

Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Folge 3, Bd. 4, Wien 1965, S. 55-64.).

36 Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Basel; Stuttgart 1972, Art. "Evidenz", Bd. 2, Sp. 829.

37 Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. K. Gallig, Tübingen 1962, Art. "Tod", Bd. 6, Sp. 916.

38 Ebd., S. 9.

39 Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, 3. Aufl., Darmstadt; Neuwied 1976, S. 32.

40 Eliade (1961), S. 17.

41 Ebd., S. 13.

42 Ebd., S. 10.

43 Pernath verläßt das Gefängnis 1896/97. Der Erzähler macht sich 33 Jahre später - die Zahl der magischen Wiederkehr des Golems -, also ca. 1930 auf die Suche nach ihm. Der Roman selbst erschien 1915 in Buchform und spielt infolgedessen in der Zukunft.

44 Die Frauen in Gustav Meyrink Roman *Der Golem* symbolisieren verschiedene Stereotype von Weiblichkeit: Rosina steht für die uneingeschränkte Begierde, für das rein körperliche Verlangen, also für die weibliche Sexualität. Angelina hingegen steht für die subtile Erotik, die Verführung, aber auch den Wunsch nach Berührung und Zärtlichkeit. Mirjam schließlich verkörpert die geistige Beziehung zwischen Mann und Frau. Sie steht für das Verstehen des anderen, für eine wahre Liebe zur Frau. Durch Pernaths Eingang in die Unendlichkeit werden die weltlichen Widersprüche aufgelöst, und es kommt zur Vereinigung der Gegensätze, zur Vereinigung von Mann und Frau, wobei Pernath schon im Gefängnis erkannt hat, daß seine Liebe eigentliche Mirjam gilt.

45 Vgl. bspw. den Blick des Rahmenerzählers am Endes des Romans auf das "weißschimmernde Haus" (G 277) in der Alchimistengasse: "Die Gartenmauer ist ganz mit Mosaik bedeckt. Türkisblau mit goldenen, eigenartigen gemuschelten Fresken, die den Kult des ägyptischen Gottes Osiris darstellen. Das Flügeltor ist der Gott selbst: ein Hermaphrodit aus zwei Hälften, die die Türe bilden: die rechte weiblich, die linke männlich." (G 278).

46 Pernaths verkehrte Körperlage, also kopfüber zwischen Himmel und Erde hängend, während seines letzten Blickes in das 'Zimmer ohne Zugang' ist ein altes alchemistisches Symbol, das das Eintauchen des Geistes (Kopf) in die Materie (die Erde) versinnbildlicht. Dementsprechend muß Athanasius Pernath in die materielle Welt zurück, um schließlich sterben und wiederauferstehen zu können. (G 268)

47 Eliade (1961), S. 17.

48 Ebd.

STEFFEN HÖHNE

Eine unbekannte Liebesgeschichte aus Böhmen Zu einem neu entdeckten Text von Ernst Weiß

Es kommt schon einer kleinen Sensation gleich, wenn von einem nicht zu unbekanntem, wenngleich zwischenzeitlich vergessenen Autor eine komplette Novelle vorgelegt wird, welche 60 Jahre lang unerkannt, unbekannt, als Manuskript in einem Archiv vor sich hin schlummerte: *Jarmila. Eine Liebesgeschichte aus Böhmen*. Der gebürtige Deutschmähre Ernst Weiß schrieb diese Novelle im Pariser Exil, im Sommer 1937, das Manuskript wurde erst 1995 im tschechischen Literaturarchiv in Prag-Strahov entdeckt. Ein fulminanter Text, aus heutiger Sicht an mancher Stelle stilistisch vielleicht ein wenig zu grell, doch für die Tradition des Weiß'schen Erzählens, verschärft durch die unsichere Exilsituation, durchaus typisch. Und auch eine konsequente Umsetzung der eigenen Novellentheorie, von der doch Weiß im gleichen Jahr vor allem eines forderte, nämlich Prägnanz:

Nicht mehr als zehn Seiten, Dichter, und werde trotzdem unvergeßbar, wirf den Leser um, vergewaltige ihn mit einem stürmischen, männlichen Glück! Gib die tiefsten (und höchsten) Töne, und damit sei es genug. (Weiß 1987:211)

So Weiß in dem Essay *Das Ende der Novelle* von 1937, in dem er diese Gattung als die zeitgemäßere vom Roman abgrenzt und damit auch auf die politische Dimension und die Verantwortung des Dichters verweist:

Möglich wäre es immerhin, daß der Leser von 1937 in dem unsäglichen Chaos einer glaubenslosen Zeit nicht mehr den Panthersprung des suggestiven Erzählens erträgt. [...] Die Novelle ist Feuer, Funke oder Blut, Träne, Schrei. Die Welt von heute stöhnt vor Hunger. [...] Sie peitscht auf. Dann stößt sie den Leser zurück in die Tatsachenwelt. Aber die Menschen sind auf der Flucht vor den Tatsachen. (Weiß 1987:212)

Dies gilt, wie noch zu zeigen sein wird, auch als Schlüssel zur Novelle *Jarmila*.¹

Der Inhalt der Novelle sei hier kurz wiedergegeben: Der in Paris lebende Ich-Erzähler, der sich vor seiner Abfahrt in die Tschechoslowakei eine billige Uhr hat andrehen lassen, deren Tücken ihn bei einer Reise in das heimatische Prag ein um das andere Mal zu schaffen machen (so verpaßt er den Termin, dessentwegen er nach Prag reiste),² wird Zeuge einer merkwürdigen Szene. Er beobachtet einen Spielzeughändler, der trotz guten Geschäftes seine Waren einpackt und von der Straße verschwindet, um einer ihm offenbar unangenehmen Begegnung mit einem Ehepaar und deren kleinen Sohn auszuweichen.

Als ich aber an ihm vorüberkam, sah ich, daß seine Augen mit unbeschreiblichem Ausdruck, halb Haß, halb Liebe, an den drei Menschen hingen, die er sah, die ihn aber nicht sehen konnten. (S. 14)³

In einer Prager Hospoda, wo er ihn wiedertrifft, erfährt der Ich-Erzähler, während der Spielzeughändler, ein gelernter Uhrmacher, seine Uhr repariert, eine wahrhaft grauenerregende Geschichte einer fatalen Liebe von Gewalt und Leidenschaft aus einem entfernt liegenden Dorfe. Es ist die Geschichte von der Liebe zu der mit einem älteren, reichen aber impotenten Federnhändler verheirateten Jarmila, die sich sehnlichst Kinder wünscht und die den Uhrmacher in eine immer tiefere erotische Verstrickung zieht, deren Faszination er schon bei der ersten Begegnung erliegt:

Ja, so bin ich auch zusammengezuckt, als ich als junger Mensch meine geliebte Jarmila zum ersten Mal vor ihrem Hause sah, wie sie einer Gans die Federn von der Brust fortriß, mit einer weißen Hand. Sie war schön, Jarmila, die schönste in einem großen Dorf, wo viele prächtige Mädchen waren, und ihre weißen kleinen Füße standen auf dem Tuch, in das die Federn abfielen, und sie streckte ihre kleinen Zehen zwischen den Federn aus. (S. 26)

Jarmila ist eine wahre *Femme fatale*, eines jener Weiß'schen 'triebhaften Naturwesen' mit dämonischen Zügen, vor deren Dominanz es kein Entkommen gibt. Jarmila steht in der Tradition jener 'unreinen Gefäße', denen sich der Arzt im *Augenzeugen* zu entziehen sucht, oder jener fanatischen Mutter und Ehefrau, die den Tropenarzt Walter in den Tod treibt (*Georg Letham*). Jarmila

preßte mich an sich [...] und um nicht zu husten, küßt sie mich, und statt selbst zu ersticken, erstickt sie mich mit ihren weißen Schlangengarmen, es tut gut, und nichts bereue ich, wenn ich daran denke wie jetzt! Sie weiß es einzurichten, daß ich keine Luft bekomme, und es ist furchtbar, es ist wie ein Rausch, anders aber als von schwarzem Biere und tiefer, es wird einem dunkel um die Augen, dunkel, dunkelrot, und die Hitze steigt in alle Glieder, und sie werden schwach. Nur das Herz bäumt sich auf! Mit Wut und Kraft und

Zorn und Glut! Und auf einmal gibt sich alles hin, und ein Seufzerchen kommt, so zart, kaum daß die Federchen davon auffliegen und die Mäuschen in den Ecken sich schrecken lassen ... (S. 30)

Es ist diese Verbindung aus Liebe, Gier, Rausch und Tod, die der Novelle jene dämonische Grundstruktur verleiht. Jarmila gibt sich zudem dem Mann in einer Weise hin, wie es die "Frauen auf dem Lande" (S. 46) sonst nicht tun. "Aber ich wollte nicht mehr so furchtbar lieben und Jarmilas Knecht sein" (S. 48) Doch all seinen Plänen, der erotomanischen Verstrickung durch Gewalt oder gemeinsame Flucht nach Amerika zu entkommen, entzieht sich Jarmila: "Aber sie wollte sich gar nichts überlegen, sie wollte mich besitzen, und ich wehrte mich." (S. 50) Der kaum verdeckte Ehebruch, Jarmila ist zudem bald schwanger, leitet ein vertracktes Geflecht von Schuld und Gewalt ein, in das die dörfliche Gemeinschaft nur zu deutlich Einblick erhält, und auch dem Ehemann Jarmilas, dem Federnhändler, wird nur zu bald alles eröffnet.

Im Dorf war alles, nur kein Frieden. Denn alles wich mir aus. Keine ruhige Stunde mehr, und kein Brot, denn man mochte mich hier nichts mehr verdienen lassen in meinem Laden und ebensowenig mir um mein gutes Geld etwas verkaufen ... (S. 56)

Verkompliziert wird die Handlung noch durch eine vierte Person, die jungfräulich auf den Uhrmacher wartende Maruschka, im gleichen Dorf lebend, zugleich Schwägerin des Dorflehrers, der wiederum der Bruder des Federnhändlers ist. Der Uhrmacher, gemäß der Simmelschen Definition des Fremden als Wanderer, der eben nicht weiterwandert, nimmt in der dörflichen Gemeinschaft einen Status ein, der in einer vagen Balance zwischen Dazugehörigkeit und Nichtdazugehörigkeit oszilliert (Simmel 1992). Er ist der typische Eindringling in eine nicht weiter problematisierte, stabile Struktur, die - durch den Kontakt mit dem Fremden bedroht - ihrerseits mit Abschließung reagiert, allerdings erst, als die Normverletzung öffentlich wird und dann gleich umfassend: auch der Federnhändler wird stigmatisiert. Die dabei zu beobachtende Bigotterie nach Jarmilas Tod deutet Weiß nur eben an,

ein paar alte Weiber murmelten Gebete, bekreuzigten sich voll frommen Schauders, und innen freuten sie sich in ihrem alten Haß. Aber man hörte das hölzerne Rieseln der Rosenkranzkugeln - vielleicht mußte es so sein. (S. 75 f.)

Es ist vor allem dieser Topos des Liebeshasses zwischen Jarmila, dem Uhrmacher, dem betrogenen Ehemann, Maruschka, verlagert in die dörfliche Szenerie, die ein um das andere Mal bei Weiß die Existenz des Bösen als eines antinomischen Weltprinzips beweist. Josef Mühlberger charakterisierte das Werk von Weiß

sicher nicht unpassend als einen 'langen Dämonenzug'. Und schon Kurt Pinthus wußte um die Manie des Weiß'schen Erzählens:

er wühlt sich mit masochistischer Gier in sein Thema, er vertieft es bis zu Urgründen, die bislang noch kein Dichter erreichte. (Pinthus 1923)

Das erste Kind wird geboren, die Liaison dennoch fortgesetzt, bis Jarmila ein zweites Mal schwanger ist. Ohnmächtig schaut der gehörnte Federnhändler diesem Treiben zu. Aber auch alle Versuche des Uhrmachers, der erotomanischen Verstrickung zu entkommen, scheitern. Gleich den Platonischen 'Hälften' streben er und Jarmila immer wieder zueinander. Nur endgültige Trennung oder gemeinsame Flucht scheinen einen Ausweg zu bieten, beiden allerdings widersetzt sich Jarmila. Als der ihrer Liebe völlig verfallene Uhrmacher einen letzten Versuch unternimmt, sie und vor allem seinen Sohn zu sehen, löst er eine furchtbare Katastrophe aus. In dem von ihm angezündeten Heuschaber, er will den Ehemann, der Mitglied bei der Dorffeuerverwehr ist, von zu Hause weglocken, verbrennen qualvoll zwei Landstreicher, die dort Unterschlupf fanden und die noch zuvor von ihm großzügig bewirtet wurden. Jarmila dagegen gerät beim Versuch, das Feuer vom Dachstuhl aus zu beobachten in eine von ihrem Ehemann präparierte Falle und stürzt sich zu Tode. Der Uhrmacher, als Verantwortlicher verurteilt, wandert für mehrere Jahre ins Gefängnis. Sein Sohn bleibt in der Obhut des Federnhändlers, der kurz darauf die um ihre Hoffnungen betrogene Maruschka heiratet. Aber auch sie verlassen das Dorf, wo man um die wahre Schuld an Jarmilas Tod weiß. Es ist eben jene Gruppe, die der Uhrmacher zu Beginn mit einer Mischung aus Haß und Liebe beobachtet und die den verschachtelten Rahmen aus Binnen- und Außenperspektive einleitet.

Jarmila ist eine Novelle, die dem Goetheschen Signum einer 'sich ereigneten unerhörten Begebenheit' allemal Genüge leistet. Der erotische Konflikt in seiner stringenten Handlung und seiner pointierten Peripetie verleiht dem Text eine Dynamik, verstärkt durch die vorausweisende Motivik von Uhr und Federn, die mit der biographischen Situation des Autors in Paris korrespondiert. Die ablaufende Zeit, das ist auch Weiß' Schicksal im Pariser Exil, der sich am Tag des Einmarsches der deutschen Truppen im Sommer 1940 nur durch Freitod der zu erwartenden Verfolgung zu entziehen wußte. Einsam muß er gewesen sein, so erinnert sich Anna Seghers, einsam wie auch sein Uhrmacher.

Noch einmal tauchen die Protagonisten des Uhrmacher-Schicksals auf, denn dieser besucht in Paris den Ich-Erzähler, mit einem kleinen Jungen - seinem Sohn, den er zuvor entführt hatte. Doch auch die zweite Flucht mißglückt, gleich seiner toten Mutter entzieht sich das Kind dem Vater. Heimlich benachrichtigt es die Stiefeltern, die ihn mit Hilfe der Polizei befreien. Dem Uhrmacher, der alle Mög-

lichkeit zur Flucht ausschlägt, entzieht sich durch Selbstmord - mit Hilfe jener scharfen Uhrfeder, über deren Reparatur er von seinem Schicksal berichtete.

Er heftete seinen Blick auf die Uhr? Ich gab sie ihm mit. Sie hatte kein Glas, ich konnte dem Polizeiagenten sagen, er möge dies gestatten, denn wo keine Glasscherben sind, kann sich ein verzweifeltes Untersuchungsgefangener nicht die Pulsadern aufschneiden.

An die kleine scharfe Uhrfeder dachte ich nicht. (S. 96 f.)

Der paradigmatische Charakter der Novelle wird zweifellos durch die strenge Motivik betont. Zentrales Motiv ist die billige Nickeluhr des Ich-Erzählers, über die er überhaupt erst mit dem Uhrmacher Bedřich Kohoutek⁴ in Kontakt kommt: "denn die Uhr fesselte ihn" (S. 21), scheint sie diesen doch an jene billige Uhr Jarmilas zu erinnern, die sie, nachdem das Aufgebot des Uhrmachers mit Maruschka veröffentlicht wurde (ein weiterer Fluchtversuch), als Vorwand nutzt, ihn erneut aufzusuchen und desto fester an sich zu ketten:

Sie hatte eine alte, dünne, schlechte goldne Uhr, die Uhr ging nicht, sie hielt sie mir hin auf ihrer weißen Hand, und ich nahm sie nicht. Ich sah ihr nicht ins Auge, ich sah auf die Handfläche, wo ihr der Schweiß ausbrach und sie zu glänzen begann wie Silber ... ich kannte sie gut, ich kannte ja alles an ihr. Sie zitterte, die arme Hand, und ich wurde schwach und nahm die Uhr ab, sie war absichtlich zerbrochen, die Feder überdreht, die Zeiger geknickt, das Glas zersplittert. 'Es wäre eine teure Reparatur, Frau' sagte ich, 'ich weiß nicht, ob es sich lohnt.' 'Oh, mir lohnt es', sagte sie und lachte, und während ich die Uhr untersuchte, hatte sie schon ihren Mund an meinem Ohr und küßte mich und weinte und lachte und flüsterte mir zu, ich solle heute abend in die Federnkammer kommen. (S. 40)

Das Motiv der Uhr weist zugleich auf das tragische Ende. Bei der ersten Reparatur der Uhr des Ich-Erzählers in der Hospoda wird "ein knackendes Geräusch vernommen, als würde der Hahn eines Revolvers gespannt." (S. 23) Ein Geräusch, das sich beim Tode Jarmilas wiederholt:

Ich legt ihr den Kopf so, daß er weicher gebettet war, aber als ich ihn losließ, knackte es ihr im Genick wie die Feder einer zerbrochenen Uhr. (S. 70)

Und auch der Selbstmord des Uhrmachers in Paris erfolgt - wie oben beschrieben - mit Hilfe jener fatalen Uhr, der eine handlungsleitende Funktion in der Novelle zukommt. Abgeleitet von der Uhrfeder erscheinen die Gänsefedern als ein weiteres zentrales Motiv. Schon zu Beginn der Reise nach Prag vermerkt der Ich-Erzähler jenen böhmischen Brauch, die Tiere bei lebendigem Leibe zu rupfen:

Ich erfuhr also jetzt genau, wie in den meisten Gegenden Böhmens

die Gänse jedes Jahr bei lebendigem Leibe gerupft wurden, damit sie die prachtvoll leichten feinen Daunenfedern lieferten, die mir in den prallen, schneeweißen Kissen meines Prager Hotels nacht so gut getan hatten. (S. 16)

Die *Femme fatale* Jarmila, verheiratet mit einem 'Federn'-Händler, hält es da wie gesehen nicht anders. Im Gegenteil, die Gänsefedern verweisen metaphorisch auf das Federnbett (das Federnlager, in dem sich Jarmila und der Uhrmacher lieben) und verdichten sich so zum Zeichen der Sexualität: "' Rede nicht von Federn' flüsterte sie, und wieder bedrängte sie mich, niemals satt ..."(S. 31) Es ist diese Verbindung aus Gewalt und Leidenschaft, die den Uhrmacher an Jarmila kettet und deren sexuelle Konnotation der Text deutlich ausspricht:

In den Haaren meiner Jarmila hatte ich Flaumfederchen bemerkt, und sehr sachte nahm ich sie fort. Ich wußte, sie hatte wieder Gänse gerupft, es war ja jetzt die Zeit, wo man es tat, überall im Dorf saßen die Weiber in den Hütten, den warmen, zuckenden Leib der Gänse zwischen ihren zusammengedrückten Schenkeln. Sie taten es mit Lust! (S. 55)

Allerdings eine Konnotation, die neben der kaum verhüllten sexuellen Obsession und Todesankündigung vor allem die Öffentlichkeit des Tuns herausstellt:

Die anderen Frauen rupften die Gänse in ihren dumpfen Stuben, aber Jarmilas Lunge war so zart, sie ertrug die winzigen Flaumfedern nicht, sie reizten sie zum Husten, sie dachte zu ersticken, wenn sie sie einatmete. Zwischen ihren festen jungen Schenkeln, die Röcke straff gespannt, hielt sie die zuckende Gans und riß an ihr, und riß. (S. 27)

Dies ist der Moment, wo die kreisförmige Anordnung der Motive wieder zurückweist auf die Uhr, die unerbittlich den Ablauf der Zeit, das Verstreichen der Zeit, anzeigt. Die an den Kielen noch etwas 'schmutzigen und blutigen Federn'(S. 34), auf denen Jarmila 'mit ihren weißen Schlangendarmen'(S. 30) ihren Geliebten verführt, stehen symbolisch für das schreckliche Ende, welches den Protagonisten bevorsteht. Jarmila stürzt sich im 'Federn'-Lager zu Tode, der Uhrmacher begeht Selbstmord, indem er sich mit einer Uhr-'Feder' die Pulsadern aufschneidet.

Jetzt fing sich mir eine kleine Gänsefeder in den Haaren, die im lebhaften Luftzuge durch die Scheune daherwehte. Ich legte sie ihr sanft vor die Lippen. Sie bewegte sich doch! Sie regte sich deutlich. Oder war es nicht ihr lieber Atem? Nur der Luftzug? Ich hielt die Hand vor ihren kühl gewordenen Mund. Und nichts kam. Nichts regte sich. Ich sah sie an. Sie sah mich an. Ihr Auge. Sie nicht. (69 f.)

Es ist die Verbindung von Sexualität und Tod, die für das Werk von Ernst Weiß so

typisch wie auch konstitutiv ist, weist doch auch *Jarmila* auf den Ausgang der Handlung, die man sich dämonischer kaum vorstellen kann und der das Zermalende als ein übermächtiges Schicksal die Handelnden überkommt. Es ist jene Kleistsche Dimension, die sich mit den Worten von Weiß auch auf *Jarmila* beziehen läßt und deren Lakonik im Stil sich durchaus vergleichen lassen:

Was aber ist Kleistisch? Was ist die ihm allein zugehörige Art, die Welt in ihrer Herrlichkeit und in ihrem Grauen zu sehen. (Weiß 1987:157)

Weiß stellt sich mit *Jarmila* in die Tradition der deutschböhmisches Literatur, für die, dies wissen wir seit Pavel Eisners Untersuchung *Milenky*, die slawische bzw. tschechische Geliebte ein konstitutives Motiv darstellt. Der Reiz der tschechischen Schönen⁵ im Spannungsfeld zwischen erotischer Attraktion und nationaler Rivalität ist ja bereits bei Fritz Mauthner erfaßt (*Der letzte Deutsche von Blatna*, 1887), abgeschwächt taucht das Motiv dann bei Rilke auf (*Zwei Prager Geschichten*, 1899),⁶ ferner bei Max Brod (*Ein tschechisches Dienstmädchen*, 1909), bei Hans Watzlick (*O Böhmen!* 1917) und schließlich bei Franz Werfel in der Erzählung *Das Trauerhaus* von 1927. Doch wo bei den zitierten Texten die erotische Anziehung eines Dreiecksverhältnisses unter dem Primat nationaler Konflikte steht, da verlagert Weiß den Konflikt auf die psychische Ebene. Das private Dreiecksverhältnis, dem am Ende Jarmila und auch der Uhrmacher selbst zum Opfer fallen, wird episch auf die Exilsituation transferiert. Denn erst über den Ich-Erzähler, der den Selbstmord des Uhrmachers in Paris (!) noch erlebt, findet die politisch-nationale Dimension Eingang in die Handlung. Der innerdörfliche, tschechische Konflikt wird in die politische Situation des Exils im Jahre 1937 eingebettet, der Konflikt zwischen der ČSR und dem Hitlerreich wirft bereits seine drohenden Schatten, die in der Dunkelheit des Münchner Abkommens münden, voraus und auch der Exilort Paris ist nicht länger sicher vor dem Zugriff des Hitlerschen Expansionswahns. Ernst Weiß nahm sich bekanntlich am Tage des Einmarsches deutscher Truppen in Paris verzweifelt das Leben!

So enthält das resignative Ende der Novelle seinerseits eine höchst biographische Dimension:

Ich durfte die Leiche des unseligen Mannes sehen. Aber war er wirklich unselig? Er hatte geliebt, sein ganzes Mannesalter lang, und es war vielleicht besser, an einer solchen Liebe zugrunde zu gehen als an Gicht. (S. 97)

Anmerkungen

1 Peter Engel (1998:104) weist auf das Vorbild der Zweigschen Novellen: "Was Ernst Weiß an den Novellen seines Freundes Zweig so gerühmt hatte, die Präzision, die Subtilität und vor allem die innere Geschlossenheit, zeichnet auch seine eigene Erzählung 'Jarmila' aus. Sie kann geradezu als ein Musterstück der Gattung Novelle gelten, weist sie doch einen zentralen Konflikt, eine straffe Handlungsführung und das pointierte Hervortreten eines Höhe- und Wendepunktes auf. Nach einer besonders strengen Theorie sollte eine gelungene Novelle einen 'Falken' haben, einen unter Berufung auf eine Geschichte aus Boccaccios 'Decamerone' so genannten 'organisierenden Mittelpunkt', nämlich ein klar abgegrenztes Motiv oder Symbol von besonderer Prägnanz."

2 Das ambivalente Verhältnis von Ernst Weiß zu Prag, das er früh verließ, um erst nach 1933 für kurze Zeit zurückkehren zu müssen, wird in einer Umfrage der 'Bohemia' und des 'Prager Tagblatts' aus dem Jahre 1922 dokumentiert. Auf die Frage *Warum haben Sie Prag verlassen* führt Weiß neben ökonomischen und sprachlichen Gründen auch ideologische an: "daß ich, ohne Kenntnis der tschechischen Sprache, die jetzt noch zu erlernen ich nicht fähig bin, mir in Prag von Tag zu Tag mehr als Fremder, als Ausländer erschien. Selbst dies wäre zu ertragen gewesen, da ich in Prag einen Kreis mir sehr nahe stehender Menschen gefunden habe. Da wirkte erschütternd im inneren, entscheidend im äußeren Leben, die Wegnahme des alten Landestheaters. Es war die einzige Bühne, die ich wirklich geliebt habe, sie war für mich etwas Unersetzliches. [...] Nicht ich allein konnte nicht mehr an dem alten Haus vorbeigehen ohne ein Gefühl der Bitterkeit. Sentimentalität liegt mir im allgemeinen fern. Aber ich konnte nicht in einer Stadt leben, wo solche Ereignisse möglich sind. Man muß atmen können. Das kann man nicht ohne Rechtsgefühl." (Weiß 1987:385 f.). Diese in Vergessenheit geratene Umfrage ist von Kurt Krolop wiederentdeckt worden, s. Krolop (1966).

3 Zitate aus der Novelle werden mit der Seitenzahl im laufenden Text angeführt.

4 Der Name, den der Leser erst am Ende der Novelle erfährt, lautet übersetzt Friedrich Hähnchen. Der Diminutiv weist auf die superiore, passive Position des Uhrmachers, der nur reagiert, nicht agiert und der, wenn er einmal initiativ wird, lediglich Katastrophen heraufbeschwört: den Brand der Scheune, die Entführung des Sohnes.

5 Jarmila wird bspw. mit 'Brüsten wie böhmische Äpfel' beschrieben (S. 27).

6 Allerdings kennt auch Rilke das Motiv der Femme fatale. In der Erzählung *Die Näherin* beschreibt er das Gegenstück. Die abstoßende Proletarierin verfügt über eine vergleichbare erotische Ausstrahlung, der sich der Erzähler nicht zu entziehen weiß: "O es war entsetzlich, die warmen Glieder dieses Wesens neben mir zu fühlen, dieses häßlichen, frühgealterten Mädchens; und doch fand ich nicht die Kraft ..." (Rilke 1987:421)

7 Einen weiteren Text hat Peter Becher (1996) gefunden: Franz Hauptmann, *Jarmila*. Roman einer Stadt, München 1963.

Literatur

BECHER, P.: Jarmila oder das Bild der Tschechen. Ein Beispiel aus der Prager deutschen Literatur. In: *brücken* 1996, S. 197 - 206.

EISNER, P.: Milenky. Německý básník a česká žena, Prag 1930.

ENGEL, P.: Nachwort. In: Ernst Weiß. *Jarmila*. Eine Liebesgeschichte aus Böhmen, Ffm. 1998, S. 99-111.

KROLOP, K.: Hinweis auf eine verschollene Rundfrage: 'Warum haben sie Prag verlassen?' In: *Germanistica Pragensia* IV, Prag 1966, S. 47-64.

PINTHUS, K.: Ernst Weiß. In: 8 Uhr Abendblatt Nr. 65, Berlin 17. 3. 1923. Abdruck in Engel, P.(Hg.): Ernst Weiß, Ffm. 1982, S. 34.

RILKE, R.M.: Die Näherin. Werke Bd. IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Ffm. 1987, S. 414-426.

SIMMEL, G.: Exkurs über den Fremden. In: *Soziologie*. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe 2, Ffm. 1992, S. 764-771.

WEIß, E.: Kleist als Erzähler (1927). In: *Die Ruhe der Kunst*. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse 1918 - 1940, Berlin/Weimar 1987, S. 156-160.

WEIß, E.: Das Ende der Novelle (1937). In: *Die Ruhe der Kunst*. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse 1918 - 1940, Berlin/Weimar 1987, S. 210-212.

WEIß, E.: Warum haben Sie Prag verlassen? (1922) In: *Die Ruhe der Kunst*. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse 1918-1940, Berlin/Weimar 1987, S. 385-386.

WEIß, E.: *Jarmila*. Eine Liebesgeschichte aus Böhmen. Nachw. v. Peter Engel, Ffm. 1998.