

MAX BROD

SCHLOSS NORNEPYGGE

Der Roman des Indifferenten

Herausgegeben von

Laura Friedrichsohn und Claus Zittel

C. W. LESKE VERLAG

SCHLOSS NORNEPYGGE 9

Zu dieser Ausgabe

Editorische Notiz 387

Literaturverzeichnis 390

Materialien: Rezensionen, Briefe 397

Kommentar 425

Nachwort 483

Biografische Notizen 535

DAS »MODERNSTE DER MODERNEN BÜCHER«.

Max Brods wilder Erstling *Schloss Nornepygge*

Ein Nachwort von Claus Zittel und Laura Friedrichsohn

I. Die Bibel der frühexpressionistischen Generation

Sie sind der Mann, in dessen Romanen zu lesen steht, was uns wirklich angeht. Wie wunderbar, Sie erzählen zuerst die Abenteuer des Gehirns! Gestatten Sie mir ein Schlagwort: Hinter Ihnen erscheint der beste Deutsche: Heinrich Mann, als Lenbach des Romans.¹

Ludwig Rubiner, einst einer der Wortführer der expressionistischen Generation, erschien die gesamte deutschsprachige Literatur vor Brod noch mit der altdeutschen Patina der wilhelminischen Genremalerei überzogen, und er war nicht der Einzige, der *Schloss Nornepygge* derart enthusiastisch rühmte.

Rudolf Kayser, der Schwiegersohn von Albert Einstein, fand in *Schloss Nornepygge* die »Bibel unserer nihilistischen Jahre«² und Kurt Hiller, eloquentester Essayist und Aktivist des Frühexpressionismus, bekannte in der Zeitschrift *Die Aktion*:

Ihr »Nornepygge« kann ich nicht vergessen. [...] »Nornepygge« war kein Roman; »Nornepygge« war mir . . . Nietzsche nennt das *Dynamit*. »Nornepygge« hat meine Moleküle revolutioniert (aufgeführt; in andre Kombinationen gebracht); [...] »Nornepygge« ist ein polares (und zwar *vielfätig* [sic] polares) Weltanschauungsbuch.³

Den Chor der Lobeshymnen verstärkten unter anderem auch die prominenten Stimmen von Kurt Pinthus, Oskar Baum,

Franz Theodor Csokor, Emil Faktor, Ernst Blass und Stefan Zweig. Letzterer beschrieb den Indifferentismus des frühen Brod als ein »Sichwehren gegen das mächtig Mitreißende«, und just dieses bezeichne »auch seinen ersten großen Roman ›Schloß Nornepygge‹, der voll ist von bezaubernden Impressionen, ein erster deutscher Pointillismus der Psychologie.«⁴ Andere faszinierten ganz im Gegensatz dazu die drastisch geschilderten erotischen Ausschweifungen eines dekadenten Satanismus.

Der Berliner und Prager Bohème erschien Max Brods Roman *Schloß Nornepygge* 1908 wie ein Komet am Morgenhimmel der anbrechenden Moderne und machte seinen Autor auf einen Schlag berühmt. Doch auch in Wien wurde man durch fulminante Besprechungen von Franz Servaes und Paul Frankl auf ihn aufmerksam. Letzterer stellte ihn im Rang sogar weit über Robert Walser.⁵ Es waren vor allem die Literaten, die begeistert auf ihn reagierten, während die offizielle Literaturkritik einigermmaßen ratlos vor dem in ihren Augen formlosen Romanungeheuer erstarrete. So schrieb etwa der Wiener Schriftsteller und Journalist Emil Löbl:

Dieses Buch war mir nicht uninteressant als die bisher größte Übertreibung aller Verstiegenheiten der letzten zwanzig Jahre. [...] Der Verfasser kondensiert Jahrhunderte in seiner Brust. Trotzdem ist es ein sehr dünnes Buch. Seinem Inhalt nach dünn, sein Umfang ist beträchtlich. Wenn es noch ein wenig unverständlicher wäre, hätten wir den schönen Punkt erreicht, wo ein in deutscher Sprache geschriebenes Buch die Wirkung einer chinesischen Fibel hätte.⁶

Andere wiederum wähten sich in einem »Irrenhaus« und brandmarkten den Roman als pornografisch.⁷ Der Roman machte, man muss es so sagen, Epoche. *Schloß Nornepygge* veränderte die Vorstellung davon, was ein Roman sein kann,

und das viele Jahre vor den großen Romanen und kanonischen Avantgarde-Texten der Moderne. Nicht etwa Kafkas Prosawerk, sondern Brods *Schloss Nornepygge*, zuerst 1908 und dann nochmals 1918 erschienen, markierte seinerzeit den entscheidenden Wendepunkt in der deutschen Literaturgeschichte. Geschrieben in den Zeiten der Unruhe der zu Ende gehenden Kaiserzeit, begriff die junge Generation den Roman als Feuerzeichen der anbrechenden Moderne, das dem Übergang von der bürgerlichen Boheme zur expressionistischen Revolte vorausleuchtete. Man gründete im Geiste von Walder Nornepygges »Differenzierten-Klub« in Berlin das *Neopathetische Cabaret für Abenteurer des Geistes* und lud Brod zu Lesungen ein. Die literaturhistorische Bedeutung von *Schloss Nornepygge* war immens. Dennoch ist der einst enthusiastisch begrüßte Roman heute vergessen und wird selbst in einschlägigen Darstellungen der Moderne meist nicht einmal erwähnt.⁸ Die wenigen Forschungsbeiträge erkannten zwar alle den Rang des Romans, doch waren sie fast ausnahmslos an entlegenen Orten erschienen⁹ und fanden kein Gehör. Die Herausgeber der neuen Max-Brod-Werkausgabe im Wallstein-Verlag¹⁰ erklären, man habe den umfangreichen Roman in die Reihe deshalb nicht aufgenommen, da er »heute nur von historischem Interesse«¹¹ sei und den Lesern nichts mehr sage. So kam es, dass wir die Rechte am Neudruck problemlos und mit der Begründung erhielten, dass man den Roman ja wohl kaum als ein »wiederentdecktes Meisterwerk« einstufen werde. Nun, nimmt man die Kategorie »Meisterwerk« ernst und reserviert sie für Romane wie *Anna Karenina*, *Der Prozess* oder *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, so muss man allerdings einräumen, dass auch keines der Werke, die in der Werkausgabe erscheinen, unter diese fällt. Brods spätere Romane sind aufgrund ihrer Themen, nicht wegen ihrer literarischen Meisterschaft lesenswert. Kein anderes Werk aus

seiner Feder hat jedoch vergleichbar begeisterte Rezensionen erhalten wie *Schloss Nornepygge*. Mehr noch: Die Rezeptionsgeschichte von Brods Texten seitens der Literaten war eine der zunehmenden Enttäuschung, wofür Kurt Hiller als beredter Zeuge aufgerufen werden kann, der sich aus diesem Grund sogar veranlasst sah, Brod einen offenen Brief zu schreiben.¹² Kurzum, *Schloss Nornepygge* ist der mit Abstand beste und wirkmächtigste Erzähltext, den Brod je geschrieben hat, sein Meisterstück, mit dem er berühmt wurde, das ihm sein Netzwerk knüpfen half und ihn in die Position brachte, andere Künstler, unter ihnen Kafka, unterstützen zu können. Die Strahlkraft des anspruchsvollen Romans, welcher der Nachauflage von 1919 zufolge eine hohe Auflage von insgesamt 20.000 Exemplaren erreichte,¹³ war außerordentlich, als einer der hellsten »Kometen der Moderne« zog er seinerzeit am Firmament der Literaturgeschichte vorüber.

II. *La damnation de Brod*

Max Brod trug allerdings selbst am meisten dazu bei, dass sein einst vielgerühmter Roman in Vergessenheit geriet und beinahe vollständig von der Bildfläche verschwand. Seine Selbstaussagen zu *Schloss Nornepygge* kommen einer *damnatio memoriae* gleich. Kurz vor dem Erscheinen des Romans war Brod zwar noch davon überzeugt, dass dieser »für alle Zeiten stehn bleiben«¹⁴ würde, doch schon 1912, also sogar vor der zweiten Ausgabe von 1918, schrieb er der Verlobten seines besten Freundes Franz Kafka, Felice Bauer: »Über *Nornepygge* spreche ich nicht gern, das Buch ist das einzige von meinen Arbeiten, das mir ganz entfremdet ist. Ich danke für Ihr freundliches Interesse.«¹⁵

Später, nach seiner Hinwendung zum Zionismus, war ihm dann der Amoralismus seines frühen Romans offen-

bar unerträglich geworden: In einer Nachschrift zu seinem 1911 erstmals veröffentlichten Roman *Jüdinnen* distanziert sich Brod entschieden von der nihilistischen Ästhetik seines Erstlingsromans:

Dieses Buch [*Jüdinnen*] steht scheinbar ganz isoliert in meiner Entwicklung, erratisch, ein richtiger Roman nach dem unnaturalistischen Gefühl- und Gedanken-Gebilde »Nornepygge«, das expressionistisch war, ehe das Schlagwort »Expressionismus« existierte, — also für alle jene, die mich nur als »modernen Autor« wollen, ein Rückschritt... [...]. Die Sache liegt für mich nun so: »Schloß Nornepygge« war ein Weltuntergang. Ich hatte alle Werte negiert, ich hatte in der Person des Helden mich selbst aus der Welt geschafft, in der für einen »Indifferenten« meiner damaligen Art keine Möglichkeit bestand, weder im Diesseits noch im Jenseits. Nachträglich sehe ich ein, dass nichts die klare, von außen sichtbare Eindeutigkeit meines literarischen Profils mehr beeinträchtigt hat als die unwillkürliche, mir damals ganz unbewußte Geste, mit der ich nach dem Nornepygge-Erfolg, statt weiter in dieselbe Kerbe zu hauen, still zur Seite schlich und etwas ganz anderes in Angriff nahm, gleichsam nochmals von vorn anfang und versuchte, aus dem wenigen Positiven, das mir aus meinem allgemeinen Zusammenbruch geblieben war, eine neue Lebensmöglichkeit für mich aufzubauen. Ich sammelte, statt auf meiner literarischen Marke: »Verzweiflung« zu bestehen, die bescheidenen Trümmer von Glauben, die es in meiner Seele noch gab. Und diese Glaubensreste zentrierten sich um diese eine Erscheinung: *Die jüdische Frau*. Nach den welthistorischen, menschheitsweiten Prospekten von »Nornepygge«, die haltlos eingestürzt waren, taucht dieses geradezu übertrieben eingeengte Buch »*Jüdinnen*« auf.¹⁶

Noch im Jahr 1960 – mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Erstveröffentlichung des Romans – blickt er in seinen Memoiren kritisch auf seine einst glühende Verehrung für Schopenhauer und das von ihr geprägte Frühwerk zurück:

Im übrigen aber lautete der oberste Satz des Weltgeschehens: »Quidquid fit necessario fit«, »Was geschieht, geschieht mit Notwendigkeit«. Daraus folgte für mich ein Allverzeihen, das in einem müden Fatalismus ohne Möglichkeit ethischer Wertungen auslief. Ich mußte erst in Verfolg dieses obersten Satzes meinen »Indifferentismus« (am krassesten in dem mißglückten Roman »Schloß Nornepygge«) ausbauen, ehe ich meine ganze Irrlehre und mit ihr auch den Irrweg Schopenhauers durchschaute.¹⁷

Vergleichbar mit den verbreiteten tendenziösen Umdeutungen des Finales von Mozarts Oper *Don Giovanni*, die Mozart zu exkulpieren trachten, obgleich Don Giovanni doch lieber stirbt, als zu bereuen, gab auch Brod nachträglich dem Tod seines Helden eine moralische Bedeutung. Sein Roman jedoch verhöhnt und zertrümmert mit jeder Zeile derartige Vorstellungen von »poetischer Gerechtigkeit«. Brods Behauptung, der Tod Walders zeuge von der Unhaltbarkeit des Indifferentismus, ist schreiend widersinnig, denn dieser Weltanschauung zufolge ist ein Selbstmord kein Freitod, sondern determiniert und daher indifferent gegenüber jeglicher Wertung. Im Übrigen ist das negative Ende auch formästhetisch durch die starke Orientierung an den ein solches Finale vorgebenden Vorlagen von Berlioz' *Symphonie phantastique* und Mozarts *Don Giovanni* von Anfang an festgelegt.

III. Der junge Max Brod: Experimentator und Tausendsassa

Max Brod gehörte zu seiner Prager Zeit nicht nur zu den bedeutendsten deutschsprachigen Autoren, sondern war, wie Jürgen Serke betonte, bereits in seinen Zwanzigern eine der »aufregendsten Gestalten im europäischen Kulturleben dieses Jahrhunderts. Auf der deutschsprachigen Literaturszene war Max Brod in der ersten Jahrhunderthälfte das, was Heinrich Böll in der zweiten Jahrhunderthälfte geworden ist: eine Institution.«¹⁸

Doch nicht nur innerhalb des literarischen Kosmos war Brod eine Instanz. Er war ein Tausendsassa und Alleskönner, war nicht nur selbst als Lyriker, Epiker, Dramatiker, Philosoph, Komponist, Dramaturg, Historiker, Musikkritiker, Essayist und Übersetzer aktiv, sondern unterstützte mit seinem untrüglichen Gespür für Talente neben Kafka etwa auch Franz Werfel und Robert Walser und bereitete Friedrich Torbergs¹⁹ schriftstellerischer Karriere den Boden. Unermüdlich setzte er sich auch für tschechische Autoren ein, nicht zuletzt für Jaroslav Hašek und dessen Roman *Schwejk*. Auf musikalischem Terrain entdeckte und förderte Brod die Komponisten Leoš Janáček, Carl Nielsen und den deutsch-jüdischen – ebenfalls aus Prag stammenden – Jaromír Weinberger. Er selbst musizierte Zeit seines Lebens und überlegte lange, ob er nicht die Literatur zugunsten der Musik aufgeben sollte. Denn es gab, so bemerkt er in *Streitbares Leben*, »auch eine Zeit, in der ich mich bemühte, die letzten Schwierigkeiten bis zur Stufe des Konzertpianisten zu überwinden«.²⁰ Gerne nannte er sich einen Enkelschüler Anton Dvořáks, denn Brods Musiklehrer, der Dirigent, Komponist und Musiker Adolf Schreiber, war dessen Schüler. Über Schreibers Leben verfasste Brod sogar einen Roman.²¹ Die Musik kam ihm zuhelfe, wenn ihm die Sprache den Dienst versagte: »Vieles, wofür ich keine Worte mehr finde, kann ich nur in Tönen

ausdrücken, und mein Wunsch, der Menschheit die Wahrheit zu verkünden, wie sie mich in manchen seltenen Momenten ergreift, kann nur in Melodien, neuen Akkorden Erfüllung finden.«²²

In *Schloss Nornepygge* führt Brod seine Leidenschaften für die Musik und die Literatur zusammen und komponiert einen Roman nach dem Vorbild einer symphonischen Dichtung. Die israelische Autorin Alice Schwarz übertreibt dann doch, wenn sie Brod zu einem »Kolumbus der Kunst«²³ erklärte, aber Umar Rolf von Ehrenfels, Sohn des Gestalttheoretikers Christian von Ehrenfels, dessen Leben und Schaffen eng mit dem Brods verbunden war, würdigte ihn zutreffend als »Brückenbauer«²⁴.

IV. »Was für ein Lärm« – Max Brod: der ewige Freund?

Seitdem Brod als Schriftsteller in die zweite Reihe zurücktrat, um Kafka leuchten zu lassen, hat man ihn nur mehr in dessen Schatten betrachtet: Brod als der selbstlos dienende, von Kafkas Genie überstrahlte, dessen Rezeption dennoch prägende Freund. Uns liegt die Absicht fern, Brods Roman aufzuwerten, indem wir auf dessen Bedeutung für Kafka hinweisen. *Schloss Nornepygge* kann sich allein behaupten. Gleichwohl lohnt es, den Bezügen zwischen Brods und Kafkas Schlössern ein wenig nachzuspüren. Dass Brod für Kafka nicht nur ein Gesprächspartner, sondern Mentor und sogar ein Vorbild war und weitaus wichtiger, als gemeinhin angenommen, hat jüngst Luca Crescenzi mit Blick auf Kafkas *Grufthwächter* herausgearbeitet.²⁵ Und dieser Befund gilt umso mehr für die früheren Jahre, in denen die beiden während einer ihrer gemeinsamen Ferienreisen das Prosaexperiment *Richard und Samuel* (1911)²⁶ ersannen, in dem sie ihre unterschiedlichen Reiseeindrücke gegenüberstellten. Das literarische Experi-

ment mit divergierenden Wahrnehmungsszenarien mündete in dem Plan, einen ganzen Roman nach diesem Muster zu komponieren. Kafka stieg zwar aus dem Projekt aus, doch Bezüge auf die gleichen Themen und Problemstellungen finden sich in den Texten beider Schriftsteller zuhauf.²⁷ Man las alles voneinander und da Brod deutlich früher und weit mehr als Kafka schrieb, hatte Kafka gewiss mehr Zeilen von Brod gelesen als umgekehrt. Auch wenn Kafkas Eigensinn ihn immun gegenüber Einflüssen jeder Art machte, waren Brods Texte selbstverständlich in seinem geistigen Haushalt präsent. Unsinn ist zwar, wie Hugo Rokyta zu behaupten, *Schloss Nornepygge* sei ein Schlüssel zu Kafkas doch viel späterem *Schloss*-Roman,²⁸ denn für diesen gibt es keinen Schlüssel, der von außen den Text öffnete. Wenn jedoch den meisten Kafka-Forschern unvorstellbar ist, dass Max Brod mit seinen weitestgehend konventionellen Romanen das Genie Kafka in irgendeiner Weise angeregt haben könnte, so vermutlich deshalb, weil sich ihr Bild von Brod an dessen späteren Texten orientiert und Brod selbst alles daran gesetzt hat, dass sein Frühwerk nicht in Verbindung mit Kafka gebracht wird. Ein kurioses Zeugnis hierfür ist die folgende Behauptung Brods in einem Brief an Rokyta:

Was Kafka anbelangt, so kann ich mich an kein Gespräch mit ihm über diesen Roman [Schloss Nornepygge] von mir erinnern. Wahrscheinlich lag ihm das Grelle, Extreme, Radikale gerade dieses Werkes nicht. Langsam zog er mich nach meiner Sturm- und Drang-Periode in die stillen, aber immer tiefen Wasser Flauberts hinüber.²⁹

Nicht der vermeintlich brave Brod wurde demzufolge von Kafkas Abgründigkeit in Schrecken versetzt, sondern es soll Kafka gewesen sein, der den wilden Brod mithilfe von Flauberts extremem Stilwillen zähmte. Dass dies so nicht

stimmen kann, belegen allein schon die zahlreichen Flaubert-Bezüge in *Schloss Nornepygge*. Die gemeinsame Flaubert-Lektüre Kafkas und Brods ging der Abfassung des Romans voraus, der nicht nur zahlreiche Spuren einer intensiven Auseinandersetzung mit der französischen Literatur aufweist, sondern mit dem »Indifferentismus« auch direkt an die Haltung der *impassibilité* des Flaubert'schen Erzählers anschließt.³⁰

Auch Rokyta glaubte Brod nicht und konfrontierte ihn mit einer ihm zugetragenen Geschichte. Es sei ihm erzählt worden, dass an

einem bestimmten Abend im Elternhaus Kafkas, als im Kreise der Schwestern und Freunde die beiden Autoren Brod und Kafka sich zu einer Art literarischer Schachpartie bekannt hätten, zu kontrastierenden Abrissen einer Darstellung der Themen im »Schloß« bei Kafka und in »Schloß Nornepygge« bei Brod. Ja mehr noch, man habe in diesem Kreis dieses Experiment mit verständnisvoller, heiterer Anteilnahme verfolgt.³¹

Brod habe dies nicht abgestritten, aber er hat es auch nicht bestätigt. Mehrere Zeugnisse belegen indes Kafkas Wertschätzung des Romans und den gemeinsamen Austausch über denselben. In einem direkt nach dessen Erscheinen an Max Brod gesandten Brief spricht Kafka über die ihm wohlthuende Lektüre im Zusammenhang mit einem Bordellbesuch und bekennt mit dieser Erwähnung nebenbei seine Zugehörigkeit zur *Nornepygge*-Welt.

Mein lieber Max, es ist $\frac{1}{2}$ 1 Nacht, also eine ungewöhnliche Zeit zum Briefschreiben, selbst wenn die Nacht so heiß wie heute ist. Nicht einmal Nachtfalter kommen zum Licht.

Nach den glücklichen 8 Tagen im Böhmerwald – die Schmetterlinge fliegen dort so hoch wie die Schwalben bei uns – bin ich jetzt 4 Tage in Prag und so hilflos. Niemand kann mich leiden und ich niemand, aber das Zweite ist erst die Folge, nur Dein Buch [Schloss Nornepygge], das ich jetzt endlich geradenwegs lese, tut mir gut. So tief im Unglück ohne Erklärung war ich schon lange nicht. So lange ich es lese, halte ich mich daran fest, wenn es auch gar nicht Unglücklichen helfen will, aber sonst muß ich so dringend jemanden suchen, der mich nur freundlich berührt, dass ich gestern mit einer Dirne im Hotel war. Sie ist zu alt, um noch melancholisch zu sein, nur tut ihr leid, wenn es sie auch nicht wundert, dass man zu Dirnen nicht so lieb wie zu einem Verhältnis ist. Ich habe sie nicht getröstet, da sie auch mich nicht getröstet hat.³²

Aus einem anderen Brief an Brod geht hervor, dass Kafka unveröffentlichte Teile oder Vorabdrucke des *Nornepygge*-Textes bereits vor der Publikation gelesen hatte:

in der Nacht in Weinstuben um ½ 6 zuhause. Da erst habe ich zum erstenmal dein Buch gesehn, für das ich Dir wieder danke. Gelesen habe ich nur wenig, das was ich schon kannte. Was für ein Lärm; ein wie beherrschter Lärm.³³

Und noch später war der Roman Gegenstand gemeinsamer Gespräche,³⁴ anlässlich derer Kafka auch verriet, dass sich sein Umgang mit dem Roman inzwischen verändert hat:

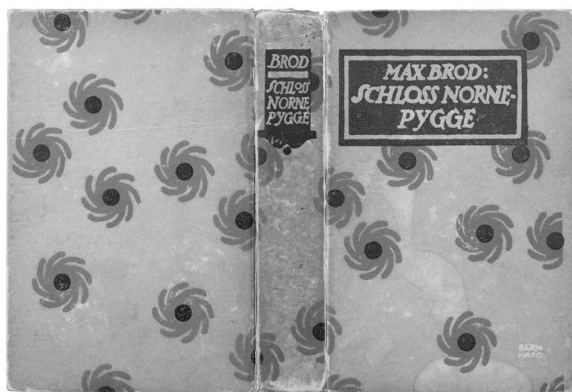
Wir sprachen in den ersten Nächten von dem Roman [Oskar Baums] wie von einem historischen Dokument, das man verwendete, um dieses oder jenes zu belegen. So war es ja auch mit Nornepygge, aber damals war ich noch zu wenig davon berührt.³⁵

Und auch Brod selbst fragt Kafka einige Zeit später in einem Brief, ob dieser sich denn wie Walder Nornepygge gebärden wolle.³⁶ Überdies hatte Brod lange zuvor schon ohne Erfolg seinen damaligen Verleger Axel Juncker überzeugen wollen, eine Zeichnung Kafkas als Titelillustration für *Schloss Nornepygge* zu verwenden.³⁷

V. Die zwei Schlösser Nornepygge

Tatsächlich erschien der Roman 1908 dann mit einer fantastisch-psychedelischen Umschlagzeichnung und mit Schmuckinitialen von Lucian Bernhard.

Einzelne Kapitel waren, um das Lesepublikum in gespannte Erwartung zu versetzen, als Vorabdrucke in auflagenstarken Zeitschriften erschienen.³⁸ 1914 übernahm der Berliner Verleger Kurt Wolff die Werke Brods vom Juncker-Verlag. Die Restauflage von *Schloss Nornepygge* vertrieb er zunächst im eigenen Programm weiter und ließ das Buch dann 1918



Lucian Bernhard: Umschlaggestaltung der Erstausgabe von *Schloss Nornepygge*, 1908.

als zweiten Band der *Ausgewählten Romane und Novellen* Brods mit der Umschlagzeichnung Bernhards neu drucken. Die Werkauswahl war auf sechs Bände angelegt und die Auflage des zweiten Bandes kletterte in diesem Rahmen auf die bereits erwähnte erstaunliche Höhe von 20.000 Exemplaren. Die auffälligste Änderung bestand bei dieser Ausgabe im Wechsel von der Antiqua- zur Frakturschrift, die einen größeren Absatz versprach, da die Antiquaschrift eher in wissenschaftlichen Werken verwendet wurde und das damalige Lesepublikum es gewohnt war, Romane, die in Fraktur gesetzt waren, zu lesen.

Eigentlich kommt diese zweite Ausgabe seinerzeit genau zur rechten Zeit: just im Jahr der Novemberrevolution 1918, die das Ende des Kaiserreichs besiegelte, und kurz vor den Berliner Märzkämpfen von 1919. Die Berliner Arbeiter- und Soldatenaufstände mit ihren blutigen Barrikadenkämpfen hatte Brod in seinem Roman visionär vorweggenommen. Zwischen dem ersten und dem zweiten Druck liegen der Erste Weltkrieg und mithin jene Jahre, in denen die Autoren des sogenannten Expressionistischen Jahrzehnts die deutsche Literatur revolutionierten. Vieles, was im Erstdruck neu, radikal, ja schockierend wirkte, die grellen Farben, die orgiastischen Exzesse der Gewalt und des Trieblebens, der amoralische, ästhetizistische Nihilismus, die zynische Parodie, die Auflösung ästhetischer Normen, das Überschreiten der Schwellen des guten Geschmacks, war inzwischen allgemeines literarisches Programm geworden. Was indes niemandem bislang aufgefallen zu sein scheint und vor diesem Hintergrund umso mehr wundert, ist, dass Brod den zweiten Druck seines Romans 1918 einer Selbstzensur unterzogen hat, die seiner späteren Verleugnung des eigenen Frühwerks Vorschub leistet. Denn neben sehr vielen stilistischen Glättungen, syntaktischen Umstellungen sowie Um- oder Neuformulierungen ganzer Sätze hat Brod auch mehrere krasse

Passagen massiv abgemildert oder ganz gestrichen. So denkt Walder in der Frakturfassung am Ende des siebten Kapitels nur »zufrieden an die nächsten Tage«, in der Antiquafassung explizierte er noch den Grund: »Jetzt habe ich in naher Aussicht ein blutiges Abenteuer und eine Geliebte. Was will ich mehr!« (S. 243)

Einige dieser Erzählerkommentare oder Selbstreflexionen der Figuren dienen offensichtlich der Charakterisierung und Wertung und ihr Wegfall hat entsprechende Konsequenzen für den Text.

Einen deutlichen Eingriff nimmt Brod auch bei der als Jude karikierten Figur des Polledi vor: Anders als noch in der ersten Fassung spricht Polledi in der zweiten nicht mehr im Dialekt. Damit entfallen jedoch die der dialektalen Sprechweise zugehörigen Nuancen. Zum Ausgleich verschafft Brod seiner Figur in der späteren Ausgabe deutlich mehr Rederaum, in dem die Empfindungen und Sinneseindrücke explizit verbalisiert werden. So heißt es in der Fassung von 1908 etwa: »G'schamster Diener, Herr Nornepygge. Wie geht's, wie steht's?« (S. 207f.) Oder: »Und wenn man Sie hier schmafu behandeln oder gar hinauseln wollte; kommen Sie nur zu mir ...« (S. 224) Der österreichische Dialekt (»schmafu« für schäbig und »G'schamster« für Verehrter, Liebster, auch spöttisch für Speichellecker) verbindet eine fast übertriebene Lässigkeit mit spöttischer und tänzelnder Bissigkeit. Diese im Dialektalen mitschwingende Leichtigkeit wird in der 1918er-Fassung durch zusätzliche Informationen des Erzählers eingefangen und ersetzt, wie etwa: »Ein leichter Wind spielte in den Bäumen, während er [Polledi] die Auffahrt hinaufging.« Solche Beispiele ließen sich leicht vermehren. Die stärkere Orientierung an Wahrnehmungs- und Sinneseindrücken mag Brods damals intensiver Beschäftigung mit Fragen der Gestaltpsychologie geschuldet sein. Sie verleiht dem Roman an diesen und vielen weiteren Stellen einen stär-

keren impressionistischen Zug. Für den Bereich des Expressiven allerdings erweisen sich die Änderungen als drastisch. Zwar finden sich weiterhin heftige Passagen wie:

Sein Wille stärkte sich mit den vielen Befehlen, er lenkte geheimnisvoll die Wünsche und Regungen der Frauen. Ueber verschmähte Zärtlichkeiten, gebrochene Seelen, trostlos verschlungene Hände schritt er hinweg, ein kräftestrotzender Beschäler, sättigte seine Nüstern an dem grausamen Brodem des Unglücks. Rings sah er nur Unterworfenen, Sklavinnen. Und wirre Zuckungen durchfurchten schon sein Hirn, er dünkte sich nun, wie Nauj, zur Zuchtrute der Frauen auserkoren, musste sadistische Velleitäten in sich unterdrücken. Unangekündigte Wutanfälle verheerten ihn. Nicht immer konnte er sich zurückhalten. Dann zerwalkte er die Frauen beinahe, biss sie in die Schultern, presste sein Gesicht so fest in ihres, dass sie Schmerzrufe ausstießen. Jetzt zudrücken, fester drücken ... brummte es in ihm ... drück ihr das Gesicht in die Hirnschale hinein, hinein, und dann aus diesem blutgefüllten Becher ihres Schädels sauf dich endlich voll, sauf, sauf dich voll ... (S. 287 f.)

Doch die direkten lexikalischen Anleihen, mit denen Brod sich beim Maquis de Sade bediente, etwa durch die Erwähnung eines »Gaudemichés« (S. 376), lässt er später lieber stillschweigend fallen, genauso wie besonders explizite Schilderungen von Sexualpraktiken:

Sie umstrickten ihn mit ihren elastischen Armen wie mit warmen Schlangen, sie ließen ihn in den dicken Geruch ihrer Haare ein, gewährten ihm jede schattige Rundung ihres matt und wie von innen her erleuchteten Körpers, die Hüften, die schöne Senkung am Schlüsselbein und die deutliche Höhlung zwischen den Halsdrehmuskeln. Ihren Mund sprengte

er mit seinen Küssen wie eine fleischige Nuss, wütend vor Lust traf er die Zunge, den süßen Kern darin. Er liebte es, ihnen kalte Fruchtsäfte und Eis vorzusetzen und zu fühlen, wie ihre anfangs kühlen Lippen nach einigen Küssen sich erhitzen. Manche waren sehr groß und er wanderte über ihre Unebenheiten wie über Relieflandkarten neugierig dahin. Die Kleinen hätte er am liebsten in Knäuel zusammengeballt und verschluckt. Bei einigen entzückte ihn Witz, bei andern ihre Dummheit. Manche nahm er in königlichem Pelzwerk, manche mit dem Dunst der Küche, manche in Alltagskleidern, manche in Baltoilette. Er hatte für die einen feierliche Riten des Zu-Bett-Gehns, die andern entsetzte er jedesmal durch seinen Ungestüm. Blondinen von weißem Teint warf er auf schwarze Ottomanen, Brünette in lichtblaue Seidenpolster, mit Schlanken tanzte er, ganz Junge entblößte er sehr langsam, die Verdorbenen übertrumpfte er noch in ausschweifenden Trucs und neuen Liebesstellungen ... (S. 285 f.)

Solche Streichungen gehen durchaus an die Substanz des Romans, insbesondere, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Emil Faktor Brod aufgrund dieses Romans den Ehrentitel eines »Jules Verne der Sexualität« verliehen hatte. Eine ebenso abmildernde Wirkung ergibt sich aus dem Umstand, dass Brod einige Details von Walders Exzentritäten streicht, darunter ihm womöglich inzwischen degoutant vorkommende Sätze wie diese: »Manchmal ertappte er sich dabei, wie er langsam Stachelbeeren zwischen zwei Fingern zerquetschte und die hervorquellende weißliche Masse mit dem Schleim der Begattung verglich.« (S. 286) Oder etwa:

er flocht aus Weidenruten Schlingen, die er sich um den Hals schnürte, bis blaue Ringe in seine Augen tanzten. Er schnitt sich mit den scharfen Rändern der Schilfblätter in die Finger, er legte sich nackt auf Kieselsteine, er hielt den Atem

an und drosselte sich mit beiden Händen [...]. Dann hob er junge Schwalben in ihr Nest zurück, befreite einen Fuchs aus dem Eisen oder legte einen Strauss abgepflückter Blumen, den er auf einem Felddrain weggeworfen fand, sorgsam in den Bach, damit diese Mitgeschöpfe noch ein Weilchen leben könnten. Die Singvögel blieben zutraulich auf seiner Hand sitzen. Die Rehe standen ruhig, wenn er psalmodierend an ihnen vorbeischnitt ... (S. 325 f.)

Aber auch Bemerkungen, die die Logik der Assoziationsketten und das ästhetische Programm enthüllen, entfallen, und solche Tilgungen verrätseln den kalkulierten Illusionismus des Romans ohne ästhetisches Surplus:

»Der Marmor ist grün, nicht wahr,« warf Walder ein. Raillird fauchte ihn an: »Sie wollen das ästhetisch überwinden, Herr Nornepygge. Ich durchschaue Sie. Grün als angenehme Komplementärfarbe zum Rot der Zunge. Sie wollen über die furchtbaren Tatsachen durch Spielereien eines Malers hinwegkommen ...« (S. 297)

Die spärliche *Nornepygge*-Forschung hat sich vordringlich auf die zweite Ausgabe von 1918 kapriziert, offenbar in Unkenntnis der darin vorgenommenen erheblichen Änderungen. Bei der späteren Ausgabe handelt es sich jedoch nicht einfach um einen Neudruck in Fraktur, sondern um eine neue Fassung.

VI. *Schloss Nornepygge*: »das modernste der modernen Bücher«

Bereits die ersten Rezensenten erkannten, dass sich in Brods *Schloss Nornepygge* auf exemplarische Weise die Moderne kristallisierte. Er sei das »modernste der modernen Bücher«,

urteilte Paul Frankl, doch insbesondere Ludwig Rubiner erkannte hellsichtig, dass das Einzigartige des Romans nicht in der Vielfalt seiner Themen und den wilden Ausdrucksgesten, sondern in seiner musikalischen Formgestaltung zu sehen ist. Szenen seien, so Rubiner, geschrieben worden, »weil sie ein Kontrapunkt in der Polyphonie der Dichtung sind«, und selbst die Figuren seien ebenfalls primär als »eine Funktion der Form« aufzufassen. Dabei erschöpfe sich der Roman nicht in der bloßen Demonstration artistischer Technik, vielmehr würden mit der neuen Form-Vorstellung auch neue Wirklichkeiten des Lebens sichtbar. *Nornepygge* sei

ein phantastischer Riesenmonolog, in dem alle Entladungen aus den Kämpfen des Ichraumes mit den Fremdheiten der Außenwelt zur Willensmusik fabelhafter Geschehnisse zusammenblitzen. Das Unwirkliche ist zum Leben seiner Bilder erweckt, der Raum des Realen baut keine Mauer mehr vor die weiten Landschaften in den Räumen des Innern.

Und ein Dichter gestattet seiner Zeit, zu erkennen, daß die Abenteuer der Wirklichkeit und die Abenteuer der Seele nicht verschiedene Werte haben, sondern nur Unterschiede in der Struktur ihrer Formen.³⁹

Modern ist der Roman in der Tat aus gleich mehreren Gründen: in seinem experimentellen Aufbau, in seiner Orientierung an musikalischen Vorbildern, in der Parodie unterschiedlicher Stile, durch seine radikale Selbstreflexivität, aber auch durch das Setzen neuer thematischer Akzente. In ihm werden, neben vielem andern, Massenwahn und religiöse Aufbruchsbewegungen, vom Großkapital finanzierte soziale Revolten, die Großstadt mit ihrer Stadtreklame und der Elektrischen, die nächtliche Beleuchtung und ihre Flaneure, die moderne Technik, Traum, Rausch, die künstlichen Paradiese und die Pornografie verhandelt. Kapitalisten und

Börsenspekulanten treffen auf Satanisten, die Welt des modernen Industrialismus wird durchsetzt mit fantastischen Elementen wie der Wiedergänger-Figur des seit 300 Jahren lebenden und extrem langsam alternden Oironet. Don Juan und Faust – sie leben ewig – und ihr ewiges Leben ist realer als unser Leben.

Aber auch seine Form thematisiert der Roman immer wieder selbst und hierin liegt seine besondere Raffinesse. So erklärt Walder: Sollte jemals jemand den Versuch wagen, eine Biografie über ihn zu schreiben, und just dies tat ja Brods Erzähler,

so müsste er für jeden dieser vier Lebens-Stile auch je einen eigenen Erzählungs-Stil erfinden. So verschieden waren sie, so ausschliesslich, so gegenwärtig. So gegenwärtig wie die vier Jahreszeiten, wie meine vier Meister: Guachen, Lotte, Nauj, Lodolf, die mich jedesmal ganz beherrscht haben, so wohleingerichtet wie die vier Gebäude, die ich mir wie Monumente meiner Phasen aufgestellt habe: der Pavillon der Differenzierten, das Bauernhaus, der Harem, die zackige Grotte. (S. 357)

Jede Jahreszeit ein Lebensstil – Walder versucht sich als Blagueur, als deutscher Familienmensch, als Don Juan, als Asket –, und jeder Lebensstil folgt einem Vorbild, reserviert für sich eine eigene Lokalität; aber jeder Phase entspricht zugleich ein besonderer Erzählstil, der wiederum vier literarische Muster parodierend aufgreift:

1. Walders Stil des Satanismus: Huysmans, Sologub, Leppin
2. Walders Stil des häuslichen Ehemanns: Marlitt
3. Walders Stil des Abenteurers: Sacher-Masoch, de Sade
4. Walders Stil des Asketen: Rilke, Flauberts Legenden

Doch damit nicht genug. Bereits das dem Roman als Motto vorangestellte Zitat aus dem Klavierauszug aus Mozarts *Don Giovanni* verweist auf die musikalische Formgebung. Immer wieder wird die Handlung von *Schloss Nornepygge* mit dieser Oper und mehr noch mit Berlioz' *Symphonie phantastique* enggeführt. Lange vor James Joyce' *Ulysses* entfaltet Brod eine Romanhandlung entlang der Struktur von Prätexten, in diesem Falle zweier Kompositionen und der in ihnen verhandelten Stoffe: Don Giovanni, Don Juan und Faust. Überdies adaptiert er die Parodie diverser Lebensstile aus Flauberts *Bouvard und Pécuchet*.

Der ständige Dialog mit den literarischen und musikalischen Vorlagen strukturiert den Roman und verleiht ihm Tiefe und Doppelbödigkeit. Berlioz hatte im 19. Jahrhundert die Orchesterfarbe ins Zentrum seiner Kunst gerückt, dabei die Orchestration radikal erneuert, um sämtliche Facetten des Lebens zur Darstellung zu bringen – von hier bezieht Brods Roman seine Grundidee: Mit *Schloss Nornepygge* soll ein *roman phantastique* erschaffen werden, der alles aufnimmt, was vorher war, und es in einem Farben crescendo grundlegend verwandelt – erneuert, verzaubert.⁴⁰ Heraus kam tatsächlich etwas vollkommen Neues und Unerhörtes, das Brods Zeitgenossen, die nicht darauf vorbereitet waren, mit voller Wucht traf.

VII. *Symphonie phantastique* – Roman phantastique

Insofern Brods Roman sich strukturell an Hector Berlioz' bahnbrechender *Symphonie phantastique* orientiert, kann man ihn als symphonische Dichtung auffassen. Der Musikwissenschaftler und Kritiker Joseph d'Ortigue bemerkte zur Berlioz'schen Komposition anlässlich ihrer Uraufführung:

Der Plan der Symphonie ist frei und doch vollständig in seinem Verlauf. Die fantastische Symphonie ist ein Drama, ein Gemälde, ein Gedicht. Es ist ein leidenschaftlicher und poetischer Traum der Fantasie und des Herzens, den uns Berlioz durch die Sprache der Musik erklärt.⁴¹

Die Musik Berlioz' ist d'Ortigue zufolge frei wie eine absolute Symphonie und vereint Elemente des Dramas, der bildenden Kunst und der Lyrik. Berlioz habe eine poetische Imagination musikalisch gestaltet. Brod schlägt indes den umgekehrten Weg ein: Sein *Nornepygge*-Roman wird zum literarischen Resonanzraum der Berlioz'schen *Symphonie*, deren Struktur er sich anverwandelt. Literatur entsteht aus Musik!

In fünf Sätzen entfaltet Berlioz die tragische Geschichte eines Künstlers, der sich leidenschaftlich in eine Frau verliebt und nach ihr sehnt (1. Satz: *Rêveries – Passions*); der sie auf einem Ball wiedersieht (2. Satz: *Un bal*); der sich schließlich aufs Land zurückzieht, um seinem gequälten Herzen Ruhe zu verschaffen (3. Satz: *Scène aux champs*); der, verzweifelt über die Einseitigkeit seiner Liebe, durch die Einnahme von Opium in einen Rauschzustand gerät und träumt, er habe seine Geliebte ermordet (4. Satz: *Marche au supplice*); und der ihr im letzten Satz (5. Satz: *Songe d'une nuit du Sabbat*) als Hexe auf einem wilden Hexensabbat wiederbegegnet.

Das Leitmotiv, um das sich alles dreht – die Gestalt der Geliebten – erscheint bei Berlioz in Form der *idée fixe*, die in allen fünf Sätzen – in abgewandelter Form – wiederkehrt und die *Symphonie* wie einen Faden durchzieht.

Dieser Satz-Struktur folgt auch Brods Roman und wird damit gleichsam zum *roman phantastique*. Bei Berlioz schildert der 1. Satz die Träumereien des Künstlers (*Rêveries – Passions*) und dessen leidenschaftliche Sehnsucht nach seiner Geliebten; die Komposition setzt mit einem sachten Allegro ein, steigert sich schließlich, um die innere Zerrissenheit des

Künstlers zum Ausdruck zu bringen, bevor das Leitmotiv – die *idée fixe*, die zum Symbol der Geliebten wird – erklingt. Auch in *Schloss Nornepygge* sehnt sich Walder entsprechend gleich nach der ersten Begegnung heftig nach Lotte, die ihm zur fixen Idee wird:

Ein süßer Schauer stürzte über seinen [Walders] Rücken, da ihm [...] Lotte einfiel. O das kaum fassbare Glück, die so zu beherrschen, durch Liebe zu beherrschen! Oder noch viel unfassbarer, mit ihr ohne irgend eine Spur von Groll auf gleich und gleich zu stehn, ihr guter Freund zu sein! Ach neben ihrer energischen Unschuld, das war ihm nun klar, würde auch er endlich Ruhe finden, deutsch und einfach werden, ohne Einflüsterungen robust handeln, wie es ihm gerade einfiele. Das, was noch über den Stil der Differenzierten hinausging, konnte ihm an ihrer Seite beschert sein ... ein zufriedenes Leben, ein Leben. Ach diese einschmeichelnden Wonnen am häuslichen Herd, diese Aussprachen und Geständnisse von so eintöniger Süßigkeit, diese milden Zuckungen eines wenig ausgebreiteten Herzens, diese Beteuerungen, Rückblicke, Einschläferungen! O Lotte, sehnsüchtig vermisstes Fräulein, meiner Seele leitende Melodie ...

Und wie eine einsichtsvolle Begleitung zu diesen Regungen, denen Walder sich restlos ergab, ertönte aus einem Nebenzimmer jetzt eine liebliche Melodie, schlicht und ausdrucksvoll gezackt, ein Zug von Tönen, der übersichtlich aus dem offenen Fenster einer lichten Bauernstube zu dringen schien: die *Idée fixe* aus der phantastischen Symphonie von Berlioz ... Dubravsky z Mallinec, von Besoffenen umjohlt, spielte sie. Es war die Melodie, die Walder nun schon seit einigen Tagen mit Hingebung suchte, seit seinem ersten Zusammentreffen mit Lotte im Speisesalon ...

Nun kam sie ihm durch einen Zufall nahe und schien auch in ihrer Deutlichkeit einen geheimnisvollen Zusammenhang

mit Lotte zu haben. Ihre klaren Intervalle rührten ihn, die kraftvolle Zärtlichkeit in ihr bewegte seine Seele. O Lotte, sehnsüchtig erwartete Freundin! ... (S. 123 f.)

Offenbar gibt es einen »geheimnisvollen Zusammenhang« zwischen der Melodie aus Berlioz' *Symphonie* und der schlichten Lotte, durch den diese genau wie die *idée fixe* der Komposition in *Schloss Nornepygge* die strukturbildende Funktion eines Leitmotivs erhält.

Auch der 2. Satz der *Symphonie* mit dem Titel »Un bal« findet in *Schloss Nornepygge* seine Entsprechung, insofern die Protagonisten beider Werke ihre Geliebten auf einem Ball wiedersehen. Die *idée fixe* wird bei Berlioz wie bei Brod in einen Walzer integriert, was zunächst die Freude des Verliebten über das Wiedersehen widerspiegelt, eine Freude, die jedoch bald von der Erkenntnis gedämpft wird, dass die Geliebte nicht reagiert. In *Schloss Nornepygge* bildet der erste Ball die Grenzscheide zwischen dem ersten und dem zweiten Stil des Protagonisten. Auf einem rauschenden Tanzfest wird Walder plötzlich von einem intensiven Angstgefühl ergriffen und er weiß sich nicht anders zu helfen als in abgelegene Räume seines Schlosses zu fliehen, immer in dem Bewusstsein, hierbei Berlioz zu folgen:

Er eilte durch die menschen erfüllten Korridore, während die Sätze der Symphonie nacheinander an seinem innern Sinn vorbeizogen ... *Rêveries, passions*. Die schönen Gespräche in der Glaskuppel, im Garten. Das liebe Mädchen erscheint, es ist brav, man möchte vor ihm niederknien und in religiöse Akkorde wie dieser Satz ausklingen. Dann un bal; das ist der heutige Ball. Aus einem gleitenden Walzer mitten im Tausel hebt die leise ferne Melodie ihr sehnsuchterweckendes Haupt empor. Es folgt die *scène aux champs*. Ein Schäfer ist allein und bang, sein Lied stockt aus wehmutsvollem

Englischhorn in grüne Hügeleinsamkeit. Ganz fern antwortet jemand: auf einer Oboe. Ein Gewitter naht, trockene Donnerwirbel, Drohung ohne Regen. Der Schäfer bläst. Niemand gibt Antwort. Pausen, in denen Tränen tickend ins Gras sinken. Dann nichts, nichts mehr ... Und von hier an bricht die Verzweiflung laut und ohne Rücksicht hervor, die Verzweiflung ... Walder fasste das, was in den übrigen Sätzen der Symphonie weiter vorging, wie eine böse Prophezeiung auf; tief erschreckt verliess er die hellen Zimmer, verliess das Fest, um sich in finsternen Seitengängen, in den entlegensten Räumen seines Flügels zu verstecken, wohin der Ball nicht fluten durfte. Er zitterte am ganzen Leib, er wurde von dem Gedanken verfolgt, dass Berlioz und er und der von Berlioz erdichtete Held der Symphonie *eine* Person seien. [...]

Wenn in dieser Umgebung wieder das sanfte Leitmotiv in einem goldenen Schein von Häuslichkeit und Ordnung sich erinnerlich machte –, o wehe, welch ein Kontrast zu dieser elenden zerfetzten Situation! ... Da hält es der Künstler nicht länger aus! Wer? Walder? Berlioz? Der Erdichtete? ... O alle drei, alle wie einer. Sie vergiften sich. In Fieberwahnsinn fühlen sie ihr Ende nahn. Der *marche au supplice* erdröhnt, brüllende Begleitung von Pöbelmassen, Trommelwirbel, die Guillotine. Noch der letzte Gedanke, vom Fallbeil durchschnitten, ist die Geliebte. Dann geht es geradenwegs in die Hölle, *songe d'une nuit du Sabbat*, *dies irae* burlesque, Irrsinn, Delirium, Rettungslosigkeit, letzter Riss ...

Walder riss am Ende der dunkeln Gemächer eine Türe auf ... Heller Lichtschein umgab ihn. (S. 124–126)

Die *Symphonie* wird zur Begleitmusik Walders, durch die sich ihm beständig Analogien zwischen seinem eigenen Leben und der *Symphonie phantastique* aufdrängen, die ihn zunehmend beunruhigen, da sie ihn in seiner Ahnung be-

stätigen, dass er unfrei sei. Die *Symphonie phantastique* wird ihm zur »Prophezeiung« und damit gleichsam zum Sinnbild seines determinierten Lebens. In unbändige Freude verfällt er daher, als der Fortgang seiner Flucht von der Handlung der *Symphonie* abweicht. Unvermittelt läuft er Lotte in die Arme, die ihn, anders als bei Berlioz, gerade nicht missachtet, sondern ihn tröstet und schließlich sogar mit ihm den Walzer tanzt:

Der Saal unten war leer. Alles drückte sich in den Nebenkabinetten, in Logen, Seitensälen, Hainen, beim Büffet. Aus einem Winkel tönten die falschen Töne der Berlioz-Symphonie. Dubravsky quälte sich noch immer ... Walder vernahm die Melodie triumphierend. Es war also doch anders gekommen! »Du hast gelogen, Berlioz!« rief er und richtete sich stolz auf. Niemand beachtete ihn ... (S. 132 f.)

In Walder keimt die illusorische Hoffnung auf, sein Leben wäre nicht in Gänze durch die Melodie von Berlioz vorherbestimmt.

In der »Scène aux champs«, dem 3. Satz der *Symphonie*, zieht sich Berlioz' Verliebter aufs Land zurück, um dort seine inneren Konflikte zu bearbeiten. Doch die Ruhe wird jäh unterbrochen, als die Geliebte, wieder von der *idée fixe* begleitet, plötzlich auftaucht und Zweifel an ihrer Treue aufkommen. Ebenso ziehen sich in *Schloss Nornepygge* im sechsten Kapitel (»Am häuslichen Herd«) die frisch Vermählten Walder und Lotte aufs Land in ein einfaches Bauernhaus zurück. Ihr häusliches Glück schildert Brods Erzähler mit triefender Ironie:

Das junge Ehepaar richtete sich in dem Bauernhaus ein. Walder wünschte es und Lotte tat, was er wollte ... In der Küche und in den vier Zimmern, die zu beiden Seiten eines

Flurganges lagen, wurden einfache Möbel aufgestellt, von beliebigem Geschmack. Auf Stil gab man nichts dabei, und so fanden sich neben Sesseln ärgster Renaissance aus den Achtzigerjahren Kanapees mit sezessionistischen Aufsatzkurven. »Der Geist der Ruhe, der drin waltet, macht das Heim aus. Möbel sind mir gleichgültig,« sagte Walder, und er setzte seinen Stolz darein, künstlerische Wohnungseinrichtungen zu verspotten. Er küsste Lotte und nahm ihre Ansichten über schöne Dinge an, freute sich mit ihr an den Hochzeitsgeschenken, die er früher grässlich gefunden hätte. Nun konnte er an ihrer Seite stundenlang im Salon sitzen, auf dem imitierten Perserteppich einer Ottomane, im trüben Lichte der Butzenscheibenfenster, deren Mittelstück das durchscheinende Bild eines Landsknechtes oder eines Abtes mit gehobenem Masskrug schmückte, konnte in einem Defregger-Album blättern oder die verschiedenartig zerzogenen Vasen betrachten. In der Fensternische neben der etwas verdriesslichen und doch so behaglichen Pracht einer imprägnierten Palme hielt eine gewundene weibliche Figur aus unreif-grünem Gips einen Spiegel und besah sich in ihm. Die Vorhänge lagen in Ketten, die als morgensternartige Kugeln, mit Metallspitzen beschlagen, endigten ... Im Nebenzimmer war es heller. Man speiste dort, man unterhielt sich. Auf dem Ofen knisterten gebratene Äpfel und ihr mildsüßer Geruch durchzog den Raum wie schattige Kühle eines Obstgartens. Manchmal öffnete Lotte die breiten Wäscheschränke, die ihr Stolz waren, und sah die glänzenden weissen Anschichtungen der Taschentücher, Hemden, Leibchen, Röcke durch. An jedem Fach hing gestickt auf einem Linnenstreifen die Zeile eines Spruches. Und die glücklichen Stunden, wenn die Wäsche frischgewaschen in einem Korb von der alten Frau ins Haus gebracht, über Tisch und Sessel ausgebreitet, dann durchgesehn, gezählt, mit den Aufzeichnungen des Haushaltsbuches verglichen und eingeordnet wurde! Walder half

gern dabei, versank träumend in einfache Betätigungen, in das Uebermass seines Glücks ... (S. 179 f.)

Auch Walder wird – wie Berlioz' Künstler – misstrauisch, als Lotte einmal weit später als erwartet aus der Stadt nach Hause zurückkehrt, und er fragt sie direkt: »Aber, nicht wahr, du liebst mich immer noch.« (S. 156) Der 4. Satz der *Symphonie*, »Marche au supplice«, bildet den Höhepunkt der tragischen Geschichte des Protagonisten. Nachdem der Musiker die Gewissheit erlangt, dass seine Liebe unerwidert bleibt, nimmt er Opium und fällt in einen tiefen, todesähnlichen Schlaf. Er träumt, dass er seine Geliebte ermordet hat und nun zum Richtplatz geführt wird. Der von scharf akzentuierten, militärisch geprägten und in ihrer Theatralik bis ins Zynische gesteigerten Passagen durchzogene Marsch entfaltet den Zug des Protagonisten zum Richtplatz als grell exponiertes, öffentliches Spektakel. In einem unerbittlich mechanischen, vorwärtsdrängenden Rhythmus entsteht ein tableauartiges Klangbild, in dem blockhaft gesetzte Blechsignale, harte dynamische Kontraste und schneidend profilierte Rhythmen die brutale Faktizität der Exekution evozieren. Unmittelbar vor dem tödlichen Schlag tritt – in radikalem Kontrast zum Marsch – die *idée fixe* in der Soloklarinette noch einmal hervor: als letzter, isolierter Erinnerungsmoment. Sie wird abrupt vom Tutti-Schlag des Orchesters abgeschnitten, der das Fallbeil markiert und die individuelle Regung im Augenblick der kollektiven Gewalt auslöscht.

Auch Walder ist sich gegen Ende des Romans sicher, dass er nie aufrichtig von Lotte geliebt worden ist: »Aber jetzt sehe ich es anders. Gewiss, sie [Lotte] ist unbefangen, natürlich, fest. Aber hinter diesen einfachen Mienen steht nicht das warme Gemüt, das ich suchte. Nein, sie hat mich nie geliebt.« (S. 339 f.) Von dieser Erkenntnis erschüttert, fällt Walder in einen Fiebertraum, der als literarisches Äquiva-

lent des Opiumrausches bei Berlioz fungiert. In Walder keimt der Wunsch auf, Lotte zu ermorden: »Nun durchdrang ihn Hass gegen Lotte, am liebsten hätte er sie gefoltert, erwürgt. Nein mehr noch, ihre Erinnerung rückgreifend aus seinem Leben ausgelöscht ...« (S. 341)

Just in diesem Moment begreift Walder, dass sein Leben doch nach den Sätzen der *Symphonie* verlaufen ist und noch verläuft. Seine Ahnung bestätigt sich, panisch erkennt er:

Wehe mir, Berlioz hat leider nicht gelogen. Ich werde nach diesen drei ersten Sätzen der *Symphonie phantastique*, die so lieblich von Reverien, einem Ball, einer Szene auf den Feldern handelten, nun auch noch die zwei letzten erleben müssen. Die ländliche Melodie der Geliebten wird von einem ironischen Sechs-Achtel-Takt zerfetzt werden, Piccoloflöten werden sie beissen und böse Vorschläge ihre reinen Linien bedrecken. Der Marsch zur Guillotine bleibt mir nicht erspart, nicht der Traum einer Walpurgisnacht, nicht die burleske Tube des *Dies irae* und das wahnsinnige Sabbath-Rondo.

Walders Beschreibung verrät eine intime Kenntnis der Faktur der *Symphonie phantastique*, nimmt zugleich aber eine deutlich zugespitzte Umformung vor, indem sie die Dramaturgie und zentrale Klangereignisse der letzten beiden Sätze zwar präzise aufgreift, diese jedoch in eine subjektiv übersteigerte, von Gewaltmetaphorik durchdrungene Wahrnehmung übersetzt: Zwar entsprechen die Abfolge vom »Marsch zur Guillotine« bis zum »Hexensabbat«, die Verfremdung der *idée fixe*, die schneidend hohen Holzbläserklänge sowie das burlesk verfremdete *Dies irae* im tiefen Blech durchaus der Partitur und ihrer gängigen Deutung, doch verschiebt der Text deren Charakter entscheidend, indem er musikalische Karikatur und Groteske in eine Sprache der physischen Zerstörung transformiert (»zerfetzt«, »beissen«, »bedrecken«).

Auch die »bösen Vorschläge«, die verzerrten Appogiaturen also, wirken destabilisierend. Während Berlioz' Musik trotz aller Radikalität szenisch und theatralisch bleibt und eine gewisse ironische Distanz wahrt, wird sie hier psychologisch internalisiert und als unmittelbare Bedrohung des eigenen Ichs erlebt; die Programmmusik erscheint nicht mehr als dargestelltes Geschehen, sondern als aggressive, den Wahrnehmenden selbst affizierende Klanggewalt, wodurch die ursprüngliche ästhetische Verfremdung in eine existentiell zugespitzte Erfahrung umschlägt. Das ist nicht einfach nur eine bloße Anspielung auf Berlioz' Programmmusik, sondern deren ästhetische Umschrift in eine Sprache psychischer Zerrüttung. Sie verschärft Berlioz' ohnehin radikale musikalische Dramaturgie, indem sie deren theatrale Groteske in eine existentiell erlebte Destruktion überführt: Was bei Berlioz als szenische Verfremdung erscheint, wird hier zur inneren Katastrophe des Wahrnehmenden.

Infolge dieser Erschütterung ist Walder bereit für den letzten Satz der *Symphonie*: Der »Songe d'une nuit du Sabbat« tritt in sein Leben. In einem neuerlichen Fiebertraum begegnet er Lotte, die nun als Hexe erscheint. Getreu der *Symphonie phantastique* wird diese nun nicht mehr von der wohlklingenden *idée fixe* begleitet. Das Leitmotiv erklingt vielmehr »durch wüste Rhythmen und notgedrungene Fermaten« (S. 350), die unmittelbar in das *dies irae burlesque* übergehen:

Ihre [Lottes] braunen Augen strahlten verzerrt, ganz dunkelrote Ränder säumten die löffelförmigen Einbuchtungen ihrer Wangen, die rötlich-braunen Haare standen wirr und ländlich in einzelnen Strähnen, wie durch einen Kamm mit breiten Lücken gezogen und an einer Stelle zeigte sich in der Frisur ein zufälliger Weg, der den Eindruck robuster Unbe-

herrschaft hervorrief. Energische Schritte und Gesten verstärkten diesen Eindruck zu dem einer brutalen Bäuerin ...

»Diese Hexe!« murmelte Walder.

Aber schon in der nächsten Sekunde kam ihm die Einsicht:

Wer hat sie zur Hexe gemacht? ... (S. 321)

Eine musikalische Komposition als strukturbildenden Prätext für einen Roman zu verwenden und zur Chiffre für die mit ästhetischer Notwendigkeit sich vollziehende Untergangslöge zu wählen, war ein visionärer Akt Brods. Zur zeitlichen Determination hinzu treten räumliche Bezüge zur bildenden Kunst: Watteaus Gemälde *Die Einschiffung nach Kythera* wird zum Leben erweckt und dient als Projektionsfläche verschiedener Handlungs- und Wahrnehmungsszenarien.

Brods Roman, man muss ihn sein frühes Hauptwerk nennen, ist damit vieles nicht und vieles zugleich. Gewiss aber ist er weit mehr als eine bloße ästhetische Adaption von Schopenhauers Willensmetaphysik anhand eines indifferenten Helden, worauf allerdings die Forschung *Schloss Nornepygge* meist festlegt und reduziert.⁴² Von Autoren wie Zola, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant, Poe, Baudelaire, Dostojewski, Huysmans, Wilde, Hamsun, Flaubert, Heinrich Mann, de Sade, Paul Leppin, Meyrink, Przybyszewski beeinflusste literarische Strömungen nimmt der Roman auf, doch er setzt diese nicht fort, sondern mischt sie wild durcheinander, verwandelt sie und schickt sie schließlich flussabwärts, wo sie der Kunst im Delta der Moderne neue Wege bahnen.

Die Bedeutung des Romans ist ungeheuer und dennoch kaum im Ansatz erkannt.⁴³ *Nornepygge* hat eine Schleusenfunktion, er ist nicht weniger als die Wasserscheide der Moderne. Nach seinem Erscheinen ist in der deutschen Literatur nichts mehr wie zuvor. Brods alles subvertierende Ironie richtet sich aggressiv gegen die eigenen Vorbilder: Die Tradi-

tionen der europäischen Dekadenzliteratur werden mit gleicher Verve aufs Korn genommen wie die bürgerliche Boheme in Berlin, der Naturalismus ebenso wie die romantische Fantastik. Auch die Flaubert'sche Auflösung des Romans, Schopenhauer, Nietzsche, Heine und der Milieu-Roman werden nicht verschont.

Schloss Nornepygge nimmt die Formexperimente des Expressionismus vorweg, bleibt aber in seiner rationalen Versuchsanordnung frühmodernistisch. Dennoch ist das Buch Pionier des musikalischen Romans, des Essayromans, des Montageromans, des Großstadtromans noch vor *Malte Laurids Brigge* (1910) und lange vor Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), des polyperspektivischen und polyphonen Romans deutlich vor Joyce. Für viele der in ihm aufgenommenen und weitergeführten literaturhistorischen Traditionsstränge ist er das von der Forschung regelmäßig übergangene *missing link*. Für den literarischen Satanismus etwa, darauf hat Sauder hingewiesen, muss er als einer der bedeutendsten Beiträge in der deutschsprachigen Literatur gelten, der die schwarze Romantik der Romania ebenso überbietet wie die Phantastik der Berliner und Prager Literaten. In keiner Darstellung des beliebten und viel beforschten Don-Juan- bzw. Don-Giovanni-Stoffes wird Brods Roman als entscheidender Vermittler der französischen, spanischen und italienischen Stofftradition mit der deutschen Linie erkannt, er wird nicht einmal erwähnt. Auch seine Bedeutung für die deutsche Flaubert-Rezeption ist kaum zu ermessen.

Brods Werk transformiert nicht nur, es nimmt auch vieles vorweg, etwa die Parodie der Literaturstile von Max Beerbohms *A Christmas Garland* (1912), Artauds »Theater der Grausamkeit« und Heinrich Schaefers Poète maudit-Prosa in dessen *Gefangenschaft* (1918). Nicht zuletzt auf musikalisch komponierte Romane wie Paul Adlers *Die Zauberflöte* (1916) oder Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) weist der

Roman voraus. Der seine eigenen Quellen (z. B. Oskar A. H. Schmitz für den Don-Juan-Stoff) selbst aufdeckende, ostentativ intertextuell komponierte Roman ist für die deutsche Literatur der Frühmoderne ein bemerkenswertes, ja womöglich solitäres Zeugnis metafictionaler Literatur.

Bedenkt man die Ungewöhnlichkeit der Eingebungen, die behenden Perspektivenwechsel, die Raffinesse der Konstruktion, den Mut, die Schwellen des Gewohnten zu überschreiten, die Lust am Experimentieren und am artistischen Spiel, dann wird klar, dass der darauf unvorbereitete Leser, wenn er ohne Warnung in den Roman hineintappt, ratlos und kleinlaut wieder hervorkommen muss. Gleich zu Beginn stellt eine der Figuren, der Baron d'Ormi, seine Reformideen vor, wettert gegen das Verfassen von Romanen, und ruft empört: »Denn wir sind doch keine Romanfiguren! Wir sind doch nicht für einen Leser da! Wir wollen doch nicht begriffen und eingereiht sein! ...« (S. 14) Das ist das erste Warnsignal an den Leser, dass der Erzähler ihn foppt und offensichtlich selbstreflexive, die Form unterminierende Verfahren am Werke sind. *Schloss Nornepygge* ist in vielfachem Sinne Metaliteratur: Der Roman ist Literatur über andere Literatur und literarische Stoffe, die er erwähnt, zitiert, parodiert, kommentiert – und dabei gibt er sogar die Quellen an, ja die Parodie wird zur Selbstparodie gesteigert, wenn im letzten Kapitel Walder im Fieberwahn alle möglichen Literaten und ihre Marotten visioniert und dabei auch den nur nachdenkliche Jünglinge darstellenden Max Brod verspottet, Jünglinge, zu denen unverkennbar eben auch Walder Nornepygge selbst zu zählen ist. Etwas verstecktere *mises en abyme* finden sich auch noch, wenn Nauj in Zukunftsplänen »brodelt« (S. 269) oder der rasende Walder als »ein kräftestrotzender Beschäler [...] seine Nüstern an dem grausamen Brodem des Unglücks« (S. 287) sättigt, oder wenn die »Ueberlegenheitskette« (S. 23, 25, 179) als Mechanismus des Literaturbe-

triebs kritisiert wird und der Roman dann alles zu überbieten trachtet, was bislang geschrieben wurde.⁴⁴

VIII. Walder Nornepygge: ein Mann ohne Eigenschaften

Kurt Hiller nannte die Hauptfigur des Romans treffend einen »Odysseus der Seele«⁴⁵: Walder ist der Mann der vielen Stile, er ist formbar wie Wachs, ja er sagt von sich: »Ich aber bin wie Brei, ich habe jede Woche eine andere Liebesspeise, einen andern Akzent, andere Redensarten.« (S. 353) Und später:

Sollen nur noch andere kommen, alle andern, mehr noch, alle Stile der Welt sollen kommen und mich verspotten. [...] Jetzt kriechen sie näher, sie fuchteln mir mit ihren Symbolen und Fahnen vor den Augen, sie höhnen mich, sie kitzeln mich mit ihren kantigen scharfen Charakteren. Ach warum bin ich allein so weich und formbar, allen Stilen zugleich hingegeben. (S. 376 f.)

Walder lebt nicht, er spielt nur Rollen und diese Rollen sind sein Leben. Genau das macht ihn zum modernen Menschen *par excellence*, der (mit Nietzsche) begriffen hat, dass es kein eigentliches Ich, keine Seele, kein Wesen gibt, sondern nur Fiktionen derselben, und dass dem Einzelnen nichts bleibt, als Schauspieler seiner selbst zu werden. Walder erkennt:

Meine Rollen sind eben ich selbst. [...] Mir liegt es gleich nah zu sagen: ich bin alles, die Welt null. Oder: ich bin null, die Welt alles. So stiebt alles um mich in unergründlicher Fahrigkeit, und eisig-kalt weht es mir aus dem Unendlichen entgegen. [...] dieses quallige Nichts, das mir manchmal in Gestalt einer ungeheuren Wand erscheint. [...] Ich weiss, was ich bin: ein Monstrum, ein Monstrum. (S. 354 f.)

Die Selbstanalyse des eiskalten Intellekts führt Walder schließlich zur fatalen Einsicht, dass es in der Moderne keine andere Möglichkeit gibt, als die Selbstzersetzung bis zur Selbstaufhebung konsequent weiterzutreiben:

Das ist mein Schicksal. Ich weiss, was ich bin. Ein Proteus der Seele, eine Vernunft aus Changeantseide. O meine Seele, du Zigeunerin, du spassiges Chamäleon, ruhelose Nominin und Zelte-Abbrecherin du. Ich weiss, was ich bin. Ein Kind unserer Tage, Zeitgenosse der Eisenbahnen und grossen Kolonialreiche, krank von den einströmenden Schätzen des Weltverkehrs, krank von allzu viel Empfängnis, von allzu vielen Möglichkeiten, unabgeschlossen, ein Opfer des geistigen Freihandels, durchfurcht von allen Dampferlinien und Telegraphendrähten der Welt. Ich weiss, was ich bin. Der moderne Mensch. Der hypertrophierte Intellekt. (S. 356)

Walder entlarvt mit seinem »hypertrophierten Intellekt«, dem »Denk-Dynamo« (S. 381) seiner cerebralen Existenz, jeden Lebensentwurf als Täuschung, jedes Lebensgefühl als falsch. Die Depersonalisierung des Ichs durch permanente Selbstreflexionen nimmt das Thema von Benns *Gehirne* und Musils Hegemonie des »Ratioiden« vorweg. Und Letzterer wird im *Mann ohne Eigenschaften* erst Jahrzehnte später ebenfalls eine Figur schaffen, die den Möglichkeitssinn vor den Wirklichkeitssinn stellt. Sein Held hat es gleich weit zu vielen Eigenschaften, er wird, im Gegensatz zu Walder, indes nicht an der Wahl verzweifeln, sondern mit sich selbst experimentieren. Gleichwohl hat er in Walder, der sich »zu nichts ausschliesslich hingezogen« (S. 84) fühlt, dem »alle Rollen, alle Stile liegen« (S. 264), einen bisher unerkannten Vorgänger.⁴⁶

Auch die Repräsentanten der Bohème widmen sich unterschiedlichen Künsten und versuchen sich in diversen Le-

bensentwürfen, genießen lukullische und amouröse Freuden, doch ihrer Libertinage und ihrer Bourgeoisie-Kritik fehlt jede Schärfe – nicht so bei Brod. Das komische Imbroglia des *Nornepygge*-Romans löst Gewissheiten auf und vergällt den Genuss. Es ist im Kern nihilistisch. Gerade an der erotischen Rebellion des zum romantischen Helden prädestinierten Oironet zeigt sich der kritische Scharfblick des Brod'schen Erzählers.

Oironet alias Nauj alias Don Juan ist keineswegs nur die fantastische und durch seine Lebenstüchtigkeit positive Gegenfigur Walders, sondern in seinem skrupellosen Selbstzweck-Revoluzzertum opportunistisch durch und durch. Oironet schlägt sich mit der gleichen Verve auf die Seite der Freiheitskämpfer wie auf die der Antisemiten und Nationalisten – er ist ein prinzipienloser Machtmensch und insofern das weit erschreckendere Spiegelbild des prinzipienlosen, aber meist handlungsunfähigen Nornepygge.

Walder Nornepygge ist einer der für die Epoche der Frühmoderne ikonischen Charaktere, man muss ihn in einem Atemzug mit Rönne, Malte, Ulrich oder Anatol nennen.

IX. »Die Abenteuer des Gehirns«

Der Literaturkritiker und Essayist Ludwig Rubiner, selbst Teil der expressionistischen Bewegung und Wegbereiter des Dadaismus, charakterisiert den jungen Max Brod in einer der bedeutendsten zeitgenössischen Besprechungen zu Brod als »Dichter der Unwirklichkeit« und konturiert damit eine literarische Verfahrensweise, welche die Trennungslinie zwischen äußerer Welt und innerem Erleben aufhebt. Diese Diagnose, wir haben sie oben bereits ausführlich zitiert, eröffnet eine Lesart von *Schloss Nornepygge*, die Brods Text nicht als Flucht aus der Wirklichkeit versteht, sondern als poetische

Revision ihrer Ordnungen: Die Schilderung von Wahrnehmungsvorgängen wird zum Schauplatz eines beständigen Aushandelns von Innen und Außen, wobei das »Unwirkliche« als epistemisches Korrektiv des »Wirklichkeitswertes«⁴⁷ fungiert. Ein prägnantes Beispiel für das Changieren zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit findet sich gleich zu Beginn des Romans:

Den Boden bedeckte die gleiche streifige Tapete wie die Wände, und das Aparte daran war, dass sie nicht kantig an die Seitenwände schloss, sondern sanft und durchaus unmerklich in einer Viertelzylinderfläche an die Wand hinüberglitt. [...] Und die geheimnisvolle Beleuchtung, imprägniertes Bogenlicht, altrosa hinter undurchsichtigen Schirmen zur Decke emporgestrahlt und dann erst wie eine schimmernde Dampfwolke von da zurückgeworfen, beklemmte den Geist, verscheuchte alle herkömmlichen Assoziationen aus ihm, legte ihn auf die Schneide und schnellte ihn in ein neues fremdartiges Gleichgewicht hinüber ... (S. 11 f.)

Brods Erzähler zieht an dieser Stelle einen doppelten Boden ein. Zunächst scheint es, als würde schlicht ein Raum beschrieben. Doch bei genauerem Hinsehen offenbart sich eine weitere Interpretationsebene, die das eigentümliche Gefühl hervorruft, unversehens an einer Fahrt in das menschliche Gehirn teilzunehmen. Sowohl die Form des Raumes, die dem Leser als »Viertelzylinderfläche« präsentiert wird, als auch die durch die Beleuchtung hervorgerufene »altrosa« Farbe erwecken den Eindruck, man säße in der Gehirnkammer eines Menschen und leuchte sie mit einer Lampe aus. Diese mögliche doppelte Lesart entspricht der Erfahrung ambiguer Wahrnehmungen, die vollkommen den seinerzeit in Philosophie, den Wissenschaften und der empirischen Psychologie vorherrschenden Postulaten eindeutiger Wirklichkeitsbestim-

mung widerspricht. Die Wirklichkeit des Geistes, so die text-immanente Devise, ist ebenso ambivalent wie die Wirklichkeit der äußeren Erscheinungswelt. Mit überlegener Ironie führt Brods Erzähler dieses seltsame Unentscheidbarkeitsmomentum seinen Lesern just anhand einer vermeintlich rein beschreibenden Stelle vor Augen, indem er die »herkömmliche Assoziation« unter Verweis auf eine zweite Deutungsmöglichkeit »verscheucht«. Damit wird nicht nur der Geist des Erzählers »auf die Schneide« gelegt und in ein »neues fremdartiges Gleichgewicht« versetzt, sondern auch jener des Lesers.

An anderen Stellen des Romans führt Brod dieses Spiel fort. Durch ästhetische Kniffe irritiert er seine Leser immer wieder und konfrontiert sie mit Dilemmata der Unentscheidbarkeit. So etwa, wenn es heißt:

Und das ganze Zimmer glich nun dem Innern eines Menschen, der vor einer grossen Entschliessung hin- und herschwankt. All diese elegant gekleideten Herren und Damen stellten personifizierte Vernunftgründe dar, logische Motive. Oironet aber war die lebendige Unklarheit, der grauenhafte Wille, das Verlangen nach Sturm. (S. 147)

Durch kleine Worte wie »glich« wird der Leser verunsichert. Verschiedene Deutungsoptionen stehen konkurrierend nebeneinander. Wieder gibt es keine Gewissheit, ob das Hin- und Herschwanken eine dynamische Szene in einem Zimmer beschreibt oder sich dies alles nicht doch im »Innern eines Menschen« abspielt. Die Entscheidung wird dem Leser nicht leichter gemacht, wenn Figuren plötzlich einen Abstraktionsstatus erhalten, »Herren und Damen« plötzlich als »personifizierte Vernunftgründe« oder »logische Motive« umhergehen und Nauj-Oironet als »lebendige Unklarheit« oder als »der grauenhafte Wille, das Verlangen nach Sturm« beschrieben wird.

Solche Beispiele zeigen, dass Brod den Untertitel »Roman des Indifferenten« sowohl als Genitivus subiectivus wie obiectivus verstanden wissen will. Der Roman ist auf allen Ebenen und bis in das kleinste Detail im Gestus des Indifferenten durchkomponiert. Nicht nur Stile und Gattungen sind einander gleichwertig oder indifferent, sondern auch bewußtseinsimmanente und äußere Wirklichkeit.

X. Symphonie der Großstadt

Zwischen asketischer Höhlen-Einsamkeit, glamourösen Festen und traumhaft-bukolischen Liebesszenen, in denen Watteaus Gemälde *Die Einschiffung nach Kythera* mit den Pinselstrichen eines Dichters zum literarischen Capriccio verwandelt wird, rückt immer wieder die Großstadt als Schauplatz in den Fokus: In *Nornepygge* finden sich Passagen, die in keiner Anthologie, in keiner Forschungsarbeit zur Großstadtliteratur der Moderne fehlen sollten. In Bildern von ungeheurer Dichte inszeniert der Erzähler die Großstadt als synästhetisches Wahrnehmungsereignis. Die rhythmisierte Prosa mit ihren vielen Farbprädikaten spiegelt die Erzählweise auf autoreflexive Weise:

Dann versank alles wieder im Lärm der Grosstadt. Automobile qualmten vorbei, Motorräder liessen ihre ruckweisen Explosionen hören. Auf dem glatten Asphalt schwamm das dunkle Wasser der Spritzwagen, in dem die Räder all der Omnibusse und Fiaker schnell verfließende Furchen liessen, es mengte sich mit dem gelben Pferdekot an Droschkenhalteplätzen und glänzte schmal in den Schienen der elektrischen Bahn. Zeitungen wurden in stets gleichem Tonfall dringend ausgeschrien, in die Zurufe der Kutscher mischte sich das Dröhnen und Zischen der Stadtbahn, die oben auf

dem russigen Viadukt unter den eisernen Halbzyylinder eines Bahnhofs schlüpfte. Auf andern reineren Dämmen sausten die buntlackierten Wagen der Hochbahn, glatt und leise. Mit dem Fortschreiten der Dämmerung machten sich an den Häuserfronten grosse Reklamebuchstaben geltend, die aus Glühlampen zusammengesetzt einer nach dem andern aufleuchteten, bis sie eine Firma ergaben, und schliesslich mit einem Ruck verlöschten. Im Laden eines Optikers blendeten die Zuckungen bunter Geisslerröhren die Vorübergehenden. Daneben pochte ein Automat unausgesetzt an die Glasscheibe. Man bewegte sich an Restaurants und Bars vorbei, man starrte in die Gesichter der Vorübergehenden, grüsste bisweilen, sah eine schöne Frau von weitem kommen und achtlos Weiterziehn, man wurde angesprochen, gab flüchtige Auskünfte und liess sich gleichgültigen Leuten empfehlen. Offiziere klirrten mit den Säbeln, junge Mädchen lächelten, während sie die Tür zu einer Konditorei öffneten. Frauen schmiegtin Stirn und Toupet in die anmutigen Wölbungen der Glockenhüte, auf denen mächtige Federbüsche schwankten wie auf Tschakos der österreichischen Jägertruppe, drehten sich in der Taille und zogen ihre prallen Röcke in immer neue Spannung zurecht. [...]

Wagen jagten im Galopp die Rampen an den Theatern hinauf, aus den Konzerthallen drang, wenn sich die Türe öffnete, Rauch und Walzermusik. Dirnen gingen mit müden funkelnden Augen, kurze schnelle Schritte trippelnd, auf und ab ... (S. 314–317)

Man muss solche Sätze als paradigmatische Urbanitätsvision nach der Jahrhundertwende lesen, in der die ästhetisierte Wahrnehmung bereits in eine Erfahrung von Reizüberflutung und Desintegration umschlägt. Noch sind typische Verfahren der *Décadence* präsent: die dichte, fast genussvoll ausgebreitete Oberflächenwahrnehmung (Glanz des nassen

Asphalts, Reklamebuchstaben, Geisslerröhren), die genaue Registrierung von Farben, Lichtern und Stofflichkeiten sowie die latente Faszination für das Künstliche und Technische. Doch diese ästhetische Aufmerksamkeit wird zugleich systematisch unterlaufen durch eine Dynamik der Zerstreuung und Entgrenzung: Geräusche (»Explosionen«, »Dröhnen«, »Zischen«), Bewegungen (strömende Wagen, flüchtige Passanten), visuelle Reize (aufleuchtende und verlöschende Schriftzüge) überlagern sich ohne Hierarchie und erzeugen eine Wahrnehmungsform, die nicht mehr synthetisiert, sondern nur noch registriert. Die Syntax selbst spiegelt dies, indem sie in parataktischer Reihung ein kontinuierliches Gleiten der Eindrücke inszeniert, ohne perspektivische Zentrierung oder psychologische Vertiefung. Anders als bei der *Décadence*, wo die Sinneseindrücke oft noch in eine raffinierte Innenästhetik integriert werden, zeigt sich hier bereits die Entleerung des Subjekts: Das »man« bewegt sich, sieht, wird angesprochen, reagiert mechanisch – Individualität weicht einer anonymen Funktionsweise und die Stadt erscheint nicht mehr als ästhetisches Objekt, sondern als ein autonomer Reizapparat, der das Subjekt in seine rhythmischen und sensorischen Prozesse einbindet. Die Passage markiert damit genau jene Übergangszone, in der die fein differenzierende Sensibilität der *Décadence* in eine protoexpressionistische Erfahrung von Wirklichkeit als fragmentiert, beschleunigt und latent aggressiv kippt.

Überdies schildert Brods Erzähler so eindringlich die soziale Lage von Arbeitern und Dienstmädchen, dass Walders indifferenter Dandy-Ästhetizismus als wirklichkeitsfremde Haltung decouvriert wird:

[...] alle die Arbeiter mussten nach dem stickigen Tag der Fabriken ein wenig Luft schöpfen, gingen mit müden Schrit-

ten neben ihren Frauen oder Geliebten, russig ausgemergelt, gedankenlos lärmend und in steter Wut über die zahllosen Kinder, die ihnen den Weg versperrten. [...]

Vor dem »Vermittlungsbureau für unqualifizierte Arbeit« blieb er stehn, seufzend aus tiefstem Mitleid. Es war noch erleuchtet. Zwei abgehärmte Leute kamen mit Flüchen über die knollige Holztreppe herunter und verschwanden gleich in der Destillation nebenan.

Walder ging ihnen nach, trat in das bitter stinkende Zimmer, dessen Tür beim Aufmachen ein asthmatisches Klingeln hören liess. Ohne ein Wort zu reden, zog er seine Uhr aus der Tasche und gab sie dem einen. Dann griff er nach seinem Ehering. Eine Weile zögerte er. Dann streifte er ihn ab, reichte ihn dem zweiten und flüchtete eilig ... (S. 317 f.)

So, wie sich das Wasser in den Straßenfurchen mit dem Pferdekot vermischt, und so, wie sich die monotonen Ausrufe der Zeitungsträger mit dem Dröhnen und Zischen der Straßenbahn überlagern und vermengen, so wird auch erzählt. Brod gleicht seinen Erzählrhythmus an die großstädtischen Bedingungen an. Die aufgerufenen flüchtigen Bilder überlagern einander. Einige Sätze erscheinen »ruckweise« wie die Motoren knatternder Motorräder, andere kommen »glatt und leise« daher wie die »Wagen der Hochbahn«, andere sind »flüchtig« wie die »Auskünfte«, die Menschen einander geben. Wieder andere »verfliessen« wie die auseinanderstrebenden Wasserlinien in den Pfützen, die von den Kutschen und Autos erzeugt werden. Und so wie die »trippelnden« Schritte der auf- und abgehenden Dirnen immerzu abbrechen, wenn sie vom Auf ins Ab wechseln, ganz so endet auch diese Passage ruckartig und ohne Vorwarnung.

Es ist ein komplexes Wahrnehmungsszenario, das hier zur Anschauung gebracht wird. Die Gleichzeitigkeit gehörter Geräusche und gesehener Bilder wird zwar handlungs-

logisch in eine lineare Ordnung gebracht, doch diese wird im Rhythmus der Sätze gleich wieder aufgelöst. Der Leser wird von den Worten des Erzählers durch das Großstadtgetümmel gelotst und gerät durch die unruhigen, flüchtigen, schnell wechselnden Bilder beständig ins Schwanken, so dass er am Ende selbst glauben mag, im »Lärm der Grossstadt« zu versinken.

Die ruhige Erzählweise, wie sie sich in anderen Passagen und Kapiteln findet, weicht einer fragmentierten Prosa, die kein Gesamtbild, sondern nur mehr Zusammenbruchsfelder gestaltet. Wie von einer Kamera geführt, pendeln die Bilder und mit ihnen das Auge des Betrachters zwischen verschiedenen Sphären hin und her. Da ist der Bahnhof, auf dem die Menschen am helllichten Tag rasch aneinander vorbeigleiten. Da sind Kutschen und Motorräder auf der Straße. Da sind Alltagsszenarien: der Blick in eine Konditorei oder auf Federhüte, der das Auge dazu zwingt, von der Fernsicht auf eine Nahaufnahme sich umzustellen. Da sind aber auch Bordelle, die zwar nicht bildlich, aber sozial den Blick in den Untergrund lenken.

Und da ist der Tag, der alles noch rascher und schnelllebiger erscheinen lässt, und ist die Nacht, die Augen und Ohren in wieder andere Wahrnehmungssphären zwingt. Die Blicke werden von der Straße aus in die Höhe gerichtet, in der Leuchtbuchstaben den Weg der Menschen leiten. Die Geschäfte schließen, dafür erwachen die Bars und Restaurants zum Leben. Die Menschen, die tagsüber nicht zu sehen sind, tauchen plötzlich auf, verlassen ihre Häuser, um den Frust über ihre Arbeitslosigkeit in den Destillieren herauszulassen. Die mondänen Hüte der bürgerlichen Damen und das zarte Lächeln »junger Mädchen« weichen dem Nachtleben und den »müden funkelnden Augen« der Prostituierten.

Die Großstadterfahrung verändert schließlich auch Walters Wahrnehmungsweise seines privaten Bereichs: Als er

als nächtlicher Flaneur (auf den Spuren Maupassants)⁴⁸ in sein Schloß zurückkehrt und durchs Fenster hineinschauend eine surreal wirkende Szene erblickt, die gleichwohl wahrer ist als jede Fiktion, empört er sich über die Zustände, die in seinem eigenen Haus herrschen:

Nun bemerkte er auf dem blanken, von Licht schwimmenden Tanzparkett mehrere Dienstmädchen, die in einer merkwürdig mühsamen Bewegung gespenstisch hin- und herzuckten. Sie wuchsen den Fussboden.

Von jeher hatte ihn diese Arbeit empört. Aber heute Abend erschien es ihm vollends ruchlos, menschliche Wesen so zu Maschinen zu erniedrigen ... Da fuhren vor seinen Augen acht Dienstmädchen im Saale einher, jede hatte unter den rechten Fuss eine flache schwarze Bürste geschnallt, mit dem linken trat sie auf ein vielfach zusammengelegtes Stück Flanell. Andere Dienstmädchen waren knieend damit beschäftigt, Wachs aus Tiegeln auf den Boden zu streichen. Und die ersteren folgten ihnen, mit beiden Füßen heftig über das Holz reibend, das unter ihren Anstrengungen zu erglänzen begann. Sie warfen vor Erschöpfung den Kopf in den Nacken, bisweilen rasteten sie mit seufzenden Atemzügen, dann setzten sie den hässlichen Tanz von neuem fort. Sie schienen nun nichts anderes als Verlängerungen ihrer Füße vorzustellen, gestielte Sohlen, denen ihr übriger Körper nur Zutat, lästiges Hindernis war ... Walder entrüstete sich. Warum erfindet man keinen Apparat für diese entwürdigende Arbeit! Warum müssen durch alle Säle Europas so viele edle Köpfe, zarte Häuse, wohlausgebildete Rumpfe, machtvolle Arme dazu verdammt sein, als Anhängsel des Fusses beinahe abzufallen, unschön und krampfhaft zu taumeln. Dieses Fussboden-Wichsen erschien Walder als eine unerträgliche Sklaverei, wütendes Mitleid mit den Ausgenützten erfüllte ihn. Plötzlich sah er bildhaft das Los der ganzen Dienstboten-Klasse,

dieser armen unwissenden ohnmächtigen Geschöpfe, sah sie Parkette wachsen, kochen und schwitzen, durch unwohnliche Zimmer aufräumend wirtschaften, während die Fenster offen stehn und die öde Strassenhitze hereinriecht oder des Winters kalter Wind die Vorhänge bauscht. Das Bild wurde schärfer, als würde am Objektiv geschraubt, und ganz deutlich traten nun die melancholischen Einzelheiten des Aufräumens hervor, diese verkehrt auf den Tisch gepflanzten Sessel mit den Beinen nach oben, diese Abspülwasser über den Boden hin, die eingerollten Teppiche, die zerschlafenen Betten, die Nachttöpfe, vom Waschtisch triefender Seifenschaum, nasse Waschflecke und zerknitterte Handtücher, der ganze Katzenjammer nach Genüssen anderer. Das alles müssen die Dienstmädchen glatt und wohlriechend machen. Wenn es aber zu Ende geordnet ist, werden sie aus dem Zimmer in das nächste unsaubere getrieben, während die Herren und Bürger mit Jubelstimme das behaglich gewordene Gemach beziehen und an farbigen Strahlen der Kanapees, an den in vernickelten Scharnieren aufgestellten Eisblöcken zur Sommerzeit, im Winter an knisternden Oefen Freude haben. Ohne Gnade vollzieht sich das täglich an tausend Stellen der Welt, ja in dieser Welt grausamer Arbeit und Ausstossung ... (S. 319 f.)

Die Großstadt als *Wahrnehmungsereignis* erzwingt ein Umdenken und neue Sichtweisen. Walders Augen sind noch an die Dunkelheit und die flüchtigen Eindrücke der Stadt gewöhnt, als er zu Hause eintrifft. Das Bild der den Fußboden wienernden Dienstmädchen betrachtet er zunächst noch im Wahrnehmungsmodus des nächtlichen Flaneurs. Erst langsam beginnen sich seine Augen an die vertraute Umgebung und das helle Licht im Schloß zu gewöhnen. Bevor dies aber geschieht, erscheinen ihm die Bewegungen und Abläufe der Dienstmädchen genauso mechanisch wie die Dinge, die er

zuvor in der Stadt wahrgenommen hat – dass die arbeitenden Frauen »in einer merkwürdig mühsamen Bewegung gespenstisch hin- und herzuckten«, erinnert an die zuvor gehörten »ruckweisen Explosionen« der Motorräder. Das Bild der »abgehärmten Leute« ist Walder noch gegenwärtig, es überblendet die Gesichter der Dienstmädchen. Seinen von der Nacht geweiteten Pupillen erscheint der vom Licht erhellte Parkettboden als »schwimmend«. Die Bewegungsabläufe der Frauen nimmt Walder in dieser Szene als Konglomerat von Eindrücken wahr, die sich zu einer einzigen verschwimmenden Gestalt zusammensetzen – bis ihm sich das ihm Gewohnte als »unerträgliche Sklaverei« offenbart und er in der »Welt« bloß noch eine Stätte »grausamer Arbeit« erkennt.

Nur langsam stellen sich seine »Kamera-Augen« wieder um: »Das Bild wurde schärfer, als würde am Objektiv geschraubt, und ganz deutlich traten nun die melancholischen Einzelheiten« hervor – doch sie relativieren Walders Eindrücke nicht, sondern bestärken diese, verschieben jedoch dabei den Akzent deutlich von der Wahrnehmungsästhetik zur sozialen und körperlichen Problematik der Moderne. Das glänzende Parkett, der Tanzsaal, also ein Raum kultivierter Oberfläche und gesellschaftlicher Repräsentation, – diese Oberfläche wird buchstäblich unterlaufen, indem der Blick auf ihre materielle Hervorbringung gelenkt wird – auf das »Wichsen« des Bodens, das hier in eine beklemmende Choreographie verwandelt erscheint. Die Bewegung der Dienstmädchen wird als »hässlicher Tanz« beschrieben und damit ästhetisiert und zugleich als körperliche Deformation und Akt mechanischer Verausgabung entlarvt. Gerade die Metapher der »Verlängerungen ihrer Füße« veranschaulicht, wie die Dienstmädchen zum Appendix eines Arbeitsvorgangs und ihre Körper auf ihre funktionalen Teile reduziert werden.

Die lange Aufzählung der Interieurs (Sessel, Nachttöpfe, Waschflecke usw.) markiert schließlich einen entscheidenden Schritt: Die bürgerliche Behaglichkeit verdankt sich einem permanenten, unsichtbar gemachten Reinigungs- und Entsorgungsprozesses, der die Spuren fremder Lust beseitigt («der ganze Katzenjammer nach Genüssen anderer») und beruht gänzlich auf gnadenloser Ausbeutung.

XI. »Das Bleibende«

Trotz aller Versuche Brods, seinen Roman *Schloss Nornepygge* aus der Literaturgeschichte zu tilgen, holt dieser ihn immer wieder ein. Man darf ihn zu den raren »Kometen der Moderne« zählen. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet der *Nornepygge*-Roman jenem »Bleibenden« zuzuschlagen ist, das Brod im letzten Kapitel seiner autobiografischen Schrift *Streitbares Leben* anführt, während die Werke, die er erhalten wissen will, dem Vergessen geweiht sind. Was einst verschwand und jetzt mit dieser Ausgabe wiederkehrt, ist ein Schlüsselwerk der Moderne, das mit seiner Kühnheit, seinem Stil, seinen Brüchen und Mixturen den Boden für all jene Autorinnen und Autoren bereitete, die heute die Seiten expressionistischer Anthologien ganz selbstverständlich füllen. *Schloss Nornepygge* ist ein literarisches Manifest des Aufbruchs, in dem sich die Ambitionen einer jungen Dichtergeneration – in all ihren Ambivalenzen – brennglasartig bündeln. Weder Kafka noch die anderen literarischen Fixsterne der Prager, Wiener und Berliner Moderne wären ohne diesen Schweifstern, was sie heute sind.

- 1 Ludwig Rubiner: Brief an Max Brod vom 9. Mai 1909. Online einsehbar in der National Library of Israel.
- 2 Rudolf: Kayser. Literatur in Berlin. 1918. In: Paul Raabe (Hg.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München 1965, S. 130–132, hier S. 131. So auch rückblickend: Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. Logos, Bd. 1, Reinbek 1969, S. 64.
- 3 Kurt Hiller: »Privatbrief an Dr. Max Brod, Prag, Postdirektion«. In: *Die Aktion* 2 (1912), Sp. 976 f.
- 4 Stefan Zweig, Vorwort zu Max Brods *Tycho Brahes Weg zu Gott*. In: Max Brod: *Tycho Brahes Weg zu Gott*. Mit einem Vorwort von Stefan Zweig. Berlin o. J. [um 1927], hier zitiert nach der Ausgabe: Göttingen 2013, S. 8.
- 5 Vgl.: »So phantasiebegabt der junge Brod, so arm an Erfindungsgabe ist Robert Walser.« In: Paul Frankl: »Moderne Romane«. In: *Die schöne Literatur. Beilage zum Literarischen Zentralblatt für Deutschland* (Leipzig), Jg. 9, Nr. 24, 21. November 1908, Sp. 420–422, hier S. 421.
- 6 Emil Löbl: »Literarische Notizen. Schloß Nornepygge«. In: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, Nr. 179 (5. August 1908), S. 3.
- 7 Engelbert Pernerstorfer: »Phantastische Romane«. In: *Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Österreich*, Morgenblatt Nr. 213, Jg. 24, 6. August 1912, S. 1 f. Noch die von Brod als Künstlerin geförderte Sigrid Brunk reduziert den Roman rückblickend auf diesen Aspekt: »Wo haben wir denn das dicke ›Schloß Nornepygge‹? Na ist egal. Da habe ich mal was gesagt, da haben sie sich ja was geleistet, da sind so erotische Szenen drinnen, ach Gott, da schreibt er so als Ideal, dass eine Frau sich wünscht bei einem Mann einen Samenerguss wie von Hengsten, da hab ich gedacht, er sagt: Was denn? Aber ich mochte das nicht zitieren, habe den Kopf geschüttelt und gelacht.« Zitiert nach: <https://www.deutschlandfunk-kultur.de/max-brod-geschaefte-goethenatur-100.html>.
- 8 Ausnahmen: Walter H. Sokel: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1960, S. 110; Peter Sprengel: »Max Brod und die Prager Dekadenz«. In: ders.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1900–1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004, S. 290–294.
- 9 Vor allem zu nennen ist der profunde Forschungsbeitrag zu Brods Roman von Gerhard Sauder: »Das indifferente Ich zwischen Satanismus und Askese. Max Brods Roman Schloß Nornepygge«. In:

- Katarzyna Grzywka u. a. (Hg.): *Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Lech Kolago*. Warschau 2007, S. 414–425.
- 10 Max Brod: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Hans-Gerd Koch und Hans Dieter Zimmermann in Zusammenarbeit mit Barbora Šramková und Norbert Miller, Göttingen 2013–2016.
 - 11 Hans-Gerd Koch und Hans-Dieter Zimmermann: »Max Brod. *Ausgewählte Werke im Wallstein Verlag*«. In: Max Brod: *Heinrich Heine. Biographie*. Göttingen 2015, S. 394.
 - 12 Vgl. Kurt Hiller: »Privatbrief an Dr. Max Brod, Prag, Postdirektion«. In: *Die Aktion* 2 (1912), Sp. 976 f.
 - 13 Vgl. Jan Behrs: »Selbstbildnis eines Milieus: Schloß Nornepygge«. In: ders.: *Der Dichter und sein Denker. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*. Stuttgart 2013, S. 202–209, hier S. 202, Fn. 454. Brods *Tycho Brahe*, der zuerst 1916 erschien und dann mehrfach in neuer Ausstattung nachgedruckt wurde, zielte auf einen viel breiteren Leserkreis und erreichte 1920 sogar eine Auflage von 52.000 Exemplaren. Vgl. Wolfram Göbel: »Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. [Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910–1930]«. In: *Archiv für Buchgeschichte* 15 (1976), Sp. 521–962, und 16 (1977), Sp. 1299–1456.
 - 14 Max Brod an Olga Salus, 19. Januar 1907. In: *Max Brod* [Bibliographie], hg. von Werner Kayser und Horst Gronemeyer, Hamburg 1972, S. 24.
 - 15 Brief von Max Brod an Felice Bauer, 22. November 1912. In: Franz Kafka: *Briefe 1900–1912*, hg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1991, S. 556.
 - 16 Max Brod: »Jüdinnen«. In: *Neue Jüdische Monatshefte* 22 (1918), S. 481–483, hier S. 482.
 - 17 Max Brod: *Streitbares Leben*. München 1960, S. 235 f.
 - 18 Jürgen Serke: »Max Brod«. In: ders. (Hg.): *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien, Hamburg 1987, S. 377–388, hier S. 377.
 - 19 Vgl. Umar Rolf von Ehrenfels: »Zwei Brückenbauer«. In: Hugo Gold (Hg.): *Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968*. Tel Aviv 1969, S. 243–248, hier S. 243.
 - 20 Max Brod: *Streitbares Leben*. München 1960, S. 403.
 - 21 Max Brod: *Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal*. Berlin 1921.
 - 22 Zitiert nach Yehuda Cohen: »Max Brod. Der Musiker«. In: Hugo

- Gold (Hg.): *Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968*. Tel Aviv 1969, S. 277–288, hier S. 277.
- 23 Alice Schwarz: »Kolumbus der Kunst«. In: Hugo Gold (Hg.): *Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968*. Tel Aviv 1969, S. 249–255.
- 24 Umar Rolf von Ehrenfels: »Zwei Brückenbauer«. In: Hugo Gold (Hg.): *Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968*. Tel Aviv 1969, S. 243–248.
- 25 Luca Crescenzi: *L'esploratore e la fine del tempo. Franz Kafka e il ciclo di racconti. Un medico di campagna*. Rom 2024, S. 38.
- 26 Max Brod und Franz Kafka: »Richard und Samuel«. In: Franz Kafka. *Drucke zu Lebzeiten*, S. 419–440. Zuerst erschienen als »Erstes Kapitel des geplanten Buches *Richard und Samuel* von Max Brod und Franz Kafka: Die erste lange Eisenbahnfahrt«. In: *Herder-Blätter* 3 (1912), S. 15–25.
- 27 Vgl. Max Brod und Franz Kafka: *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*. Frankfurt 1987, sowie: Galili Shahar und Michael Ben-Horin: »Franz Kafka und Max Brod«. In: Bettina von Jagow, Oliver Jahraus (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen 2008, S. 85–97; Claus Zittel: »Poetik der Verschwommenheit. Philosophische, psychologische und ästhetische Wahrnehmungskonzepte in der Prager Moderne«. In: Bernd Stiegler, Sylwia Werner (Hg.): *Laboratorien der Moderne. Orte und Räume des Wissens in Mittel- und Osteuropa*. Paderborn 2016, S. 61–113.
- 28 Vgl. Hugo Rokyta: »Gibt es zwischen dem Schloßroman von Kafka und ›Schloß Nornepygge‹ Parallelen oder Gemeinsamkeiten? Gibt es ein Geheimnis um die Entstehung des Schloßromans von Kafka, worin besteht dieses Geheimnis? Gab es etwa eine Abmachung zwischen den beiden Autoren, war eine Gegenüberstellung des Themas beabsichtigt gewesen oder war es möglich, daß Gemeinsamkeiten unbeabsichtigt entstanden? Ist es wirklich ein Zufall, daß gewisse Szenen in ›Schloß Nornepygge‹ zu bestimmten Kapiteln in Kafkas Schloßroman, ja sogar in seinem ›Amerika‹ in Beziehung stehen? Man könnte das Verhältnis der beiden Schloßromane zueinander seitenverkehrt nennen, so daß eine Absprache der Autoren angenommen werden könnte?« Hugo Rokyta: »Der Schlüssel zum Schloß im Roman von Franz Kafka«. In: Kurt Krolop, Hans-Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und Prag*. Berlin, New York 1994, S. 87–91.
- 29 Brief Max Brods an Hugo Rokyta vom 11. Oktober 1967. Zitiert nach: Hugo Rokyta: Der Schlüssel zum Schloß im Roman von Franz Kafka. In: Kurt Krolop und Hans-Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und Prag*. Berlin, New York 1994, S. 87–91, hier S. 90.

- 30 Dies hat Peter Sprengel beobachtet: »Max Brod und die Prager Dekadenz«. In: ders.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1900–1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004, S. 290–294, hier S. 290.
- 31 Hugo Rokyta: »Der Schlüssel zum Schloß im Roman von Franz Kafka«. In: Kurt Krolop, Hans-Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und Prag*. Berlin, New York 1994, S. 87–91, hier S. 90 f.
- 32 Brief Kafkas an Max Brod vom September 1908. In: Franz Kafka: *Briefe 1900–1912*. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1999, S. 86.
- 33 Brief Kafkas an Max Brod vom 9. Juni 1908, ebd., S. 84.
- 34 »Es wurde über Maxens Bücher gesprochen, Sie sagten [...] ›Schloß Nornepygge‹ hätte[n] Sie auch angefangen, aber nicht zu Ende lesen können. Bei dieser Bemerkung erstarrte ich tatsächlich für mich, für Sie und für alle. War es nicht eine nutzlose, nicht zu erklärende Beleidigung? Und doch führten Sie dieses scheinbar Unrettbare wie eine Heldin zu Ende, während wir alle auf Ihren zum Buch gebeugten Kopf sahen. Es stellte sich heraus, dass es keine Beleidigung, ja nicht einmal das geringste Urteil war, sondern nur eine Tatsache, über die Sie selbst verwundert waren, weshalb Sie auch bei Gelegenheit das Buch wieder vorzunehmen beabsichtigten.« Brief Kafkas an Felice Bauer vom 27. Oktober 1911, ebd., S. 195.
- 35 Brief Kafkas an Max Brod vom 20. Januar 1918. In: *Max Brod – Franz Kafka. Eine Freundschaft*. Briefwechsel, Bd. 2. Hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 1987, S. 227.
- 36 »Es wäre ja sehr schlimm für mich, wenn du mit deiner Ansicht über mich recht hättest. Dann hätte ich eben vorübergehend ein Kompromiß geschlossen, mir eingebildet, dass ich mit dem Möglichen das Auslangen finden werde, – und nun sehe ich eben, dass ich mich gefoppt habe, – während du dieser Selbstfopperei von vornherein aus dem Weg gehst? – Du als Walder Nornepygge? – (der wegen seiner allzu gut funktionierenden Logik nicht zum Leben kommt). – Mit all dem ist nicht erklärt (ich bleibe dabei), warum du gerade in der Beziehung zur Frau ›Angst‹ hast, nicht in allem Leben.« Brief Max Brods an Kafka vom 19. Januar [1921].
- 37 Vgl. dazu: Franz Kafka: *Die Zeichnungen*. Hg. v. Andreas Kilcher, München 2021, S. 251–253.
- 38 Vgl. die Editorische Notiz in dieser Ausgabe.
- 39 Ludwig Rubiner: »Dichter der Unwirklichkeit. Anmerkungen zu Büchern des Max Brod«. In: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Nr. 14 (1910), S. 107 f., hier S. 108.

- 40 Schon in Brods 1907 erschienenem Erzählband *Experimente* kommt diese Idee auf und wird im kleinen Rahmen erprobt. Darin hält ein Hochstapler eine aristokratische Gesellschaft zum Narren. Er dringt in deren Kreis ein und bekundet sein Vorhaben, die moderne Kunst etablieren zu wollen. Doch was er vorführt, ist nicht etwa die moderne Kunstrichtung, sondern in schmerzhaft zerrissene Klassiker. Die Gesellschaft erkennt den Schwindel des Hochstaplers jedoch nicht und wird zur glühenden Anhängerschaft einer falschen modernen Kunst.
- 41 Joseph d'Ortigue: Hector Berlioz. In: *Revue de Paris* 55 (26.12.1832), S. 281–298, hier S. 291: »Le plan de la symphonie est libre, complet, comme la pensée de l'auteur est libre et complète dans son cours. La symphonie fantastique est un drame, un tableau, un poème. C'est un rêve passionné et poétique d'imagination et de cœur, que Berlioz nous explique à laide de l'interprète musical.«
- 42 Vgl. dazu Gerhard Sauder: »Das indifferente Ich zwischen Satanismus und Askese. Max Brods Roman Schloß Nornepygge«. In: Katarzyna Grzywka u. a. (Hg.): *Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Lech Kolago*. Warschau 2007, S. 414–425, hier S. 422.
- 43 Die Bedeutung von Brods erzählerischem Frühwerk für den Frühexpressionismus – einschließlich *Schloß Nornepygge* – wird insbesondere luzide herausgearbeitet von: Ingeborg Fiala-Fürst: *Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus*. St. Ingbert 1996; dies.: »Max Brod als Lyriker und Expressionist«. In: Steffen Höhne, Anna Dorothea Ludwig und Julius H. Schoeps (Hg.): *Max Brod (1884–1968). Die Erfindung des Prager Kreises*. Köln, Weimar, Wien 2016, S. 39–57.
- 44 Siehe dazu Jan Behrs: »Selbstbildnis eines Milieus: Schloß Nornepygge«. In: ders.: *Der Dichter und sein Denker. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*. Stuttgart 2013, S. 202–209.
- 45 Hiller, Kurt: »Max Brod. Stadien einer Enttäuschung«. In: *Die Weisheit der Langenweile. Eine Zeit- und Streitschrift*. Leipzig 1913, S. 143–163, hier S. 148.
- 46 Vgl.: »[...] ich will meiner Logik nicht mehr zürnen. Sie hat mir ein starkangespanntes grossartiges Leben gegeben, das ich mit nichts anderem auf der Erde tauschen würde. Hätte ich die Wahl gehabt, ich hätte nichts anderes gewählt. Ich bin stolz auf meine prompte reinliche Logik ... Ich danke ihr ... Ja jetzt sehe ich sie, ich sehe sie vor mir dort unten am Teich, sie blitzt im Sonnenlicht, eine riesige Maschine,

blink und blank, präzise aus Stahl montiert, modern, unwiderstehlich, ihre Schrauben drehn sich mühelos in den Muttern, die Kolben baden sich in herrlichen glatten Oelbecken, erhaben leuchten die Schwungräder, die Uebertragungen schnurren. O es ist ein wundervoller Denk-Dynamo. Es legt sich mächtig aus, es ist das Gehirn der Welt, das vollkommene untadelige Gehirn ... Nur her damit, her mit allem Stoff der Welt, mit allen Geschehnissen und den Milliarden der Kreaturen, mit allen Umrissen, allen Ausblicken, allen Möglichkeiten. Ich will alles durchdenken, alles aufnehmen und bewältigen, alles soll durch mich hindurchgehn, ohne Widerstand, wie ein Fluss in seinem herrlichen Flussbett von Beton dahingleitet ... Und seht, es kommt, es kommt auf mich zu. Alles, das Alles. Alle Dinge der Welt wollen in mich strömen, durch mich erfahren, wie sie eigentlich und ohne Verfärbung aussehen ... Denn ich bin der Allgerechte, ich verachte nichts, ich verzerre nichts, drücke nichts zurecht ... Ich bin so rein, so kalt und aufnehmend, ich bin wie quadratkilometerweite Schneeflächen im sibirischen Winter, die den kleinsten Abdruck einer Vogelzehe deutlich abzeichnen und ebenso dankbar und willig darzeigen wie Fussspuren einer Millionenarmee ... Ja ich bin die eifrige selbstlose sehnstüchtige Kälte, die Kälte voll Glut und Lebensdrang, das, was es noch nie gegeben hat ... die All-Liebe, die All-Bewunderung ... Dinge der Welt, kommt nur, kommt an mein Herz. Willkommen, tausendmal willkommen ... Nun sind sie da. Ein Strahlenkranz umgibt mich, die Visionen in Haufen, Sternennebel, Milchstrassen ... Ich bin nicht mehr ich. Mein Blut spricht mit den Stimmen aller Tiere zu mir.« (S. 381 f.)

- 47 Ludwig Rubiner: »Dichter der Unwirklichkeit. Anmerkungen zu Büchern des Max Brod«. In: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Nr. 14 (1910), S. 107 f., hier S. 108.
- 48 Guy de Maupassant: *La Nuit – Cauchemar*, in: ders.: *Claire de lune*, Paris 1888.

DER AUTOR

Max Brod, am 27. Mai 1884 in Prag geboren und heute vor allem aufgrund seiner Freundschaft zu Franz Kafka bekannt, war der entscheidende Wegbereiter des Expressionismus in Prag, Begründer des legendären Prager Kreises und Mentor anderer bedeutender Künstler wie Leoš Janáček und Friedrich Torberg. Brod war überaus produktiv, nicht nur als Autor zahlreicher Romane, sondern auch als Dramatiker, Lyriker, Musik- und Theaterkritiker und als Komponist. 1939 floh Brod vor der deutschen Besatzung der Tschechoslowakei nach Palästina. Er starb 1968 in Tel Aviv.

DIE HERAUSGEBERIN UND DER HERAUSGEBER

Laura Friedrichsohn, Jahrgang 1990, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Sie studierte von 2016 bis 2024 Germanistik und Geschichte an der Universität Stuttgart, schrieb ihre Masterarbeit über *Schloss Nornepygge* und bereitet derzeit eine Dissertation zum Frühwerk von Max Brod vor.

Claus Zittel, Jahrgang 1965, ist Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und Co-Direktor des Laboratorio Bembo an der Universität Ca' Foscari zu Venedig. Er lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart und an der Ca' Foscari und ist Autor zahlreicher interdisziplinärer Studien zu den Schnittstellen von Literaturwissenschaft, Philosophie, Kunst- und Wissenschaftsgeschichte. Mehrere Zeitschriften und Buchreihen werden von ihm herausgegeben, darunter die *Nietzsche-Studien*, die *Zeitsprünge* und *Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*.

In der Reihe *Kometen der Moderne* sind erschienen:

Band 1

Paul Adler, *Absolute Prosa*

Band 2

Oskar Loerke, *Der Oger*

Band 3

Heinrich Schaefer, *Mein letztes Werk sei Gift!*

Band 4

Hedwig Caspari, *Uns gehört keine Zeit*

Band 5

El Hor / El Ha, *Streichhölzer*

Der Verlag dankt dem
Stuttgart Research Centre for Text Studies
herzlich für die Unterstützung
dieser Publikation.

© C. W. Leske Verlag

Viola Eckelt

Heiligenstraße 2

40593 Düsseldorf

nachricht@cwleske.de

www.cwleske.de

1. Auflage 2026

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: www.jan-frerichs.com

Satz: www.bersselis.de

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

ISBN 978-3-946595-49-6