faschismus stand. Lehtonen fand im *Kampf der Geister* keine Lösung dafür, wie Finnlands Politik zu gestalten sei. Im 1935 erschienenen Roman von Pentti Haanpää *Der Teufelskreis* wandert der Protagonist in die Sowjetunion aus. Daraus ist zu entnehmen, daß beide Romane und ihre Autoren eine Ratlosigkeit bei der Suche nach der Richtung der zu führenden Politik zeigten. Gemäß den Lösungen in diesen Romanen verhielt sich Finnland labil gegenüber zwei möglichen, auch konkret naheliegenden Ideologien, gegenüber dem Faschismus und dem Bolschewismus. Aus der finnischen Geschichte ist zu entnehmen, daß sich die finnische Demokratie und der Parlamentarismus zwischen diesen zwei Alternativen in dauerhaftem Kampf während der dreißiger Jahre nur allmählich entwickeln konnten, und eine Einheit der zweigeteilten Anschauungen der Bevölkerung erst zum Anfang des zweiten Weltkriegs 1939 erreicht wurde, als sich das Land einstimmig gegen den Angriffskrieg der Sowjetunion verteidigte und ab 1941 als Verbündete von Hitlers Deutschland die von der Sowjetunion eroberten Gebiete in Karelien zurückzuerhalten versuchte.

Peter von Matt beleuchtet in seiner Untersuchung *Die tintenblauen Eidgenossen* denselben Sachverhalt, indem er seine Darstellung an einem späteren Zeitpunkt beginnt, aus der Sicht der 1968er Bewegung und ihrem Dogmatismus. Wiederum wurde für die Generation der 68er „die Vergangenheit durchweg dem binären Schema Faschismus vs. Marxismus unterworfen, und ein Drittes durfte nicht gedacht werden. Dieses Denkverbot gegenüber der dritten Position war schon ein zentraler strategischer Akt im politischen Kampf der Weimarer

Republik gewesen, bei der radikalen Rechten wie bei der radikalen Linken. Es hatte damals die liberalen Kräfte und die parlamentarische Demokratie entscheidend geschwächt“ (von Matt 2001, 41). Für Finnland scheint der Zuwachs der sozialdemokratischen Partei ab 1903 und ihre Regierungsübernahme 1926 diesen „dritten Weg“ gestaltet zu haben, eine Synthese, die das dauernde Wachsein der Künstler und Intellektuellen und ihre harte Gesellschaftskritik während der Zeit der Autonomie ermöglichte, angefangen in der Goldenen Zeit der finnischen Kunst während der 1890er Jahre. Von der heutigen Warte her gesehen war es ein reges geistiges Klima, das Finnland erlaubte, sich zwischen Extremanschauungen so auszubalancieren, daß der dritte Weg gefunden wurde.

In Finnland gab es zwei Fronten, von denen man das weniger Üble zu wählen hatte. Die Intellektuellen erwogen die ideologischen Inhalte, die aus dem Osten und aus dem südlichen Deutschland gesendet wurden. Entweder reagierten sie zustimmend auf eine Idee, wie Haanpää. Das Resultat war dann ein idealistischer Roman. Oder sie reagierten durch die Abfassung eines pikaresken Romans, dessen ideologisches Ergebnis die Ausweglosigkeit der Situation blieb. Joel Lehtons Roman *Kampf der Geister*, sein Dialog zwischen der politischen Geschichte und Literatur, ist eine Antwort Finnlands auf die Weltlage 1933.

\*\*\*

Dazu vergleichsweise Thomas Manns Situation und Einsichten im Jahre 1933: Zur Zeit der Machtergreifung befand er sich außerhalb des Landes, auf einer Vortragsreise in Amsterdam. Ihm war eine Rückkehr nach Hause unmöglich, und es war schon von Heydrich und Himmler beschlossen worden, ihn ins Schutzhaftlager nach Dachau zu bringen, sollte er zwecks Erledigung der Verlängerung des abgelaufenen Passes nach München zurückkehren, der als Zwang für Thomas Mann, die Grenze zu überschreiten, nicht verlängert worden war (Heftrich 1986, 141, 146). In seinem Tagebuch hat Thomas Mann in fünf Zeilen eine Summe seiner Auffassungen des Nationalsozialismus festgehalten. Er schreibt am 17. März 1933:

Der widerlich modernistische Schmiß, das psychologisch Zeitgemäße darin, in Anbetracht der kulturellen, geistigen und moralischen Rückbildung. Das keß Moderne, Tempomäßige, Futuristische im Dienste der zukunftsfeindlichen Ideenlosigkeit, Mammutreklame für Nichts. Schauderhaft und miserabel (Heftrich, 1986, 148).

Um Thomas Manns Scharfsinn und Geschichtsgefühl hinsichtlich des Schicksals Deutschlands vorzuführen, sei eine Tagebucheintragung, zehn Tage später, am 27. März 1933 geschrieben, wiedergegeben, - Worte, die er zwölf Jahre später bestätigt sah:

Es war den Deutschen vorbehalten, eine Revolution nie gesehener Art zu veranstalten. Ohne Idee, gegen die Idee, gegen alles Höhere, Bessere, Anständige, gegen die Freiheit, die Wahrheit, das Recht. Es ist menschlich nie etwas Ähnliches vorgekommen. Dabei ungeheurer Jubel der Massen, die glauben, dies wirklich gewollt zu haben, während sie nur mit verrückter Schlaueit betrogen wurden, was sie sich noch nicht eingestehen können (Heftrich 1986, 150).



Dem Deutschen Thomas Mann war es vorbehalten, die geschichtlichen Entwicklungen zu erkennen.

### 1.3 Über die Gattungsgeschichte des pikaresken Romans

Der pikareske Roman hat keine kontinuierliche Geschichte hinter sich, der Pika-ro als Protagonist eines ganzen Romans taucht immer wieder in bestimmten historischen Situationen wie neu auf. Diese Diskontinuität zeigt sich besonders in der deutschen Literaturgeschichte: seit den barocken pikaresken Romanen gibt es im 18. und 19. Jahrhundert fast keine pikaresken Helden mehr. Es ist zu erwähnen, daß die Geschichte der Romangattung in England und Frankreich anders verlaufen ist; aber wenn auch dieser Romantypus nie zu den 'perennierenden' Gattungen gehört hat, so scheint er doch in diesen Ländern eine lückenlosere Entwicklung gehabt zu haben als in Deutschland (vgl. van der Will 1967, 14f). Auch sei erwähnt, daß Apuleius' Abenteuerroman *Metamorphosen*, der zwischen 169-177 n. Ch. entstanden ist, eine Vorbildfunktion für die Erzählanlage des pikaresken Romans zukommt. Der Protagonist Lukios sammelt in der Tarnkappe eines Esels in verschiedenen Gesellschaften Wahrnehmungen über den Alltag. Daß *Satyricon* von Petronius (gestorben 66 n. Ch.) den Romantypus geformt hat, wird in Joel Lehtonens Roman *Kampf der Geister* ersichtlich. Lehtonen hat ein Kapitel, „Gastmal eines Trimalchio“ hinzugefügt, dessen direkter Prätext *Satyricon* ist.

Der erste spanische pikareske Roman ist ein anonymes Werk aus dem Jahre 1554, *La vida de Lazarillo de Tormes*, eine 64 Seiten lange Erzählung von einem mittellosen Müllerssohn und seinem Aufstieg zum öffentlichen Ausrufer der Stadt Toledo. Lázaro, der in einen stadtbekanntem Skandal verwickelt ist - er hat die Geliebte des Erzpriesters geheiratet -, muß den Fall einem hohen Freund des Erzpriesters berichten, um sich dadurch zu rechtfertigen. Lakonisch, ohne jegliche Kommentare, erzählt er die Etappen seines Lebens:

Wie er, um den Hungertod zu vermeiden, sein Elternhaus nach dem Tod des Vaters verlassen muß und zum 'Diener vieler Herren' wird. Der anonyme Verfasser will sich vor allem mit den Vertretern der Kirche und des verarmten aber stolzen Ritterstandes auseinandersetzen: so ist Lazarillo Diener mehrerer Geistlicher, die ihn entweder aus Geiz zum Tode treiben wollen oder so korrumpiert sind, daß sie sich nur weltlichen Geschäften widmen. Nachher dient Lazarillo einem verarmten Hidalgo, der aber vor seinen Schulden davonläuft; später dient er noch einem Ablaßkrämer, der dem Volk in der Kirche das ewige Leben verkauft. Nach diesen Erlebnissen übernimmt Lazarillo die Initiative selber: er schließt einen Vertrag mit dem Domkaplan und verkauft ihm Wasser. Dadurch lernt er, daß man sich mit Hilfe eines kommerziellen Privilegs im Leben durchschlagen kann. Aber ein Privileg hatten nur diejenigen, die ein geistliches oder königliches Amt ausübten. Schließlich gelingt es Lazarillo, den niedrigsten königlichen Beruf, den des Ausrufers, zu bekleiden. Und wenn er zur Sicherheit noch die Kebe des Erzpriesters ehelicht, ist er am 'Gipfel seines Glückes'. Aber dieses Glück ist auch ein Skandal in der Stadt, weswegen er sein Leben niederschreiben muß.

Die Geschichte des *Lazarillo* ist schon gleich als erste seiner Gattung eine Ausnahmeform des pikaresken Romans, eine Geschichte über die gelungene Integration in die Gesellschaft durch den konventionellen Karriereweg. Ebenfalls einzigartig ist die ungelenkte Form der Satire. *Lazarillo* ist eine Apologie, ein Bericht in seiner schlichten Sachlichkeit und so knapp geschrieben, ohne Moralisierung und Reflexionen, wie es in den späteren Übersetzungen und in anderen pikaresken Romanen des darauffolgenden Barocks nicht mehr vorkommt. Aber seine satirische Absicht hat der Anonymus erreicht, trotz der scheinbar stoizistisch-glücklichen Schlußintentionen Lazaros. Das Werk ist, wie schon erwähnt, eine direkte Vorwegnahme der Kirchenreform des Tridentinischen Konzils (Rötzer, 1972 26).

*Lazarillo* war ein großer Erfolg, das Buch bekam schon im nächsten Jahr eine apokryphe Fortsetzung, in welcher unter anderem der Gipfel von Lázaros Glück in das Gegenteil verkehrt wird; Fortuna straft Lazaro wegen seines relativen Wohlergehens als königlicher Ausrufer (ebd., 27). Also schon der erste Fortsetzer hatte die satirische Funktion des Romans nicht verstanden. Kurz danach wurde das Buch von der Inquisition verboten und später in einer gereinigten Fassung neu herausgegeben.

Der zweite spanische pikareske Roman erschien erst fast fünfzig Jahre später, um 1599. *Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán ist im Vergleich zu *Lazarillo* ein barockes Werk; eine Geschichte des Sünders, der zum Schluß durch Buße und Reue geläutert ist und zu einem "Turmwächter über das menschliche Leben" geworden ist. Der erste Teil des Romans zeigt dieselbe Struktur wie der *Lazarillo*: Guzmán erklärt seine Abstammung - wie er sein problematisches Elternhaus nach dem Tod des Vaters verlassen muß. Guzmáns Jugend verläuft ähnlich wie die Jugend Felix Krulls: der verwöhnte Sohn aus "feinbürgerlichem Elternhaus" wird nach dem Familienzusammenbruch in die harte Welt gestoßen. Guzmán ist dann gleich *Lazarillo* "Diener vieler Herren" - dies aber mehr abenteuerhaft, auch weitschweifiger, indem er bis nach Italien reist. Im zweiten Teil des Romans wird er ein berühmter Dieb und Hochstapler im großen Stil. Damit beginnt eine Sieger-Opfer -Polarität, deren Fallhöhe sich von einem reichen Liegenschaftsverwalter bis zum lebenslänglichen Galeerensträfling erstreckt. Guzmán schreibt seine Geschichte im Gefängnis.

Im Gegensatz zu *Lazarillo* hat Mateo Alemán seinen Schelmenroman schon a priori als moralisches Lehrwerk verfaßt. Am Anfang des Romans sind zwei Anweisungen für die Leser hinzugefügt: die erste ist an den Pöbel gerichtet, der nur auf die Handlung der Fabel achtet und nicht auf die aus ihr hervorgehende Moral. Dieselbe Aussage hat Alemán auch an den 'verständigen Leser' gerichtet: "Sieh zu, daß du liest, was du liest, und nicht über die Fabel lachst und dadurch ihre Moral verpaßt" (Alemán, 73). Am Anfang des Romans stehen noch zwei Gutachten von Seiten der Behörden. In der Druckerlaubnis wird bestätigt, daß das Buch "moralische Hinweise für das menschliche Leben" enthält (Alemán, 66). Hans Gerd Rötzer kommentiert: "Seitdem konnte in den pikarischen Romanen mit dem Alibi der moralischen Intention alles dargestellt werden" (Rötzer 1972, 56). Oskar Seidlin nennt diese didaktische Intention eine 'captatio

benevolentiae' und fährt fort: "Aber es muß erkannt werden, daß eine 'captatio benevolentiae' immer ein Element des Ironischen, ja des Zynischen enthält" (Seidlin 1954, 93).

Die deutsche Übersetzung *Der Landstörtzer Gusman von Alfarache oder Pícaro genannt* stammte von Aegidius Albertinus, dem geistlichen Ratssekretär am herzoglichen Hof zu München um 1600 - einem Zentrum der Katholischen Gegenreformation. Albertinus aber kannte Alemáns Originalwerk nicht, sondern nur eine Ausgabe, deren zweiter Teil von einem Juan Marti stammt (Rötzer 1972, 64). In dieser Fortsetzung bleibt Guzmán ein mittelmäßiger Dieb, der für einige Jahre auf die Galeere geschickt wird. Martis Absicht war eine andere als die von Alemán: er wollte im Rahmen einer Schelmengeschichte die scholastische Enzyklopädie ausbreiten (Rötzer 1972, 64). Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Albertinus keine Einsicht in die sozialen Implikationen des Originalwerkes haben konnte. Für Albertinus, dessen ganze Tätigkeit auf die Schaffung einer Art „moralistischer Universalbibliothek“ der Gegenreformation zielte (Beck 1957, 57), bedeutete die Geschichte eines Schelmen eine Materialsammlung für die daran anschließende Geschichte des Reuigen und Büßers. Der erste Teil beschreibt Gusmans Landstörzerleben, der zweite ist ein allegorisches Bild „eines Pilgers auf der Reise nach seiner ewigen Heimat“ (ebd., 55).

Der erste, pikareske Teil endet mit Gusmans Verurteilung auf die Galeere für drei Jahre und der Empfängnis der Sakramente. Der zweite Teil handelt von Gusmans Bekehrung - er verläßt die Welt, findet sich in einem finsternen Wald, trifft dort einen Einsiedler, der ihn zur Buße führt. Das ist die ganze Handlung, der Rest des Buches besteht aus einer Predigt des Einsiedlers, einer im volkstümlich-lehrhaften Ton gefaßten Abhandlung „über das Insichgehen, das Sündenbewußtsein, Reue und Sühne“ (Newald 1967, 130; vgl. auch Rötzer 1972, 112f).

Jedenfalls gilt Albertinus als 'Vater des deutschen Schelmenromans' in der Literaturgeschichte (Newald 1967, 126; Beck, 1957, 53). Seine *Guzmán*-Bearbeitung hatte einen großen Erfolg und war bis zum *Simplicissimus* das Standardwerk der deutschen Schelmenliteratur.

Grimmelshausens *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* schließlich - das einzige noch heute in breiten Leserkreisen bekannte Werk der Barockzeit - ist unter anderem auch ein pikaresker Roman. Auch das Fazit ist bei Grimmelshausen dasselbe wie bei Albertinus: Simplicius muß gleich Gusman auf die Welt verzichten - dies als einzig mögliche Lösung des barocken Dualismus. Dennoch kann man mit H. G. Rötzer der Ansicht sein, daß im *Simplicissimus* das religiöse Problem eine andere Behandlungsart zeigt, die als Intensionsveränderung „ein erster zaghafter Ansatz //...// dem Diesseits einen neuen Wert zu verleihen“ aufzufassen ist (Rötzer 1972, 145), und somit eine Vorahnung der Aufklärung spüren läßt.

Es zeigt sich aber, daß es die 'ursprüngliche' Absicht der spanischen Autoren war, in der pikaresken Schreibart den Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft aufzuzeigen, zudem die Kritik der diesseitigen Verhältnisse, die darauf abzielt, daß die Pikaros von der Gesellschaft isoliert werden. Die

deutschen Barockpikaros sind dagegen nicht aus der Gesellschaft ausgeschlossen, weil sie der Gesellschaft nicht paßten, sondern sie verzichteten von sich aus auf die Gesellschaft und auf die Welt, weil sie selbst diese insgesamt für 'verderbt' halten. H. G. Rötzer schreibt:

Die Spanier ließen die Frage noch offen, ob die Welt nur als negandum zu betrachten sei oder ob das Ideal sich nicht wenigstens partiell in der Zeitlichkeit verwirklichen ließe. Sie setzten sich mit einer historischen Situation ihrer nationalen Entwicklung auseinander; Gesellschaftskritik und theologische Aspekte vermischten sich. Albertinus und Grimmelshausen klammerten soziale Implikationen aus: die Welt sei der Ort der Unbeständigkeit schlechthin (Rötzer, 1972, 145).

Das heißt, daß der größte Teil der modernen pikaresken Romane des 20. Jahrhunderts mit ihren sozialkritischen Tendenzen dem spanischen Schelmenroman näher steht, als denen des dem spanischen 'goldenen' Zeitalter zeitlich näher stehenden Barocks.

Damit ist die letzte große Epoche des pikaresken Romans berührt. Seit dem zweiten Weltkrieg, eigentlich seit den fünfziger Jahren scheinen die Bedingungen für die pikareske Satire wieder gegeben zu sein. Nur die Höhepunkte dieser Strömung in Deutschland sind zu erwähnen: Thomas Manns Weiterarbeit an den *Bekenntnissen* 1951-1954 und Günter Grass' *Blechtrommel*, die 1959 erschien und zum Vorbild mehrerer Schelmenromane wurde.

Die Gründe für diese Strömung sind leicht zu finden: nach Walter Seiffert fehlt der Zeit die Kontinuität des Geschichtsablaufs, wobei „statt dessen im Extremfall totalitäre und pluralistische Gesellschaftsformen in schneller Folge wechseln“ (Seiffert 1973, 195). In bezug auf die *Blechtrommel* schreibt er: „Der Moderne sieht sich im Gegensatz zum spanischen Pikaro Massenversammlungen und Massenwahn gegenüber“ (ebd., 205). Norbert Schöll betont die Situation Deutschlands vor und nach 1945 als die Ursache für die pikareske Satire und bemerkt weiter, daß die Helden von Günter Grass zwei Welten durchwanderten, „die der Vorkriegs- und Nachkriegszeit im Osten Deutschlands und die des westdeutschen Wirtschaftswunders nach 1945“ (Schöll 1971, 307).

Thomas Manns Krull-Fragment, das Buch der Kindheit, entstand zwischen 1910 und 1913. Die Handlung sowohl des Fragments als auch der späteren Fortsetzung spielt in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, im „Imperium am Vorabend des Zerfalls“ (Seidlin 1975, 82), oder „in einer militaristisch-imperialistisch und sozialdarwinistisch geprägten Gesellschaft“ (Frizen 1988, 7), wie die Belle Époque in Deutschland charakterisiert worden ist. Thomas Mann hat jedoch das pikareske Genre wieder zum Leben erweckt, ohne selber anfänglich etwas über die traditionsbeladene Gattung zu wissen. Für den Aufbau des Romanfragments benutzte er die Erinnerungen eines tatsächlichen Hochstaplers, Georges Manolescu, dessen Aufzeichnungen fünf Jahre früher erschienen waren. Bis zur zweiten Abfassungszeit 1951-1954 hatte er sich mehr mit dem 'Abenteuroman' beschäftigt. 1944 hatte er Grimmelshausen *Simplicissimus* gelesen<sup>4</sup>, und 1951, während der Weiterarbeit an den *Bekenntnissen*,

<sup>4</sup> In der Entstehungsgeschichte von *Doktor Faustus* (XI, 196) berichtet Thomas Mann, daß er *Simplicissimus* gelesen hat. E. Heller meint in bezug auf das pikareske Genre:

hatte er Oskar Seidlin für dessen im selben Jahr erschienenen Aufsatz *Picaresque elements in Thomas Mann's work* gedankt, weil er sich dadurch an einer „späten Fortbildung einer Tradition“ teilnehmen sah (Mann 1975, 328).

Um 1910 ist Thomas Manns Veranlassung zur pikaresken Satire die Grund-Dichotomie seiner frühen Schaffensperiode: der Konflikt zwischen Künstler und Bürger, zwischen Künstler und Gesellschaft, was sich schließlich mit seinem Vokabular zum Konflikt zwischen Geist und Leben, Geist und Natur abstrahieren läßt. Im Aufsatz *Im Spiegel* 1907 hat Thomas Mann harte Worte über den Künstler geschrieben:

Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, //...// und in jedem Betrachte anrühlicher Scharlatan, - (Mann. XI, 332).

Das pikareske Fragment um 1910 ist der künstlerische Ausdruck dieser Problematik.

In den finnischen pikaresken Romanen findet man dann einen Verwandten Felix Krulls, den Schauspieler aus Taivalvaara. Seinem Autor, Pentti Haanpää, war auch das Künstlerdasein ein Problem, das einen für Haanpää charakteristischen Ausdruck in einem wandernden Schelmen und Lügner fand.

## 1.4 Auszug aus der Geschichte des finnischen Romans

Um die Position des pikaresken Romans in der finnischen Romankunst darstellen zu können, soll dem Leser ein kurzer Überblick über die Entwicklung der finnischsprachigen Prosaliteratur gegeben werden.

Den Grundstein der finnischsprachigen Romankunst und Kunstlyrik bildet Aleksis Kivi (1834-1872), der mit seinem Gesamtwerk und mit dem 1870 veröffentlichten Roman *Sieben Brüder* nicht nur die Volkssprache Finnisch salonfähig machte, sondern den Umfang der Sprache darstellte und deren Eignung für die Lyrik bewies. Sein Entwicklungsroman, der in seiner Stellung in der finnischen Literatur etwa vergleichbar mit der Stellung von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in der deutschen Literatur ist, zeigt den Entwicklungsweg der sieben Brüder aus der jungfräulichen Waldeinsamkeit in die zivilisierte Welt<sup>5</sup>. Kivi wies überhaupt durch seine Gesamtproduktion den finnischsprachigen

---

„Vielleicht ist es eine Huldigung an den ‚genius loci‘, welcher die ganze Romangattung anregte, der ‚Felix Krull‘, sie parodierend, zugehört, daß der letzte Teil des Buches auf der Iberischen Halbinsel spielt“ (Heller 1962, 251).

<sup>5</sup> Jüngst hat Pirjo Lyytikäinen im Gegensatz zur gängigen Rezeption dargestellt, daß *Sieben Brüder*, statt ein Entwicklungsroman zu sein, Züge einer Transgression aufweist. Die Brüder wohnen ja anfänglich im Haus Jukola, in der zivilisierten Welt, und ziehen dann, nach Grenzverletzungen der Gesellschaft gegenüber, freiwillig in die „Waldeinsamkeit“ um. Über die Beziehung zwischen den Brüdern und der Gesellschaft schreibt Lyytikäinen: „Eine Transgression zeigt sich, wenn in den Hinter-

chigen Autoren den Weg, wobei diese vor einer neuen Leserschaft, vor der neu zu entstehenden finnischsprachigen Mittelklasse eine eigene Literatur nach den Interessen und der Identifikation dieser Klasse zu schaffen hatten (Nummi 1997, 16). Es entstand allmählich der finnische Literaturkanon und jene 'Ikonen' der Kultur, auf denen eine selbständige Nation entstehen konnte und die es dann von den nächsten Generationen aufzubewahren galt, Ikonen, die zu den "Ikonen des ersten Grades" (Nummi 1997, 17) gehörten und später in neuen Ikonen und im Folklorismus fortbestanden (ebd.).

Bis zur Jahrhundertwende ist die finnischsprachige Romankunst geprägt vom Realismus, der als internationale Literaturströmung die Stellung Finnlands in der europäischen Geistesströmung befestigte. Es entstanden künftige Klassiker, in denen Partei genommen wurde beispielsweise für Darwin, Spencer und Hippolyte Taine. Natürlich hatten Georg Brandes, Strindberg und Ibsen im geistigen Klima Finnlands Fuß gefaßt. Eine erste Loslösung vom Realismus bildete die Strömung "nationale Romantik", die, auch mit Bezug auf die europäische Tradition, "nationale Symbolik" genannt wurde (Laitinen 1997, 232)<sup>6</sup>.

Um die Jahrhundertwende entstand, neben den internationalen Strömungen der Fin de Siècle-Themen, eine Art 'Goldenes Zeitalter' in der finnischen Kunst überhaupt, indem eine Künstlergemeinschaft, darunter Jean Sibelius und eine Gruppe von Kunstmalern und Schriftstellern, das Epos Kalevala und dadurch die Landschaften von Ostfinnland und Karelien wiederentdeckten und, unter anderem mit den Kunstmitteln von Symbolismus und Jugendstil, den "Karelianismus" hervorriefen, wodurch die geistige Grundlage der finnischen Identität befestigt wurde.

Die Zeitspanne von 1905 bis 1930 ist in der finnischen Romankunst nach Kai Laitinens Klassifikation eine Zeit "der großen Volksbeschreibung", die ihrerseits viele dauerhafte Klassiker hervorbrachte. Diese Volksbeschreibungen gehören genremäßig zu den "hohen" Romanen, zu denen eine pikareske Satire ein Gegen-Genre bildet.

Die 'hohen' oder vorbildlichen Romane der Volksbeschreibung sind naturnah, ihr Menschenbild ist demokratisch, die Hauptprotagonisten sind kleine Leute und der Held ist oft ein Antiheld. Der "Wert des Menschen" hängt nicht von der sozialen Stellung ab, die soziale Gerechtigkeit ist ein Grundzug des Erzählens, aber trotz ihrer benachteiligten sozialen Stellung sind die Protagonisten oft markante Individualisten, dabei asozial bis unsympathisch, somit Antihelden. Jedoch läßt der Humor der Erzählweise, gepaart mit dem realistischen

---

grund eine enge, normative Ordnung gestellt wird, die das gemeinschaftliche und moralische Dasein reguliert" (Lyytikäinen 2004, 16).

<sup>6</sup> Diese Begriffe "nationale Romantik" oder "nationale Neuromantik" und "nationale Symbolik" haben in der Forschung verschiedene Meinungen hervorgebracht. Pirjo Lyytikäinen vertritt in ihrem Artikel *Symbolismus und Dekadenz der Jahrhundertwende* die Meinung, daß der "nationale Symbolismus" programmatisch keinen "nationalen" Stempel erhielt, sondern "letztlich als ein universales, gemeinsames, aus dem Unterbewußtsein der Menschheit herausströmendes Eigentum verstanden wurde". Die Mythen von Orpheus, Prometheus und Alkibiades beispielsweise waren allen gemeinsam, aber im finnischen Symbolismus, wie auch im französischen, wurde daneben auch auf eigene Mythologie und Symbolgestalten zurückgegriffen. (Lyytikäinen 1996, 10).

Stil, diese Antihelden als positive Protagonisten erscheinen (Laitinen, 310f)<sup>7</sup>. Eine Parallelität zur realistischen Volksbeschreibung sieht Laitinen in der idealistischen Variation, die "neuromantisch" zu nennen ist. In diesen Romanen werden meistens Weltverbesserungsideale und Ideologien hervorgebracht und in ihrer pathetisch-hochfliegenden Erzählart klassische Themen und Motive aus der Weltliteratur bearbeitet, beispielsweise Don Juan und die Geschichte von Kain und Abel. Einen anderen Zweig bildet sodann die "Volksbeschreibung als Selbstkritik" (Laitinen 1997, 316). Darin sind die frühen pikaresken Werke einzuordnen, Maria Jotunis (1880-1943) *Arkielämä / Alltagsleben* (1909) und Joel Lehtonens *Kampf der Geister* (1933). Maiju Lassila (1868-1918) hinwiederum ging einzelgängerische Wege: Einerseits verfaßte er die immer noch frische und humoristische Volksbelustigung *Tulitikkuja lainaamassa / Streichhölzer* (1910), andererseits schuf er umfangreiche, mystisch-allegorische Zeit-Epopöen, zum Beispiel einen 1000-seitigen Roman mit dem unübersetzbaren Namen *Harhama* (1909), der von den geistigen und sozialen Widersprüchen in Rußland und Finnland um die Jahrhundertwende handelt. Zudem verfaßte er zwei pikareske zu wertende Romane, *Liikaviisas / Der allzu Kluge* (1915) und *Kuolleista herännyt / Der aus dem Tode Erwachte* (1916). Einen weiteren Zweig der Romankunst erfüllt der Nobelpreisträger der Literatur im Jahre 1939, F. E. Sillanpää (1888-1964), Biologe und Botaniker, der, inspiriert von der monistischen Naturphilosophie Ernst Haeckels und Wilhelm Oswalds, aus seiner pantheistischen Naturbestimmung heraus lyrische Romane und Novellen schrieb, in denen der Mensch als Teil der Natur denselben biologischen Gesetzen wie die Natur gehorcht und demselben Verfall unterworfen ist. Schließlich ist noch Volter Kilpis (1874-1939) Schaffen als ein Gegenzug zur pikaresken Satire zu erwähnen: fast gleichzeitig mit Joel Lehtonens *Kampf der Geister* erscheint 1934 Kilpis Mammutwerk *Alastalon salissa / Im Saal des Hofes Alastalo*, dessen Hauptcharakteristikum es ist, eine neue ästhetische Sprache erschaffen zu haben, die in ihrer Einzigartigkeit oft mit Marcel Proust und James Joyce verglichen worden ist. *Im Saal des Hofes Alastalo*, in einem Roman von über 900 Seiten, wird eine sechsstündige Sitzung beschrieben, während der die Teilnehmer sich schließlich über den Bau eines gemeinsamen Barkschiffes einigen können. Wegen der wortgewaltigen Sprache des Romans ist es kein Wunder, daß Kilpi heute das lesende Publikum und die neueste Forschung vermehrt inspiriert.

Darüber hinaus ist eine allen literarischen Gattungen übergeordnete Bewegung, die Feuerträger, zu erwähnen, weil einer ihrer Mitglieder, Mika Waltari, neben seinem umfangreichen sonstigen Œuvre, Autor von pikaresken Romanen ist. Die Feuerträger, eine bunte Gruppierung von Intellektuellen, wirkten während der zwanziger und dreißiger Jahre im finnischen Kulturleben und beeinflussten die literarische Szene mit ihrem Programm, das nach Internationalität, Weltfrieden und teilweise auch nach einem sportlichen Nationalgefühl, einem Stammdenken und Verteidigungswillen strebte, nach Diskursen, die zu dieser Zeit hochbrisant waren, und deren Slogan „Fenster offen nach Eu-

<sup>7</sup> vgl. die deutschsprachige Monographie von K. Laitinen: *Finnische Literatur im Überblick*, Helsinki 1989, 88f.

ropa“ lautete. In seinem Artikel *Drei Feuerträger kämpften bis zum Schluß: Mika Waltari öffnete als Einziger die Fenster in die Welt* hat Panu Rajala knapp und bündig Mika Waltaris, Verfasser des - zum Teil auch - pikaresken Romans *Sinuhe der Ägypter*, Stellenwert in dieser Bewegung nachvollzogen. Olavi Paavolainen, Mittelpunkt der Bewegung, führte seine Anhänger zuerst nach Paris, das während der zwanziger Jahre, wegen des Friedensschlusses von Versailles, die Stadt der ´Freiheit, des Sieges und des neuen Lebensgefühls, das Zentrum Europas´ war (Rajala 2001, 9). Von Frankreich brachte man den Heimgebliebenen die letzten Novitäten der Kultur und die neuesten Modebewegungen mit. Daß nicht alle begeistert waren und nach Paris reisten, bezeugt beispielsweise Joel Lehtons schonungslose Satire auf die Parisbegeisterung im *Kampf der Geister*. Doch ersetzte Berlin während der dreißiger Jahre Paris, - der Name Feuerträger stammt auch von der deutschen Jugendbewegung, zu deren Programm jene berühmt-berüchtigte Begeisterung für Gesundheit, Kraft, Nacktheit, für eine reine Jugend und eine reine Rasse gehörten (Rajala 2001, 9).

Der junge Mika Waltari wollte der Gruppe angehören, wurde aber wegen unerlaubter Liebesaffären aus der Gruppe ausgeschlossen. Er mäßigte sich, wurde bürgerlich, heiratete und begann, sein Œuvre zu verfassen, in loser Bindung mit der Gruppe. Der zweite Weltkrieg zerstörte aber die Ideale der Feuerträger und es begann eine Zeit der Abrechnung. Der Begründer der Feuerträger, der Folklorist und Dichter Martti Haavio, mit Pseudonym P. Mustapää bekannt, publizierte den Gedichtband *Jäähyöäiset Arkadialle / Abschied von Arkadien*, Olavi Paavolainen seine Tagebuchaufzeichnungen *Synkkä yksinpuhelu / Dunkler Monolog* und Mika Waltari den historischen pikaresken Roman *Sinuhe*. Rajala schreibt:

Wie der ägyptische Mythenvogel Phönix stieg der von den Feuerträgern einmal hinausgeschmissene Mika Waltari inmitten der Niederlage zu einem Vollender der ganzen Bewegung. Ihm reichte nicht das Kritisieren der einheimischen Kriegspolitik, auch nicht ein in Gedichte eingekleideter Sarkasmus, sondern er brauchte zu seinem Thema eine ganze, uralte Epoche, und als Publikum erhielt er eine weltweite Leserschaft (Rajala 2001, 11).

## 1.5 Finnische pikareske Satiren

Als ein roter Faden der finnischen pikaresken Romane zieht sich ab 1933 durch die in den Romanen dargestellte Geschichte Finnlands und Europas die Stellungnahme zu Phänomenen, die die ideologische Zweiteilung von Kapitalismus und Sozialismus bis zum Anfang der dreißiger Jahre verursachten und die schließlich ihrerseits teilweise zum zweiten Weltkrieg führten. Der zweite Weltkrieg und dessen Verinnerlichungsprozeß sind auch Auslöser der pikaresken Satire 1945 bis 1977.

Jedoch wird in dieser Arbeit auch ein Wanderroman mit pikaresken Topoi, Maria Jotunis *Alltagsleben* von 1909 dargestellt, um zu zeigen, daß der Krieg nicht der einzige Auslöser der pikaresken Satire ist, - die Gattung funktioniert gewiß auch in anderen problematisch gewordenen Referenzen.



Die erste große Satire aber, Joel Lehtonens *Kampf der Geister*, ist 1933 erschienen und zielt in der Ausweglosigkeit einer Synthese zwischen dem 'Kampf der Geister', des Bolschewismus und Rechtsradikalismus darauf ab, dem Leser zu zeigen, wie schwierig die Lage nach dem ersten Weltkrieg in Finnland und in Europa geblieben war, welches Erbe man mit den Geschehnissen der zwanziger Jahre erhalten hatte, als einerseits die aus der Vereinigten Staaten verbreitete globale weltwirtschaftliche Flaute die wirtschaftliche Lage Anfang der dreißiger Jahre in ihren Wirkungen überall kenntlich machte, andererseits aber auch die geistige Lethargie und jener Ästhetizismus, die zusammen zur Vernachlässigung der Beteiligung der Intellektuellen am geistigen Aufbau der Nachkriegszeit während der zwanziger Jahre führte. Somit konnten Mussolini, der aufsteigende Nationalsozialismus in Deutschland und Hitlers individueller Werdegang am Anfang der dreißiger Jahre ihre Siegeszüge feiern. Um 1930 ist dann die Weltanschauung rigide zweigeteilt. Lehtonens Roman zeigt nur Ratlosigkeit in dieser Diskrepanz. Auf der einen Seite Stalins Sowjetunion, auf der anderen der Rechtsradikalismus in allen seinen Schattierungen, der dem Autor doch annehmbarer war, - er läßt in seinem Roman einen rechtsradikalen Protagonisten die Meinung vertreten, daß Hitler eventuell gelten könnte, wenn er sich nur verbürgerlichte.

Für Joel Lehtonen (1881-1934) wurde der Roman *Kampf der Geister* sein letztes Werk. Lehtonen wählte ein Jahr später den Freitod. Es gibt nur wenig Sekundärliteratur über ihn und überhaupt keine Biographie, die sein Leben als ganzes umfassen würde. Die Schriftstellerin Eila Pennanen hat in einem Essay über die Ursachen dieses Freitods nachgedacht. Der Dichter wurde nach einer reichen, jahrzehntelangen produktiven Schaffensperiode von schweren Depressionen geplagt. Der finnische Bürgerkrieg 1918 bedeutete für ihn eine Katastrophe, von der er sich nicht erholen konnte, so daß er schon 1925, mit 44 Jahren ein alter Mann war, der auch gesundheitlich und durch unglückliche menschliche Beziehungen geplagt wurde<sup>8</sup>. Pennanen meint, daß Lehtonen in seinem lyrischen Prosawerk *Lintukoto / Heim der Zwergmenschen* (1929) ein letztes Mal versuchte, "ein bejahendes, freudiges Bild vom Leben zu verschaffen". Pennanen fährt vor: "Wenn man die unbeabsichtigte Aussage des Werkes interpretiert, findet man in ihm den Kampf und die Niederlage". Nach diesem Versuch scheint dem Autor einzig die groteske Satire möglich gewesen zu sein, der *Kampf der Geister*. Dem Briefwechsel Lehtonens aus dem Jahr 1934 ist seine Motivation zum Verfassen eines alles umfassenden satirischen Zeitgemäldes zu entnehmen: Lehtonen wollte die Gesellschaft und das Volk als naturalistisch, grausam und grotesk entlarven, weil er sich dem Volk gegenüber "verpflichtet" fühlte: "Sollte ich die verachtenswerten Manieren dieses Volks zernagen lassen, dem gegenüber ich Verpflichtungen habe?", fragte er Anna-Maria Tallgren<sup>9</sup>. Er scheint sich ein paar Wochen später sogar zu freuen, daß er den *Kampf der Geister* zustande gebracht hatte, "in einer Zeit, da ich sagen konnte, was mein Ge-

<sup>8</sup> Eila Pennanen: "Die Novellen Joel Lehtonens. Ein Inventar". *Parnasso*, 1968/5-6.

<sup>9</sup> im Brief an A-M. Tallgren, 13.6.1934. In: Joel Lehtonen: Briefe. Hrsg. von Pekka Tarkka, 1983, 422.

wissen forderte"<sup>10</sup>. Lehtonens dichterisches Testament wurde die ein Jahr später erschienene Publikation *Abschied von Lintukoto* (1934), ein verzweifelter Abschied vom Leben.

Der nächste pikareske Roman, Pentti Haanpääs *Taivalvaaran näyttelijä / Der Schauspieler aus Taivalvaara* ist 1938 erschienen. Dieser Roman bezieht sich nicht hauptsächlich auf das politische Geschehen seiner Zeit, aber interessant ist seine "zwischenzeitliche" Stellung in Haanpääs Produktion. Haanpää sah selber sein Hauptwerk im 1931 geschriebenen Roman *Der Teufelskreis*<sup>11</sup>, der seinerseits von keinem Verlag angenommen und erst postum 1956 veröffentlicht wurde. Im *Teufelskreis* erlebt ein Wald- und Flößarbeiter die Notstandszeit und Arbeitslosigkeit der zwanziger Jahre und faßt schließlich als letzte Hoffnung den Entschluß, Finnland zu verlassen und in der gelobten Sowjetunion Fuß zu fassen<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Im Brief an Otto Manninen , 27.6.1934. Vgl. Anm. 8, 425.

<sup>11</sup> Haanpää, Pentti: *Der Teufelskreis*. Aus dem Finnischen von Helga Thiele, 1983. Nach Veijo Meris Darstellung hielt Pentti Haanpää selber den *Teufelskreis* als sein bestes Werk (Meri 1996, 221).

<sup>12</sup> Eino Jutikkala, Mitglied der finnischen Akademie, hat diese Frage der finnischen und auch europäischen Intellektuellen, die Sowjetunion und auch Stalin zu idolisieren und anzubeten, erörtert. Er meint, daß es dabei nicht um eine Suche nach Gegenkraft zu den Nazis ging, weil diese "Verwilderung" schon vor der Machtübernahme begonnen hatte. Eine Erklärung sei die intensive Kriegspropaganda der Sowjetunion und die für die Touristen gefertigten "Bühnenbilder" - Potemkinsche Kulissen - , was aber noch nicht hinreichend den Sachverhalt erklärt: "Übrig bleibt nur die Irrationalität der Geschichte", meint er (Jutikkala 1998, 267).

Vergleichsweise ein paar Fakten aus Ulrich M. Schmid's Artikel über den Gulag und die Literatur: "Für die europäische Linke war der Gulag ein äußerst delikates Thema. Seit den späten zwanziger Jahren drangen immer wieder Berichte über die stalinistischen Straflager nach Westeuropa -, allerdings schenkten viele Intellektuelle diesen Informationen keinen Glauben oder rechtfertigten den Terror mit dem Hinweis auf höhere historische Notwendigkeiten. Gleichzeitig ging auch die Sowjetpropaganda sehr geschickt vor. Bei offiziellen Besuchen führte man westlichen Schriftstellern eine Art sozialistisches Disneyland vor und bestätigte auf diese Weise alle Wunschvorstellungen, die auf die Sowjetunion projiziert wurden. Außerdem beehrte man die sympathisierenden Autoren mit großzügig dotierten russischen Übersetzungen: Bevor Lion Feuchtwanger 1936 in die UdSSR kam, wurden neun seiner Romane in 260 000 Exemplaren veröffentlicht, Romain Rollands Schriften erzielten eine Gesamtauflage von 1,7 Millionen, Upton Sinclairs Werk wurde in 3 Millionen Exemplaren verbreitet, Heinrich Manns Bücher kursierten in einer Auflage von 2 Millionen.

Dabei ging es nicht darum, die westlichen Autoren mit Geld zu 'kaufen'. Man packte sie bei ihrer Eitelkeit. So schrieb etwa Heinrich Mann 1943 gerührt: 'Die Sowjetunion liebe ich voll gegenwärtig. Sie ist mir nahe - und ich ihr. Sie liest mich massenhaft, gibt mir zu leben, und ich sehe ihr zu, als wäre sie schon die Nachwelt, die mich kennt'" (Schmid 2002, 52).

Eine Parallelität zu der Sowjet-Idealisierung ist auch die Beziehung der westlichen Intellektuellen zu dem Nazi-Regime. Beispielsweise begründete man in Weimar 1941 eine Europäische Schriftsteller-Vereinigung, Hans Carossa als Präsident, und - wie Frank-Rutger Hausmann es ausdrückt - „der finnische Deutschland-Freund und Übersetzer der 'Wacht am Rhein', Veikko Antero Koskenniemi" und der Italiener Giovanni Papini erster und zweiter Vizepräsident (Hausmann 2003, 38). Über die Zahlen der ESV: „In Finnland umfaßte die ESV dreißig Autoren, in Belgien, Bulgarien, Dänemark, Frankreich, Italien, Kroatien, den Niederlanden, Rumänien, Schweden, der Schweiz, der Slowakei, Spanien und Ungarn je etwa fünfzehn bis zwanzig, so daß sich Ende 1942 mehr als einhundertfünfzig europäische Autoren zur Schriftsteller-Kollaboration mit Deutschland bereit erklärt hatten" (Ebd.). V. A. Koskenniemi (1885-1962) war ein leitender Rechts-Intellektueller während der dreißiger Jahre, Literaturprofessor und -kritiker, daneben Verfasser von den Themen Tod, Wahrheits-

Der 1905 geborene Haanpää wurde an der Wende der zwanziger und dreißiger Jahre als ein rebellischer und unbeliebter Schriftsteller gehalten, und dementsprechend war es ihm schwer, auch seine unpolitischen Werke in die Öffentlichkeit zu bringen<sup>13</sup>. Juhani Koivisto zieht in seiner Dissertation *Ums Brot bitten wir und Steine werden geboten* eine Bilanz zu Haanpää als Schriftsteller während der dreißiger Jahre: Den Grenzstein in Haanpääs literarischer Produktion bildete der 1928 erschienene Roman *Kenttä ja kasarmi / Feld und Kaserne*, der durch seinen armeerwidrigen Diskurs den ersten finnischen "Bücherkrieg" verursachte (Koivisto 1998, 19; Sallamaa 1996, 80) und Haanpää am Anfang der dreißiger Jahre aus der literarischen Öffentlichkeit drängte (Koivisto 1998, 266). Er konnte den Kleinroman *Isännät ja isäntien varjot / Wirte und Schatten der Wirte* 1935 in einem kleinen, linksorientierten Verlag veröffentlichen, aber die Zeit war keineswegs reif, diesen gesellschaftskritischen Roman zu verkraften, der eben die Problematik der Zeitgenossenschaft aufs Schärfste formulierte (Koivisto 1998, 94). Haanpää kannte Joel Lehtons zwei Jahre früher erschienenen *Kampf der Geister* (Koivisto, 1998, 90). In *Wirte und Schatten der Wirte* wurde die von Lehtonen geführte scharfe Rüge des Rechtsradikalismus, des Bolschewismus und der überpolitisierten Vertreter der Kirche konsequent fortgesetzt und differenziert weitergeführt. Während Lehtonen die faschistische Ideologie mit der bolschewistischen konfrontierte, läßt Haanpää den Antagonismus zwischen Kapitalismus und Sozialismus besonders hervortreten. In einem programmatisch zugespitzten Wortwechsel zwischen dem überschuldeten und bald sein Haus an die Bank gegenüber verlierenden Kleinbauern, begleitet von der Stimme der Arbeiterschaft in Form eines alten Waldarbeiters und dem zur Geburt seines Sohns herbeigebrachten Doktor, spitzt Haanpää den Kommunismus gegenüber dem rechtsradikalisierten Kapitalismus zu.

Diese kritische Einstellung situierte Haanpää wieder abseits des geführten zeitgenössischen Diskurses, jedoch hat er schließlich drei Jahre später 1938 in seinem pikaresken Wanderroman *Der Schauspieler aus Taivalvaara* Selbstzensur geübt, sich den Verhältnissen angepaßt und ein harmloses Thema gewählt. Im Roman wird das Leben eines Schelmen beschrieben, der seinem individuellen Traum, der Selbstverwirklichung des künstlerischen Menschen, nachgeht. *Der Schauspieler aus Taivalvaara* erhielt, im Gegensatz zu *Wirte und Schatten der Wirte*, die Gunst der Kritik. Haanpää hatte sich damit als "einer der leitenden Intellektuellen der dreißiger Jahre in Finnland"<sup>14</sup> dem Zeitgeist gefügt und das Format

---

suche und Vaterland gewidmeten Gedichten. Nach dem Krieg wurde er noch Mitglied der finnischen Akademie, aber seit den 1970er Jahren und besonders heute ist er wegen seiner Nazivergangenheit anrüchig.

<sup>13</sup> Vgl. Eino Kauppinen (1958, 95-102).

<sup>14</sup> Auf diese Weise schätzt ihn heute Juhani Koivisto. Der ganze Passus ist eine Quintessenz von Haanpääs Rezeption aus den 60er Jahren bis heute: "Das Bild von Pentti Haanpää hat sich mehrere Male verändert. Seine gesellschaftliche Bedeutung konnte noch während der 60er Jahre verleugnet werden, indem man ihn als einen fabulierenden Volkschriftsteller hielt, der mit farbiger Sprache lustige Geschichten erzählte. Später wurde er wiederum einseitig als politischer Schriftsteller gelesen. Je mehr man Haanpää untersucht, desto weniger kann man sagen, welche Meinungen er besaß - und desto weniger hat diese Frage auch Bedeutung. Das ist jedoch klar, daß Haanpää nicht ein in Abgeschiedenheit lebender Heimatdichter war, sondern einer der leiten-

und die Genialität zu einer Veränderung wegen der Bedingungen seiner Zeit besessen, indem er sich neuen Themen der Zeit, der Tiefenpsychologie, Psychoanalyse, dem Sensualismus und Modernismus annäherte und in Form eines modernen, Joyce-artigen Bewußtseinstroms seinem Schreiben eine neue Gestalt gab<sup>15</sup>. Aber sobald der Winterkrieg zwischen der Sowjetunion und Finnland im November 1939 ausbrach, schrieb er nonkonformistische Novellen und Romane über den Krieg. Der 1940 erschienene *Korpisotaa / Waldkrieg* „brachte Haanpää zurück in die Spitze auch der öffentlichen Begutachtung“, schreibt Juhani Koivisto (1998, 266). Der Verlag Otava organisierte auf Vorschlag des amerikanischen Prentice-Hall-Verlagsgeschäfts einen Wettbewerb über einen Roman, in dem der geführte Winterkrieg 1939 möglichst authentisch zu schildern war. (Koivisto 1988, 269ff). Haanpää erhielt den dritten Preis, aber sein Kriegsroman ist von diesen drei Preisgekrönten und überhaupt aus dieser Zeit der einzige dieses Genres, der aufgrund seiner Nüchternheit noch heute lesbar ist und als literarischer Text überzeugt (Sallamaa 1996,163). Für die pikareske Gattung jedoch interessant ist Haanpääs nächste Publikation, die Novellensammlung *Die Stiefel der neun*<sup>16</sup>, 1945 erschienen und zugleich in viele Sprachen übersetzt. Diese Sammlung von neun Erzählungen aus dem Krieg besteht aus neun mehr oder weniger pikaresken Streichen, in denen jeweils ein Pikaro, mitunter auch eine Pikara dem Auf und Ab des Krieges widersteht oder unterliegt. Haanpää beschreibt und verurteilt satirisch, aber doch gleichzeitig vielseitig erläuternd den Krieg.

Pentti Haanpää starb durch Ertrinken am 30.9.1955, kurz bevor er sein 50. Lebensjahr vollendet hätte. Während des letzten Dezenniums seines Lebens hatte er noch Kurzprosa geschrieben und eine feste Stellung in der finnischen Literaturgeschichte erreicht. Seine Sammlung von Kurznovellen mit dem Titel *Jauhhot / Mehl*, geschrieben 1949, und zeitlich am Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt, wird noch heute in finnischen Schulen mit größtem Vergnügen als "Glanzbeispiel von Pentti Haanpääs Stil" gelesen (Sallamaa 1996, 172).

Nach dem Krieg war Finnland, wie viele andere Länder auch, "ein armes, graues Land" (Laitinen 1997, 435), das finanziell und wirtschaftlich fast am Nullpunkt anfangen mußte. Im Kulturleben wurde eine Zäsur spürbar. Man konnte nicht mehr davon ausgehen, wo man 1939 stehengeblieben war. Es gab eine "Inflation der Werte", und die ertragenen Leiden schienen nutzlos (Laitinen 1997, 438). In diesem Vakuum erschien eine der ersten Bilanzen über die Kriegszeit, Olavi Paavolainens Tagebuchaufzeichnungen *Dunkler Monolog*. Olavi Paavolainen (1903-1964) war während der späten zwanziger, der dreißiger Jahre und während des Krieges, in seiner Position als Offizier für kulturelle Beziehungen im Hauptquartier der Kriegsführung, ein leitender Intellektueller des Landes. In seinem Werdegang - er war eine hochgeschätzte Galionsfigur aller avantgardistischen Strömungen, die er aus Frankreich und Deutschland aufgenommen und in Finnland bekannt gemacht hatte - scheint er das intellek-

---

den Intellektuellen der dreißiger Jahre in Finnland, ein Außenseiter, einer, der sich als Beobachter oberhalb der Phänomene stellt". (Koivisto 1998, 8).

<sup>15</sup> Vgl. Koivisto 1998, 254ff.

<sup>16</sup> Haanpää, Pentti: *Die Stiefel der neun*. Aus dem Finnischen von Reinhard Bauer, 1983.

tuelle Gegenteil zu Pentti Haanpää gewesen zu sein. Zweitens erschien 1945 in diesem literarischen Vakuum Pentti Haanpääs *Die Stiefel der neun*, eine erste literarische Reaktion auf den Krieg. Pertti Lassila erläutert die geistige Atmosphäre zwischen dem Winterkrieg und dem Fortsetzungskrieg (1941-44) und sucht Haanpääs Stellenwert zu bestimmen:

Die Heiligkeit des Winterkrieges ist eine Teilerklärung für jene Bestürzung, die die Nation erlebte, als die Bedingungen des Moskauer Friedens (12.3.1940) bloßgestellt wurden. Sie erklärt auch teilweise die Stimmung, mit welcher man sich zum Fortsetzungskrieg im Sommer 1941 begab. Man sprach mit Eino Hosia erwartungsvoll von einem 'Kriegswinter' und 'Kriegssommer' //...// Das Heilige wechselte jedoch schnell zum Alltag, die feste Tragödie des Winterkrieges zum Totschlagen der Zeit im Stellungskrieg, zur Soldatenfarce. An stelle des Erhabenen kamen Komik, Ironie und Satire. Der Schriftsteller des Fortsetzungskrieges war Haanpää (Lassila 1998, 9f).

Drittens erschien in dieser Zäsur wie aus dem Nichts verzaubert im November 1945 Mika Waltaris (1908-1979) Roman *Sinuhe der Ägypter*, der den Weltkrieg in die vorchristliche Zeit des Pharaos Echnaton ansiedelte und pessimistisch im Horizont einer salomonischen „Alles ist eitel“ -Mentalität beleuchtete. Der Riesenroman wurde von der Kritik mit Ratlosigkeit entgegengenommen und sein weltweiter Erfolg wurde als „Erfolg der Unterhaltungsliteratur“ apostrophiert (Haavikko-Video 1995). *Sinuhe* ist ein Vexierbild des zweiten Weltkrieges. Mika Waltari, dem in seinen späten Jahren die Popularität des Medienzeitalters voll zuteil wurde, hat in einem Filmdokument über die Konnotationen des Romans zum Zeitgeschehen gesagt:

Nach den Kriegen hatte ich bei der Schilderung meiner eigenen Zeit die einzige Möglichkeit, in der Tarnkappe der Geschichte über meine Zeit zu schreiben, hatte die Gelegenheit, die widersprüchlichsten, furchtbarsten, am meisten Streit erweckenden Fragen in die Distanz zu führen, sie zu verfremden (Vuorenpää-Video 1995).

In *Sinuhe*, dessen Handlung im Ägypten des 13. vorchristlichen Jahrhunderts angesiedelt ist, sind die kriegführenden Großmächte vorhanden: das Land Chatti der Hethiter ist, wie auch Waltari selber gesagt hat, Nazideutschland, aber nach Markku Envall kann man weitere Parallele zur Landkarte des zweiten Weltkrieges ziehen: Babylon ist die Sowjetunion, Mitani Polen, Kreta Frankreich und Ägypten selbst England (Envall 1994, 192). Am Ende des Romans herrscht Pharao Haremhab (Churchill), der seinen Widersacher, den Ketzerpharao Echnaton (Chamberlain, aber auch in einigen Zügen Hitler) (ebd., 194) durch eine Mordtat, ausgeübt vom Pikaro Sinuhe, beseitigt hat. Auli Viikari hat einen offenkundigen Zug in Waltaris Roman gezeigt, die Todesbewältigung. Sie schreibt 1998:

Vielleicht beschrieb *Sinuhe* nebst viel Anderem auch die traumatische Gegenwart des Todes während der Kriegsjahre, entblößte die Alpträume und die Angst der Heimatfront, die die nach der Heimatfront gezielte Propaganda zu beseitigen versuchte. *Sinuhe* konkretisierte die Gerüchte und Vorstellungen, die Bestialität des Feindes treffend, und transponierte sie in die zeitliche und kulturbedingte Distanz. So gedacht konnte *Sinuhes* Flucht in die Geschichte auch ein Tauchen in das finnische Unbewußte sein: eine nationale Therapie, die auch den Schatten des Kriegs zerstreute (Viikari 1998, 207).

Ein Jahr später erschien dann der nächste, als pikaresk zu wertende Roman, *Peili / Der Spiegel* von Oiva Paloheimo (1910-1973). In diesem Roman wird als Hauptproblem die Angst vor dem vermeintlich schleichenden Sozialismus im Nachkriegsfinnland und der Verlust der Individualität angesichts der neuen kommunistischen Massenideologie dargestellt. Oiva Paloheimo aber schuf seine besten Leistungen einerseits in seinem autobiographischen Roman *Levoton lapsuus / Die unruhige Kindheit* (1942) und andererseits in seinen während der fünfziger Jahre erschienenen Kinderbüchern. *Der Spiegel* hingegen ist voll von erzählerischen Motiven, abrupten Wendungen und erzähltechnischen Mängeln, weswegen der Roman die Zeit nicht überstanden hat<sup>17</sup>. Von Interesse für das Pikareske ist die Darstellung der Problematik der Nachkriegszeit durch Pikarogestalten, - das Schicksal des Hauptprotagonisten im *Spiegel* erhärtet die Theorie des pikaresken Protagonisten, daß er in der Ausweglosigkeit seiner Lebenssituation lebt, im Provisorischen seiner Zeit. Die pikareske Gattung gehört in eine Zwischenzeit.

Nach dem ersten Vakuum brachte der Versuch, den traumatischen Krieg zu bewältigen, eine große Menge Literatur hervor. Väinö Linna's *Tuntematon sotilas / Der unbekannt Soldat*<sup>18</sup> erschien 1954, ein kanonbildender Erfolgsroman, in dem statt aus einer Perspektive des ganzen Krieges und der Kriegführung einfache Frontsoldaten aus der ersten Front in die Hauptrolle gerückt wurden. Diesem Roman gegenüber erscheint Veijo Meris pikaresker Roman *Das Manilaseil*<sup>19</sup> 1957 als eine groteske Gegendarstellung desselben Krieges und führt wiederum einen Gegendiskurs gegen die kanonisierten Meinungen. Der 1928 geborene Veijo Meri, in den 50ern und 60ern ein progressiver Nonkonformist, heute Mitglied der finnischen Akademie, erzielte mit seiner ironisch-sarkastischen Satire sofort Berühmtheit.

Die Beziehung dieser drei Kriegsschilderungen zueinander hat Kari Sallamaa wie folgt zusammengeknüpft:

Pentti /Haanpää/ geht eher Veijo Meri als Väinö Linna voraus, weil sein Kampfbild chaotisch und seine Auffassung von den menschlichen Beziehungen während des Krieges ironisch ist, ohne das leiseste vaterländische Pathos. Besonders die Zufälligkeit und Losgelöstheit der Geschehnisse in *die Stiefel der neun* hat den Boden geschaffen, aus dem das *Manilaseil* von Veijo Meri fortsetzen kann (Sallamaa 1996, 163).

Der zweite Weltkrieg wurde während der Jahrzehnte auch hinsichtlich der offiziellen Außenpolitik Finnlands verschieden beurteilt. Noch heute führt man Diskussionen über die politischen Lösungen vor dem Krieg und während des Krieges. Es wird die Frage gestellt, ob die Verbrüderung mit Deutschland, dessen Interesse an Finnland damals „mit Erleichterung zur Kenntnis genommen“ wurde (Klinge 1987, 123), ob die Wiederaufnahme der Kriegsmaßnahmen Ende Juni 1941 notwendig waren, da sie 1942 zum Expansionskrieg nach Karelien

<sup>17</sup> Vgl. auch Laitinen 1997, 444.

<sup>18</sup> Linna, Väinö: *Der unbekannt Soldat* Aus dem finnischen neu übersetzt von Alfred Otto Schwede. 5. Auflage, 1983. Der Roman ist auch mit dem Namen *Kreuze aus Karelien* in deutscher Sprache bekannt.

<sup>19</sup> Meri, Veijo: *Das Manilaseil*. Aus dem Finnischen von Horst Bernhardt, 1986.

und in einen Jahre dauernden Stellungskrieg auf karelischem Gebiet, in blutige Kämpfe noch bis 1945 führte und große Kriegsentschädigungen der Sowjetunion gegenüber als Friedensbedingung zur Folge hatte. Aber es ist immer leicht, nachträglich klug zu sein. Man sollte nicht vergessen, daß Finnland den Winterkrieg allein durchführte und von keiner ausländischen Seite konkrete Unterstützung erhielt<sup>20</sup>. Eine Selbstverteidigung und weitere Kriegsmaßnahmen gegenüber der Großmacht Sowjetunion ohne Hilfe wäre eine unmögliche Aufgabe gewesen. Lasse Lehtinen drückt eine allgemeine Wahrheit wie folgt aus: „Der zähe Widerstand der finnischen Armee und der von Deutschland im letzten Augenblick erhaltene Waffenzuschuß waren entscheidend in bezug auf Finnlands Erhaltenbleiben“ (Lehtinen 2002, 56). Somit war ein schwieriger Waffenverbündeter<sup>21</sup> besser als gar kein Waffenverbündeter<sup>22</sup>.

Zusätzlich ist ein Kunstwerk zum Thema Krieg zu erwähnen, Erno Paasilinnas 1977 erschienene *Kadonnut armeija / Die verschwundene Armee*, ein Roman, in dem sich eine Armeeeinheit wie ein Pikaro benimmt. Eine kleine Armeeeinheit geht verloren, zuerst ihrer eigenen Einheit und schließlich auch dem Feind, der sie aus den Augen verliert. Der Einheit bleibt nur noch der Wald übrig, es

<sup>20</sup> Nach neuesten Archiventdeckungen gab es tatsächlich konkrete Westhilfebereitschaft für den Winterkrieg. Henrik Tala hat erläutert, daß nach neuesten, in Paris eröffneten Archivmaterialien, aber auch nach schon vorhandenen französischen und finnischen Untersuchungen, der französische Premierminister Daladier im Januar 1940 den Befehl erteilt hatte, eine Bergbrigade von 12 000 Mann nach Finnland zu schicken. Am 5.2. einigte sich der oberste Kriegsrat der Alliierten (Chamberlain und Daladier) für einen Truppenumzug nach Norden. Die Franzosen waren äußerst willig, schon im Februar loszubrechen und sie erreichten den Hafen von Cherbourg, doch mit der Friedenskundgebung Moskaus vom 13. März 1940 wurden die Schiffs-ladungen gestoppt (Tala 2002), (vgl. aber schon Meri 1996, 433-441).

<sup>21</sup> „Waffenbruder“ ist die offizielle Bezeichnung für die Beziehung Deutschlands und Finnlands während des zweiten Weltkriegs.

<sup>22</sup> Der frühere Staatspräsident Finnlands, Dr. Mauno Koivisto, hat in seinem Erinnerungsbuch *In der Schule und im Krieg* nachträglich über die verschiedenen politischen Entscheidungen nachgedacht: Im August 1939 war Finnland durch einen geheimen „Ribbentrop-Vertrag“ zwischen Hitler und Stalin in das Interessengebiet der Sowjetunion geordnet worden, aber als Molotov im November 1940 Berlin besuchte, hatte sich die Situation verändert: „Hitler hatte schon andere Pläne für die Fortsetzung des Krieges. Als Molotov um eine Zustimmung für die endgültige Lösung Finnlands von Hitler feilschte, gab dieser dafür keine Zustimmung“ (Koivisto, M. 1998, 68). Koivisto meint, daß es von Naivität zeugt, wenn man nachträglich annimmt, Finnland wäre frei gewesen zu wählen, ob es außerhalb des Krieges bleiben oder am Krieg teilnehmen würde: „Zur Auswahl standen nur zwei Alternativen: einen organisierten Krieg durchzuführen oder sonst auf andere Weisen als Kriegsschauplatz zu fungieren“ (ebd., 74). Der Haß 1940 auf die Sowjetunion war so groß, daß, wäre es nötig gewesen, auf dem Grenzgebiet ein Partisanenkrieg fortgeführt worden wäre. (ebd., 68). Jüngst hat Unto Hämäläinen Bezug auf diesen Diskurs genommen: „Die Finnen betonen ihre eigenen Erfahrungen. Im Winterkrieg waren wir allein gegen die Sowjetunion, und im Fortsetzungskrieg mußte zwischen zwei schlechten Alternativen gewählt werden. Es war eine Wahl zwischen Pest und Cholera, wie sie manchmal geschildert worden ist. In der finnischen Geschichte des Fortsetzungskrieges werden die Züge des Sonderkrieges betont, und man will einen klaren Unterschied zu den Kriegszielen Deutschlands machen.

Die Russen machen keinen so großen Unterschied zwischen den Angreifern. Man behauptet zwar nicht mehr, der Winterkrieg sei Schuld der Finnen, aber im Fortsetzungskrieg kämpften die Finnen neben Deutschland und verloren“ (Hämäläinen 2005, A4).

werden die Bedingungen einer Gemeinschaft geprüft, die armeemäßig hierarchisch geordnet ist und wo die Menschen in der Ausweglosigkeit einer Grenzsituation zu überleben haben.

\*\*\*

Der verlorene Krieg führte in Finnland zu einer gänzlichen Neugestaltung des politischen Lebens. Er führte zu einer Nähe zur Sowjetunion, was dann im westlichen Ausland während der späten siebziger Jahre die anrühige Bezeichnung „Finnlandisierung“ erhielt. Zugleich nach dem Kriegsende wurde Finnland durch eine alliierte Aufsichtskommission, unter dem sowjetischen Vorsitzenden General Zdanow überwacht, und 1948 unterzeichnete man einen Vertrag mit der Sowjetunion über Freundschaft, Zusammenarbeit und gegenseitige Unterstützung, in dem sich Finnland verpflichtete, Angriffe gegen die Sowjetunion über finnisches Territorium zu verhindern (Klinge 1978, 137). Kurzum: Für die neue Führungselite wurden gute Beziehungen zur sowjetischen Botschaft in Helsinki als erstrangig geschätzt. Urho Kekkonen aus der Agrarpartei wurde 1956 mit der Mehrheit von nur einer Stimme zum Präsidenten gewählt, 1962 gab es eine ‚Notenkrise‘, bei der die Sowjetunion Kekkonens Neuwahl zum Präsidenten verordnete. 1968, zur Zeit der drückenden, weltweiten Studentenbewegungen der Linken, war Kekkonens Wahl schon dem größten Teil der Bevölkerung eine Selbstverständlichkeit und 1974 wurde seine Wiederwahl durch ein Sondergesetz festgesetzt.

Kekkonen regierte von 1956 bis 1981, was heute in vehementen Diskussionen in der Öffentlichkeit verarbeitet wird. Der Forscher Lasse Lehtinen hält es in einem Interview „für ein Wunder, daß Finnland überhaupt seine nationale Eigenheit bewahrte, bis die Zeit für Finnland zu arbeiten begann: die Sowjetunion verrottete, die westlichen Demokratien richteten sich auf und Kekkonen wurde alt“ (Sundberg 2002, D3). Jetzt hat sich Europa in der Europäischen Union vereinigt und Finnland ist seit 1995 dabei.

Die neueste Utopie ist mit Matti Sarmelas Worten „Ein Kontinentalstaat, der sich im Krieg zwischen den kontinentalweiten Wirtschaftsgruppierungen (Naftan, Apecin) durchsetzt“ (Sarmela 1996, 26). Das bringt mit sich eine „Delokalisierung“, deren Grundkomponente die globalen, autonomen Technosysteme sind, nicht mehr Gemeinschaften oder nicht einmal Staaten. Sarmela beschreibt die heutige Situation:

Der Agierende in der zentrierten Kulturorganisation, der ökologische Gewinner ist ein Meritokrat, ein jemand, der eine einheitliche internationale Ausbildung erhalten hat, ein Lern-Mensch, der sich vollkommen der Organisation angepaßt hat, der Zukunft des eigenen Technosystems. An Stelle der nationalstaatlichen Organisatoren sind internationale Meritokraten getreten. Auf geschichtlichen Leichenhaufen stehen nicht mehr Marschälle der vaterländischen Kriege, sondern ‚Global Managers‘, die den Wirtschaftskrieg der Kontinente gewonnen haben, die die immer mächtigeren Produktionssysteme saniert, integriert und automatisiert haben und die Tausende und Tausende, Millionen Menschen aus dem System haben herausfallen lassen (Sarmela 1996, 27).



Den finnischen Pikaro der 1990er Jahre, ein Spiegel- und Zerrbild dieses 'Delokalismus', hat Jari Tervo in seinen Romanen *Pyhiesi yhteyteen / In die Gemeinschaft deiner Heiligen* 1995, *Minun sukuni tarina / Die Geschichte meiner Familie* 1999 (auf deutsch 2002), *Suomemme heimo / Der Stamm von uns Finnen* 2001 und *Rautapää / Eisenkopf* 2002 beschrieben. Der Pikaro lebt jetzt im Norden, in der finnischen Peripherie, von wo schon die Besserbegüterten infolge der Landflucht ausgezogen sind. Er ist arbeitslos und hält sich mit kleinen Tricks und Geldschneidereien über Wasser. Sein direkter Gegner ist immer noch die Gesellschaft, diesmal die Bürokratie, das Arbeitsamt und die Polizei, aber im Hintergrund lugt der Ingenieur im naheliegenden Technologiezentrum in Oulu, oder der Meritokrat in Helsinki oder in Brüssel, zu denen er in seinen Lebenseinstellungen einen vollkommenen Gegensatz bildet.

## 2 DAS PIKARESKE

### 2.1 Der Schelm als Mitmensch

Eine etymologische Deutung der Bezeichnung „pícaro“ ergibt folgende Überlegungen: nach J. Corominas ist der Ursprung der Bezeichnung umstritten. In einem etymologischen Wörterbuch der kastellanischen Sprache leitet Corominas den Pícaro vom Verbum ´picar´ ab, „mit dessen Hilfe die Bezeichnung mancher Berufe erfolgte, die gewöhnlich von Pikaros ausgeübt wurden (wie pinche de cocina, ´Küchenjunge´), picador de toros, ´Pikador beim Stierkampf´ (usw.) Zweifellos liegt ein nachträglicher Einfluß von franz. Picard vor, der zur Prägung des Abstraktums picardia, Schelmerei u. dgl. führte, womit auf die französische Provinz Pikardie angespielt wurde“ (Corominas 1956/1969, 255)<sup>23</sup>. Matthias Bauer leitet das Wort von der lateinischen Wurzel ´pic´ ab, die sich beispielsweise in ´picus´ (Specht) oder ´pica´ (Lanze) findet. Im antiken Rom wurde beim Verkauf von Sklaven eine Lanze neben der ´Ware Mensch´ in den Boden gerammt – vielleicht ein erstes Indiz für die Assoziation des Wortes mit Menschen aus dem niederen, unterprivilegierten Milieu (Bauer 1993, 38).

Nach dem lateinisch-deutschen Wörterbuch bedeutet ´pica´ zudem Elster, den diebischen Vogel, und ´picaria´ ´Pechhütte´, ´piceus´ ´aus Pech´, ´pechschwarz´ und ´pico´ ´verpichen´, ´mit Pech bestreichen´. Die metaphorische Bedeutung von Pech läßt wiederum eine nahe Konnotation mit dem pikaresken Universum erstellen: Pech ist im übertragenen Sinne ein unglücklicher Zufall, eine unglückliche Fügung, Mißgeschick. Das althochdeutsche Wort ´beh´, ´peh´ stammt aus dem Lateinischen ´pix´, Pech und Teer. Zudem gibt es im Deutschen den Pechvogel und die Redewendung ´warten bis in die aschgraue Pechhütte´, Warten bis zum Jüngsten Gericht.

---

<sup>23</sup> Der Pikarde stand „wenigstens in Frankreich in dem weitverbreiteten Ruf der Faulheit, der Armut oder der Landstreicherei“ (Corominas, 258). Aber die nordfranzösische Landschaft Pikardie ist „nicht eindeutig das Land eines solchen Pikarden, der sich als Bandit, Haudegen oder Lästermaul entpuppt“ (ebd., 259). Isoliert werden in der Literatur des 16. Jahrhunderts die pícaros als Geldverleiher bezeichnet, so bei Bartolomé de Villalba 1577 (ebd., 258).

Der klassische Typus des Pikaro oder auf deutsch des Schelmen ist nach Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* ein "Umhergetriebener dunkler oder niederer Abkunft, der sich mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln, List und Betrug, Lügen und Schlichen, gerissen durchs Leben schlägt" (v. Wilperts, 1969). Oder, mit Richard Alewyns Worten, ein junger Bursche aus dem Volk, "der schon als halbes Kind schutzlos in das Leben hinausgestoßen wird, zuerst argloses Opfer, dann eingeweihter und durchtriebener Kenner und Meister der Schliche und Ränke einer durch und durch verdorbenen Welt" (Alewyn 1957, 147). Diese Definitionen gelten für den *Lazarillo* des Anonymus aus dem spanischen Siglo de Oro, teilweise auch für den von der Mutter verwöhnten Guzman de Alfarache und Grimmelshausens *Simplizissimus*.

Dieter Arendt grenzt in seinem Aufsatz *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums* seinerseits den Schelmen, dem die spanische Entsprechung "Pícaro" zukommt, von seinen nahen Verwandten, von Figuren aus der Weltliteratur, die aber nicht Pikaros im engen Sinne des Wortes sind, ab:

Es gibt seit dem Mimus und dem Homo lascivus bzw. Homo miser der Antike, den Narren und Toren der mittelalterlichen und barocken Literatur - von repräsentativer Erscheinung in Wolframs 'Parzival' und in den Dramen Shakespeares; es gibt den englischen fool und den französischen Jean Potage und Pierrot, den italienischen Arlecchino, Gracioso, Pulcinella, Bajazzo, es gibt den deutschen Hans Wurst, Pickelhäring, Kasperle und nicht zuletzt Eulenspiegel (Arendt, 1974, 19f).

Es gibt zudem Räuber, Bettler, Abenteurer, Taugenichtse, den Schalk, denen allen das Schelmische mehr oder weniger die Haupteigenschaft ist. Michail Bachtin unterscheidet in seiner Untersuchung *Formen der Zeit im Roman* drei Protagonisten, den Schelmen, den Narren und den Tölpel (Bachtin 1989, 93), denen jeweils eine eigene Funktion zukommt. Der klassische Pikaro taucht zum ersten Mal als Autobiograph im Spanien des 16. Jahrhunderts auf, wo er als Schreiber einer 'novela picaresca' eine Heldenrolle in Anspruch nimmt. Festzuhalten ist mit Claudio Guillén, daß das Leben eines Pikaro grundsätzlich nicht "aus der Gerissenheit des Gauners" besteht, aus dem "Pícardia", sondern daß die 'eigentliche Rechtfertigung' des pikaresken Protagonisten seine "Neigung zu philosophieren" ist, "wobei er in die Fußstapfen des Diogenes tritt" (Guillén 1969, 380). Der Pikaro ist, wie Thomas Manns Felix Krull sagt, "ein zur Weltbemerkung nun einmal aufgelegter Kopf".

In diesen allgemeinen Definitionen des Schelmen wurde die Abkunft der Pikaro, die referentielle Seite des Protagonisten, die soziologische Existenz berührt; die Gesellschaft ist der Gegenspieler des Pikaro und die primäre Ursache seiner pikaresken Existenz. Die räumliche Umwelt in einer klassischen pikaresken Lebenserzählung ist keine geographische Größe einer Erscheinungswelt der in sich ruhenden Objekte, mit denen sich der Pikaro während seines Lebens konfrontieren muß. Die räumliche Umwelt ist die Gesellschaft, ein soziales Relationsgefüge, zu dem die Landschaft und die Natur nur Ausdehnungen sind. Oder wie Michail Bachtin es in bezug auf die Figuren Narr, Schelm und Tölpel ausdrückt: ihr Sein ist „die Widerspiegelung eines anderen Seins, wobei es sich hier um keine direkte Widerspiegelung handelt. Sie sind Schauspieler des Le-

bens, ihr Sein fällt mit ihrer Rolle zusammen, und außerhalb dieser Rolle existieren sie überhaupt nicht“ (Bachtin 1989, 93).

Aber auch diese Welt um den Pikaro, die Mitmenschen und die mitmenschlichen Beziehungen, sind Repräsentanten der gesellschaftlichen Schichten und als Gegenspieler des pikaresken Protagonisten ständig nur in bezug auf ihn konzipiert. In einem klassischen pikaresken Roman wird nichts um seiner selber willen erzählt; der Mittelpunkt ist der zwiespältige Protagonist.

Der Schelm ist "der Mensch, den es nicht geben dürfte" (Arendt 1974, 118). Wenn es ihn aber trotzdem gibt, wenn in der Hauptrolle eines Romans "einer" ist, "der in der Gesellschaft lebt, aber keinen Anteil an ihr hat, der von den Vorteilen des gesellschaftlichen Systems zwar Gebrauch macht, im übrigen aber das Spiel des Lebens nach seinen eigenen Regeln spielt"<sup>24</sup>, so ist das System ebenfalls in einem bedenklichen Licht widergespiegelt. Ein Mitglied der schwächeren Schicht ist in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt, es wird gezeigt, daß diesem der soziale Weg und die Integration durch einen konventionellen Weg unmöglich ist, so daß er zu einer sozialen Randerscheinung wird. Dazu wird aber noch gezeigt, daß dieser halbe Außenseiter einen zähen Überlebenswillen besitzt, die schwachen Punkte seiner Umwelt genau studiert, den Bedingungen der Umwelt gemäß eine Weile mitspielt, dann bei passender Gelegenheit dieser den Rücken zeigt um nach eigener Konzeption weiter zu handeln. Die Haltung des Pikaro gegenüber seiner Umwelt ist asozial und amoralisch, aber seine Haltung ist eine Antwort auf die Gesellschaft, ein Bumerang, den die Gesellschaft einmal geworfen hat. Der Pikaro ist ein Spiegelbild seiner Umwelt. Es ist mit Dieter Arendt zu betonen, daß "die schelmische List // ...// nicht um ihrer selbst willen" da ist, "sozusagen als ewiger Charakterzug des allgemeinen Menschen", - "vielmehr wird diese Anlage, diese psychische Disposition erst virulent auf der Folie konkreter Verhältnisse, im Rahmen einer *Conditio sociale*" (Arendt 1974, 110).

Damit ist der referentielle Rahmen eines klassischen Pikaro gestellt: Durch die literarische Figur des Pikaro soll ein Konflikt des Individuums gegenüber der Gesellschaft aufgezeigt werden. Der Konflikt um den Pikaro wird durch die pikaresk-satirische Schreibart auf die klare Urform eines Konflikts, die sozio-ökonomische Diskrepanz im marxistischen Sinne, zurückgeführt und darauf reduziert. Dieser Konflikt wird in allen klassischen pikaresken Romanen, vom *Lazarillo de Tormes* zu Thomas Manns *Bekenntnissen* durch die immerwährende Geldnot der Protagonisten ausgedrückt.

Soviel und soweit über das Referentielle des klassischen pikaresken Protagonisten. Bezieht man aber die finnischen pikaresken Satiren in die Definition mit, dann können die Lebensbedingungen des Pikaro zwar hinreichend begründet sein, aber es kann eine falsche Weltanschauung oder Ideologie des Pikaro dazu führen, daß dieser Protagonistentypus bei dem Kräftespiel der antagonistischen Ideologien nicht überleben wird.

---

<sup>24</sup> R. Alter: *Rogue's Progress. Studies in the picaresque novel*. Cambridge (Mass.) 1964; zitiert nach van der Will (1967, 34).

## 2.2 Die Kommunikationsebenen

Es ist jetzt genauer zu untersuchen, wer eigentlich wem<sup>25</sup> in den klassischen autobiographischen pikaresken Romanen schreibt. Es werden über die zu behandelnden Romane zwei konstruktive, theoretische „Gestelle“ gelegt, erstens Seymour Chatmans Kommunikationsmodell und später im Kapitel 3 noch Umberto Ecos Konstruktion von verschiedenen Intentionen, die in jedem literarischen Text zu finden sind. Erst durch diese Gestelle werden die Texte betrachtet.

In dieser kontrastiven Untersuchung werden vorwiegend die Kommunikationsmodelle des Amerikaners Seymour Chatman und die weiterführenden Interpretationen der Israelin Shlomith Rimmon-Kenan benutzt. Doch seien hier die von Madeleine Salzmans benutzte Theorie und ihre Begriffe vergleichsweise angeführt, um die Deckungsgleichheit vorzuführen. Die Narratologie wird hier als Disziplin der Literaturwissenschaft, als Erkenntnistheorie der Literatur verstanden, Erkenntnistheorie in jenem Sinne, wie die philosophische Erkenntnistheorie – neben der Ontologie – das Fundament der Philosophie ist.

Lazarillo von Tormes erzählt in seiner Apologie sein Leben einem expliziten Leser, an den er seine Schrift adressiert hat, dem hohen Freund des Erzbischofs, „Euer Gnaden“. Felix Krull erzählt sein Leben gleichfalls einem expliziten „Leser“, den er als sein Publikum gewählt hat. Wer sind Lazarillo, Felix Krull, „Euer Gnaden“ und dieser „Leser“ bei näherer Betrachtung? Seymour Chatman hat ein weitgehend abstrahiertes Kommunikationsmodell in seiner Untersuchung *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978, 151) vorgeschlagen:

Real author → Implied author → (Narrator) → (Narratee) → Implied reader → Real reader

Auf den *Lazarillo* angewendet sieht es so aus:

Der anonyme Autor → der implizite Autor → (Lazarillo) → („Euer Gnaden“) → der implizite Leser → der wirkliche Leser

Und auf Thomas Manns *Bekenntnisse*:

Thomas Mann → der implizite Autor → (Felix Krull) → („der Leser“) → der implizite Leser → der wirkliche Leser

Diese Begriffe, ursprünglich in Hannelore Links Monographie *Rezeptionsforschung* (Link 1980,25), und modifiziert in Madeleine Salzmanns Dissertation *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie* (Salzmann 1988, 18) sind:

realer Autor A1 → abstrakter Autor A2 → Erzähler E3 → Hauptfigur F4/1 <--> andere Figuren F4 → fiktiver Leser L3 → abstrakter Leser L2 <--> realer Leser L1.

<sup>25</sup> Die Fragestellung ist von Valentin N. Vološinov in seiner Studie: *Die Dialogizität der Sprache. Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt, Berlin und Wien: Ullstein 1975, entwickelt worden.

Salzmann unterscheidet ebenso deutlich wie Chatman den realen Autor oder die textexterne Ebene von dem literarischen Erzähltext. Dabei teilt sie noch den Erzähltext in drei textinterne Kommunikationsebenen: abstrakte Kommunikationssituation K2, die den abstrakten Autor und abstrakten Leser, - bei Chatman der implizite Autor und Leser -, umfaßt. K3 ist eine fiktive Kommunikationssituation und umfaßt den Erzähler und fiktiven Leser, - bei Chatman (Felix Krull) und („der Leser“). Schließlich, im Unterschied zu Chatman, unterscheidet Salzmann noch eine „erzählte Welt“ K4, die eine **Hauptfigur** und **andere Figuren** beinhaltet. In den *Bekenntnissen* kämen diese Figuren in Chatmans Theorie zwischen (Felix Krull) und („der Leser“): Konkret wäre die **Hauptfigur** in den *Bekenntnissen* der junge, agierende Krull, über dessen Taten der ältere Autobiograph, der Erzähler, nachträglich berichtet (vgl. Salzmann 1988, 37). **Andere Figuren** umfaßt demzufolge jene Figuren in den *Bekenntnissen*, mit denen der junge Krull zusammentrifft, Dialoge führt und mit denen er im Geschehen zusammengebunden ist.

\*\*\*.

Bei diesen Kommunikationsmodellen sind also die realen Autoren, der Anonymus *Lazarillos* oder die historische Gestalt Thomas Mann zu unterscheiden von dem jeweiligen impliziten, abstrakten Autor oder „von dem das Werk ganze verwaltenden Bewußtsein, bzw. von dem Ursprung der im Werk vorkommenden Normen“ (Rimmon-Kenan, 86)<sup>26</sup>. Es sei um Verständnis gebeten, daß in dieser Arbeit später der Einfachheit halber vorwiegend auf das Kommunikationsmodell Chatmans und Rimmon-Kenans rekurriert wird.

Rimmon-Kenan schreibt über das Verhältnis zwischen dem realen Autor und dem impliziten Autor: die impliziten Autoren sind oft von ihrer Intelligenz und Moral her den eigentlichen Autoren überlegen. Der implizite Autor und der Schriftsteller sind selten identisch. Der implizite Autor kann im Werk sogar widerwärtige Ideen, Weltanschauungen und Gefühle hervorbringen, die dem Schriftsteller selber fremd sind. Somit können ironische, satirische und parodistische Züge im Werk auch dort entstehen, wo das empirische Bewußtsein sie sich nicht selber zu schreiben getraut hätte. Diese Züge zu entdecken, bleibt dem Leser und Literaturwissenschaftler überlassen.

Andererseits gilt dies auch umgekehrt. Wenn die Versuchungen des realen Lebens den physischen Schriftsteller prüfen, wird der implizite Autor eines bestimmten Werkes als eine konstante Größe angesehen, die durch das ganze Werk dieselbe ist (Rimmon-Kenan, 87). Ein Beispiel ist Thomas Manns *Lotte in Weimar*, der Roman aus der Goethe-Zeit, der 1939 erschien und dabei keine Spur von Thomas Manns Strapazen als Deutscher im amerikanischen Exil aufwies.

Ein einziges Ziel hat ein jeder Text zu erreichen: Der Text muß dafür sorgen, daß er gelesen wird (Rimmon-Kenan 1983, 123). Auf derselben Ebene wie der implizite Autor funktioniert der implizite Leser, die fünfte Kommunikations-

<sup>26</sup> Noch eine Interpretation über den impliziten Autor: Nach Liisa Saariluoma kann der implizite Autor „als das Subjekt der Gesamtinterpretation über die im Werk vorkommende Wirklichkeit verstanden werden“ (Saariluoma 1987, 137).

instanz in Chatmans Kommunikationsmodell, der „abstrakte Leser“ in Link-Salzmans Modell. Dieser Leser, auch eine den Text charakterisierende Metonymie genannt, kommt als eine in den Text hinein kodierte Konstruktion vor, auch als eine Rhetorik, welche erfordert, das Gelesene zu verstehen, oder das Gelesene zu einer ‚Welt‘ zu rekonstruieren<sup>27</sup>. Der implizite Leser kommuniziert mit dem impliziten Autor, vom impliziten Leser hängt es ab, ob das von Thomas Mann geschriebene Buch, in diesem Fall die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, zu Ende gelesen wird, ob der implizite Leser fähig oder willens ist, die – mit Umberto Eco zu sprechen – ‚*intentio operis*‘<sup>28</sup>, die Rhetorik des Romans zu verstehen, – ein immer neuer Leser in immer neuen referentiellen Bedingungen, die jeweils verschiedene Lesezeiten abverlangen. Eine Aufgabe für sich wäre es, zu erklären, warum die *Bekenntnisse* ein Klassiker geworden sind.

Aber parallel zum impliziten Autor ist der implizite Leser von seiner Intelligenz und Moral her dem eigentlichen physischen Leser überlegen, der vom realen Leben hart geprüft sein kann und der durch die Lektüre auch zurück zu seinem ‚idealen Ich‘ fliehen möchte. Rimmon-Kenan hat verschiedene Lesehaltungen wie folgt aufgezählt: „der aktuelle Leser“ (van Dijk, Jauss), der „Superleser“ (Riffaterre), „der informierte Leser“ (Fisch), „der ideale Leser“ (Culler), „der Modelleser“ (Eco), „der implizite Leser“ (Booth, Iser, Chatman, Perry) und „der hineinkodierte Leser“ (Brooke-Rose) (ebd., 119f), um sie kurz zu erwähnen, ohne im Rahmen dieser Arbeit genauer daran einzugehen.

Die theoretische Konstruktion von Chatmans Kommunikationsmodell wird in dieser Arbeit ein ‚Gerippe‘ sein, das jeweils dem zu erläuternden Werk zugeordnet wird und wodurch verschiedene Sachverhalte betrachtet werden. Später im Kapitel 3, wird ein anderes, von Umberto Eco entworfenes Gestell: *intentio auctoris – intentio operis – intentio lectoris*, auf das jeweilige Werk bezogen. Es wird erläutert, wie diese zwei Gestelle, Kommunikationsmodelle, miteinander korrespondieren und wie sie interessante Lichter aus zwei verschiedenen Beleuchtungsquellen auf das Werk werfen.

## 2.3 Die literaturwissenschaftliche Umrahmung

Eine literaturwissenschaftliche Umrahmung des Pikaresken ist in Matthias Bauers Werk *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans* zu finden. Bauer beschreibt jene zwei Zweige, die in der Forschung um den pikaresken Roman entstanden sind. Im engeren Sinne ist der pikareske Roman eine ‚epochal begrenzte und in sich abgeschlossene Episode der Erzählkunst‘, wobei man sich im wesentlichen auf Werke des Barock beschränkt. Im weiteren Sinne aber wird der pikareske Roman ‚als eine offene und epochenübergreifende Gat-

<sup>27</sup> „It should be clear from my declared focus that the ‚reader‘ is seen in this book as a construct, a ‚metonymic characterization of the text‘ (Perry 1979, p. 43), an ‚it‘ rather than a personified ‚he‘ or ‚she‘“ (Rimmon-Kenan 120).

<sup>28</sup> Vgl. die Erläuterung des Begriffs im Kapitel 3 dieser Arbeit.

tung´ verstanden (Bauer 1993, 1). Bauer schreibt, daß sich der Schelmenroman im weiteren Sinne gerade durch seine Anpassungsfähigkeit auszeichnet, "weshalb die Vertreter dieser permissiven Gattungskonzeption gerne auf seine proteanische Form verweisen".

In seiner, ein Jahr später erschienenen Monographie des Schelmenromans beschreibt Bauer Claudio Guilléns acht Gattungsmerkmale als "maßgebliche Inspirationen der Forschung" (Bauer 1994, 10). Sie sollen hier wiedergegeben und mit Anmerkungen über die finnischen Protagonisten ergänzt werden. Später im Analyseteil dieser Arbeit sollen diese Merkmale durch finnische Romane nicht relativiert werden, sondern, wie auch schon in der nächstfolgenden Aufzählung, in den finnischen Romanen gesucht werden.

- 1) der Pikaro ist ein halber Außenseiter, der in seinem Leben eine Initiation auf die Weltlage durchgemacht hat, - in finnischen Romanen kann er aber ein äußerst anpassungsfähiger Opportunist sein, dem es im Laufe der Geschichte wegen allzu konformen Verhaltens schlecht geht. Auch kann die Umwelt pikareske Züge annehmen: die kriegführende Umwelt benimmt sich wie ein Pikaro.
- 2) Die meisten Schelmenromane haben einen pseudoautobiographischen Charakter, was drittens
- 3) ´mit einem einseitigen und voreingenommenen Blickwinkel einhergeht´. Diese konstitutive Eigenschaft des Ich-Horizontes wird wiederum nach Joel Lehtonens, aus der Perspektive des allwissenden Erzählers verfaßten Panoramaroman *Der Kampf der Geister* 1933 durch den engeren Horizont der erlebten Rede in Pentti Haanpääs und Veijo Meris Romanen ersetzt. Mika Waltaris *Sinuhe* ist in der autobiographischen Form verfaßt, Oiva Paloheimo im *Spiegel* benutzt wiederum eine auktoriale Erzählinstanz.
- 4) In einem pikaresken Roman kann eine "reflexive Haltung des Ich-Erzählers" zu seiner eigenen Geschichte ausfindig gemacht werden, ein Gegensatz von "narratio" und "moralisatio", den ein innerer Konflikt des Pikaro mit sich bringt. Einen ähnlichen Gegensatz zwischen ´narratio´ und ´moralisatio´ evoziert der Gebrauch der ´erlebten Rede´ in Haanpääs und Meris pikaresken Weltanschauungen.
- 5) In einem pikaresken Roman ist eine "Betonung des Materiellen gegenüber dem Ideellen" vorhanden, was in den finnischen Romanen teilweise zur Geltung kommt, teilweise aber als ´das falsche Ideelle´ des Pikaros von den umgebenden Verhältnissen bestraft wird. Der Punkt
- 6) knüpft sich an den vorigen, weil aufgrund der materiellen Konflikte das "Schurkenpanorama" des Pikaro begegnet. In den finnischen Romanen wird statt dessen einerseits eine Umkehrung dieses Panoramas, eine die Normen der Zeit karikierende Mustergültigkeit des Verhaltens zum Fall des Protagonisten, der in der Polarität ´Sieger - Opfer´ das Opfer darstellt. Andererseits ist Bauers Definition zufolge die dargestellte pikareske Welt in Finnland während der dreißiger Jahre und während des Kriegs und der Nachkriegszeit notwendig ein Schurkenpanorama.



- 7) Dieser Punkt besteht aus dem berühmten Satz Guilléns: Auf seiner Lebensreise „bewegt sich der Pikaro auf der horizontalen Linie durch den Raum und auf der vertikalen durch die Gesellschaft“ (Guillén 1969, 386). Diese pikareske Lebensreise erfährt zum Beispiel in Joel Lehtonens *Kampf der Geister* eine Aufteilung in kapitelweise dargestellte Lebensreisen verschiedener Protagonisten oder in Pentti Haanpääs *Die Stiefel der neun* eine Aufteilung in zehn Lebensreisen. In diesem Roman werden insgesamt zehn pikareske biographische Lebensabschnitte dargestellt, die durch ein paar Stiefel zusammengehalten werden. In Waltaris *Sinuhe* läuft die vertikale Linie in Sinuhes Aufstieg vom Armenarzt zum Pharaoarzt und die horizontale, nebst einheimischen pikaresken Episoden in verschiedenen Gesellschaftsständen bei seinen verschiedenen Reisen in verschiedenen Ländern unter verschieden charakterisierten Völkern.
- 8) Die „Episodenhaftigkeit der pikaresken Selbst- und Welt Darstellung“ erfährt durch Bauer eine Korrektur gegenüber Guillén, indem Bauer eine „Aktstruktur (W. Iser)“ mitevoziert. Dieser Ansatz bringt eine leseorientierte Beurteilung des pikaresken Textes mit sich, worauf Bauer seine Untersuchungen im *Fuchsbau der Geschichten* gebaut hat. Dieser Ansatz bedeutet eine Rollenverteilung in der Kommunikationssituation zwischen dem pseudoautobiographischen pikaresken Protagonisten und seinem Leser: Der Leser „soll den elliptischen, weil ergänzungsbedürftigen Diskurs des unzuverlässigen Ich-Erzählers einer kritischen Komplementärlektüre unterziehen“ (Bauer 1993, 25). Dieser leseorientierte Diskurs bildet in dieser Arbeit ein konstitutives Element der Aneignung des Gelesenen. Dadurch entsteht eine neue Dimension, die den Begriff der Intertextualität im engeren und im weiteren Sinne umfaßt. Das heißt zum ersten, was das Kunstwerk in Eigenintention in sich beinhaltet, und zweitens, was der Leser mit seinem Kontext noch dem Werk hinzufügt.

Dieser obererwähnte, zweite Teil von Bauers Definition, „der unzuverlässige Ich-Erzähler“, wird eines der Hauptinteressengebiete dieser Arbeit werden. Außer Mika Waltaris *Sinuhe der Ägypter* fehlt in den finnischen Romanen das konstituierende Merkmal der autobiographischen Form<sup>29</sup>. Die erzählerischen Stilmittel in den finnischen Romanen werden verschieden fokalisierte Erzählpassagen in der dritten Form des Singulars, die „erlebte Rede“ und der „direkte Stil“<sup>30</sup> oder die mimetische Rede der Dialogpartien sein. Die Aufgabe ist, durch theoretische Hilfsmittel der Narratologie und der leseorientierten Betrachtungsmethoden das zu Ergänzende in der abwesenden Ellipse des Erzählten

<sup>29</sup> Es gibt doch unzählige pikareske Romane, die nicht in Ich-Form verfaßt sind, z.B. Joseph Hellers *Catch - 22*, John Barths *The Sot-Weed Factor* und T. Coraghessan Boyles *Water Music* (vgl. Bauer 1993, 181, 197, 203).

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov definiert: „Der direkte Stil ist das einzige Mittel, um jeden Unterschied zwischen dem narrativen Diskurs und dem von ihm evozierten Universum auszuschalten. Die Wörter sind mit sich selbst identisch, und es liegt eine direkte und unmittelbare Konstruktion vor“ (Todorov 1977, 230).

herauszufinden. Diese Ellipse wird herauszufinden sein durch das Aufsuchen der Ironie, Parodie und Satire im Text.

Noch ein Merkmal ist der pikaresken Weltauffassung hinzuzufügen, worauf Karl Ludwig Schneider und Walter Seiffert hingewiesen haben: Zwischen dem Pikaro und seiner Umwelt besteht ein dialektisches Verhältnis in Form einer Sieger - Opfer - Polarität. Karl Ludwig Schneider erläutert den Sachverhalt:

Der Schelm ist kein Revolutionär oder Rebell. Er kämpft als Einzelner, ohne Rückhalt einer Solidarität, gegen die Übermacht seiner Umwelt, und es genügt ihm, diese Disproportion des Kräfteverhältnisses jeweils durch List und Verschlagenheit zu seinen Gunsten zu korrigieren (Schneider 1976, 5).

Der Pikaro fungiert einerseits als Schalk und Hochstapler und agiert als Therapeut oder Glücksbringer vor einer unterlegenen Gesellschaft. Andererseits kann er zu einem tatsächlichen Toren und Narren werden, sollte die Situation ihm überlegen sein. Mit Walter Seifferts Worten: "In der Gestalt des Pikaro sind die literarischen Typen Schelm und Tor zu einer dialektischen Einheit zusammengefügt" (Seiffert 1973, 196).

In der autobiographischen Form des pikaresken Lebenslaufs scheint das vorläufige Ende des Protagonisten auf gleiche Weise vor sich zu gehen: der Pikaro, mehr oder weniger von der Umwelt innerlich und äußerlich isoliert, ist dabei, seine Beichte, oder wie Felix Krull, seine 'Memoiren' zu verfassen. In den finnischen Romanen ist das Ende meistens offen und fließend in bezug auf das weitere Leben des Protagonisten, aber das Schicksal kann auch einen "Martyrerpikaro" wie bei Joel Lehtonen oder einen angeschwollenen Pikaro, wie in Pentti Haanpääs Erzählungen, besitzen: der Protagonist wird grundlos oder wegen seiner Ideologie zum Opfer, in dem Maße, daß er stirbt.

Von diesen gesammelten Merkmalen sind auf zwei zentrale, den pikaresken Roman eigene Merkmale genauer einzugehen, auf die autobiographische Form, die in den klassischen kontinentalen Romane vorhanden ist, und auf die episodenhafte Struktur, die allen, auch finnischen Romanen gemeinsam ist.

### 2.3.1 Die Autobiographie

Das Ende einer pikaresken Lebensgeschichte sieht meistens sehr ähnlich aus: Der Pikaro schreibt in Weltabgeschiedenheit seine Autobiographie nieder.

Zuerst sei aber zu bemerken, daß eine Autobiographie der Erzählform einer, mit dem Blickwinkel eines Ichs geschriebenen Textart subordiniert ist: eine jede Autobiographie ist in Ich-Form geschrieben, in Ich-Form werden zudem mehrere Textarten geschrieben, beispielsweise der Brief.

Der Autobiograph betrachtet sein früheres Leben mit Distanz, das Vergangene liegt hinter ihm. Für die pikareske, gesellschaftliche Isolation und für die dritte Stufe im Bewußtsein des Pikaro geben die Romane verschiedene Varianten. Lázaro ist äußerlich nicht von der Umwelt isoliert. Er hat den 'Gipfel seines Glückes' erreicht, aber für die Umgebung ist seine Heirat eine Schande. Lázaros Isolation liegt nicht im Räumlichen, sondern in seinen gesellschaftlichen Beziehungen. In diesem Punkt ist der Roman *Lazarillo* eine Ausnahme.

Lázaro bereut nichts, er hat nichts zu bereuen. Er hat nur eingesehen, daß im Leben ein Privileg hilft, um vorwärts zu kommen. Deshalb bewarb er sich um den niedrigsten der königlichen Berufe. Dieser aber war mit der skandalösen Heirat verbunden. Alemáns *Guzmán* zeigt eine andere Kadenz: Guzmán ist lebenslänglich auf die Galeere verurteilt. Er schreibt, umgeben von Sträflingen, aber auch von diesen ist er isoliert. Er hat eine bewußte zweite Initiation durchgemacht. Er bereut vollständig sein früheres Leben und ist jetzt zu einem „Turmwächter über das menschliche Leben“ geworden. Guzmán bereut das Vergangene, er nennt seinen Bericht eine „Generalbeichte“ (Alemán, 423). Der geläuterte Guzmán will als warnendes Beispiel gelten.

Vergleichsweise sei noch die autobiographische Form in Grimmelshausens *Simplizissimus* wiedergegeben: Der Roman ist wie *Guzmán* ein barockes Werk, in seinem Kern das ‚Welttheater‘ der Unbeständigkeit. Am Ende des ursprünglichen Romans, am Schluß des fünften Buches, vor dem von Antonio de Guevara übernommenen Passus ‚Adjeu Welt‘, schreibt Simplicius über ‚nosce teipsum‘. Das sich-selber-Erkennen ist für ihn ein Bekennen, daß sein Leben nicht Leben gewesen ist, sondern Tod. Simplicius erkennt die Unbeständigkeit der Welt, das Nicht-Genügen des Irdischen vor Gottes Gesetz. Nach dieser Erkenntnis ist das Leben eine Angelegenheit der jenseitigen Kontemplation. Dies ist der innerste Kern des Romans, und Simplicius verzichtet exemplarisch – wenigstens im *Abenteuerlichen Simplizissimus* – auf die Welt. Aus der *Continuatio*, aus dem um ein Jahr später hinzugefügten sechsten Buch erfährt man mehr: Simplicius, im selbstgewollten Einsiedlerdasein, auf der paradiesischen Südseeinsel, schreibt sein Leben auf Palmblättern nieder. Aber schon im ersten Kapitel dieser *Continuatio* erklärt er den Zweck des Schreibens: er will nicht durch das Erzählen einer kurzweiligen Geschichte die Zeit des Lesers verkürzen:

Mein lieber Leser / ich bedüncke mich gleichwohl zu solcher P r o f e s s i o n umb etwas zugut zu seyn / wer derowegen einen Narren haben will / der kauft ihm zween so hat er einen zum besten; daß ich aber zu zeiten etwas possierlich auffziehe, geschiehet der Zärthling halber / die keine heilsame Pillen können verschlucken / sie seyen dann zuvor überzuckert und vergült (Simplizissimus, 472).

Und dies deshalb, weil der „Theologische Stylus beim Herrn Omne //...// zu jetzigen Zeiten leyder auch nicht so gar angenehm“ ist, „daß ich mich dessen gebrauchen sollte“. Simplicius will durch seine Lebenserzählung dem Leser das Nützliche beibringen: man soll nicht nur auf die Fabel achten und dabei die Lehre übergehen, nämlich:

Läst sich aber in dessen ein und anderer der Hülsen genügen und achtet dess Kernen nicht / der darinnen verborgen steckt / so wird er zwar als von einer kurzweiligen Histori seine zufriedenheit: Aber gleichwohl das jenig bey weitem nicht erlangen, was ich ihn zuberichten aigentlich bedacht gewesen (Simplizissimus, 473).

Felix Krull seinerseits hat einen Zuchthausaufenthalt hinter sich. Er ist jetzt ein vierzigjähriger, vorzeitig ergrauter und müder Mann, den „kein gieriges Gefühl mehr zu den Menschen drängt“ (VII, 270). Er „ergreift die Feder“ in völliger Muße und Zurückgezogenheit (VII, 265). Der Schreibelaß geschieht bei ihm

„in erster Linie zu meiner eigenen Unterhaltung und erst in zweiter zu der des Publikums“ (VII, 293). Aber nachträglich, im ersten Kapitel des zweiten Teils, räumt Krull einen weiteren Zweck ein: Ihn treibt zum Weiterschreiben „die stärkende Hoffnung auf ihre /die lesende Welt/ Teilnahme, ihren Beifall“ (VII, 322). Dieses ganze Kapitel ist dem Publikum gewidmet. Zuerst verzweifelt der entmutigte Krull, ob „wahrhaftige und bescheiden der Wirklichkeit sich anschließende Vertraulichkeiten aus meinem Leben mit den Erfindungen der Schriftsteller würden wetteifern können“, aber nach seinem nochmaligen Durchlesen des schon Geschriebenen und nach dessen aufmunternder Wirkung auf ihn selbst muß er dieselbe Reaktion von Seiten der Leserschaft annehmen:

So kann ich mich der freudigen Hoffnung nicht verschließen, daß meine Eröffnungen, sollten sie auch von den Fabeln der Romanschreiber in Hinsicht auf größere Aufregung und Befriedigung der gemeinen Neugier in den Schatten gestellt werden, ihnen dafür durch eine gewisse feine Eindringlichkeit und edle Wahrhaftigkeit desto sicherer den Rang ablaufen werden (VII, 323).

Unterhaltung ist also Krulls explizites Schreibmotiv. Es gibt im Roman aber Passagen, in denen Krull um Gunst und Verständnis des Lesers buhlt, in welchen er indirekt das Bekenntnishafte seiner Darlegungen unterstreicht. Nach Krulls Auslegung des Schokoladendiebstahls bleibt dem Leser unter Krulls milder Gewalt nichts anderes übrig als restlos zu verstehen und zu entschuldigen:

Ohne Zweifel wird man mir entgegenhalten, daß, was ich da ausgeführt, gemeiner Diebstahl gewesen sei. Demgegenüber verstumme ich und ziehe mich zurück (VII, 309).

Diese Art Bekennen läuft darauf hinaus, daß der Leser sich einer Selbstkritik unterziehen muß, nämlich, wie Krull schreibt: „Wer da glaubt, daß die Tat gleichmache, der möge sich immerhin eines so einfachen Verfahrens bedienen“ (VII, 383). In späteren Teilen des Buches vergißt der Autobiograph mehr und mehr den Leser. Je weiter die Memoiren gedeihen, desto unreflektierter werden sie. Felix Krull vergißt sich selbst und den Leser vor den packenden Abenteuern aus seinem Leben. Mit dem Fortlaufen der Geschehnisse ist die Gunst des ‚mitfühlenden Lesers‘ selbstverständlich geworden.

Der pikareske Roman ist also von seiner Form her als eine fiktive Autobiographie aufgebaut: der Pikaro erzählt von einem retrospektiven Standpunkt her sein Leben und der Ich-Erzähler des Romans ist zugleich der Protagonist. Damit ist das ganze Geschehen aus der Perspektive des Schelmen gesehen, und dadurch unterscheidet sich ein Schelmenroman von der Biographie eines Till Eulenspiegel.

Es zeigen sich in den klassischen pikaresken Romanen verschiedene Möglichkeiten im Gebrauch der autobiographischen Form. Lazarillo hat im Unterschied zu den anderen Protagonisten eine Apologie verfaßt. Der Erzählanlaß ist die Rechtfertigung des ‚Gipfels seines Glückes‘, und im Hinblick auf diese Motivierung trifft er eine Auswahl in seiner Darstellung. Er wählt aus seinem Leben nur dasjenige aus, was seiner Ansicht nach für das Verständnis seines gegenwärtigen Verhaltens nötig ist (vgl. Rötzer 1972, 3f). Die barocken Werke

*Guzmán* und *Simplizissimus* sind dagegen in Bekenntnisform verfaßt. Der geläuterte Pikaro der ´dritten Erkenntnisstufe´ betrachtet sein vergangenes Leben mit Einsicht: die moralisch-religiöse Idee ist, wie auch in Augustins vorbildhaften *Confessiones*, das Fundament, und die Beurteilung des Früheren ist für den Pikaro der Erzählanlaß. Damit spaltet sich der Ich-Erzähler in das erzählende Ich des Jetzt und in das erzählte Ich des Einst.

Felix Krull ist schon dem Titel nach als Bekenntnisliteratur konzipiert. Krull reflektiert auch selber am Anfang seiner Bekenntnisse über die Gattung:

Übrigens bin ich entschlossen, bei meinen Aufzeichnungen mit dem vollendetsten Freimut vorzugehen und weder den Vorwurf der Eitelkeit noch den der Schamlosigkeit dabei zu scheuen. Welcher moralische Wert und Sinn wäre auch wohl Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären! (VII, 266).

Krull vergißt im Laufe seiner Aufzeichnungen den eventuellen Leser: Er ist a priori überzeugt von der Unterhaltsamkeit seiner Memoiren, und wegen dieser Sicherheit braucht er auch kaum mehr das Bekenntnishafte seiner Geschichten zu betonen. Mit einem natürlichen Vertrauen wendet er sich zu seinem Publikum, so zum Beispiel in dem Augenblick, in welchem er seine Ziele verwirklicht sieht. Nachdem er den Identitätswechsel mit Marquis de Venosta besprochen hat, jubelt er:

Mitfühlender Leser! Ich war sehr glücklich. Ich war mir kostbar und liebte mich – auf jene gesellschaftlich nur ersprießliche Art, welche die Liebe zu sich selbst als Liebenswürdigkeit gegen andere nach außen schlagen läßt (VII, 523).

Es ist interessant, festzuhalten, wie die verschiedenen Ausgangspunkte der Forschungsinterpretationen zu diametral entgegengesetzten Meinungen über Felix Krull als Autobiographen geführt haben. Für K. L. Schneider bewahren Thomas Manns Bekenntnisse getreulich „die Grundidee von einst“, den Charakter des Schelmenromans. Krull ist und bleibt der Hochstapler durch das ganze Werk, und einen Höhepunkt seiner Karriere bildet das Gebaren des Memoirenschreibers:

Erst in dieser Endphase tritt nun das Künstlertum aus dem Hochstaplertum sichtbar hervor, ohne sich aber von ihm zu lösen. Denn die Niederschrift der Memoiren ist eigentlich Krulls subtilste Hochstaplerei. Wenn sich der 40jährige, frühzeitig gealterte als Autobiograph betätigt, so ist das nur eine neue Rolle“ (Schneider 1973, 556).

Hingegen sieht Friedrich Dieckmann in Krull eine ´göttliche Selbstlosigkeit´, das Hochstaplertum ist nur deren konkrete Erscheinungsform: nämlich letztlich ist Krull die Personifikation des selbstlosen Gottes, des Hermes. Dieckmann schreibt:

Krull ist konfliktlos und also schicksallos; er ist fernerhin alterslos – die autobiographische Fiktion des gealterten Abenteurers, der die Streiche seiner Jugend beschwört, die Manolesco-Konzeption, tritt im Verlauf des Buches mehr und mehr zurück. Nur noch gelegentlich klingt die konkrete Erzählposition an, der parodierte Memoirenstil, der den Schreiber über das Beschriebene hinaus sichtbar macht. Die Ich-Form wird

zunehmend allgemein und ideal – der reale Autobiograph geht unmerklich in den ‚Geist der Erzählung‘ über, der hier einmal handelnde, nicht nur anwesende Person ist und die Geschehnisse, über die er berichtet, abwechslungsreicher selbst erlebt hat (Dieckmann 1967, 927f).

### 2.3.2 Der episodische Aufbau

Der pikareske Roman hat eine additive Struktur: einzelne Episoden sind aneinandergereiht „nach Art eines Güterzugs“, wie Claudio Guillén den Romantypus beschreibt, und:

Er kann eine Fortsetzung haben oder unvollständig bleiben oder sogar diese beiden Merkmale zeigen wie im Falle von *Guzmán* und *Felix Krull*. Der Schelmenroman ist der Form nach offen und seiner Ideologie nach geschlossen (Guillén 1969, 387).

Die verschiedenen Episoden des Romans sind einzelne Stationen im Leben des Pikaro: Der klassische pikareske Roman ist die Geschichte vom ‚Diener vieler Herren‘; eine Episode beschreibt eine Erfahrung als Angestellter eines Herrn, eines Repräsentanten einer bestimmten Menschengruppe. Dadurch kann sich der Pikaro, der sonst seiner Herkunft wegen nicht in allen Schichten der Gesellschaft verkehren könnte, einen freien Bewegungsraum verschaffen. Somit wird ein Panorama zu verschiedenen Schichten und Berufen ermöglicht: Der Pikaro, entweder kritisch oder naiv, beschreibt sein Verhältnis zum Dienstherrn, zu einem im Leben Bevorzugten, der ihn – mit oder ohne Grund – hart behandelt. Die Kritik im Roman, wortwörtlich und explizit oder durch die Naivität des die Situation nicht durchschauenden Protagonisten, zielt direkt auf die gesellschaftliche Problematik der Zeit. Der nicht integrierte, episodisch lebende und verantwortungslose Pikaro ermöglicht einen distanzierteren und damit frischen Blickwinkel, um die Kritik einmal von unten her darzubieten.

Die Berufe des Pikaro sind größtenteils Dienststellen von niederem Rang. Lazarillo ist einem Blinden, Priester, verarmten Hidalgo, Barmherzigen Bruder, Ablasskrämer und Kaplan unterstellt. Guzmáns Dienstherrn gehören bereits einer höheren Schicht an, unter anderem Kardinal, Botschafter, reiche Dame, die ihn als Page und Liegenschaftsverwalter beschäftigen. Felix Krull beginnt seine Laufbahn in Frankfurt beim Türöffnen der Equipagen für Theaterbesucher (VII, 347). Aber die zwei großen Berufe seines Lebens sind zweifellos die des Liftboys und des Kellners, wobei diese Dienste die Gelegenheit darbieten, mit verschiedener Kundschaft, Gesellschaftsschichten, in Kontakt zu kommen. So lernt Felix Krull die schon vorher getroffene Reisebekannte, Madame Houplé aufs Intimste kennen, er macht Bekanntschaft mit Lord Kilmarnock, mit Eleanore Twentyman und schließlich mit dem jungen Adeligen Marquis de Venosta. Nicht zuletzt basiert auch der Rollentausch mit dem Marquis auf einer Dienstleistung von Seiten Krulls (Schneider 1973, 550).

Um eine solche Kavalkade von verschiedenen Berufsrollen zu bewältigen muß der Pikaro talentiert sein. Seit jeher ist er auch ein Artist gewesen, oft sogar mit außergewöhnlichen Begabungen: Simplicius erdenkt ein ‚Hörinstrument‘ und eine Perspektive, mit deren Hilfe er seine menschlichen Sinne erweitern kann (Simplicius, 201). Auch ist es ihm möglich, wunderlicherweise mit Hilfe

der Hexenkünste aus Hanau zu verschwinden und durch die Lüfte im Feldlager von Magdeburg zu landen (ebd. 142-147). Der Blechtrommler von Günter Grass besitzt eine so hohe Stimme, daß er Glas zersingen kann. Meistens zersingt er Schaufenster, um die Ehrlichkeit der Mitmenschen auf die Probe zu stellen.

Felix Krull, der auf Anfrage jeder Sprache kundig ist (VII 413, 414), ist auch in seinen Berufen perfekt: Er ist der beste Liftboy und ein beflissener Kellner. Seine Talente bleiben aber innerhalb des Realen: für ihn ist zur zweiten Natur geworden, die Nähe der Kunst eines Müller-Rosé zu erreichen. Felix Krull hat keine übernatürlichen Züge, im Gegenteil: Wie schon erwähnt, dienten Thomas Mann als Prätext die Sensationsmemoiren des echten Hochstaplers Georges Manolescu, der in seinem Kampf mit der Gesellschaft die Kunst des Rollenspiels perfektioniert hatte (Hermsdorf 1968, 30).

Vielleicht bildet das Simulieren vor der Militärmusterungskommission den Höhepunkt von Krulls Spielkünsten. Er nimmt für die Freistellung vom Dienst das höhnische Lachen der Behörden in Kauf, – besonders lustig für die Behörde ist, daß ein epileptischer Zivilist eine solche Dienstbereitschaft überhaupt zu zeigen wagt und im Militär eine Heilanstalt sehen möchte.

Einerseits ist Krull also der bewußt Manipulierende, andererseits aber zeigen mehrere Passagen die Sieger-Opfer –Polarität der Pikarofigur, oder wenigstens einen Dilettanten, der aus Unwissenheit von Normen und Konventionen seine Rolle überspielt. Dabei ist an seinen Sohnesbrief an die Marquise de Venosta zu denken oder an sein Tennisspiel im Freundeskreis der Professorentochter Zouzou: Krull kann nicht spielen, aber ein echter Marquis hätte sich eine 'Lücke' in seiner Bildung erlauben können, und hätte erklärt, daß er das Spiel nicht beherrscht. Was Krull aber bietet, ist, wie Zouzou sagt, „das absurde Gebaren“ (VII, 621).

Festzuhalten ist, daß die Grundeigenschaft des klassischen Pikaro die Anpassungsfähigkeit ist. Aber es bleibt in interpretatorischer Schwebelage, ob der Pikaro dabei nur Opportunist ist, um „seine Integrität zu verteidigen“, wie er für van der Will erscheint (van der Will 1967, 70). Ist also der Opportunismus eine Tarnkappe, hinter der der Pikaro seine Identität vor der Umwelt schützt? Oder besitzt der Pikaro überhaupt kein eigenes Ich und verkörpert somit eine 'existentielle Selbstlosigkeit'? Hat er also mit Friedrich Dieckmanns Worten „kein Selbst“ (Dieckmann 1967, 915) und bietet er „darum den Anblick vollendeter Selbstlosigkeit“ (ebd.). Diese verschiedenen Interpretationen hängen ab vom Ausgangspunkt der Betrachtung: es geht um die Interpretation Krulls als entweder moralisches oder existentielles Wesen.

Diese Lebensweise des Pikaro bringt unausweichlich eine Einsamkeit mit sich, ob er sie oder nicht. Krull seinerseits isoliert sich bewußt: Am Anfang seiner Laufbahn in der Frankfurter Unterwelt vermeidet er alle Annäherungsversuche jeder ihm in dieser Daseinsform äußerlich verwandten Gestalt. Später als Hochstapler hohen Ranges hat er sein Existenzgeheimnis zu verbergen, was ihn daran hindert, echte Freundschaften zu knüpfen.

Oskar Seidlin spricht über eine 'tragische Signatur' der pikaresken Einsamkeit:

Die Autoren der Schelmenromane tun ihr Äußerstes, in ihren Geschichten den Ton des Pathos oder offenen Mitleids zu vermeiden. Aber die erschreckende Einsamkeit des Helden kann nicht verfehlen, uns zu berühren, auch wenn eine solche Rührung nicht 'im Buch' steht" (Seidlin 1975, 88f).

Grimmelshausens *Simplicissimus* unterscheidet sich von anderen Schelmenromanen - unter anderem - auch wegen der echten Freundschaft zwischen Simplicius und Herzbruder. Nach Max Kommerell ist die Freundschaft das einzige Gefühl, das von der zynischen Schärfe gegenüber der Menschenseele unangegriffen bleibt: „Simplicius neben Herzbruder hergehend auf der Wallfahrt nach Mariä Einsiedel: das ist ein versöhnender Augenblick“ (Kommerell 1967, 77).

In den finnischen pikaresken Romanen gehört Maria Jotunis *Alltagsleben* zur Gattung der Wanderromane, doch lebt der Wanderer Pfarrer Nyman ein, zeitlich gesehen, „vorpikareskes“ Leben in der realistisch geschilderten ländlichen Idylle am Anfang des 20. Jahrhunderts. In Joel Lehtonens *Kampf der Geister* flanieren die Hauptprotagonisten, Kleophas Leanteri Sampila und der Bierfabrikant Sorsimo, mit Guilléns Worten „Auf der horizontalen Linie durch den Raum“ von Paris nach Helsinki, durch Krokkelbys Straßen, und auf der vertikalen Linie durch die Gesellschaft, vorbei an verschiedenen entgegenlaufenden Typen, die die Funktion der Dienstherren der klassischen Romane einnehmen. Oder Sorsimo erklärt Sampila etwas über stadtberühmte Leute und Fälle. Später werden die Dächer von den Häusern weggerissen, um verschiedene, zu kritisierende Leute darzustellen. In Pentti Haanpääs *Der Schauspieler aus Taivaloara* wandert Arvo Lehikoinen auf dem Landweg von Norden nach Süden, zuerst als Prediger. Später logiert er kostenlos in verschiedenen Häusern und übt dabei verschiedene Berufe aus, vermeintlich von städtischen Büros herbeigerufen. Lehikoinen ist der einzige Imitationskünstler unter den finnischen Pikaros, er nähert sich dadurch dem klassischen pikaresken Protagonisten vom Typus Felix Krull. Er ist einsam und in seiner Wortkargheit und Ich-Versunkenheit eventuell der einsamste Pikaroprotagonist. Obwohl dies nicht explizit im Roman erklärt wird, muß er ein talentierter Prediger gewesen sein, auch als Mann von Frauen geschätzt wie auch als vermeintlicher Sohn von Familien, deren Sohn verschollen gewesen ist. Pentti Haanpääs *Die Stiefel der neun* führt die Wanderung eines Dinges vor: im Roman wandert ein paar Stiefel zu neun Besitzern, die ihrerseits gezwungen sind, unbewegt an der Kriegsfront auszuharren, deren pikareske Streiche aber entweder im Entfliehen aus dieser Lage bestehen oder die die Lage mit pikaresken Streichen bereichern. Mika Waltaris *Sinuhe der Ägypter* ist nach dem klassischen Wandermuster konzipiert. Sinuhe wandert horizontal durch das vorchristliche Ägypten, Syrien und Kreta, und vertikal von unten nach oben in der Gesellschaft, vom Leichenwäscher bis zur Pharaonähe und auch umgekehrt. Joose Keppilä in Veijo Meris *Manilaseil* fährt im Zug von der Front in den Urlaub nach Hause und bringt ein gefundenes, um seinen Körper gefestigtes Manilaseil seiner Frau als Wäscheleine. Joose Keppiläs Tat ist absurd, aber seine Reisegesellschaft im Zug erzählt absurde Geschichten aus



dem Krieg, was eine vertikale Linie durch die pikareske Gesellschaft hindurch bildet.

\*\*\*

Willy Schumann attestiert dem Pikaro einer Sehnsucht nach Seßhaftigkeit, die hinter der Episodenhaftigkeit stehe:

Ganz anders der romantische Künstler, der ja im Grunde wie Parzival nach dem Lebenssinn sucht, nach reiner Form, reiner Schönheit, jedenfalls zielgerichtet. Der Romantiker wandert, weil er das Ziel noch nicht gefunden hat (Schumann 1966, 470).

Hat denn ein Pikaro kein Ziel? Sucht niemand von den dargestellten Pikaros beispielsweise nach dem Sinn des Lebens? Eine Ausnahme gibt es: Lazaro verkündet doch, „am Gipfel seines Glückes“ zu sein, nachdem er geheiratet und dadurch seine öffentliche Ausrufer-Vakanz gefestigt hat. Aber Felix Krulls Reiseerei scheint ganz ziellos zu sein, ihm hätte nichts gereicht, hätte seine Weltreise nicht jäh in Portugal geendet. Maria Jotunis Pfarrer Nyman treibt sinnlos von Haus zu Haus, Joel Lehtonens Kleophas Leanteri Sampila besinnt sich zwar auf ein Ziel: vollkommener Mensch wie Perikles zu werden, aber im Zweikampf zwischen Gott und Teufel sind seine Würfel für den Teufel gefallen. Der Schauspieler aus Taivalvaara hat kein Ziel, auch Mika Waltaris Sinuhe kennt kein Lebensziel. Doch die Pikaros, die konkret mit dem Krieg in Berührung kommen, die Protagonisten in Pentti Haanpääs *Die Stiefel der neun* hätten schon ein Ziel, den Frieden. Ihr Dasein als Pikaros besteht im Aufzeigen der momentanen Ziellosigkeit und Sinnlosigkeit des Krieges. Sie unterscheiden sich vom normalen, idealen Soldaten durch ihre Aufsässigkeit. Sie sind Pikaros, weil sie keine vaterländische Orientierung besitzen und sich nicht anpassen, sondern größtenteils nur darauf bedacht sind, wie sie sich aus ihrer Lage herausmanövrieren könnten.

## 2.4 Die Referenz des pikaresken Romans ist die satirische Auffassung der Wirklichkeit

Nach Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* ist die Satire eine literarische Verspottung von Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen und Personen, eine Entlarvung des Kleinlichen und Schlechten. Der satirische Roman ist je nach der Haltung des Verfassers entweder bissig, zornig, ernst, pathetisch, ironisch, komisch, heiter oder sogar liebenswürdig. G. v. Wilpert betont auch, daß die Satire stets den Leser durch Anprangern der Laster aufruft, durch Aufdeckung der Schäden eine Besserung zu bewirken (v. Wilpert, 1969).

Eine wirkungsmächtige Definition der Satire hat Friedrich Schiller gegeben: „In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten

Realität gegenübergestellt“<sup>31</sup>. Der Literaturwissenschaftler Hans Gerd Rötzer formuliert es ein wenig anders: "Die Welt am Ideal zu messen und ihre verkehrte Struktur anzuprangern, das ist eine satirische Methode" (Rötzer 1972, 137). Nach Matthias Bauer ist die satirische Intention die "Erzeugung einer verkehrten Welt durch die perspektivische Umkehr der bestehenden Verhältnisse seitens eines aus der Bahn des gewöhnlichen Lebens geworfenen Beobachters" (Bauer 1993, 34f).

Die Satire ist, wie Schiller bemerkt, eine Art Empfindungsweise<sup>32</sup>: Die Diskrepanz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit wird durch die bewußte Distanzierung von der Wirklichkeit erzeugt, aber das Spannungsverhältnis zwischen beiden muß empfunden werden können. Ist dieses Spannungsverhältnis verloren, und der Leser nicht länger durch die Empfindung einer "Empörung"<sup>33</sup> der mangelhaften Wirklichkeit gegenüber gespannt, so wird die ursprüngliche Intention des Autors nicht mehr - oder noch nicht - verstanden. Das Werk wird dann als eine fiktive Kunstwelt ohne Referenz aufgefaßt. Beispielsweise sind Jonathan Swifts *Gullivers Reisen* und Grimmelshausens *Simplizissimus* heute vor allem als Jugendbücher bekannt, die in ihrem geschichtlichen Kontext nur noch für die Forschung von Interesse sind.

Ulrich Gaier hat im Schlußkapitel seiner Untersuchung *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, 1967, den "Entwurf einer Definition der Satire" vorgelegt. Zwei theoretische Ansätze aus Gaiers Studien sind konstitutiv bei der Beurteilung der Satire in den pikaresken Romanen. Gaiers wichtige Hinzufügungen zu obengeführten Definitionen befassen sich erstens mit dem Autor als psychologisch empfangenden Beobachter seiner Zeit und seiner realen Umgebung, und zweitens als Künstler, der seine literarische Manifestation dem Leser weitergibt und seine Intentionen künstlerisch darstellt, und je nach dem Grad seiner Empörung, die angemessenen Methoden aufsucht.

Vorwegzunehmen sind einige von Gaiers prinzipiellen Thesen: erstens weicht die Behandlungsart des satirischen Objekts von der normalen Behandlungsart durch die inkonsequente und unerwartete Behandlungsart ab (Gaier, 1967, 347ff), - durch Verfremdung. Zweitens ist grundsätzlich zu bemerken, daß sich der Satiriker mit der 'bedrohlichen Wirklichkeit', mit der Referenz, nicht direkt auseinandersetzen kann. Um davon zu überzeugen, nimmt Gaier eine einleuchtende Metapher aus der Welt des Autofahrens:

/Der Satiriker/ muß verfahren, wie ein Autofahrer, der überraschend in der Dunkelheit vom Licht eines entgegenkommenden Fahrzeugs geblendet wird, darauf entweder durch Augenverengen oder durch seitwärts Blicken reagiert. Ähnlich kann der Satiriker sein Objekt entweder durch Einschränkung zu einer 'pars pro toto', durch die Synekdoche, oder durch Übertragung des Gemeinten an einem seitwärts stehenden Objekt, durch die Metapher, das tatsächlich gemeinte Objekt 'bewältigen' (Gaier, 1967, 347ff).

<sup>31</sup> Schiller, Fr.: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. (Schiller 1967, Bd. 5, 722).

<sup>32</sup> Schiller, ebd., S. 721 und 728 Anm. 1.

<sup>33</sup> ebd., S. 723.

Gaiers Darstellungen zur gelenkten und un gelenkten Form der Satire aber sollen noch genauer erörtert werden, da sie als Basis für die Untersuchung der verschiedenen satirischen Funktionen der pikaresken Romanformen dienen können. Über die gelenkte Form der Satire schreibt er:

Nur in der direkten vom Autor gelenkten Satire ist die Reaktion des Lesers vorherzusehen, denn sie wird vorherbestimmt und vom Autor beispielhaft vorgeführt. Der Autor entlarvt, kommentiert, verurteilt und schilt (ebd., 347).

Dagegen beschränkt sich die satirische Absicht in der un gelenkten Satire auf die Darstellung von Inkonsequenzen, unerwarteten Wendungen und momentanen Unterbrechungen - der Verfremdungen -, innerhalb "einer Methode, die in Gefahr ist, sich einzuspielen und den Leser den Totalitätsbezug vergessen zu lassen" (ebd., 346). Die Aufgabe des Autors ist es, durch die Variabilität der Methoden zu vermeiden, daß der Leser sich je mit Genuß der Behandlung des Objekts hingibt; er wird durch den ständigen Wechsel immer über das Objekt hinausgerissen und mit der Wirklichkeit konfrontiert. Je sicherer sich der Satiriker des Verständnisses bei den Lesern sein kann, desto unauffälliger können die Unterbrechungen und Methodenwechsel sein (ebd., 346ff).

Die Form der un gelenkten Satire verlangt vom Autor ein hohes Maß von Distanz, Selbstbeherrschung und klugem Arrangement der Inkonsequenzen, ferner verlangt sie von ihm Vertrauen auf die Fähigkeit seiner indirekten Darstellungsmittel, im Leser die beabsichtigte Empörung hervorzubringen, und eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Waffen, die der einzelne Leser in seinem Kampf gegen die Wirklichkeit benutzen wird (ebd., 349).

Es muß dem Satiriker "schon einen halben Mißerfolg bedeuten, wenn sein Leser nicht mitgerissen wird" (ebd., 348). Da die un gelenkte Satire eine intensivere Mitarbeit des Lesers erfordert, da dieser die Kritik selbst entdecken muß, so erreicht diese satirische Form eher das Ziel des Autors. Der Leser wird seitens des Autors zur Kompetenz erzogen.

Gaier befaßt sich auch mit den Gefahren, die beide satirische Schreibarten in sich bergen können:

Das bei der Darstellung der Inkonsequenz entstehende Risiko ist Überbetonen und damit Lächerlichkeit in der gelenkten Satire, zu starke Abschwächung und damit Mißverständnis in der un gelenkten Satire (ebd. 348).

Schließlich aber hängt es "von den verschiedenen Umständen ab, ob der Satiriker gelenkte oder un gelenkte Satire schreibt. //...// Eine der beiden Arten als künstlerisch, die andere als unkünstlerisch zu bezeichnen //...// scheint un gerechtfertigt". Daran schließt Gaier die Bemerkung an:

Gelenkte und un gelenkte Satire sind zwei Arten der Satire, die bruchlos ineinander übergehen können und nur methodisch, nicht aber wesentlich verschieden sind (ebd., 348).

Diese Theorie läßt sich auf einzelne Romane und auf das satirische Genre - beispielsweise auf die pikareske Satire - übertragen. Von der Oberflächenstruktur

her gesehen sind die bewußt tendenziösen Barockromane gelenkte, der 'renazentrische' *Lazarillo* und Thomas Manns *Bekenntnisse* ungelenkte Formen der Satire. Dazu aber spielt hinter den offiziell gelenkten Lehrwerken der Barockzeit eine ungelenkte satirische Stufe, eine nichtimmanente Satire, die eine Rückübersetzung des Inhalts auf die Wirklichkeit erfordert und die nicht eingesehen werden kann, wenn die geschichtliche Referenz nicht bekannt ist. Umgekehrt gibt es in Thomas Manns - der Konzeption nach - ungelenkten Satire der *Bekenntnisse* Stellen, in denen Thomas Mann den Leser auf eine bestimmte Anschauung vorbereitet. Die Teilung der pikaresken Romane in ungelenkte und gelenkte Satiren hängt von der Art des autobiographischen Formgebrauchs ab, von der zeitlichen Differenz zwischen den beiden Bewußtseinsphasen des Ich-Erzählers, davon, wie der alte erzählende Pikaro die Episoden seines vergangenen Lebens mit seiner Altersweisheit kommentiert und moralisch verurteilt. Dies tun die barocken Pikaros. Beispielsweise ist es Simplicius' Schreibintention, das Moralisch-Nützliche seinem Leser anzubieten.

Damit bewegt sich die mustergültig gelenkte Satire im Horizont allgemein anerkannter Auffassungen, im Barockzeitalter also 'ex cathedra'. Alemáns Guzmán ist durch seine syllogistische Technik "der Erklärer seiner selbst" (Rötzer 1972, 85). Die axiomatische Definition ist ein moralisches Traktat - der Lehren des Tridentinums -, nach dem Traktat kommt Guzmáns Erfahrung mit der Welt, die somit in Kontrast zur Definition steht.

Simplicius hat, durch die Lehren des Eremiten vermittelt, das Ideale schon zu Beginn seines Lebenslaufs gelernt. Er kennt die göttliche Ordnung, nicht aber die Welt, und der Leser kennt im Laufe des Romans die absolute Position des Eremiten -, Simplicius aber selber noch nicht. Wenn er dann die Lehren des Einsiedlers mit dem Weltzustand vergleicht, so verfährt er nach einer dialektischen Methode (ebd., 135). Sowohl die syllogistische als auch die dialektische Methode sind gelenkte Formen der Satire.

Modellbeispiele für die ungelenkte Satire sind hingegen der *Lazarillo* und Thomas Manns *Bekenntnisse*. Sie unterscheiden sich durch ihre Schlichtheit von den Barockromanen. Sie beruht auf dem strukturellen Unterschied im autobiographischen Formgebrauch. Beide Pikaros beschreiben nur ihr Leben, wie es ihnen begegnete, ohne moralische Traktate, ohne historisierende Reflexionen über die schlechten Zeiten. *Lazarillo* und Felix Krull überschreiten nicht die Perspektive ihres Habitus, auch der schreibende alte Pikaro verfügt nicht über ein alles umfassendes enzyklopädisches Wissen, wie Simplicius und Guzmán. In diesen Integrationsgeschichten ist der Opportunismus der satirische Zug, jenes Mitspielen, die übertriebene Bejahung der doch gleichzeitig bloßgestellten Welt. G. H. Rötzer bemerkt, wie der Anonymus des *Lazarillo* nur durch die Häufung des Attributs "gut" und durch dessen verfremdende Verwendung diese übertriebene Bejahung darstellen konnte (Rötzer 1972, 12).

Felix Krull hat über den Opportunismus schon früh nachgedacht: "Was ist förderlicher', fragte ich mich, 'daß man die Welt klein oder daß man sie groß sehe?'" (VII, 274) Die Welt 'klein' zu sehen wie die 'großen Männer' und 'Feldherren' kann aber eine Art Quietismus mit sich bringen, da es dann im

Leben nichts Achtenswertes und Erstrebenswertes gäbe. Felix Krull sucht vor seiner pikaresken Laufbahn das richtige Verhalten:

Ist es, fragte ich mich, also ratsamer, daß man in Welt und Menschenwesen etwas Großes, Herrliches und Wichtiges erblicke, das jedes Eifers, jeder dienenden Anstrengung wert ist, um ein wenig Ansehen und Wertschätzung darin zu erlangen? Dagegen spricht, daß man mit dieser vergrößernden und respektvollen Sehart leicht der Selbstunterschätzung und Verlegenheit einheimfällt... (VII, 275).

Für ihn ist das Gute das Nützliche, das Prinzip des Utilitaristen:

Denn wer alle Dinge und Menschen für voll und wichtig nimmt, wird ihnen nicht nur dadurch schmeicheln und sich somit mancher Förderung versichern, sondern er wird auch sein ganzes Denken und Gebaren mit einem Ernst, einer Leidenschaft, einer Verantwortlichkeit erfüllen, die, indem sie ihn zugleich liebenswürdig und bedeutend macht, zu den höchsten Erfolgen und Wirkungen führen kann (VII, 275).

Felix Krull hält sich an diese Möglichkeit, - gegenüber der Tochter seines Mentors Kuckuck, Zouzou, spricht er über seine 'Selbstdisziplin' (VII, 591). Dies ist derselbe Utilitarismus, wie er beim nicht nachdenklichen Lazarillo bei der Gleichstellung der Worte "wahr", "gut" und "nützlich" vorkommt.

Felix Krull ist wie einer, der sich integrieren will, als Liftboy, Kellner und Marquis stets der bessere. Dieser Drang nach Vollständigkeit bringt mit sich die Übertreibung der Normen und wird zu einer Karikatur der Verhaltensschemata, zu einer Lächerlichkeit in seiner Buchstäblichkeit. Nur ein Kenner der Normen kann dabei die ungelenkte Satire erkennen.

Gleich auf der ersten Seite der *Bekenntnisse* findet sich die ungelenkte Satire in Form von Inkonsequenzen, unerwarteten Wendungen und momentanen Unterbrechungen. Felix Krulls 'gute Kinderstube' wird schon im nächsten Satz unglaubwürdig, wenn sich herausstellt, daß sich Frau Krull mit dem Kinderfräulein aus Eifersucht zankt (VII, 265)<sup>34</sup>. Vater Krull hat 'französisches Blut' und französische Lehrjahre hinter sich und pflegt diese Bildungssprache im täglichen Umgang, allerdings nur in banalen Allerweltsfloskeln wie: "C'est ça", "épatant", "parfaitement" (VII, 266). Die Krullsche Villa ist ein 'anmutiger Herrnsitz', hat aber einen Garten voll 'zahlloser Kleinigkeiten': Zwerge, Pilze, Äolsharfen, Grotten (VII, 269), lauter Inkonsequenzen im Text, wobei Thomas Mann auf die Fähigkeiten seines Lesers bei der Beurteilung der Hochstaplerfamilie vertrauen kann. Gleichmaßen wird ein Normenbewußtsein bei der indirekten Kritik der Klerikerepisode erforderlich, so wie auch bei Felix Krulls Bewunderung von Madame Houpflé-Philibert, der Frau der Poesie.

<sup>34</sup> Krulls "gute Kinderstube" wird zugleich im Text präzisiert: "An dieser hat es mir nicht gefehlt, denn ich stamme aus feinsbürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause;" (VII, 265) Dieser Satz beinhaltet nach Ulrich Breuer eine Tautologie, weil sich der Neologismus 'feinsbürgerlich' "auf das ökonomisch expandierende und ungebildete Bürgertum der Gründerzeit mit seiner Neigung zur Prachtentfaltung beziehen" läßt (Breuer 2000, 407) Er führt weiter aus, daß das Wort 'liederlich' "Charakterisierung eines traditionslosen, bis ins Morbide und Verkommene hinein sensibilisierten sozialen Milieus" ist (ebd.).

Neben der 'Schlichtheit' oder der 'amoralischen Unschuld' der ungelenkten satirischen Erzählart hat Thomas Mann den *Bekanntnissen* auch gelenkte Partien beigemischt, die den Leser zu einer bestimmten Auffassung zwingen. Es sind jene realistischen Beschreibungen der Umwelt, in denen die Zustände nicht durch Verfremdung, sondern tatsächlich, obzwar meistens von ihrer negativen Seite her, beschrieben werden. Dazu gehören die Garderobe Müller-Rosés, die Räume und Stimmung in der Militärkaserne, die Verhältnisse des Dienstpersonals im Luxushotel und die Episode mit dem Schaffner im Pariser Zug. In diesen Passagen kritisiert Krull direkt. Es ist auch nicht Felix Krull, sondern der Türhüter Bob im Hotel, der vom 'strike' spricht und sich einen Anarchisten nennt (VII, 397), womit aber der Leser eine Vorbereitung auf Krulls als sozialistisch abgestempeltes, in Wahrheit aber opportunistisches, also ungelenktes Gespräch mit Direktor Stürzli erlebt.

Pentti Haanpääs Schreibstil im Ganzen ist eine ungelenkte satirische Form. Haanpää beherrscht die Distanzierung und Verfremdung und agiert in seinem Text durch fast unsichtbare Inkonsequenzen, die zu entdecken eine dankbare Aufgabe des Lesers bleibt. Veijo Meris Sujet in *Manilaseil*, das Heimbringen des zehn Klafter langen Manilaseils von der Front ins Zivilleben, ist gelenkte Satire, aber seine unschuldig-amoralische Erzählweise entsteht durch die Gleichgültigkeit einerseits, mit der Meri erzählt und andererseits durch das direkt Unsagbare, das im Leser mit dem Einsichtigwerden des Absurden Empörung erweckt.

Die Satire gehört zur didaktischen Literatur. Der pikareske Roman zeigt das Mißverhältnis zwischen Sein und Schein, oder zwischen Sein und Sollen, aber dieser Romantypus bietet keine Lösung dieses Konflikts. Deshalb gehört die pikareske Satire der Zwischen- oder Spätzeit einer Epoche an. Aber mit ihrer Antwortlosigkeit stellt die satirische Form für den Leser eine Denkaufgabe und Herausforderung dar. Der pikareske Roman ist eine überzuckerte, aber bittere Pille, wie Simplicius sagt. Der Germanistin Eva-Marie Pietsch gereicht bei Thomas Mann die Ungelöstheit des Problems "eher zum Vorzug als zum Vorwurf":

//...// denn er bewegt sich damit auf der gleichen pädagogisch-erzieherischen Ebene wie beispielsweise sein großer Kollege Bert Brecht, dessen oberste Maxime es stets gewesen ist, nicht seine Gestalten, sondern seine Leser zu Ende denken zu lassen. Von allen bedeutenden Figuren Thomas Manns scheint Krull am besten geeignet, eine solch hohe pädagogische Mission zu erfüllen (Pietsch 1962, 268f).

## 2.5 Der Autor als Barometer der Wirklichkeit

Ein anderer Theorieansatz Gaiers untersucht die psychischen Voraussetzungen des Autors als Gestalter der Wirklichkeit. Gaier unterscheidet im Auffassungsvermögen des Beobachters der Wirklichkeit vier Einwirkungsbereiche, in denen die vom Autor wahrgenommene Wirklichkeit aufgefaßt und kategorisiert wird: Die Wirklichkeit erscheint dem Autor entweder als **unbekannt**, **bekannt**, **befreundet** oder **eigen**. Ein Resultat von Gaiers Untersuchung ist, daß die satiri-

sche Schreibart zum Bereich des "Unbekannten" gehört. Der Autor beschreibt in seinem Text mit Hilfe der Satire die von ihm *nicht* beherrschte Wirklichkeit:

Erscheint eine Einwirkung im Bereich des Unbekannten, so erhält sie nicht etwa die Tendenz, bekannt gemacht zu werden - dann erschiene sie sofort im Bedeutungsbereich des Bekannten -, sondern sie behält die Gestaltlosigkeit, die bergende und ängstigende, bedrohliche und faszinierende, schöne oder widerwärtige Macht, mit der sie ins Bewußtsein kommt, ohne daß dieses sich zunächst abstrahierend und definierend davon lösen könnte (Gaier 1967, 337).

Sucht man in den finnischen satirisch verfaßten Werken nach dieser Kategorie, so befindet sich diese unbekannte Wirklichkeit in Lehtonens Roman *Kampf der Geister*, in dem keine Lösung im Kampf der antagonistischen Kräfte Bolschewismus versus Rechtsradikalismus gefunden wurde. Neben dem Kampf der Ideologien ist ein für Lehtonen ängstigendes, bedrohliches und ungelöstes Problem die Abschaffung des Privateigentums, die als eine Hauptidee des Kommunismus der Zeit betrachtet wurde. Mika Waltaris unbekannte Wirklichkeit in *Sinuhe* ist der zum Schreibzeitpunkt beendete zweite Weltkrieg. Waltari bewältigt den Krieg durch das Transponieren der Geschichtsmassen in die entlegenste historische Zeit ins Ägypten des vorchristlichen 3. Jahrtausends. Oiva Paloheimos *Spiegel* behandelt 1946 auch die unbekannte Zukunft Finnlands. Sein ungelöstes Problem ist die Angst vor dem schleichenden Sozialismus im Nachkriegsfinnland, das dem Siegerstaat Sowjetunion gegenüber Zugeständnisse machen mußte. Paloheimo war es 1946 noch unklar, wie weit die Konzessionen Finnlands gehen würden.

Gaiers zweiter Einwirkungsbereich der Wirklichkeit erscheint dem Autor als bekannt:

Erscheint eine Einwirkung im Bereich des Bekannten, so wird daraus im Bewußtsein ein Gegenstand des Erkennens, Erklärens und Kritisierens, des Gebrauchs und Nutzens zu bestimmten Zwecken (Gaier 1967, 337).

Dieser "bekannten" Wirklichkeit gehören erstens *Lazarillo* wegen der Spielfertigkeit des anonymen Autors mit der Zensur, zweitens der gelenkte, zweckorientierte *Simplicius* und von den finnischen Romanen in Lehtonens Roman jene Züge, die sich mit der Ständesatire und dem Sittengemälde befassen. Haanpääs Kritik des Krieges in *Die Stiefel der neun* (1945) und Meris Beurteilung des Krieges im *Manilaseil* (1957) befassen sich auch mit den ihren Autoren bekannten Mißständen.

Während Lehtonens Kampf um den Rechts- und Linksradikalismus im Sarkasmus und in der Ausweglosigkeit aneinander geratener Ideologien endet, löst Haanpää denselben Diskurs mit Hilfe der Ironie. Je nach Lesart kann die eine oder die andere Weltanschauung gelten. In der letzten Erzählung der *Stiefel der neun* gelten beide Weltanschauungen und der Leser entscheidet, wie diese Erzählung zu interpretieren sei<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Vgl. Juhani Koivisto, der sich auf Linda Hutcheons Untersuchung *Irony's Edge* (1994) bezieht, wonach die ironische Bedeutung fließt und nicht festgemacht ist. Er setzt fort: "Bei Haanpää gilt diese Einsicht Hutcheons sehr gut. Die 'richtige' Bedeutung bleibt

Gaiers dritter Wirkungsbereich erscheint dem Autor als **befreundet**. Zu diesem Wirklichkeitsbezug gehören Aspekte wie Sympathie, Antipathie, persönliche Bindung, Verantwortung und ethische Bewertung.

Thomas Manns *Bekenntnisse* gehören zu diesem Bereich. Nach Ulrich Breuers Situierung der Referenz von Thomas Manns Schreibzeit der *Bekenntnisse* schickt sich der Roman an, "von einer untergangenen Zeit zu erzählen. Während der Gründerjahre war der Bekenner in die ökonomische Expansion und die kulturelle Stagnation der Belle Époque aufs Engste verflochten" (Breuer, 2000, 398). Er führt weiter:

Nicht nur die Relevanzfigur Felix Krull, auch der phantasmagorische Wilhelmismus, als dessen Produkt Thomas Mann durch seine Figur hindurch sich selbst begreift, gesteht seine hochstaplerische Existenzform in dem Moment ein, in dem der kulturelle und politische Kontext, die 'Umwelt' von Figur und Autor, kollabiert (ebd.).

Thomas Manns Erzähl-Ich Felix Krull umfaßt auch das "Kollektiv des Kaiserreichs" (Breuer 399, Anm. 214), die *Bekenntnisse* sind der Intention nach gesellschaftskritisch disponiert, aber Thomas Mann ist das zu Kritisierende als ironisches Ziel längst **bekannt**.

Zu diesem Bereich des Bekannten gehören auch Maria Jotunis *Alltagsleben* (1909) und Haanpääs *Der Schauspieler aus Taivalvaara* (1938). Diese drei letztwähnten Romane könnten aber auch teilweise zu Gaiers viertem Wirkungsbereich gehören, der als **eigen** betrachtet wird, und als Spiel, Kunst oder Harmonie und Disharmonie in den menschlichen Gegebenheiten in Erscheinung tritt.

## 2.6 Die menippeische Satire

Die menippeische Satire ist ihrer Definition zufolge die Darstellung des Unmöglichen, das Burleske und Grotteske, in ihrer sonderbarsten Form eine Übertreibung und ein unnatürliches Produkt aus der Imagination ihres Verfassers. Aber auch gemäßigte Merkmale gelten schon als menippeisch, Merkmale, die den pikaresken Roman betreffen und die jetzt in bezug auf die pikaresken Romane dieser Untersuchung dargestellt werden. Von den neuesten Forschungen dieser satirischen Art sollen im folgenden nur diejenigen Merkmale dargestellt werden, die für die pikareske Satire von Bedeutung sind.

Hannu Riikonen hat Michail Bachtins<sup>36</sup> Aufstellung von typischen Merkmalen der menippeischen Satire mit Rudolf Helms<sup>37</sup> Auffassungen verglichen und kommentiert. Für die pikareske Satire sind folgende Aspekte relevant:

---

und darf ungelöst bleiben. Es ist nicht sinnvoll, zu entscheiden zu versuchen, ob in Haanpääs Text ironisch der Rechts- oder der Linksdiskurs ist" (Koivisto 1998, 144).

<sup>36</sup> In: Bachtin, M: *Problems of Dostojevsky's Poetics*, 1984.

<sup>37</sup> In: Helm, R.: *Lucin und Menipp*, 1906.



Petronius Arbiters *Gastmahl des Trimalchio* ist explizit als eine menippeische Satire in seinem "Naturalismus der Subkultur" (Riikonen 1985, 38)<sup>38</sup> aufgefaßt worden. Somit gehört Joel Lehtonens Transformation des Themas im *Kampf der Geister* zur menippeischen Form der Satire.

Aber auch in Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* können einige satirische Anlagen als menippeisch gewertet werden. Nach Riikonen "ist gerade die organische Synthese des philosophischen Dialogs, des erhabenen Symbolismus, des phantastischen Abenteuers und des Naturalismus der Subkultur die charakteristische Eigenschaft der späteren menippeischen Satire bis auf Dostojewski" (Riikonen 1985, 39). In den *Bekenntnissen* ist es an sich satirisch, wenn der Erhabene, sich mit universellen Dingen beschäftigende Paläontologe mit der Subkultur eines Hochstaplers vom Schlage Felix Krull konfrontiert wird, aber umgekehrt kann der Inhalt von Kuckucks philosophischem Diskurs wegen seines Kontextes als eine menippeische Satire aufgefaßt werden, weil "die menippeische Satire ein Genre der sog. letzten Fragen ist. Dabei werden die letzten philosophischen Einstellungen einem Test unterzogen" (Riikonen, ebd.)

Riikonens folgender Passus umfaßt in allen Facetten Joel Lehtonens Roman *Kampf der Geister*:

Charakteristisch für die menippeische Satire ist auch die Beschreibung skandalöser Geschehnisse und des ungewöhnlichen Benehmens, auch unkohärente Gespräche und Darstellungen; dabei wird mit anderen Worten alles das verletzt, was allgemein anerkannt ist. //...// Die Welt der menippeischen Satire ist asymmetrisch, entweder wegen ihrer zynischen Gleichgültigkeit oder weil durch sie alles ausser Kraft gesetzt wird, was heilig ist oder weil durch sie kräftig die Etikette verletzt wird (Riikonen 1985, 40).

Als zwölften Punkt erwähnt Riikonen den Brief als ein Genre der menippeischen Satire. Als Musterbeispiel können die Briefe in Thomas Manns *Bekenntnissen* fungieren. Felix Krull, der vermeintliche Marquis de Venosta, schreibt seiner Mutter einen Brief über seinen Besuch beim portugiesischen König und erzählt, wie er imstande ist, die Sorgen des Königs über die problematischen Staatsangelegenheiten durch seine Existenz und durch ein erheiterndes Gespräch für eine Weile zu beseitigen. Durch dieses Gespräch wird die aristokratische Existenzform entlarvt, verlarvt und sogar verklärt und satirisch durch Thomas Mann mit einem Orden des portugiesischen Königs ausgezeichnet<sup>39</sup>. Die Antwort seiner vermeintlichen Mutter ist eine groteske Satire, indem Ansichten aus einer nicht mehr existenten Vergangenheit hervorgeholt und karikiert werden. Sie bejaht todernst Felix Krulls Auffassungen, die sie noch einmal aus der Feder eines Hochstaplers vernehmen darf:

Beide teilen wir vollkommen Deine Auffassung von der Gottgewolltheit der Unterschiede von Reich und Arm, Vornehm und Gering auf Erden und von der Notwen-

<sup>38</sup> Vgl. auch E. Linkomies, nach dessen Untersuchungen Petronius bewußt sein Werk auf Varros "menippeische Satire" durch die Bezeichnung "Saturarum" bzw. "Satyricon libri" angeknüpft hat (Linkomies 1959, 138).

<sup>39</sup> Vgl. Dieckmann (1967, 922f).

digkeit des Bettlerstandes. Wo bliebe auch die Gelegenheit zur Wohltätigkeit und zum guten Werke christlichen Sinnes, wenn es nicht Armut und Elend gäbe? (VII, 622).

Den 13. Punkt, "die Präsenz der anderen Genres in der menippeischen Satire betont die für sie charakteristischen Wechsel von Stilen und Tönen", ergänzt Riikonen mit dem Wechsel der Sprachen und Sprachformen<sup>40</sup>. In Joel Lehtonens Roman werden sowohl fremde Sprachen satirisch verwendet als auch Dialekt.

Im 14. Punkt wird der menippeischen Satire eine gewisse Publizität, journalistischer Stil und ein sensibles Reagieren auf aktuelle, ideologische Einsichten als charakteristisch dargestellt (Riikonen 1985, 41). Zum ersten kann im *Kampf der Geister* bei der Kommunikationsstruktur des Romans neben dem Autor ein expliziter Narrator-Erzähler, "der Verfasser dieser Causerien", unterschieden werden. Der Roman ist von seiner Struktur her als eine Ansammlung von Causerien angelegt. Zweitens vermehrt sich die Aktualität gegen Ende des Romans, da ein politischer Anlaß aus Zeitungslektüren zum Thema einer Causerie wird.

Als Fazit zur menippeischen Satire ist mit Riikonen festzustellen, daß ein menippeisches Erlebnis nicht "kathartisch" wirkt, sondern eine Art "Festival der Grausamkeit", aber auch "eine politische Maßnahme" ist (Riikonen 1985, 43)<sup>41</sup>.

## 2.7 Die Oppositionsstellung in der Literaturgeschichte. Parodie

Es ist ein illustres Thema der Literaturwissenschaft gewesen, die oppositionellen Charakteristika des frühen pikaresken Romans gegenüber dem traditionellen Hohen Roman zu beschreiben. Der Hispanist Pedro Salinas hat den Pikaro mit dem heroischen Protagonisten verglichen:

Man kann die Charakterzüge des Schelmen haargenau nachzeichnen, wenn man die positiven Merkmale und Eigenschaften des Helden oder des Ritters einfach umkehrt. Ideale sind es, die den Helden zuinnerst bewegen. Der Schelm dagegen ist bar jeden Ideals; er reagiert stets nur auf unmittelbaren materiellen Anreiz. Den Helden spornt das Streben nach Ehre, Liebe und gesellschaftlichem Ansehen ständig zu neuen Waffentaten an. Der Schelm hingegen hat kein Gespür für 'Ehrensachen', er ist feige, und er läßt sich niemals zur Liebe hinreißen, zu der Leidenschaft also, die in den Ritterromanen zahllose Handlungen des Ritters bestimmt. Alles in allem ist der Schelm ein in sein Gegenteil verkehrter Ritter (Salinas 1969, 208).

Richard Alewyn hat denselben Sachverhalt in seinem Essay *Der Roman des Barock* anschaulich dargestellt. Alewyn kontrastiert die beiden einzigen Roman-gattungen des Barockzeitalters: den höfischen, heroisch-galanten Roman und den 'Picaroroman', in bezug auf Inhalt und Form, und auf die Weise, daß der barocke Dualismus auch hier zur Geltung kommt. Ein Beispiel von Alewyns

<sup>40</sup> Riikonen nimmt als Beispiel Petronius Arbiters "Satyricon", in dem der Ich-Erzähler klassische Schriftsprache benützt, wobei die Dialoge in Volkssprache verfaßt sind.

<sup>41</sup> Riikonen bezieht sich auf die grundlegenden Forschungen über Bachtin von Julia Kristeva.

Darstellungen über die Hohen Romane will, um das Obenbazierte zu ergänzen, den binäroptionellen Unterschied in der Formgebung zeigen. Alewyn schreibt über den heroischen Roman:

Zunächst wird er nicht vom Helden in Ich-Form, sondern vom Verfasser in Er-Form erzählt. Diese Anlage wird dann freilich häufig unterbrochen durch Einlagen in denen die Personen des Romans ihre Geschichte in Ich-Form erzählen. Ferner steht im Mittelpunkt der Handlung nicht eine einzelne Person, sondern stets ein Paar, ein Liebespaar. Durch diese Verdoppelung des Helden wird aber auch die Erzählung verdoppelt. //...// Damit ergeben sich statt eines Handlungsstranges deren zwei //...//. Kein heroischer Roman von Anspruch begnügt sich mit einem Heldenpaar oder auch nur mit zweien oder dreien. In der *Römischen Octavia* sind nicht weniger als vierundzwanzig solcher Paare beschäftigt, von denen jedes für den größeren Teil der Handlung getrennt ist und von deren zwei Partnern jeder für sich den geschilderten Gefahren ausgesetzt wird, so daß sich also zwei mal 24 = 48 Lebensläufe ergeben (Alewyn, 1969, 402f)<sup>42</sup>.

\*\*\*

Der pikareske Roman ist eine Inversion des Hohen Romans. Das hindert ihn aber nicht, jenen zu parodieren und zu ironisieren. Von der umfangreichen Forschungsliteratur zur Parodie und Ironie sei hier ein theoretisch prägnanter Aufsatz *Poetik der Parodie* von Jyrki Nummi gewählt. Die Parodie als Zweig der intertextuellen Forschung ist „eines der ältesten Mitglieder der zwischentextliche Relationen beschreibenden Begriffe“ (Nummi 1985, 51), auch ein „Sonderfall des Zitierens“ und „Ausdruck des ‘Schon-Gesagten’“ (ebd.) Die Parodie bringt den Subtext als Modell hervor (ebd., 52). Beispielsweise zitiert Lázaro, der „im Fluß Geborene“, dadurch den Subtext Amadis de Gaula und den sonderbaren Geburtsort des bekanntesten spanischen Heros (vgl. Rötzer 1972, 89; Hämeen-Anttila 1997b, 268).

Die Parodie ist entweder spezifisch oder generisch, spezifisch, wenn „der Subtext ein einzelner Text ist oder individuelle Konventionen des Autors (Werk oder Produktion) ausdrückt“ (Nummi, 56). Nummi schreibt:

Die Parodie ist generisch, wenn ihr Gegenstand eine von dem einzelnen Werk unabhängige schriftliche Kategorie, ein Genre oder ein daraus entstandenes Modus ist. Die generische Parodie setzt nicht die Kenntnis eines einzelnen bestimmten Textes voraus, aber schon eine allgemeine literarische Bildung über Traditionen, Gattungen und Konventionen (Nummi 1985, 57).

---

<sup>42</sup> Erst die Aufklärung und vornehmlich Kant und seine „kopernikanische Wende“ brachte die Betrachtungsweise zum Vorschein, nicht die Gegenstände, sondern „unsere Erkenntnisart“ der Gegenstände zu untersuchen. Liisa Saariluoma in ihrem Artikel *Narratologie und Geschichte* bezieht sich bei diesem neuen Denken der Aufklärung auf Descartes, den Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* als den Wendepunkt des neuen, mit Hilfe der Beobachtung und logischen Folgerungen bezeichneten Denkens geführt haben. Nach Saariluoma werden in den Barockromanen „nicht die Wirklichkeit aus dem Blickwinkel eines Einzelnen beschrieben, sondern die Wirklichkeit als solche; das Zeitalter war noch nicht zum Bewußtsein über die Abhängigkeit des Wissens von dem Erkennenden erwacht“ (Saariluoma 1987, 130, 139). Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

Eine von Grimmelshausens generischen Parodien zielt gegen die grundlegende Idee des Ritterromans, der demonstrieren will, daß adlige Herkunft des Protagonisten und Tugend austauschbare Begriffe seien: Ein Ritter - wie beispielsweise Parzival - weiß von seiner hohen Abstammung zuerst nichts, führt aber trotzdem ein Musterleben. Es kommt dann zu einer Anagnorisis, welche diese Demonstration bestätigt. Grimmelshausens Simplicius erfährt ebenfalls im Laufe des Geschehens seine edle Herkunft, aber er bleibt nach wie vor der Verfallene. Dasselbe gilt für Mika Waltaris Sinuhe, dem im Laufe der Geschichte erst seine Herkunft als Pharaosohn klar wird.

Man halte inne bei Thomas Manns künstlerischer Existenz 1910-11, seine Intention, Goethe in den *Bekenntnissen* zu parodieren. Thomas Manns Produktion ist um diese Zeit in einer künstlerischen Krise. Es ist ihm unmöglich, ein Kunstwerk mit den bisherigen Voraussetzungen und Kunstmaximen zu erzeugen, aber auch Thomas Manns Versuch - ähnlich wie Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* - durch einen literaturtheoretischen Essay „Geist und Kunst“ 1910 Klarheit in die Situation zu bringen, scheitert. Einzig die ‚Travestie der Künstlerproblematik‘ ins Kriminelle, eine Parodie, gelingt.

Im geplanten aber nie vollendeten und publizierten Literatuaressay „Geist und Kunst“ wäre Goethe der große Gegenpart zu Thomas Manns eigener Künstlerart, dem Schillerischen sentimentalischen Dichter gewesen. Da die theoretische Auseinandersetzung damals nicht gelang, hat Thomas Mann seinen ersten öffentlichen Versuch unternommen, sich in den *Bekenntnissen* Goethes Stil und Syntax anzunähern. Aber erst 1915 hat er explizit die *Bekenntnisse* als die „Karikatur der großen Autobiographie und im Styl selbst eine Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“ definiert<sup>43</sup>. Seitdem bestimmt diese Goethe-Parodie Thomas Manns erste Eigenrezeption der *Bekenntnisse*. Im Kriegsjahr 1916 schreibt er in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* diesem Parodieren jene Art zu, durch die er dem Fortschritt und der Demokratie angeschlossen gewesen sei:

Zuletzt, was wäre ‚intellektueller‘ als die Parodie? Man hat teil an der intellektualistischen Zersetzung des Deutschtums, wenn man vor dem Krieg auf dem Punkte stand, den deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, die große deutsche Autobiographie als Memoiren eines Hochstaplers zu parodieren (XII, 101).

Zudem bezauberte Thomas Mann nach seiner Aussage im *Lebensabriß* 1930 „die noch nie geübte autobiographische Direktheit“ (XI, 122). Und noch ein weiteres Charakteristikum hat Thomas Mann gegen Ende der zweiten Arbeitsperiode 1954 in *Rückkehr* über das Krull-Fragment hinzugefügt:

Es führt wohl seine Grundidee von einst, die travestierende Übertragung des Künstlertums ins Betrügerisch-Kriminelle getreulich durch, hat aber unwillkürlich an innerer Weite und Erfahrung gewonnen und sich zu einem vieles aufnehmenden humoristisch-parodistischen Bildungsroman ausgewachsen (XI, 531).

---

<sup>43</sup> Thomas Mann im Brief an P. Amann, 10.9.1915 *Dichter über ihre Dichtungen*. Hrsg. V. R. Hirsch und W. Vordtriede. München, Heimeran Vlg., 1975, Bd. 14/I, S. 305.

Alles in allem: Thomas Mann parodiert durch die *Bekenntnisse* mit Nietzsches den 'Urzustand des Künstlers', den Schauspieler oder "eine Kreuzung von Lucifer und Clown", wobei die "äffische (Affen-) Begabung", das Parodistische, die Wurzel bildet. Und er parodiert die große Bekenntnisliteratur des 18. Jahrhunderts, zu welcher es "viele Jahrhunderte christlicher Innerlichkeitskultur und ein Jahrhundert pietistisch-selbstprüferisch-autobiographischer Übung" brauchte (IX, 121), damit dann Goethe das Bekenntnishafte in seinen Werken verwirklichen konnte<sup>44</sup>.

Jene Subgattung der Autobiographie, die Bekenntnisliteratur, ist thematisch durch die religiöse Motivik und durch das Aufzeigen einer etappenweisen Entwicklung zu einer bestimmten Einsicht gekennzeichnet. Der Wille, wahrhaftig die Irrtümer und Abweichungen dieses Weges schonungslos bloßzustellen und zu enthüllen, motiviert und leitet die Bekenntnisse. Diese aber zu parodieren heißt, sie einseitig aufzufassen, indem das Moralische weggelassen und das Referentielle unterstrichen wird. Die Irrtümer werden schonungslos geschildert, aber, indem - statt mit Reue und Verantwortungsgefühl, die Fehler als solche zu erkennen - jener Entwicklungsweg umkehrt wird, und, wie in den *Bekenntnissen*, der Leser für "allzu einfaches Verfahren" aufmerksam gemacht wird, falls er nicht Verständnis und Sinn für diese besondere Auslegungsart des Bekenntnenden hat.

Thomas Manns unmittelbares Ziel der Parodie ist Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Dabei ist die Übertreibung ein textuelles Signal. Jyrki Nummi schreibt: „Die Übertreibung ist ein Überdeterminieren der Kode. Die Konvention wird so gut erfüllt, daß deren Semiotisches zu deutlich wird“ (Nummi 1985, 54). Der ausgewogene Stil und die Ruhe der klassischen Anschauung in Goethes Autobiographie ist in Krulls *Bekenntnissen* zu einer "verhunzten Klassik" geworden (Hermsdorf 1968, 61). Krull distanziert sich von sich selber auf die gleiche Weise, in der Goethe seine Knabenjahre betrachtet und von sich objektivierend in der Er-Form berichtet.

Goethes Oxymoron von "angeborenen Verdiensten", in *Dichtung und Wahrheit* nur einmal in bezug auf Schöpflin angewendet<sup>45</sup>, ist bei Thomas Mann zu einer von Goethes Grundeigenschaften geworden. In den *Bekenntnissen* wird dieser Begriff vom Geistlichen Rat Chateau verwendet.

Jyrki Nummi definiert: „Die Intentionen in der Parodie sind konträr zu dem ursprünglichen Modell“ (Nummi, 52). Er fährt fort:

Die Parodie drückt in bezug auf den Subtext einen evaluativen Unterschied aus. Als indirektes, evaluatives Mittel enthält die Parodie Ironie. Die Ironie schafft einen Kontrast: man sagt A, aber man meint nicht-A. Die Ironie drückt auch eine evaluierende Einstellung des Textes oder der Sprechers aus. Hier ergibt sich die Verbindung zur Parodie. Ohne Ironie entsteht keine Parodie; die Ironie ist immanent in der Parodie (Nummi 1985, 52).

<sup>44</sup> Vgl. H. Wysling in *Thomas Mann Studien I*, 73. Notiz 62 in Thomas Manns Essay „Geist und Kunst“.

<sup>45</sup> Vgl. Goethe, Bd. 9, 475. Vgl. Auch Hermsdorf, 1968, 349, Anm. 6.

Thomas Mann faßt in den Parodiepassagen der *Bekenntnisse* Goethes Gedanken nur von einer Seite genau. Goethes grundlegender Gedanke, eine innere Veranlagung und die äußeren Umstände bestimmten zusammen die Entwicklung und das Schicksal des Menschen, ist in den *Bekenntnissen* als eine einseitige Betonung der inneren, angeborenen Veranlagung parodiert und ironisiert. Als textuelles Signal der Parodie ist dies eine Inversion (Nummi, 53f). In den *Bekenntnissen* wird das von Goethe Gemeinte falsch, einseitig verstanden. Krull, der von-Anfang-an-Fertige, ist das A, meint aber das nicht-A, ironisiert Goethes klassische Idee von der harmonischen Entwicklung des Menschen. Felix Krull aber ist „die Wiederholung eines ewig gleichen Weltbezugs, d.h. er steigert sich, aber ´entwickelt´ sich nicht“ (Sebastian 1986, 135). Krull, der Machtmensch, modelliert die Welt kraft seiner Phantasie und seines Willens. Er ist, was er ist, ohne äußere Fügung.

Betrachtet man die *Bekenntnisse* im Licht von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, so durchwandert auch Felix Krull die Theaterwelt, bevor er mit der Adelsgesellschaft zusammengebracht wird. Und es gibt in den *Bekenntnissen* jenes innere Telos, die Entelechie, die Felix von "Seitenpfaden" zurückscheuen läßt und ihn auf den richtigen Weg führt. Es gäbe auch die quasi ´äußere´ Führung durch den Paten Schimmelpreester, die Schule des "Schimmelpriestertums" (Seidlin 1975, 96), wie auch die "schlimme Liebesschule" (VII, 385) der Ungarin Rozsa. Schließlich ist Felix Krull fähig, beispielsweise von Professor Kuckuck "alles Begegnende als Bildungselement"<sup>46</sup> zu erfassen.

Noch eine Form der spezifischen Parodie Thomas Manns ist zu erwähnen, eine Autoparodie, die Parodie seiner selbst und seiner eigenen Produktion. Thomas Buddenbrooks Einfühlung und Hingerissenheit von der Lektüre Schopenhauers findet seine Parallele in Felix Krulls Hingerissenheit zu Professor Kuckucks Ontologie, - Professor Kuckuck trägt auch explizit Züge von Schopenhauer. Schließlich kennt Thomas Manns parodistisches Gusto keine Grenzen, wenn er in der Szene mit Madame Houpflé das stürmischste und komischste Rendezvous von Kunst und Leben gestaltet hat. Es ist, mit Thomas Manns Vokabular, ´des Geistes Sehnsucht nach dem Leben´, und, wie Erich Heller schreibt:

Der Schatten Tonio Krögers macht sich am deutlichsten bemerkbar, ja er tut es mit fast wörtlichen Zitaten seines frühen Künstlerheimwehs nach dem ´Leben in seiner verführerischen Banalität´, seiner ´verstohlenen und zehrenden Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit´. Es ist zu bezweifeln, ob die Geschichte der Literatur einen zweiten Fall von solch hemmungslos-parodistischer Freiheit kennt, eine Parodie, die mit ihrem Lachen auf ihres Autors ernsteste Sorge abzielt (Heller 1962, 258).

---

<sup>46</sup> Goethe, ebd., Bd. 7, S. 617.

## **II INTENTION, PERSPEKTIVE UND FOKUS**

### 3 INTENTION UND INTERTEXTUALITÄT

In diesem Kapitel ist es die Absicht, eine Antwort auf die Frage zu geben, was der Autor mit seinem Werk gewollt und intendiert hat. Es zeigt sich, daß bei der Intentionsfrage neben dem herkömmlichen Weg, der Untersuchung der intertextuellen Quellen des Autors, auch einen anderen Weg gibt, den Weg zum Leser und zu den möglichen intertextuellen Quellen des Lesers. Manfred Pfister zeichnet in seinem Aufsatz *Konzepte der Intertextualität* den Weg von Bachtins Begriff der Dialogizität zu Kristevas Konzept der Intertextualität. Der Leser erscheint demnach als eine "Clearingstelle der intertextuellen Transaktionen" (Pfister 1985, 20).

Die Rezeptionsforschung hat zu zahlreichen leserorientierten Untersuchungen geführt. Man könnte von einer Kopernikanischen Wende der Forschung im Kantischen Sinne der Transzendentalität sprechen: Anstatt den Blick auf die Objekte zu richten, sollen die "Bedingungen möglicher Erfahrung", - des Lesers - erforscht werden: "Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit *unserer Erkenntnisart* von Gegenständen, *so fern* diese a priori *möglich sein soll*, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde *Transzendental-Philosophie* heißen" (Kant 1980, 63).

Deshalb sei hier versucht, über die Intentionsfrage nachzudenken:

Umberto Eco hat in seinem Artikel *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation* 1994 ein Kommunikationsmodell entworfen, in welchem dem impliziten Autor oder dem das Werkganze verwaltenden Bewußtsein, dem Ursprung der im Werk vorkommenden Normen eine *intentio auctoris* entspricht und folgerichtig dem impliziten Leser oder der in den Text hinein kodierten Konstruktion eine *intentio lectoris*. Zwischen diesen beiden hat Eco eine dritte Instanz, die *intentio operis*, hinzugefügt, eine vom Autor unabhängige Absicht im Text, die dem Leser in seiner jeweiligen Kontext entweder eröffnet wird oder aber auch nicht, je nach Kenntnisstand des Lesers.

In einem literarischen Text ist also eine von der Absicht des Autors, von der *intentio auctoris* unabhängige Textaussage, eine Textintention oder *intentio operis*, das transzendental zu betrachtende Objekt, zu finden. Aber "ob das Gefundene *intentio operis* aus der Textkohärenz und einem vorgegebenen Bedeutungssystem folgt oder ob die Adressaten es aufgrund ihrer eigenen Erwartungssysteme hin-



einlegten" (Eco), ist eine Frage. Kant würde für die letztere, für die Erwartungssysteme des Lesers appellieren: „Der Verstand /hier: der Leser/ schöpft seine Gesetze (a priori) nicht aus der Natur /hier: aus einem vorgegebenen Bedeutungssystem/, sondern schreibt sie dieser vor“ (Kant 1905, 82).

Nach Eco sollte eine dialektische Beziehung zwischen *intentio operis* und *intentio lectoris* gewahrt werden. Nach ihm aber läßt sich kaum abstrakt definieren, was mit Textintention, *intentio operis*, aber auch mit dem Terminus *intentio auctoris*, gemeint sein könnte. Man kann die Hypothese über *intentio operis* nur am Text als einem kohärenten Ganzen überprüfen. Der exemplarische Autor (Eco) ist als idealtypisches Pendant zu einem exemplarischen Leser aufzufassen, zwischen denen die *intentio operis* steht.

Aber *intentio operis* entsteht, wenn *intentio lectoris* entsteht. Oder, wie Eco schreibt: "Der Parameter des Textes konstituiert erst die Interpretation selbst als Objekt und nimmt dieses Objekt als ihr Resultat, an dem sie sich in einem zirkulären Prozeß messen kann" (Eco 1994, 72), was einen hermeneutischen Zirkel bedeutet. Ecos Beispiele über Gedichte sollen den Sachverhalt erklären: einige semantische Beziehungen im Text sind 'in praesentia', zum Beispiel Anagramme wie in Leopardis Gedicht "An Silvia": Silvia/salivi, aber einige semantische Beziehungen sind 'in absentia', wie das englische Pseudoanagramm "trees/tears", etwas, was nach Eco ein "Grenzautor" oder "Schwellenautor" als eine nicht mehr empirische Person eventuell assoziiert haben könnte. Dieser Schwellenautor ist noch zu unterscheiden von *intentio auctoris*.

Wenn man zuerst bei der Frage nach *intentio auctoris* bleibt, so hat Matthias Bauer ein ergänzendes Prinzip zur *intentio auctoris* und auch für den Schwellenautor in Derridas Prinzip der Iteration gefunden, weil ja eine Iteration bewußt oder aber auch impulsiv<sup>47</sup> intendiert ist. Bauer folgert weiter, mit Jonathan Cullers Worten:

Etwas kann nur dann eine bedeutende Sequenz sein, wenn es iterierbar ist, wenn es in unterschiedlichen ernsthaften und nicht ernsthaften Kontexten wiederholt, zitiert und parodiert werden kann (Bauer 1992, 480).

Damit ist aber *intentio lectoris* gemeint. Und damit auch *intentio operis*. Denn wenn der Leser eine Intention in einer bedeutenden Sequenz findet, dann ist etwas erst existent<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Für Eco "diszipliniert die interne Textkohärenz die ansonsten chaotischen Impulse des Lesers". (Eco 1994, 73). Sollte dies auch dem Autor gelten?

<sup>48</sup> ebd., S. 480. Klaus Brax überprüft Ecos Theorie im Lichte von der Intentionstheorie von E. D. Hirsch, der seine Theorie auf die Fregesche Semantik aufbaut, indem er Freges Begriffe "Sinn" und "Bedeutung" auf eigene Weise inversiert hat. Brax betrachtet Ecos Theorie der Interpretation im Lichte von Freges Schema und meint: "Aus dem Blickwinkel von Ecos Theorie kann sich der Sinn, also Interpretation verändern, wenn auch die materielle Referenz (Bedeutung), d.h. die lineare Manifestation des Textes immer gleich bleibt. Das ist ein kristallklarer Gedanke und macht aus der Interpretation ein nicht weniger rationales Handeln" (Brax 1997, 14). Brax' Interesse gilt vor allem bei *intentio lectoris* dem "Gebrauch" eines Textes statt seiner Interpretation. Er tröstet den Autor eines Textes gegenüber der Willkür eines Lesers. Sollte der Autor nicht der beste Leser seines Textes sein, der das Werk erst nach der Zeit des Autors interpretiert: "Dem Autor mag doch in Ecos Theorie der Gedanke

Wenn man sich von der *intentio operis* in Richtung *intentio lectoris* bewegt, findet man ein vom Text teilweise abwesendes Prinzip, die Metapher als "Modell der dichterischen Sprache"<sup>49</sup>. Die in Frage kommende Metapher ist konventionell und intersubjektiv, aber nicht konvertibel, frei austauschbar. Die Metapher erweitert den Horizont und gibt eine neue Sichtweise. Es ist "eine Relaisfunktion, die der Metapher zukommt, indem sie zwischen Text und Kontext hin- und herschaltet" (Bauer 1992, 481). Das Her ist im Text anwesend, das Hin abwesend und fordert etwas von außen, den anderen Teil der Metapher, die als intertextuelles Element aufzufassen ist und zu einem Prä- oder Subtext führt. Man kann auch daraus folgern, daß eine Metapher einer der kürzesten Prä- oder Subtexte ist<sup>50</sup>.

Es sei versucht, ein Beispiel davon zu geben. Die Werkzeuge der Interpretation sind also Metapher, Iteration und Isotopie<sup>51</sup>.

In der hier zu behandelnden finnischen Literatur fällt die extrem kontrastierende Verfahrensweise von zwei Autoren bei der Namengebung ihrer Protagonisten auf. Joel Lehtons *Kampf der Geister* könnte mit dem Lehtonen-Forscher Pekka Tarkka wegen seiner klingenden Namen als "Arche Noah der Arten"<sup>52</sup> bezeichnet werden. Hingegen hat der Haanpää-Forscher Aarne Kinnunen auf die teilweise Beiläufigkeit der Namengebung in Pentti Haanpääs Gesamtproduktion hingewiesen (Kinnunen 1982, 58f). Die Namengebung ist für Haanpää in den hier zu behandelten Werken von keiner primär signifikanten Bedeutung. Man könnte behaupten, daß gerade die Unauffälligkeit der Namen und ihre Verschmelzung in den Text Haanpääs Intention gewesen ist. Daß Haanpää keine Konnotationen um die Namen erzeugen wollte, zeigen schon die zahlreichen Protagonisten ohne Namen in seiner Produktion ("der Pfarrer", "der Wirt" usw.) (Kinnunen, ebd.). Darum wird der Leser bei der kleinsten Variation dieses Prinzips wach und nachdenklich.

In der Novellensammlung *Die Stiefel der neun* sind die Familiennamen der Protagonisten zum größten Teil unauffällige und nichtsbedeutende Wörter, manchmal zwar lustige Tiernamen, wie man sie den finnischen Geschlechtern bei der Rekrutierung in die Armee im 19. Jahrhundert gab. Ein Protagonist heißt mit

---

darüber hinwegtrösten, daß der Text oft fremde, erst später entstandene Interpretationen ablehnt, die im Lichte der später entstandenen Codes gemacht sind". (Brax 1997, 18).

<sup>49</sup> Bauer, ebd., S. 480: "Die Metapher ist das wichtigste Mittel nicht nur der dichterischen Sprache, neue Bedeutungen mitteilbar zu machen oder überraschende Beziehungen zwischen Begriffen aufzudecken, die in keinem wortwörtlichen Zusammenhang stehen".

<sup>50</sup> Hier ist also eine Metapher als Subtext aufgefaßt. Ob eine Iteration im Text ein hinreichender Grund ist, das Iterierte als einen Subtext aufzufassen, hängt davon ab, ob die Iteration im Text bewußt (*intentio auctoris*) oder nur impulsiv (die *intentio lectoris* erweckend) gemeint ist. Pekka Tammi ist der Meinung, daß beispielsweise keine metrische Similarität in einem Gedicht genug Grund ist, ein die gleiche Metrik aufweisendes Gedicht als Subtext anzunehmen, weil dabei die Rede nur von einem einfachen Impuls des Dichters sein könnte (Tammi 1991, 68).

<sup>51</sup> Diese Werkzeuge sind auch für Eco gute Interpretationskriterien. (Vgl. Eco 1994, 71).

<sup>52</sup> Tarkka (1965, 89). Tarkka hat aufgezählt, daß in diesem Roman über 60 Arten in Form von Familiennamen der Protagonisten erwähnt werden.

Familiennamen Ahven, was auf deutsch die Fischart "Barsch" bedeutet. Dieser Ahven aber hat einen seltenen Vornamen, sowohl im Gesamtwerk von Haanpää als auch in Finnland, er heißt Kasper. Die Isotopie des Namens - Kasper Ahvens Hobby ist die Jagd und die Handlung der Erzählung geschieht im Wald - läßt die Metapher und Metonymie Kaspar entstehen, wobei bei diesem Paradigma zum Subtext Kaspar in Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* wird<sup>53</sup>. Der Name ist wegen seiner Rarität aufgefallen, dazu wird er im Text iteriert, indem Ahvens Sohn wiederholt "der kleine Kasper" genannt wird.

Die Transformationsbeziehung durch den Namen Kaspar ist erlaubt, sie ist auch als eine Art *intentio auctoris* anzunehmen, weil in derselben Erzählung der Novellensammlung ein weiterer seltener Name vorkommt, der Name des Stabsarztes und Mentors von Ahven, Dr. Kola. Kola ist ein Anagramm<sup>54</sup>, eine Erhärtung der Annahme, daß die Namen in dieser Erzählung eine höhere Untersuchung erfordern. Kasper ist in Finnland nicht der schwarze, dem Teufel verfallene Kaspar, wie im deutschsprachigen Raum, aber als Figur in Webers Oper eine bekannte Männerrolle, die Haanpää hat auffallen müssen - ob schon früher oder erst an der Front, wo viel deutsche Musik gespielt wurde? Es bleibt jedoch offen, ob die Unterstreichung des Namens Kaspar nur eine Leserfahrung ist, eine *intentio operis* par excellence. Nach gängiger Haanpää-Rezeption war Haanpää ein Ungebildeter im Vergleich zu den in den Städten, vor allem in Helsinki, versammelten Intellektuellen, obzwar unbequem und politisch linksorientiert. Ihn als einen sensiblen und gebildeten Musikkenner zu interpretieren, überrascht sicher auch die heutige Haanpää-Forschung<sup>55</sup>.

Kasper wird damit zu einer Metonymie des Jägers schlechthin. Doch scheint eine weitere Spekulation über diese Text-Subtextbeziehung zu uferlosen Interpretationen zu führen. Es ist nur festzuhalten, daß neben einem Schwellenautor bei dieser Version dann ein Schwellenleserautor, eine selbstständige *intentio operis* entstanden ist. Aber, - mit Nelson Goodmans und Catherine Z.

<sup>53</sup> Auf diese Weise hat auch Pekka Tammi über die Metonymie gedacht: "Die Beziehung zwischen Text und Subtext kann auch metonymisch gedacht werden, weil der Leser immer die Beziehung zwischen den ganzen Texten durch die Einschaltungen der Teile des Textes abzuleiten imstande sein muß". Tammi also betont, daß der Subtext als Ganzes in Beziehung mit dem Text gebracht werden muß, (Tammi 1991, 68), hier also die ganze Oper.

<sup>54</sup> Kola an sich bedeutet auf finnisch "ein aus Pfählen und Zweigen für einen starken Wasserstrom gemachter Fischdamm, aber auch Staken, ein mit eisernem Kopf versehener Stab, Schürhaken; die heutige Bedeutung ist Schneehaken. Vgl. Y. H. Toivonen: *Etymologisches Wörterbuch der finnischen Sprache* 1955. Als Anagramm ist Kola / Alko(hol), wobei im Falle Haanpää angenommen werden kann, daß er auf das Alkoholtrinken verweist; Loka ist auf finnisch Kot (lokakuu: Oktober). Das Getränk Kola aus dem Wort Coca-Cola ist eventuell nicht gemeint, weil Coca-Cola erst im Olympiajahr 1952 in Finnland bekannt wurde. Die Halbinsel Cola heißt auf Finnisch Kuola.

<sup>55</sup> Dieser Sachverhalt wird aber wieder neuerdings von Putte Wilhelmsson folgenderweise erhärtet: „Es gehört zur Tradition der finnischen Volksbeschreibung, daß der Autor seine eigene Gebildetheit verhüllt. Der Blick des Erzählens sind die Lebensumstände des gewöhnlichen Menschen, oder wenigstens dessen Idealbild, was die Gebildeten geformt haben. Deshalb haben die Literaturwissenschaftler nachträglich beweisen müssen, daß auch Kivi seinen Cervantes kannte und daß Haanpää Joyce so genau gelesen hatte, daß er darauf kam, von ihm ein paar Novellentemen zu borgen“ (Wilhelmsson 2002).

Elgins Worten zu sprechen -, "um der Aufforderung zu sagen, wovon die Versionen sind, nachzukommen, kann man nichts anderes tun, als eine weitere Version zu geben"<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> M. Bauer zitiert N. Goodman und C. Z. Elgin aus ihrem Werk *Revisionen* (133), (Bauer 1992, 481).

## 4 DER KONTINENTALE PIKARESKE ROMAN

### 4.1 Erstes Beispiel: *Das Leben des Lazarillo von Tormes*

#### 4.1.1 Lehrjahre eines werdenden Geschäftsmannes

Lázaro betont viele Male, es sei ihm eine Freude, „Euer Gnaden“ diese „Kinde-  
reien“ erzählen zu können, „denn ein tugendlich Vorbild ist’s, wenn Menschen  
aus niederer Lage sich in die Höhe arbeiten“ (Lazarillo, 14). Lazarillos Ge-  
schichte ist die Geschichte einer Karriere, Lazarillo wird durch die Schule des  
Lebens zuerst zum Geschäftsmann. Der Höhepunkt seiner Karriere ist der kö-  
nigliche Beruf des öffentlichen Ausrufers und der Gipfel seines Glückes ist eine  
vorteilhafte und, wie er beteuert, auch glückliche Ehe. Lázaros Apologie vor  
dem hohen Freund des Erzpriesters, den er stets mit ‘Euer Gnaden’ (vuestra  
merced) anredet, besteht aus sieben Kapiteln (tractados). Nach einem kurzen  
Vorwort erzählt er im ersten Kapitel seine Herkunft. Nachdem sein Vater, ge-  
storben ist und die Mutter eine Liaison mit einem Schwarzen beginnt, und die-  
ser Eßwaren für die Familie stiehlt, wobei Lazarillo den Stiefvater in seiner  
kindlichen Einfalt bei der Polizei denunziert, gibt die Mutter den Sohn einem  
Blinden als Hilfe. Der Blinde erteilt zugleich Lazarillo eine Lehre, indem er ihn  
sein Ohr an einen steinernen Stier an der Brücke zu legen bittet und ihm dann  
mit der Hand eine kräftige Maulschelle gibt. Damit erwacht Lazarillo aus seiner  
Einfalt, er sieht ein, daß er allein ist und seinen Mann stehen muß. Die Freude  
an logischen Paradoxa des anonymen Autors kommt schon hier zum Vor-  
schein. Lazarillo sagt über den Blinden: „Nächst Gott danke ich mein Dasein  
ihm, denn ob er gleich selber blind war, hat er doch mir die Augen helle ge-  
macht und mir im Leben den Weg gewiesen“ (Lazarillo, 14). Lazarillo erzählt  
vier Fälle, in denen er sich mit dem Blinden im Scharfsinn, in logischer Folge-  
rung und Verschlagenheit duelliert: den Fall des Krugs, der Traube, der Wurst  
und des Pfeilers. Im ersten Fall hält der Blinde seinen Weinkrug jederzeit am  
Henkel fest um Lazarillo die Möglichkeit zum geheimen Trinken zu nehmen.  
Lazarillo steckt einen langen Roggenhalm in den Hals des Krugs und saugt da-

durch den Wein. Als der Alte dies bemerkt, hält er den Krug zwischen seinen Beinen fest. Lazarillo aber bohrt ein Löchlein in den Boden des Krugs, verstopft es mit Wachsklumpchen und stellt sich beim Essen, als friere es ihn. Er kriecht zwischen die Beine des Blinden, das Wachs schmilzt und Lazarillo erhält seinen Wein. Der Alte bemerkt dies, doch stellt er sich, als bemerke er nichts, und bei Gelegenheit schlägt er den Krug auf Lazarillo, so daß ihm die Zähne ausgeschlagen werden. Diesmal gewinnt der Blinde die Partie. Beim Traubenfall geht es um die Logik. Der Blinde hat eine Weintraube erhalten, sie sollen sie auf jene Weise teilen, daß sie wechselweise eine Weinbeere auf einmal nehmen. Als der Alte jedoch zwei Beeren nimmt, nimmt Lazarillo daraufhin gleich drei. Nachdem die Traube gegessen worden ist, entsteht ein Dialog:

Lázaro, Lázaro, du hast mich angeführt; ich möchte drauf schwören, daß du jedesmal drei Beeren gegessen hast“.  
 „Das ist nicht wahr,“ rief ich, „wie kommt Ihr auf solchen Verdacht?“  
 Da antwortete der Schlaukopf: „Weißt du, woran ich sehe, daß du immer drei auf einmal gegessen hast? Daran, daß ich jedesmal zwei nahm und du dazu schwiegst.“  
 Ich mußte innerlich lachen, und so jung ich war, ging mir doch ein, wie fein er sich das ausgedacht hatte (Lazarillo, 19).

Im dritten Beispiel vertauscht Lazarillo die Wurst am Bratspieß mit einer schon ausgelaugten Rübe. Er läßt den Alten am Feuer zurück und geht Wein holen. Als er zurückkommt, beginnt der Blinde die vermeintliche Wurst zu essen. Lazarillo behauptet dann, jemand habe in seiner Abwesenheit die Wurst mit einer Rübe vertauscht. Der Alte glaubt das nicht, weil er den Bratspieß nicht aus der Hand gelassen hatte. Er beginnt, Lazarillo zu beschnüffeln, steckt seine Nase in dessen Kehle, und somit muß Lazarillo erbrechen. Wieder hat der Blinde ihm eine Lehre erteilt. Lazarillo entschließt sich, den geizigen und böartigen Blinden bei Gelegenheit zu verlassen. Dies geschieht an einem regnerischen Tag. Um die Herberge für die Übernachtung zu erreichen, müssen sie einen Bach überqueren. Lazarillo verspricht dem Blinden, die schmalste Stelle des angeschwollenen Bachs auszusuchen, über die der Alte springen kann. Jedoch hält Lazarillo vor einem steinernen Pfeiler inne, stellt den Alten dem Pfeiler gegenüber und befiehlt ihm zu springen. Der Alte prallt mit dem Kopf gegen den Pfeiler und fällt mit gespaltenem Schädel hintenüber (Lazarillo, 23). Diesmal triumphiert Lazarillo, der mit einer zynischen Bemerkung seinen Dienst quittiert: „Wie Alter?“ rief ich, „du hast die Wurst gewittert und den Pfeiler nicht? So schnüffle doch!“ (Lazarillo, 24).

Lazarillos zweiter Dienstherr ist ein Priester, der Lazarillo noch geiziger behandelt, so daß dieser - dem biblischen Lazarus ähnlich (Lukas 16, 19-31) - vor lauter Hunger an den Rand des Grabes getrieben wird. Nur bei Leichenbegängnissen, wo es auf Kosten anderer geht, bekommt Lazarillo zu essen. Somit entwickelt er eine schwarze Logik und fleht zu Gott, dieser möge jeden Tag jemand sterben lassen. Der Priester versteckt seine Eßwaren in einer alten, geschlossenen Truhe. Als er einmal abwesend ist, kauft Lazarillo von einem vorbeifahrenden Kesselflicker einen Schlüssel zu der Truhe. Nachts stibitzt er wie eine Maus von den Broten und muß ein Loch in die Kiste bohren, das die Besu-

che von Mäusen rechtfertigen kann. Es beginnt eine 'Penelope-Arbeit': tagsüber flickt der Priester die Truhe und nachts trennt Lazarillo das Geflickte auf (Lazarillo, 32). Da keine Mäuse in die aufgestellte Mausefalle geraten, wird dem Priester vorgemacht, eine Natter sei in die Truhe gekrochen. Eines Nachts pfeift Lazarillo beim Schlafen zu laut, der Priester hält es für das Zischen der Natter und schlägt Lazarillo so, daß dieser bewußtlos wird. Dabei findet der Priester den Schlüssel. Lazarillo wird hinausgeworfen.

Beim dritten Dienstherrn, einem verarmten Edelmann (escudero) lernt Lazarillo das Heucheln, vorerst an der Seite eines Hidalgo, der als Hochstapler mehr zu sein vorgibt als er ist. Der Hidalgo nimmt ihn mit in sein düsteres und unheimliches Haus und bei der Mahlzeit entsteht ein Schauspiel: Während Lazarillo sein erbetteltes Nachtmahl ißt, beteuert der sich standesgemäß benehmende Hidalgo, er hätte schon auswärts gegessen, aber:

'Wer dich so essen sieht, muß selber Lust bekommen, auch wenn er gar keinen Hunger hat.' Umgekehrt! Dachte ich; weil du so hungrig bist, ist dir's ein so erbaulich Schauspiel, mich schmausen zu sehen (Lazarillo, 45).

Die Rollen werden getauscht und Lazarillo muß für den Ehrenmann sorgen und das gemeinsame Essen erbetteln.

Eine Inkonsequenz und einen merkwürdigen Rückfall bedeutet in der sonst linearen und kohärenten Darstellung von Lazarillos Lernweg der Passus, wo Lazarillo zum Aberglauben zurückfällt. Einmal ist er auf der Straße unterwegs, um Eßwaren für sich und dem Hidalgo zu holen. Ein Leichenzug begegnet ihm, wobei die Witwe des Verstorbenen weint, wehklagt und ruft, man bringe ihren Gemahl „in das Haus der Trübsal und des Jammers, in die finstere Wohnung! Dahin, wo es nicht Trank noch Speise gibt!“ (Lazarillo, 48). Lazarillo nimmt dies als volle Wahrheit und hat Angst, man bringe die Leiche in das düstere Haus des Hidalgo. Diesmal kann der Dienstherr in Gelächter vor dem ängstlichen und aufgeregten Lazarillo ausbrechen. Jaakko Hämeen-Anttila, der eine Zeitreise durch die nah-östliche und arabische Literatur in seiner Untersuchung *Randbemerkungen: Essays und Übersetzungen aus der Literatur des Nahen Ostens* unternommen hat, ist auf diesen Passus in *Lazarillo* eingegangen. Vielleicht hat der anonyme Autor auf eine nah-östliche Anekdote, auf eine im Namen von Dzuha erzählte Geschichte von der Reise in die Unterwelt angespielt<sup>57</sup>. Die bekannteste Reise in die Unterwelt ist sicherlich die Reise Jesu, aber vor der Bibel sind folgende Epen aufzuzählen, die den Topos der Reise in die Unterwelt kennen: *Ishtar*, *Gilgames*, Homers *Odysseus*, Vergils *Aeneis*, Platon im *Staat*, später Dante und zehn Jahre vor *Lazarillo* im Jahr 1444, das spanische Werk *Laberinto de Fortuna* von Juan de Mona, wo es heißt:

<sup>57</sup> Nach F. Tarr, der sich an einem nicht näher geführten Forscher Wagner anlehnt, ist diese Episode eine Erzählung nicht näher aufgeführter volkstümlicher Herkunft (Tarr 1927/1969, 25).

Todos los qu'entran en esta grand casa  
Han la salida dubtosa e non cierta<sup>58</sup>

Nach Hämeen-Anttila funktionierte Spanien während vieler Jahrhunderte als ein Filter, der islamische und arabische Literatur und Folklore durch spanische und lateinische Versionen an andere Sprachen weitervermittelte (Hämeen-Anttila 1997, 255).

Lazarillo also fällt mit dieser Leichenangst für eine Weile zurück in den Zustand der ursprünglichen, unschuldigen Unwissenheit, um aber sogleich wieder aufgeweckt zu werden und Kritik am Ehrbegriff des altkastilischen *Hidalgo* zu üben. Die Episode mit dem *Hidalgo* hört damit auf, daß der *Hidalgo* vor seinen Gläubigern und damit auch vor seinem Diener Lazarillo davonläuft.

Lazarillos vierter Herr, der Barmherzige Bruder, wird nur kurz erwähnt, Lazarillo verläßt ihn „wegen anderer Dinge noch, von denen ich lieber schweige“ (55). Dadurch entsteht eine Ellipse, die von Seiten des Lesers durch seine eigene Komplementärlektüre ergänzt werden muß (vgl. Bauer 1992, 25f). Der erste Leser ist der im Roman angegebene Narratee „Euer Gnaden“, aber nachher sind es alle anderen Leser in den verschiedensten Zeiten, in verschiedensten Referenzen, die die „stillschweigenden Voraussetzungen“ (Bauer, 26) durch eigene Vorstellungskraft ergänzen müssen. Worin besteht hier die *intentio operis* des *Lazarillo*? Was hatte ein Mönch so Unzumutbares gemacht, daß darüber geschwiegen werden mußte, was war die Aufgabe, die „Euer Gnaden“ nachzuvollziehen hatte und was bleibt einem jeden Leser als Aufgabe zu ergänzen?

Der fünfte Dienstherr ist ein Ablaßkrämer, ein Schwindler, der das gebildete Publikum mit hübschen Histörchen traktiert und vor den Geld-Geistlichen oder Latein-Unkundigen Reden in einer lateinisch anmutenden Sprache (56) hält. Der sechste Herr, ein Tamburinmaler, wird nur mit einem Satz erwähnt, er bleibt auch somit in der Ellipse. Der siebte ist ein Kaplan, der Lazarillo in seiner Laufbahn befördert: Er überantwortet ihm einen Esel und Wasserkrüge, wodurch Lazarillo in den Gassen Toledos Wasser zu verkaufen beginnt: „Damit erklimm ich die erste Stufe zu einem besseren Leben“, stellt er fest (61). Die zweite Stufe erreicht er nach vier Jahren Dienst, woraufhin er sich ansehnlich beim Trödler ausstaffiert und ein gutes Ansehen erlangt.

Schließlich gelingt es Lazarillo, durch die Gunst seiner Freunde und hoher Herren ein königliches Amt zu bekleiden. Er wird öffentlicher Ausrufer der Stadt Toledo. Über den Beruf und seine Wichtigkeit sagt er selber:

Das ist so prächtig angeschlagen und ich verstehe mich so gut darauf, daß fast alles, was irgendwie mit meinem Amt zu tun hat, durch meine Hände geht, ja wenn jemand in der Stadt Wein oder sonst etwas zu verkaufen hat, so meint er, kein vorteilhaftes Geschäft zu machen, wenn Lázaro von Tormes sich der Sache nicht annimmt (Lazarillo, 62).

Der Erzpriester von Sankt Salvador wird auf den untadeligen Lazarillo aufmerksam und verheiratet ihn mit einer seiner Mägde, die bei dem Erzpriester

<sup>58</sup> Auf deutsch etwa: „Diejenigen, die dieses große Haus betreten, haben keinen sicheren Gang nach außen zurück“.



bei Tag und Nacht ein- und ausgeht und schon Mutter von drei Kindern ist. Für Lazarillo gibt es kein trefflicheres Weib in den Mauern von Toledo, obwohl ihm die Rolle eines Hahnreis zugefallen ist. Er liebt trotzdem sein Weib mehr als sich selbst. Einzig die bösen Zungen der Stadt lassen ihn sein erworbenes Glück nicht genießen.

#### 4.1.2 Die Kommunikationsebenen in *Lazarillo*

Wer erzählt den Roman *Lazarillo* und wem wird er erzählt? Vom realen Autor weiß man nichts, aber der implizite Erzähler ist das „das Werkganze verwaltende Bewußtsein, der Ursprung der im Werk vorhandenen Normen“ (Rimmon-Kenan, 86). Wie der implizite Autor, so muß auch der implizite Leser die Rhetorik des Romans, die *intentio operis*, verstehen. Es gibt im *Lazarillo* mehrere Stellen, an denen der implizite Erzähler über den Kopf des Narrators Lázaro direkt den Roman-Narratee, „Euer Gnaden“ und zugleich den impliziten Leser anspricht. Die Bezüge auf Plinius und an anderer Stelle auf Cicero (9), auf Alexander den Großen (24), jedenfalls auf „Penelopes Arbeit“ (32) und auf Ovid (42), auf antike Klassiker, die jeweils nur mit Namen oder höchstens durch einen Satz zitiert werden, sollen bei dem in klassischer Literatur gebildeten Publikum Assoziationen freisetzen. Auf die zeitgenössische Literatur oder auf jene Literatur, woraus nach vielen philologischen Quellenforschungen mehrere Komponente des Romans tatsächlich stammen<sup>59</sup>, wird nicht angespielt. Das ist der Diskurs, mit dem der implizite Autor den explizierten Adressaten und den impliziten Leser ergötzt.

Das im Bericht vorhandene Ich ist in den jungen Lazarillo und den schreibenden Lázaro geteilt. Der junge Lazarillo glaubt und gehorcht „in meiner Einfalt dem Blinden“ bei der Initiation mit dem steinernen Stier, später muß er lachen, wenn er die „Feinheit“, den Scharfsinn des Alten bemerkt (19). Meistens erzählt aber der erfahrene Lázaro, so im Vorwort mit der Bitte an Euer Gnaden, „die arme Gabe aus den Händen eines Mannes anzunehmen, der sie reicher gestalten würde, wäre nur sein Können seinem Wunsche gemäß“ (10). Ganz seiner Bildung gemäß benutzt er für sich selbst eine Metapher: Er sei Fortunas Ungunst zum Trotz „durch kraftvolles und gewandtes Rudern in den Hafen des Glücks gelangt“ (10). Allmählich stellt er sich mit „Euer Gnaden“ auf dasselbe Niveau und belehrt ihn mit einer Sentenz: „Denn ein tugendlich Vorbild ist's, wenn Menschen aus niederer Lage sich in die Höhe arbeiten, und ein lästerlich Ding, wenn Hochstehende sich sinken lassen“ (14). Stellenweise will er Euer Gnaden amüsieren, so bei der Darstellung der Schlaueit des Blinden, aber andererseits will er bei seiner Darstellung nicht „weitschweifig“ werden (20). Auf der gleichen, christlich gefärbten Ebene mit dem Briefempfänger bewegt Lazarillo sich beim Bericht darüber, daß er in einer Bedrängnis war, „vor der Gott jeden gläubigen Christen bewahre“ (27). Einen Komplizen seines Einfallsreichtums erhofft er sich, wenn er seinen Schlüsselkauf beim Kesselflicker als „erleuchtet vom Heiligen Geist“ (28) ausgibt. Mit dem Fortschreiten wird

<sup>59</sup> Vgl. Bauer 1993, 41-43.

Lazarillos religiöse Unbekümmertheit größer: Er verschlingt gestohlenes Brot schneller „als man Credos sagt“ (28), er sendet ein Stoßgebet nach dem anderen zum Himmel: „Heiliger Johannes! flehte ich, ‘schlage ihn mit Blindheit!’“ (29). Später redet er Euer Gnaden unterwürfiger an, indem er wieder einmal seine miserable Lage in eine gute umkehrt: Wie direkt aus der Erbauungsliteratur entliehen benutzt er verkehrte Sentenzen über den Hunger: „Er schärfe den Geist, während Völlerei ihn abstumpfe“ (31). Die Devotion geht später weiter, beispielsweise erscheint für Lazarillo die Stadt seiner erbarmungslosen Dienstherrn als „diese herrliche Stadt Toledo“ (36). In diesen Verkehrungen der Tatsachen zeigt sich die Ironie des Romans, wie auch die Satire, die bis jetzt indirekt und verfremdend gewesen ist. Im dritten Kapitel, in der Episode mit dem Edelmann, übt Lazarillo direkte Kritik am unzeitgemäßen Ehrbegriff (42), die Ständesatire zielt somit direkt auf eine Gesellschaftsklasse, die zu jener Zeit nicht mehr überleben konnte (Bauer 1993, 33). Euer Gnaden soll ein verstehender Komplize Lázaros werden, wenn es um den Hidalgo geht: „Dabei hätten Euer Gnaden sehen sollen, wie er mittags, hochaufgerichtet und länger und dünner als ein reinrassiger Windhund, die Gasse herabstolzierte kam“ (47).

Lázaro schreibt seine Apologie für einen Freund des Erzpriesters, dem dieser Euer Gnaden durch sein Dienstverhältnis (62) untergeordnet ist. Lazaro richtet seinen Brief an einen so hohen, isoliert lebenden Herren, von dem er nicht einmal annimmt, er kenne die Volksfeste. Am Schluß seines Berichts erzählt er von dem bei ihm zu Hause eingekehrten Frieden:

Das war in gleichem Jahr, da unser siegreicher Kaiser in diese herrliche Stadt Toledo einzog und die Cortes zusammenrief. Da wurden große Freudenfeste gefeiert, wie Euer Gnaden sicherlich gehört haben. Nun, zu derselben Zeit kam ich zu Wohlstand und auf den Gipfel all meines Glückes (Lazarillo 64).

Noch eine Erzählstrategie des Textes ist herauszuarbeiten, weil sie von Lazarillo oft, insbesondere in bezug auf den Hidalgo, verwendet wird. Jyrki Nummi hat auf eine klassische Konvention vom Typus „sagte ich mir selber“ verwiesen, die „ausdrücklich den Empfänger der Geschichte hervorhebt: Diese Satzart ist ‘der innere Zuhörer des inneren Sprechers’, eine betont rhetorische Redensart, die die Momente der Klimax vermittelt“ (Nummi 2002, 177). Eine erste derartige Klimax befindet sich im zweiten Kapitel, wo der Priester die von Lazarillo durchgebohrte Brotkiste wieder zusammenflickt. Dadurch wird das Hungerleiden und die Knauserigkeit des Priesters betont. Auch muß Lazarillo betteln und sich vor Leuten verteidigen, die ihn Strolch und Tagedieb nennen. Die Kritik Lázaros zielt hierbei auf die Gesellschaft, die ihren Mitgliedern nichts anderes als ein Bettlerdasein übrigläßt (36). Aber das meiste Nachdenken und die besondere Aufmerksamkeit Lázaros gilt dem verarmten altkastilischen Edelmann, der, von der Lebensform seines Standes veräußert, immer noch an einem alten, von der Zeit überholten Ehrbegriff festhält. Eine Klimax ist Lázaros Verwunderung darüber, daß der vorbildlich gekleidete Edelmann auf dem Markt an den feilgehaltenen Eßwaren vorbeigeht: „Vielleicht ist er nicht zufrieden mit dem, was er hier sieht, sagte ich mir, und will anderswo einkaufen“ (37). Weiter wird eine Klimax sein, daß der Hidalgo auch vor seinem Diener ein Wohlbefinden

bei leerem Magen vorheuchelt, was bei Entblößung der Tatsachen eine große Verwunderung bei Lazarillo verursacht, die er auch dem Briefempfänger vermitteln will: „Euer Gnaden dürfen mir glauben“ (38), beteuert er. Der Hunger beschäftigt ihn und er ist wütend, wenn aus einem Notstand immer wieder eine Tugend gemacht wird, wenn der Hidalgo ihn lehrt:

//...// denn sich vollzufressen ist der Schweine Art, ein gesitteter Mensch aber ißt mit Maßen'. So also ist's gemeint! Sprach ich bei mir; hol der Teufel alle die Wohlthaten und Heilkräfte, die meine Herren dem Hunger zu schreiben! (Lazarillo, 38f).

Ein zweites Mal belehrt ihn der Hidalgo ironisch über das Wenig-Essen, wenn er meint, „nichts in der Welt verlängert so das Leben, wie wenn man wenig ißt!‘ Ach, dachte ich, wenn das ein Mittel ist, sterbe ich nie...“ (40). Der Hidalgo scheint Lazarillo mit seinem ganzen Habitus zu faszinieren und zu beschäftigen. Wenn dieser seinen Degen, eine Klinge zeigt, und sie lobt, berichtet Lazarillo:

Er zog sie aus der Scheide und prüfte sie mit den Fingerspitzen. 'Sieh nur, ich wollte mich unterfangen, eine Wollflocke mit ihr zu zerschneiden!' Und ich mit meinen Zähnen, wiewohl sie nicht aus Stahl sind, ein vierpfündiges Brot! fügte ich im stillen zu (41).

Später wird Lazarillo vier Jahre als Wasserverkäufer arbeiten müssen, um sich eine ähnliche Kleidung mit Degen leisten zu können.

Von den drei Ständen, die in Lázaros Bericht satirisch durchleuchtet werden, derjenige der Unterprivilegierten durch den Bettler, derjenige der Geistlichen durch den Priester und derjenige des Adels durch den Hidalgo, beschäftigt sich Lázaro am meisten mit dem Hidalgo. Schließlich gibt er zu, auch Mitleid mit ihm gehabt zu haben, mit einem, der eine überflüssige Existenzform in der Gesellschaft fristet (46).

#### 4.1.3 *Lazarillo* in finnischer Übersetzung

*La vida de Lazarillo de Tormes* wurde 1933 von Valfrid Hedman mit dem Titel *Die bunten Geschichten des Lazarillo* ins Finnische übertragen. Gewisse Einschübe im Text und eine Aufteilung der sieben Originalkapitel in 20 Kapitel mit Überschriften lassen vermuten, daß Hedman aus einem später verfaßten apokryphen Werk übersetzte. Der leicht pejorative Sprachgebrauch zeugt davon, daß sich die Intention des Originalwerkes von harter Gesellschafts- und Ständekritik und von der dem pikaresken Roman eigenen Spannung im Erzähluktus in Richtung Abenteuerroman veränderte. Hedman, wie so viele vor ihm, hat die Satire des Romans nicht begreifen können, sondern einen Klassiker für die Büchergilde des Verlags Karisto als abenteuerliches Bubenstück, bebildert mit lustig anmutenden Cartoons, übersetzt. Zudem glaubte Hedman das Rätsel um den anonymen Autor von 1554 gelöst zu haben. Der Autor sei nach ihm Diego Hurtado de Mendoza. Doch schon im nächsten Band der Büchergilde, in *Le Di-*

*able boiteux* von Alain René Le Sage, berichtigt der Übersetzer A. R. Koskimies die Behauptung Hedmans und hält die Übersetzungsfrage für gelöst<sup>60</sup>.

Sowohl *Lazarillo* als auch *Le Diable boiteux* wurden 1933 ins Finnische übersetzt, im gleichen Jahr, in dem Joel Lehtonens pikareskes Mammutwerk *Kampf der Geister* erschien. Wie später in dieser Arbeit gezeigt wird, nannte Lehtonen selber im Text einige direkte Prätexte seines Romans, beispielsweise Le Sages *Hinkenden Teufel* und übte auch literaturwissenschaftliche Kritik an ihnen. Daraus ist zu schließen, daß die klassischen pikaresken Vorlagen in Helsinki zu einer Modeerscheinung in literarisch gebildeten Kreisen geworden waren, wie im Fall des Antiquaren Valfrid Hedman.

In Finnland, wo vor kurzem beispielsweise philosophische Klassiker wie Platon, Aristotels und Kant unpatinierte Neuübersetzungen erhalten haben, fehlt noch eine dem Original adäquate Übersetzung von *Lazarillo de Tormes*, in der die knappe, ironische und lakonische Sprache des Anonymus aufbewahrt wäre und die den Glanz der spanischen Renaissance wieder zur Geltung bringen würde.

## 4.2 Zweites Beispiel: Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*

### 4.2.1 Felix Krull und seine Adressaten

Früher in dieser Arbeit ist durch Hannelore Links – Madeleine Salzmanns und Seymour Chatmans Kommunikationsmodelle schon auf die Kommunikanten: der reale Autor, der implizite oder abstrakte Autor, und daraufhin spiegelbildlich der implizite, abstrakte Leser und der reale Leser verwiesen worden. In diesem Kommunikationsmodell, in dessen innerstem Kern, blieben die im Werk vorhandenen Größen, der Narrator, „Felix Krull“ oder Erzähler und der Narratee, „Der Leser“ oder fiktiver Leser noch übrig.

Der dritte Kommunikant bei Chatman, der Narrator, ist in den *Bekenntnissen* hinwiederum zweiteilig, wie Salzmann es mit ihren Kategorien Erzähler E3 und Hauptfigur F4/1 unterschieden hat. Der gealterte Krull erzählt sein Leben bis zu dem Punkt, wo der Heranwachsende mit dem Schreibenden identisch wird<sup>61</sup>. Genauer gesagt: Krulls Erzählen ist eine intradiegetische und autodiegetische Analepse (Hawthorn 1994, 53). Der alte Krull befindet sich als Erzähler in der Hauptgeschichte, während er auch als junger Krull der Hauptprotagonist ist. Felix Krull erzählt einem expliziten Leser. Dabei ist Felix Krulls Leser intradiegetisch: „Intradiegetic narratees are always addressed directly by some narrator, e.g. the Sultan in *A Thousand and One Nights* being addressed by Sche-

<sup>60</sup> Es ist mit Matthias Bauer zu vermuten, daß der anonyme Autor *Lazarillos* ein Konvertit jüdischer Abstammung war (Bauer 1993, 35).

<sup>61</sup> Krulls Erzählen aber hört mit den Episoden in Lissabon auf. Er ist dann etwa zwanzigjährig. Der Bekenntnisschreibende ist über vierzig Jahre alt (VII, 270).

herezade //...// The narratee is, by definition, situated at the same narrative level as the narrator" (Rimmon-Kenan, 105).

Rimmon-Kenan charakterisiert das 'intradiegetische Publikum', also Felix Krulls Leser als einen gegebenenfalls unzuverlässigen Leser:

Intradiegetic narratees, on the other hand, can be unreliable, and hence the butt of the irony shared by the implied author and reader. This happens 'when the values of the implied reader evoked by the narrator are at odds with those of the narratee evoked by the narrator' (Chatman: *Story and Discourse*, 1978, pp. 260-1) (ebd, 105).

Rimmon-Kenans Zusammenfassung in bezug auf das intradiegetische Publikum, auf den Narratee-Leser Felix Krull, ist, daß Passagen der *Bekenntnisse*, in denen dieser Leser vorkommt, indirekt bitten, den Roman sorgfältig zu lesen: Felix Krulls "Leser" "is thus to be distinguished from the implied reader (or extradiegetic narratee) whose attentive perusal of this novel is thereby indirectly solicited"<sup>62</sup>. Die indirekte Mahnung zum sorgfältigen Lesen ist in bezug auf die satirische Anlage von Thomas Manns *Bekenntnissen* von Bedeutung.

Nach Chatmans Kommunikationsmodell ist der Narratee oder der Leser das Publikum, dem Krull seine Geschichte erzählt. Aber der Begriff Publikum ist noch genauer zu untersuchen, wie Ulrich Breuer und Madeleine Salzmann gezeigt haben. Das Publikum Krulls kann zweigeteilt werden, in das Publikum des Erzählers Krull und das des Schreibers Krull (Breuer 2000, 412). Beide Adressaten liegen nach Salzmann im Bereich „andere Figuren“ F 4(2-n) (Salzmann 1988, 18), wobei dieser Bereich die „Kommunikation zwischen den handelnden Personen F4/1-n (alle Figuren von 1 bis n auf der Ebene K4)“, - der „erzählten Welt“ umfasst (ebd., 29).

Das Publikum des Erzählers Krull „umfaßt insofern die Zeitgenossen des Bekenntners im untergehenden Kaiserreich“ (Breuer 2000, 412). Wenn man den genauen Zeitpunkt des Geschehens nachrechnet, erhält man die Jahre, auf die sich die Gesellschaftskritik bezieht. Felix Krull ist „wenige Jahre nur nach der glorreichen Gründung des Deutschen Reiches“ geboren (VII, 266). Das Reich wurde 1871 gegründet. Breuer führt an, daß es Thomas Manns spätere Absicht gewesen ist, Felix Krull im selben Jahr geboren sein zu lassen, wie er selber, im Jahr 1875 (Breuer 2000, 394). Die Romanhandlung spielt demnach zwischen 1875 und 1895, falls Felix Krull am Ende des Geschehens in Lissabon ca 20 Jahre alt ist. Die Zeit der Niederschrift ist das Kriegsjahr 1915.

Eine erste Aufteilung seiner verschiedenen Adressaten unternimmt Felix Krull selber während seines Besuchs der Operettendarstellung mit vierzehn Jahren in Wiesbaden, 1889. Das Programm des Abends, irgendein Operettentstück, wird durch den Sänger Müller-Rosé dargeboten, dessen Aufführung auf der Bühne Krull als eine Art Vollkommenheit, nicht von dieser Welt, erscheint. Nach der Aufführung trifft er mit seinem Vater den Helden privat. Der Sänger reibt in seiner schmutzigen, staubigen Garderobe Schminkschichten ab, und

<sup>62</sup> Rimmon-Kenan führt als Beispiel Tristram Shandy, der in einem Dialog mit einer Dame steht: "Madam" is thus to be distinguished from the implied reader (or extradiegetic narratee) whose attentive perusal of this novel is thereby indirectly solicited" (Rimmon-Kenan, 106).

was von ihm noch übrigbleibt, ist ein selbstgefälliger und vulgärer Mann. Felix Krull unterteilt bei dieser Initiation Müller-Rosés Publikum in die graue Menge und in sich selbst:

Dieses verschmierte und aussätziges Individuum ist der Herzensdieb, zu dem soeben die graue Menge sehnsüchtig emporträumte! Dieser unappetitliche Erdenwurm ist die wahre Gestalt des seligen Falters, in welchem eben noch tausend betrogene Augen die Verwirklichung ihres heimlichen Traumes von Schönheit, Leichtigkeit und Vollkommenheit zu erblicken glaubten! (VII, 293f).

Felix Krull rechnet sich selbst nicht mehr zu dieser Menge. Er ist als einziger von der Täuschung geheilt, ist zum Ent-Täuschten geworden und sieht empört die Lüge ein, in der das Publikum lebt. Aber er folgert weiter: Das Publikum läßt sich willig, ja gierig durch die Darbietungen Müller-Rosés täuschen. Das Publikum erbaut sich an Müller-Rosé und fühlt sich durch ihn belebt. Das Publikum will in einer illusionären Täuschung leben: - Mundus vult decipi, die Welt will betrogen sein. Krull lernt, wie man "aus dem Nichts, aus der bloßen inneren Kenntnis und Anschauung der Dinge" (VII, 302), eine zwingende, wirksame Wirklichkeit schöpfen kann.

Sein eigenes erstes Publikum, Zeitgenossen der Jahrhundertwende, sind beispielsweise die eigene Mutter und Sanitätsrat Düsing, vor denen er Krankheitsbilder mit voller Wirkung simuliert. Später betrügt und verführt er, wobei sein Publikum die Hochstapelei entweder durchschaut und dabei mitspielt oder sie nicht durchschaut. Zu diesem Publikum gehören beispielsweise der Geistliche Rat Chateau, die Militärkommission, Madame Houplé, Lord Kilmarnock, Eleanore Twentymann, Professor Kuckuck und Zouzou. Von der Belle Époque zeugen auch die Namen von Felix Krulls ersten Kunden vor den Eingängen ins Theater in Frankfurt, auf die er bei den Private-coupés und Droschken wartet, um die Türen zu öffnen und eine Belohnung zu erhalten: Geheimrat Streisand, Generalkonsul Ackerbloom, Oberstleutnant von Stralenheim, Adelebsen und Crequis de Mont-en-fleur (VII, 347).

Das von Breuer erwähnte zukünftige Publikum, an das sich der 40-jährige Schreiber um 1915 wendet, ist in Chatmans Kommunikationsmodell der Leser. Diesem gegenüber versucht Krull sein Leben zu rechtfertigen, ihn versucht er zu manipulieren und nochmals für sich zu gewinnen. Breuer schreibt:

Es ist ihm bisher gelungen, //...// das zerfallende, ins Morbide tendierende und zum (fiktiven) Zeitpunkt der Niederschrift bereits in den Weltkrieg hinein geschlitterte deutsche Bürgertum zu täuschen und zu betrügen. Auch das Publikum des Schreibers wird sich täuschen lassen, wenn es auf die natürliche Formbegabung des Erzählers hereinfällt (Breuer 2000, 415).

Einen exemplarischen Fall dieser zwei Adressaten hat Breuer in einem anderen Zusammenhang erläutert. Felix Krull schreibt im ersten Kapitel des zweiten Buches:

Oder gedenke ich, um nur irgend etwas zu nennen, der Schicksalstunde meiner ersten Verhaftung, als unter den eintretenden Kriminalbeamten sich ein junger Neuling befand, welcher, erregt durch die Größe des Augenblicks und verwirrt durch die

Pracht meines Schlafzimmers, an die offene Tür pochte, sich bescheiden die Füße abstreifte und leise 'Ich bin so frei' sagte, weswegen er von dem dicken Anführer der Gruppe einen wütenden Blick erhielt (VII, 323).

Nach Breuer sind die Polizeibeamten Modelle möglicher Leserhaltungen. Der naive Zeitgenosse ließe sich immer noch bei der Realitätskollapsion wie ein Neuling von Krull blenden, der erfahrene ältere Polizist aber sorgt für sein alltägliches, berufliches Geschäft bei der Pflichtübung. Der Narrator-Schreiber Felix Krull verdeutlicht hiermit zwei Arten von Lesern, die verschieden seine Memoiren rezipieren. Breuer schreibt:

Wo der unverbildete Neuling noch unbefangen eine Traumwelt zu genießen versteht, verfügt der erfahrene Kunstkenner nur mehr über einen kalten, analytischen und gereizten Blick. Er zerstört den Schein und den Traum, indem er ihn auf das Niveau des bürgerlichen Gesetzes reduziert (Breuer 2000, 446).

Das erste Buch der *Bekenntnisse*, das "Buch der Kindheit", stellt die Entwicklungsgeschichte eines Heranwachsenden dar; dementsprechend will Krull auch den Lebensabschnitt der Knabenjahre "als ein Ganzes" (VII, 286) behandeln. Der schon ergraute Krull beschreibt seine Jugendeindrücke mit Distanz und einer objektivierenden Haltung und historisiert sich selbst im Stil von *Dichtung und Wahrheit*: "Ähnlich sprach der Knabe" (VII, 267), "Unendlichen Reiz übt auf die Jugend das Neue aus" (VII, 337), "Wie leicht, wie ungeduldig, geringschätzig und unbewegt läßt der ins Weite stürmende Jüngling die kleine Heimat in seinem Rücken, ohne sich nach ihrem Turme, ihren Rebenhügeln auch nur noch einmal umzusehen!" (VII, 335)<sup>63</sup>. - Zum Goethe-Stil gehören auch Krulls didaktische Sentenzen, zum Beispiel seine Reden über die Aneignung von Bildung.

Wenn das 'Buch der Kindheit' in Wiesbaden einen engeren Horizont aufweist und eine kargere Sprache fordert, und wenn Krull noch "einem pedantischen Leser" und einem "unsichtbar anwesenden Mäkler" (Kühner 1972, 289) schreibt, so ändert sich mit der Ausdehnung des Lebensraums auch der Stil der Autobiographie. Die Schilderungen der Eindrücke in der großen Welt, in Frankfurt, wo er anfänglich Wurzeln faßt, bilden zugleich einen stilistischen Wendepunkt. Das Frankfurt-Kapitel ist eine Zusammensetzung von Goethe-Stil, aus einem „goethesprachlichen Gestus" (Frisen 1986, 165) und einem um den Narratee-Leser werbenden Stil. Allmählich nimmt Krull ohne weiteres Zögern an, daß sich der Leser mit ihm hinsichtlich des Weiterfolgens seiner Bekenntnisse identifiziert. Und da in Krull selbst keine Entwicklung stattfindet, ist an ihrer Stelle Krulls Beziehung zu seinem "Leser", die Entwicklung des Narratee-Lesers hin zu Krullschen Meinungen oder die Krullsche Manipulation und das Lehrwerkhaftes seiner Bekenntnisse zu beschreiben: Felix Krull beginnt dieses Kapitel mit der Beteuerung, daß er seinen Narratee-Leser mit genaueren Beschreibung der schwierigen Frankfurter-Zeit verschonen will. Er will nicht "den Mißmut des Lesers" erregen (VII, 336), sondern er "schweigt" von den Mühse-

<sup>63</sup> Thomas Sprecher hat diesen Goethe-Stil ausführlich in seiner Monographie *Felix Krull und Goethe. Thomas Manns 'Bekenntnisse' als Parodie auf 'Dichtung und Wahrheit*, 1985 herausgestellt.

lichkeiten des Anfangs in der neuen Stadt. Nach den schon erwähnten goethesierenden Passagen über die Bildung, gehalten in der dritten Form des Singulars, beginnt sich der Autobiograph auf die lebendige Frankfurter Atmosphäre zu besinnen und plastisch sieht er den jungen mittellosen "Sohn eines schläfrigen Landstädtchens" (VII, 341) im Getriebe der Großstadt wandern; das Sinnbild will er mit den Lesern teilen: "Nun seht den unscheinbar gekleideten Jüngling", beginnt er seine Beschreibung (VII, 340). Somit wandert der Leser mit Krull in der Stadt Frankfurt umher. Der Leser flaniert mit ihm vor den Schaufenstern der Edelgeschäfte, wo der Erzähler die zur Schau gestellten Luxusartikel teils mit derselben Bewunderung betrachtet wie der junge Landbursche Krull damals, teils mit der überlegenen, fachmännischen Kennerschaft des älteren Autobiographen. Er inventarisiert die üppige Fülle der Schaufensterauslagen, die kulturellen Stereotypen der Belle-Époque. Damit parodiert der implizite Autor die Poetologie des 19. Jahrhunderts:

Ich widerstehe nicht der Versuchung, es hier hinzumalen, obgleich mir sehr wohl bekannt ist, daß der Erzähler - und als solcher betätige ich mich doch auf diesen Blättern - den Leser nicht mit Vorkommnissen behelligen sollte, bei denen, platt gesagt, 'nichts herauskommt', da sie das, was man 'Handlung' nennt, in keiner Weise fördern (VII, 344).

Nach Auli Viikari florierte ein „Klassifizieren des Wirklichkeitsverständnisses (Steine, Pflanzen, Tiere; Unterklasse, Mittelklasse, Oberklasse) in manchen Diskursen gerade in der Zeit der Beschreibung, im 19. Jahrhundert“ (Viikari 1993, 64). Das Fazit der Ästhetik der Beschreibung findet sich überspitzt schon bei Boileau im Jahr 1674: „Boileaus *Art Poétique* gibt einen Rat: 'Überspringen Sie zwanzig Seiten. 'Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile'" (Viikari 1993, 60, 79).

Nach ein paar weiteren genauen Erinnerungen will Krull endgültig die vergangenen Bilder löschen: "Schwärmer und Gaffer! Höre ich den Leser mir zuzurufen. Wo bleiben deine Abenteuer?" (VII, 346) Das unmittelbar daran anschließende ist aus der Sicht des Narratee-Lesers, in der Du-Form geschrieben. Krull nimmt an, der Leser vermute, daß er auch Stirn und Nase auf die Schaufensterscheiben gedrückt habe, und er antwortet darauf: "So tat ich - und bin überrascht, wie treffend der Leser meine dem schönen Leben abgestohlene Schaugenüsse wiederzugeben weiß" (VII, 346). Krull weist aber oft seinen Leser zurecht und erzieht ihn zum richtigen Interpretieren seiner Bekenntnisse. Auf ein paar Seiten erzählt er von seinen 'Studien' in der Frankfurter Unterwelt und von seiner Beziehung zu Rozsa. Sollte der Narratee-Leser ihn wirklich als das nehmen, was er ist, nämlich als Zuhälter, so meint Krull, zeige der Leser ein zu einfaches Verständnis. Was die "dunklen Galans der Straße" machen, sei etwas anderes. Die Denkungsart, daß die Tat gleichmache, sei bei ihm nicht zu verwenden:

Dies ist meine Denkungsart; andere mögen anders urteilen - über Bekenntnisse, bei denen immerhin in Anschlag zu bringen ist, daß ich sie freiwillig ablege und nach Belieben mit ihnen hinter dem Berge halten könnte (VII, 383-84).



Krulls Leser soll also, um weiterlesen zu können, "ernsthaft" (VII, 383) werden. Überhaupt wird Krull scharfsinnig, wenn er meint, der Leser würde ihn mit dem gewöhnlichen Maßstäben messen oder gar das Gesetzbuch zücken. Bei den Hinweisen an den Leser ist Krull haarscharf, seine Intelligenz ist manchmal schneidend. Nach der Zurechtweisung aber vergißt er seinen Leser und fährt mit dem Erzählen weiter fort, dabei seinem Geschmack freien Raum lassend, die Konsumwelt seiner Zeit beschreibend. Endlich, nach seiner Ausmusterung kann Krull zum Dienst im Hotel nach Paris fahren. Er fährt mit dem Zug. Er sagt über die Reise: "Übrigens will ich, gewissermaßen auch zur Beruhigung des Lesers, hier einflechten, daß dies für immer das letzte Mal war, daß ich in dritter Klasse, als Fahrtgenosse der Unerquicklichkeit reiste" (VII, 386). Der Narratee-Leser ist bei der Einfütterung dieser "Beruhigung" von Seiten Krulls zu einem proximalen Publikum, zu einem Zeitgenossen des schreibenden Krull verurteilt worden. Die Intention des Romans, die *intentio operis* begegnet hiermit einem impliziten Leser, von dem Mitdenken gefordert wird, die ideologische Ebene des Textes als eine ungelenkte Satire aufzufassen.

Felix Krull kümmert sich im Lauf seines Erzählens nicht mehr besonders um seinen Leser, er erwähnt ihn seltener. War sein Leser noch am Anfang ein "unbekannter Leser" (VII,311) oder gehörte er "dem gebildeten Publikum" an (VII,313), so nimmt Krull später an, sein Leser sei ein "Gentleman" (VII,346), der eventuell manchmal "Mienen macht" (VII, 349). Felix Krull versichert nach der Episode mit Madame Houpflé, daß, obwohl er viele Erfahrungen ähnlicher Art zu erzählen hätte, er nur die interessantesten herausgegriffen hat, - diesmal also die in den Alexandrinerversen geschilderte Begegnung, um das Interesse des Lesers nicht lahmzulegen. Felix Krull sieht weiterhin in seinem Leser einen "in der Welt der Gefühle Erfahrenen" (VII, 373). Er legt seine Geständnisse auch nur dem "feinfühligem Leser" vor (VII, 549), den er aber mit hoher Moral ausstattet. Als Krull den Verlockungen eines "abzweigenden Seitenpfades" widerstanden hat, als er nach der Begegnung mit Diane Philibert-Houpflé vom Diebesgut keinen unmittelbaren Gebrauch macht, wendet sich der Reingebliebene dem Leser zu: "Mit Beifall und dem Gefühl der Beruhigung wird der Leser von diesem Verhalten Kenntnis nehmen" (VII, 452).

Krull vergißt den Leser in späteren Teilen des Werkes vermehrt, aber auch sich selber, - nur verstreute Bemerkungen zeugen davon, daß Krull doch an das Beste seines Lesers denkt. Jedoch ist der angesprochene Narratee-Leser oder wenigstens der in das Werk hinein kodierte implizite Leser wach. Krull hat mit seinem Text ein einziges Ziel erreicht, was einem Text gestellt werden kann: der Text muß bis zum Ende gelesen werden.

Nur einmal fällt Felix Krull ein, daß sein Leser unzuverlässig sein und Zweifel an der Wahrhaftigkeit des ihm Angebotenen hegen könnte. Lügt Krull eventuell? Ein Abenteuer nämlich erweckt in Krull den Verdacht, der Leser könnte mißmutig sein und nicht das Erzählte als solches akzeptieren. In bezug auf seine Rede über die (hohe) Liebe zu Zouzou muß Krull die Richtigkeit seiner Gefühle vor dem Leser beschwören. Zum ersten, aber auch zum letzten Mal also spürt Krull die Glaubwürdigkeit seiner Bekenntnisse bedroht, seine eige-

nen Fähigkeiten in Frage gestellt. Er spürt seine eigenen Schranken, wenn er schreibt: "Ich versichere und schwöre: so sprach ich" (VII, 632), "Ich schwöre: so sprach ich, denn es strömte mir zu" (VII, 634).

Matthias Bauer zweifelt an die Echtheit der ganzen Episode von Krulls Besuch bei dem portugiesischen König (Bauer 1993, 165). Es bleibt tatsächlich in der Schwebe, ob Krull seinem Leser nur eine Erfindung serviert, indem er in seine Memoiren den ausführlichen Brief an die Marquise de Venosta über den Besuch beim König hinzufügt und auch eine Antwort der Marquise auf diesen Brief fingiert.

\*\*\*

Jene Stellen, in denen der Leser vorkommt, mahnen zum sorgfältigen Lesen, weil durch sie die Referenz wach werden soll, um so die Satire des Romans wahrzunehmen. Thomas Mann kritisiert selten direkt seine Zeit. Er nimmt teil an der Zersetzung des Deutschtums durch exemplarische Repräsentanten des Bürgertums, der Kirche durch den geistlichen Rat Chateau, des Adels durch Lord Kilmarnock, der Neureichen durch die Familie Twentyman und des deutschen Geistes durch Professor Kuckuck, alles Repräsentanten des untergehenden zweiten Kaiserreichs, die getäuscht werden wollen vom Pikaro Krull, einem Hermes, der durch sein Erzählen indirekt und ironisch-überlegen mit seinen Objekten spielt. Krulls eigene Enttäuschung wird in jenen Partien klar, in denen er direkte Kritik übt, beispielsweise bei der Auseinandersetzung des Täuschungsgeschäfts seines Lehrmeisters Müller-Rosé, der die Wünsche der Zeit auf einer, für Krull zu banalen Ebene zum Vorschein brachte. Krull berichtet über die Ungarin Rosza ohne Ironie, keine Satire ist erlaubt bei der Schilderung der Lebensverhältnisse einer Migrantin, der keine Chancen im Kaiserreich übrig blieben, außer von Zuhältern ausgenutzt zu werden. Eine Inkarnation der Kritik am dumpf Bürgerlichen ist Diane Philibert, die das plumpe Bürgertum erfolgreich auszunutzen wußte: Sie heiratete den Klosettschüssel-Industriellen Houplfé, um ihren dichterischen Tätigkeiten nachgehen zu können. Es ist die Aufgabe des impliziten Lesers, diese indirekte Satire zu entdecken und über die Gesellschaft nachzudenken, die durch solche Repräsentanten dargestellt wurde. Wenn das Buch nur als humoristisch wahrgenommen wird, hängt es vom impliziten Leser selbst ab, davon, in welcher gesellschaftlichen und sozialkritischen Referenz dieser implizite Leser sich selbst befindet. Die *intentio operis* der *Bekenntnisse* läßt verschiedene Deutungen zu, und die Eigenschaft der vielseitigen Interpretationsmöglichkeiten ist ein Grund der Klassikerstellung für die *Bekenntnisse* von Thomas Mann.

#### 4.2.2 Die Sentenzen

Analysiert man die *Bekenntnisse* nach der Struktur der Bekenntnisliteratur, so ist die zeitliche Differenz zwischen dem Erzähler-Krull und dem handelnden Krull durch das ganze Werk hindurch vorhanden. Der Autobiograph Krull bringt als philosophierender Kopf in die Handlung allgemeine Weltbemerkungen, lehr-

hafte Sentenzen und Aphorismen ein. Dieses parodierende Gusto scheint der pikaresken Satire eigen zu sein, denn schon Erich Auerbach hat sein Augenmerk auf die Sentenzen in Petronius' *Satyricon*, im *Gastmahl des Trimalchio* gestellt. Die populär-philosophische Sentenzenliteratur wird im *Gastmahl* gebraucht und sententiöse Betrachtungen über den Wechsel des irdischen Glücks werden häufig benutzt (Auerbach 1971, 32f). Doch schon Aristoteles hat in seiner *Rhetorik* (2.21) die Sentenz definiert. Sie ist eine Erklärung, jedoch nicht über das, was den Einzelnen betrifft, z.B. was Iphikrates für ein Mann ist, sondern über etwas das Allgemeine betreffend, jedoch auch nicht alles betreffend, wie z.B. daß das Gerade dem Krümmen entgegengesetzt ist, sondern nur darüber, was die menschlichen Handlungen betrifft: was beim Handeln zu wählen oder zu meiden ist (Aristoteles 1980, 136)<sup>64</sup>.

Wenn Aristoteles ein wenig später fortfährt, ist es wie eine Warnung für den Fall des *Gastmahls des Trimalchio* und für einen Felix Krull im vierzigsten Lebensalter:

In Sentenzen zu sprechen schickt sich dem Alter nach für die älteren Menschen, und zwar in bezug auf die Dinge, über die man Erfahrung besitzt. Folglich ist für den, der sich noch nicht in einem solchen Alter befindet, das Reden in Sentenzen unschicklich, wie auch das Erzählen *a l l e g o r i s c h e r F a b e l n*. Ist er aber über die zur Debatte stehenden Dinge unerfahren, dann ist es sogar albern und ungebildet. Das aber ist ein hinfalliger Beweis dafür: die ungehobelten Menschen sind in besonderem Maße dazu angetan, Sentenzen zu schmieden und ohne große Mühe von sich zu geben (Aristoteles 1980, 138).

Weiterhin hat Herder in seiner Abhandlung *Über Spruch und Bild* von 1792 versucht, den gnomischen Spruch als poetische Erkenntnisform zu verstehen' (Reallexikon 1997, 733). Aber die wahrscheinlichen Prätexte für Thomas Manns Sentenzen sind Goethes Sprichwortsammlungen, *Sprichwörtlich* aus dem Jahr 1815, *Buch der Sprüche* aus dem *Westöstlichen Divan* und die *Maximen und Reflexionen*. In diesen Sammlungen sind jene Sentenzen wörtlich zu finden, die Thomas Mann in seinen großen Goethe-Essays benutzt und erläutert hat. Die Sentenzen der *Bekanntnisse* sind aber keine direkten Goethe-Zitate, sondern ihnen lediglich bis zur Kenntlichkeit ähnlich. Sie sind Paradebeispiele für den Ausdruck einer 'verhunzten Klassik' (Hermsdorf 1968, 61).

Tzvetan Todorov hat in seinem Artikel *Die Lektüre als Rekonstruktion des Textes* die Sentenz definiert: "Die Sentenz erfordert ein Präsens, die 3. Person des Verbs und enthält keine anaphorischen Elemente" (Todorov 1977, 229). Die berühmteste Sentenz dieser Art ist jener Satz in Leo Tolstois *Anna Karenina*, mit dem der Roman anfängt: "Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie aber ist auf ihre Art unglücklich". Die Definition Todorovs scheint jedoch für die pikareske Satire in den *Bekanntnissen* zu eng zu sein. Warum gelten nur Sätze in der 3. Person des Verbs? Meint Todorov einzig den Singular? Todorovs eigenes Beispiel aus Benjamin Constants Roman *Adolphe* steht im Singular. Beispiel: "Es ist ein furchtbares Unglück, nicht geliebt zu

<sup>64</sup> Vgl. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus Weimar, 1997, Stichwort Gnomik.

werden, wenn man selber liebt; ein weit größeres aber ist es, leidenschaftlich geliebt zu werden, wofern man selber nicht mehr liebt" (Todorov, ebd.). Aber warum sollten folgende Satztypen aus demselben Roman nicht als nicht-referentielle, nicht-wahrnehmbare, aber allgemeine Sentenzen gelten?

In Liebesbeziehungen, die länger dauern, gibt es etwas so Tiefes! Sie werden, ohne daß wir es merken, ein so inniger Teil unseres Daseins! Wir fassen aus dem Abstand heraus in aller Ruhe den Entschluß, zu brechen; wir glauben voller Ungeduld auf den Augenblick zu warten, da wir diesen Entschluß in die Tat umsetzen: doch ist dieser Augenblick da, flößt er uns Entsetzen ein; dies ist die Wunderlichkeit unseres erbärmlichen Herzens, daß wir unter größten Qualen jene verlassen, an deren Seite wir freudlos dahingelebt haben.<sup>65</sup>

Dasselbe gilt auch für folgende Sätze: "Wir sind derart wandelbare Geschöpfe, daß wir die Gefühle, die wir heucheln, zuletzt empfinden" (Constant 1816/1998, 127) und: "Die Gesetze der Gesellschaft sind stärker als der Wille des einzelnen; die mächtigsten Gefühle zerbrechen an der Unabwendbarkeit der Umstände. Vergeblich versteift man sich darauf, einzig sein Herz zu befragen; man ist dazu verurteilt, früher oder später auf die Vernunft zu hören" (Constant, 130).

Die von Felix Krull benutzten Sentenzen haben oft die 3. Form des Plurals oder umfassen in majestätischer wir-Form in ihrer Aussagekraft das die Menschen betreffende im Ganzen und sind in ihrer "didaktischen" Sprichwortartigkeit mustergültige Sentenzen ohne Wirklichkeitsbezug, also Aphorismen.

Einige in Thomas Manns *Bekenntnissen* vorkommende Sentenzen sind hier wiedergegeben. Da es in allen referentiellen Sätzen um das Wahrnehmbare der Umgebung, des Einzigartigen geht, ist eine Sentenz eine Herauskristallisierung und Kommentierung des Wahrgenommenen, die eine allgemeine Gültigkeit ohne Referenz evoziert. Diese Sentenzen sind für die Interpretation Felix Krulls als Pikaro von Bedeutung, da das Referentielle in Krulls Sentenzen explizit auf die Satire verweist. In ihnen wird teilweise präskriptiv betont, wie die Sachverhalte sein sollten, aber die Isotopie der Deskription, Krulls Beispiele, entlarven das Gegenteil des Idealen.

Einige von Krulls Sentenzen räumen dem impliziten Leser auch eine Marginalie ein, beispielsweise ein Satzanfang wie: "Nach meiner Theorie..." (VII,298)<sup>66</sup>, die ja Krulls Theorie ist und freien Raum für andere Theorien zuläßt. Aber in bezug auf die meisten Sentenzen hat Krull ein apriorisches Gefühl, das

<sup>65</sup> Constant, Benjamin: *Adolphe*. Aus dem Französischen übersetzt von Eveline Passet, 1998, S. 111. Besonders interessant ist, daß der Protagonist Adolphe am Anfang seiner Papiere ausdrücklich behauptet, daß er "eine unüberwindliche Abneigung gegen sämtliche herangebrachten Maximen und dogmatische Formeln angeeignet" hätte, "...nicht, weil ich gegensätzlicher Meinung gewesen wäre, sondern weil mich eine so entschiedene und so kategorische Überzeugung verdroß" (34f). Der zweite Inhalt des kleinen Liebesromans aus der Goethe-Zeit besteht neben der Beschreibung von Adolphes und Ellénores Liebe aus Sentenzen, auch aus solchen, die Adolphes Vater, dessen Charakter zwar das Einzigartige seiner Persönlichkeit bildet, gesagt hat. Vgl. die Analyse des Romans in seinem zeitlichen Kontext bei Nummi (2002, 162).

<sup>66</sup> "Nach meiner Theorie wird jede Täuschung, der keinerlei höhere Wahrheit zugrunde liegt und die nichts ist als bare Lüge, plump, unvollkommen und für den erstbesten durchschaubar sein", usw. (VII, 298).

Bekannte und Anerkannte des menschlichen Lebens getroffen zu haben, dem jeder zustimmen muß. In Sätzen kristallisiert Krull das von ihm durch Erfahrung und Beobachtung Gelernte heraus und beurteilt und verurteilt aus seinem Blickwinkel die Mitwelt. Die Sätze drückt Krull durch einzelne Worte und Ausdrücke aus, die aber den Leser zum eigenen Denken herausfordern. Eine erste Sätze dieser Art kristallisiert Felix Krull nach seinem Besuch in Müller-Rosés Garderobe, nachdem der brillante Operettenheld als ein Frechling entblößt ist. Krull lehrt:

Unsere Fähigkeit zum Ekel ist, wie ich anmerken möchte, desto größer, je lebhafter unsere Begierde ist, das heißt: je inbrünstiger wir eigentlich der Welt und ihren Angeboten anhängen. Eine kühle und lieblose Natur wird niemals vom Ekel geschüttelt werden können ... (wie ich es damals wurde)" (VII, 292).

Und kurz danach die Sätze, bezogen auf Krulls Unaufmerksamkeit darauf, was Müller-Rosé in der Garderobe dem Vater und Sohn Krull eigentlich gesagt hatte:

Denn die Bewegung, die unserem Geist durch die Sinne mitgeteilt wird, ist unzweifelhaft viel stärker als die, welche das Wort dorthin erzeugt (VII, 293),

- ein Bild sagt mehr aus als tausend Worte. Krulls Sätze sind Paradebeispiele der heruntergekommenen Klassik. Sie bilden in ihrer hohen Aussagekraft eine verkehrte Welt zu der gemeinten Wirklichkeit:

Ein Vater ist stets das natürliche und nächste Muster für den sich bildenden und zur Welt der Erwachsenen hinstrebenden Knaben (VII, 296),

- Krull übt gerade das Nachahmen der Unterschrift seines Vaters, um von der Schule fernbleiben zu können. Anlässlich des Selbstmordes seines Vaters moralisiert er:

Das Leben nämlich ist zwar keineswegs das höchste der Güter, an welches wir uns seiner Kostlichkeit wegen jedenfalls zu klammern hätten; sondern es ist als eine uns gestellte und, wie mir scheinen will, gewissermaßen selbst gewählte schwere und strenge Aufgabe zu betrachten, welche mit Standhaftigkeit und Treue durchzuhalten uns unbedingt obliegt und der vor der Zeit zu entlaufen zweifellos eine liederliche Aufführung bedeutet (VII, 324).

Wenn Krull bei der Kirche um die Bestattungserlaubnis für seinen Vater nachsucht, entsteht bei der Begegnung mit dem Geistlichen Rat Chateau eine Goethe-Parodie:

Natürliche Gaben, angeborene Vorzüge pflegen ihrem Träger ein ehrerbietig-lebhaftes Interesse für seine Abstammung einzuflößen... (VII, 328-9),

dies, nachdem der geistliche Rat Chateau Krulls Aussehen gelobt hat und Krull an den Bildnissen seiner Vorfahren und Verwandten über seine Abstammung grübelt. Dann ein Sprichwort:

Wer die Welt recht liebt, der bildet sich ihr gefällig (VII, 330).

Über seine ersten Eindrücke in Frankfurt, nachdem die Pension Loreley zu florieren begonnen hatte und Krull Zeit für sich selber erhielt und für die Aufnahme der Stadt Frankfurt von den Straßen her:

Bildung wird nicht in stumpfer Fron und Plackerei gewonnen, sondern ist ein Geschenk der Freiheit und des äußeren Müßigganges; man erringt sie nicht, man atmet sie ein; verborgene Werkzeuge sind ihretwegen tätig, ein geheimer Fleiß der Sinne und des Geistes, welcher sich mit scheinbar völliger Tagedieberei gar wohl verträgt, wirbt stündlich um ihre Güter, und man kann wohl sagen, daß sie den Erwählten im Schlafe anfliegt. Denn man muß freilich aus bildsamem Stoffe bestehen, um gebildet werden zu können. Niemand ergreift, was er nicht von Geburt besitzt, und was dir fremd ist, kannst du nicht begehren. Wer aus minderem Holze gemacht ist, wird Bildung nicht erwerben; wer sie sich aneignete, war niemals roh. Und sehr schwer ist es hier wiederum, zwischen persönlichem Verdienst und dem, was man als Gunst der Umstände bezeichnet, eine gerechte und scharfe Trennungslinie zu ziehen (VII, 339f).

Wiederum ein Gleichnis, wenn er zu Hause für die Militärausmusterung vor dem Spiegel einen Epilepsieanfall probt:

Gleichwie das Schiff der Sandlast, so bedarf das Talent notwendig der Kenntnisse... (VII, 350),

Kenntnisse über die Epilepsie. Weiter:

Denn wer auf sich hält, übt das Schwerste, um sich im Leichterem desto fertiger zu bewähren (VII, 358),

in bezug auf das Simulierspiel des Epilepsieanfalls vor der Militärkommission. Weiter über das höfliche Verhalten gegenüber seinesgleichen in der Frankfurter Nachtszene beim Zeitvertreib vor der Abreise nach Paris:

Denn die Grobheit macht gemein, aber die Höflichkeit ist es, welche Abstände schafft (VII, 373).

Gleichsam über die Frankfurter Kokotten in den nächtlichen Straßen, mit denen er sich ins Gespräch einläßt:

Solche Personen, am Rande bemerkt, sollten nicht sprechen (VII, 377).

Das Wort „solche“ gehört zwar dem Referentiellen des Textes zu, die Sentenz ist per definitionem nicht ganz rein. Aber weiter im selben Kontext:

Denn das Wort ist der Feind des Geheimnisvollen und ein grausamer Verräter der Gewöhnlichkeit (ebd.).

Später bei der Ankunft in Paris die Äußerung dem Liftjungen Eustache gegenüber, der dem Neuling Krull ein grobes Benehmen bei der ersten Liftfahrt zeigt:

Die Schwachen sollten einander nicht Verachtung zeigen. Das wird ihre Stellung wenig stärken in den Augen der Mächtigen (VII, 410).

Neben diesen Anmerkungen benützt Krull noch die Anonymität des Passivs "man", wenn er die Artisten im Cirkus Stoudebecker, besonders die Trapezkünstlerin Andromache in ihrer Unnahbarkeit bewundert und meint:

Alles muß menschlich sein für die Gewöhnlichkeit und man glaubt noch wunder wie warmherzig wissend hinter den Schein zu blicken, wenn man das Menschliche dort aufzufinden und nachzuweisen behauptet (VII, 458), und schließlich manipuliert Krull seine Betrachtungen dem Leser gegenüber durch die Verbindlichkeit eines "wir", bzw. "uns", wenn er beim Spaziergang in Lissabon die Bewunderung der exotischen Natur und Landschaft in den Hintergrund schiebt und statt dessen sein Augenmerk auf Senhora Kuckuck, Zouzou und Senhor Hurtado lenkt (VII, 589).

Als Fazit könnte folgendes gelten: Wolfgang Iser hat in *Der Akt des Lesens* gezeigt, daß ein Verstricktsein der Modus ist, "durch den wir in der Gegenwart des Textes sind und durch den der Text für uns zur Gegenwart geworden ist". Der Text bietet sich selbst als Erfahrung. Den Anfang einer Erfahrung bildet "die latente Falsifikation dessen, worüber wir verfügen. You have learnt something. That always feels at first as if you had lost something" (G.B. Shaw)" (Iser 1974/1984, 214f). Das Lesen eines Textes bringt neue Erfahrungen mit sich. Krull hat versucht, einen Komplizen aus seinem intradiegetischen Leser zu machen.

Der ideale, hineinkodierte Modelleleser gewinnt bei seiner Identifikation mit dem impliziten Erzähler Erfahrungen mit dem Unerlaubten, mit Delikatem. Er fühlt sich aber beim Einsehen der Krullschen Schranken wie aus einem Traum gerissen. Statt auf der narrativen Ebene des Romans zu bleiben tritt dieser informierte 'Superleser' in die Referenz, in die geschichtlichen Zeitverhältnisse, wird zynisch und sucht die Gesellschaftssatire.

## 5 FINNISCHE ANNÄHERUNG AN DAS PIKARESKE: DER FOKUS IN MARIA JOTUNIS *ALLTAGSLEBEN*

Um einen Einblick in einen klassischen kontinentalen pikaresken Roman zu gewähren, wurden vorher ein paar Züge des *Lazarillo* und von Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* behandelt.

Es ist die Absicht, jetzt die finnische Literatur darzustellen. Ein besonderer Punkt ist das Fehlen der autobiographischen Erzählform. Es gilt, einen *modus vivendi* zwischen Theorie und Literatur zu schließen.

Die Perspektive eines Textes kann wenigstens auf zweifache Weisen als eine Konstruktion betrachtet werden: aus der Sicht eines Erzählers, der erzählt und dem Erzählten eine Perspektive gibt, d.h. fokalisiert<sup>67</sup>, und aus der Sicht des Lesers, der mit seinem Lesen den Text rekonstruiert und ihm eventuell noch einmal eine Perspektive gibt, den Text also selber fokalisiert. Mit dem Leser ist hier ein impliziter Leser gemeint.

Bei den zu betrachtenden finnischen Romanen weist Joel Lehtonens *Kampf der Geister* das Kommunikationsmodell Chatmans als Ganzes auf: sowohl die Struktur Narrator/Narratee neben dem impliziten Autor und impliziten Leser, aber Pentti Haanpääs in "erlebter Rede" verfaßten Romane haben nur implizite Formen. Im Folgenden soll hinsichtlich des impliziten Autors verkürzt der Terminus Erzähler gebraucht werden.

Der Erzähler hat zwei verschiedene Winkel, Perspektiven, die er beim Konstituieren des Textes benutzen kann. Aarne Kinnunen hat diese Perspektiven oder Winkel folgendermaßen zusammengefaßt:

Der Zeigewinkel gehört zum Tun, Planen und Organisieren, und dabei hat der Empfänger einen festeren Platz als im Blickwinkel. Der Blickwinkel ist das, was für Möglichkeiten der Erzähler hat, zu planen und zu wählen. Wenn einem anderen etwas

---

<sup>67</sup> Statt „Fokussieren“ wird in dieser Arbeit das ursprüngliche „Fokalisieren“ (Focalizate) beibehalten, da die finnische Übersetzerin von Rimmon-Kenans Narratologie, Auli Viikari im Finnischen die Entsprechung „fokalisoida“ beibehalten hat und nicht zu „fokusoida“ geändert hat, ohne zu sprechen, sie hätte eine finnischsprachige Entsprechung ausgesucht.



erzählt wird, so werden ihm Dinge aus einem Blickwinkel gezeigt (Kinnunen 1989, 191)<sup>68</sup>.

Damit hat Kinnunen einen Zeigewinkel konstruiert, der das Ganze zeigt und einen innerhalb des Ganzen bestehenden Blickwinkel, aus dem verschiedene Personen ihren 'Point of view' geben. Der Empfänger, der Leser sieht sowohl den Zeigewinkel als auch den jeweiligen Blickwinkel. Als Beispiele führt Kinnunen an, daß eine Vogel- oder Froschperspektive zwei mögliche Zeigewinkel sind. Das Fokalisieren ist die Suche nach dem Blickwinkel, oft innerhalb des Zeigewinkels. Zudem kann der Leser noch andere, eigene Blickwinkelbetrachtungen im Text wahrnehmen, insbesondere, wenn das Erzählte als erlebte Rede (free indirect discourse) geschrieben ist. Diese Winkel hat Liisa Saariluoma in bezug auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in einen Blickpunkt und in einen Standpunkt unterschieden. Der Blickpunkt, der Zeigewinkel ist die Wirklichkeit des Romans, in der Wilhelm lebt, aber Wilhelm Meisters Standpunkt, sein Blickwinkel, soll nicht vom Leser als die wahre Interpretation des Ganzen aufgefaßt werden. Der Leser soll mit Distanz Wilhelms Auffassungen betrachten (Saariluoma 1987 140, Anm. 18).

Es wird herauszufinden sein, inwieweit ein in der dritten Form des Singulars geschriebener Roman dieselben Konklusionen erzielen kann wie ein als Autobiographie verfaßter pikaresker Roman, nämlich einen totalen Blickwinkel aus einem unteren Blickwinkel. Demgemäß werde ich im Folgenden Begriffe wie Fokalisierer, den den Zeigewinkel gebenden Erzähler-Fokalisierer, und Leser benützen. Durch mein fokalisiertes Lesen werde ich den Inhalt der dem pikaresken Lektürekanon zugehörigen finnischen Romane wiedergeben. Als Leser erhoffe ich für den deutschsprachigen Leser das Relevante gefunden und dargestellt zu haben.

Rimmon-Kenan hat den Blickwinkel, das Fokalisieren noch in bezug auf andere Forscher folgendermaßen präzisiert:

Genette considers 'focalization' to have a degree of abstractness which avoids the specifically visual connotations of 'point of view' as well as of the equivalent French terms, 'vision' (Pouillon 1946) or 'champ' (as in Blin's 'restrictions de champ', 1954) (Genette: *Figures III*, 1972, p. 206) It seems to me, however, that the term 'focalization' is not free of optical-photographic connotations, and - like 'point of view' - its purely visual sense has to be broadened to include cognitive, emotive and ideological orientation (Rimmon-Kenan 1983, 72).

Wer also von innen der Erzählung her das Erzählte sieht, dessen Blick 'kolorisiert' die im Text gegebenen Kenntnisse.

Um den Fokalisierer unterscheiden zu können, kann der Text getestet werden. Falls der in dritter Person des Singulars verfaßte Text in erster Person des Singulars neu geschrieben werden kann, ist das Erzählte durch einen inter-

---

<sup>68</sup> Kinnunen führt weiter, daß Bertolt Brechts episches Theater den Zeigewinkel erst bewußt machte.

nen Fokalisierer wiedergegeben worden<sup>69</sup>. Maria Jotunis pikaresker Roman *Alltagsleben* (1909) beginnt folgendermaßen:

Ermattend lag die Morgensonne auf den Kronen der Glockenblumen am Wege nach Koivistola. Die blauen Blumenkronen erschienen in der Hitze blasser. Den wandernden Landstreicher, der Pastor Nyman genannt wurde und der sich in seinen zerrissenen Stiefeln den Weg hinschleppte, steckte die Ermattung an. Er suchte sich am Wege einen Platz, wo er sich niedersetzte, um zu ruhen. //...// Der ermüdete Blick des Pastors Nyman erheiterte sich fast. Das war ja alles bekannt. War das Gehöft dort nicht wie ein eigenes Heim für ihn? Er kannte die Menschen, war eine Woche zu Gäste und ging wieder davon wie aus zehn, hundert anderen ostfinnischen Gehöften, in denen er sich auf seinen Wanderungen ein paar Tage aufhielt und ein paar Nächte schlief. Uff, aber heiß war es...<sup>70</sup>

Am Anfang ist das Tempus Präteritum, der Ort ein Weg nach Koivistola. Es sind die Kronen der Glockenblumen, die von der Sonne erleuchtet werden und sich ermattend fühlen. Im zweiten Satz kommt aber etwas hinzu, welches die Farbe blau empfindet und weiterhin empfindet, daß die Blumen blasser sind als gewöhnlich. Eine Farbe zu empfinden ist eine rein visuelle Tätigkeit, aber das Registrieren, das Wahrnehmen der Blässe der Blumen ist eine kognitive Tätigkeit<sup>71</sup>. Die Blumen werden von einer verstehenden Instanz, dem Verstand denkend wahrgenommen und erkannt. Im ersten Satz wird von den Kronen der Glockenblumen das Gefühl "heiß" fokalisiert. Aber im ersten Satz kann man auch den Zeigewinkel der Erzählers hineingebaut verstehen und gleichzeitig einen externen Fokalisierer aus der Vogelperspektive annehmen. Im zweiten Satz ist aber schon der Fokus einem beurteilenden Verstand gegeben. Der Fokus hat sich demnach von einem externen Standpunkt zu einem internen verschoben. Ab dem zweiten Satz fokalisiert ein Mensch, Pastor Nyman. Das erste Kapitel des

<sup>69</sup> ebd., S. 76: "One test for distinguishing between external and internal focalization is the attempt to 'rewrite' the given segment in the first person. If this is feasible - the segment is internally focalized, if not - the focalization is external". Rimmon-Kenan benutzt diese Termini im Sinne von Barthes und Genette. Der externe Fokalisierer hat einen weiteren Horizont als eine Figur im Text, bis auf einen Point of View des allwissenden Erzählers. Jeremy Hawthorns 'externe Fokussierung' ist die Beschränkung daran, was der Beobachter "tatsächlich 'von aussen' hätte beobachten können, das heißt, daß nichts über die Gedanken und Gefühle der Figuren berichtet wird". (Hawthorn 1994, 240). Dieser Gebrauch des Terminus ist jetzt hier nicht gemeint. Für Rimmon-Kenan ist das von Hawthorn Erwähnte eine Betrachtung des "Fokalisiererten" (Objektes) von außen oder innen ("from without or from within" (Rimmon-Kenan, 76).

Interessant ist, daß Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* vollkommen durch den internen Fokalisierer geschrieben worden ist. Aschenbach sieht und fühlt das Geschehen, und allein sein Blick kolorisiert das Gegebene. Vielleicht steht das im Zusammenhang mit der Entstehungszeit der Novelle. Sie wurde zwischen zwei Arbeitsperioden der *Bekenntnisse*, einer Autobiographie verfaßt. Im *Zauberberg* später wird wieder ein externer Erzähler-Fokalisierer benutzt.

<sup>70</sup> Maria Jotuni: *Alltagsleben*. Eine Geschichte aus Finnland. 1909. Übersetzung von Dr. Gustav Schmidt. Dresden und Leipzig, o.J. (1923?), S. 5.

<sup>71</sup> Aarne Kinnunen möchte nach Platons *Theaitetos* (184c) die Empfindung als etwas Einzelnes, etwas ohne Richtung, von der Wahrnehmung unterscheiden. Die Wahrnehmung ist nie allein und die von ihr verursachte Änderung hat immer eine Richtung (Kinnunen 2005, 123).

Kleinromans ist aus dem Blickwinkel Nymans wiedergegeben, als seine erlebte Rede zu verstehen.

Den Plot des Romans betreffend beginnt hiermit ein Teil des Romaninhalts. Der Protagonist ist der sechzig Jahre alte Pastor Nyman, und da dieser noch auf der Wiese liegt, sagt er Worte, die ihn eindeutig in die pikareske Tradition einordnen und im letzten Satz dieses Passus, in einer Art Sentenz, das Auf und Ab eines pikaresken Lebens wiedergeben:

Der Pastor streifte sich die Stiefel von den Füßen, ließ sich lang auf den Rasen fallen und äugte nach dem Himmel. Aber der blendete sehr. Er wälzte sich nach unten, auf die Ellbogen, und ließ sich die Sonne auf den Rücken brennen. Im Gras wimmelte es von Insekten. Die waren von allen Arten. Und Eile hatten sie. Ein Tausendfuß blickte aus einem Erdloch hervor und versteckte sich wieder. Ein Käfer klomm hoch an einen Grashalm, purzelte aber rücklings auf den Boden herab. 'Ja, weshalb bist du hinaufgestiegen', sagte Nyman. 'Arbeit dich nun in die Höhe'. Aber das Insekt vermochte es nicht. Nyman brach einen Grashalm ab und half ihm. 'Aha, wieder nach dem Halm? Geh nicht, sag ich dir, du fällst, und dir geschieht's wie jenem Mann, der auf den Mond kletterte. Gehorcht du nicht, dann dreh ich dich nicht wieder um'. Das Insekt fiel wieder herunter. Doch es kam auf ein größeres Sandkorn zu liegen und kam wirklich aus eigenen Kräften auf die Beine. Sieh da, meinte der Pastor, ich hätte ihm geholfen, aber es hats selber fertiggebracht. Das ist wie ein Mensch, der hinfällt und aufsteht, und hinfällt und aufsteht. (Alltagsleben, 6).

Jedoch hält dieser autobiographieähnliche Fokus Nymans nicht durch das ganze Werk hindurch. Jotuni zeigt in ihrem "Eintagroman" als einen anderen Handlungsstrang neben Nyman das Leben der Bauersleute während eines sommerlichen Tages in ländlicher Idylle. Nyman erscheint zwar in 21 der 22 Kapitel, er führt Gespräche, über ihn wird gesprochen. Als ein Hauptthema wird ein wichtiges Thema aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund gestellt: die zwischenmenschlichen Beziehungen, präziser noch: die romantische Liebe wird als Kriterium der Eheschließung postuliert. Die Autorin vertritt dabei eine Auffassung, die in dieser Zeit den Lesern und Leserinnen noch als außerordentlich erscheinen mußte.

Das Musterpaar sind der Knecht Jussi und die Magd Annastiina. Annastiina erwartet von Jussi ein Kind und schickt es ihm auch an diesem einen Tag, aber weil Jussis Mutter gestorben ist und er noch das Trauerjahr hat, können sie noch nicht heiraten. Annastiinas beste Eigenschaft ist der Altruismus. Sie läßt Jussi die Freiheit, auch anders zu wählen, da sie ihn nicht in die Ehe zwingt. Die zweite Magd Eveliina liebt auch Jussi, für sie sind aber die Würfel gefallen, sie muß den einfältigen Knecht Jahvetti nehmen. Sie hat keine Wahl, sondern muß in die lieblose Ehe, und somit ist sie die tragische Protagonistin in diesem Werk. Auch die Haustochter Loviisa hat Jussi geliebt, aber die standesgemäße Heirat mit einem Hofbesitzer gewählt.

Von Pastor Nymans Altersgenossen werden Räkel-Pietari und seine lutherhafte Familie vorgeführt. Neben diesem unordentlichen Leben scheint Pastor Nymans einzige Sorge zu sein, daß er nicht seßhaft werden kann. Sein Trinkkumpan, der seßhafte Wirt Koppelmäki hat eine unglückliche Ehe hinter sich, was bei ihm eine nachhaltige Verbitterung hinterlassen hat. Ihn hatte das Schicksal mit einer standesgemäßen Heirat geschlagen.

Der Pikaro Nyman ist also ein Heruntergekommener seines Geschlechtes und Standes. Neben dem, daß Maria Jotuni die standesgemäße Ordnung kritisch beleuchtet, hat sie zweitens ein zentrales Thema ihrer Zeit, den biologischen Verfall, gewählt. Zudem gehört sie zu den Literaten ihrer Zeit, die das Bauernleben in ländlicher Idylle in seiner Tragweite schilderten. Bei Jotuni ist noch nicht eine sich von oben herablassende Volksbelustigung vorhanden und konzipiert, wie bei ihrem Zeitgenossen Maiju Lassila, der quasipikareske Geschichten aus dem Volk und für das Volk als humoristische Stücke herausgab. Maria Jotunis Zielpublikum ist allem Anschein nach die Bildungsschicht gewesen. Aber Lassilas Romane *Der Allzukluge* (1915) und *Der aus dem Tode Erwachte* (1916) zielen direkt auf die Volksbelustigung und Volksunterhaltung. Deshalb ragt der mit der Zeit patinierte Humor dieser Tendenzromane nicht aus ihrer Zeit heraus.

## 6 DIE GROTESKE SATIRE: JOEL LEHTONENS KAMPF DER GEISTER

In Joel Lehtonens Mammutroman *Kampf der Geister* aus dem Jahr 1933 können ein interner und externer Fokalisierer unterschieden werden. Zuerst aber muß an dieser Stelle die Charakterisierung des Textes in diesem letzten Buch von Lehtonen unternommen sowie der Stellenwert des Romans in Lehtonens Gesamtwerk bestimmt werden, bevor der Fokus auf der Textebene gesucht wird. Bei der Antwort auf die Frage nach dem Klang und Temperament des Buchs *Kampf der Geister*, warum der Erzählgeist kalt und eisig über das Werk weht, sucht man eine Antwort teils in der allgemeinen, fast herablassenden Charakterisierung, womit der Erzähler seine Protagonisten - sich selber - definiert, teils in der grotesken Satire, die das Werk insgesamt ist.

Lehtonens Frühwerk, Romane und Novellen ab 1904, zeigen ihn als einen Neuromantiker, der kein großes Interesse an den gesellschaftlichen Veränderungen um die Jahrhundertwende hatte (Tarkka 1977, 159). Doch kann bei seiner späteren politischen Gesinnung eine Nähe zu den liberalen Bewegungen festgestellt werden, wobei seine Beziehung zum Sozialismus nicht eindeutig negierend war. Pekka Tarkka spricht von Lehtonens schwankendem "oppositionsgesinntem Herrensozialismus" (Tarkka 1977, 160). Er folgte den Phänomenen seiner Zeit als "aufklärerischer Skeptiker" (ebd., 195). Lehtonens dem Realismus zugehörnde Roman-Tetralogie ist *Putkinotko* (Alcyon<sup>72</sup>), dessen erster Teil *Kerran kesällä / Einmal im Sommer* 1917, dessen zweiter Teil *Kuolleet omenapuut / Gestorbene Apfelbäume* 1918 und dessen Hauptteil *Putkinotko* 1920 veröffentlicht wurde. Lehtonens Geburtsort, die mittelöstliche Landesprovinz Savo in ihrer langsamen Entwicklung bildete für ihn das Feld, neue literarische Typen zu entwickeln, in denen "der Umbruch von der Ständegesellschaft zur Klassengesellschaft zu sehen war" (Tarkka 1977, 196).

Der Roman *Putkinotko* ist eine über 500-seitige Beschreibung eines Julitages im Jahr 1913 im Leben der Pöbelfamilie Käkriäinen. Der landlose Juutas Käkriäinen bewohnt in äußerster Armut mit seiner Frau und einer Schar Kinder

---

<sup>72</sup> *Alcyon* ist für Tarkka die französische Entsprechung des *Putkinotko* (Alcyon= Eisvogel, Seeschwalbe).

eine Behausung mit nur halbfertigen Außenwänden auf dem Grundstück eines reichen Kaufmanns. Weil er nur eine Pächterstellung hat, will Käkriäinen nicht für die Behausung sorgen und leistet dem Besitzer widerwillig seinen leichten Dienst. Lehtonen beschreibt die Situation der landlosen Bevölkerung, die keine gesellschaftliche Stellung im Finnland der Industrialisierung erhielt, sondern als Schmarotzer auf dem Lande zurückbleiben mußte<sup>73</sup>. Der Klassiker des Realismus, *Putkinotko* führt jubelnd den philosophischen Kampf zwischen dem landlosen Käkriäinen und dem zur Besitzerklasse gehörenden Kaufmann Muttinen aus - dasselbe Problem, das im naturalistischen Spätwerk *Kampf der Geister*, neben den weltpolitischen Antagonismen mit einem Zynismus ohnegleichen in der finnischen Literatur nochmals reflektiert wird.

Zudem gibt es in *Putkinotko* einen neuen, vom Kapitalismus hervorgerufenen Menschentypus, den Neureichen, dessen Karriereweg "vom Hirtenjungen zum Kommerzienrat" reicht (Tarkka 1977, 232) und den Lehtonen scharf kritisiert. Ein Teil solcher Geschäftsmänner der ersten Generation aber konnten in Finnland ein dauerhaftes Eigentum sammeln, so daß große von ihnen gegründete Fonds noch im heutigen Finnland Stipendien für die Forschung zuteilen<sup>74</sup>. Doch der Zeitgenosse Lehtonen läßt im ersten Teil des *Putkinotko* den Kommerzienrat Könölin Bankrott gehen und sterben. Im *Kampf der Geister* schließlich ist die realistische Landschaftsbeschreibung zur naturalistischen Stadtbeschreibung geworden, der größte Teil der Bewohner von Helsinki sind Parvenüs, - *Kampf der Geister* ist nach Lehtonens Bezeichnung "Putkinotko der Herren", ein voyeuristisches Blinzeln hinter die Kulissen der Protagonisten und ihre Entlarvung.

Wolfgang Iser hat in einem Interview den Begriff Emergenz in die Literaturwissenschaft hineingebracht:

Vielleicht ließe sich auch die Gesellschaft als emergentes Phänomen beschreiben, da es in ihr ständig zu Konflikten unterschiedlichster Art zwischen Gruppen, Systemen und Ordnungen kommt. Eine solche Beschreibung verlief dann auch in kybernetischen Schleifen und wäre folglich eine operationale<sup>75</sup>.

In Joel Lehtonens *Kampf der Geister* kann Emergenz als eine operationale Beschreibung der Gesellschaftsklassen und des Klassenwechsels der meisten Protagonisten verstanden werden.

Mit Iser's nächstem Satz im Artikel kann das andere, philosophische Problem des Romans definiert werden. Der Satz: "Wenn man hingegen den Konflikt zu bestimmen versuchte, wären wir wieder bei einer symbolischen Beschreibung", - der Kampf zwischen den ideologischen Weltanschauungen des Rechtsradikalismus und des Bolschewismus wäre demnach eine symbolische Beschreibung.

<sup>73</sup> Vgl. P. Tarkka: *Lehtonens grausames und jubelndes Bild aus Finnland*. Rezension des Films *Putkinotko* in Helsingin Sanomat, 20.12.1998, B 1.

<sup>74</sup> Zum Beispiel Alfred Kordelin und Juho Lallukka (Tarkka 1977, 232).

<sup>75</sup> In: Wolfgang Iser im Gespräch mit Ellen Spielmann: *Neu starten, Spurenwechsel: Poetik und Hermeneutik, ein Exportprodukt*, Weimarer Beiträge 1, 1998, S. 100. Vgl. auch S. 99.

## 6.1 Die Erzählstruktur

Untersucht man die Struktur des Romans mit Chatmans Kommunikationsmodell, so ist im Roman neben dem implizierten Erzähler und Leser auch eine Narrator-Narratee-Ebene vorhanden. Im *Kampf der Geister* adressiert der Narrator, der "Erzähler dieser Causerien", sein Erzählen an einen "klugen und intelligenten Leser", einen Narratee, bei dem vermehrt gegen Ende des Romans um Verständnis gebeten wird.

Auf der ersten Seite des bevorstehenden Universalromans, der intertextuell die Enzyklopädie der 'Weltliteratur' im europäischen Rahmen in sich behalten wird, definiert der Erzähler den Protagonisten Kleophas Leanteri Sampila als einen feinzügigen Landburschen aus dem entlegenen Ostfinnland, der zudem 'mit gutem Gedächtnis versehen und begabt ist'. Deshalb wird Sampila ins Lyzeum in die Stadt geschickt, und neben dem Schulgang liest er aus der Bücherei geliehene Bücher aller Art, namentlich Fichte, Schelling, Spencer und Kant. Durch solche Angaben bereitet der externe Erzähler-Fokalisierer den Leser darauf vor, daß der unscheinbare Forstmeister Sampila als ein interner Fokalisierer imstande ist, die Geschehnisse des Werkes zu beschreiben und mit gelehrten Bemerkungen zu versehen. Am Buchanfang wird Sampila genau definiert. Aber "definition is akin to generalisation and conceptualisation. It is also both explicit and supra-temporal. Consequently, its dominance in a given text is liable to produce a rational, authoritative and static impression" (Rimmon-Kenan, 60). Somit ist Lehtonens satirische Schreibart direkt und gelenkt, auf der Erzählebene wird mit dem Leser nicht gespielt, sondern es wird ihm reines Wasser eingeschenkt. Doch wird durch diese Definitionen dem Leser klar gemacht, daß Kleophas Leanteri Sampila fähig ist, das Angegebene zu verkraften und auch selber das Geschehen durch Zitate und Analogien aus der Weltliteratur zu vergleichen und zu garnieren sowie auch mit schwedischen, französischen und deutschen Anmerkungen zu versehen. Die interne Fokalisierung kann aus der Perspektive Sampilas gesehen werden, jedoch verteilt sich der gleiche 'Sampila-artige' Blickwinkel in unzähligen Dialogstellen auf verschiedene Protagonisten, wobei sich die Hauptdarsteller kaum voneinander unterscheiden. Der Teufel, in Form des Bierfabrikanten Sorsimo, zeigt Sampila die Welt und überschreitet als eine anti-göttliche Weltmacht noch die Enzyklopädie Sampilas. Das Pikareske in diesem Werk ist die Aufgabe des Hauptprotagonisten mit seinem angemessenen, bürgerlichen Leben, somit das Leben außerhalb der normalen Konventionen, wie bei den meisten Figuren in diesem Roman. Zudem liegt das Pikareske in der grotesken Satire, die das Werk im ganzen darstellt. Die Fokalisierung geschieht über die Personen hinweg aus der Vogelperspektive heraus und herab. Der implizite Erzähler oder 'das über das Werk ganze herrschende Bewußtsein, der Ursprung der im Werk vorkommenden Normen' (Rimmon-Kenan, 60), ist mehr als Sampila, der Teufel und die Figuren zusammen, die Kälte, das herrschende Bewußtsein und die eisige Atmosphäre

des Romans stammen von einer Erzählinstanz, die die Welt verhöhrend Revue passieren läßt.

Der Protagonist Sampila ist eine Faustgestalt, aber das Werk gehört zum pikaresken Genre, weil das 'grelle Licht' aus der schonungslosen Vogelperspektive eine grotesk-zynische Satire aus dem Anfang der 1930er Jahre hervorbringt. Das Werk kann als ein 'simplicianischer Weltbildroman' im Ganzen gefaßt werden. Der Verfasser und Beleuchter dieser 'schmutzigen Ecke' der Weltliteratur ist der implizite Erzähler und wegen der satirischen Referenz zugleich der reale Autor, der illusionslose Lehtonen, der hier in seinem letzten Roman sein Alter ego alles aussprechen läßt, was ihm in der Ständesatire über die Nachbarschaft, in der Typengalerie der verschiedenen Kreise des künstlerischen und sozialen Lebens vorkam, was ihn im Finnland der Notstandszeit, in der Innen- und Weltpolitik und in bezug auf die Ideologien gestört hat und was er in seinen lyrisch-thematisierten Werken nicht niederschreiben konnte. Bei dieser Art von Satire, die sich weit über die Grenzen des Pikaresken hinausbewegt, wird es hinfällig, zu fragen, wer das Geschriebene erzählt. Der Fokus schmilzt zusammen, entweder fokalisiert Sampila oder der Teufel oder eine Figur entblößt sich selber. Bei der Vogelperspektive verschmelzen der interne und externe Fokalisierer und diesen Erzähler wird vertraut.

Joel Lehtonen hat im *Kampf der Geister* selber den pikaresken Stil seines Werkes bestimmt und beschrieben, seine Vorlagen, Luiz Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* (1641) und Alain René Le Sages *Le Diable boiteux* (1707/1726) vorgeführt und ihnen gegenüber literaturwissenschaftliche Kritik geübt.

*Kampf der Geister* ist nach Guevaras Werk aufgebaut. In Le Sages *Le Diable boiteux* 'deckt' der hinkende Teufel vor den Augen des Studenten Don Cleofas Leandro Perez Zambullo die Dächer von den Häusern des nächtlichen Madrid 'ab', "so daß sich den beiden Beobachterfiguren ein ungehinderter Einblick in die desolaten Lebensverhältnisse ihrer Zeitgenossen" bietet (Bauer 1994, 58). Im *Kampf der Geister* ist der Protagonist ein unscheinbarer Forstmeister vom Lande, Kleophas Leanteri Petrinpoika Sampila, der nach zehn Beamtenjahren das Leben kennenlernen will. Um ein "in grotesken Zügen gezeichnetes Sittengemälde"<sup>76</sup> vorzuführen, teilt Lehtonen das Werk in zwei Teilen, wobei im ersten Teil eine Vorführung der Hauptprotagonisten Sampila und des Bierfabrikanten Sor-simo stattfindet, danach ein Aufenthalt in Paris, Rückkehr nach Helsinki, wo die "Dächer" auf verschiedenen Kreisen in Form von Begegnungen auf der Straße oder von Einladungen "abgedeckt" werden. Im zweiten Teil werden durch Anagnorisis die Vorbilder und Vorgeschichte zu Sampila und zu seinem Namen erläutert, danach weitere satirische Episoden, jetzt auch berühmte Künstler Finnlands in ihren Schwächen bloßgestellt und schließlich auch der 'Kampf der Geister' als philosophischer Diskurs vorgeführt.

---

<sup>76</sup> Bauer in bezug auf *El Diablo Cojuelo*, S. 58.



## 6.2 Paris - Krokkelby

Kleophas Leanteri Sampila lebt in einer kleinen Stube mit seinen Büchern auf dem Lande in Savo, im östlichen Mittelfinnland. Er fühlt sich nach seinen Studien und einer zehnjährigen Forstmeisterarbeit einsam, er hat nämlich noch nicht das "Leben" gekostet. Der Arzt verordnet ihm eine Auslandsreise, so fährt er nach Paris, mit der Absicht, die Reise nach Spanien und Italien zu erweitern. Es ist Herbst 1929.

Gleichzeitig wird ein Gespräch zwischen dem Bösen und dem Herrn geführt. Der Böse will wieder einmal einen Wettkampf mit Gott führen und diesmal als Teufel in der Flasche in die Welt gehen und jemanden zuerst unzufrieden machen und danach verdammen. Der Teufel "Viksari" will das unscheinbare Gotteskind Kleophas Leanteri verführen und ihm das Leben

wie im Film zeigen, den die Schere der Zensur geschnitten hat, nur mit dem Unterschied, daß ich die gefahrlosen Stellen wegschneide, die stillen, ordentlichen Menschen, und ich schleudere aus dem Scheinwerfer ein grelles Licht auf die beschädigten Seiten der Unfertigen und auch der Makellosen, - ich stelle alles vorsätzlich in Episoden, die auch keine Verbindung miteinander haben. Von dem Resultat hoffe ich ein entzweites, konturloses wie die Zeit, in der die Erde heute lebt, aber auch ein Ergebnis, das mit seinem Reichtum irre macht, aber so, daß es reicht, ein solches scheinbar ordentliches Wesen wie Kleophas Leanteri Sampila zu zerknirschen.<sup>77</sup>

Der Herr gibt ihm die Erlaubnis und so beginnt die Demonstration des Teufels.

In Paris angekommen lernt Sampila die finnische Künstlerkolonie und weitere dort angesiedelte Landsleute im Cafe Le Domé kennen. Die Satire bezieht sich auf Menschen, die den Lebensstil der finnischen Künstler der Jahrhundertwende immer noch nachahmen, indem sie nach Paris fahren und durch die bohémehafte Lebensart der ersten Pariser Künstlerkolonie einen Hauch des begehrten Künstlertums sich aneignen wollen, selber aber kaum schöpferisch sind.

Die erste Generation der finnischen Künstler lernte in den letzten Dezenen vor der Jahrhundertwende das Paris der Belle Époque kennen. Jyrki Nummi hat die Zeit auf der Folie von Victor Hugos Tod und dem stattlichen Begräbnis 1885 beschrieben:

Für die Franzosen waren die dreißig Jahre des Friedens, Wohlstands und der inneren Streitigkeiten, die dem Begräbnis Hugos folgten, eine herrliche Zeit, la Belle Époque; für die Pariser bedeutete sie eine Zeit der Feste und Festdiners, - Bankettjahre. Das Bankett war zu einem zentralen Ritual geworden: die Welthauptstadt setzte den Standard sowohl für die Kleidung als auch für die Kunst und bejubelte sein Lebensgefühl am mit Essen und Wein gedeckten langen Tisch (Nummi 2002, 15).

Auch Thomas Manns Felix Krull arbeitete um 1895 in einem Pariser Luxushotel und bereitete den Reichen und Neureichen das Gefühl des luxuriösen Lebens.

<sup>77</sup> Lehtonen, Joel: *Kampf der Geister*, 1933/1981, S. 18, (in finn. Sprache), hiermit als GdK abgekürzt.

In den Künsten war die Belle Époque auch eine Zeit der „Ismen“: des Impressionismus, der auch in der Prosa angewandt wurde (Nummi 2002,24)<sup>78</sup> und sich als erneuerungsfähig erwies, der Dekadenz von Verlaine und Huysmans, und des Symbolismus von 1885 bis 1895 von Moréau, Mallarmé und Rimbaud, die weitere Künstler aus dem Ausland nach Paris zogen, so Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Gerhart Hauptmann, und dieser Bewegung schlossen sich auch die skandinavischen Künstler an (Nummi 2002, 27). Die bedeutendsten Kunstmaler und Komponisten verbrachten hier ihre Lehrjahre, malten und komponierten im Zentrum der kosmopolitischen Kunst und erhielten wichtige Impulse für die spätere Zeit in der Heimat. Joel Lehtonen selber verweilte zwei Monate im Herbst 1911 in Paris, 1913 erschien eine Sammlung mit dem Titel *Moulin Rouge*, wo er in kurzen Momentaufnahmen die Pariser Stimmungen festhielt und die elektrisierte Hektik der Großstadt beleuchtete und meistens die melancholische Exotik des bunten Cafélebens kritisch beurteilte.

Dreißig Jahre später will Sampila in die Fußstapfen der berühmt gewordenen Künstler und Intellektuellen treten: er will Paris kennenlernen und das Leben in seiner Unerlaubtheit ausprobieren. Er begibt sich also ins Café Le Dôme und will zum ersten Mal in seinem Leben Alkohol kosten, der ja in Finnland zur Zeit des Prohibitionsgesetzes verboten war<sup>79</sup>. Er läßt eine Flasche "Kill me quick" zum Tisch bringen. Damit beginnt die Bekanntschaft mit dem zweiten Protagonisten des Romans. Der Teufel schlüpft aus der Flasche heraus und erscheint an Kleophas Leanteris Tisch als Bierfabrikant Vihtori Sorsimo<sup>80</sup>, der im weiteren Lauf des Romans das irdische Gefäß und Medium des Teufels sein wird. Während des Abends verläßt Kleophas Leanteri das Lokal mit einer vulgär-hässlichen Kokotte, verbringt die Nacht mit ihr und wird am Morgen hinausgeschmissen. Wegen dieser Pariser Geschehnisse und Blamagen wird Kleophas von Schamgefühl und Reue für das Weitere so geplagt, daß er den Entschluß faßt, nie mehr zu trinken.

Der Bierfabrikant gesellt sich zu ihm, zeigt ihm Paris und entlarvt die Traumstadt der finnischen Intellektuellen. Sie führen Gespräche -, über die Kunst zum Beispiel behauptet Sorsimo, man würde jetzt Kunst im Übermaß produzieren, Paris würde in Kunst ertrinken, wobei Sampila ihm mit staunenden Augen und kopfschüttelnd zuhört, denn für ihn war doch die Kunst bisher

---

<sup>78</sup> Vgl. Ferdinand Brunetière: *Le roman naturaliste*, 1883.

<sup>79</sup> Das Prohibitionsgesetz dauerte von 1919 bis 1932. Während der 20er Jahre also war die Herstellung, der Import und der Besitz vom Alkohol gesetzlich verboten. Eine Volksbefragung von 1931 ergab bis zu 70% für die Aufhebung des Gesetzes und am 5.4.32 um 10 Uhr wurde das Gesetz außer Kraft gesetzt.

<sup>80</sup> Sorsimo wird am Anfang des Romans Porsimo genannt, was an Porsas = Ferkel anklängt. Bei den Namenbedeutungen benützte ich die Untersuchungen Pekka Tarkkas, insoweit die Tierbenennungen im heutigen Finnisch nicht mehr geläufig sind. Tarkka beschreibt anhand der Protagonistennamen die "Animalisierung" der karikaturistischen Menschenbilder Lehtonens, wobei "das Prinzip des tierischen, untermenschlich Bösen das Werk beherrscht" (Tarkka 1965, 93). Tarkka nennt anhand Peter Demetz' Teilung der "klingenden Namen" in allegorische, andeutende und antithetische Namen Lehtonens Stil "eine monomanische Allegorie" (91). Im Text werden die deutschen Entsprechungen in Klammern wiedergegeben.

„die Spitze der Kultur, deren Blüte, weswegen er nach Paris gekommen war“ (KdG, 43). Sie sprechen über Politik, wobei der Bierfabrikant planmäßig Sampilas Ideale zerstört. Sorsimo zeigt seinem Lehrling „alles“, führt diesen in seine „Generaltopographie“ ein, in etwas, was mehr ist als die Sehenswürdigkeiten von Paris in ihrer nachteiligen Seite dargestellt, die Stadt der Armen bloßstellend, nämlich ein seelisches Zaudern, Ermessen, das „Mäntelchen nach dem Winde hängen“, mit einem Wort: „Unzufriedenheit“, „Pessimismus“ (KdG, 50). Sampila wird traurig, als er bemerkt, daß Sorsimo zu jedem Ding und Gesprächsthema seine Kontrastfarbe gibt und immer die Schattenseiten und dunklen und negativen Einsichten bereithält (KdG, 54).

Der Pariser Aufenthalt endet jäh, als ein Finne, Doktor Törsö Delirien bekommt und in Begleitung von Sampila und Sorsimo zurück nach Hause gebracht werden muß. In Helsinki angekommen, lädt Sorsimo Sampila zu sich in die Vorstadt Krokkelby und Sampila faßt den Entschluß, Urlaub zu nehmen und ein Zimmer in Krokkelby zu mieten. Dieser Stadtteil Krokkelby<sup>81</sup> besteht aus geschmacklosen Villen der Neureichen. Sorsimo zeigt Sampila das Dorf mit seinen häßlichen Turmvillen, die Emporkömmlinge in ihrer Geschmacklosigkeit entlarvend (KdG, 76). Dabei wird der Kontrast Stadt - Land erläutert: die früheren Pächter sind aus dem Lande in die Stadt geflüchtet, haben sich teils durch Spekulation emporgearbeitet und verachten alles Ländliche. Aber das Landleben erhält von Sorsimo gleichfalls eine scharfe Rüge, da die Bauer zänkisch, vorurteilsvoll, neidisch, klatschsüchtig und habsüchtig sind (KdG, 78). Sampila lernt mit Sorsimo der Reihe nach Einwohner des Dorfs kennen. Frau Hotti (=kleine Maräne oder Spatz), seine künftige Vermieterin, hat ihr Haus während der Wohnungsspekulation günstig ergattert. Bei ihren guten Gewinnen hat sie nur eine Sorge. In einer winzigen Ecke ihres Grundstücks wohnen noch zwei auf Lebensdauer als Mieterinnen bestimmte alte Postfräulein, die Frau Hotti loswerden will. Erbarmungslos hat sie diesen das Recht auf Außenabsturz verboten, so daß diese immer ins Dorf müssen.

### 6.3 Der pikareske Causeur als Flaneur und Dandy

Die Tätigkeit Sorsimos und Sampilas wird im Laufe des Romans das Flanieren sein, eine Tätigkeit des müßigen Mannes vom Typus, der schon in den 1830er Jahren als neue Stadtgestalt in Paris erschienen ist, dessen Leidenschaft es ist, sich als passionierter Beobachter in die Menschenmenge zu mischen, der gleichzeitig „abwesend von sich selbst ist und doch überall zu Hause. Er ist Weltmann, ‚Connaisseur‘ und nicht zuletzt: Dandy“ (Nummi 2002, 19). Peter V. Zima stellt in seiner Untersuchung *Komparatistik* einen typologischen Vergleich zwischen Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal an und geht dabei auf die Eigenschaften des mondänen Causeurs und Dandys ein: Ein Dandy, der es sich

<sup>81</sup> Der erfundene Name Krokkelby ist im heutigen Helsinki die Gegend von Oulunkylä und Pikkukoski.

leisten kann, von seinen Renten, Aktien oder Obligationen zu leben, gehört der 'leisure class' an. Zima zitiert Baudelaire: „Der Dandyismus erscheint mit Vorliebe in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig ist, wenn die Aristokratie erst zum Teil wankt und herabsinkt“ (Zima 1992, 101). Folgende Definition paßt auf Sorsimo aufs Genaueste:

Der Causeur ist bestrebt, seinen mondänen Wert (d.h. die mondäne *Nachfrage*) durch gewandte Formulierungen, überraschende Redewendungen und ein Bonmot oder geflügeltes Wort im richtigen Augenblick zu erhöhen (Zima 1992, 101f).

Der Dandysmus ist nach Baudelaire auch „das letzte Aufleuchten des Heroismus in Zeiten des Verfalls“ (Gnüg 1988, 12). Sorsimo wird durch seine Negativität Werte verteidigen, die hinter seinen moralischen Urteilen doch gleichzeitig als Negation der Negativität auslugen. Sorsimo ist nie verlegen, sein Vergnügen ist „das Vergnügen, in Erstaunen zu setzen und die stolze Genugtuung, niemals in Erstaunen zu geraten“ (Gnüg, 22). Hiltrud Gnüg gibt in ihrer großen Untersuchung *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur* eine Definition über den Dandy, die, im Vergleich zu Sampilas Affirmation und Liebenswürdigkeit und -bedürftigkeit, auf Sorsimos Wesen wie zugeschnitten ist:

Der Dandy in seiner Lust, Erstaunen, Verblüffung, Irritation zu produzieren, bedarf im Gegenteil der Distanz, der Aura der Undurchschaubarkeit, um aus dem Dunkel seiner undurchdringlichen Psyche seine Überraschungsblitze abzuschießen, er entblößt sich nicht, genießt es aber, die Blößen anderer mit brillanter Impertinenz, geistvollen Sarkasmen zu entlarven (Gnüg 1988, 23).

\*\*\*

Nach dem ersten flüchtigen Kennenlernen von Krokkelby beginnt Sampila in Gesellschaft von Sorsimo im Auf und Ab der Gesellschaft zu flanieren. Im nächsten Kapitel spazieren beide durch die Hauptstraße Krokkelbys und Sampila lernt Jorkka Kaltti kennen, eine Erscheinung, wie sie das Prohibitionsgesetz hervorgebracht hat. Jorkka Kaltti (= Barsch) ist "König", "Freiherr", "Ritter unserer Zeit" (KdG, 85), Spiritusschieber, der geharnischt mit Schnapsflaschen und Kanistern von 96Prozentigem daherkommt, so daß sein Panzer im Vorbeigehen klirrt und klappert, wenn er jetzt, im Stil ungefähr von "Mackie Messer in der Dreigroschenoper" (KdG, 86) in seinem prachtvollen, offen flatternden Pelz, eine doppelte Uhrkette am jungen Bauch, mit gelben Lederhandschuhen, ins feinste Restaurant ins Zentrum mit einem schwedischsprechenden Fräulein soupieren geht und dort prahlt und protzt. Aber Sampila bleibt keine Möglichkeit zur Bewunderung der Schieberarbeit, da Sorsimo eine Litanei auch gegen diesen Beruf losläßt.

Auf dem selbem Spaziergang kommt ihm noch Mulliainen (Mulli=junger Bulle) vom Lande entgegen. Durch diesen dialektsprechenden Prahlhals wird die derbe Satire des Kontrastes Stadt - Land noch erweitert, indem Mulliainen urwüchsig grob spricht und die Helsinkier als schwedischsprechende Oberklasse, vor allem aber als Emporkömmlinge einschätzt, die ihre Wurzeln und ihre Muttersprache mit dem Aufstieg vergessen haben. Mulliainen will jetzt

nach Helsinki umziehen, um die Herren von Helsinki zuerst zu "prellen", dann selber Herr zu werden und eine Villa in Krokkelby zu kaufen. Mulliainen ist unterwegs, etwas zu trinken, und im nächsten Kapitel erfährt man, was dem unerfahrenen Mulliainen widerfuhr, als er mit den "Ligisten" Helsinkis trinken ging. Diese haben ihm Spiritus, Cognac und Freudenmädchen angeboten, mit ihm Karten gespielt, wobei Mulliainen mit seinem Reichtum zu prahlen begann und etwa im Stil "es gibt Geld und ein dickes Bauchfell" seinen Geldbeutel zeigte, worauf die Halbstarken scheinbar nicht ohne Vorzeigen der Geldsummen an seinen Reichtum glaubten und Mulliainen usurpierten, mit ihnen in die Stadt zu fahren, in die Bank zu gehen und eine enorme Summe den Halbstarken zu zeigen und diese wieder per Post zurück in die Bank zu schicken. So geschah es, aber als Mulliainen am nächsten Morgen mit einem Kater erwachte und mißtrauisch wurde, erfuhr er von der Bank, daß dort für ihn eine Sendung Zeitungsfetzen angekommen war.

Man halte jetzt eine Weile mit diesen Hooligans, Halbstarken oder Rowdys inne: Kari Koskela hat in seiner jüngst erschienenen Untersuchung *Die Hooligans* diese Jugendgruppe unter die Lupe gezogen. Prinzipiell ist festzuhalten, daß diese städtischen Jugendgruppen aus dem 'Pöbel' wegen der Industrialisierung und wegen der starken Landflucht Ende des 19. Jahrhunderts entstehen konnten. Der Hooliganismus war eine lokale Antwort einiger Jugendlicher aus der Arbeiterklasse auf den beschleunigten und immer stärker werdenden Kapitalismus (Koskela 2002, 25).

In Helsinki sammelten sich die Hooligans und Landstreicher in dem berühmt-berüchtigten Stadtteil Sörnäinen, der mit seinen über 37.000 Einwohnern größer war als die meisten Städte Finnlands (ebd., 32). Mit den stolzen und selbstbewußten Ligisten bröckelte der Inbegriff des Arbeiters als massiver, arbeitsamer und vor den Gebildeten demütiger Mann aus dem Volk: „Die demutsvolle Glut des gottesfürchtigen Mannes aus dem Volk veränderte sich inmitten der gesellschaftlichen Unruhen zum dummschlauen und durchaus faulen Juutaskäkriäinen-Typus“ (ebd., 34), zum Typus des Kättners Juutas Käkriäinen, den Protagonisten *Alcyons* von Joel Lehtonen, des Vorläufers des *Kampfs der Geister*. Die Ligisten hatten eine eigene Kleidung: schräg gestellte Filzhüte, Mäntel bis zum Knie, auf Taille eng geschnürt, breit gestreifte Hemden und als wichtigster Merkmal Hosenbeine, die bis 42 Zentimeter breit sein konnten (vgl. KdG 101). Das Schlendern durch die Straßen verlieh der Ligistengruppe eine Maskulinität, worauf die soziale Identität aufgebaut wurde. Die gepflegte und augenfällige Kleidung kündete von Selbständigkeit, Selbstsicherheit und Beherrschung des eigenen Körpers (ebd. 152). Das Bild von dem widerstrebenden und bedrohenden Arbeiter änderte sich erst mit dem zweiten Weltkrieg, „als das vergossene Blut der Arbeiter die finnische Gesellschaft von den hochkulturellen Fesseln zermürbte“, wie Koskela den Sachverhalt ausdrückt (ebd., 34f). Mika Waltari beispielsweise verfaßte 1942 ein Filmdrehbuch „Das Glück dreht sich“, und heroisierte dabei das Ligisten-Leben am Stadtrand. Während der fünfziger Jahre wurde das Arbeiter-Bild noch bereichert: Anstelle des schnapsdämpfigen und ungebildeten Vagabunden entstand ein selbstgenügsamer, viel-

seitiger Abenteurer, ein Schauerer, der statt der angeworbenen Bildung eine „Herzensbildung“ besaß. (ebd., 35).

In Paris wurde 1902 die Bezeichnung „Apache“ gebildet. Dadurch wurde einerseits auf „einen gegenüber der weißen Rasse niederstehenden Wilden und andererseits auf die bestialischen Sitten“ Bezug genommen (Koskela 2002, 17). Joel Lehtonen hat in *Moulin Rouge* in einer Sequenz mit dem Titel „Liebe des Apachen“ aus dem Blickwinkel eines im Straßencafé mit seiner „armen“ Freundin sitzenden Apachen ein „Seelengespräch“ niedergeschrieben, adressiert an die vorübereilende „richtige“, „reiche“, „bürgerliche“ Frau, die der Apache „lieben könnte“, während er das reale gegenüber sitzende Apachenmädchen und dessen blutrot gefärbten Lippen im kreidebleichen Gesicht nur „bewundert“ (Lehtonen 1913, 37-42). Aber im *Kampf der Geister* läßt Sorsimo gegen die Apachen eine böse Tirade los, damit Kleophas Leanteri nur nicht die Halbstarcken zu bewundern beginnt.

Im nächsten Kapitel „Doktor Silakka (silakka=Strömmling)“ zielt die Satire offen auf einen berühmten Abstinenzler Finnlands, dessen Idee das Prohibitions-gesetz ist. Sorsimo erzählt über den Mann, der nächtelang und ausgemergelt in seiner staubigen Bibliothek sitzt und die Realität des Menschentypus eines Jorkka Kaltti nicht fassen kann, sondern traurig und beleidigt ist, da man ihn nicht wahrzunehmen scheint: „Er ist Faust, der finnische Faust: vor allem so eigensinnig, daß kein Mephistopheles ihn aus seinem muffigen Gemach herausholen kann, auch nicht, wenn er ihm eben eine Stammbuchschönheit der europäischen Schönheitswettbewerbe, wie Margarethe versprechen würde“ (KdG, 105). Sorsimo erläutert das Psychogramm dieses Mannes, der nicht begreifen kann, daß trotz des Verbots in der Stadt noch Alkohol vorhanden ist. Doktor Silakka stammte aus armen ländlichen Verhältnissen, studierte geläutert idealistische Lehren über Abstinenz, die zum Besten des Volks gedacht waren, erhielt beim Appell an das Gewissen des Volkes ein hohes Amt, aber kann jetzt, da das Gesetz einen Mord pro Tag verursacht, nicht sein Amt quittieren und seinen Irrtum zugeben. Mit diesem Beispiel will Sorsimo nur Kleophas Leanteri klarmachen, daß die Ideen der Jahrhundertwende, da „man noch über ´den ewigen Frieden´ sprach, Konferenzen hielt, Paläste baute, bis der Riesenkrieg ausbrach“ (KdG, 107), nicht mehr standhalten.

Die nächste Episode wird durch Handlung vorgeführt. Am nächsten Morgen will Sorsimo Kleophas Leanteri behilflich sein, indem er mit ihm das Gepäck vom Hauptbahnhof abholen will. Sorsimo erscheint mit einem Zylinderhut ausgerüstet und sie fahren mit der Straßenbahn in die Stadt. Sie sitzen auf der Bank nebeneinander, Sorsimo mit breiten Wangenknochen und stumpfer Nase ausgerüstet, wie die Allegorie des Todes in Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig*, jener rothaarige Mann auf der Münchener Straße, - wohingegen Kleophas Leanteri als sein äußerliches Gegenteil erscheint. Dieser ist aber in Gedanken versunken, weil um ihn, in der finnischen Hauptstadt, so viel Schwedisch gesprochen wird. Auf der anderen Seite von Sorsimo sitzt eine nach ranzigen Fischen und Spiritus stinkende Marketenderin, die Sorsimo kennt. Gleich steigt eine „Frau von vornehmerem Stande“ ein, gekleidet in kurzen Rock, seide-

ne Strümpfe, Troddelstiefel, auf den Schultern eine enorme Menge Nerzhäute, auf dem Kopf ein kleiner Hut schräg gestellt und in der Hand ein Silbertäschlein mit goldenen Lettern. Sorsimo übergibt ihr seinen Platz, die Dame trippelt und setzt sich, auf schwedisch dankend. Bei ihrer darauffolgenden Reaktion auf den Gestank belustigen sich alle Passagiere. Diese Eleganz gehört Frau Teila Kyykoski (=Vipernflut), die im darauffolgenden Kapitel, "Gastmahl eines Trimalchio", die Gastgeberin sein wird. Jedoch kann Kleophas Leanteri nach der Straßenbahnfahrt es gar nicht fassen, daß Sorsimo eine *Frau* auf diese Weise behandelt hat.

\*\*\*

Man halte für eine Weile wieder mit dem Pikaresken inne: nach Matthias Bauer bewahrt sich der Schelmenroman immer eine Nähe zu dem folkloristischen Genre der Tierfabel (Bauer 1993, 87). Unintendiert geschieht dies im *Kampf der Geister*, indem der große Teil der Protagonisten nach Tieren benannt worden ist. Aber die Frage, ob der Roman *Kampf der Geister* eine Nähe zum Volk hält, muß verneint werden. Alle Volksrepräsentanten wie Frau Hotti, Jorkka Kaltti, Mulliainen, die Marketenderin, Frau Kyykoski und die noch Kommenden, sind sarkastisch beleuchtete Volksrepräsentanten. Die einzig positiv beleuchtete Figur wird Sorsimos Freundin, Fräulein Sirpa Lirpus, sein.

Durch den negativen Fokus betrachtet Sorsimo das Geschehen. Die Differenz zu diesem naturalistisch fokalierten besteht im Erwartungshorizont des Positiven in der Welt, den Sampila immer wieder durch Erstaunen und Widersprechen zu bewahren versucht. Er hält sich mit seinen Idealen am Sollzustand der Dinge. Das normale, in der Ellipse gelassene Sein wird eine Rekonstruktionsarbeit des Lesers erfordern, um jene *intentio operis*, den Lauf des gewöhnlichen Lebens in der Stadt Helsinki um 1929 herauszufinden

Gerade die übertragenen Namen im *Kampf der Geister* sprechen für die Zuordnung des Romans zur pikaresken Romangattung. Wenn sich nach Matthias Bauer an der Gattungsentwicklung die „metaphorische Korrespondenztextur des Wolfsspiels“ beschreiben läßt (ebd. 2), „in der sich die weltanschauliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Romane und die Nähe ihrer Gesellschaftskritik zum neuzeitlichen Diskurs der politischen Philosophie konkretisiert“ (ebd., 2), so knüpft Joel Lehtonens *Kampf der Geister* dadurch an die weltanschauliche Zusammengehörigkeit der pikaresken Romane und an die Nähe ihrer Gesellschaftskritik an. Wenn nämlich Bauer das pikareske Verhalten im Ganzen in der Metaphorik „des großen Wolfsspiels“ sehen möchte, in dessen Hintergrund er die Szenographie des Chronotopos der verkehrten Welt („mundus perversus“) und der Unbeständigkeit der Welt sieht (ebd., 85), so entsteht die Frage, was die Tiermetaphorik im *Kampf der Geister* ausdrücken will? Es ist bemerkenswert, daß die gängigen „biblischen“ Tierbezeichnungen nicht im Mittelpunkt des Romans fungieren, wie Wolf, Lamm, Fuchs oder Bär. Lehtonens „biblisches“ Tier ist die Schlange, die Viper. Sonst sind die Tiere entweder Parasiten wie Blutegel, oder Sinnbilder für verschieden facettierte

Männlichkeit: Barsch als rohe Maskulinität und Bulle als kopfloser Kraftmeier und Steinbutt als wütender Arbeiter. Die meisten Fischnamen sind für kleine, Möchte-gern-Leute, der Strömling für einen gescheiterten Ideologen, die kleine Maräne für eine unscheinbare Frau und ihre verkalkte Familie und der aus Rene Le Sages Protagonistennamen Zambullo verfinnischte Name Sampila, der Stör für den unscheinbaren Hauptprotagonisten. Die Vögelnamen versinnbildlichen ihre allgemein anthropomorphisierten Eigenschaften: Schwan für einen verfeinerten Menschen, Adler für einen raubtierartigen Kulturmenschen, Storch, im Roman gräzisiert als Egretti, für eine alternde Diva, Kiebitz für einen draufgängerischen Journalisten, Waldkauz für einen ausgemergelten, falsche Kalkulationen anstellenden Wissenschaftler, Eulenspiegel zu Eulenfels für einen deutschen Schwindler und Zikade für einen homosexuellen Künstler. Aber ausnahmsweise erhält der Name eines unscheinbaren Vogels eine wichtige Rolle im Roman: der Mörder des Hauptprotagonisten Sampila heißt Mikki Tiitinen, wobei „tiiti“ auf deutsch „Meise“ heißt. Der Bierfabrikant wird am Anfang des Romans Porsimo genannt, auch „porsaankärsiäinen“, „Schweineschnauze“, was eine Konnotation auf sein Aussehen ist. Plötzlich verändert sich schon am Anfang des Romans der Name Porsimo auf Sorsimo, was Ente (= sorsa) konnotiert, ein etwas, was nicht die Gestalt des Bierfabrikanten umfaßt. Eventuell war „Schwein“ zu viel für den Hauptprotagonisten, der ein *alter ego* des Autors ist.

Aber zurück zum Romangeschehen: im nächsten Kapitel zieht Kleophas Leanteri um zu Frau Hotti und hört ihren Zank über die Nachbarn "über die Heiligkeit und Geräumigkeit des Eigentums", wie die Kapitelüberschrift heißt - es geht um das Besitztum der Rollgardinen.

Für Lehtonen galt die Abschaffung des Privateigentums als eine Hauptidee des Kommunismus der Zeit. Sie war ein beängstigendes, bedrohliches und ungelöstes Problem. In Finnland hatte das Land seit Jahrhunderten der Krone oder den Großgrundbesitzern gehört, die das Land den Kleinpächtern gegen "Tagewerke" vermieteten. Nach der Aufwertung von Waldeigentum als Holzrohstoff wurde das Nutzrecht der Pächter eingeschränkt, es entstand eine Klasse der landlosen Bevölkerung. Das Landpachtproblem war das wichtigste Problem um die Jahrhundertwende, und nach dem Aufstand der "roten" Bevölkerung gegen die "weiße" Besitzerklasse, nach dem "Befreiungs-" oder "Bürgerkrieg" 1918, wurde die Einlösung der Kleinpächterhöfe gesetzlich möglich. Lehtonens Roman zeigt, daß das Problem und die sozialen Folgerungen in ihrer ganzen Tragweite um 1930 keineswegs gelöst waren.

In Finnland wird zumeist die Einsicht vertreten, daß die Zweiteilung der Bevölkerung in die Besitzlosen und in die Besitzer, die zum Bürgerkrieg führte, erst im Winterkrieg 1939-40 überwunden wurde, da die Nation als eine Einheit in den Krieg bezogen wurde und ihre Rechte verteidigte. Zudem ist ein anderer Aspekt des Bürgerkriegs, eine Revision über die Zielsetzung desselben 1918 hervorzuheben. E. Jutikkala schreibt in seiner Buchbesprechung von T. ViHAVAINENS Untersuchung "Stalin und die Finnen": "Der Mythos, wonach im Krieg *nicht*<sup>82</sup> für die Selbständigkeit des Landes gekämpft wurde, beherrscht das Be-

<sup>82</sup> Die Hervorhebung von A-R. Tunturi.



wußtsein der Finnen, und das wird in Schulen unterrichtet und in den Medien angekündigt" (Jutikkala 1998, 269). - Hätten also die "Roten" gewonnen, hätte sich der schleichende Sozialismus ab 1918 Finnlands bemächtigt.

#### 6.4 "Gastmahl eines Trimalchio"

Nun beginnt im Roman die Beschreibung der weihnachtlichen Festzeit. Dächer werden abgedeckt in Form von Einladungen zu Weihnachten 1929, das erste Dach gehört dem soeben ernannten Kommunalrat Kyykoski und seiner Gemahlin.

Der Topos "Gastmahl des Trimalchio" kommt unintendiert in Thomas Manns *Bekenntnissen* vor, indem Felix Krull die Feste in seinem Vaterhaus im dritten Kapitel des ersten Teils beschreibt. In Joel Lehtonens Roman hingegen ist dieser Prätext Petronius' als intertextuelles Element in seinem härtesten Kern schon in der Kapitelüberschrift als Transponat intendiert und markiert<sup>83</sup>. Vor der Darstellung des finnischen Gastmahls seien die wichtigsten Fakten über Petronius (gest. 66 n.Chr.) und sein *Satyricon* vergegenwärtigt.

Matthias Bauer führt in seiner Monographie *Der Schelmenroman* Petronius Arbiters satirisches Sittengemälde "als antiken Vorläufer des Schelmenromans" vor (Bauer 1994, 23). Edwin Linkomies, der finnische Übersetzer des Werkes, schätzt das *Satyricon* als "einen pikaresken oder Schelmenroman", aber nach Linkomies erreichen die spanischen pikaresken Romane des 16. Jahrhunderts und die darauffolgenden pikaresken Romane in Deutschland und Frankreich nicht das hohe Niveau des *Satyricons*, "obwohl Petronius' Roman auf die Geburt der pikaresken Romane gewirkt hat" (Linkomies 1958, 30). Daß der pikareske Roman im Finnland der dreißiger und vierziger Jahre als eine "naive" Erzählung erfaßt wurde, zeigt sich auch in Linkomies' Auffassung: "Die Beziehung zwischen den /pikaresken/ Romanen aus der neuen Zeit und Petronius' Roman ist ungefähr wie die Beziehung zwischen einer Posse, die sich auf der Situationskomik aufbaut, und eines kunstvoll beherrschten Lustspiels" (ebd.).

Petronius Arbiters Fragment *Satyricon* ist ein Ich-Roman, dessen Protagonist Enkolpius und sein Freund Askyltos in der Kleinstadt Puteoli in Kampanien verweilen. Beide Protagonisten sind Abenteurer, denen im Laufe des Romans allerhand Widrigkeiten geschehen. Die Beschreibung des Gastmahls bei Trimalchio ist ein eigenes Kapitel, und das einzige, das als Ganzes erhalten ist. Enkolpius und Askyltos besuchen das Fest und befinden sich somit als Gäste in einer Beobachterstellung. Das Geschehen wird vom Ich-Erzähler Enkolpius fokalisiert. Für den Glücksritter Enkolpius erscheint Trimalchio als ein reicher, selbstgefälliger, ungebildeter Emporkömmling, der ihm inmitten des geschmacklosen Schmucks der üppig-prahlenden Ausstattung seines Palastes be-

<sup>83</sup> Vgl. U. Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. U. Broich; M. Pfister, 1985, z.B. S. 39.

gegnet. Trimalchios Weib hat "eine heillose Zunge" und ist wie eine "Elster"<sup>84</sup>. Beim Gastmahl werden ausgeklügelte Gerichte der Reihe nach bis zum Übelwerden dargeboten, wobei sich die Gäste in Gruppen auf den Lagern unterhalten. Für die Intention der pikaresken Romane ist die allgemeine politische Situation von Interesse: Durch Nebenprotagonisten wird erzählt, daß die Stimmung im antiken Staat Rom von der Inflation und landwirtschaftlicher Flaute niedergedrückt ist. Ganymedes klagt über die Getreidepreise, die wegen der Dürre in der Gegend angestiegen sind. Der Fokalisierer Enkolpius erhält seinerseits ein personales Profil dadurch, daß er erst allmählich Trimalchios Spitzfindigkeit einsieht, dessen Art zu Scherzen kennenlernt und sie als "Stumpfheit" einschätzt. Allmählich werden der Wirt und die Gäste betrunken. Es entsteht zwischen den Gästen, die wie Trimalchio befreite Sklaven sind, ein Wortgefecht. Die Aufmachung der Speisen übertrifft von Mal zu Mal die Vorstellungskraft des Erzählers. Trimalchios Frau erscheint aus ihren häuslichen Beschäftigungen zu ihren Freundinnen. Enkolpius schämt sich beinahe, erzählen zu müssen, daß die Füße der Gäste mit den feinsten Haarbalsamen gesalbt werden. Die Situation wird karnevalistisch, als Trimalchios Frau tanzt und die Gäste von bedienten Sklaven des Hauses aus den Sofas vertrieben werden. Beim Gespräch über das künftige Grabmahl Trimalchios beginnen Trimalchio, seine Frau und die Sklaven jämmerlich zu weinen. Bald kommt es zu einem Krach zwischen den Eheleuten, wobei Trimalchio seiner Frau deren niedrige Herkunft in Erinnerung bringt. Endlich werden Trimalchios künftige Sterbekleider gebracht, aber Enkolpius empfindet den größten Ekel, als Trimalchio eine Gruppe von Waldhornisten herbeibringt und diese bittet, ihn als "mausetot" vorzustellen, dem man auf seinem Leichenschmaus etwas Rührendes spielen soll. Es erschallen jetzt klägliche Leichenstücke, die Stadtwächter kommen wie vom Feuer alarmiert, bei dem allgemeinen Tumult erhalten Enkolpius und sein Freund die Gelegenheit, davonzuspringen.

Nach Finnland transponiert ist der Anlaß des Gastmahls das Fest des Fabrikanten Kyykoski. Der Zementfabrikant Kyykoski wird 50 Jahre alt und feiert gleichzeitig das 10-jährige Bestehen seiner Fabrik. Der Beobachter Sorsimo will Kleophas Leanteri bei seiner 'Lebenseinführung' mit "Chefetagen" bekannt machen. Kyykoski war ein armer Bursche und Knecht, der in die Stadt floh und Spiritusschieber wurde. Ihn zog es aber zu der "Intelligenzia" und den "Titelleuten", er lernte während der Kriegszeit mit Stoff- und Eisenlagern spekulieren, entkam dabei dem Gefängnis, weil sein Neffe Iili (=Blutegel) für ihn im Knast saß. Iili wurde deswegen Kontorist in Kyykoskis neugegründeter Zementfabrik, Kyykoski selber Mitglied der Kommunalratsversammlung in Helsinki.

Das Fest aber scheint nicht stattzufinden. Sorsimo berichtet, der Neffe habe im Nationalklub erzählt, es sei ein Krach zwischen den Eheleuten Kyykoski wegen Iili ausgebrochen. Sorsimos Einbildung folgend erfährt Kleophas Leanteri, daß Frau Kyykoski bis spät am Nachmittag in ihrem mit Kristall- und E-

<sup>84</sup> Diese deutschen Übersetzungen stammen aus einer Ausgabe von 1773: Petronius Begebenheiten des Enkolp. Aus dem Satyricon des Petron, übersetzt von Wilh. Heinsse. Wortgetreuer Abdruck der seltenen Übersetzung, Rom, 1773; erster Band, Adolf Weigel, Leipzig, 1898.

delmetallplundern überfüllten Zimmer faul gelegen hat, weil ihr Gemahl wegen eines Streits nach Prügeln seiner Frau noch in der Nacht in die Stadt geflohen war. Frau Kyykoski also heilt ihre blauen Flecken im Bett, doch erscheinen die Lichter von Kyykoskis Wagen, die Lichter der Villa werden erleuchtet und man hört Frau Kyykoskis in Freude ausbrechen: sie hört daß sie jetzt "Regeringsrådinna"<sup>85</sup> geworden ist. Die Versöhnung zwischen den Eheleuten ist bestellt, das Fest kann beginnen. Herr Kyykoski telephonierte, aus einem feinen Restaurant werden Gerichte bestellt, ein Jazzorchester angeschafft und Leute eingeladen. Kyykoski kleidet sich in Frack und Lackschuhe, Frau Kyykoski erscheint mit Diamanten und einem seidenen Kleid, mit einem Rückendekolleté bis auf den untersten Wirbel. Jorkka Kaltti kommt mit Koffern voller Getränke, und Frau Kyykoski - durch die Lektüre der Benimmbücher literarisch gebildet - freut sich, daß viele "Titelleute" anwesend sind. Die Kulmination des Gastmahls ist Frau Kyykoskis Tanz:

Brausen, Sausen, Lachen, Klirren. Man tanzte. Aber Frau Teila war so berührt, daß sie beim Foxtrott auf den Boden des Saals fiel, aber geschmeidig ihren Fehler korrigierte indem sie sich auf den Rücken wälzte und ihre rötlichen, seidenen Unterhosen zeigte, - so weit war man immer, als sie eine Festlaune bekam. Es war ein kleiner Skandal, aber es erweckte Freude. Das Fest dauerte fort. Man trank Liköre, sogar aus den Trinkgläsern. Kyykoski, der Regierungsrat, hatte seine Miene ernst, seinen eigenen Wert erkennend, gestellt (KdG, 126).

Es wird über Politik gesprochen oder besser: geschrien, was notwendig ist, weil Frau Kyykoski durch ihre schwedischen Zwischenrufe die Diskussion immer unterbricht. Jedoch arrangiert der nichteingeladene Kontorist und Neffe Iili noch eine Überraschung. Er schickt per Eilkurier ein großes Geschenkpaket an Frau Kyykoski. Die Frau weint vor Freude beim Öffnen des Pralinenschachtels, aber sie findet statt Pralinen eine Menge Hundeklümpchen, trockene und frische, mit einem Zettel versehen: "Gratulationen übersendet Dein lieber Schwager, das Stinktief des Geschlechtes" (KdG, 127).

## 6.5 Die Festzeit um die Jahreswende 1929/30

In dieser Festzeit besucht Kleophas Leanteri ein mustergültiges Weihnachtsfest, lernt eine karikiert dargestellte Kaffeegesellschaft der Bourgeoisie und das Neujahrsbankett einer in die Bourgeoisie aufgestiegenen Rechtsradikalen kennen, besucht eine kommunistische Familie und genießt mit Sorsimo einen feinen Abend im ehrwürdigen Restaurant Kämp. Um dem Sittengemälde eine imaginative Kraft zu verleihen, sollen Kleophas Leanteris und Sorsimos Besuche kurz beschrieben sein: Gleich am Tag nach dem Gastmahl besuchen Sorsimo und Kleophas Leanteri die Bierfabrik und treffen den Arbeiter Piggvar (=Steinbutt) in voller Wut gegen Frau Kyykoski, die den Gerüchten nach in der Festnacht noch 'das französische Bier' auf ihren Teller erbrochen habe. Sorsimo antwor-

<sup>85</sup> Gattin eines Regierungsrats, hier auf Schwedisch.

tet: "Wenn so etwas in den 'feinen' Familien geschieht, warum soll das Proletariat deswegen unglücklich sein, daß der fette Bürger sich durch minderwertiges Leben *degeneriert*: desto schneller wird man ihn los" (KdG, 129).

Piggvar hat Angst, Sorsimo würde seine Arbeiter gleich schlecht wie Kyykoski während der bevorstehenden Festzeit behandeln. Sorsimo jedoch verordnet keine Überstunden und verteilt an seine Arbeiter Weihnachtsgelder. Im nachhinein aber erklärt er, dieser kommunistische Arbeiter sei hilflos verloren, "weil stark im Glauben". Die Rebellion der Arbeiter beruhe auf der Imitation der Oberklasse in Untauglichkeit: "Derselbe Kampf würde besonders wieder in der ganzen Welt durchgeführt", sagt er (KdG, 130). Kleophas Leanteri meint aber Krokkelby nicht zu schätzen, weil die Weltanschauung ohne Ideale von der Oberklasse zur Unterklasse übergreift. Sorsimo aber bevorzugt die nackte Wahrheit statt im Unbewußten zu leben.

Im Laufe des *Kampfs der Geister* entsteht aber ein "Waffenstillstand" und ein Kulminationspunkt im Erzählduktus des Romans, als Sorsimo Kleophas Leanteri zu Weihnachten zu sich lädt. Kleophas Leanteris geheime Wünsche gehen in Erfüllung, wenn er die fein geschmückte Wohnung, einen schmuckvollen Weihnachtsbaum und besonders den zweiten Gast, Sorsimos Freundin, Fräulein Sirpa Lirpus kennenlernt. Diese schlanke, sich leicht bewegende junge Frau in ihrem schwarzen Kleid mit einer weißen Schürze wird Kleophas Leanteri wie Clawdia Chauchat Hans Castorp in Thomas Manns *Zauberberg* erscheinen und ihm im weiteren Lauf des Romans als Tadel der Freizügigkeit Sorsimos, aber auch als Quelle der platonischen Inspiration begleiten. Nachdem ein geschmackvolles Weihnachtsessen zu sich genommen ist, Sorsimo Humor in Form von Trinksprüchen aufgewiesen hat und Fräulein Lirpus auf dem Klavier Schumann, Schuberts "Rosamunde" und "Minute caprice" gespielt hat, und beim nächtlichen Spaziergang der riesige Weihnachtsbaum blendend weiß in blauem Mondschein erschienen ist, kann die Satire weitergehen.

Sowohl entwicklungsgemäß als auch narratologisch weist dieses Kapitel neue Züge auf. Auf der Erzählebene befindet sich nämlich eine "Anmerkung des Verfassers". Wenn im Text Sorsimos Sonntagsgewand für den Weihnachtsabend als "etwas kolportagehaft" erwähnt wird, aber in der elliptischen Ungenauigkeit des Kolportagehaften vom Leser als "fein" oder wenigstens für Kleophas Leanteri vorbildlich vermutet wird, so schreibt der Narrator-Erzähler ausnahmsweise in einer Anmerkung darüber: "Natürlich der Teufel in Engelsbekleidung oder der Wolf im Schafspelz: das versteht der Leser" (KdG, 131). Der Erzähler spricht hiermit einen "verstehenden" Leser an, jedoch verständigt sich der in den Text hinein kodierte implizite Leser mit dem impliziten Autor darüber, daß sich Sorsimo allmählich in einen stoischen Weltbeobachter und gerechten Handelnden verwandelt hat, ein Alter Ego seines Autors und, neben Kleophas Leanteri, eine Identifikationsfigur für den in diesen Kampf involvierten Leser geworden ist.

Kleophas Leanteri wird am zweiten Weihnachtstag von Frau Hotti eingeladen, die jetzt sehr glücklich ist, weil sie die zwei Postfräulein losgeworden ist.

Da der *Kampf der Geister* ein Schlüsselroman ist und sich insofern direkt auf eine bekannte Familie in Helsinki bezieht und dadurch allgemein das traditionsbewußte aber dabei verkalkte "temps de durée"<sup>86</sup> der Familienfeste karikiert, ist es für den heutigen Leser eher von Interesse, was die männlichen Verwandten Frau Hottis über das Zeitgeschehen denken. Der Stolz der Familie Hotti ist das sich Hocharbeiten der Männer bei der "Bürgerwehr".

Die Bürgerwehr ist eine 1917 wachgerufene freiwillige Landesverteidigungsorganisation, die 1918 vom Senat als Einheit der Regierung ernannt wurde und die nach dem Bürgerkrieg 1918 als eine fakultative Organisation weiterfungierte und 1927 gesetzlich regulär wurde. Die Bürgerwehr wurde erst 1944 bei Verhandlungen um den Waffenstillstand durch den sowjetischen Politiker Zdanov verboten. Die "Bürgerwehr" (=suojeluskunta auf finnisch) gilt in Finnland bis zur heutigen Zeit als eine anrühige Organisation mit ultrapatriotischer Gesinnung. Jedoch hat sich die kritische Einschätzung verändert, indem man einseht, daß ohne sie Finnland nicht eine hochkarätig eingetübte Mannschaft für die Armee des zweiten Weltkrieges gehabt hätte. Beispielsweise hat Alt-Präsident Mauno Koivisto in seinem Erinnerungsbuch diesen Sachverhalt erwähnt und "die wertvolle Arbeit der Bürgerwehr" gewürdigt (Koivisto 1998, 214).

In Lehtonens Roman werden jedoch im Sinne der Bürgerwehr die Kommunisten beschimpft. Die männlichen Hottis sind zufrieden mit dieser Bewegung, die den Bolschewismus im Land ausrotten wird. Die Frauen rufen: "Heil Hitler", wobei Kapitän Hotti würdevoll auf Mussolini verweist, weil Hitler die Existenz des Eigentumsrechts bedroht: "Er /Hitler/ will Banken verstaatlichen und die Landgüter gratis an die Landlosen verteilen. Das wird nichts: zuerst muß er diese Torheiten berichtigen..." (KdG, 146).

Nach dem Besuch bei dieser Familie empfangen Sorsimo und Sampila das Neujahr bei Kipri Iili, der auch rechtsradikal ist, nicht wie Familie Hotti von Geburt an und der Tradition wegen, sondern weil er sich hocharbeiten will, um der "Intelligenzia" und den "Titelleuten" zuzugehören. Eine bunte Gesellschaft erscheint bei Iili, es wird snobistisch Spiritus aus Eierbechern getrunken, dabei das Zeitgeschehen beurteilt, indem man freche und unanständige Witze über Abwesende und über Politiker erzählt. Es entbehrt nicht der heutigen Aktualität, wenn die Arbeitslosigkeit als Ursprung aller Schwierigkeiten angesehen wird, aber das Problem der "Überbevölkerung" ist nach Ansichten eines Rechtsradikalen aus den dreißiger Jahren dadurch zu lösen, daß man die Arbeitslosen aus der Stadt hinausjagt, wie einst die Römer ihre Unruhestifter zur Emigration in die Sümpfe nach Dacien trieben. Kleophas Leanteri ist verlegen, weil Leute, die eben noch selber aus dem Lande kamen, so vermessen über ihre eigenen Wurzeln reden können.

Jetzt sieht Kleophas Leanteri ein, daß er auf Kosten Sorsimos und auf seine Einladungen hin gelebt hat. Er entschließt sich, eine Gegeneinladung zu ma-

---

<sup>86</sup> Eero Tarasti vergleicht diesen Begriff von Henri Bergson mit einem "temps d'espace" in bezug auf die Gastronomie einer ethnosemiotischen Gesellschaft und meint, in unserer Zeit sei der größte Teil der Bevölkerung auf die "qualitative Dauer" und "quandité" der Zeit festgelegt und nur eine dünne Oberklasse gehe zu einem "temps d'espace" der Eurozeit (Tarasti 1997, 23).

chen. Bei einem Spaziergang in Krokkelby schlägt Sorsimo vor, die Bäckerei der Familie Sutelin zu besuchen. Das geschieht und sie treten ein in einen Laden, wo in einer Ecke ein paar Tische und Stühle für die Gäste da sind. Man lernt Sutelin mit einem trotzkistischen Schnurrbart kennen, und gleich hinten in der Backstube sieht man Bilder von Lenin und Trotzki an der Wand und lernt auch den Sohn Sutelin kennen, einen Balletomanen, der dabei ist, sich ein rotes Hemd mit Sichel und Hammer zu sticken. Plötzlich bringt der Postbote einen Brief, in dem mitgeteilt wird, daß dieses Mietshaus verkauft ist und daß der neue Besitzer in ein paar Tagen kommen wird. Es entsteht eine Krise, nach Sutelin ist das Eigentumsrecht verletzt worden, weil er, der jahrzehntelange Mieter und Renovierer des Hauses, gekündigt worden ist. Sie entschließen sich, das Haus nicht als solches weiterzugeben. Der Sohn ruft zur "Vendetta" und

//...//wie die Protagonisten in Sologubs Roman "Der Verhexte", den er vielleicht kannte, begann er gleich zu handeln: er zerriß die Tapete aus dem Rande eines alten Loches, in dem man Wanzenflecken sah, und zog daraus einen Fetzen bis zum Bild Lenins, bis zum Nachtschrank und spuckte auf die Wand. Nachdem schnappte er den Schürhaken und schlug ein dickes Loch in die Decke des Speisesaals. Die Frau nahm einen Kuchen, der auf ihrem Teller wartete, und schleuderte ihn gegen die andere Wand (KdG, 166).

Im Garten zerreißen sie die gepflanzten Blumen, stören die Rosenbüsche und Apfelbäume und zerschlagen schließlich die Glaswände des Treibhauses. Nachdem Sorsimo und Kleophas Leanteri das Haus verlassen haben, zieht Sorsimo Bilanz: "Was behauptet doch Kropotkin; daß das Volk von Natur aus gut sei, aber die Oberklasse verdorben... Kropotkin, den die Kommunisten in Rußland in den Hungertod trieben..." (KdG, 167).

Somit hat Kleophas Leanteri keine Gegenleistung machen können. In ihm entsteht die Idee, Sorsimo in das feinste Restaurant, nach Kämp einzuladen und so geschieht es, daß sie in diesem "non plus ultra" von Restaurantsälen sitzen, Kleophas Leanteri verlegen-schüchtern und Sorsimo sogleich einen Bekannten unter den Gästen entdeckend. Bald kommt Herr Joutsen (=Schwan) zum Tisch. Kleophas Leanteri erkennt auch in ihm einen Schulfreund vom Lande, der jetzt als ein Gelehrter in Helsinki fungiert. Aber Joutsen ist wütend, weil er sein Haus auf dem Lande verloren hat. Ein Volksschullehrer, ein aufgeklärter Idealist, hatte die Idee verbreitet und durchgeführt, daß die Bauern eine Genossenschaftsmolkerei gründen sollten. Alle Männer im Dorf nahmen daran teil und die Molkerei gedieh gut. Aber bald wurde ein Bauer neidisch, als er einsah, daß auch andere Bauern davon profitierten. Er schied aus der Genossenschaft aus, es entstand eine allgemeine Uneinigkeit, bis ein Bauer das ganze Wirtshaus von seinem Knecht verbrennen ließ. Dieser hatte aber in seiner Tölpelhaftigkeit den Brennstoffkanister zu verstecken vergessen, und so mußten er und sein Herr ins Gefängnis. Aber der Rest der Bauern hatte sein Eigentum den Frauen und Kindern zu übergeben, somit waren sie als Besitzlose nicht fähig, ihre Schulden und Bürgschaften zu bezahlen. Als Bezahler blieben der Lehrer und Joutsen übrig. Joutsen also ist wütend, als er an einen dieser Bauern denken muß, an Mulliainen, der jetzt beabsichtigt, in Helsinki eine Villa zu kaufen.

## 6.6 Weitere Dächer werden abgedeckt

Der Roman Lehtonens ist jetzt bis zur Hälfte seines Umfangs dargestellt worden. Es soll nun der weitere Lauf der Protagonisten verfolgt werden um danach die Kulmination der Satire, den Kampf der Geister, darzustellen.

Als Nächstes wird der Bierfabrikant Sorsimo als Führer Kleophas Leanteris in das "Leben" in den Hintergrund treten und an seine Stelle der Amtsrichter Tommola treten, ein kleiner, flinker Pfuscher, der aber immer wieder neue Leute kennt. Der erste Teil des Romans endet mit Kleophas Leanteris Entschluß, sein Forstmeisteramt auf dem Lande zu quittieren und ganz nach Helsinki, nach Krokkelby umzuziehen.

Im zweiten Teil des Romans werden weitere Dächer abgedeckt, mit dem Unterschied zu dem schon Dargestellten, daß jetzt nicht erstrangig Repräsentanten aus einem Stande dargestellt werden, sondern einzelne Individuen, die einem zeitgenössischen Leser des Schlüsselromans *Kampf der Geister* als bekannte und leicht zu erschließende Personen des öffentlichen Lebens vorkommen mußten. Um jedoch von einem dauernden Interesse des Romans sprechen zu können, ohne daß er als ein Produkt seiner Zeit abgewertet werden soll, sondern um als eine satirische Typengalerie allezeit aktuell zu sein, müssen die dargestellten Menschentypen ohne Referenz und Konnotationen auf ihre Vorbilder die Einschätzung und eventuellen Vorwände eines kritischen Lesers zu jedem Zeitpunkt überleben können.

Assessor Leon (!) Berger ist in die Armut getrieben worden, weil sein ererbtes Herrngut durch den deutschen Hochstapler Wolfgang Eulenspiegel zu Eulenfels Stück für Stück zerteilt wurde, seine Tochter diesem ein uneheliches Kind gebar, und dieser nach dem Verbrauch des Eigentums selber verschwand. Amtmann Kokko (=Aar) ist ein bedeutender Mann seiner Partei, dem man eine ehrwürdige Bürgerfeier veranstaltet, aber den Hintergrund seiner Stellung bilden Fälle wie der eines Geschäftsmanns, den der Bankmann Kokko mit Darlehen zuerst bei Investitionen unterstützte, aber bei Gelegenheit die Hilfe der Bank gänzlich verweigerte, so daß der Geschäftsmann gezwungen war, sein Eigentum Kokko spottbillig zu verkaufen. Mikael Reineck (!) ist ein Emporkömmling, der in einer Patrizierwohnung in Helsinki wohnt und jetzt Zeit hat, sich auf Philosophie, Meditation und Ästhetik zu konzentrieren. Aber der Boden seiner Kulturpersönlichkeit liegt in gemeinen Kunsteinkäufen. Es gab zwei alte, selbstgefällige delräulein, die, um ihre Haustiere mit Kalbsbraten und Rahm füttern zu können, schließlich ihre letzten Familienstücke spottbillig an Reineck verkaufen mußten. Professor Oinola, ein Zeitgenosse von Jean Sibelius, ist bescheiden, ehrlich, genial, aber auch einfach. Trotz seiner Berühmtheit ist ihm, der eben 60 Jahre alt wird und der eine ganze Schar Kinder hat, keine finanzielle Kompensation zugeteilt worden. Jetzt gedenkt der Staat, ihm eine kleinere Rente zu geben. Aber weil es auch andere Kandidaten für diese Rente gibt, ist Oinola gekränkt, da diese anderen nicht jahrzehntelang gearbeitet haben wie er. Er verzichtet aus Ehrgefühl auf die Rente, nimmt aber doch den Ti-

tel eines Honorardoktors entgegen. Der berühmte und erstklassige Architekt Alvar Armas Örnell (=Adler (schwedisch)) hilft zuerst einem heruntergekommenen Architekten, stellt aber später in den Zeitungskritiken diesen durch Bekanntgabe seiner Hilfe bloß und blamiert ihn so, daß dieser nie mehr einen Auftrag bekommt.

Erzähltechnisch zeigt der Roman in seiner Mitte eine neue, für die Entwicklung des Hauptprotagonisten wichtige Struktur. Wenn bis jetzt der Erzähler, "der Verfasser dieser Causerien", auf der Handlungsebene Sorsimo und Kleophas Leanteri flanieren ließ und durch Besuche Episoden erzählte, so verfremdet und entkleidet der Autor die realistische Struktur der Handlung und läßt nunmehr Kleophas Leanteri Geschehnisse, Interieurs und Begegnungen vorstellen: "Aber Kleophas Leanteri stellte sich vor (bemerkt dies, ihr intelligenten Leser: er stellte sich vor, er, Kleophas, der sich bis jetzt nur mit Phänomenen der Wirklichkeit zufriedengegeben hatte)" (KdG, 231f).

Jedoch erwacht Kleophas Leanteri auf der Handlungsebene aus diesen Vorstellungen wie aus einer Narkose und beginnt zu überlegen, was dieses halbe Jahr in der Gesellschaft Sorsimos gebracht hat. Er sieht seine eigene Entwicklung: Wie er wegen Sorsimos Lebensvisionen zuerst erstaunt, ein wenig irritiert, nachher verletzt, traurig und moralisch verärgert gewesen war, wonach in ihm der Wunsch entstand, einen besseren Menschen zu finden, eine Vollkommenheit. Aber da er enttäuscht wurde, wurde er mit der Zeit überdrüssig. Jedoch sieht er ein, wie er sich nach einem *schönen Menschen* sehnte und nach einem Idealen forderte:

Eine ganz unnatürliche Forderung! Desto schöner und höher, je höher der Mensch auf der gesellschaftlichen Leiter stand! Ein desto größeres Recht schien gerechtfertigt, von ihm zu erfordern: eine unbedingte Parteilosigkeit den anderen gegenüber, eine Mildtätigkeit, Altruismus, das Verurteilen der eigenen Wichtigkeit, Rücktritt, wenn nötig, Schweigen und Geräuschlosigkeit (KdG, 258).

Er wundert sich, daß er zugleich heftig auf solche verdienstvollen Menschen wie Berger, Oinola und Örnell reagiert, wenn diese als Menschen gestolpert sind. Als eine Gegenreaktion beschuldigt er sich selber, findet sich ekelhaft und stellt die Frage, wohin ihn diese schmerzhaft geistige Isolierung in seiner Beobachterrolle schließlich führen wird. Antworten erschallen in seinem Inneren: "Ins Verderben", und wiederholt verhöhnender: "zum Galgen" (KdG, 259). Dies erscheint ihm kindisch, aber die drohende Stimme schweigt nicht. Er denkt nach: Sorsimo hatte doch in Paris ähnliches gesagt. Der Beiname "Viksari" läßt ihn an ein Buch aus seiner Kindheit denken, in dem der gleichnamige Teufel aus der Flasche ausstieg. Jetzt überlegt er seine Beziehung zu Sorsimo. In Paris hatte er, "wie die intelligenten Leser bemerkt haben", Angst vor ihm gehabt, in Krokkelby seine Gesellschaft vermieden, ihn gehaßt, obwohl dieser ihm doch Gutes getan hatte, und sich von ihm abgewendet. Jetzt aber fordert Kleophas Leanteris innere Fassung eine Aufklärung. Er kann es nicht unterlassen, zu Sorsimo zu gehen um seine Lage zu untersuchen.

In erzähltechnischer Hinsicht bietet der Roman nun eine Art Anagnorisis: Kleophas Leanteri erhält Bücher, die ihn und Sorsimo intertextuell auf Prätexte



ihrer Existenzen verweisen. Demnach ist es nicht inkonsequent, wenn diese Prätexte: Le Sage, Guevara und "Viksari in der Flasche" dargestellt und kritisch beleuchtet werden. Weil diese Vorlagen, die kaum zur kanonisierten Weltliteratur gehören und kaum auf dem Markt erhältlich waren, unausweichlich auf das Zielpublikum des Schlüsselromans, "den Herren von Helsinki", esoterisch wirken mußten<sup>87</sup>, kokettiert der Autor mit seiner Enzyklopädie. Er wirkt einerseits erstaunlich lehrhaft, legitimiert aber andererseits seine Intention durch die Analysen der Prätexte, die ihm die Grundidee und Handlung im großen und ganzen verliehen haben. Durch eine genaue Markierung zeichnet Lehtonen diese Prätexte aus. Die Zweckdienlichkeit der Prätexte wird für die Gattung deutlich. Sie sollen lediglich ein Gefäß für eine glossenartige, episodenhafte Satire bilden, für ein Genre, dessen Anliegen es in diesem Fall ist, aktuelles Geschehen in journalistischer Manier schnell und ohne größere Ambitionen zu produzieren.

Kleophas Leanteri liest die Anfangszeilen von Le Sages *Le diable boiteux*: "...enfin, il était près de minuit lorsque Cleophas Léandro Perez Zambullo sortir par une lucarne..." (KdG, 266). Die Haare stehen ihm zu Berge, wenn er sich daran erinnert, daß neben seinem Taufnamen Kleophas Leanteri Petrinpoika (Petris Sohn) sein eigentlicher Familienname, das weniger schmeichelhafte Nölliäinen im Lyzeum von einem kauzigen und unverschämten Französischlehrer zu Sampila (Sampi=Stör) verniedlicht wurde. Sonst kritisiert er Le Sage: "Im allgemeinen war das Buch langweilig, schlecht geschrieben, eine Pfscharbeit für zusätzliche Verdienste, ein zweiteilig gewordenen Spannungsfuilleton // ...// ein trockenes, zerstreutes Katalogisieren der Kriminalfälle" (KdG, 267). Über das Original de Guevaras sagt er zu sich selber: "Reichte dir nicht die Langweiligkeit von Le Sage? Dies ist gleich fade, die Handlung ungefähr dieselbe, an Geist gleich monoton" (KdG, 268).

Alles in allem sieht sich Kleophas Leanteri für das Weitere zu allem fatalistisch prädestiniert, er wird deshalb ruhig, auch ein wenig stolz auf die namhaften Vorfahren. Der Autor aber gibt dem Leser eine Prolepse, indem er Kleophas Leanteris Aufmerksamkeit auf die Schilderung der Hexenjagd in de Guevaras *El Diablo Cojuelo* lenkt und das Anagnorisis-Kapitel mit den Worten schließt: "Kleophas Leanteri wird später als deren lebendiges Plagiat dastehen" (KdG, 270).

Wegen der Identifikation mit diesen literarischen Vorfahren wird Kleophas Leanteri moralisch strenger, er gesteht Sorsimo immer wieder, daß er ein Idol sucht. Sorsimo aber verwirft seine Ideen als Gedankengut seiner eigenen Jugend, der 80er Jahre: "Die allseitige Freundschaft der Völker, die Friedensidee, Esperanto, Abstinenz, Menschlichkeit... sie werden heute belacht //...// Ibsen, jenes Fackeltragen" (KdG, 272f).

<sup>87</sup> Vgl. Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität: "Esoterische Prätexte können //...// nur für coterie als intendiertes Leserpublikum unmittelbar kommunikativ relevant werden". S. 27. Der Titel von Lehtonens Roman bezieht sich auf das Ideen-drama Der ewige Kampf von Johannes Linnankoski, auf ein heute schon verblaßtes, hochfliegendes Drama über den "byronischen" Kampf von Kain und Abel oder von Bösem und Gutem, das um die Jahrhundertwende große Beliebtheit genoß und von Lehtonen besonders geschätzt wurde. (Vgl. Laitinen 1997, 332).

Wie zu erwarten, wird dieses mutige und männliche "Fackeltragen in der Höhe" jäh unterbrochen, wenn Doktor Kaskas (=Zikade) bei Sorsimo erscheint, ein junger, berühmter Intellektueller, dessen Reden im Glanzdruck erscheinen und der als ein überparteiliches Genie im geistigen Leben des Landes fungiert. Kaskas aber läßt eine Tirade gegenüber den schlechten Verlagsbedingungen verlautbaren und meldet erregt den Grund seiner Visite: er braucht jetzt dringend Sorsimos Hilfe, weil er nämlich einen bestimmten, noch erhältlichen Ring kaufen muß, um seine glückliche Liebesbeziehung aufrecht zu erhalten. Es entsteht ein Rätselspiel, wer diese Glückliche sei. Schließlich, bevor Kaskas fluchend das Haus verläßt, entpuppt sich diese Verlobung als eine Verbindung zwischen zwei Männern.

Noch eine Definition des pikaresken Romans kann in bezug auf den *Kampf der Geister* hervorgehoben werden. Frank Wadleigh Chandler schreibt:

The picaresque novel is the comic biography (or more often the autobiography) of an anti-hero who makes his way in the world through the service of masters, satirizing their personal faults, as well as their trades and professions. It possesses therefore, two poles of interest – one, the rogue and his tricks; the other, the manners he pillories (Chandler 1958, 5)<sup>88</sup>.

Kleophas Leanteri wird allmählich vom Helden zum Anti-Helden, der zusammen mit Sorsimo zu einer neuartigen pikaresken Figur in einer, von auktorialer Erzählinstanz her inszenierten Biographie wird. Neu in der Konstellation ist, daß das Pikaropaar, - der anfänglich heldenhafte Forstmeister Sampila und sein teuflischer Widerpart Sorsimo -, nicht „Diener vieler Herren“ ist und keine „masters“ hat. Diese Einzelfiguren sind zu den begegnenden Mitmenschen in Paris und Helsinki geworden und das Pikaropaar hat die Aufgabe, ihre persönlichen Fehler und Tricks an den Pranger zu stellen.

Die nächsten Typenportraits im Roman bilden ein allegorisches Auflisten der Tugenden und Laster im Stil des "mittelalterlichen Schauspiels Jedermann" (vgl. Turunen 1992, 119). Im Kapitel "Die Bescheidenheit oder Architekt Maimanen" wird die gezwungene Bescheidenheit eines nach Ruhm gierenden alkoholisierten und heruntergekommenen Architekten geschildert; in "Luxus oder Direktor Tuhkuri" die üppige und übergroße Luxuswohnung und der verschwenderische Lebensstil eines Bankiers und seiner Frau, die aber überschuldet sind und bei andauernder Pleitedrohung ihr gesellschaftliches Ansehen aufrechtzuerhalten versuchen. In "Sparsamkeit oder Harpagon" werden verschiedene reiche aber geizige Leute vorgestellt und in "Frau Egretti<sup>89</sup> oder die Intellektualität" eine alternde Diva in ihrem geschmackvollen Boudoir, wie diese, Frau eines Landessekretärs, in eben neuer Verliebtheit in einen Schauspieler, die Rolle von Aristofanes "Lysistrata" spielen möchte, um ihrem Ausgewählten zu gefallen, und jetzt die Sammlung der hellenischen Literatur des Bierfabrikanten ausleihen möchte, um in Künstlerkreisen glänzen zu können. Gegen ihre Intellektualität spricht ihre Neigung zum Aberglauben. Sie geht

<sup>88</sup> Vgl. Bauer 1994, 8.

<sup>89</sup> Der Erzähler berichtet, daß Frau Egretti "Haikarainen" (= Störche) als Familiennamen hatte, aber ihren Namen für die Künstlerkreise gräzisiert hat.

zwar nicht wie die anderen zu wahrsagenden Zigeunern, sondern zu einer Frau, die ohne Zaubermittel in Mode gekommen ist und die Frau Egretti einzig beim Betasten der Ausgabe von "Lysistrata" wahrsagen soll, wie sie den Ehebruch machen soll um den heißgeliebten Schauspieler zu verführen. Im Kapitel "Schriftsteller Hörhölä oder 'Lustig und fröhlich soll der Mensch sein'" lernt Kleophas auf der Straße einen fröhlichen, dicken, von Atemnot geplagten, aber immer laut und jovial lachenden Schriftsteller kennen, der später Kleophas in sein Hotelzimmer einlädt um zu fragen, ob Kleophas bereit wäre, von ihm ein Romanmanuskript zu kaufen. Da er nicht imstande ist, als Mäzen zu fungieren, wird der fröhliche Mann ernst: "Alles in allem: im Gesicht des berühmten Humoristen fiel etwas zusammen, sein Blick wurde trübe und traurig, die Lider hingen gefaltet vor den wassergrauen Augen" (KdG, 324). Noch im Flur hört Kleophas, wie Hörhölä schon wieder telephonierte, diesmal mit einem Waldbesitzer, und wie der Preis des Manuskriptes mit jedem Satz um tausend Mark verkleinert wird.

Für den Satiriker Lehtonen ist es jetzt, nach 300-seitigem 'Abdecken der Dächer' die höchste Zeit, eine andere satirische Methode zu suchen. Dies geschieht auch durch Kleophas' Zeitungslektüren, durch seine unmittelbare Beteiligung am Ort der wichtigsten Zeitgeschehnisse und durch seinen Besuch bei den konspirativen Kräften.

Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß besonders die menippeische Form der Satire sensibel auf aktuelle ideologische Ereignisse ihrer eigenen Zeit reagiert. Als einen Gipfel- und Schlußpunkt läßt der Autor das Geschehen seiner Zeit höhnisch als einen Karneval der Unbeugsamkeit und Grausamkeit in seiner Härte Revue passieren. An einem Junimorgen 1930 liest Kleophas Leanteri Schlagzeilen der Zeitungen: "Heute fahren die Repräsentanten aus 30 österbottnischen Gemeinden, 2000 Männer mit 500 Wagen, zur Demonstration nach Vaasa um den Prozeß gegen das Zerschlagen der Buchdruckerei der sozialistischen 'Stimme der Arbeit' zu verfolgen", "Der Verwalter der 'Stimme der Arbeit' nach Todeswald entführt, die Entführer unbekannt", "Eine Menschenmenge entriß den Amtsverteidiger der 'Stimme der Arbeit' aus den Händen der Polizei, seine Kleider wurden zerrissen, seine Hosen ausgezogen". "In Deutschland die Straßenkämpfe als Epidemie, die rechtgläubigen Kommunisten stürzen das Land ins Chaos" (KdG, 329).

In der neuesten Forschung wird betont, daß jene rechtsradikalen Kreise um 1930 zum ersten Mal öffentliche Medien zu ihren Diensten und zur Propaganda einspannen konnten. Die Presse hatte sich einseitig auf die Seite des Rechtsradikalismus gestellt und verbreitete Rechtspropaganda ohne Selbstzensur und -reflexion. Erst nach den Entführungen von Kommunisten an die Ostgrenze und nach der Entführung des Präsidenten Ståhlberg erwachte die Presse und wurde mäßig<sup>90</sup>.

Es ist ein heißer Sommer. Kleophas Leanteri, der sich zeitweilig um sein gutes Aussehen bemüht hatte, und in graue Millionärhosen mit schwarzen Nadel-

<sup>90</sup> Vgl. das Interview des Historikers Reijo Perälä in einem finnischen Rundfunkprogramm 2.4.1998 und auch über die Entführungen Koivisto, J. (1998, 218 und 298/96).

streifen und Jackett, dekoriert mit einem blauroten Brusttuch, gekleidet war, hat sich in diesem neuen Entwicklungsstadium einen Bart wachsen lassen, was von Vorbeigehenden Schimpfnamen provozierte. Lässig aber nachdenklich flaniert er durch die Straßen, und als dann der berüchtigte Bauernmarsch aus dem südwestlichen Finnland Helsinki erreicht, ist er mit dem rechtsradikalen Amtmann Tommola auf der Straße und tobt mit ihm. Die Tiernamen beziehen sich jetzt allgemein auf anonyme Menschenmengen:

// ... // "Heil Hitler, ihr Schuster..."  
 "Rotkarpfen, Karpfen und Egel", fuhr Kleophas fort.  
 "Tischler und Maler und Maurer"  
 "Kühe, Stiere und stinkende Füchse", erwiderte Kleophas Leanteri: "Stinktiere! Aber warum rufst du auf deutsch 'Heil Hitler'? Was geht uns Deutschland an?"  
 "Was es uns angeht? Von dort stammt ja dieser Marxismus. Aber halt das Maul, und glaube mir, daraus wird eine Diktatur" (KdG, 333),

- die prompte, zeitaktuelle Erwähnung Hitlers ist einzigartig in der finnischen Literatur. Der Erzähler berichtet dann über das Zeitgeschehen nach diesem Bauernmarsch. Ein paar Kommunisten wurden aus dem Reichstag hinausbefördert und die Kommunisten drohten ihrerseits, Eisenbahnbrücken zu sprengen.

Dieser Bauernmarsch war der Kulminationspunkt der antikommunistischen "Lapua-Bewegung" der Jahre 1925-32 in Finnland. Nach diesem Marsch wurde der Reichstag aufgelöst und Sondergesetze gegen die Kommunisten verfaßt. Diese Bewegung übte eine immer gewaltsamere Politik gegen die demokratische Ordnung durch zahlreiche Entführungen an die sowjetische Grenze.

Ein Gleichgewicht in dieser politischen Kontroverse wurde gefunden. Nur dem zeitgenössischen Satiriker erschien die Wirklichkeit, nach U. Gaiers Definition, im Wirkungsbereich des "Unbekannten".

Auf der Handlungsebene sind bedeutende Entwicklungslinien um die beiden Hauptprotagonisten bemerkbar. Zwar gibt der Erzähler Auskunft über sein Interesse am Hauptprotagonisten Kleophas Leanteri, wenn er Frau Hottis Frage zur Beurlaubung und mögliche Rückkehr in die Arbeit mit der höhnischen Feststellung quittiert: "Ja, diese Beurlaubung ist schließlich keine erzählenswerte Angelegenheit, das verstehen die intelligenten Leser" (KdG, 284). Über diese kommunikative Struktur zwischen dem "Schreiber dieser Causen" und dem "intelligenten Leser" aber versteht der implizite Leser, daß dem Autor die Entwicklung des Protagonisten weniger wichtig erscheint als das Schreiben der schonungslosen Satire. Doch geschieht manches im Leben der beiden Protagonisten. Sorsimo, in Form des Bierfabrikanten teilweise menschlich, versucht Kleophas dazu zu bewegen, zurück aufs Land zu seiner Arbeit zu ziehen. Kleophas braucht für seine eigenen satirischen Bloßstellungen nicht mehr die Präsenz Sorsimos, sondern stellt sich Szenen im eigenen Kopf vor. Sorsimo bemerkt, daß Kleophas ihn jetzt vollkommen nachäfft:

Der Bierfabrikant erkundigte sich eigens bei Kleophas über diese Angelegenheit mit dem Amt. Was hätte Kleophas denn im Sinne, wenn er nicht sein Amt ausübte? -

Kleophas gab keine Antwort, lächelte nur niedergeschlagen. Sorsimo schimpfte. Kleophas gab immer weniger Antworten. War er auch vor Sorsimo verschlossen? Dann überfielen Sorsimo, von dem wir wissen, daß er nur ein Medium ist, Gewissensbisse: als ein ziemlich herzlicher Mensch klagte er deswegen jetzt auch *sich selbst* an. Wer würde auch zugeben, wäre er auch als Gesellschaft schädlich, daß er einem Anderen Schaden zufügen *möchte*? Nein, solch ein Mensch verfährt nur nach seinem Charakter. Folgerichtig rügte Sorsimo sich selber darüber, daß in Kleophas solche Veränderungen zum Vorschein gekommen waren, und hatte Mitleid mit Kleophas und bedauerte um ihn (KdG, 316).

Danach entsteht in Sorsimo ein fast panegyrischer Erguß über das Bauernleben und den Bauern auf dem Lande, im Gegensatz zum Fabrikarbeiter in den Städten, - wäre dieser Lob nicht voll von kleinen Hieben -, womit er aber versucht, Kleophas zu überreden, zurück nach Hause zu gehen. Kleophas aber benimmt sich schon wie Sorsimo, ist apathisch und läßt eine Tirade auf alles los, was ihm begegnet. Es bleibt Sorsimo nichts anderes übrig als ins Ausland zu fliehen. Nach Abschiedsfesten ist Kleophas mit zwei Blumenbouquetten am Hafen, Sorsimo geht an Bord und die anwesende Begleiterin, Fräulein Lirpus, erhält, freundlich dankend, aber gleich mystisch und unzugänglich wie immer, von Kleophas Blumen.

## 6.7 Der Kampf der Geister

Kleophas Leanteri, von Sorsimo in die Einsamkeit entlassen, liest wieder Zeitungen: "Der Reichstag sammelt sich in Deutschland - Hitler siegreich", "Die Männer aus der finnischen Nationalbewegung an der Sitzung der Organisation 'Eiserne Helme' in Deutschland teilgenommen" (KdG, 343). Und er denkt: Jetzt ist man die Kommunisten los, die Verrücktesten von ihnen hat man an die Grenze befördert, ins Reich, wo ihr Idealstaat verwirklicht worden ist, den aber eine Tyrannei zustandegebracht hat, die keinen Vergleich in der bürgerlichen Welt hat. War es ein Idealstaat der Armen, fragte er, aber erinnerte sich zugleich an die Familie Sutelin oder an die Frauen der Kommunisten, die nichts so gierig wollten, denn als Herrschaftsfrauen zu gelten, und daß die Arbeiter und ihresgleichen nicht im mindesten fähig waren, etwas Besseres aufzubauen. Morde geschahen bei der Verhinderung der kommunistischen Utopie, auch in Italien, wo der Faschismus doch das Land vor dem Schicksal Rußlands gerettet hatte. Zu derselben Reinigung der Gesellschaft strebte man jetzt auch in Deutschland. Zwar schien es, daß dort, wie auch in Italien, eine Rückkehr zum Konservatismus und ein Verzicht auf viele frühere Moralbegriffe im Gange sei. Dies war aber besser als die Diktatur der Kommunisten, dachte er. Und die Nationalbewegung in Finnland wollte einen Diktator, einen solchen, der jetzt dabei war, in Deutschland zu herrschen. Kleophas Leanteri schämte sich, er hatte doch genörgelt, daß bei uns fremde Länder, besonders Deutschland, zum Modell herangezogen wurden. Aber andere machten es doch ebenso, dachte er - er war nicht schlechter, wenn auch schlecht. Er grübelte:

Kleophas, der vor kurzem die griechischen und römischen Klassiker gelesen hatte, fielen von sich selbst die Tyrannen ein, die zwar durch Machtübernahme ihre zum Untergang bestimmten Länder in Ordnung gebracht hatten //...// Perikles, Augustus. Sie hatten dem Leben eine neue Kraft gegeben, den Frieden gestiftet: die Armen hatten ihr Brot erhalten und die Reichen hatten ihren Geist entwickeln können. Sie hatten eine alte Kultur noch einmal zum Blühen gebracht, zum höchsten Glanz. So was wünschte sich Kleophas von einem Diktator ... wenn man jetzt einen Diktator wollte (KdG, 344).

Erleichterung und Linderung bringt für Kleophas ein Besuch, den er jetzt bekommt. Der Journalist Hyypönen (hyypönä=Kiebitz) aus Mittelfinnland erscheint, um ein Darlehen von Sorsimo zurückzuzahlen. Der junge, kecke Mann stellt sich zugleich ungeniert gemütlich, wäscht seine Haare, frisiert sich ausgiebig und erzählt, daß er den Auftrag seiner Zeitung hat, das Nest der Rechtsradikalen aufzusuchen und deren Pläne auszuhorchen.

So geschieht es, daß die beiden in einer herbstlichen Nacht in Helsinki eintauchen, konspiratorische Wohnungen und verschiedene Restaurants besuchen, bis sie endlich eine Ansammlung von Rechtsradikalen im Hinterzimmer eines Restaurants finden. Anwesend sind ein Freiherr, ein anderer Adliger, ein Gutsbesitzer, ein alter Probst und ein junger Pastor. Der Alte stottert: "Alle fi-finnischen Völker in Nordrußland - los, nach Ural!", und ein Junger ruft: "Donnerwetter! Über die Grenze bis nach Petersburg" (KdG, 357). Jemand meint: "Unsere Jugend, die doch vor zwölf Jahren die Freiheit von Rußland erhielt, ist doch jetzt bereit, für Karelien und Ingermanland zu fallen", und ein Anderer: "Wenn die Deutschen im letzten Krieg Glauben zu sich gehabt hätten, wäre Deutschland jetzt eine Weltma-ma-macht" (KdG, 357). Kleophas Leanteri bemerkt, daß sich der junge Pastor in eine pathetische Rede hineinsteigert, die eventuell aus der biblischen Offenbarung stammen könnte. Danach kämpfte jetzt der Erzengel Michael im Himmel gegen den Drachen Satans, es gäbe im Himmel gerade einen Kampf der Geister, an dem auch das Schicksal des Menschen gebunden sei. Der Teufelsdrache sei jetzt auf die Erde geschickt worden und damit sei ein Kampf der Geister entstanden auf der Erde (KdG, 358).

Kleophas Leanteri hört weiterhin, daß der falsche Liberalismus Rußland zerstört hätte, Rußland, wo jetzt der Kommunismus herrscht und das Menschenquälen sowohl den Bauern als auch die Intelligenzia betrifft. Und er hört, daß ein jeder seinen Platz an der Sonne suchen müsse, da jetzt dem Volk die Stunde der Heimsuchung schlage. Der Herr habe sein Schwert aus der Scheide gezogen und würde es mit Pest und Krieg schlagen, falls das Volk gemäß seines Stammes nicht nach Gottes Willen und nach seiner historischen Berufung zu handeln wage... (GdK, 360). Dieser Redner muß aber wegen eines Hustenanfalls mit dem Reden aufhören und einen Schluck aus dem Cognackanister nehmen. Hyypönen, der hier als ein Parteiloser fungiert, fragt jetzt erstens, wie die Eroberung von Petersburg, einer Hauptstadt von einem Land mit 150 Millionen Menschen zu bewerkstelligen sei, und zweitens: warum die Anwesenden die Haupteigenschaft des Faschismus ganz vergessen? Der Faschismus sei doch eine Art Sozialismus. Diese Behauptung verursacht einen Tumult bei den Anwesenden, worauf der Fabrikant sagt: "Das kann doch nicht so sein, darüber bin ich ganz sicher, daß Hitler keinen Sozialismus duldet" (KdG, 363).

Hyyppönen aber, als Parteiloser, versucht die Genialität Mussolinis in bezug auf die Arbeitsverhältnisse zu beweisen:

Mussolini wußte, daß man bei Arbeitern nicht peitschen sollte, bevor man ihnen einen angemessenen Teil an Brot gegeben hat, und diese Grundwahrheit haben die finnischen Rechtsradikalen der Lapua-Bewegung in ihrem Programm gänzlich vergessen. Was habt ihr gemacht, um den Arbeitslosen Arbeit zu schaffen //...// Die Volksbewegung gegen die Kommunisten hat die Finanzkreise zur Reaktion gefordert und damit allen sozialen Verpflichtungen entgegen gehandelt. Sie hat Mutterschafts-, Arbeitslosen- und Altersversicherungen verboten. Sie verstand nichts vom Faschismus, der die Systematisierung der nationalen Gemeinschaften im modernen Leben bedeutete... (KdG, 363).

Aber als Hyyppönen, seine Dessertzigarre gemächlich rauchend, noch den jungen Freiherren beleidigt, indem er behauptet, daß dieser, aus einer verarmten schwedischen Adelsfamilie stammend, zu seinem Leidwesen nur eine finnische Schule besuchen konnte und nicht selber zum Ural marschieren würde, sondern nur darauf warte, daß die Schweden ins Land kämen oder daß er als Page am Hof des deutschen Königs fungieren könnte. Dies war zu viel, Hyyppönen und Kleophas Leanteri werden hinausgeschmissen.

\*\*\*

Der Erzähler will nun zum Schluß dem "Leser dieser Causerien" endgültig klarmachen, daß der gefährliche Geist nun einmal Kleophas auf die böse Seite in jenem Kampf der Geister geworfen hat. Noch dreissig Seiten hat der Leser zu verdauen, bis dieses Todesurteil vollbracht wird.

Kleophas Leanteri sitzt am Fenster seines Zimmers und beobachtet, wie der Herbst fortschreitet, versorgt sein Vogelbrett mit Speck und schaut dabei dem Lebenskampf der miteinander streitenden Vögel zu, denen es um das letzte Speckstück geht: "Das Gurren der Tauben, ihr 'Küssen', worüber viel und schön gedichtet worden ist: das ist auch die Absicht, die andere ins Auge zu stechen", bemerkt er (KdG, 372).

Der Erzähler läßt Kleophas Leanteri wie de Guevara den Studenten aus Alcalá, über die Dächer in den Raum fliegen, um ein letztes Mal ein paar Dächer abzudecken, zuerst das Dach des Ministers Engel, eines vollkommenen Mannes im Alter von 48 Jahren, der seinem Vaterland vorzüglich gedient hat, eine harmonische Ehe führt, vollkommene Kinder hat, aber jetzt am Lebensabend einsam in seiner verfeinerten Wohnung in schweres Grübeln vertieft ist. Kurz zuvor hatte ein junger Mann bei einer Abendgesellschaft ihn als "Onkel" angesprochen. Ihm wurde damit klar, daß das Alter, das so Qualvolle, eingetreten ist und daß damit, wie er meint, das Leben vorbei ist. Zum Thema Alter gehört auch das Dachabdecken des Doktors "Kissapöllö" (=Waldkauz), der der erste Berufsphilosoph Finnlands werden will, der ein vielbewundertes Buch über die Lebenskunst veröffentlicht hat und Tausende von Nächten bei der Nachtlampe seiner Weisheit geopfert hat. Er aber sitzt jetzt da, bleich und zitternd, dieser durch Arbeit abgemagerte Arme. Er denkt daran, wie er in seiner

Weisheit eine junge Frau geheiratet hatte, die jetzt ausgeflogen ist, aus Abscheu vor dem abgemagerten, gestorbenen Fleisch...

Kleophas fliegt, die Erde sieht wie ein lächerlicher Ball unter ihm aus, ein großer Klumpen, jetzt wie ein eisiger Mond, jetzt wie ein bleicher, roher Apfel, - jetzt wird sie kleiner, jetzt ist sie so klein wie ein Stecknadelknopf...

Den Schluß des Romans bildet eine Epiloge im Himmel. Der Teufel rapportiert Gott über "den negativen Mikrokosmos, der der neue Kleophas Leanteri Sampila war", den er nicht nur unzufrieden der Welt gegenüber gemacht hätte, sondern auch - wie in diesem letzten Kapitel - gegenüber sich selber. Danach schämt sich auf der Erde Kleophas Leanteri, daß er in diesem letzten Jahr überhaupt so viel Böses über die verdienstvollen Mitbürger hatte denken können, und wie er vor den Augen von ganz Paris einen Schwips gehabt hatte und wie er einmal mit der Kokotte gegangen war.

Es ist wieder Weihnachtszeit und Krokkelby macht sich zum Fest bereit. Eines Tages bittet Frau Hotti Kleophas freundlich um die unbezahlte Miete, beeilt sich aber damit nicht und bittet ihn an Weihnachten zu sich. Kleophas aber sehnt sich, losgelöst von allem zu sein, er begibt sich auf einen Spaziergang. Es schneit, er wird müde, er geht hinein in eine Heuscheune und legt sich auf das Heu. Jemand ist da, eine dialektsprechende Männerstimme, Mikki Tiitinen genannt (Tiiti= Meise) bittet um fünf Mark. Kleophas hat nur zwei, und darauf haut der andere ihm mit einem Fausteisen unter das Ohr, mehrere Male. Der Teufel berichtet: "Wenn er nach einer Weile gefunden wird, wird er schon blau und aufgeblasen sein, vielleicht auch schwarz. Die Hauptsache für mich ist, o Gott, daß er nicht zufrieden wurde, etwas, was nach meiner Ansicht die einzige Seligkeit des modernen Menschen ist. Somit bin ich jetzt der Sieger" (KdG, 403).

Hätte Lehtonen sein Werk beendet wie Le Sage seinen "hinkenden Teufel", so wäre der Protagonist Sampila lebendig davongekommen. Kleofas Leandro Perez Zambullo feiert, nach ein paar pikaresken Streichen von Seiten des Teufels, welche aber danach als Zambullos erwiesene Tapferkeit gedeutet werden, Hochzeit mit der schönen Tochter des Herren von Escolano. Über die Intention des Autors spricht schon der Titel des letzten Kapitels: "Was Don Kleofas nach der Trennung vom hinkenden Teufel machte und wie nach der besten Einsicht des Verfassers dieses Buch zu beenden sei"<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Le Sage, A. R.: *Der hinkende Teufel*, Überschrift des letzten Kapitels.



## 7 PENTTI HAANPÄÄS DURCHAUS PIKARESKER HELD: DER SCHAUSPIELER AUS TAIVALVAARA

Im Vergleich zu dem eben dargestellten Universalroman von Joel Lehtonen, *Kampf der Geister*, und seinem - wenn auch blassen - Faustischen Protagonisten, handelt es sich in Pentti Haanpääs 1938 erschienenem Roman um eine entlegene Landschaft im südlichen Nordfinnland mit ihrer engstirnigen, kargen Bevölkerung und einen dementsprechend engen, kargen Erzählhorizont auf der Textebene. Man könnte, nach der Lektüre des immerhin vitalen Romans von Lehtonen, von einer Existenzverzögerung sprechen, die sich bei der Lektüre des Romans *Der Schauspieler aus Taivalvaara* ergibt.

In fünf "Heften" wird das Leben Arvo Lehikoinens, eines Pikaro vom Typus Krull, beschrieben. Arvo Lehikoinen, Sohn armer Leute, hat einen Geburtsfehler. Sein Kopf ist verblüffend lang und sieht aus wie aus zwei Stockwerken bestehend. Taivalvaara ist eine bewaldete Anhöhe, die die Behausung von Arvos Eltern immer allzu früh beschattet hat. Arvos Kopf ähnelt nämlich genau der Form der Anhöhe. "Kleiner Taivalvaara" und "Zuckerhut" sind die Spitznamen, die das Kind Arvo zu hören bekommt. Diese Besonderheit isoliert ihn auch gegenüber den Gleichaltrigen, das Leben ist eine Anpassung und Bewältigung des Verdrusses und Gequältseins. Die Schule beginnt dann und schreitet fort, Arvo wohnt zur Zeit der Eisschmelze bei seinem Onkel, der in seiner Frömmerei, Schlauheit und Geizigkeit eine Art Pate Schimmelpreester ist, der, trotz andauernder Einschüchterungen, Arvo auch Erlebnisse vermittelt. Ein kleines Dienstmädchen wird seine Vertraute in diesem gespenstischen Haus.

Sucht man aber in dieser Geschichte einer Kindheit nach dem Horizont des Erzählten, so zeigt sich, daß anfänglich ein extradiegetischer Erzähler (Rimmon-Kenan 1983, 94) eine Perspektive wiedergibt, die aber ein proximaler Wert der im Dorf Taivalvaara existierenden Perspektiven ist. Anders als im *Kampf der Geister* ist dieser Erzähler im Text minimal anwesend: er beschreibt das Milieu, er "kennt" die Personen, indem er sie identifiziert. Von Arvos Mutter weiß er nur, daß sie "Bäuerin des kleinen Hauses ist, damals eine fröhlich-

stille junge Frau, eine Anbeterin der Sonne"<sup>92</sup>, und daß sie befürchtet, daß ihre Klage über diesen klumpigen Berg die Mißgeburt des Sohnes verursacht hat. Aber sobald Arvo älter wird, fokalisiert er das Erzählte. Schon der Schulanfang wird von Arvo gesehen und erlebt:

Aber das Schulgebäude wirkte fremd und feindselig, ein kaltes Licht strahlte hinein aus den großen Fenstern. Die Pultreihen füllten fast das Zimmer und die schwarze Tafel stand in der Ecke mit ihrem breiten Gesicht. Man hatte daraus eilig Kreidezeichnungen ausgelöst und sie schien böswillig zu grinsen. Dieses Zimmer hieß Klasse, das hatte Vaaras Arvo gehört. //...//

Dann kam der Lehrer, ein Mann mittleren Alters, schroff, gleichgültig, das Gesicht wie aus der Pappe, die großen Augen faul glotzend, so daß die Gefahr bestand, sie würden aus ihren Höhlen herausfallen. War er ein richtiger Mensch? (8).

Der Fokalisierer ist der junge Arvo, dem, sobald er imstande ist, selber zu beobachten, der Blickwinkel überlassen wird. Arvo erzählt von ein paar Geschehnissen, die die Monotonie bei seinem alten Onkel unterbrechen. Da die Gegend vom Pietismus geprägt ist, bildet das Ankommen eines wandernden Laienpredigers die einzige Geselligkeit. Arvo muß mit dem Onkel an Sitzungen teilnehmen, und einmal während der Pause kommt es im Hof zur Prügelei zwischen ihm und den Gleichaltrigen. Arvo aber, auf dem Boden liegend, scheint plötzlich etwas Weißes am Himmel zu sehen: "Dort! Seht ihr! Ein Gespenst! Der Christus" (SaT, 34). Die Anderen erschrecken, entfernen sich und plötzlich ist der kleine Taivalvaara etwas, was von nun an von der Umgebung in stiller Hochachtung bestaunt wird: ein Seher. In dieser Initiation werden Arvo die Augen geöffnet: "Hatte er einen kostbaren Wink erhalten, wie sich unter den Leuten zu verhalten, wie sie zu behandeln seien?" (SaT, 36). Arvo wird ein frommer Jüngling, der in seinem dunklen Anzug ein wenig feiner als die anderen ist, ein halber Heiliger, aber das bringt auch eine vollkommene Isolierung mit sich. Arvo kann nicht aufhören zu staunen, daß in ihm die Gabe des Imitierens heranwächst, und wenn er einmal mit dem Onkel zum Pferdemarkt in die nahe Stadt fahren darf, sucht er dort heimlich das Schauspielhaus auf:

Als die Vorstellung zu Ende war, verließ Vaaras Arvo das Theater mit ein wenig gemischten Gefühlen, ein wenig verdrießlich, als ob man ihn betrogen hätte ... Wenn der Mensch dies und das zu sein imstande war, wenn er sich wirklich ändern konnte, warum trat er nicht auf eine größere Bühne? Wäre nicht eine Wiedergeburt solcher Art eine einmalig großartige Sache (46).

Arvo Lehkoinens Jugendzeit geht zu Ende, als er erfährt, daß das Dienstmädchen seinen Onkel heiraten wird. Im zweiten Heft wandert Arvo fröhlich den Landweg entlang, bis sich die Landschaft ändert und es statt Anhöhen ebene Felder bis zum Horizont gibt. - bei Arvo Lehkoinen erfüllt sich bestens der Bachtinische Chronotopos des Schelmenromans, den „die Landstraße durch die heimatliche Welt“ bildet (Bachtin 1989, 99). Arvo verdingt als Knecht, macht

<sup>92</sup> Haanpää, Pentti. *Der Schauspieler aus Taivalvaara*, 1938/1997, S. 3, (in finn. Sprache) als SaT abgekürzt.

mit den Landburschen Heu, schließt aber keine Bekanntschaften, weil er andersartig, höher ist. Aber "das Leben war häßlich: arbeiten, essen, schlafen" (SaT, 56), und so begibt er sich weiter, bis er in einem Dorf aus einer Stube den Choralgesang der Pietisten hört, hineingeht und bald das Wort ergreift. Er redet ruhig, fröhlich und angemessen, seine Darbietung wird zum Erfolg, und so beginnt für ihn das Hilfspredigerdasein neben einem alten, des Predigens überdrüssigen Mann. Zum ersten Mal aber fühlt er hierbei ein "Doppelgeschehen". Er meint über sein plötzlich entstandenes Predigerdasein:

Es war als ob ihm genau in demselben Augenblick klar geworden wäre, daß dies Befundnis so war, zugleich glaubte er schon immer gewußt zu haben, beim Wandern auf dem Weg, daß er ein zielbewußter Mensch war. Und geschähen nicht alle Dinge irgendwie zweimal: außen, in der Wirklichkeit und innen, im Menschen selber... Fast immer geschieht es, daß diese Doppelgeschehnisse merkwürdigerweise ineinander weben. Fast immer bemerken wir, wenn wir der Sache nachgehen, daß die gewöhnlichste Wirklichkeit und das gewöhnlichste Glück des Lebens dann entstehen, wenn sich die Lüge in die Wirklichkeit auf eine natürliche und angenehme Weise hineinmischt (61f).

Kaum vergeht ein Jahr, so ist Arvo schon des Predigens überdrüssig. Der Ältere hat ihm gerne das Reden überlassen und lieber weltliche Dinge genossen. Arvo ärgert sich, seine Predigen werden bissig, böse, andeutend. Er gewinnt zwar die Herzen, aber das befriedigt ihn nicht. Dann wird er mit einer Tochter aus einem besseren Hause *in flagranti* überrascht, aber er wählt statt der Ehe den Wanderweg. In einem Dorf trifft er einen Auswanderer, simuliert vor ihm, auch von dessen Schnapsflasche zu trinken und hört dabei von einem Lauri Säppi, der in Amerika verschollen ist, der aber noch zur richtigen Zeit seiner Frau Geld schicken konnte, einer Frau, die nun allein auf ihn wartet. Plötzlich erlebt Arvo Lehkoinen eine Persönlichkeitsspaltung: "Alles war zugleich gut und weh. Was war das Leben? Wer war er eigentlich selber?" (SaT, 77). Beide spazieren weiter und reden, bis der Andere in ihm sagt: "Ville, kennst du mich wirklich nicht? Lauri bin ich doch..." (ebd.). Von nun an gibt es zwei Auswanderer, der eine unterwegs zu seiner Frau, Anna-Mari Säppi, einer nicht verwitweten, aber durch die Verschollenheit ihres Mannes in die Einsamkeit gedrängten Frau, welche schließlich erstaunt ihren totgeglaubten Mann aufnimmt. Sie hat auf ihn gehofft und sich nach ihm gesehnt in all den einsamen Jahren. Merkllich jung erscheint ihr dieser Lauri Säppi. Sie weiß nicht, wie sie sich verhalten soll. Der zurückgekehrte Mann spürt aber in ihrem Gesicht mehr Freude als Erschrockenheit. Und dem Mann ist alles schon wie natürlich:

Es war, als ob er eine ein-paar-Tagereise gemacht hätte, auf die er aus diesem Zimmer, von dieser Frau fortgegangen war. Gleich natürlich schlich er dann ins Bett neben die Frau.

Da dämmerte es schon, ein Frühlingsmorgen, und aus dem Fenster, aus dem nahen Fichtenbüschel wurde das Trällern der Singdrossel vorgetragen, schwach, aber jubelnd (83).

Und mit dem wortlosen Abkommen der Beteiligten über die Heimkehr des verschollenen Lauri Säppi sind beide zufrieden. Die Dorfbewohner aber werden mißtrauisch, Gerüchte zirkulieren und ein Dorfschullehrer deutet an, daß an

diesem Lauri Säppi die Welt einen großen Schauspieler verloren hätte, daß für diesen Säppi die Bühne größer sein sollte. Dies ärgert ihn:

Es war, als ob Lauri Säppi merkwürdig klein geworden wäre, und die ganze Zeit zusammenschrumpfte, verdammt war zu sterben, vom Grab bedeckt zu werden, in irgendeine Falte des Gehirns. Und von dort würde ein neuer Mensch entstehen, wer auch immer, oder der alte, jenes Gespenst, aus dessen Leben manchmal ihm dunkle und seltsame Erinnerungen erschienen waren, wie Traumbilder (93).

Lauri Säppi entwickelt eine Geschichte der hinterlassenen Papiere im amerikanischen Konsulat und bereitet sich auf die Reise in die Hauptstadt vor, ausgerüstet mit Anna-Maris Geldern. Zu Anfang des dritten Heftes denkt er nach:

Wer bin ich eigentlich?, entstand in ihm ein kindliches und erstaunendes Wundern. Es gab ja einen Arvo Lehkoinen, der zweifelsohne aus kleinstem Grund bereit gewesen wäre, die Knoten der Leichentücher zu öffnen, in denen er irgendwo in den Hirnfalten lag. Aber er wollte nicht diese Person erwecken, die in jeder Hinsicht sein mangelhafter Vorfahre war (96).

Bald sitzt im Zugabteil ein Mann, schaut aus dem Fenster hinaus, fühlt sich glücklich, unterwegs nach Süden. Am Horizont sieht er einen schlanken Turm ("Torni" auf finnisch), der ihm gefällt. Ab jetzt heißt er folgerichtig Torniainen. In der Hauptstadt angekommen kleidet er sich neu bis aufs Kleinste, das Geld geht dabei aus, er verbringt aber trotzdem ein paar "himmlische" Tage in einem Hotel: "Als er sein Zimmer erreicht hatte, begriff er mit dem ersten Blick, daß dieses seine, Torniainers richtige Umgebung war" (SaT, 98). Aber schon nach ein paar Tagen muß er als Zechpreller fliehen, und wieder ist er auf den Weg ins Land. Ihn überwältigt "eine Welle der Depression. Alles war verschwunden wie eine Seifenblase". Er überlegt, sich vor den Zug zu werfen, aber: "hatte er nicht vorgestellt, ein Fuchs zu sein im Weiten, unter weitem Himmel". Und er verhält sich wie der Fuchs im Volksmärchen: "Torniainen entschloß sich, weiterzuleben und Versuche zu machen". Beim Wandern auf dem schmalen Waldweg wirft Torniainen einen Blick auf die Bäume um sich: "Wald, Finnlands Nationaleigentum", sagt er traurig, weil es ihm, der doch die finnische Nationalität besitzt, wie ein Hohn vorkommt, keinen Anteil an diesem Nationaleigentum zu haben. Es gibt viele Leute, allerlei "Waldherren", denen der Wald Vorteile bringt. "Der Staat hatte seine Beamtschaft für diese seine Wälder, und Torniainen fühlte sich, daß auch er dieser Beamtschaft angehörte, der Mann mit dem passenden Anzug, mit einer Mappe und mit Stiefeln, mit denen man sogar durch einen Sumpf wadet" (SaT, 103). So entsteht der Forstmeister Torniainen, der im nächsten Dorf in das größte Haus hineinspaziert, sich als staatlicher Forscher vorstellt, der forstwissenschaftliche Meßwerte vornehmen soll, und erzählt, daß er auf eine Geldsendung aus der Stadt wartet. Ein paar Wochen logiert er im Haus bis dem Bauern klargemacht wird, daß er von einem Schelmen betrogen wird. Torniainen wird kraß hinausgeworfen, er rennt davon, hinter ihm her der bewaffnete Bauer und seine Knechte. Diese sind aber zu faul um ihn zu erreichen und so rettet sich Torniainen, muß aber

erkennen, daß der jähe Schluß des Forstmeisters ein Anzeichen dafür ist, daß er nicht geschickt gelebt hatte (SaT, 108).

Im vierten Heft werden Torniaïners weitere Jahre kurz zusammengefaßt. Torniaïner ist unruhig und traurig wie ein Mensch, der bemerkt, daß er unnützlich ist und kein Ziel hat:

Er war doch der, der gebraucht wurde: der zerstreute und merkwürdige, Steine klopfende Geologe, der zornigäugige, durch Menschen blickende Detektiv, der das Land vermessende Ingenieur, Prediger... Aber nur im Notfall, für das Broterwerben, für ein paar Wochen gegen Kost und Logis, die diese schattenhaften, irgendwie schluckend eilig geschafften Herren jedoch aus Versehen und aus Geldmangel unbezahlt hinterließen (109).

Aber einmal in einer Waldöde erreicht er ein gottverlassenes Schulgebäude, wo eine einsame junge Lehrerin die Waldkinder unterrichtet. Der Erzähler-Fokalisierer stellt die Lehrerin Tyyne Kolu vor, die dann selber fokalisiert:

Die Lehrerin, ein dunkles Mädchen, in ihren braunen Augen ein sehnsüchtiger, ein wenig ungeduldiger Ausdruck, schaute aus dem Fenster ihres Zimmers hinaus. Ihr fiel ein unbedachter Gedanke ein, wie es wäre, wenn einmal der Erdboden eine Blase gerade unterhalb dieses Schulgebäudes machte, damit der Mensch über die Baumwipfel sehen könnte. Es gab nie eine andere Aussicht als den ewigen Waldrand. Und der war unerträglich nah (113).

Als der hungrige Torniaïner vom Waldrand aus das Schulgebäude erreicht, sieht die Lehrerin in ihm einen Weltmann: "Was für ein Gast! Was für ein Mann!" (SaT, 115). Es entsteht eine vielversprechende Beziehung, aber schon in ein paar Wochen hat sich Torniaïner genug ausgeruht und gegessen, er wird unruhig und verschwindet. Im fünften Heft kauft er mit seinen letzten Pfennigen eine Fahrkarte, sitzt im Zug und hört eine Diskussion über den im Krieg verschollenen Sohn eines vermögenden Hauses, steigt mit den Diskutierenden aus und stellt sich als der verschollene Sohn vor: "Es war als ob der ganze Torniaïner zusammengeschrumpft und verschwunden wäre, jene so phantastische Person, die zu alledem sich selbst überdrüssig war" (SaT, 122). Dieser wiederkehrende Sohn Ossi Kangas wird aber die letzte Rolle des Schauspielers aus Taivalvaara sein. Die Dorfbewohner schlucken die Rückkehr des Sohns von Kangas nicht. Sie stören das Familienleben des Hauses, machen Besuche, versuchen erbost Ossi zu entlarven: "Ossi war lange außer sich: daß die Leute so beschaffen sein müssen, daß sie ihm nicht das Heim gönnten" (SaT, 134). Familie Kangas möchte diesen Sohn aber behalten, und noch nach der Festnahme versorgt die Familie ihren wiedergefundenen Sohn mit Eßwaren, kämpft für seine Freilassung, da seine Verhaftung im Hause Kangas eine todesähnliche Öde hinterlassen hatte.

## 8 PENTTI HAANPÄÄS NEUN PIKAROS UND EINE PIKARA IN *DIE STIEFEL DER NEUN*

Im *Schauspieler aus Taivalvaara* hat man es also mit einem nördlichen *Felix Krull* zu tun. Die Satire zielt neben den Referenzen auf den Pietismus und die Notstandszeit um 1930 auf die Existenz eines Ausnahmemenschen und Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft, auf Pentti Haanpää selber<sup>93</sup>.

Ordnet man die pikaresken Romane in Finnland nach ihrem zeitlichen Erscheinen, so stammt der nächste pikareske Roman ebenfalls von Haanpää. Während *Der Schauspieler aus Taivalvaara* nicht übersetzt wurde und in Haanpääs Gesamtproduktion in den Hintergrund geriet, gehören *Die Stiefel der neun*, 1945 erschienen, zu den meist übersetzten Klassikern der finnischen Literatur. Der Anlaß zur Darstellung dieser insgesamt zehn pikaresken Helden, darunter eine Pikara, war der zweite Weltkrieg, an dem Haanpää als Soldat teilnahm. Das Werk besteht aus neun Erzählungen, die Haanpää an der Front niederschrieb, - eine Freizeitsbeschäftigung inmitten von Kriegsmaßnahmen, wobei eine jede Erzählung - zugespitzt gesagt - jeweils während einer Pause verfaßt wurde<sup>94</sup>.

\*\*\*

Wie schon der Titel des Romans sagt, bildet ein Paar Stiefel den gemeinsamen Nenner, der die neun Erzählungen zusammenhält. Jaakko Hämeen-Anttila hat in seinem Essay *Mit den Stiefeln der neun ins Bagdad der Kalifen* die Genesis des „Genres“, der Wanderung eines Dinges, geschildert:

In Europa und in Frankreich entstand schon im 17. und im 18. Jahrhundert eine literarische Tradition, in der man der Wanderung eines Dinges vom Besitzer zum Ande-

---

<sup>93</sup> Haanpää, Sohn eines großen Bauernhauses, fühlte sich in seiner Umgebung untätig und als Schriftsteller von den Bauersleuten unverstanden. Man erzählt, daß er seiner Mutter Geld für die Anstellung neuer Heumacher aus der Dachluke des Stalls reichte, als diese zu ihm in seinen Zufluchtsort kam und ihn zur Heuarbeit mahnte. (Karonen 1985, 16).

<sup>94</sup> Vgl. Karonen 1985, 225: "Auf der Ebene der Praxis reflektiert die Kriegszeit direkt auf den Bau des Romans. Beim Felddienst konnte man nur einen Passus auf einmal schreiben".

ren folgte und dabei das Leben und den Charakter dieser vorbeiziehenden Leute beobachtete, gewöhnlich als humoristische Augenblicksszenen. So wanderten u.a. eine Goldmünze und, in der erotischen Literatur, ein Divan (Hämeen-Anttila 1997, 267).

Demnach ist diese Art Wandertradition jünger als der pikareske Roman. Sie ist nach Hämeen-Anttila eine Gegenbewegung zur pikaresken Tradition. Man könnte aber hinzufügen, daß sie eine Variante, wenn nicht eine Weiterentwicklung der episodenhaften Beschreibung der Dienstherrn oder der verschiedenen Gesellschaftsklassen ist, durch das Abstrahieren der Pikaros in ein alles zusammenhaltendes, symbolhaftes Ding.

## 8.1 Parvenus und Chauvinisten

Zuerst zum Aufbau des Romans und zum Inhalt der ersten Erzählung. Ein paar neue Stiefel im Nachschubmagazin stehen anfänglich im Mittelpunkt der Betrachtung und geben der Novellensammlung eine extradiegetische Ebene<sup>95</sup>. Der Erzähler berichtet alles über dieses Stiefelpaar:

Einst waren sie lebendige Haut, welche ein Tier bedeckte, das auf heimischen Weiden graste oder irgendwo in Übersee, das Fell zottig oder glatt, und geplagt von den schmerzhaften Stichen der Bremsen. Aber dann war das Schlachten gekommen und das Schinden, war das Gerben gekommen, der Schnitt des Schustermeisters, und das Maschinengedröhn der Schuhfabrik <sup>96</sup>.

Da der pikareske Roman genrebedingt eine Autobiographie ist und in der Ich-Form verfaßt, muß wiederum in bezug auf den Erzähler, der die dritte Form des Singulars verwendet, nach der Perspektive des Erzählten gefragt werden. Wer sieht hier das Geschehene? Wo liegt der Blickwinkel und wer bestimmt die Normen?

Der Erzähler führt Feldwebel Soro in das Ausrüstungsmagazin und berichtet, wie dieser mit dem Magazinsergeanten um das neue Stiefelpaar feilscht und ihn ins Wirtshaus führt, um sich bei ihm für sein stolzes und stattliches Militäraussehen zu bedanken. Soro hat nämlich Pläne, die ein gutes Aussehen erfordern. Statt auf Urlaub seine alte, nörgelnde und fragenstellende Frau Katriina und die dumpfen Kinder in der elenden Behausung am Ufer eines Einödsees zu besuchen, beabsichtigt er seine neue Brieffreundin kennenzulernen. Der Sergeant im Wirtshaus meint sich plötzlich zu erinnern, daß Feldwebel Soro nach dem Winterkrieg zum Fähnrich befördert wurde. Bei Soro fällt diese Verwunderung des Sergeanten "auf fruchtbaren Boden. Es steckt ein Same darin, der auf der Stelle zu keimen beginnt" (Stiefel,11). Aber im Grunde erinnerte er sich sehr wohl, daß ihm der Major seinerzeit ausdrücklich erklärt hatte, die

<sup>95</sup> Lea Rojola stellt in ihrer Dissertation verschiedene Hierarchien in der narrativen Fiktion anhand von Voltteri Kilpis Romantetralogie dar. Die extradiegetische Ebene ist hier im Sinne von Genette gemeint (Rojola 1995, 24, Anm. 15).

<sup>96</sup> Pentti Haanpää: *Die Stiefel der neun*, 1945. Aus dem Finnischen von Reinhard Bauer, 1983, S. 7.

Sprosse, die es da zu erklimmen gelte, sei zu hoch für ihn: Feldwebel Soro werde in seinem alten Rang durch die Feuertaufe des Krieges gehen, als ewiger Feldwebel... (Stiefel, 11).

Der Abend geht zu Ende, Soro meint, als einer der Schöpfer des neuen entstehenden Europa es zu verdienen, Fähnrich vom Rang zu sein und eine neue Katariina aufzusuchen.

Ab jetzt, wenn 'Fähnrich' Soro eine im wörtlichen Sinne zu nehmende Hochstapelei durch eigene Beförderung begeht, muß gefragt werden, ob der Text aus interner oder externer Fokalisierung geschrieben wird. Ein Beispiel:

Als er am Morgen erwachte, war Feldwebel Soro ein anderer Mensch, schlaff und alltäglich. Er dachte nicht einmal mehr an seine Wiedergeburt, an das neue Leben und den Fähnrichsrank. All das hatte sich verflüchtigt wie ein nächtlicher Traum. Aber Soro war nicht der Mensch, der sich ohne weiteres dem morgendlichen Katzenjammer überließ. Energisch zog er den zweiten Stiefel an und besorgte sich eine Flasche Bier, die er zusammen mit einem aufgesparten Schnapsrest kunstgerecht konsumierte (Stiefel, 12f).

Im Text kann ein Erzähler-Fokalisierer entdeckt werden, der erzählt, wie in diesem Passus, daß Fähnrich Soro energisch ist, - Soro selber ist als ein Typ anzusehen, der keine Charakteranalysen über sich selber vornimmt. Der Erzähler analysiert Soros Situation und koloriert den Text ("kunstgerecht"), aber keineswegs nimmt er eine Position des Allwissenden ein. Dieser interne Fokalisierer ist ein Teil der dargestellten Welt, er weiß nicht alles<sup>97</sup>.

Soro beabsichtigt schließlich, doch zu seiner alten Katariina zu fahren, aber im Schaufenster sieht er unterwegs Rangabzeichen: "Ein Offiziersstern funkelte schön wie der erste herbstliche Stern am Ufer des Einödsees" (Stiefel, 13), Soro kauft sich ein Fähnrichsabzeichen und "so geschah es, daß Feldwebel Soro ein solides Leben aufgab und sich Hals über Kopf in seine selbstverordnete Fähnrichsrolle stürzte" (Stiefel, 14). Die "neue Katariina" entpuppt sich als Brieffreundin für eine ganze Kompanie, als eine, die durch immer neue Besucher den Krieg auszunützen versucht. Bei Soros Ankunft ist in ihrer Behausung ein Soldat anwesend, aber Soro erhält die Möglichkeit, Katariinas Buchführung über die Korrespondenz zu sehen, wobei jeder Brieffreund eine Doppelseite mit Rubriken für Herkunft, Beruf, Personenstand, Vermögensverhältnisse und in vielen Fällen ein Photo hat: "Aus der Buchführung ging die Anzahl der abgeschickten und der erhaltenen Briefe hervor, die Entwicklung der Beziehungen, die Treffen, deren Natur und Intimität" (Stiefel, 24). Für Soro erscheint die Frau als eine Spinne, die in ihrem weitgesponnenen Netz lauert. Bei Gelegenheit verschwindet Soro und kehrt kleinlaut zu seiner Frau zurück.

Zurückgekehrt an die Front in sein Büro gibt sich Soro weiter als Fähnrich aus, bis der neue Feldwebel Untersuchungen vornimmt und ihn entlarvt. Außer der Blamage wird er kaum bestraft, er wird als Feldwebel in eine andere Einheit

<sup>97</sup> Siehe Rimmon-Kenan, 79f: "/ A/n external focalizer has at his disposal all the temporal dimensions of the story (past, present and future), whereas an internal focalizer is limited to the 'present' of the characters (Uspensky: A Poetics of Composition, 1973, pp. 67, 113)". - "Präsent" im Sinne vom Hier und Jetzt des Protagonisten, unabhängig davon, ob der Autor den Text in der grammatikalischen Präsensform verfaßt hat.



versetzt. Somit ist im Kräftespiel zwischen dem Pikaro und der Gesellschaft diesem Narrenpikaro die Rolle des Siegers gewährt worden.

Zudem muß jetzt gefragt werden, ob es in dieser Novellensammlung mehrere Weltanschauungen gibt?

Nach Rimmon-Kenan werden die Normen aus einer von oben verwaltenden Perspektive erzählt, aber:

If additional ideologies emerge in such texts, they become subordinate to the dominant focalizer, thus transforming the other evaluating subjects into objects of evaluation (Uspensky, B. A Poetics of Composition, 1973, p. 8-9). Put differently, the ideology of the narrator-focalizer is usually taken as authoritative, and all other ideologies in the text are evaluated from this 'higher' position. (Rimmon-Kenan, 83).

In jeder Erzählung der *Stiefel der neun* können neue ideologische Ebenen gefunden werden.

In der ersten Novelle entlarvt sich also der Feldwebel Soro als Emporkömmling und zwar durch die Handlung. Das Parvenu-Denken ist eine der in den Novellen vorhandenen Ideologien. Der Erzähler-Fokalisierer, die höchste ideologische Autorität, kann als vorhanden aber auch als nichtvorhanden betrachtet werden. In der ersten Erzählung sieht der implizite Leser ein, daß er es mit einer verwerflichen Ideologie zu tun hat, die zweite Erzählung über Leutnant Jopperi prüft die Ideologie - selbst die des Lesers. Wie sieht der Leser dieser zweiten Novelle aus, der Leser, der - wie schon früher dargestellt - nach Rimmon-Kenan eine Konstruktion oder eine den 'Text charakterisierende Metonymie' ist, von dem gefordert wird, daß er das Gelesene auch versteht. Der soeben mit dem Parvenu-Denken bekannt gewordene Leser beginnt das nächste Kapitel arglos zu lesen: "Leutnant Jopperi war der einzige Sohn eines früh verstorbenen Amtmanns. Er hatte gleich drei Schwestern..." (Stiefel, 38). Der "unschuldige" (Culler, 1982/94, 85) Leser erwacht aus diesem Lebenslauf erst, wenn ein Köder namens "Großfinland", ein "Steckenpferd Leutnant Jopperis", erwähnt wird. Der Leser sieht ein, daß durch die ungelentke satirische Schreibart hier Meinungen dargestellt werden, die ultrapatriotische Nationalisten vor und während des zweiten Weltkrieges in Finnland vertraten. Der Leser wird überwacht, der Lebenslauf erscheint wie ein proximaler Lebenslauf eines sportlichen Sohnes aus gutem Hause der dreißiger Jahre. Die Novelle besteht zum Teil aus der Nacherzählung diesen Lebenslaufs, - als überraschungslose Handlung besucht Jopperi während eines Urlaubs seine Verwandten auf dem Lande. Dadurch wird das Leben der vom Krieg verschonten Landsleute mit dem Leben von Jopperis Mutter verglichen, die aus der Stadt und aus der städtischen Kultur fliehen mußte. Zurückgekehrt an die Front ist Jopperi wieder ein jovialer Kamerad und Vorgesetzter. Aus eigenem Wunsch erhält er eine schwierigere Position, er landet bei der Fernpatrouille. Zu seinem Schicksal aber wird eine Erkundungsreise, während der er spurlos verschwindet. Er erfährt also einen Heldentod, obzwar ohne Grab. Der Leser versteht, daß Jopperis Idealismus nicht fortleben kann. Der Pikaro hat im Kräftespiel gegen die Gesellschaft verloren.

\*\*\*

Die nächste den fokalisierten Ideologien subordinierte Ideologie in der dritten Erzählung der Novellensammlung gilt ebenfalls dem Größenwahn des Chauvinismus, diesmal aber ist der Protagonist ein Großfinnland-Denker von einfältigerer Sorte. Fokalisierte Leutnant Jopperi seinen Lebenslauf und seinen Urlaub selber, so übernimmt ein Erzähler-Fokalisierer die Geschichte von Sergeant Nirva. Nirva ist "Stallunteroffizier des Bataillons und, wie er selbst zu sagen liebte, ein rechtschaffender ostbottnischer Bauer, der seinen eigenen Hof bewirtschaftete" (Stiefel, 57). Der Erzähler-Fokalisierer benutzt die Gelegenheit und gibt durch Nirva klischeehafte Einsichten über Deutschland als Waffenbruder Finnlands während des zweiten Weltkriegs und über die deutsche Kriegskunst wieder:

Bei Kriegsbeginn hatte der damalige Obergefreite Nirva unerschütterliches Vertrauen zur schnellen deutschen Kriegskunst besessen. Die deutschen Tanks würden vorwärtsdonnern, der Deutsche marschiere, und mit ihm marschiere der Finne und nehme seinen Teil, nehme, was er will (Stiefel, 57)<sup>98</sup>.

Die Deutschen unterschätzten das Gelände und die Klimabedingungen. Als der wirkliche Krieg begann, sah er /Nirva/ die ersten Deutschen, die ersten deutschen Fuhrwerke, und brach, seinen eigenen Worten zufolge, in Tränen aus:

Vierrädrige Karren, sonderbare Planwagen, und davor bis zu sechs Pferde, die ganze zwei Strohballen zogen. Man hatte sich, verdammt, mit dem blinden Eifer verbrüderd! Und das Gerede vom Blitzkrieg mußte ebenfalls ein schlechter Scherz gewesen sein... Nichts verstand der Nachbar vom Karrenfahren! Solche Räder würden in dem Gelände nicht weit rollen... (Stiefel, 58).

Nirva ist Fuhrmann, er weiß, worüber er redet. Er wird immer eingesetzt, wenn eine schwierige Lage mit einem Pferdetransport zu bewältigen ist. Er ist stolz auf seine Leistungen, für ihn ist das Leben an der Front einigermaßen erträglich, er macht sich häuslich, spielt Karten und räsonniert über die Entlassung seines Jahrgangs ins Zivilleben. Der Stellungskrieg dauert an, Nirva wundert sich, daß seine Kompanie dort draußen herumlungern muß, obwohl die Deutschen in den Zeitungen getönt hatten, "der Russe taue nicht länger zum Raufkumpan" (Stiefel, 60). Nirva langweilt sich, er macht des öfteren Besuche im Nachbarlager, dem 'Berliner Schwarzmarkt', trinkt Schnaps und wird "immer redseliger" (61), wie der Erzähler-Fokalisierer über ihn berichtet. Der Frühling naht:

Selbst ein verschmierter, herumfliegender Zeitungsfetzen schien noch verheißungsvolle Nachrichten zu enthalten. Von einer großen Frühjahrsoffensive war da die Rede wie von einer gewaltigen Frühjahrsflut, die unwiderruflich der Macht des Winters ein Ende setzen werde. Der Mensch war äußerst leicht geneigt, an dergleichen Wunder zu glauben. Frühjahrsoffensive! (Stiefel, 62).

Hier, im letzten Satz, erlaubt sich der Erzähler-Fokalisierer eine Sentenz über das menschliche Naturell.

---

<sup>98</sup> Die Zeittempi des Passus neu übersetzt von A-R. Tunturi.

Nirva entwickelt mit dem sich nahenden Frühling eine große Sehnsucht nach Hause, ein Mann sollte doch wegen des Säens im Feld sein und nicht seine Zeit im bewegungslosen Stellungskrieg verlieren. Alle Verbindungen auf dem Gelände sind zerbrochen, auf dem schlammigen Weg kann sich nichts fortbewegen. Aber dann plötzlich, an einem Morgen beginnt der Kampf. Schnell erwacht Nirva aus der Lethargie, wird schnellstens zum Mann der Tat und vergißt alle Äcker, die eine Saat erwarten. Daß der Fokalisierer Nirvas Leben überwacht, läßt sich einer Prolepse bei der Beschreibung des Nahkampfes entnehmen: "Eine Kugel riß ihm eine Schramme in die Innenseite eines Stiefelschafts, von der er selbst freilich nichts mehr bemerken sollte" (Stiefel, 66). Nirva kann diese Dinge nicht mehr bemerken, weil er in diesem Kampf fallen wird. Einer ersten Nahkampfsituation entkommt er freilich unverwundet, in der darauffolgenden Nacht aber will er noch zum Kampfplatz, um bei den liegengeliebenen Toten ihre Taschen zu untersuchen. Dabei schießt ein verwundeter Russe auf ihn:

Zaghaft schien die Abendsonne, und Sergeant Nirva lag zusammen mit vielen anderen Verwundeten auf der Straße im grauen Dorf. Man hatte Decken auf dem Boden ausgebreitet. Nur schwach regten sich noch seine Lebensgeister. Doch ab und zu war er bei Bewußtsein. Er sah noch, sogar den kleinen, fast erschreckend grünen Grashalm, der neben seiner Decke aus der Erde hervorlugte. Es war Frühling. Merkwürdig, daß aus einem so winzigen Anfang hohes Gras wurde, das sich im Wind wiegte und für das die Sense geschliffen wurde... Seltsam, daß die Erde die Kraft hatte, ewig jung zu sein, einen Frühling nach dem anderen.

Als er dann auf der Bahre im Krankenwagen über den aufgeweichten Weg schaukelte, wich mehr und mehr das Leben aus ihm. Seine Füße begannen, in den Stiefeln zu erkalten.

Am Wegrand aber, in der klaren und kühlen nördlichen Frühlingsnacht, jubilierte die Drossel.

Als der Wagen im Feldlazarett eintraf, stellte man fest, daß Sergeant Nirva keine Hilfe mehr brauchte. Er war den Heldentod gestorben (Stiefel, 70).

Sergeant Nirva stirbt freilich nicht einen Heldentod, wie der Erzähler-Fokalisierer dem Leser weismachen möchte, sondern er stirbt aus Habgier.

## 8.2 Arbeitsschälke und Pousseure

In der vierten Novelle hat der Protagonist, der Soldat Ahven, seinen Vorgesetzten, Stabsarzt Kola, um ein paar Urlaubstage ersucht, um seine Familie - eine Frau und sechs Kinder - aus der Evakuierung zurück in das wiedereroberte karrelische Grenzgebiet bringen zu können. In der ersten Hälfte der Erzählung wird Ahven durch den städtischen Kulturmenschen Doktor Kola fokalisiert. Ahven erzählt ihm von den kargen Verhältnissen im Wald. Der Fokalisierer Kola wundert sich, wie jemand ein solches Leben führen kann:

Kola selbst wäre, einem solchen Dasein ausgeliefert, verschmachtet und umgekommen, wenn nicht anders, dann vor Langeweile... Er war ein Mann der anderen, der alten und besiedelten Welt, ein Mann üppiger Parks und Gärten. Er liebte Fließend-

wasser und elektrisches Licht, Zentralheizung und druckfrische Zeitungen, ebene Gehwege und weiche Autopolster... (Stiefel, 74).

In der zweiten Hälfte der Novelle wird der Blickwinkel auf Ahven projiziert. Er führt einen inneren Monolog über seine Rückkehr in die Wildnis. Nur noch eine Sauna steht da nach dem Brand des Hauses. Seine Familie soll nächstens dorthin zurückkommen. Kasper Ahven ist ein passionierter Jäger, hat aber wegen des Kriegszustandes keine Waffe. Er macht jedoch eine Wanderung im Wald, findet die Leiche eines russischen Soldaten und neben ihm eine Waffe. Für ihn kann somit seine Lieblingsbeschäftigung, die Jagd, beginnen.

Diesmal hat der allen Verhältnissen trotzen Pikaro gewonnen. Inzwischen hat aber Doktor Kola über das Schicksal der Familie Ahven nachgedacht: "Von ihm stammte die Idee, Kasper Ahven mit vereinten Kräften eine neue Behausung, ein Kameradschaftshaus, zu errichten" (Stiefel, 84). So entsteht aus massiven Kiefern ein Wohnhaus für die Familie Ahven im Wald. Die 'Ironie des Schicksals' oder die strategische Kurzsichtigkeit Doktor Kolas und die ungelenkte Satire auf der Textebene wird erst gegen Ende der ganzen Novellensammlung enthüllt. Dann herrscht schon Frieden, aber nach den neuen Grenzübereinkünften liegt der stattliche Neubau, ungeachtet dessen, daß er schon verbrannt ist, geographisch nicht mehr auf finnischem Gebiet (Stiefel, 171).

Aber zurück in die Mitte der Sammlung und zum Kriegsgeschehen. In der fünften Novelle trifft man einen klassischen Pikaro, den 'Arbeitsschalk' Norppa:

Juhani Norppa, ein Veteran Mitte der Vierziger, war in seiner Jugend Freiheitskämpfer in Ostkarelien und Estland gewesen. Im Lauf der Jahre auf neue Gedanken gekommen, war er dann aber, soweit es sich machen ließ, seine eigenen Wege gegangen. Zu Beginn des Krieges war er aus eben diesem Grund vor der Grenzlinie wie angepflockt stehengeblieben. Er sei schon einmal dort gewesen, wohin es jetzt gehe, und damals habe, wie es in dem bekannten Lied heiße, nur zu bald ein Quartierwechsel angestanden. Und er sei ein Logiergast, dem man gewisse Dinge nur einmal zu sagen brauche (Stiefel, 89).

Daraus, wie auch im Fall der vierten Novelle, geht hervor, daß an Stelle des wiederum im Konjunktiv wiedergegebenen Textes des Er-Erzählers ein Ich-Erzähler treten könnte.

Norppa wird an den entlegensten Ort, nach Ostkarelien geschickt, und er baut mit dem niedrigsten Tagelohn der Armee eine Kirche für die neuen Bürger in der zu erobernden Gegend. Diese Erzählung ist ein Beispiel für "gelente Satire": "A character may represent an ideological position through his way of seeing the world or his behaviour in it, but also - like Raskolnikov - through explicit discussion of his ideology" (Rimmon-Kenan, 83). Die Novelle enthält didaktische Züge, die aber nie den Erzählhorizont des Protagonisten überschreiten, sondern nur an den Common Sense des in diese Didaktik hinein kodierten Lesers appellieren.

In der sechsten Erzählung der *Stiefel der neun* wird das Zivilleben mit dem eintönigen Frontdasein des Stellungskrieges (1941-44) konfrontiert. Korporal Korppi lernt auf der Straße eine Dame kennen, bei der er seinen Urlaub verbringt. Die Erzählung ist anfänglich in Gesprächsform geschrieben, durch Dia-

loge wird die Person Korporal Korppis vorgestellt, daneben geben verschiedene, vom Krieg geformte Figuren die allgemeine Atmosphäre wieder. Korppi kehrt zurück auf seinen Feldposten, in eine entlegene, von der zentralen Kriegsführung vergessene Feldwache, wo er seine Zeit durch Schachspielen mit seinem vorgesetzten Leutnant totschiagen muß. Korppis Schelmerei besteht in seiner Überlebenskunst. Der Aufenthalt bei der kultivierten Dame zeigt einen Pousseur wider Willen, der aber mit den geringsten Beschwerden rechnet und dementsprechend seinen Aufenthaltsort während des Urlaubs wählt. Doch will es der Plot der Erzählung, daß für Korppi sein Frontdasein ein stupides, nie mit einem Matt endendes Schachspiel bedeutet. Die Suche nach einer Erzählperspektive auf der Textebene wird hierbei überflüssig, da der Leser, mit fünf vorher erzählten Geschichten gestärkt und zum Superleser dieses Werkes emporgewachsen, selber die pikareske Erzählecke heimsucht, "das Gelesene versteht" (Rimmon-Kenan, 119) und seinen Erwartungshorizont auf die letzten drei Erzählungen mit ihren Ideologien, vorgegeben durch Haanpääs Welteinsicht und Sprache, zuspitzt.

In der siebten Erzählung werden die durch den Krieg gestörten zwischenmenschlichen Beziehungen dargestellt, genauer: Ein junger Rekonvaleszent, der Soldat Nokkanen, trifft seine frühere Freundin, die zur Zeit Krankenschwester an der Front ist und ihn jetzt bei Gelegenheit zu sich ins Spitalzimmer einlädt, deren neuer Ehemann aber das Beisammensein durch sein plötzliches Auftauchen zerstört. Die im Werk nicht-verbalisierte Fokalisierung, die Färbung aus dem Blickwinkel des Erzähler-Fokalisierers, erweckt die *intentio lectoris*, unabhängig vom Zeitgeist, in dem der Leser lebt, diese Satire und den zu einer einzigen Pikarowelt gewordenen Krieg zu verurteilen. Aus dem Blickwinkel der Satire betrachtet man jetzt nicht männliche Kriegsführende, sondern die Moral der 'Lottas' - der Mitglieder einer halb-militärischen Frauenorganisation, die freiwillig am 2. Weltkrieg teilnahmen<sup>99</sup>.

In der achten Erzählung wird durch eine Pokerspielhöhle die Entfremdung der gewöhnlichen Soldaten von der Realität dargestellt. Im Spielen vergeht dem Gefreiten Jaara der letzte Kriegswinter, in dem die ersten Friedensgerüchte in Umlauf gebracht werden, bis daß der große Rückzug aus Karelien beginnt. Der Erzähler-Fokalisierer betrachtet jetzt von außen, aus der Vogelperspektive, das ganze Kriegsgeschehen, die gelenkte Satire richtet sich gegen den Unsinn der Kriegsführung überhaupt. Der Gefreite Jaara ist in den Händen eines allwis-

<sup>99</sup> Haanpääs Kritik der Moral der Lottas basiert auf einer typischen männlichen Einstellung dieser Organisation gegenüber, die aus energischen und einsatzbereiten Frauen bestand. Diese Macho-Einstellung ist bis in die 80er Jahre typisch gewesen, wonach eine Rehabilitierung unternommen wurde. Haanpääs eigene Frau, Aili Haanpää hätte als eine energische Persönlichkeit gerne als Lotta fungiert, aber Haanpää verbot es brieflich: "Deine Lotta-Gedanken sind natürlich gut, falls eine Abenteuerlust in dir erweckt worden ist". (19.1.1941) (Karonen 1985, 221).

Doch jüngst wird in Pia Olssons Untersuchung *Mythos und Erfahrung. Lotta Svärd im Krieg* (2005) gezeigt, daß es von 95 000 Lottas im Fortsetzungskrieg über 1100 Fälle gab, wo die Frauen wegen „schlechten Benehmens“ entweder nach Hause geschickt oder zur Entlassung aufgefordert oder entlassen wurden. Gestraft wurde, wer ein auffallendes Benehmen zeigte, eine Geschlechtskrankheit hatte oder schwanger geworden war (Tulonen 2005, A6).

senden Erzählers ein willenlos Agierender, der aber nicht sicher sein kann, ob sein "informierter Leser"<sup>100</sup> jederzeit dieselbe Meinung über die Nützlichkeit dieses Krieges mit ihm teilen wird.

Die neunte und letzte Erzählung befaßt sich folgerichtig mit der Heimkehr der Truppenkolonnen aus Ostkarelien. Der Erzähler aber hat a priori die Gedanken seines informierten Lesers erraten, und wenn der Gefreite Lehto, nach einer komplizierten Rückkehr in die Heimat, seinem Nachbarn, der den Sinn des Kriegs in Zweifel zieht, und der Ansicht ist, daß der Krieg habe geführt werden müssen, widerspricht (Stiefel, 173), läßt der Erzähler verschiedenen Meinungen freien Raum. Der Erzähler-Fokalisierer hat seinem Leser, - einer 'theoretischen Konstruktion' -, welcher, wie es bei einem Klassiker der Fall ist, in verschiedenen Zeiten unter den verschiedensten Bedingungen das Werk liest, und unter Bedingungen, die ein immer neuer Rahmen der Intertextualität dem Werk stellt, Perspektiven gelassen, für oder gegen den Krieg zu sein. Der Leser kann mit dem Nachbarn von Lehto, der ebenfalls ein Zivilist ist (ob ein pensionierter Veteran aus dem ersten Weltkrieg oder ein ebenfalls kurz vorher aus dem Dienst Entlassener, sei dahingestellt) einer Meinung sein oder mit Lehto den Krieg verteidigen. Bei dem 'paradoxen Verhältnis' (Rimmon-Kenan, 123f) des Textes zu seinem Leser muß der Autor darauf achten, daß der Text nicht zu schnell und nicht zu eindeutig verstanden wird. Um den verfrühten Tod des potentiellen zu-Ende-Lesers zu verhindern, muß in einem offenen Kunstwerk Raum für möglichst viele Interpretationen gelassen und doch gleichzeitig darauf geachtet werden, daß das Einzigartige, nie Wiederholbare der Situation im Werk möglichst autark erhalten bleibt und blieb.

---

<sup>100</sup> "The Informed Reader" (Fish).

## 9 EIN ANGEPASTER PIKARO: MIKA WALTARIS *SINUHE DER ÄGYPTER*

Das Findelkind Sinuhe kam mit einem Binsenboot den Nil herunter und wurde von einem alten Weib im Unterschilf gefunden. So wird es als Sohn des Armenarztes Senmut und seiner Frau Kipa in der Stadt Theben adoptiert. Der Peritext des fast 800-seitigen historischen Romans *Sinuhe der Ägypter* in der finnischen Ausgabe lautet: „Fünfzehn Bücher aus dem Leben des Arztes Sinuhe ca 1390-1335 v. Chr.“. Sinuhe erhält die beste Erziehung: Zuerst unterrichtet ihn ein Priester, der armen Kindern in seiner verfallenen Veranda unweit des Hauses das Lesen beibringt. Dabei entdeckt Sinuhe, ganz ähnlich wie Felix Krull, daß er anders ist als die anderen Kinder. Sein Gesicht ist schmaler, die Haut heller und die Glieder schlanker. Später, im 11. Buch, wird 'simplicianisch' enthüllt, Sinuhe sei Sohn des Pharaos und von dessen Lieblingsfrau Teje, und deswegen von der Nebenbuhlerin insgeheim den Nil hinunter geschickt worden.

Sinuhe erhält eine Ausbildung zum Arzt und wird Schüler im 'Haus des Lebens' im großen Ammontempel, einer Art Universität, wo er nach dreijährigem Studium zuerst zum Ammonpriester geweiht wird. Seine Freunde sind Haremhad, Sohn eines Käsemachers und Kriegers, der später Pharaos wird, sowie Thotmet, der - auch geschichtlich belegte - Künstler, der später als Hofkünstler Echhnatons eine erste realistische Kunstrichtung in Ägypten begründen wird. Die erste Initiation in die Welt erfährt Sinuhe bei den Weiheverhandlungen zum Priester, wo Gott Ammon von den Geweihten geschändet wird und Sinuhe seinen Glauben an die Götter verliert. Auf Grund seines Priestergelübdes aber erhält er Zutritt zu weiteren Studien, er spezialisiert sich zum Schädelbohrer. Dabei kommt es zu einer zweiten Erkenntnis: Er sieht ein, daß die Arzneikunst der Zeit und alles Heilen auf alten Schriften und Aberglauben beruht, und keine Fragen über den Sinn der Methoden gestattet sind. Nach den Studien kommt es für Sinuhe schließlich auch noch zu einer dritten Erkenntnis: Während seines Studienaufenthaltes im 'Haus des Lebens' hat sich die Hauptstadt Theben verändert: Alles ist unruhig, es herrscht eine Dekadenzstimmung und der große Pharaos Amenhotep III. liegt im Sterben (1377 v.Chr.). Sinuhe hilft dem königlichen Schädelbohrer im Palast am Sterbebett des Pharaos und erhält seinen ersten

Lohn, kauft sein erstes Haus und den Sklaven Kaptah, der ihn als pikaresker Partner auf niederer Ebene durch den Roman begleiten wird. Somit beginnt das schelmenhafte Auf und Ab in seinem Leben, die Fallhöhe wird vom Leichenwäscher im 'Haus der Toten' bis zum Arzt des Pharaos, vom Spion in verschiedenen Ländern bis zum mehrfachen Mörder, zu einem Mörder des Pharaos.

Die Beschreibung der Dekadenzstimmung in Theben fällt zusammen mit Sinuhes erster Bekanntschaft mit Frauen, mit der Kurtisane Nefernefernefer, in deren Haus uns der Topos vom 'Gastmahl eines Trimalchio' wiederbegegnet. Nefernefernefer beraubt Sinuhe um sein Vermögen, sein Haus und seine Sklaven sowie um sein Erbe, um Senmuts und Kipas Vermögen und schließlich um ihr Grab, das sie sich in der Stadt der Toten eingerichtet haben, wie um das Geld, womit ihre Leichname nach dem Tod für die Reise ins westliche Reich einbalsamiert würden. Als Sinuhe nach den geizigen Liebesstunden bei Nefernefernefer zum Haus seines Vaters eilt, haben seine Eltern Selbstmord begangen, im guten Glauben, triftige Gründe hätten Sinuhe zu seinen Taten gezwungen (Sinuhe, 134). Nachdem Sinuhe seine Eltern ausgeplündert und in den Tod getrieben hat, erlebt er die größte Fallhöhe seines Lebens: um seinen Eltern einen letzten Dienst zu erweisen, bittet er die Leichenwäscher der 'Stadt der Toten', ihnen gegen das billigste Einbalsamieren seiner Eltern mit seiner Arzneikunst während der Balsamierungszeit dienen zu dürfen. Er lebt einen Monat in der Umgebung von Leichendieben, -verhöhnern, -schändern und Nekrophilen, ohne selber auch nur ein Hemd zu besitzen.

Der unerfahrene Sinuhe handelt hier wie ein 'reiner Tor' vor einer ihm allzu überlegenen Gesellschaft.

Doch kommt Sinuhe wieder durch einen Grabraub mit einem Dieb zu Geld. In Theben ist Sinuhes Ruf jedoch ruiniert, und damit beginnen seine Abenteuer in anderen Ländern, zuerst in Syrien. Im fünften Buch lebt er in der syrischen Stadt Simyra, lernt babylonisch, führt eine Berufspraxis, gedeiht durch seine ägyptische Heilkunst und wird berühmt. Jetzt legt er das mit Hilfe des listigen Kaptah geschaffene Geld klug in Kaufhäusern und Schiffen an und wird wieder vermögend.

In Syrien entflammen Grenzkriege zwischen den Khabiren und ägyptischen Truppen, unter der Leitung von Haremhab, dem Jugendfreund. Jetzt beginnt Sinuhes Laufbahn als trickreicher Arzt und Spion im Dienste von Haremhab. Am Hof des babylonischen Königs Burraburiasch findet jährlich ein Karneval statt, ein „Tag des falschen Königs“. Kaptah wird Stellvertreter des Königs, benimmt sich dabei närrisch und drollig (Sinuhe, 237) und wird zum Tode verurteilt. Gleichzeitig lernt Sinuhe im Frauenhaus des Königs eine aus Kreta geraubte Tänzerin kennen, die sich, von ihm vermeintlich bedängt, mit einem Messer verteidigt, weil sie ihrem Gott geweiht ist. Sinuhe gelingt es, sie und den zum Tode verurteilten Kaptah zu retten, indem diese sich scheinot stellen und in einem Sarg aus dem Haus des Königs hinausgeführt werden. So beginnt im siebten Buch die Reise durch das Land der Chatti nach Kreta, während Sinuhe für Haremhab wieder Spionagedienste leistet. Im achten Buch wird Meneas Schicksal in Kreta erzählt. Das Buch ist vielleicht das Eindrucksvollste des



ganzen Werkes, und in seiner erzählerisch-genialen Gestaltung des Schauervollen mit dem Kapitel in Dumas' *Graf von Monte-Christo* vergleichbar, wo Dantès Flucht aus dem Inselgefängnis in einem Totensack geschildert wird<sup>101</sup>: Minea ist es schon vorbestimmt, ihr Leben lang, als Priesterin des Gottes von Kreta ins „Dunkle Haus“, Gott dargebracht zu werden, in einem Haus, das niemand außer dem alten Priester Minotauros kennt. Doch sie erwidert Sinuhes Liebe und verspricht, als erste dahin Gegangene zurückzukommen. Nach einem glanzvoll-kultischen Festzug, begleitet von betenden Menschenmengen und nach den zeremoniellen Weiheritualen verschwindet Minea mit Minotauros in das „Dunkle Haus“, worauf Minotauros nach einer Weile allein und unbemerkt durch eine Nebentür zurückkehrt. Vergebens wartet Sinuhe auf ihre Rückkehr, wie geschworen, und faßt verzweifelt Mut, um mit Kaptah durch Ränke und Schliche als die ersten lebenden Fremden in das 'Dunkle Haus' einzudringen. Nach innen gelangt erweist sich das Haus aber als Labyrinth, dessen Gänge sie mit Hilfe eines ausgewickelten Garnknäuels markieren. Die Gänge führen ans Meeresufer, und auf dem Weg ins Innere finden sie mehrere halbvermoderte Frauenschädel. Am Ufer angelangt finden sie zudem Reste einer Riesenschlange, die einst lebendig in die unterirdische Meeresgrotte getrieben und eingesperrt zum Gott Kretas erkürt worden war, und der man monatlich als Mahlzeit die schönste Jungfrau oder den untadeligsten Jüngling opferte. Das Staatsgeheimnis Kretas aber ist, daß die Schlange, der Gott Kretas, schon seit Monaten tot in der Grotte liegt. Sinuhe und Kaptah erkennen die von Minotauros getöte- te Minea einzig am silbernen Haarnetz, da sie bereits von Seekrabben unkenntlich gefressen worden ist.

Sinuhe und Kaptah kehren nach Simyra zurück, wegen des klug angelegten Geldes ist Sinuhe wieder vermögend. Doch ihn zieht es zurück nach Ägypten zu Haremhab, um ihm seine Spionagetätigkeiten zu erläutern:

Das Schiff legte an einer mir wohlbekanntem steinernen Uferstelle an. Alles war wie einst, und ich war nur wenige Straßenecken von dem Platz entfernt, wo ich, nicht ahnend, daß ich einst als Erwachsener das Leben meiner Eltern zerstören würde, meine Kindheit verbracht hatte. Beim Gedanken daran begann der Sand der Zeit, der sich inzwischen auf die bitteren Erinnerungen gehäuft hatte, sich wieder zu bewegen. Ich hätte mich am liebsten versteckt und mein Gesicht verhüllt; ich empfand keine Freude... (Sinuhe, 349f).

Somit empfindet der pikareske Autobiograph Reue. Demzufolge läßt er Kaptah ein Haus im Armenviertel kaufen, er will sich als Armenarzt im väterlichen Armenviertel betätigen. Der erste Teil des Romans hört damit auf, daß Sinuhe in der Weinstube „zum Krokodilschwanz“ eine nicht mehr ganz junge Weinstubenwirtin kennen lernt. Diese normale, warmherzige und weibliche erwachsene Frau Merit wird seine einzige würdige Liebesbeziehung. Die Frucht dieser Liebe ist der Sohn Toth, den Merit aber vor Sinuhe verheimlicht und als den Sohn ihrer Freundin ausgibt. In späteren Episoden führt sie den

<sup>101</sup> Von dem französischen Geschmack und von der französischen Wertschätzung von *Sinuhe* zeugt der Titel des ersten Teils in der französischen Ausgabe: „Minéa“ (Vuorenpää-Video 1995).

Sohn auf Reisen mit, - der implizite Erzähler des Romans scheint anzunehmen, daß der implizite Leser es schon vor der Enthüllung des wahren Sachverhalts weiß, wer der Vater ist. Diese Art des Bloßstellen-Müssens ist exemplarisch für Sinuhes Einfalt und Naivität, die von den anderen Protagonisten immer wieder als Dummheit interpretiert wird. Im Gegensatz zu Felix Krull beispielsweise überschreitet der Autobiograph Sinuhe beim erzählen nie sein jeweiliges Wissen. Es gibt keine Prolepse im Text, der alte schreibende Erzähler Sinuhe läßt sein Leben sukzessive noch einmal dadurch entstehen, daß er sich vollkommen auf die jeweilige Präsenz konzentriert.

Im zweiten Teil, ab dem 10. Buch, halten Haremhab's Soldaten in Theben Einzug. Haremhab ist aus dem Land der Chatti zurück, er und mit ihm der Arzt Sinuhe werden vor den Pharao befohlen, vor einen Herrscher, den Sinuhe „liebt, obwohl er verrückt ist“ (Sinuhe, 387). Mit dem Pharao ist Echnaton (1374 oder 1377-1358 v.Chr.) gemeint, der in die Geschichte als ‚Ketzerpharao‘ eingegangen ist und der durch den Sturz des Gottes Ammon einen Monotheismus und dessen Ersatz durch den Sonnengott Aton einzuführen versuchte. Sinuhe disputiert mit Haremhab:

‘Aber’, wandte ich ein, ‘Ammon ist ein hassenswerter Gott, und seine Priester haben das Volk lange genug im dunkeln gehalten und jeden lebendigen Gedanken erstickt, bis niemand mehr ein Wort ohne Ammons Erlaubnis zu äußern wagte. Aton dagegen verspricht Licht und Leben frei von Furcht, und das ist eine große Sache, eine unglaublich große Sache, Freund Haremhab’ (Sinuhe, 388).

Die neue Religion erscheint hier als Vorläufer des Christentums, aber sie könnte auch als ein erster Ansatz der Demokratie, auch des Kommunismus gelten. Im ersten Kapitel des 10. Buches findet sich im Originalwerk ein Beleg dazu, der in der deutschen Ausgabe (1976/1988, 389) weggelassen worden ist. In der finnischen Ausgabe sagt Haremhab:

Solange der Mensch Mensch bleibt, solange es den Willen nach Besitztum gibt, es Eifer, Angst und Haß gibt, solange es verschiedene Hautfarben gibt, verschiedene Sprachen und Völker, so lange bleibt der Reiche reich und der Arme arm, und der Starke wird den Schwachen beherrschen und der Schlaue den Starken. Aber dieser Aton will alle gleichmachen, so daß der Sklave vor ihm gleichwertig ist wie der Reiche. Der gesunde Menschenverstand sagt, daß so etwas Torheit ist, und diese Sache ist so klar und offenbar, daß ich darüber gar nicht sprechen will, weil sie mich stört und traurig auf meine Gedanken wirkt (Sinuhe 1945/2001, 387).

Haremhab und Sinuhe werden enge Freunde Echnatons und Sinuhe wird zum Königlichen Schädelbohrer ernannt. Im 5. Kapitel kommt es zu einer Volkserhebung zwischen der Bevölkerung und dem ‚falschen‘ Pharao, mit der Folge, daß der Pharao eine eigene Stadt, Achetaton gründen will, die ‚Stadt der Himmels-höhe‘.

Sinuhe wird dort zehn Jahre verbringen, Kaptah, jetzt ein freier Mann, lebt weiter in Theben und verwaltet Sinuhes Vermögen, schaut nach seinen Vorteilen und nach einer eigenen Wirtstube. Sinuhe aber besucht Theben, wo immer noch die alten Ammonpriester wirken. Bei diesen Besuchen wird er zum Anpasser und hängt sein „Mäntelchen nach dem Winde“. Kaptah, der schlauere

Pikaro, macht gute Erntegeschäfte und zieht auch Sinuhe in seine dubiosen Geschäfte hinein. Sinuhe, der ja ein Stiefbruder des Pharaos ist, wird in Theben vom Priester Hrihor in eine Verschwörung gegen Echnaton hineingezogen, mit dem Auftrag, den Pharaos durch Arzneimittel zu töten. Bis es aber so weit ist, schildert der Autobiograph Kriege und ausführlich den Hunger in Ägypten, sowie die Zerteilung des Reiches, was eine Volksverschwörung verursacht. Theben wird niedergebrannt, Sinuhe verliert sein Haus und die Ammonpriester schlagen vor seinen Augen „dem kleinen Toth den Schädel ein und töten mit ihren Speeren Merit“ (Sinuhe, 580). Sinuhe, der sich noch kurz zuvor ganz im Stil von Goethes *Faust* gewünscht hatte, die „Zeit möge aufhören, weiterzurinnen, der Augenblick verginge nie“ (Sinuhe, 461), verliert hiermit alles, was ihm teuer ist, Frau und Sohn. Und so reift in ihm der Gedanke, sich zu rächen und er folgt jetzt dem Auftrag, den Pharaos zu ermorden, um sein „Maß voll zu bekommen“ (583). Er kehrt zurück nach Achetaton, in eine fast ausgestorbene Stadt. Der Pharaos lebt noch, aber Haremhab und Priester Eje teilen schon untereinander die Macht auf. Sinuhe erweist sich wieder als ein naiver, kleiner Pikaro in der Gesellschaft der größeren Schelme:

Ich aber hockte am Boden und hörte ihrem Gespräch zu und wunderte mich über die Herzen der Menschen, da diese beiden die Kronen unter sich verteilten, obgleich Pharaos Echnaton noch lebte und im Zimmer nebenan atmete (Sinuhe, 589).

Endlich stirbt Pharaos Echnaton, und es ist Sinuhe, aus dessen Hand der Pharaos das Gift entgegennimmt, aus der Hand des vermeintlichen Freundes, und das ist die größte Schandtats von Seiten des Pikaros, der sich zwar rächt, aber dabei kaltblütig berechnend den Freund tötet.

Der Romaninhalt verschiebt sich jetzt zu den Schauplätzen des Kriegs, den Haremhab gegen die Hethiter im Land der Chatti unternimmt, und woran Sinuhe als Arzt teilnimmt. Der nächste Pharaos Tutanchamon stirbt jung, und im letzten Buch „Haremhab“ wird der Grund gelegt für Sinuhes künftige Verbannung. Sinuhe lebt in Theben, wieder in Armut. Noch einmal aber zwingt ihn Haremhab, eine Mordtat auszuüben. Er soll den hethitischen Prinzen Shubattu töten, der unterwegs nach Ägypten ist, um sich mit der legitimen Pharaonentochter Prinzessin Baketamon zu vermählen, und mit ihr den Thron zu besteigen. Sinuhe kann der Erpressung Haremhabes nicht entrinnen, ihn verbindet mit Eje und Haremhab das gemeinsame Verbrechen. In den letzten Kapiteln des Mammutwerks lebt Sinuhe wieder als Armenarzt und führt Zwiegespräche mit sich selber. In egozentrischer Überheblichkeit erinnert er sich an Merit und den kleinen Toth: „Ich bewahrte sie in meinem Herzen, in dem Bewußtsein, daß sie hatten sterben müssen, damit mein Maß voll und ich einsam würde“ (Sinuhe, 725). Er büßt durch Reue und versucht, das arme Volk zur Rückkehr zum Aton-Glauben zu überreden. Zeitweilig ist er Straßenprediger, womit der Autor Mika Waltari ein spätes Thema seines Werks *Felix der Glückliche* vorwegnimmt. Haremhab wird bald Pharaos werden, lädt Sinuhe zu sich und bittet in seiner Einsamkeit um Freundschaft. Sinuhe, von der neuen monotheistischen Aton-Religion durchdrungen, fordert, den Monotheismus aufzugeben, was aber ihre

Beziehungen zerstört. Mit den Jahren wird Sinuhe immer unzufriedener, er erzählt in seiner Verbitterung jedem Schlechtes über den Pharaon. Dieser wird auch mit dem Alter mißtrauisch, und, um einen Gegner weniger zu haben, verbannet Haremhab Sinuhe ins Land Punt mit der Begründung, jene Küstengegend sei öde und verlassen, und

//...//dort kannst du nach Belieben den roten Fluten des Meeres und dem schwarzen Wüstenwind Reden halten und von den Bergen herab den Schakalen und Raben und Schlangen predigen (Sinuhe, 745).

## 9.1 Die Erzählstruktur

Sinuhe lebt in seinem Exil das Leben eines reichen Mannes mit einer alten ägyptischen Haushälterin. Diese bittet ihn auch, sein Leben niederzuschreiben. Er hat bis zum Moment der Niederschrift mehrere Jahre in der Verbannung gelebt, das Schreiben, das nur um seiner selber willen geschehen soll, soll ihn trösten:

Doch segne ich die Papyrusblätter und den Schreibstift, die mich wieder zu einem kleinen Kinde werden ließen, das in einem Binsenboot stromabwärts segelt, ohne schon um das Leid des Lebens und um die Qual der Erkenntnis zu wissen. //...// Diese Bücher habe ich, Sinuhe, der Ägypter, nur meinetwegen geschrieben. Nicht um der Götter noch um der Menschen willen und nicht, um meinen armseligen Namen zu verewigen, sondern zum Troste meines armen, betrübten Herzens, das sein Maß voll bekommen hat. Denn ich darf nicht hoffen, daß mein Name durch das Niedergeschriebene bewahrt werde, da ich ja weiß, daß die Wächter nach meinem Tode alles, was ich geschrieben, zerstören werden //...// denn nach allem, was ich erlebt, ersehne ich nicht die Unsterblichkeit meines Namens (Sinuhe, 751).

Wenn man den pikaresken Schreibanlaß zusammenfaßt, ergibt sich folgendes: als Lazarillo seine Apologie verfaßt, schreibt er zwar räumlich von der Gesellschaft nicht isoliert, aber im inneren Exil, in der Erwartung, verstoßen zu werden. Simplicius ist auf einer Südseeinsel, zwar in paradiesischen Verhältnissen, wenn er bereuend seine Abenteuer auf den Palmblättern niederschreibt. Felix Krull schreibt seine Memoiren nach einem Gefängnisaufenthalt in völliger Zurückgezogenheit, um sich und mit der Zeit auch vermehrt sein Publikum zu unterhalten (VII, 293). Sinuhe seinerseits beteuert redselig in der Verbannung, daß er durch das Niederschreiben sein Leben nochmals erlebe, losgelöst von der hoffnungslosen Gegenwart.

Doch zurück zum Anfang des Buches: Sinuhe schreibt das erste Kapitel im Präsens. Pharaon Haremhab gegenüber aufgrund seiner Verbannung verbittert, sieht er jetzt ein, daß sein Schicksal eine späte Rache des Pharaos Echnaton ist. Ein weiteres Motiv für das Schreiben ist eine 'Selbstreinigung'; er 'wägt sein Herz mit einer Rohrfeder'. Die Sehnsucht ist schließlich das stärkste Motiv:

Doch bevor ich mein Buch zu schreiben beginne, soll mein Herz sein Weh klagen, denn so klagt mein von Trauer schwarz gewordenes Herz, das Herz des Verbannten: Wer einmal das Wasser des Nils getrunken, der sehnt sich zurück zum Nil. Kein anderes Wasser auf Erden kann seinen Durst mehr löschen (Sinuhe, 13).

Im Konditional schreibt er darüber, wie es wäre, wenn er zurückgehen könnte:

Meinen goldenen Becher würde ich gegen den Lehmkrug eines Armen tauschen, wenn mein Fuß noch einmal die weiche Erde des Landes Kemet betreten dürfte (Sinuhe, 13).

Im Präsens sieht er sich gleichzeitig in Ägypten und im Exil:

Der Nil überfließt, wie Edelsteine steigen die Städte aus den grünen Fluten, die Schwalben kehren zurück, die Kraniche waten im Schlamm, aber ich weile in der Ferne (Sinuhe, 13).

Wenn Sinuhe, wie er beteuert, an niemanden als an sich selber seine Erinnerungen adressiert hat, könnte man dafür die Bezeichnung 'autobiographischer Monolog' von Dorrit Cohn verwenden, dessen moderner Klassiker Albert Camus' *Der Fall* (1958) ist. Jyrki Nummi schreibt darüber:

Mit Hilfe des autobiographischen Monologs wird ein betont stilisierter und rhetorischer Effekt geschaffen, denn ein Schreiben des eigenen Lebenslaufs für sich selber würde psychologisch nicht glaubwürdig wirken. Oder besser gesagt: es scheint glaubwürdig nur, wenn der Sprecher mit seiner Erzählung ein spezielles Ziel verfolgt, wie ein öffentliches Bekenntnis oder eine Selbstberechtigung (Nummi 2002, 176).

In Sinuhes Autobiographie ist kein anwesender Narratee, kein 'Leser' zu finden, und im Erzählduktus fehlt es auch an einem inneren Zuhörer des Narrator-Erzählers, der beispielsweise durch Wendungen wie „...sagte ich mir selber“ ausdrücklich den Empfänger der Erzählung unterstreichen würde (Nummi 2002, 177).

Sinuhe schreibt im Präteritum. Er benützt Dialoge und zitiert die Sprechpartner wortwörtlich. Sein auktorialer Erzählzugriff nähert sich dem auktorialen Erzählen, aber seine Ausbildung zum Ammon-Priester und zum Arzt legitimiert den allwissenden Horizont. Nach Juha Rikama und Markku Envall haben die Forscher die Nähe des Waltarischen Ich-Erzählers zum allwissenden Erzähler betont. Der Erzähler muß nach ihm belehrt und reiseerfahren sein, „ein Mann, aus dessen Blickwinkel vieles zu sehen ist“ (Rikama 1982, 225). Und Waltaris Romane zeigen „geschichtliche Einheiten, wie ganze Epochen und Kulturformen, //...// Wissenschaft, Kunst, Religion und Philosophie“ mitevozierend (ebd.). So wird die Aufgabe des Ich-Erzählers anspruchsvoll: Es muß eine Persönlichkeit sein, die glaubwürdig die Aufgabe bewältigt, die eigentlich dem allwissenden Erzähler gehört (Envall 1994, 200).

Sinuhe erfüllt seine Aufgabe als Chronist seiner Zeit, der implizite Erzähler des Romans ist eins mit dem Narrator Sinuhe. Aber in der Behandlung und Charakterisierung der anderen Protagonisten des Romans fokalisiert Sinuhe ganz aus seinem eigenen Blickwinkel: wir wissen nicht, wie beispielsweise Nefernefernefer, Merit oder Echnaton 'objektiv' sind und welche Motive sie in ihrem eigenen Leben zu ihren Taten trieben. Sinuhe kann ja auch ein unzuverlässiger Erzähler sein (Rimmon-Kenan 1983, 101f). Man braucht ja nur das nächstliegende Geschichtswerk, beispielsweise Carl Grimbergs *Geschichte der Völker*

aufzuschlagen, um eine andere Ansicht von Echnaton zu erhalten. Für Grimberg war Echnaton „die erste Persönlichkeit der Geschichte“, „eine der merkwürdigsten und rätselhaftesten Persönlichkeiten, die je den Thron bestiegen haben, ein gefühlvoller, träumerischer Charakter, herzlich und glücklich in seinem Familienleben“ (Grimberg 1956, 151).

*Sinuhe* trägt das Merkmal des pikaresken Genres, der Autobiographie. Aber im Unterschied zu Thomas Manns *Bekenntnissen* weist *Sinuhe* keine Kluft zwischen dem schreibenden und dem Erlebenden auf, in jener Hinsicht, daß der alte Schreiber nachträglich durch kluge Bemerkungen seine Altersweisheit demonstrieren würde. In *Sinuhe* gibt es keine Prolepsen, *Sinuhe* konzentriert sich nur auf eine einmalige Episode.

## 9.2 *Sinuhes* Erbe

Mika Waltari (1908-1979) war vierzehn Jahre alt, als 1922 in Ägypten das Grab Tutanchamons gefunden wurde und er war sofort gefesselt davon. Seine Begeisterung für die ägyptische Geschichte wuchs mit den Jahren, und 1936 publizierte er ein Schauspiel „Echnaton, der aus der Sonne geborene“, in dem er die Person des problematischen Reformators behandelte und sich gedanklich zur möglichen Verwirklichung eines unbedingten Idealismus äußerte und wie dieser Versuch unausweichlich zur Tragödie wurde (Vuorenpää-Video 1995).

Während der dreißiger Jahre wurde Waltari als reaktionärer Parteigänger der Rechten abgestempelt. 1938 gab er seinen Beruf als Journalist auf und reiste nach Berlin, um die Ausstellung über Tel-el-Amarna zu besuchen. Dabei sah er auch zum ersten Mal die Statue von Nefertiti. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er fast alles über die ägyptische Geschichte gelesen und dieses Wissen wartete nur auf seine literarische Wertschätzung. Doch der zweite Weltkrieg brach los, Mika Waltari wurde mit der Aufgabe, Programme für die Presse und den Rundfunk zu gestalten, zum staatlichen Informationsdienst einberufen. 1942 wurden Waltari und V. A. Koskeniemi, Professor für Literatur und Lyriker, nach Deutschland geschickt. Auf Grund der Diskussionen mit den Gastgebern begann Waltari einzusehen, daß der von den Deutschen geführte Krieg nicht gut enden würde (Vuorenpää-Video 1995). Im Frühjahr 1945, unmittelbar nach dem Krieg, zieht sich Waltari in sein Sommerhaus in Hartola zurück und schreibt während dreieinhalb Monate *Sinuhe*, ohne Notizen. Im Zustand einer schöpferischen Ekstase entstehen an den besten Tagen 25 Seiten, an den schlechteren nur 15. Das geschichtliche, in der vorchristlichen Zeit angesiedelte Romanpanorama wird zum Vexierbild des Krieges, - als die Atombombe am 6.8.1945 in Hiroshima explodiert, schreibt Waltari gerade an den letzten Seiten des Romans.

Mika Waltari wurde einzelne Abstempelungen wie ‚Vielschreiber‘ und ‚Unterhaltungsschriftsteller‘ nie los. Nach dem Erscheinen des Romans im November waren die Kritiker ratlos gegenüber diesem umfangreichen historischen Roman. Raoul Palmgren sorgte dafür, daß Waltari keinen Literaturpreis des Staats in diesem Jahr bekam, wiewohl dieser unter acht Autoren aufgeteilt

wurde (Vuorenpää-Video 1995). Jedoch setzte sofort die Übersetzung des Romans ein, zuerst ins Schwedische, Französische, Norwegische, Dänische, Deutsche und 1949 ins Englische. Im September 1949 wurde *Sinuhe* in Amerika zum 'Buch des Monats' gewählt, nachher zum 'ersten Bestseller-Buch', welchen Titel es dann zwei Jahre behielt. 1953 wurde ein Hollywood-Film gedreht. In Finnland aber setzte sich die Geringschätzung Waltaris fort. Auch Waltaris Wahl zum Mitglied der finnischen Akademie im Jahre 1958 änderte daran in den akademischen literarischen Kreisen nichts.

Es seien kurz noch die weiteren geschichtlichen Romane Waltaris erwähnt: Ende der vierziger Jahre erscheinen zwei weitere pikareske Romane, die mit 'Doppelpikaros' als Protagonisten eine ähnliche Erzählstruktur aufweisen wie *Sinuhe*: 1948 *Michael der Finne*, worin die Reformationszeit bis 1527 mit den Augen eines finnischen Studiosus und seines treuen Freundes Antti Tykinvalaja geschildert wird, und 1949 dessen Fortsetzung *Der Renegat des Sultans*: Michael und Antti verweilen im Reich der Ottomanen, dabei wird durch die Dichotomien Ost-West, Katholizismus-Islam die „zweigeteilte Welt geschildert, wie unsere Welt während des Kalten Krieges“ war (Pirinen 1982, 194; Envall 1994, 275). 1952 erscheint *Johannes Angelos*, dessen Handlung ein Jahrhundert früher als das der Michael-Bücher geschieht, um 1453, als die Türken Konstantinopel erobern, was das Ende des Byzantinischen Reiches bedeutet. 1959 erscheint *Turms der Unsterbliche*, dessen Handlung während der Perserkriege ca 520-450 v. Chr. im mediterranen Kulturraum, in Sizilien spielt. *Turms* ist ein „Reise- und Entwicklungsroman“ (Envall 1994, 330) über einen Helden, der sich selber und sein Volk findet und der zum Volksführer wird. 1959 erscheint *Das Geheimnis des Reiches*, - das einzige Buch, das nicht auf Deutsch erschienen ist<sup>102</sup> -, das aus den 11 Briefen Markus Mezentius Manilianus' besteht, die im Frühjahr 30 n. Chr. geschrieben worden sind, und in denen die Geschichte Jesu von der Kreuzigung bis zur Himmelfahrt geschildert wird. 1964 erscheint *Minutus der Römer*, Waltaris letzter Roman und eine Fortsetzung des *Geheimnisses des Reiches*. Der Roman über den Sohn von Markus umfaßt die Zeitspanne von 46-79 n. Chr. Minutus wird in Rom mit Hilfe seiner Frau Senator, wird aber bei den Christenverfolgungen von Nero getötet, nachdem er im Senat die Christen verteidigt hat (Envall, 370).

Nach Ritva Haavikko erreichte Waltari seinen Erfolg in Finnland erst während der 1980er Jahre, „nachdem seine historischen Romane, einer nach dem anderen, zu Bestsellern aufgestiegen waren“ (Vuorenpää-Video 1995). Im Resümee seiner Untersuchung zu Waltaris Romanen, in *Der große Illusionist*, stellt Markku Envall über den 'phänomenalen' Schriftsteller fest:

Sie sind Grenzüberschreiter eines Maßstabs, Riesen der Kreativität, die den normalen Rahmen sprengen. Ihr Schicksal ist es, den Kult und den Gegenkult anzunehmen. Die Anbeter und die Widersacher bedingen einander und halten sich gegenseitig im Gleichgewicht. Mika Waltari ist das beste Beispiel des Typus in der finnischen Literatur und seine nächstliegende Entsprechung in der Weltliteratur ist Honoré de Balzac (Envall 1994, 393).

<sup>102</sup> Mika Waltaris historische Romane sind alle wenigstens im Verlag Bastei Lübbe erschienen.

*Sinuhe der Ägypter* ist international gesehen aufgrund der Übersetzungen in 30 Sprachen das bekannteste finnische Buch. Dessen ungeachtet oder möglicherweise deshalb muß festgestellt werden, daß das Buch zur Unterhaltungsliteratur gehört. Wenn Hans-Jörg Neuschäfer Alexandre Dumas' *Die drei Musketiere* und den *Graf von Montechristo* als „Meisterwerke des trivialen Genres“ (Neuschäfer 2002) einstuft, so darf man guten Mutes und gelassen der Meinung sein, daß *Sinuhe* und *Waltaris* historische Romane generell zu einem „gehobenen trivialen Genre“ gehören.



## 10 EIN PIKARESKER VERSUCH: OIVA PALOHEIMOS SPIEGEL

Im Vergleich zu Waltaris *Sinuhe* hat man es mit Oiva Paloheimos Werk *Der Spiegel* mit einem ganz andersartigen Fall des Pikaresken zu tun. Es ist 1946 erschienen. Der Erzähler-Fokalisierer in diesem Buch ist ein Erzähler, der über seine Protagonisten in jeder Hinsicht verfügt und dem Leser einen Don Quijoteartigen Helden und dessen schlaunen Freund in einer wechselvollen Handlung vorführt. Der Hauptprotagonist, Lampaanpää, ein reicher, Müßiggänger, will seine religiöse Idee von der Seele und vom Menschen als Spiegelbild Gottes den Menschen konkret dadurch weitergeben, daß er erfinderisch wird und eine Spiegelwerkstatt kauft, um mit seinem zum Kumpanen gewonnenen Freund "Seelenspiegel" zu verfertigen. Das Werk fängt mit einer im Glossen-Stil gehaltenen Diskussion des Hauptprotagonisten mit der Provinzialbehörde an. Der Protagonist will nämlich seinen schwedischen Namen in Lampaanpää ("Schafskopf") ändern, um möglichst nahe bei seinem Objekt, dem Volk, zu sein. Aber auf weite Strecken hin besteht das Werk aus langen Schilderungen dieser neuen Sektenreligion. Das Buch ist zum Teil als ein 'Gedankenbuch' zu verstehen, doch zwischen den 'simpliciadischen' Traktaten verläuft eine Handlung, die durch neue Protagonisten aus verschiedenen Blickwinkeln in ihrer Wirkung und Rezeption die dargestellte "Seelenreligion" beleuchtet. Ein externer Erzähler-Fokalisierer definiert die Handlungssituationen direkt, aber das Werk verfügt über unzählige Dialogstellen und hier und da auch über Stellen, in denen die Protagonisten ihre Gedanken im inneren Monolog wiedergeben.

Der explizite Pikaro des Buches ist Lampaanpääs Helfer, den Lampaanpää durch seine Beteiligung an der Spiegelwerkstatt aus dem Kneipenmilieu zurück in das bürgerlichere Leben holt. Lampaanpää hat in der Jugend Theologie studiert, aber das Studium abgebrochen. Wenn Lampaanpää die religiösen Traktate von einer hohen Warte aus wiedergibt, so wiederholt sie der Kumpan in seiner ordinären Sprache und legt sie dem Volk aus. Lampaanpääs Sektenreligion wird durch die Publizität, die verschiedene Rezipienten den kleinen Spiegeln und Traktatenheftchen geben, berühmt, und eine in einer großen Messehalle gehaltene Rede verursacht Kritiken in verschiedenen Zeitungen, die im Werk

wortwörtlich wiederholt werden. Der Kumpan spielt jedoch als Veranstalter und Helfer mit dem selbstgemachten Demagogen seine Verstellungen und Tricks, die er schließlich nicht aus Profilierung und Bösartigkeit veranstaltet, sondern weil er als eine Art Gottsuchender nicht von der Narretei Lampaanpääs überzeugt wird. Gegen Schluß des Romans, nachdem die Handlung eine Menge dramatischer Wendungen erfahren hat, erschießt sich der Kumpan selbst. Lampaanpää sieht seine eigene Dummheit ein und hört auf mit der Sekte. Zum Erzählduktus gehört es, daß die Geschehnisse nach und nach entlarvt werden, der Leser erfährt allmählich die Wahrheit. Wie im *Simplicissimus* erfährt der Leser erst am Schluß die Herkunft des Protagonisten. Nach dem Tod des Kumpan nämlich findet man seinen Paß mit der Angabe, daß es sich bei ihm um einen Theologiestudenten handelt.

Der Erzähler dieses Plots hat wieder einen 'Erzählhimmel'<sup>103</sup> statt einer 'Ecke' als Erzählhorizont gewählt. Dadurch hat er seinen Kummer darüber ausgedrückt, daß das Individuum im Jahre 1946 in Finnland wegen dem 'Druck der Massen', wegen der befürchteten Gefahr des Sozialismus, untergehen würde. Der Leser erhält einen Einblick in die zeitgenössische Diskussion, die gerade nach dem Krieg geführt wurde. Die satirische Schreibart ist direkt: Probleme werden dargestellt und zugleich im Text gelöst. Als Stilmittel auf der Textebene wie auch im Inhaltlichen kann eine paradoxe Verfahrensweise gesehen werden. Dazu einige Beispiele, die dem Text Humor verleihen: "Ohne zu wissen, daß er irritierend war, fragte er mild..."<sup>104</sup>. Lampaanpää, "der lange Gast war voll von kindlicher Dankbarkeit" (Spiegel, 10), "Die hyperfrommen Mönche erniedrigten sich damals dadurch, daß sie ihre mageren und schmutzigen Körper hoch hinauf auf die Säulen beförderten" (14f). Der Kumpan „sagte alle Bosheiten auch auf eine herzliche Weise" (32). Ein inhaltliches Paradoxon ist auch das Verhalten der im Surrealen schwebenden Werkstattleitung, von Lampaanpää samt Kumpan, im Gegensatz zum Realismus der Arbeiter, die gezwungen sind, zweckentfremdete Spiegel zu verfertigen und durch Narretei ihren Unterhalt zu verdienen (Spiegel, 88f). Die Verfahrensweise ist additiv zu nennen, indem die entgegengesetzten Meinungen nacheinander wiedergegeben werden. Am besten aber zeigen sich diese Gegensätze an einer vom Kumpan herausgegebenen Zeitung. Drei 'Männer der Ideologie' gründeten während der dreißiger Jahre eine Zeitung, jeder hatte eine verschiedene Weltanschauung. Der Dialektik entsprechend hätte der Ultra-Patriot gegen den Kommunisten schreiben müssen und umgekehrt, und der dritte Schreiber, der Vertreter der Zentrums-partei, hätte eine Synthese dargestellt. Auf diese Weise hätte die Bevölkerung gelernt, durch nur ein Zeitungsexemplar nachzudenken. Diese Dreieinigkeit in einer Zeitung aber überlebte die Zeit nicht, weil die Zeit nicht reif dafür war. Schon in der ersten Nummer klebte der Kommunist seinen Artikel, statt alle

<sup>103</sup> Annemarie Sancars Begriff „Zentralperspektive“, der allgemein den männlichen Blick auf die Welt bedeutet, kann als eine analoge Perspektive zu dem allwissenden, auktorialen Erzähler in der Literaturwissenschaft betrachtet werden. Vgl. [http://www.cdf-ch.org/text\\_1.html](http://www.cdf-ch.org/text_1.html). Diese Web-Seite kann nicht mehr geöffnet werden.

<sup>104</sup> Oiva Paloheimo: *Der Spiegel*, 1946, 6 (in finn. Sprache).

Artikel schön nebeneinander abzdrukken, auf den Artikel des Ultra-Patrioten. Die Symbolik liegt darin, daß erstens keine Zusammenarbeit möglich war und daß man eine ältere Schicht hervorheben und sich der patriotischen Nationalbewegung zuwenden konnte, sollte die oben daraufgeklebte kommunistische Schicht nicht gefallen (Spiegel, 74). Dieser Palimpsest symbolisiert die im ganzen Werk benutzte Verfahrensweise: nacheinander werden im Text eine Ideologie und deren Gegenteil vorgeführt, aber nur vorgeführt und nicht zu einer Synthese gebracht.

Nach Umberto Eco sind "offene Werke" solche, "die", wie Jonathan Culler in seinem Buch *Dekonstruktion* beschreibt, "den Leser auffordern, den Text durch die Lektüre zu schreiben. Es entsteht dadurch ein Wechselspiel von Freiheit und Zwang. Die festen Strukturen 'geschlossener Werke' lassen dem Leser allem Anschein nach keine Wahl, während die noch nicht realisierten Konstruktionen offener Werke zur Kreativität auffordern" (Culler 1982/94, 76). Es scheint im *Spiegel* von Paloheimo eine Art Textdominanz vorzuherrschen statt einer Leserdominanz. Wenn Lachen bei einem Witz das Zeichen des Erfolgs ist, so ist Nichtlachen ein Mißerfolg. Man lacht oder lacht nicht, aber man kann nicht lachen wollen. Bei einem Werk wie einem Roman spielt der Leser durch seine Reaktion eine entscheidende Rolle beim Determinieren der Struktur und der Bedeutung der Äußerung, d.h. des Textes. Hanns Zischler gibt in seiner Buchbesprechung einen Gedanken von Rolf Vollmann anlässlich Thomas Manns Joseph-Tetralogie wieder. Vollmann urteilt, Thomas Mann "leide unter einer maßlosen Selbstbezogenheit des Schreibens, welche Romane zeitige, bei denen der Leser eigentlich überflüssig sei" (Zischler 1997). Zum Roman von Paloheimo stimmt diese Aussage, nicht aber zu Thomas Mann als Erzähler überhaupt und im Besonderen als Verfasser der *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.

## 11 DER ABSURDE PIKARO: VEIJO MERIS *MANILASEIL*

Veijo Meris Roman *Das Manilaseil*, erschienen 1957, erzählt die Geschichte von Joose Keppiläs Transport eines zehn Klafter langen Manilaseils von der Front nach Hause, für seine Frau Elviira. Der Roman beginnt mit einer Hier-und-Jetzt-Situation, in welcher der interne Fokalisierer das Panorama begrenzt. Der Erlebende ist Joose Keppilä:

Mitten auf der Straße fand Joose Keppilä ein Seil. Anscheinend hatte es ein schlammiger Fahrer vom Nachschub verloren. Es war das einzig Brauchbare, Nützliche, was Joose während des ganzen Krieges unter die Finger gekommen war. Ein nagelneues Seil aus echtem Hanf, keins von diesen Papierdingern, ganz sauber, unbenutzt und unbeschädigt. Und beide Enden sogar gewickelt. Joose freute sich.<sup>105</sup>

Abgesehen von Jooses Dialog mit einem Radfahrer auf der Straße über Jooses mutmaßliche Absichten, sich aufzuhängen, und abgesehen vom Dialog im Unterstand, wo Joose das Seil den Kameraden vorführen muß, ist der Erzählhorizont derjenige Jooses. Von Interesse ist für ihn nur das Schicksal des Manilaseils. "Joose schaffte das Seil zu seinem Schlafplatz und verstaute es unter den Fichtenreisern. Zwei Monate lag es dort. Anfang Juni war Joose mit Urlaub an der Reihe" (Seil, 8). Die Kameraden binden das Seil um Jooses Bauch, das Hemd paßt noch einigermaßen und so beginnt für Joose die Heimfahrt. Der Leser erfährt nichts, was nicht Joose Keppilä gehört, gesehen und erfahren hat. Im Zugabteil kommt es zu einem Zwischenfall zwischen Kriegspolizisten und einem Soldaten, "einem unauffindbaren schläfrigen Dürren", den die Kriegspolizisten eines Stiefeldiebstahls beschuldigen und der aus dem Zug hinausbefördert wird. Die Szene ist ein Dialog, aber der Horizont der erzählerischen Wiedergabe ist Jooses. Er sieht heimfahrende Soldaten, einen Leutnant und drei Feldjäger, er hört, wie alle schreien und sich einander beschuldigen. Wenn der Zwischenfall vorbei ist, beginnt das Kartenspiel. Neben Bagatellen während der Zugreise, - der Zug erreicht eine Station, wo ausgiebig Rast gemacht wird, und

<sup>105</sup> Veijo Meri: *Das Manilaseil*. Aus dem Finnischen von Horst Bernhardt, Helsinki, 1986, 7.

Joose wechselt auch einmal das Abteil -, kommen beim Kartenspiel neue Elemente in diese Monotonie. "Auf der anderen Seite des Ganges saßen vier Gestalten, die sich ernsthaft unterhielten: sich von grausigen oder sonstwie seltsamen Kriegserlebnissen erzählten" (Seil, 38). Die Handlung im Zug könnte ab jetzt als eine Rahmenerzählung betrachtet werden. Diese 33 Seiten umfassenden Erzählungen über Kriegserlebnisse sind jeweils betitelt: "Die Geschichte vom Oberst und den erschossenen Schweinen", "Die Geschichte von den unwissenden Soldaten und wie sie hereingelegt wurden", "Die Geschichte von dem aufrecht gefallenen Feind und dem habgierigen Soldaten", und "Die Geschichte vom verrückten Feldwebel". Diese Einlagen, *mise-en-abymes*, Spiegeltexte oder hypodiegetische Erzählungen, haben in bezug auf die 'obere' Zugerzählung, auf die Diegesis, zwei der von Rimmon-Kenans erwähnten drei Funktionen der hypodiegetischen Erzählungen. Sie sind nicht aktional<sup>106</sup>, sondern befördern und führen die Handlung der ersten Ebene im weiteren einzig durch ihr Erzähltwerden, unabhängig von ihrem Inhalt. Hingegen wird durch diese Einlagen die Grausamkeit der Kriegsverhältnisse durch groteske Einzel- und Zufälle aus dem Frontdasein potenziert. Die explikative Funktion wird erfüllt, weil diese Kriegsgeschichten eine Antwort auf die Frage wiedergeben, wie man überhaupt in diese Situation - Jooses Zugreise während des Krieges - gekommen ist. Zudem erfüllen diese Einlagen auch die thematische Funktion: beide, diegetische und hypodiegetische Ebenen sind durch ein Analogieverhältnis aneinander gebunden, diesmal spiegelbildlich und variierend, als eine *mise-en-abyme* (Rimmon-Kenan, 92).

Nach diesen haarsträubenden Geschichten über Schweine, Leichen und Verrückte kann die Zugreise weitergehen. Der Fokus verschiebt sich auf die anderen Zugreisenden, da Joose auf den Fußboden gefallen ist, blau und gelb im Gesicht, fast ohnmächtig. Es folgt "Die Geschichte vom verrückten Feldwebel" (20 Seiten) und wenn der Zug Jooses Heimatbahnhof erreicht, wechselt der Erzähler-Fokalisierer:

Auf Jooses Heimatbahnhof wurde ein deutscher Soldatentransport aufgehalten. Er mußte warten, bis der Schnellzug aus Norden, aus der Gegenrichtung, vorbei war. Der Leiter des Transports war ausgestiegen und stolzierte den Bahnsteig auf und ab. Daß er der Verantwortliche war, sah man an der halbmondförmigen silbernen Dienstplakette auf seiner Brust. Den Abzeichen nach war er jedenfalls ein Offizier, wenn sich der Stationstelegraphist mit diesen deutschen Rangabzeichen auch nicht so auskannte (Seil, 87).

Alles geschieht jetzt durch den Fokus des Telegraphisten. Deutsche Soldaten machen Einkäufe am Bahnhof. Der Zug fährt endlich weiter, aber der deutsche Offizier, der als Letzter auf dem Bahnsteig stehen geblieben ist, verpaßt den Zug. Nach komplizierten Verhandlungen mit dem Telegraphisten erhält der deutsche Offizier eine Draisine und nach einigen merkwürdigen Wendungen, - Slapsticks, mit allen Raffinessen gewürzt - erfährt man, daß jemand vom entge-

<sup>106</sup> Der klassische Fall der aktionalen Funktion der hypodiegetischen Erzählungen ist die Märchensammlung *Tausend und eine Nacht*. Für Scheherazade gibt es nur eine Bedingung: Sie muß, um ihr Leben zu behalten, nur das Interesse des Sultans wachhalten. (Rimmon-Kenan, 93).

genkommenden Zug überfahren wurde: der deutsche Offizier, dessen Helm diesen aber beim Zusammenprall rettet:

Der Leiter des Transports stand im Range eines Majors. Seine Verletzung war so schwer, daß es Monate dauern konnte, bis er wieder imstande war, seinen Dienst zu versehen. Der deutsche Oberst, der an den Verhören teilgenommen hatte, wußte allerdings zu berichten, der Major werde wegen erwiesener Unfähigkeit von seinen Aufgaben als Transportoffizier suspendiert, zum Hauptmann degradiert und an die Ostfront geschickt (Seil, 103)<sup>107</sup>.

Nach dieser Episode kann die Heimreise Jooses weitergehen. Joose torkelt auf der Straße in Richtung seines eigenen Hauses, er stürzt kopfüber zu Boden, wälzt sich unter ersticktem Brüllen, seine Kinder finden ihn, endlich erreicht er sein Haus und wirft sich auf den Fußboden seiner Stube (Seil, 118). Die erschrockene Viira nimmt ein Messer und schneidet das einzige unversehrte Ding, das aus dem Krieg heimkommt, das für sie als Wäscheleine gebrachte Seil, in Stücke. Joose ist jetzt in Sicherheit und kann gesunden, Viira sorgt für ihn und bietet ihm in diesem Urlaub ein Leben auf dem Boden der Realität. Aber der Autor hat es noch nicht damit sein lassen. Den Abschluß des Romans bildet "Die Geschichte davon, wie die erste Bombe auf Finnland fiel", erzählt von Jooses Nachbarn.

In *Manilaseil* gibt es keinen allwissenden Erzähler, der Horizont überschreitet nie den Wissensstand des gewöhnlichen Soldaten und es gibt keine 'Panoramasätze' über den Krieg. Der Leser leistet die Arbeit und fügt das Gelesene in sein kohärentes Bild vom Krieg und Frontdasein. Dabei ergibt sich ein Kräftespiel zwischen dem impliziten Autor und seinem impliziten Leser: eventuell muß der Text vom gefühlsmäßigen und widerwilligen, an den heroisierenden Kriegsroman gewöhnten Leser gegen den Strich gelesen werden, wenn ein solcher durchschnittlicher Leser beispielsweise Väinö Linnas kurz vorher, im Jahre 1954 erschienenen Heldenroman *Der unbekannt Soldat* als die realistische und authentische Beschreibung des Krieges gelesen hat. *Das Manilaseil* appelliert an den Intellekt des Lesers, Bekanntschaft mit diesem Antikriegsroman der Moderne zu machen.

Wenn der Leser in Haanpääs *Die Stiefel der neun* noch positive Gesinnungen von Seiten des impliziten Autors oder die der von ihm verworfenen Ideologien aufsuchen konnte, so ist *Das Manilaseil* schon jenseits des ideologischen Diskurses. Als Axiom steht vorweg fest, daß der Krieg verwerflich ist, es geht nur darum, seine Absurdität vorzuführen. Veijo Meri, 1929 geboren, heute Mitglied der Finnischen Akademie, hat ein umfangreiches Œuvre von Romanen, aber auch von geschichtlichen Untersuchungen hinter sich, und nicht zuletzt hat er sich als scharfsinniger Interpret der eigenen Produktion erwiesen. Schon 1969 hat er eine plausible Erklärung zum allegorischen Gehalt Jooses gegeben:

<sup>107</sup> Aus diesem Textpassus geht hervor, daß jene deutschen Offiziere und Truppen, die nach Finnland geschickt wurden, dadurch eine Auszeichnung erhielten. Demgemäß sind diese Truppen aus dem Regime äußerst hörigen Leuten ausgewählt worden, da 'unbequeme Elemente' und Intellektuelle an die Ostfront u.ä. geschickt wurden.

Joose repräsentierte das offizielle oder geschichtliche Finnland, das sein Seil unverehrt durch den Tumult der Welt bringen wollte. Das Seil darf eine beliebige unverehrte Idee sein: Unversehrtheit, Unabhängigkeit, Selbständigkeit oder das Bewußtsein über diese Prinzipien. Das Seil ging in Stücke, aber auf diese Weise konnte Joose sich retten (Meri 1969, 39).

Betrachtet man nur die Handlung des Romans: ein Soldat bringt ein gefundenes Seil von der Front nach Hause, um es seiner Frau als Wäscheleine zu geben, so ist *Das Manilaseil* ein Roman der Liebe. Veijo Meri hat dies biographisch untermauert. Nach eigenen Angaben hat er zur Zeit der Abfassung des Romans seine künftige Frau kennengelernt, was durch die Geschichte von Joose und Elviira zum Vorschein kommt. Er schreibt:

Während ich *Das Manilaseil* schrieb, verliebte ich mich glücklich, schon zu Anfang, aber ich bat um ihre Hand erst zwei Monate nach der Niederschrift des Buchs. Im Roman zerschneidet die Frau das Seil um Joose und rettete ihn. Auf diese Weise sprach ich meinen Wunsch und meine These aus, daß die Frau einen Mann von den unnötigen Schlingen befreien kann, für Kunst und Mut ständig Beweise zu liefern. Erst der Roman *Quitt* 1961 befreite mich zum Literaten (Meri 1969, 39).

Pirkko Alhoniemi hat festgestellt, daß Meris Beziehung zum Fortsetzungskrieg Anfang der sechziger Jahre kritisch beurteilt wurde, da er keine eigenen Frontenerfahrungen haben konnte wie Väinö Linna (Alhoniemi 1987, 38) und wie auch Pentti Haanpää. Man könnte Veijo Meri verteidigen, wie er es auch selber getan hat: er war der Sohn eines Berufssoldaten und hatte 17 Jahre lang in verschiedenen Kasernen gelebt (Meri 1986, 21). Zudem schreibt er in seinem *Vorwort zum Manilaseil* 1967 über seine Beziehung zum Krieg:

Als der Krieg zu Ende war, war ich sechzehn Jahre alt. Unser Jahrgang war auch psychisch zum Soldaten geschult worden, und nicht nur psychisch, in den beiden letzten Jahren des Kriegs hatten wir in der Schule vier Stunden primitive Soldatenschulung //...// Das Leben schien einfach zu sein. Leb tapfer, damit du einen schönen Tod erhältst oder den Ruf eines unsterblichen Helden oder beides. Das Leben ist eine kurze und einfache Angelegenheit, und von jeder Privatperson wird gefordert: Leb und stirb ohne Furcht für das Vaterland zu Lande, zu Wasser oder in der Luft. Als ich von zu Hause aus in die Welt zog, waren fast alle Geschehnisse, die ich erlebte, demütigend: undramatisch, klein und undeutlich, da sie sich wiederholten oder Dauer hatten. Ich war gezwungen, mich selber im Leben zu lokalisieren, meine Vergangenheit zu umreißen und auch die Vergangenheit meiner Gemeinschaft, und da sie mittelbar und unmittelbar mit dem Krieg zu tun hatte, mußte ich über den Krieg schreiben (Meri 1986, 21f).

\*\*\*

Meri war 27 Jahre alt, als 1957, nach der Novellensammlung vom Jahre 1954, *Damit das Land nicht grüne*, *Das Manilaseil* als seine zweite Publikation erschien. Aufgrund seines Nonkonformismus und seiner Progressivität geriet er zugleich in das Rampenlicht der Modernisten der fünfziger Jahre. Nach Pentti Holappa „gehörte *Das Manilaseil* zur Tradition der Moderne und lebte in Realzeit mit ihm“<sup>108</sup>. *Das Manilaseil* wurde bald zum Kultbuch der Avantgardisten. Juhani

<sup>108</sup> Pentti Holappa 1960 in einem Radiointerview (Sihvo/Turunen 1998, 147).

Niemi hat das Weltbild in bezug auf den philosophischen Diskurs der Zeit untersucht. Meris Stil weist einerseits auf die Elementarsätze von Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, auf den logischen Empirismus, die lakonische Knappheit ähnelt aber andererseits Albert Camus' Roman *Der Fremde*: „Gerade mit dem *Fremden* beginnt die von Roland Barthes so genannte 'neutrale Formsprache' des modernen Romans“ (Niemi 1992, 3).



## 12 DER DESERTEUR-PIKARO IN VEIJO MERIS *QUITT*

Im Vergleich zu *Manilaseil* ist Meris nächster, 1961 verfaßter pikaresker Kriegsrroman *Quitt* wiederum realistisch geschrieben. Wenn sich der Erzählduktus in *Manilaseil* im Absurden, in den Einlagen auch im Surrealen hält, und wenn die Pointen verwegen, teils frivol sind, so bewegt sich das Erzählen und die Handlung in *Quitt* auf herkömmlicher Ebene. Im Vergleich zum Hauptprotagonisten von *Manilaseil*, zu Joose Keppilä, der sich passiv wie eine fensterlose Monade durch die Geschehnisse vorwärtsbewegt, erscheint Unteroffizier Lauri Ojala als ein aktiver Teilnehmer am Kriegsgeschehen, der Partei nimmt und Entscheidungen trifft, wenn die Situation dies erfordert. Er wird zum Deserteur, weil er einsieht, daß die Kriegsführung ihn nicht mehr braucht.

Im Rückzugsstadium der Armee (1944) wird die von Unteroffizier Lauri Ojala geführte Sicherheitstruppe jenseits eines Stroms neben einer zerbombten Brücke vergessen, obwohl der Kompanieführer versprochen hat, sie noch zurückzuholen. Ojala überquert die Stromschnelle, sieht aber keine Spur von seiner Truppe, die ihm hätte folgen sollen, wie auch keine Spur von der zu erwartenden Kompanie, und entscheidet sich deshalb, zu desertieren. Somit ist er quitt mit der Armee, die sich nicht mehr um sein Leben kümmert. Nach einer wechsellvollen Fahrt erreicht er sein Elternhaus und macht es sich dort gemütlich mit Feldarbeiten und bei seiner Freundin. Doch wenn er auch verstandesmäßig mit der Armee quitt ist, ist er dies nicht auch auf der Gemütsebene. Vesa Karonen hat gezeigt, daß sich Ojalas Gemütslage in diesem Kräftespiel des Individuums mit der Stärke der Armee allmählich vom Gleichgewicht zur Unbalanciertheit hin verändert, bis schließlich eine Welt zerbricht (Karonen 1973, 26). Meri ist einer der ersten Schriftsteller, die das Verständnis von der immer gleichbleibenden Kontinuität der menschlichen Identität hin verändert haben (ebd. 27). Nach zwei Monaten sich selbst eingeräumten Urlaubs hält Ojala die Situation nicht mehr aus, und als dazu seiner Mutter von der Armee auch noch eine Vermisstenanzeige über den verschollenen „furchtlosen“ und „unermüdlichen“ Kämpfer geschickt wird, ist das Maß voll. Er will nochmals mit der Armee quitt werden. Somit gibt er im örtlichen Tagblatt eine Anzeige auf, er habe eine Dreschmaschine zu verkaufen, und versieht das Inserat mit seinem eigenen Namen. Er wird verhaftet und zum Ba-

taillon zurück geführt, wo ihm von einem Major befohlen wird, seine eigene Grube auszuheben, „zwei Meter lang, zwei Meter breit, zwei Meter tief“. Doch als die Arbeit bis zur Hälfte geleistet ist, wird er amnestiert und degradiert zu seiner eigenen Kompanie zurückgeschickt.

Wiederum sind mit Juhani Niemi die Parallelen zum Existentialismus festzuhalten: Lauri Ojala ist durch seine Flucht, um es mit Sartre zu sagen, „zur Freiheit verurteilt“ (Niemi 1992, 6). Und er wird noch ein zweites Mal zur Welt verurteilt, wenn er nach der Grabaushebung amnestiert wird. Seine Freiheit ist eine „absurde Freiheit“ im Sinne von Camus (ebd.).

Veijo Meri hat ein Weltbild entdeckt, das auf eine mythische Welt zurückführt. Timo Tiusanen, ein zeitgenössischer Kritiker, schreibt dazu im Jahre 1962:

Der von Meri geschaffene Mythos ist natürlich nicht ein Helden-, sondern ein pikaresker Soldatenmythos. Er ist durchaus finnisch, wie das Schaffen des bedeutenden Künstlers im Grunde genommen immer, von der Oberflächenstruktur abgesehen, national ist. Zum Stoff des Mythos gehört ein peinigendes, nicht genau identifizierbares Schuldgefühl, die Befreiung davon, mit Hilfe eines geistigen oder körperlichen Leidens, wie Heimkehr und Entlassung. Jooses dingfeste Lästigkeit ist das Seil, das ihn zu Boden wirft; sich auf dem Boden wälzend reißt er sich die Wange auf. Ojala in *Quitt* muß seinen eigenen Graben ausheben; da gibt es genug geistiger Strafe, wie Ojalias Straftat auch geistiger Art war. Bei ihm lokalisiert sich die Schuld genau – aber zugleich auf beiden Seiten. Genau in diesem Sinne begreift Ojala bei seiner Flucht, daß er quitt ist. (Tiusanen 1962).

### **13 EINE PIKARESKE EINHEIT: ERNO PAASILINNAS *DIE VERSCHWUNDENE ARMEE***

Zum Schluß sei mit ein paar Sätzen ein Roman aus dem Jahr 1977 erläutert, in dem sich nicht mehr einzelne Soldaten pikaresk durch das Schlachtfeld oder im Zivilleben bewegen, sondern eine ganze Armeeeinheit, die von ihren Landestruppen wie auch von dem schließlich ersehnten Feind verloren gegangen ist. Erno Paasilinnas (1935-2000) verschundene Armee im gleichnamigen Roman verliert nach einem Kampf alle Spuren von anderen Menschen und verirrt sich im Wald, ohne je den Ausweg zu finden.

Es geht um eine Armeeeinheit, deren Stab aus ansonsten namenlosen Repräsentanten wie dem Schwarzen Major, dem Leutnant, der „Aufklärung“, dem Pfarrer und dem Tierarzt besteht. Sie stehen pars pro toto für ihre Funktionen in der Armeehierarchie, aber im Laufe der Zeit erhalten sie zugleich Eigenschaften ihrer Stände, sowohl in der Geschichte wie auch in den Gesellschaftsstrukturen: Aufklärung und Philosophie versus Religion, Tierarzt versus Mediziner, Leutnant versus Tierarzt in der Gegenüberstellung von menschlicher Hierarchie und Biologie, Parasit-Soldat versus Ungeziefer-Generäle, -kommandanten und anderen Strategen. Auch ein paar Soldaten sind repräsentativ für ihre Berufe: Holzfäller und Späher.

Die Armeeeinheit besitzt ein paar Dutzend Pferde, dazu eine alte, durchnäßte Landkarte und Kompass im Wüstenwald. Der Rundfunk funktioniert noch am Anfang, aber bald wird nichts mehr übertragen, nicht einmal vom Feind.

Nie wird eine Zeitangabe des Kriegs angegeben oder ein Feind genannt. Im Peritext des Romans, „Erzählung über den Schwarzen Major und seine Truppen in den letzten Phasen eines Krieges“ wird von konkreten Vorstellungen abstrahiert, und würde man sich die Zeit des Geschehens als Zeit des zweiten Weltkrieges vorstellen, so schiene der Befehl des Schwarzen Majors, sich mit dem Kompaß immer nur Richtung Norden zu orientieren, in der finnischen Geographie sinnlos. Im Süden gäbe es immerhin das Meer und im Westen selbst das finnische Gebiet. Der Autor hat in seinem Roman und für seine Auffassungen vom Krieg eine Verallgemeinerung unternommen.

Da die eigenen Truppen nicht zu finden sind, versucht die Einheit die Achtung des Feindes zu erlangen, den sie wie eine Offenbarung erwartet, da sie nicht darauf vorbereitet ist, daß es womöglich keinen äußeren Feind gibt.

Es wird das menschliche Zusammensein und Verhalten in der armeemäßigen Hierarchie in einer Grenzsituation überprüft. Da die Welt und Zivilisation mit ihren Organisationen verschwunden sind, müssen alle Methoden verkehrt werden, um überleben zu können. Absurde Ersatztätigkeiten ersetzen vernünftiges Handeln. So schlägt der Tierarzt, um die Ordnung aufrechtzuerhalten, dem Leutnant vor, die Männer zusammenzurufen und an ihnen eine ärztliche Augenuntersuchung vorzunehmen (Armee, 48).

Wegen des Wetters, dessen fortwährende Schilderung im Roman einen großen Raum einnimmt und dessen Zusammenspiel mit der Natur in eigenartiger Anschaulichkeit dem Stil des Romans und seiner poetischen Kraft Ausdruck verleiht, wird es schwierig, die eingeschlagene Richtung beizubehalten. Es ist Herbst und es regnet andauernd. Aber dann auf einmal verändert sich die Wetterlage:

Der Wind hob an, rauschte in den Fichten auf und die Wolken begannen im Horizont als schäumende Wirbel zu rollen. Bald öffnete sich in weiter Ferne in den Wolken eine schmale Ritze von graubläulichem Himmel, das erste klare Zeichen des Himmels nach fortdauerndem Regen während Wochen (Armee, 67).

Die Gemütsstimmung steigt, es entsteht ein paradiesischer Zustand am erreichten Seeufer. Ein Lager wird gebaut, man schwimmt und fischt. An diesem *locus amoenus* funktioniert die Gemeinschaft wieder natürlich, aktiv und geordnet (71). Die Lage ist wieder unter Kontrolle. Doch es ist Herbst, und da der Zeitbegriff schon verloren ist, vermutet man, es sei Anfang Oktober, wenn dann der Indianersommer schließlich vorbei ist. Einmal entdecken sie den Geruch von Rauch und beginnen, ihm aufgeregt zu folgen. Schließlich treffen sie einen lebendigen Menschen, einen Soldaten in einer steinzeitähnlichen Ausrüstung, der beim Verhör kein Wort spricht, aber dennoch mitgenommen wird.

Die Lage wird hoffnungslos. Auf Vorschlag des Leutnants erfüllt man sich den großen Traum, durch ein Feuer von sich selbst eine Nachricht zu geben. So wird eine ganze Anhöhe angesteckt, mit dem Resultat, daß die Einheit selber vom immer stärker sich ausbreitenden Feuer umringt wird. Somit verliert man wieder einen Teil der Ausrüstung. Schließlich beginnt der Gefangene zu sprechen. Von Interesse ist nicht, welche Sprache er spricht, sondern daß er Lehrer von Beruf ist. Irgend einmal verschwindet der Schwarze Major und wird wieder gefunden, die Pferde entlaufen und werden beim Galoppieren erschossen und übrig bleiben schließlich nur noch sechs.

Die unveränderliche Lage wird allmählich handgreiflich und es wird klar, daß bald alles zu Ende ist. Die Einheit hat keine Beziehungen zu etwas Anderem, die Soldaten sind „wie irgendein Stück fließenden Stromes, der von nirgendwo seinen Anfang nahm und nirgends hinführte, der keine Quellen hatte –, in der Natur war das eine Unmöglichkeit“ (Armee, 124). Und da sie nur eines Geschlechtes sind, werden sie keine Zukunft haben. Sie sind Abschaum, eine tote Einheit.

Die Befehle, die anfänglich noch vom Schwarzen Major nach unten ausgeteilt und erfüllt wurden, werden mit der Zeit kritisiert. Beispielsweise beginnt der Holzfäller an der Spitze der Kolonne zu marschieren und sieht ein, daß man besser den Weg nach dem System der Natur suchen sollte, den Wasserwegen und Bächen folgend, und nicht in Richtung Norden, wie die Armeehierarchie es befohlen hatte. Gegen Ende revoltieren einige, die Einheit geht entzwei, es beginnen dann zwei rivalisierende Truppen, ihren Irrweg weiter zu marschieren. Am Ende wird der Schwarze Major krank. Der Roman endet damit, daß die Soldaten den immer schwächer werdenden Major pflegen. Außerhalb des Zeltes sieht man einen schwarzen See und die Mündung eines Flusses, der irgendwohin führt, vielleicht nach Osten, wenn nicht nach Süden oder nach Westen.

\*\*\*

Der zweite Weltkrieg brachte viel Literatur hervor, in denen der Protagonist ein pikaresker Soldat ist. Eine Metapher könnte diesen Sachverhalt wie folgt beschreiben: Väinö Linnas Heldenroman *Der unbekannte Soldat* ist ein großer, strahlender Stern im nächtlich-schwarzen Kriegshimmel, seine Soldaten sind *Die besten Kräfte des edlen Volkes*, um sich des augenzwinkernden Titels von Jyrki Nummis Dissertation über den Roman zu bedienen. Aber sie sind von dunklen Gestalten umgeben, die in der Entfernung wie funkelnde kleine Planeten verurteilt sind, auf ihren Bahnen den strahlenden Fixstern zu begleiten. Durch ihre Existenz relativieren die Pikaros jene im heroischen Roman ausgedrückte authentische Wahrheit über den Heldencharakter, -mut und -willen des Soldaten, der diesmal, in dieser Untersuchung, von seiner Nationalität finnisch gewesen ist, der aber gewiss auf die humanistischen Charakterzüge des Überlebenswillens der Einzelnen, der 'Spätgeborenen', die wir nun glücklicherweise sind und hoffentlich immer bleiben dürfen, verwiesen hat.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Somit ist die Reise durch die Zeit an ihr Ende gelangt. Es ist, als hätte einen die Reise mit einem vierspännigen Karren durch den Raum geführt, bespannt mit – Füchsen. Es wurde versucht, das Vehikel mit festem Zügelgriff auf dem Weg zu halten, auf einem schäbigen Karrenpfad, während andere Fahrende in ihren, mit Prachtrossen bespannten Wagen auf ebenem Weg eilig vorbeigaloppierten. Die Wege führten durch die Renaissance Spaniens, durch die Belle Époque Deutschlands und durch die dreißiger und vierziger Jahre Finnlands, bis zum Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Landschaften wechselten, man fuhr den Karren, ausgerüstet mit Utensilien, die der Reisenden die Mittel gaben, die vorbeirollende Landschaft zu betrachten: ein Kommunikationsmodell, wodurch die Lenkerin mit den Bewohnern – Autoren – Zwiegespräche führte, dazu ein Bündel von Zügeln, bestehend aus Strängen der Ironie, Satire und Parodie, und auch noch ein Fernglas in der Hand, durch das die Horizonte zu betrachten waren: der Fokus, der jeweils der Landschaft ihre eigenartige Perspektive, ihren Zeigewinkel abgab. Und schließlich wurde das wichtigste, der pikareske Protagonist als vierte Zugkraft vor den Karren gespannt. Ein Außenseiter seiner Zeit, in Welten, in denen sein wohlbehüteter Zeitgenosse, – war er nun der heroisch-galante Hidalgo Spaniens, oder der in den Banketten wohlgenährte Bürger der deutschen Kaiserzeit, oder in Finnland schließlich der standesgemäß der Gesellschaft einverlebte Zeitgenosse eines Pfarrers Nyman, oder die „Herren von Helsinki“ um 1929-30, oder der saturierte Bauer im Umkreis des Schauspielers aus Taivalvaara oder auch schließlich der Heldensoldat des zweiten Weltkrieges, – sie alle sind Herrschaften, die die Gunst der Umstände und des Publikums an sich zu nehmen wußten und somit die Fahrt mit dem Prachtwagen ihrer jeweiligen Zeit durchführten.

Der pikareske Protagonist ist in seiner Referenz wie ein Katalysator. Als nämlich der Spanier Lazarillo mit von der Partie war, das Tridentinische Konzil herbeizuführen, als Felix Krull das sturzreife Kaiserreich vom Sockel zu stürzen half, als in Pfarrer Nymans Alltagsleben die Ständegesellschaft für überlebt erklärt wurde und als in Helsinki um 1933 durch Kleophas Leanteris und Sorsimos Flanieren Klarheit bezüglich der geistigen Situation geschaffen wurde und als schließlich eine Pikarogruppe den zweiten Weltkrieg facettenreich vermenschlichte und durch kritischen Intellekt einen Gegenzug auf den geführten ´heiligen Krieg´ vor Augen hielt, da funktionierten diese Protagonisten als Katalysatoren geschichtlicher Abläufe.

Es scheint den Autoren während des Erzählens schwierig gewesen zu sein, sich beim Stoff aufzuhalten. Schon Apuleius´ *Metamorphosen* ist eine Einlage des Counter-Genres der Hohen Literatur hinzugefügt, die wunderschöne, märchenhafte Liebesgeschichte von „Eros und Psyche“, in der zwei Liebende in der zauberischen Götterwelt sich gegenseitig aufsuchen. Auf gleiche Weise hat Mateo Alemán in *Guzmán de Alfarache* die Liebesgeschichte von Osmin und Daraja dargeboten und hat Grimmelshausen den Abenteuern in seinem *Simplicis-*

*simus* schöne Gedichte einverleibt. Auch dessen fünftes Buch des ersten Teils wird mit „Adieu Welt“, der umfangreichen Zitierung des asketischen Schriftstellers Antonio de Guevara beschlossen, das aus einer anderen Welt zu stammen scheint, als die Erzählungen des detailfreudigen Simplicius. Mit großer Mühe hat Thomas Mann seine *Bekenntnisse* niedergeschrieben. Immer wieder brach er seine 'Scherze' ab und wandte sich der ernsten Literatur zu. Joel Lehtonen schrieb sein verzweifelttes Credo, den *Kampf der Geister*, als ihm die anderen, ernsten und lyrischen Gattungen verbraucht erschienen. Aber die drei jüngsten finnischen Autoren, Pentti Haanpää, Veijo Meri und Erno Paasilinna haben ihr Œuvre ganz im Geist des Querdenkens geschrieben. Sie gehören dem Typus unter den zeitgenössischen Schriftstellern an, der Progressivität als Beruf betrachtet und sich dadurch seine größten Akklamationen verschafft. Es ist die Aufgabe des modernen Schriftstellers, gegen den 'mainstream' anzukämpfen und dem Leser eine nonkonformistische Alternative für die gewohnte Betrachtungsweise zu bieten. Das ist ein Prozeß, der seit dem Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts in der Literatur präsent ist. Deshalb sind die modernsten pikaresken Protagonisten nicht vom Typus des Bürgerschrecks oder Protagonisten, die es in der Gesellschaft eigentlich nicht geben dürfte (Arendt). Sie sind vielmehr Ventile des anständigen Bürgers. Dabei ist der Schurke, Schelm oder Pikaro nicht mehr der Antiheld, anstelle seiner grotesken Welt ist die Welt des Mörders und seines Widerparts, der heldenhafte Polizist und Detektiv, auf den Plan getreten, um die gleiche Katharsis zu bewerkstelligen, die früher der Pikaro verursachte. Aber das ist schon ein neues Genre, der Kriminalroman. Zur eigenen Beurteilung werden heute dem hartgesottenen postmodernen Leser gesellschaftliche Mißstände von Detektivautoren durch Mord dargeboten, ob das Opfer nun ein Einzelner oder ganze Völkergruppen ist, wobei das Genre vermehrt von Frauen der Feministinnenszene als Forum ihrer Gedanken benutzt wird. Neben diesem seinem hartgesottenen Vetter erscheint der pikareske Held wie ein harmloser Rechner, der noch über die Zugehörigkeit zur Gesellschaft nachgrübelt. Sein jüngerer Vetter, der Kriminelle, überlegt nichts mehr, er ist schon a priori von der Gesellschaft durch gesetzwidrige Taten ausgeschlossen. Der Kampf ist härter geworden, das Aufzeigen der Mißstände greller und die Waffen tödlich. In dieser Gesellschaft der Jüngeren erscheint der gute, alte Pikaro als artiger Gentleman. Aber man braucht ihn noch, man wird ihn noch brauchen, den Kavalier der kleinen Delikte, denn die satirische und ironische Schreibart der kleinen Schritte und feinen Hiebe wird sicher immer lebendig bleiben.

## DANKSAGUNG

Der finnische Poet Eino Leino spricht in einem Hymnus von der „Kantele“, - der Zither des finnischen Volksgesanges -, die dem Menschen, in seinem Fall dem Poeten, geschenkt wird. Leino spricht von jenem Pfund, mit dem man im Leben zu wuchern hat. Mein Pfund, die Literaturwissenschaft, wurde mir schon früh gegeben, beim ersten Studienimpuls in der Schweiz. Daß aber dieses Pfund noch einmal, fünfzehn Jahre später, zur Herausforderung wurde, und daß ich es als eine förmlich missionarische Aufgabe ansah, unbekannte finnische Literatur und finnischsprachige Forschung mit der deutschen Literatur und Germanistik zu verbinden, hat mich selbst überrascht. Für diese Sicht der Aufgabe meines Lebens bin ich dankbar.

Zu danken sei denjenigen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben, voran Frau Professor Leena Kirstinä, die meine Arbeit liebevoll betreute, wie Herrn Professor Ulrich Breuer, der mir sowohl für die inhaltliche Gestaltung der Arbeit weiterführende Winke als auch für ihre deutschsprachige Abfassung äußerst wertvolle Ratschläge gab. Weiters danke ich den Herren Professoren Tarmo Kunnas und Lothar Bluhm für ihre Gutachten, und Herrn Professor Bluhm, wie auch Herrn Dozenten Georg Gimpl für die sprachliche Betreuung des Textes. Sehr herzlich gedankt sei aber auch Herrn Professor Pekka Tammi für sein Anspornen. Auch möchte ich dem Personal der Universität Jyväskylä für seine Hilfsbereitschaft danken. Und schließlich möchte ich mich ganz allgemein bedanken bei der Forschergemeinschaft, der finnischen „Gelehrtenrepublik“, für die anregende Atmosphäre, die das eigene Forschen inspirierte.

Herzlichst danke ich vor allem aber auch meiner Mutter - ihrem Gedenken widme ich meine Arbeit, wie meinem lieben Mann, Henry Tunturi, der während der Arbeit jene Verhältnisse um mich schuf, die eine vollkommene Konzentration auf die Arbeit ermöglichten, und der mir dazu auch noch unermüdlich seine Mühe angedeihen ließ, wo es in dieser immer technischer werdenden Zeit um die rein äußere Gestaltung der Arbeit ging.



## LITERATURVERZEICHNIS

Die deutsche Übertragung des finnischsprachigen Titels wird nach dem Strich (/) dem Originaltitel hinzugefügt. Die Übertragungen im Text sind von der Verfasserin.

## PIKARESKE WERKE:

- Alemán, Mateo 1599/1964: Das Leben des Guzmán von Alfarache. Übertragen von Rainer Specht. *Spanische Schelmenromane, Bd. 1.* Hrsg. von Horst Baader. München: Carl Hanser.
- Anonym 1544/1964: Das Leben des Lazarillo von Tormes. Seine Freuden und Leiden. Übertragen von Helene Henze. *Spanische Schelmenromane, Bd. 1.* Hrsg. von Horst Baader. München: Carl Hanser.
- Anonyymi 1933: *Lazarillon kirjavat vaiheet.* Tekijänimellä Diego Hurtado de Mendoza. Suomentanut Valfrid Hedman. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto / *Die bunten Geschichten des Lazarillo.* Mit dem Autorennamen Diego Hurtado de Mendoza versehen. Ins Finnische übersetzt von Valfrid Hedman.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph 1668/1979: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch.* Stuttgart: Philipp Reclam.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von 1668/1967: *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimus.* Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen: Max Niemeyer.
- Haanpää, Pentti 1938/1997: *Taivalvaaran näyttelijä.* Helsinki: SKS / *Der Schauspieler aus Taivalvaara.* Unübersetzt.
- Haanpää, Pentti 1945/1983: *Die Stiefel der neun.* Aus dem Finnischen von Reinhard Bauer. Helsinki: Otava.
- Jotuni, Maria 1909/ o.J: (1923?): *Alltagsleben. Eine Geschichte aus Finnland.* Aus dem Finnischen von Dr. Gustav Schmidt. Dresden und Leipzig: Minden.
- Lehtonen, Joel 1933/1981 *Henkien taistelu.* Keuruu: Otava / *Der Kampf der Geister.* Unübersetzt.
- Mann, Thomas 1954/1974: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, VII.* Frankfurt: S. Fischer.
- Meri, Veijo 1957/1986: *Das Manilaseil.* Aus dem Finnischen von Horst Bernhardt. Helsinki: Otava.
- Meri, Veijo 1961/1988: *Quitt.* Aus dem Finnischen von Richard Semrau. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Paasilinna, Erno 1977/1982: *Kadonnut armeija. Kertomus Mustasta Majurista ja hänen joukoistaan erään sodan viime vaiheissa.* Helsinki: Otava / *Die verschwundene Armee: Erzählung über den Schwarzen Major und seine Truppen in den letzten Phasen eines Krieges.* Unübersetzt.

- Paloheimo, Oiva 1946: *Peili*. Porvoo, Helsinki: WSOY / *Der Spiegel*. Unübersetzt.
- Waltari, Mika 1945/2001: *Sinuhe egyptiläinen*. Helsinki: WSOY.
- Waltari, Mika 1948/1998: *Sinuhe der Ägypter*. Aus dem finnischen von Charlotte Lilius. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

#### WEITERE VERWENDETE LITERATUR:

- Alewyn, Richard, 1957: *Nachwort zu "Das Narrenspital, sowie Jucundi Jucundissimi: wunderliche Lebens-Beschreibung" von Johann Beer*. Hamburg: Rowohlt.
- Alewyn, Richard 1963/1969: *Der Roman des Barock. Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Alhoniemi, Pirkko 1987: *Yksilön jatkosotaa. Linjanvetoa. Veijo Meren Lauri Ojalasta Henrik Tikkasen Vihtori Käppärään. Kirjallisuus? Tutkimus? Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 41*. Helsinki: SKS / *Fortsetzungskrieg des Individuums. Eine Richtlinie. Von Veijo Meris Lauri Ojala zu Henrik Tikkanens Vihtori Käppärä. Literatur? Forschung? Yearbook of the Literary Research Society, 41*. Unübersetzt.
- Arendt, Dieter 1974: *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums*. Stuttgart: Klett.
- Aristoteles 1980: *Rhetorik*. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort versehen von Franz G. Sieveke. München: Wilhelm Fink.
- Auerbach, Erich 1946/1971: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und München: Francke.
- Bachmann-Medick, Doris 1998: *Weltsprache der Literatur. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*.
- Bachtin, Michail M. 1975/1989: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bauer, Matthias 1992: *Roman und Semiotik - ein Überblick. Wirkendes Wort 3/92*.
- Bauer, Matthias 1993: *Im Fuchsbau der Geschichten*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Bauer, Matthias 1994: *Der Schelmenroman*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Beck, Werner 1957: *Die Anfänge des deutschen Schelmenromans*. Dissertation, Zürich: Juris-Verlag.
- Breuer, Ulrich 2000: *Bekenntnisse. Diskurs - Gattung - Werk*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.: Peter Lang.
- Broich, Ulrich 1985: *Formen der Markierung von Intertextualität. Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von U. Broich und M. Pfister. Tübingen: Niemeyer.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- Constant, Benjamin 1816/1998: *Adolphe*. Aus dem Französischen übersetzt von Eveline Passet, Zürich: Manesse.
- Corominas, J. 1956/1969: Das Wort „pícaro“. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Culler, Jonathan 1988: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Danneberg, Lutz; Jörg Schönert 1996: Zur Transnationalität und Internationalisierung von Wissenschaft. *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Hrsg. von L. Danneberg und F. Vollhard. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Dieckmann, Friedrich 1967: Felix Krulls Verklärung. *Sinn und Form* XIX.
- Eco, Umberto 1994: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. München, Wien: Hanser.
- Envall, Markku 1994: *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY / *Der große Illusionist. Die Romane von Mika Waltari*. Unübersetzt.
- Frisen, Werner 1988/1999: *Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. München: Oldenbourg.
- Frisen, Werner 1986: "Dieses armselige Wort": Zur Erzählkunst von Thomas Manns Felix Krull. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge* 27. Hrsg. von H. Kunisch und Th. Berchem u.a. Berlin: Duncker & Humblot.
- Gaier, Ulrich 1967: *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Gnüg, Hiltrud 1988: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1955: Werke in 14 Bänden. *Hamburger Ausgabe* 9. Mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegener.
- Grimberg, Carl 1956: *Kansojen historia 22 nidoksena, Eri suomentajia. Osa 1: Egyptiläiset*. Porvoo, Helsinki: WSOY / *Geschichte der Völker in 22. Teilen*. Bd. 1: Die Ägypter. Unübersetzt.
- Guillén, Claudio 1962/1969: Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken. *Pikarische Welt, Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hämäläinen, Unto 2005: Moskovan kutsu. *Helsingin Sanomat* 23.4.2005 / Der Ruf Moskaus. *Helsingin Sanomat* 23.4.2005. Unübersetzt.
- Hämeen-Anttila, Jaakko 1997: *Reunamerkintöjä. Esseitä ja käännöksiä Lähi-Idän kirjallisuudesta*. Helsinki: Suomen Itämainen Seura / *Randbemerkungen. Essays und Übersetzungen aus der Literatur des Nahen Ostens*. Unübersetzt.
- Hausmann, Frank-Rutger 2003: Hören wir uns den Propagandaminister doch erst einmal an. Carossa wollte Goebbels nicht brüskieren: Wie es 1941 in Weimar zur Gründung der Europäischen Schriftsteller-Vereinigung kam. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5.3.2003.
- Hawthorn, Jeremy 1994: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*. Übersetzt von Waltraud Kolb. Tübingen, Basel: Francke.

- Heftrich, Eckhard 1986: Künstlerfreiheit und Gewissensnot: Das Beispiel Thomas Mann. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Neue Folge*, 27. Hrsg. von H. Kunisch und Th. Berchem u.a. Berlin: Duncker & Humblot.
- Heller, Erich 1962: Felix Krull oder die Komödie des Künstlers von Thomas Mann. *Vollendung und Größe Thomas Manns*. Hrsg. von G. Wenzel, Halle: Sprache und Literatur.
- Hermsdorf, Klaus 1968: *Thomas Manns Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen*. Berlin: Rütten und Loening.
- Iser, Wolfgang 1974/1984: *Der Akt des Lesens*, München: W. Fink.
- Iser, Wolfgang 1998: Wolfgang Iser im Gespräch mit Ellen Spielmann: Neu starten, Spurenwechsel: Poetik und Hermeneutik, ein Exportprodukt. *Weimarer Beiträge* 1.
- Jánoska, Georg 1992: *Sein und Bedeutung. Philosophische Schriften 1952-1989*. Hrsg. von St. Brander, N. Broccard, J. Jánoska und A. Sutter. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang.
- Jutikkala, Eino 1999: Suuri idealisti Stalin. Timo Vihavainen "Stalin ja suomalaiset" kirjan arvostelu. *Kanava* 4-5/1999. / Der große Idealist Stalin. Buchrezension zu Timo Vihavainens „Stalin und die Finnen“. *Kanava* 4-5/1999. Unübersetzt.
- Kant, Immanuel 1781/1980: *Kritik der reinen Vernunft*. Werkausgabe, Bd. III. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel 1783/1905: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Hrsg. von K. Vorländer. Leipzig: Verlag der Dürsch'schen Buchhandlung.
- Karonen, Vesa 1973: Veijo Meren karkurit. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja*, 27. Helsinki: SKS/ Veijo Meris Deserteure. Helsinki: *Annuaire des historiens de la littérature*, 27. Unübersetzt.
- Karonen, Vesa 1985: *Haanpään elämä / Haanpääs Leben*. Helsinki: SKS. Unübersetzt.
- Kauppinen, Eino 1958: Piirteitä Pentti Haanpään kirjallisesta kehityksestä. *Juhlakirja Rafael Koskimiehen täyttäessä 60 vuotta 9.2.1958*. Toim. Sulo Haltsonen et al. Helsinki: Otava / Züge aus der schriftstellerischen Entwicklung Pentti Haanpääs. *Festschrift für Rafael Koskimies*. Unübersetzt.
- Kinnunen, Aarne 1982: *Haanpään pitkät varjot: Pentti Haanpään kertomataiteesta*. Helsinki: Otava / *Haanpääs lange Schatten. Über Pentti Haanpääs Erzählkunst*. Unübersetzt.
- Kinnunen, Aarne 1989: *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY / *Unterricht an Erzählung. Über die Gestaltung der offenen Welt*. Unübersetzt.
- Kinnunen, Aarne 2005: *Talo ilmassa. Joel Lehtosen Putkinotko*. Helsinki: WSOY / *Ein Haus in der Luft. Joel Lehtonens Putkinotko*. Unübersetzt.
- Kirstinä, Leena 2000: Mistä me puhumme, kun puhumme kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksesta? *Parnasso* 1 / Worüber reden wir, wenn wir über die Forschung der einheimischen Literatur reden? *Parnasso* 1. Unübersetzt.
- Klinge, Matti 1987: *Geschichte Finnlands im Überblick*. Deutsche Fassung von Dr. Justa Holz-Mänttari. Helsinki: Otava.

- Koivisto, Juhani 1998: *Leipää huudamme ja kiviä annetaan. Pentti Haanpään 30-luvun teosten kytkentöjä aikansa diskursseihin, todellisuuteen ja Raamattuun.* Jyväskylä: Gummerus, SKS / *Um Brot bitten wir und Steine werden geboten. Einschaltungen der Werke Pentti Haanpääs aus der dreißiger Jahre in die Diskurse seiner Zeit, in die Wirklichkeit und in die Bibel.* Unübersetzt.
- Koivisto, Mauno 1998: *Koulussa ja sodassa.* Juva: Kirjayhtymä / *In der Schule und im Krieg.* Unübersetzt.
- Kommerell, Max 1967: *Essays, Notizen, poetische Fragmente.* Frankfurt am Main: Klostermann.
- Koskela, Kari 2002: *Huligaanit. Katuelämää Sörkassa suurlakosta sisällissotaan.* Helsinki: SKS / *Die Hooligans. Straßenleben in Sörkka vom Generalstreik bis zum Bürgerkrieg.* Unübersetzt.
- Kühner, Karl-Martin 1972: *Wer liest den Roman? - Zur Interpretation der Leserfigur in Thomas Manns Hochstapler-Roman. Hommage à Maurice Marache. Les belles lettres: Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Nice, 11.*
- Laitinen, Kai 1989: *Finnische Literatur im Überblick.* Deutsche Übertragung von Dr. Justa Holz-Mänttari. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia.* Helsinki: Otava / *Geschichte der finnischen Literatur.* Unübersetzt.
- Lassila, Pertti 1998: *Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen. 40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista.* Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS / *Die Krise des Friedens und der Aufbruch der Literatur nach dem Waffenstillstand. Die 40er Jahre. Schriften über die Literatur und Kultur der 1940er Jahre.* Unübersetzt.
- Lehtinen, Lasse 2002: *Aatosta jaloa ja alhaista mieltä. Urho Kekkosen ja SDP:n suhteet 1944-1981.* Helsinki: WSOY / *Edle Gesinnung und niedriges Gemüt. Die Beziehungen zwischen Urho Kekkosen und der Sozialdemokratischen Partei von 1944 bis 1981.* Unübersetzt.
- Lehtonen, Joel 1913: *Punainen mylly.* Helsinki: Otava / *Moulin rouge.* Unübersetzt.
- Lehtonen, Joel 1920/1995: *Putkinotko.* Helsinki: SKS. Unübersetzt.
- Lehtonen, Joel 1983: *Kirjeitä.* Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: Otava / *Briefe.* Hrsg. von Pekka Tarkka. Unübersetzt.
- Link, Hannelore 1976/1980: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme.* Stuttgart: Kohlhammer.
- Linkomies, Edwin 1958: *Petronius ja hänen teoksensa. Jälkisanat käännökseen Trimalkion pidot.* Helsinki: Otava / *Petronius und seine Werke. Nachwort auf die Übersetzung desselben Verfassers vom Gastmahl des Trimalchio.* Unübersetzt.
- Lyytikäinen, Pirjo 1996: *Symbolismi ja vuosisadanvaihteen dekadenssi. Katso muksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteesta.* Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi. Helsinki: SKS / *Symbolismus und Dekadenz der Jahrhundertwende Die Herrlichkeit der Betrachtung. Schriften über die Kunst der Jahrhundertwende.* Unübersetzt.
- Lyytikäinen, Pirjo 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji.* Helsinki: SKS / *Die verwilderten Jungen der Wut. Das Genre der Sieben Brüder von Aleksis Kivi.* Unübersetzt.

- Mann, Thomas 1975: *Dichter über ihre Dichtungen*. Hrsg. von V. R. Hirsch und W. Vordtriede. München: Heimeran, Bd. 14/I.
- Mann, Thomas 1974: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Matt, Peter von 2001: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*. München, Wien: Hanser.
- Meri, Veijo 1969: *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY / *Wie meine Bücher entstanden sind*. Unübersetzt.
- Meri, Veijo 1986: *Julma prinsessa ja kosijat. Esseet 1961-1986*. Helsinki: Otava / *Die grausame Prinzessin und ihre Freier. Essays von 1961 bis 1986*. Unübersetzt.
- Meri, Veijo 1996: *Suurta on olla pieni kansa. Itsenäinen Suomi 1920-1940*. Helsinki: Otava / *Groß ist es, ein kleines Volk zu sein. Das selbständige Finnland von 1920 bis 1940*. Unübersetzt.
- Nerlich, Michael 1969: *Kunst, Politik und Schelmerei. Rückkehr des Künstlers und des Intellektuellen in die Gesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts, dargestellt an Werken von Charles de Coster, Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann und Thomas Mann*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum.
- Neuschäfer, Hans-Jürg 2002: Der Mythos von der Allmacht des Geldes. Zum zweihundertsten Geburtstag von Alexandre Dumas. *Neue Zürcher Zeitung* 20.-21.7.2002.
- Newald, R. 1967: Vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit, 1570-1750. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Band 5. Hrsg. von H. de Boor und R. Newald. München: C. H. Beck.
- Niemi, Juhani 1992: *Maailmankatsomuksesta muodoksi. Veijo Meren varhaisromaanien filosofista tulkintaa. Synteesi 4* / Von der Weltanschauung zur Form. Philosophische Interpretation über Veijo Meris Frühromane. *Synteesi 4*. Unübersetzt.
- Niiniluoto, Ilkka 1982: *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava / *Das wissenschaftliche Schließen und Erklären*. Unübersetzt.
- Nummi; Jyrki 1985: *Parodian poetiikkaa*. Helsinki: *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 38* / Poetik der Parodie. *Yearbook of Literary Research Society 38*. Unübersetzt.
- Nummi; Jyrki 1997: *Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 50/II* / Das einzig Nötige. Eine kurze Einführung in die Nationalliteratur. *Yearbook of Literary Research Society 50/II*. Unübersetzt.
- Nummi; Jyrki 2002: *Aika Pariisissa. Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889-1890*. Helsinki: SKS / *Die Zeit in Paris. Juhani Aho's französische Zeitperiode 1889-1890*. Unübersetzt.
- Pennanen, Eila 1968: *Joel Lehtosen novellit. Eräs inventaario. Parnasso 1968, 5-6* / Die Novellen von Joel Lehtonen. Ein Inventar. *Parnasso 1968, 5-6*. Unübersetzt.
- Petronius Arbitr 1898: *Begebenheiten des Enkolp*. Aus dem Satyricon des Petron übersetzt von Wilh. Heinse. Wortgetreuer Abdruck der seltenen Übersetzung, Rom 1773; erster Band, Leipzig: Adolf Weigel.

- Pfister, Manfred 1985: Konzepte der Intertextualität. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von U. Broich und M. Pfister. Tübingen: Niemeyer.
- Pietsch, Eva-Marie 1965: Notizen über den Hochstapler Felix Krull. *Vollendung und Größe Thomas Manns*. Hrsg. von G. Wenzel, Halle: Verlag der Sprache und Literatur.
- Rajala, Panu 2001: Kolme tulenkantajaa taisteli loppuun saakka: Mika Waltari avasi ainoana ikkunat maailmaan. *Hiidenkivi 4, 2001* / Drei Feuerträger kämpften bis zum Schluß: Mika Waltari öffnete als Einziger die Fenster in die Welt. *Hiidenkivi 4, 2001*. Unübersetzt.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 1997. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Riikonen, Hannu 1985: Menippolainen satiiri - kirjallisuuden lajien Proteus. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 38* / Die Menippeische Satire - Proteus der Literaturgenres. *Yearbook of Literary Research Society 38*. Unübersetzt.
- Rikama, Juha 1982: Katsomuksellinen polariteetti "Sinuhe egyptiläisessä". *Mika Waltari - mielikuvituksen jättiläinen*. Toim. Ritva Haavikko. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY / Die weltanschauliche Polarität in "Sinuhe der Ägypter". *Mika Waltari - Ein Riese der Einbildungskraft*. Unübersetzt.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.
- Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaris-tosarjassa*. Helsinki, SKS / *Sicherheitshalber. Die Repräsentation der Moderne in Volter Kilpis Saaris-tosarja*. Unübersetzt.
- Rötzer, H. G. 1972: *Pícaro - Landstörzer - Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Saariluoma, Liisa 1987: Narratologia ja historia. Genetten fokalisaation käsite ja Stanzelin kerrontatypologia kirjallisuuden historian valossa tarkasteltuna. *Kirjallisuus? Tutkimus? Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 41*. Helsinki: SKS / Narratologie und Geschichte. Genettes Begriff von Fokalisation und Stanzels Erzähltypologie im Lichte der Literaturgeschichte betrachtet. *Literatur? Forschung? Yearbook of the Literary Research Society 41*. Unübersetzt.
- Salinas, Pedro 1946/1969: Der literarische 'Held' und der spanische Schelmenroman. Bedeutungswandel und Literaturgeschichte. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sallamaa, Kari 1996: *Kaksisuuntaiset silmät. Esseitä Pentti Haanpäästä*. Oulu: Pohjoinen / *Augen nach zwei Richtungen. Essays über Pentti Haanpää*. Unübersetzt.
- Salzmann, Madeleine 1988: *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti*. Bern, Frankfurt am Main, New York und Paris: Peter Lang.

- Sarmela, Matti 1996: Suomalainen eurooppalainen. *Olkaamme siis suomalaisia. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: SKS / Der finnische Europäer. *Seien wir also Finnen. Jahrbuch der Kalevala-Gesellschaft 75-76*. Unübersetzt.
- Schiller, Friedrich 1967: *Sämtliche Werke*. München: Hanser.
- Schmid, Ulrich M. 2002: Der Kältepol der Grausamkeit. Von Dostojewski zu Solschenizyn: der Gulag und die Literatur. *Neue Zürcher Zeitung* 16./17.3.2002.
- Schneider, Karl Ludwig 1973: Thomas Manns Felix Krull. Schelmenroman und Bildungsroman. *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*. Hrsg. von V. J. Günther, H. Koopmann, P. Pütz und H. J. Schrimpf. Berlin: Erich Schmidt.
- Schneider, Karl Ludwig 1976: Der Künstler als Schelm. Zum Verhältnis von Bildungsroman und Schelmenroman in Thomas Manns „Felix Krull“. *Philobiblon XX/1*.
- Schöll, Norbert 1971: Der pikarische Held. *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Hrsg. von T. Koebner, Stuttgart: A. Kröner.
- Schumann, Willy 1966: Wiederkehr der Schelme. *PMLA* 81.
- Sebastian, Thomas 1986: Felix Krull: Pikareske Parodie des Bildungsromans. *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Amsterdam: Rodopi.
- Seidlin, Oscar 1954/1975: Pikareske Züge im Werke Thomas Manns. *Thomas Mann*. Hrsg. von H. Koopmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seiffert, Walter 1973: Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart. *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam.
- Sihvo, Hannes; Risto Turunen 1998: *Veijo Meri: Täynnä liikettä*. Helsinki: SKS / *Veijo Meri: Voll von Bewegung*. Unübersetzt.
- Sprecher, Thomas 1985: *Felix Krull und Goethe. Thomas Manns Bekenntnisse als Parodie auf 'Dichtung und Wahrheit'*. Bern, Frankfurt am Main, New York und Paris: Peter Lang.
- Sundberg, Anneli 2002: Tarvitsiko Suomi Kekkosensa? *Helsingin Sanomat* 13.10.2002 / War Kekkonen für Finnland nötig? *Helsingin Sanomat* 13.10.2002. Unübersetzt.
- Tala, Henrik 2002: Länsiapu ei ollut vain harhaa. *Helsingin Sanomat* 14.10.2002 / Die Westhilfe war nicht nur Phantom. *Helsingin Sanomat* 14.10.2002. Unübersetzt.
- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennoistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tampere: Tammer-Paino, SKS / Über Text, Subtext und die intertextuellen Einschaltungen. Einleitendes in die Analyseverfahren Kiril Taranovskis. *Intertextualität. Richtungen und Anwendungen*. Unübersetzt.



- Tarasti, Eero 1997: Ville Vallgrenista Roland Barthesiin eli gastronomiset merkit. *Synteesi* 2/1997 / Von Ville Vallgren zu Roland Barthes oder die gastronomischen Zeichen. *Synteesi* 2/1997. Unübersetzt.
- Tarkka, Pekka 1965: 'Henkien taistelun' ihmisiä ja eläimiä. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 21. Helsinki: SKS / Leute und Tiere im 'Kampf der Geister'. *Yearbook of the Literary Research Society* 21. Unübersetzt.
- Tarkka, Pekka 1977: *Putkinotkon tausta. Joel Lehtosen henkilöt 1901-1923*. Helsinki: Otava / *Der Hintergrund von Putkinotko. Die Personen Joel Lehtons 1901-1923*. Unübersetzt.
- Tarkka, Pekka 1998: Lehtosen karmea ja juhliiva kuvaus Suomesta. Putkinotko-filmin arvostelu, *Helsingin sanomat* 20.12.1998, / Lehtonsens grausames und jubelndes Bild aus Finnland. Rezension des Films Putkinotko. *Helsingin Sanomat* 20.12.1998. Unübersetzt.
- Tarr, Frederick C. 1927/1969: Die thematische und künstlerische Geschlossenheit des "Lazarillo de Tormes". *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hrsg. von Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.
- Tiusanen, Timo 1962: Myyttilliset sotilasvaeltajat. Veijo Meren pikareskiproosaa. *Helsingin Sanomat* 17.4.1962 / Die mythischen Soldatenwanderer. Veijo Meris pikareske Prosa. *Helsingin Sanomat* 17.4.1962. Unübersetzt.
- Todorov, Tzvetan 1977: Die Lektüre als Rekonstruktion des Textes. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) Beiheft* 6. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs.
- Toivonen, Y. H. 1955: *Suomen kielen etymologinen sanakirja*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura / *Etymologisches Wörterbuch der finnischen Sprache*. Unübersetzt.
- Tulonen, Hannele 2005: Satoja lottia erotettiin rikkeiden takia. Lottien sisäinen valvontajärjestelmä piti kirjaa lottakurin rikkomuksista. Reportaasi Pia Olssonin tutkimuksesta "Myytti ja kokemus. Lotta Svärd sodassa". *Helsingin Sanomat* 19.4.2005 / Hunderte von Lottas wurden wegen Delikten entlassen. Das innere Kontrollsystem der Lottas hielt Buch über die Delikte in der Lotta-Disziplin. Reportage über Pia Olssons Untersuchung "Mythos und Erfahrung. Lotta Svärd im Krieg". *Helsingin Sanomat* 19.4.2005. Unübersetzt.
- Turunen, Risto 1992: Se toinen traditio? Maiju Lassilan, Joel Lehtosen ja Veijo Meren teokset kansallisen realismin vastapainona. *Vaihtuva muoto. Tutkimuksia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Dietrich Assmann, Risto Turunen ja Liisa Saariluoma. Helsinki, Jyväskylä: SKS, Gummerus / Die andere Tradition? Die Werke Maiju Lassilas, Joel Lehtonsens und Veijo Meris als Gegengewicht zum nationalen Realismus. *Die wechselnde Form. Studien aus der Geschichte des finnischen Romans*. Unübersetzt.
- van der Will, Wilfrid 1967: *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei T. Mann, Döblin, Brecht, Grass*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Viikari, Auli 1993: Ancilla narrationis vai kutsumaton haltiatar? Kuvauksen poetiikkaa. *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja*, 47.

- Helsinki: SKS / Ancilla narrationis oder die uneingeladene Fee? Über die Poetik der Beschreibung. *Die Politiken des Anderseins. Yearbook of the Literary Research Society*, 47. Unübersetzt.
- Viikari, Auli 1998: Jälkisanoja. 40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista. Toim. A. Viikari. Helsinki: SKS / Nachworte. *Die 40er Jahre. Schriften über die Literatur und Kultur der 1940er Jahre*. Unübersetzt.
- Vološinov, Valentin N. 1975: *Die Dialogizität der Sprache. Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main, Berlin und Wien: Ullstein.
- Wahrig, Gerhard 1986/1991: *Deutsches Wörterbuch. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“*. Jubiläumsausgabe. Güterloh, München: Bertelsmann.
- Walser, Martin 2002: Über ein Geschichtsgefühl. Die Rede Martin Walsers auf der Einladung von Bundeskanzler Gerhard Schröder am Abend des 8. Mai im Berliner Willy-Brandt-Haus. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.5.2002.
- Wilhelmsson, Putte 2002: Kuinka Herman Melvilleä luetaan? Kirja-arvostelu Herman Melvillen "Moby Dickin" uudesta suomennoksesta. *Helsingin Sanomat* 25.8.2002 / Wie soll Herman Melville gelesen werden? Buchbesprechung der Neuübersetzung von Herman Melvilles "Moby Dick". *Helsingin Sanomat* 25.8.2002. Unübersetzt.
- Wilpert, Gero von 1969: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kröner.
- Wysling, Hans 1974: Dokumente und Untersuchungen. *Thomas-Mann-Studien III*. Bern, München: Francke.
- Zima, Peter 1992: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke.
- Zima, Peter 1996: Komparatistik als Metatheorie. Zur interkulturellen und interdisziplinären Perspektive der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Hrsg. von L. Danneberg und F. Vollhardt. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Zischler, Hans 1997: Bekenntnisse eines Süchtigen. Was ist das Leben gegen das Lesen! Rezension zu Rolf Vollmanns Romanführer 'Die wunderbaren Falschmünzer' *Die Zeit* 2.5.1997.

### Ungedruckte Quellen

- Brax, Klaus 1997: *Umberto Eco, intentio ja kirjailijan mahdollisuudet*. Käsikirjoitus / *Umberto Eco, Intention und die Möglichkeiten des Autors*. Ungedrucktes Manuskript. Unübersetzt.
- Video 1995: Haavikko, Ritva; Eeva Vuorenpää: Ritva Haavikon haastattelu ohjelmassa *Niin on ollut ja niin on aina oleva*. *Televisiiodokumentti Mika Waltarin suurromaanin 'Sinuhe egyptiläisen' synnystä*. Ohjaus ja toim. Eeva Vuorenpää. Yleisradio, TV 1, 1995 / Interview von Ritva Haavikko in *So ist es und so wird es immer sein*. *Fernsehdokument über die Entstehung des Großromans 'Sinuhe der Ägypter' von Mika Waltari*. Regie und hrsg. von Eeva Vuorenpää. Finnische Rundfunk TV 1, 1995.

## PERSONENREGISTER

- Aalto, Alvar 7  
 Albertinus, Aegidius 26, 27  
 Alemán, Mateo 25, 26, 50, 59, 166  
 Alewyn, Richard 42, 65, 66  
 Alhoniemi, Pirkko 160  
 Alter, Robert 43  
 Anonymus von *Lazarillo* 25, 42, 45, 59, 84  
 Apuleius 24, 167  
 Archilochos 11  
 Aristoteles, 92  
 Arendt, Dieter 42, 43, 168  
 Auerbach, Erich 92  
 Bachmann-Medick, Doris 17  
 Bachtin, Michail M. 42, 43, 63, 65, 73, 131  
 Barth, John 48  
 Bauer, Matthias 5, 41, 46-48, 57, 73, 74, 77, 81, 82, 91, 105, 112, 114, 123  
 Beck, Werner 26  
 Bernhardt, Horst 37, 157  
 Boyle, T. Coraghessan 5, 48  
 Brecht, Bertolt 61, 98  
 Breuer, Ulrich 60, 63, 86-88, 169  
 Broich, Ulrich 114  
 Carossa, Hans 33  
 Carré, Jean-Marie 20  
 Chamberlain, Neville 36, 38  
 Chandler, Frank Wadleigh 123  
 Chatman, Seymour 3, 12, 44-46, 85-87, 97, 104  
 Churchill, Winston 36  
 Constant, Benjamin 92, 93  
 Corominas, J. 41  
 Culler, Jonathan 46, 74, 138, 156  
 Daladier, Édouard 38  
 Danneberg, Lutz 17  
 Demetz, Peter 107  
 Dieckmann, Friedrich 52-54, 64  
 Eco, Umberto 3, 44, 46, 73, 74, 156  
 Elgin Catherine Z. 77  
 Engels, Friedrich 17  
 Envall, Markku 36, 150, 152  
 Frizen, Werner 27, 88  
 Gaier, Ulrich 57, 58, 61-63, 125  
 Gailit, August George 6  
 Genette, Gérard 98, 99, 136  
 Getty, Paul 21  
 Ghash, Amitav 18  
 Gnüg, Hiltrud 109  
 Goethe, Johann Wolfgang von 17, 20, 28, 67-69, 88, 92, 98, 148  
 Goodman, Nelson 76  
 Grass, Günter 27, 54  
 Grimberg Carl 150, 151  
 Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von 5, 26, 27, 42, 50, 55, 57, 67, 167  
 Guevara, Antonio de 50, 168  
 Guevara, Luiz Véléz de 105, 122, 128  
 Guillén, Claudio 42, 47, 48, 53, 55  
 Haanpää, Pentti 3, 6, 21, 22, 23, 28, 33-37, 47-49, 55, 56, 61-63, 75, 76, 97, 130, 131, 135, 142, 159, 160, 168  
 Haavikko, Paavo 7  
 Haavikko, Ritva 36, 152  
 Haavio, Martti (P. Mustapää) 31  
 Haeckel, Ernst 30  
 Hämäläinen, Unto 38  
 Hämeen-Anttila, Jaakko 66, 80, 81, 135, 136  
 Hamsun, Knut 6  
 Hansen, Martin A. 6  
 Hausmann, Frank-Rutger 33  
 Hawthorn, Jeremy 85  
 Hedman, Valfrid 84, 85  
 Heftrich, Eckhard 23  
 Hein, Manfred 7  
 Heller, Erich 27, 28, 69  
 Heller, Joseph 48  
 Herder, Friedrich 92  
 Hermsdorf, Klaus 54, 68, 92  
 Heydrich, Reinhard 23  
 Himmler, Heinrich 23  
 Hitler, Adolf 21, 22, 32, 36, 38, 115, 122, 123, 125  
 Holappa, Pentti 160  
 Huovinen, Veikko 6  
 Idstöm, Annika 6  
 Iser, Wolfgang 46, 48, 96, 103  
 Jänicke, Gisbert 7  
 Jánoska, Georg 19  
 Jansson, Tove 6

- Jotuni, Maria 30, 31, 55, 56, 63, 97, 99-101
- Joyce, James 30, 35
- Jutikkala, Eino 33,113,114
- Kaipainen, Anu 6
- Kant, Immanuel 66, 73, 74, 85
- Karonen, Vesa 135, 142, 162
- Kauppinen, Eino 34
- Kaurismäki, Aki 7
- Kekkonen, Urho 39
- Kilpi, Volter 30, 136
- Kinnunen, Aarne 75, 97-99
- Kirstinä, Leena 12
- Kivi, Aleksis 6, 28, 76
- Klinge, Matti 21, 22, 37, 39
- Koivisto, Juhani 34, 35, 62, 63, 123
- Koivisto, Mauno 38, 118
- Kommerell, Max 55
- Koskela, Kari 110, 111
- Koskenniemi, V. A. 33, 151
- Koskimies, Rafael 85
- Kristeva, Julia 73
- Kühner, Karl-Martin 88
- Laitinen, Kai 29, 30, 35, 37, 122
- Lassila, Maiju 6, 30, 101
- Lassila, Pertti 36
- Lehtinen, Lasse 38, 39
- Lehtolainen, Leena 6
- Lehtonen, Joel 21-4, 30-34, 47-49, 55, 56, 62, 64, 65, 74, 84, 96, 101-104, 106, 109-113, 117, 119, 121, 123, 128, 129, 167
- Le Sage, Alain René 85, 105, 113, 122, 129
- Liksom, Rosa 6
- Link, Hannelore 44, 46, 85
- Linkomies, Edwin 64, 114
- Linna, Väinö 37, 159, 160, 166
- Linnankoski, Johannes 122
- Lyytikäinen, Pirjo 28, 29
- Mann, Golo 21
- Mann, Heinrich 33
- Mann, Thomas 5, 11, 13, 23, 24, 27, 28, 42-46, 52, 54, 59, 60, 61, 63, 64, 67-69, 84, 85, 90-92, 96, 105, 110, 113, 116, 150, 155, 167
- Manninen, Otto 33
- Marti, Juan 26
- Martinson, Harry 6
- Marx, Karl 17
- Matt, Peter von 22, 23
- Mendoza, Hurtado de 84
- Meri, Veijo 3, 6, 33, 37, 38, 47, 55, 61, 62, 157, 159-163,168
- Molotov, Vjatšeslav Mihailovitš 38
- Mukka, Timo K. 6
- Neuschäfer, Hans-Jürg 153
- Newald, N. 26
- Niemi, Juhani 161, 163
- Niiniluoto, Ilkka 11
- Nossack, Hans 7
- Nummi, Jyrki 29, 66, 68, 69, 83, 93, 106,107, 150, 166
- Olsson, Pia 142
- Oswald, Wilhelm 30
- Paasilinna, Arto 6
- Paasilinna, Erno 3, 38, 164, 168
- Paavolainen, Olavi 31, 35
- Paloheimo, Oiva 37, 47, 62, 154-156
- Pennanen, Eila 32
- Perälä, Risto 124
- Petronius Arbitr 24, 64, 65, 92, 114, 115
- Pfister Manfred 73, 114, 122
- Pietsch, Eva-Marie 61
- Popper, Karl 19
- Proust, Marcel 30
- Rajala, Panu 31
- Rautavaara, Eino-Juhani 7
- Riikonen, Hannu 63-65
- Rikama, Juha 150
- Rimmon-Kenan, Shlomith 44-46, 85, 86, 97, 130, 137, 150
- Rintala, Paavo 6
- Rötzer, Hans Gerd 5, 25-27, 51, 57, 59, 66
- Rojola, Lea 136
- Rushdie, Salman 18
- Saariaho, Kaija 7
- Saariluoma, Liisa 45, 66, 98
- Salinas, Pedro 65
- Sallamaa, Kari 35, 37
- Salonen, Esa-Pekka 7
- Salzmann, Madeleine 44-46, 85,86
- Sancar, Annemarie 155
- Saraste, Jukka-Pekka 7
- Sarmela, Matti 39
- Schildt, Runar 6
- Schiller, Friedrich 56, 57, 67
- Schmid, Ulrich M. 33
- Schneider, Karl Ludwig 49, 52, 53
- Schöll, Norbert 27
- Schönert, Jörg 17

- Schumann, Willy 56  
Sebastian, Thomas 69  
Seidlin, Oscar 25-28, 55, 69  
Seiffert, Walter 27, 49  
Sibelius, Jean 7, 29, 120  
Sihvo, Hannes 160  
Sillanpää, Frans Emil 30  
Snellman (früher Kauranen), Anja 6  
Sundberg, Anneli 39  
Swift, Jonathan 57  
Tala, Henrik 38,  
Tallgren, Anna-Maria 32  
Tammi, Pekka 75, 76  
Tamminen, Petri 6  
Tarasti, Eero 118  
Tarkka, Pekka 32, 75, 102, 103, 107  
Tarr, Frederick C. 80  
Tervo, Jari 6, 40  
Tiusanen, Timo 163  
Todorov, Tzvetan 48, 92, 93  
Toivonen, Y. H. 76  
Tolstoi, Leo 92  
Tulonen, Hannele 142  
Turunen, Heikki 6  
Turunen, Risto 123, 160  
van der Will, Wilfrid 24, 43, 54  
Viikari, Auli 36, 89  
Vološinov, Valentin N. 44  
Vuorenpää, Eeva 36, 46, 151, 152  
Wahrig, Gerhard 12  
Walser, Martin 21  
Waltari, Mika 6, 31, 36, 47, 48, 55, 56, 62,  
67, 109, 143, 147, 149, 150-153  
Weber, Carl Maria von 76  
Weimar, Klaus 92  
Wilhelmsson, Putte 76  
Wilpert, Gero von 42, 56  
Wysling, Hans 68  
Zima, Peter 18-21, 108, 109  
Zischler, Hans 156