

Ariels Echo

Autor(en): **Störi, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759558>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ARIELS ECHO

VON FRITZ STÖRI

Von «Echo», wie der kleine Nepomuk oder Nepo Schneidewein in wunderlicher Verfehlung der Mitlaute sich selber nannte, wird im XLIV. Kapitel des «Doktor Faustus» erzählt, daß er sich von seinem Onkel, dem Komponisten Adrian Leverkühn, beim «Einblick» in dessen Notenhandschrift erklären ließ, «wovon etwa mit all den Zeichen die Rede war». «Von ihm», verrät dann Zeitblom-Thomas Mann dem Leser und gesteht, daß er wohl wissen möchte, «ob er das ahnungsweise schloß, ob es in seinen Augen zu lesen war, daß er es schloß aus des Meisters Erläuterungen.» Naheliegend ist die Frage, was der Leser daraus schließt, ob sich ihm der ganze Reichtum Hofmannsthalscher «Bezüge» erschließt, von denen mit all den Zeichen die Rede ist — wenigstens ahnungsweise erschließt aus des Meisters Erläuterungen.

Die Komposition, an der Leverkühn in dieser vorletzten Phase seines Lebens arbeitet, sind die Lieder Ariels aus Shakespeares «Sturm», des Engländers vorletztem Werk. Shakespeare, der sich bezeichnenderweise nie mit dem «Faust»-Stoff auseinandergesetzt hat, ließ sich bei der Niederschrift dieser Lieder wohl nicht träumen, daß seine alte Rivalität zu Marlowe, dem Verfasser der ersten «Faust»-Tragödie, dereinst auf der überhöhenden Ebene eines «Faust»-Romans ihre versöhnende Aufhebung erführe. Und doch mußte ihm das früher oder später geschehen, ihm, der seine Sonette, «Klinggedichte» zu deutsch, höher schätzte als das ganze dramatische Oeuvre — in dem Augenblick nämlich, da Faust endlich auch zur Musik in Beziehung gebracht wurde, da er nicht nur, ach, Philosophie, Juristerei und Medizin und leider auch Theologie, sondern auch Musik «durcheinand studiert, mit heißem Bemühn». Da mußte es geschehen, daß dem Goetheschen «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen» zuerst Leverkühns, des neuen Faust, Komposition von Shakespeares «Verlorener Liebesmüh» gegenübertrat, und dann — ebenso notwendigerweise — diejenige des «Sturm».

Denn es ist ja nicht so, daß die Erlösung geleugnet würde, nur muß sie eben erst gefunden werden. «Komisch», so sagt Leverkühn einmal, «daß die Musik sich eine Zeitlang als Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf.» «Der Sturm» aber ist das Märchendrama der Wiedergutmachung, der Verzeihung und der Lösung bannender Zauberkreise — der «Erlösung»

mithin. Der Erlösung Prosperos von seinen Zauberkünsten, von seinem Exil auf der Insel, und der Erlösung Ariels, des dienenden Luftgeistes, von der Herrschaft des Zauberers. Wobei zu bemerken ist, daß Prospero auch als Zauberer sittlich gut ist — seine Herrschaft über Ariel bedeutete für diesen bereits eine erste Erlösung von der Macht der bösen Hexe Sycorax, die ihn zwölf Jahre lang in den Spalt einer Fichte geklemmt hatte. Als der Onkel dies dem kleinen Echo erzählte, begehrte das Kind zu wissen, «wie alt das Geistlein gewesen sei, als es eingeklemmt wurde, und wie alt also nach zwölf Jahren, als ihm Befreiung wurde». Die Antwort lautete, daß Ariel kein Alter gehabt, sondern immer dasselbe zierliche Kind der Lüfte gewesen sei.

Kein Wunder, daß Echo darob nicht im mindesten erstaunte. Auch er wird uns als solch ein zeitloses Wesen geschildert, das gleichzeitig die Züge kindlicher Naivität und abgeklärter Altersweisheit in sich vereinigt. Es hätte nicht einmal dieses ausdrücklichen Hinweises auf Nepomuks Verwandtschaft mit Ariel bedurft, denn es gibt bereits einen indirekten, jedoch nicht minder deutlichen Fingerzeig. Der prononciert schweizerische Akzent in Echos Kindersprache — ein Erbteil Vater Schneideweins —, Worte wie «Hüsli» statt Haus, «öppis Feins» für etwas Feines usw., sie kamen von Lippen, die bei-läufig einmal und wie in zufälliger Metaphorik als «Bienenlippen» bezeichnet werden. «Where the bee sucks, there suck I — Wo die Bien', saug' ich mich ein» ist aber der Anfang eines der Lieder Ariels, des «rein lieblichen», welches Leverkühn mit dem ersten, von geisternen Naturstimmen erfüllten «Come unto these yellow sands» in seiner Komposition für Sopran und kleines Orchester zur Einheit zusammenzog . . .

Mit dieser mehrfachen Andeutung eines gewissen außermenschlichen, geisterhaften Zuges — wenn nicht in Echos tatsächlicher Natur, so doch in seiner Wirkung auf die Umwelt — ist der Spekulation ein weites, beinahe zu weites Feld eröffnet. Von dem «Elfen» und «Elfenprinzchen», wie das Knäblein verschiedentlich genannt wird, spinnen die Fäden sich zum «elbischen Wesen» Rudi Schwertfegers, eines andern geliebten Toten auf Adrians Lebensweg, und nur ein kleiner Schritt ist es zur klassischen Mythologie, ein Schritt, der sogar «schulgerecht» auf philologischem Wege vollzogen werden kann: über jene wunderliche Verfehlung der Mitlaute nämlich, die aus dem Neffen Nepo den Namen der Nymphe Echo werden läßt. Jedoch muß man sich davor hüten, die deutenden Schritte hier auf Irrwege zu lenken. Sicherlich wäre es seinerseits eine «Verfehlung», direkte Zusammenhänge zwischen der Sage von Echo, wie sie etwa Ovid in den «Metamorphosen» oder, in anderer Version, Longus in «Daphnis und Chloë» erzählen, und der Gestalt Echos in «Doktor Faustus» zu konstruieren.

Umgekehrt hieße es, Thomas Manns Freude an den «geheimnisvollen Spielen des Geistes» verkennen, verschwiege man den merkwürdigen Umstand, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ausgerechnet ein süddeutscher Philologe namens Schneidewin in der gelehrten Zeitschrift «Philologus» eine Abhandlung über Echo geschrieben hat. Nicht umsonst findet sich in einem Brief Thomas Manns an Karl Kerényi das Bekenntnis, «daß Sympathie für gelehrtes Wissen bis zu einem gewissen Grade aufkommen kann».

Weniger also in mythologischen Konjekturen ist der Schlüssel für das Verständnis Echos zu suchen, sondern im einfachen Wortsinn des Namens. Der kleine Nepomuk in seiner Unschuld ist für Adrian, der mit dem Teufel im Bunde steht, wie das Echo seiner eigenen Jugend. Insofern aber Adrian als neuer Faust sein Volk repräsentiert — und nicht zuletzt ist es ja dieser doppelte Aspekt, der die Bedeutung des Buches ausmacht — ist Adrians Jugend die «Jugend eines Volkes». «Ja, der ist weither», meint Leverkühn einmal, als sich in Echos Sprache mittelhochdeutsche Elemente finden. Aus derselben Quelle fließen auch die alten Gebete, von denen man nicht weiß, woher der Kleine sie hat — sie sind ein Echo des «Cherubinischen Wandersmanns» und einer Vergangenheit überhaupt so gut wie die Verse aus dem Struwpeter. Wie weit entfernt aber erscheint Echos kindliche Naivität von jener «zweiten» in Kleists Aufsatz über die Marionetten, einem neuen «Stand der Unschuld», der sich aus dem erneuten Genuß des Baumes der Erkenntnis ergäbe und um den Adrian in seiner Kunst letztlich ringt. Wie weit entfernt aber auch gerade die Raffinesse seiner Musik von der simplen Tonfolge einer Hirtenflöte, dieser «klassischen» Ruferin des Echo-Widerhalls, oder — für den schweizerischen Leser gewiß die nächstliegende Assoziation — welcher Abstand zwischen der echohaften Umkehrung von Höllengelächter in Engelschöre in «Fausti Weheklage» und der gläubigen Melodik eines von den Felswänden widertönenden Alpsegens. Ob diese Gedankenverbindung dadurch geradezu beschworen sein wollte, daß Echo schweizerischer Abstammung ist?

Echos Unschuld hat auf jeden Fall theologische Bedeutung — «und leider auch Theologie!». Neben dem elfischen wird auch sein engelhaftes Wesen betont. «Ach, du lieb's Kindl, du ganz selig's!» sagt der Herr Pfarrer bei Echos Anblick, «und Frauen ließen meist eine Neigung merken, bei Nepomuk niederzuknien». Es ist beinahe der Geist von Vergils Weihnachtsekloge, der hier weht, eine allgemeine, wenn auch unausgesprochene Messiashoffnung umgibt dieses Kind.

Mit dem Erlösungsmotiv schließt sich der Kreis und führt zurück zu Shakespeares «Sturm». Die Erlöserrolle Echos ist unverkennbar, am deutlichsten im letzten seiner Gebete:

«Merkt, wer für den andern bitt'
Sich selber löset er damit.
Echo bitt' für die ganze Welt,
Daß Gott auch ihn in Armen hält.»

Es ist das Versmaß von Prosperos Epilog zum «Sturm»:

«Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst.
Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend,
Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade tut
Und macht jedweden Fehltritt gut.

Wo ihr begnadigt wünscht zu sein,
Laßt eure Nachsicht mich befrein.»

«Then to the elements, be free and fare thou well» waren die Worte, mit denen Prospero Ariel die Freiheit gegeben hatte. Adrian spricht sie beim Tode Echos — sie klingen wie Ariels, des fliehenden Geistes, Antwort aus den Lüften.